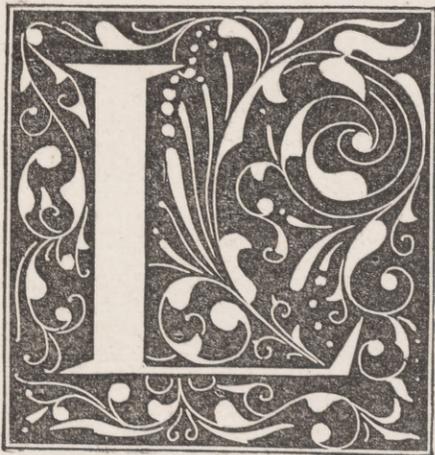


ROSSINI, BEETHOVEN

ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE



L'ART a besoin de liberté pour rester sain, pour demeurer fier et grand. Semblable au rossignol, il ne vit pas en cage. Il aime à secouer sa chevelure éclatante aux quatre vents du ciel. Il lui faut le plein soleil, les étendues, l'azur incomparable. Est-il esclave, aussitôt il dépérit. La contrainte le bâillonne, l'épuise, l'étouffe. Le despotisme le frappe d'impuissance. Soumis à des volontés inflexibles, à des systèmes religieux ou politiques qui ne le laissent pas maître de lui-même, il devient ce qu'il peut. Il était robuste, le voilà malingre, rachitique. Enfermé dans de certaines limites, rivé malgré lui peut-être à la loi commune, subissant les fluctuations de la politique courante, forcé d'obéir aux

mandataires d'un ordre de choses déterminé, il se rabat sur les sentiments individuels. Cherche-t-il à sortir du cercle étroit où se meut forcément sa pensée, on l'arrête ; porte-t-il trop haut la tête, on le rappelle à l'ordre ; se révolte-t-il, on l'exile ou on le condamne au *carcere duro*. Alors, triste et résigné, il écoute la brise qui passe, il prête l'oreille au murmure des flots, il cueille une fleur dont le parfum l'enivre ; il ne pense plus, il rêve ; spectateur d'un drame immense joué par les puissants de la terre, drame dont il ne peut raconter les péripéties terribles, il se réfugie dans la poésie vague, dans le genre, dans l'inutile. Il lime, il cisèle. La formule seule le préoccupe et il finit par se rapetisser entièrement dans un travail sans intérêt et sans but. — Ou bien il se jette dans l'indifférence, dans la matière, dans la vie à outrance, dans le scepticisme, dans le plaisir, dans le faux, dans la courtoisie, dans la domesticité. Il s'énerve, il se démoralise ; il renonce sans vergogne à ses convictions pour adorer publiquement le dieu qu'il renie, il préconise des principes qu'il hait, il lèche les pieds du maître, il se tait devant l'étranger. Il est à vendre, on l'achète. Ses ailes tombent, il a le pouce de la force brutale sur le front. Se trouve-t-il à plaindre ? non ; il dîne tous les jours, il s'enivre quelquefois, il se prostitue, il rit. Il oublie qu'on ne se soustrait aux exigences de la liberté que pour s'abrutir aux bras de la licence. Traître à ses devoirs, craintif, flatteur, voluptueux, léger, il court les palais et les ruelles, mendiant quelques pièces d'or, quêteant les applaudissements vulgaires et réclamant la récompense due à ses sacrifices. Il est plat, vil, hideux. Désintéressé des hautes questions sociales, il végète misérablement, il s'amuse, il s'étourdit. Quel événement ou quel homme lui rendra sa beauté, sa dignité, son indépendance ?

.

L'idée est une grande guerrière : elle veut la lutte, le sang et les larmes. Le passé lui envoie, comme Junon à Hercule, des serpents pour la dévorer, et il faut que, sous peine de mort, elle dompte les animaux venimeux qui la poursuivent à travers les ruines et les tombeaux, dans l'espoir de l'atteindre, de s'enrouler autour d'elle et de la tuer. Tous ces tyrans, ces préjugés, ces intérêts se liguent contre elle. Patience ! patience ! Elle grandira, elle combattra, elle vaincra. Qu'attend-elle donc ? Son jour,

.

L'art dont les rapports évidents avec la religion, la politique, les

mœurs, le climat, le paysage et les êtres qui l'animent, ne sauraient être contestés, est-il, ainsi que le prétend Ballanche, la décoration de la société ? Non : il en est l'âme ; il est la société même sous la forme donnée par les artistes supérieurs à ses sensations, à ses sentiments, à ses idées. Les tendances des peuples, spiritualisées par le génie avide d'idéal, illustrées par le talent, voilà l'art.

Mais l'art affecte plus particulièrement ou les sens ou le cœur, ou l'esprit ; de là des œuvres d'ordres bien différents, sensuelles, sentimentales, intellectuelles ; de là, aussi, des appréciations diverses formulées par les connaisseurs, par les amateurs et par la foule sur les productions artistiques.

La diversité de ces appréciations inspirait à Berlioz cette réflexion : « Qui peut définir le Beau ? ce qui est beau pour l'un ne l'est pas pour l'autre. » C'était, on le voit, la négation du Beau. Et cependant le Beau existe, il peut être défini, et les siècles ne se trompent pas quand il s'agit de signaler l'éternelle et resplendissante Beauté.

Les définitions du Beau fourmillent ; j'en citerai deux qui me paraissent remarquables. On connaît généralement la première ; elle date de deux mille trois cents ans environ, et nous fut léguée par Platon. La voici : « Le Beau est la splendeur du vrai. » La seconde appartient à M. de Maistre : « Le Beau, dans tous les genres imaginables, dit-il, est ce qui plaît à la vertu éclairée. » Or, la définition de Platon me semble supérieure à celle de M. de Maistre de toute la distance qui sépare l'absolu du relatif. Platon a pensé à Dieu, de Maistre a pensé à l'homme, — à un certain homme. Au surplus, il serait triste, désolant, redoutable, que le Beau n'attirât pas la vertu éclairée ; il n'en est point ainsi, heureusement ; le Beau, au contraire, possède la faculté particulière, providentielle, de charmer l'ignorance et d'éclairer le vice perdus dans les ténèbres. L'enfant n'est encore ni instruit, ni vertueux ; pourtant il s'arrête tout pensif devant un site pittoresque ; une fleur l'enchanté, les vives couleurs d'un papillon le séduisent, la demoiselle bleue ou verte qui vole au bord de l'eau le ravit, il admire le soleil levant ; il sent, derrière l'astre qui colore sa petite figure émue, l'Inconnu sublime dont sa mère lui révéla le nom. Le soir, il admire les arbres touffus de la forêt frissonnant au vent ; le cri des éléments déchainés l'émeut profondément ; il aime l'âme mystérieuse qui respire et se cache dans la nature ; il veut gravir la montagne. Qu'y a-t-il au delà de cette montagne ? une autre montagne. Tant mieux ! il y montera, s'écriant comme Goethe :

*Immer höher muss ich steigen,
Immer weiter muss ich schaun*

*Je veux monter toujours plus haut,
Je veux regarder toujours plus loin.*

Il lui semble que son ascension le rapproche des étoiles.

Passe-t-il à côté d'une église? Son imagination s'éveille, son pouls bat avec force; il pénètre dans l'immense édifice; l'ombre, les vitraux magnifiques, les colonnes élancées, les pas qui retentissent dans l'enceinte sacrée, les statues des saints vaguement éclairées, les gémissements de l'orgue, le chant grave des prêtres, tout cela l'ébranle. Il se prosterne, il s'agenouille, il pleure; instinctivement il prie, ses lèvres innocentes balbutient : Seigneur !

Entend-il lire? Ce sont les pensées simples, profondes souvent, généreuses et noblement exprimées toujours, qui le frappent d'abord. Dans un opéra, dans une symphonie, il saisira vite les mélodies saillantes; celles qui auront un cachet inaccoutumé d'élévation l'entraîneront; sans savoir pourquoi, il les préférera. Qui fait naître en lui ces émotions inexprimables, ces élans impétueux, ces mouvements passionnés? C'est la création, fille de Dieu; c'est l'art, fils de l'homme; c'est le Beau. Eh bien! les masses ressemblent à l'enfant: comme lui, elles sont naïves; comme lui, elles sont susceptibles de recevoir une forte impulsion; comme lui elles se laissent aller à leur instinct, et cet instinct, don précieux, les sert mieux parfois que les connaissances incomplètes qui, chez certains amateurs, remplacent l'intuition et le sens commun par le parti pris et le préjugé. Ne médions donc pas de l'instinct, et ne nous imaginons pas, surtout, que ce qui plaît à la vertu éclairée soit précisément et infailliblement empreint de cette splendeur du vrai dont parle si judicieusement Platon. Grâce aux bons instincts de la foule, si faciles à éveiller, tout irait donc à merveille pour les artistes et pour leurs ouvrages, si des gens qui se supposent gratuitement très compétents, n'égarèrent pas l'opinion publique, qu'ils prétendent diriger, et s'ils ne la détournèrent pas fréquemment de la voie où marche le vrai pour la conduire, en vue d'intérêts personnels étrangers à l'art, dans le chemin orné de fondrières où trébuche le faux. Ah! le faux, c'est notre plaie. Le faux s'introduit clandestinement partout. Usé avant l'âge, fardant ses vieilles joues creuses, portant perruque ou se teignant les cheveux, il se couvre d'oripeaux, il se pare de bijoux Ruolz, il fait des grimaces en guise de sourires, il montre ses ozanores et dit : « Je suis le vrai. » Et voilà le danger! Car les imbéciles, les ignorants, les faibles, victimes du demi-savoir, de la spéculation et de la mauvaise foi, finissent par croire que le faux

est en effet le vrai. On s'habitue à ses charlataneries, à son langage frelaté, à sa mine effrontée ; il se glisse furtivement, et par des moyens que la conscience réproouve, dans la religion, dans la politique, dans l'industrie, dans le commerce, dans les arts. Il affirme que la raison ne doit pas être écoutée, que la tyrannie a toutes les vertus, que le despotisme est une bonne chose, que la liberté ne vaut rien, que l'égalité est une détestable invention, que la guerre, inévitable et d'institution divine, naturellement, procure une gloire avantageuse aux nations, que les découvertes, les inventions sont dangereuses, étant la ruine des capitalistes ; qu'un mensonge, lorsqu'il est productif, a sa valeur, et que la convention doit tenir en laisse la danse, la mimique, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie.

En un mot, il empoisonne les sources de la vie intellectuelle et morale, il souffle sur la lumière, il se campe insolument devant la vérité qu'il bafoue, criant aux badauds qui l'écoutent : « Cette fille toute nue que vous apercevez là-bas sur la margelle d'un puits, un miroir à la main, je la connais : C'est une drôlesse ! »

Tant que l'Italie dut supporter la domination étrangère, vivre sous un régime ennemi de toute liberté et se courber sous le bâton, il eût été parfaitement inutile de lui parler de rénovation.

Aujourd'hui, l'Italie devenue libre se recueille ; sa résurrection dépend d'elle ; elle le sent, elle le sait ; rassemblant ses forces, elle s'élancera bientôt, virile et victorieuse, vers les hauteurs où s'épanouit l'art immortel qui, pour produire des chefs-d'œuvre, doit s'appuyer sur l'indépendance et la vertu.

Une robe noire qui couvre tout, un sabre qui n'épargne rien, des ciseaux qui ne se lassent pas de rogner, c'est plus qu'il n'en faut pour établir le règne du faux d'une manière solide et durable. A cette heure, la robe noire perd de son influence, le sabre a tourné sa pointe d'un autre côté, et les ciseaux se reposent un peu ; l'Italie s'appartient presque, elle respire tant bien que mal. N'ayant plus dans le flanc la griffe autrichienne, rentrée en possession d'elle-même, elle s'efforcera sans doute de reconquérir promptement sa vigueur compromise par l'abus des seuls plaisirs qu'on l'autorisât naguère à goûter. On ne lui permettait que la dépravation. L'Autriche, secondée par des princillons farouches, bigots, dévoués à la politique papale et élevés à l'école de Machiavel, s'était faite entremetteuse pour observer plus aisément les riches provinces où se débattait une population dont elle tordait le cœur, dont elle éteignait la pensée. Elle savait que la volupté, qui engendre les tyrans, engendre

aussi les nations soumises, et elle prétendait conserver ses rapines en énervant, en abrutissant un grand peuple.

Je dirai maintenant quand, comment, par qui, et jusqu'à quel point le faux s'est incarné, au dix-neuvième siècle, dans l'école musicale italienne.

Mozart, le fondateur du drame lyrique, le précurseur de Meyerbeer, était mort l'année même où Cherubini faisait représenter *Lodoïska* ; Glück reposait depuis 1787 au sein de cette noble terre, qui, après nous avoir nourris, bercés, charmés, nous reprend et nous donne un dernier asile ; Spontini, âgé de douze ou treize ans, étudiait à Jesi sans se douter qu'il s'adosserait au mausolée de Glück et qu'il annoncerait Rossini. On était en 1792, la France révolutionnaire effrayait les souverains ; Condorcet venait de rédiger sa fameuse adresse à la France ; c'est alors que naquit à Pesaro un enfant qui couvait, lui aussi, une révolution, révolution pacifique, bruyante toutefois ; il allait conquérir le monde en riant. En trempant légèrement sa plume dans l'encre, en couvrant rapidement le papier de milliers de notes vives, brillantes, pimpantes, colorées, folles, il devait, à vingt et un ans, enfanter une partition dont le succès fut tel que l'auteur aurait pu en avoir le vertige, s'il ne se fût accoutumé, presque dès l'enfance, à se moquer de tout : de la science, de ses maîtres, de la critique, du public et de lui-même. Fils de deux musiciens ambulants, un joueur de cor et une cantatrice médiocre, le nouveau-né, en attendant qu'il traitât la musique dramatique à sa façon, tétait comme un simple mortel en vue du golfe de Venise. Le poupon, frais, rose, gras, remplissait, je suppose, son métier de nourrisson en conscience ; il serrait à pleines mains le vase arrondi d'où coulait pour lui la boisson blanche et sucrée, et je parierais que, le jour où il s'abreuva pour la première fois, il vida d'un trait la charmante bouteille. Ses coups d'essai, là comme ailleurs, furent sans doute des coups de maître. L'enfant qui, le 29 février 1792, faisait si gaillardement son entrée dans le monde, c'était, vous l'avez deviné, Joacchino Rossini. Il se développait paisiblement au giron maternel tandis que, à Paris, une petite fille, tenue sur les fonts par Thuriot, un vainqueur de la Bastille, et baptisée par un autre vainqueur, Fauchet, recevait aux sons de l'orgue, hurlant l'horrible *Ça ira!* ce nom étrange : Pétion-Nationale-Pique ! On raffolait des piques en ce moment-là. Les piques fraternisaient avec les baïonnettes. Peut-être le bruit de la lutte parisienne, répercutée par les échos de la Suisse, parvint-il aux oreilles de celui qui, trente-sept ans plus tard, chanta la délivrance de l'Helvétie.

Joacchino commença-t-il à étudier la musique à douze ans comme le

prétend Stendhal, ou jouait-il déjà à dix ans, ainsi que l'assure Fétis, la seconde partie de cor dans les orchestres forains où son père le conduisait? Un biographe consciencieux ferait là-dessus des recherches considérables, il interrogerait un à un avec une patience louable les volumes fort nombreux, écrits sur la vie et les ouvrages de Rossini, il évoquerait les ombres de Stendhal et de Fétis, il leur demanderait solennellement ce qui en est, et, les fantômes ne répondant plus depuis longtemps aux questions qu'on leur adresse, il finirait par vous donner une conclusion de son crû, basée sur une foule d'excellentes suppositions. Quant à moi, je ne conclurai à ce sujet, ne me souciant point d'attirer sur mes talons tous les Mirecourt du globe. En revanche, je puis dire sans me compromettre que Joacchino entra, le 20 mars 1807, au Lycée de Bologne, et qu'il eut pour professeur de composition musicale le père Stanislas Mattei. Le brave abbé se disposait à guider Joacchino dans les dédales du contrepoint double, du canon et de la fugue, lorsqu'il s'avisa de dire à son élève: « Tu en sais assez maintenant pour écrire un opéra. » — « Vraiment, maître? alors je n'ai pas besoin d'en savoir davantage; adieu! » C'est ainsi que Rossini se sépara de Mattei. Ce trait seul peint le caractère du futur auteur de *Guillaume Tell*, il montre la nature de son esprit, et il explique, non les succès, mais les défaillances de l'aventureux maestro.

Pendant que le grand Napoléon saignait la France à blanc, en 1813, Rossini remportait une victoire qui ne coûta pas une goutte de sang. On représentait pour la première fois à Venise un opéra dont le prodigieux succès trouve jusqu'à un certain point sa justification dans de jolies mélodies et principalement dans une cavatine célèbre. *Di tanti palpiti*, air précédé d'un large et beau récitatif, composé en cinq minutes, juste le temps de faire cuire du riz (s'il faut en croire la tradition) et appelé pour cette raison l'*Aria dei rizzi*, prit un soir sa volée, sortant *della Fenice*, et, plus agile que les pigeons de Saint-Marc, fit le tour du domaine humain. Le compositeur porté aux nues, la partition portée aux étoiles, toutes les villes de la Péninsule se disputèrent Rossini. Vers cette époque l'heureux chantre de *Tancredi* écrivant à sa mère, adressait ses lettres: *All' onoratissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna*. Et Rossini pouvait se décerner ainsi le triomphe à lui-même sans trop d'orgueil et sans le moindre ridicule, car les salons, les antichambres, les rues, les établissements publics, les palais retentissaient de la *divina melodia*. S'enfermait-il chez lui? Des passants fredonnaient sous sa fenêtre: *Di tanti palpiti*; entra-t-il au café pour se rafraîchir? Quelque musicien ambulante s'arrêtant à deux pas de lui sans le connaître,

je présume, s'accompagnait sur la guitare : *Di tanti palpiti* ; glissait-il parmi les lagunes dans une barque mystérieuse soigneusement close ? Le gondolier murmurait : *Di tanti palpiti*. Dans cette dernière circonstance cela ressemblait assez à un à propos. Quoi qu'il en soit on n'accumula jamais tant de *palpiti* ; l'univers entier, je crois, soupira sur cet air-là. Enfin Rossini, tout en s'amusant et en amusant les autres, tout en risquant des plaisanteries d'un goût douteux, comme, par exemple, lorsqu'il exhiba devant un *Monsignore* qui le surprit un matin au lit, ses bras, ses jambes et le reste (1), ou lorsqu'il se mit à débiter des polissonneries en patois bolonais chez un cardinal (2) qui le suppliait de ne chanter que le moins possible des chants d'amour, Rossini composa *l'Italienne à Alger*, *le Turc en Italie*, *Élisabeth, reine d'Angleterre*, *Othello*, *Armide*, *la Donna del Lago*, *Zelmira*, *Mosè*. Ces différentes partitions bouffes ou dramatiques réussirent ; quant à son chef-d'œuvre, *Il barbiere*, il lui valut à Rome, en 1816, des sifflets passagers et une gloire qui durera autant que la musique. Jamais, même dans *l'opera seria*, on n'avait entendu de morceaux conçus dans de pareilles proportions. Le grand final que nous savons tous par cœur est à lui seul un monument. Que de vivacité ! que d'esprit ! quelle verve inépuisable ! Comme les voix et l'orchestre, luttant ensemble sans se confondre, arrivent sûrement à produire l'effet voulu ! Cet effet, on n'a même pas le temps de le désirer : les mélodies succèdent aux mélodies, elles vous enveloppent, elles vous pressent ; elles vous charment, elles vous ravissent. Joyeuses, elles vous entraînent à leur suite à travers les plaisirs bariolés où le plaisir, l'espièglerie, la grâce, la gaieté s'ébattent follement en plein soleil, tandis que le caprice pousse des éclats de rire en se roulant dans l'herbe et les fleurs. Figurez-vous un feu d'artifice de roulades, une pluie de phrases syllabiques, une avalanche de pensées musicales saillantes, un brio incessant, un rayonnement continu. Si Beaumarchais, ressuscité, avait pu entendre cette ravissante partition, il eût dit à Rossini : Bravo, frère !

En 1822, Rossini courtise mademoiselle Colbrand (3), cantatrice remarquable : il l'enlève à l'impresario Barbaja dont il se moque (4) et il épouse, avec la *diva*, une superbe dot (5) ; en 1823, il gagne à Londres,

(1) Stendhal.

(2) Idem.

(3) « Cette femme, qui hors la scène a toute la dignité d'une marchande de modes. » Stendhal.

(4) *Un homme de rien* (M. Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres*, notice sur Rossini).

(5) Idem.

en cinq mois, deux cent cinquante mille francs; en 1829, il fait représenter *Guillaume Tell*; de 1827 à 1837, les Larochefoucauld, les Charles X, les Rothschild, les Aguado arrondissent sa fortune; s'il avait mal administré le théâtre Italien, en revanche il avait fort bien dirigé ses affaires et il quittait la France en 1837, après s'y être enrichi de la meilleure grâce.

Mais peut-on avoir habité la France et ne pas souhaiter d'y revenir? Rossini y revint donc. Il y vécut en prince, il y fut accueilli comme un dieu; des enthousiastes se jetaient à ses genoux et lui baisaient les mains; on le caressait, on le choyait. Sachant qu'il prisait la bonne chère, on lui envoyait à foison pâtés, gibier, volailles, vins, liqueurs, cafés. J'ai vu dix fois aux fenêtres de sa cour des faisans, des perdreaux, des lièvres côte à côte avec de respectables représentants strasbourgeois, et toulousains. Rossini se montrait d'une impartialité parfaite envers ces ambassadeurs orientaux et méridionaux qui plaidaient si bien leur cause sans parler, et il ne sut jamais s'il devait accorder la préférence aux oies sur les canards ou aux canards sur les oies. Le cygne de Pesaro, comme on l'appelait, était l'objet d'un véritable culte. Ce n'étaient que prose louangeuse, vers prosternés, sonnets enthousiastes, couronnes, sérénades, concerts dont toute autre musique que la sienne était exclue. Le maestro respirait sans difficulté l'encens qu'on brûlait autour de lui, et ses narines se dilataient délicieusement. Les meilleurs chanteurs de l'Europe interprétaient ses compositions, les plus célèbres exécutants les redisaient sur leurs instruments; à force de répéter aux envieux que de son vivant il ne laisserait pas publier une note de lui, il avait muselé l'envie toujours prête à mordre les lauriers d'autrui, fussent ceux d'un vieillard. A Passy comme à Paris, sa maison s'emplissait chaque jour de visiteurs venus de tous les points du globe. Les bourgeois, les grands seigneurs, les artistes, ces grands seigneurs de la pensée, le recherchaient à l'envi. Fin, aimable, moqueur, spirituel, il cachait volontiers un sarcasme dans les plis d'un sourire. Beaucoup de gens le quittaient ravis, sans s'apercevoir qu'il leur avait décoché plus d'un trait mordant. On riait près d'eux; ils riaient aussi, puis ils se retiraient vers onze heures battus, légèrement égratignés et satisfaits. Cette existence avait ses douceurs. Malheureusement rien ne dure, et la mort qui n'épargne personne, frappe à la porte de ceux qui jouissent comme à la porte de ceux qui souffrent. Elle entre, elle tue, elle sort. Prends ta bêche, fossoyeur! Un soir la faucheuse se glissa dans l'alcôve de Rossini et lui ferma les yeux.

Monstre, que fais-tu donc de ces êtres qui remplissent l'univers de leur nom glorieux et qui disparaissent soudain dans la nuit profonde?

Tu emportes leur vaine dépouille, cela, je le sais ; mais leur moi véritable, leur intelligence, leur âme enfin, ton antre ne saurait la contenir ! Elle glisse entre tes phalanges osseuses, elle échappe à ton embrassement fatal. Que devient-elle tandis que tu travailles dans l'ombre et que tu fauches l'étoile comme l'atôme ? Où s'envole-t-elle ? le sais-tu ? Réponds ! Ah ! je comprends ; ton squelette jauni n'a pas de chair, ta bouche n'a pas de lèvres, tes orbites n'ont pas de prunelles ; tu es aveugle et muette ; tu es sourde aussi ; tu passes et tu repasses dans les ténèbres sans voir, sans parler, sans entendre. L'Eternel t'a dit : Marche ! et tu vas, réduisant les corps en cendre et les sentant tomber au moindre contact de tes os. La suite, le but, tu les ignores ; tu ignores même ton véritable nom qui est : transformation. Tu ne sais rien de l'éternité, et tu ne sais rien des génies, et tu ne sais rien du progrès. Fauche, fauche, fauche, spectre farouche ! A peine as-tu passé que la matière se ranime et que l'âme se réincarne.

LOUIS LACOMBE.

(La suite prochainement.)





FRAGMENTS DES MÉMOIRES INEDITS

DU

CHEVALIER SIGISMOND NEUKOMM⁽¹⁾

JE continuais donc à travailler assidûment, mais sans rien publier, car il ne me venait pas à l'idée que je pusse tirer parti de ce que je faisais, soit pour me faire connaître, soit pour tirer de mes œuvres quelque profit pécuniaire. Les premières publications portant mon nom furent l'arrangement pour le piano des *Sept paroles* et des *Saisons* de Haydn. Ce travail m'avait été commandé par mon maître, qui, de plus, avait eu la bonté de fixer lui-même les honoraires que l'éditeur devait me payer.

Je partageais donc mon temps entre la composition et mes leçons dont je n'augmentai pas le nombre, préférant consacrer mes moments à ma propre instruction musicale, et me bornant à donner mes soins aux élèves favoris, en tête desquels je dois citer Pauline Milder et le second fils du grand Mozart. Haydn m'avait prié de me charger de cet *enfant* qui promettait plus que *l'homme* ne pouvait tenir. Il n'avait pas les ailes de son père, et en tous cas, celui-ci l'avait écrasé dans son berceau de tout le poids de son génie. Il ne devrait jamais venir à l'idée du fils d'un grand homme de marcher sur les traces de son père. Aussi bien, Philippe-Emmanuel Bach eût brillé comme une étoile de première grandeur, s'il n'eût été éclipsé d'avance par son père, l'immortel Jean-Sébastien. La nature ne répète pas deux fois ses merveilles dans la même famille.

(1) Voir le numéro du 15 juillet.

Je ne terminerai pas ce chapitre sans parler des remarquables personnalités qui se partageaient le sceptre musical durant mon séjour à Vienne.

A cette époque, la musique était tenue en haute estime dans la capitale de l'Autriche. La plupart des grands seigneurs, le prince Esterhazy en tête, dont Haydn était maître de chapelle, avaient des musiciens à leur service, et dans toutes les maisons aristocratiques, on était sûr d'entendre une ou deux fois par semaine des quatuors et des symphonies parfaitement exécutés. Que de fois j'ai vu des personnes réunies dans un salon, quitter la conversation pour se ranger autour d'un piano et exécuter à livre ouvert un *oratorio*, une messe ou un opéra entier. C'est qu'à cette époque, tous les habitants de Vienne, hommes et femmes, étaient musiciens et qu'on n'attachait pas plus de mérite à déchiffrer la musique qu'à lire son journal.

Je puis donc dire que lors de mon séjour à Vienne, du printemps de 1798 à l'été de 1804, la musique y était à son apogée. Mozart avait disparu, mais l'horizon était encore embrasé des rayons de son génie, et Haydn, de retour de son second voyage en Angleterre, était au sommet de sa gloire ; puis, semblables à des étoiles gravitant autour de ces deux astres éclatants, un grand nombre de musiciens concouraient à l'œuvre de domination musicale que s'était méritée la capitale de l'Autriche.

Parmi ces musiciens de second ordre, je dois citer en première ligne Albrechtsberger et Salieri.

Le premier, ancien condisciple des deux Haydn, et maître de chapelle à l'église-cathédrale de Saint-Étienne, s'était voué principalement à l'enseignement de la composition musicale ; il était savant théoricien et ses compositions étaient dans le style le plus sévère. Quant à Salieri, maître de chapelle de la cour, il avait profité des conseils de Gluck et, par ses opéras *Tarare* et les *Danaïdes*, avait montré qu'il pouvait aspirer à devenir le digne successeur du père de la tragédie lyrique ; mais en quittant Paris et en revenant à Vienne, il dut se renfermer de nouveau dans les bornes étroites de l'opéra italien, pour se conformer au goût du public, et suivre le chemin battu des autres compositeurs italiens, ses contemporains. Cependant il leur est toujours resté bien supérieur. Dans la suite, il a composé des messes et d'autres morceaux d'église pour la chapelle de l'empereur.

Plus tard, lors de mon séjour à Vienne à l'époque du congrès tenu en cette ville, je connus plus intimement Salieri, et j'appris à l'apprécier suffisamment pour que je me fisse un devoir sacré de réfuter après sa mort un article infâme paru dans un journal, dans lequel il était dit que Salieri avait empoisonné Mozart, et qu'il l'avait confessé lui-même à son

lit de mort. Je n'ai pas besoin de faire ressortir ici tout l'odieux de cette fable. Au su de tous ses contemporains, Salieri s'était de tout temps montré jaloux des succès de Mozart, et il n'y avait aucun rapprochement entr'eux ; mais de là à donner matière à une accusation pareille, il y a loin, surtout lorsque celle-ci s'adresse à un homme qui jouissait, comme Salieri, de l'estime et de la considération de la cour et de la ville.

Un autre compositeur très distingué de ce temps était Joseph Weigl, maître de chapelle de l'opéra italien de la cour. Ses nombreux ouvrages eurent un succès mérité, et même *L'amor Marinaro* et *la Famille suisse* ont joui d'une vogue véritable. Weigl était filleul de Haydn.

J'ai parlé plus haut de Sussmayer. Ce compositeur, dont un heureux hasard a répandu le nom dans le monde entier, a droit à quelques lignes. Sa position de maître de chapelle à l'opéra allemand lui fournit l'occasion de se produire. Son meilleur opéra est le *Miroir d'Arcadie*, représenté en 1794. Il a composé en outre plusieurs messes, mais son meilleur ouvrage est sans contredit son oratorio *Moïse*.

C'est ici le lieu de parler de sa collaboration au *Requiem* de Mozart. Je transcrirai donc fidèlement ce que m'a raconté à ce sujet madame Mozart. Les amis du maître, regrettant qu'il n'ait pu terminer cet ouvrage, engagèrent sa veuve à faire achever ce chef-d'œuvre par un des élèves de Mozart qui eût eu connaissance de cet ouvrage avant la mort de son auteur. Madame Mozart pensa tout d'abord à Eybler qui était, plus qu'aucun autre, capable de mener à bonne fin cette entreprise. Mais Eybler, dont la modestie était extrême, donna un prétexte et refusa la proposition qui lui était faite. Moins scrupuleux, Sussmayer céda aux sollicitations de madame Mozart. Il entreprit cette tâche difficile, et il s'en acquitta si bien qu'aujourd'hui encore, les amateurs ordinaires donnent la préférence, parmi les morceaux qui composent le *Requiem* de Mozart, tel qu'on l'exécute, au *Sanctus*, au *Benedictus* et à l'*Agnus Dei*. Ils changeraient probablement d'opinion s'ils savaient que ces fragments sont entièrement de la composition de Sussmayer. Le *Benedictus* surtout est assurément, — il convient de le dire, — fort gracieux et rend très noblement les sentiments qu'il doit exprimer ; mais pour nous autres, gens de l'art, il y a bien loin de ces morceaux à cet admirable *Recordare, Jesu pie*, qui est à la hauteur de tout ce que Mozart a jamais écrit de plus beau, de plus touchant. Tous les accompagnements, du commencement à la fin, sont de Sussmayer, Mozart n'ayant fait qu'indiquer les premières mesures des dessins que Sussmayer a continués et dont il a fait usage jusqu'au bout du morceau, quand il l'a pu, comme dans le *Confutatis maledictis*. On sait qu'après la mort de Mozart, l'éditeur André,

d'Offenbach, se rendit acquéreur de tous les manuscrits originaux du maître. Dans la suite, j'ai passé une longue journée chez André à examiner minutieusement ces reliques précieuses, et j'ai tenu entre mes mains le *Requiem*, tel que Mozart l'avait laissé en mourant. André en a publié depuis un *fac-simile* d'une fidélité telle, qu'on y remarque jusqu'aux feuilles de papier de musique laissées en blanc. Je possède un exemplaire de cette curieuse publication.

Sussmayer mourut à la fleur de l'âge. Il était musicien jusqu'au bout des ongles, mais il n'était que musicien.

A la suite de Sussmayer, les noms de Gyrowetz et de Seyfried se trouvent tout naturellement sous ma plume.

Lorsque j'arrivai à Vienne, Gyrowetz y était de retour d'un voyage en Angleterre. Il y avait composé plusieurs symphonies, fort goûtées du public, et il aurait dû y rester, car il y était estimé, autant pour son talent que pour ses qualités personnelles. Dans la suite, il obtint la place de maître de chapelle du théâtre allemand, à Vienne, et il composa pour cette scène la musique de quelques grands ballets, ainsi que de plusieurs opéras, dont quelques-uns, notamment l'*Oculiste*, sont restés au répertoire. Par suite des malheurs de la guerre, la cour d'Autriche dut plus tard abandonner ses théâtres impériaux et royaux à des entrepreneurs qui, ne prenant aucun souci de la partie artistique de leur exploitation, laissèrent tout dépérir. Gyrowetz fut du nombre de ceux qui furent congédiés, et actuellement, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, il n'a d'autre ressource pour vivre que le produit d'un concert que ses amis donnent tous les ans à son bénéfice. Lors de mon dernier séjour à Vienne, en 1842, Gyrowetz me raconta que l'*impresario* lui faisait payer son billet d'entrée, même quand on jouait ses propres ouvrages. Le fils de Mozart devait également payer, quand il voulait entendre les opéras de son père.

Le chevalier de Seyfried, émule de Gyrowetz, eut une carrière moins pénible que l'auteur de l'*Oculiste*. Sa musique est pleine de verve et d'expression, et ses opéras peuvent figurer à côté de tout ce qu'il y a de beau dans ce genre, quoi qu'ils n'aient peut-être point le mérite d'une grande originalité.

Seyfried me conduisit à parler de son maître de piano, Kozeluch. Ce Kozeluch, en qualité de professeur de tous les enfants de la famille impériale, jouissait d'un grand crédit. J'avais une lettre de recommandation pour lui. Il me reçut du haut de sa grandeur et me dit que j'eusse bien mieux fait de rester auprès de Michel Haydn, que de venir étudier sous son frère Joseph. Il faut dire, pour être juste, que Kozeluch n'aimait

point l'auteur des *Saisons*, et qu'il ne négligeait aucune occasion de manifester ses sentiments à son égard. Un jour qu'on exécutait une nouvelle symphonie de Haydn, et qu'il assistait à cette audition en compagnie de Mozart, il dit, en entendant une modulation neuve et inattendue : « — Je n'aurais pas fait cela ! » Mozart répondit aussitôt : « — Ni moi non plus ; mais savez-vous pourquoi nous ne l'aurions fait ni l'un ni l'autre ? C'est parce que cela ne nous serait pas venu à l'esprit. »

Il est à supposer que Kozeluch garda rancune à Mozart de cette réflexion ; car, lorsqu'il entendit peu de temps après l'ouverture de la *Flûte enchantée*, il s'écria : « Ce pauvre Mozart, on dirait qu'il a voulu faire là quelque chose. »

Ce redoutable censeur a composé la musique de quelques ballets et beaucoup de sonates pour le piano.

Puisque nous parlons des grotesques, nous ne saurions passer sous silence le plus grotesque de tous.

Nous avons nommé le célèbre Schickaneder, directeur du théâtre *der Wieden*, et auteur d'une quantité de pièces bien mauvaises. Le seul titre qu'il ait à la reconnaissance du public est l'idée qu'il a eue de faire composer par Mozart la musique de la *Flûte enchantée*. Il s'était dit l'auteur du libretto, d'ailleurs, assez médiocre, de cet ouvrage ; mais il n'a pas même ce mérite ; car, il l'acheta d'un jeune homme inconnu et se borna à confectionner les mauvais vers que Mozart recouvrit de sa musique divine.

Le succès qui accueillit ce chef-d'œuvre et qui se maintint longtemps encore après son apparition, inspira à Schickaneder la lumineuse idée de donner une suite à la *Flûte enchantée*. Dans ce but, il versifia les paroles d'une seconde partie de cet ouvrage. Mozart, s'il eût vécu, n'eût certainement point entrepris ce travail ; mais Schickaneder ne se laissa point arrêter par cette considération, et pour composer la musique de son monstre-nouveau-né, il engagea Winter, maître de chapelle de la cour de Munich.

Winter s'était fait connaître en Italie, en France et en Allemagne, par un grand nombre d'excellents opéras, notamment par son *Sacrifice interrompu*, qui figurait honorablement à côté des ouvrages de Mozart. Cependant, et malgré ces antécédents, l'entreprise de Schickaneder était hasardeuse, et Winter pouvait être sûr d'avance que la comparaison tournerait à son désavantage. Mais Schickaneder sut le gagner. Winter se mit donc à la besogne, et composa la musique de la suite de la *Flûte enchantée*. L'ouvrage, monté avec magnificence, fut représenté avec le plus grand soin. Il renfermait de grandes beautés et eut un très hono-

rable succès d'estime ; on peut même dire qu'il eût été apprécié encore davantage, si le public ne se fût mis en tête que la seconde partie devait être supérieure à la première composée par Mozart. Or, à l'impossible nul n'est tenu !

A peu près deux ans auparavant, Winter avait composé la musique du second acte d'un autre opéra de Schickaneder, *les Pyramides de Babylone*. Le premier acte était d'un habile professeur de Vienne, nommé Mederitsch (à ce nom trop difficile à prononcer, il avait substitué celui de Gallus, sous lequel il était généralement connu). Sa mort prématurée ne lui permit point d'achever l'œuvre commencée, et ce fut Winter qui fut, ainsi que je l'ai dit, chargé du soin de mener l'entreprise à fin (1).

Le théâtre *der Wieden* était très suivi, grâce à l'activité de son directeur. Schickaneder avait eu, comme je l'ai dit, la bonne fortune de tomber sur la *Flûte enchantée*, de Mozart, et cette circonstance avait favorisé ses commencements ; mais il avait un terrible rival en la personne de son confrère, le directeur du théâtre de Leopoldstadt, qui opposait à tous ses efforts, la fécondité de deux auteurs populaires, Wenzel Müller et Kauer.

Ce petit théâtre de faubourg était toujours rempli d'un public tout à part et de bas étage. Plus que tout autre, Wenzel Müller avait le don d'écrire pour ce monde ; ses mélodies avaient du charme, sans être communes, et tous ses auditeurs les chantaient en sortant du spectacle. Aussi, Müller s'était-il fait une haute opinion de son propre mérite, et à ce sujet, je ne saurais passer sous silence une anecdote que je tiens de la bouche même de Haydn. Un jour que Müller présentait « au père de la symphonie » un étranger qui se confondait en admiration sur les chefs-d'œuvre du grand maître, il ajouta, comme pour donner plus de poids aux compliments de son compagnon : « Le fait est, M. Haydn, que personne n'a fait de meilleurs quatuors que vous ! » Haydn répliqua : « Vous êtes trop bon, monsieur Müller, mais c'est bien malheureux que je ne sache pas faire autre chose ! »

Wenzel Müller était chef d'orchestre du théâtre de Léopoldstadt. Son concurrent, Kauer, n'y était que simple violon. Il possédait le même genre de talent que Müller, mais à un degré inférieur. Ses ouvrages, et

(1) Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, confond *les Pyramides de Babylone*, qu'il appelle *les Ruines de Babylone*, avec la seconde partie de la *Flûte enchantée*. Suivant lui, Gallus aurait donc collaboré à ce dernier ouvrage. Fétis ne parle pas non plus de l'empêchement survenu dans son achèvement, par suite de la mort prématurée de Gallus. Il ne donne pas, d'ailleurs, la date de la mort de ce compositeur, et se borne à dire qu'il vivait encore à Lemberg, vers 1830.

surtout la *Nymphe du Danube*, ont enrichi bon nombre de directions de théâtres ; mais Kauer n'en profita point, et même il mourut dans la misère, après avoir descendu l'échelle artistique jusqu'à n'être plus que l'un des derniers exécutants à l'orchestre d'un très infime théâtre, situé dans le faubourg de *Josephstadt*.

J'aurais encore une légion de compositeurs de beaucoup de mérite à nommer. J'en citerai seulement quelques-uns parmi les plus distingués, tels que : les deux frères Wranitzky, Piehl, Tæufer, Kronimer, Preindl, Hoffmeister, l'abbé Stadler, etc.

Cependant, une nouvelle génération venait de paraître, qui devait remplacer, sinon faire oublier celle qui l'avait précédée. Cette génération reconnaissait pour chef Népomucène Hummel.

Hummel avait été, comme Mozart, un *enfant-prodige*, et comme Mozart, il eut le bonheur de donner raison aux espérances que ses précoces dispositions avaient fait naître. Il présentait donc un cas exceptionnel ; car, les malheureux *enfants-prodiges* ont d'ordinaire le sort des plantes de serre-chaude qui, à force de pousser, s'étiolent et meurent avant le temps. Les nombreux ouvrages de Hummel sont encore entre les mains de tout le monde, et leur mérite leur assure une longue vie.

Cet excellent musicien était en même temps un des plus grands pianistes de son temps, et surtout ses savantes improvisations auraient été considérées comme des chefs-d'œuvre, si l'on avait pu les fixer par écrit. Il était élève d'Albrechtsberger, de Mozart et de Salieri, et l'on voit à ses ouvrages qu'il a profité de chacun de ces trois maîtres.

A la même époque, Beethoven commençait à lancer ces gerbes de feu qui, dans la suite, devaient embraser tout l'horizon du monde musical. Ce grand homme était doué d'un génie sublime, mais son exemple fut mauvais pour ses successeurs, puisque la génération qui a suivi a pensé, à son exemple, que tout lui était permis. Or, il en est résulté que, voulant surpasser ce modèle *inimitable*, on l'a seulement dépassé. Et voilà pourquoi ces flammes volcaniques sont remplacées par de simples feux-follets qui sautillent sur la surface des marais. J'aurai occasion de reparler du grand Beethoven.

E. NEUKOMM.





CASTIL-BLAZE⁽¹⁾



UN jour (c'était en 1838), le grand traducteur musicien, je le crois du moins, voulut me traduire aussi moi-même. Toutefois j'aime mieux dire, car il faut être généreux envers les morts, que nous nous rencontrâmes dans une idée, encore inédite aujourd'hui, et dont je donnerai plus tard la clef à nos lecteurs. Il s'agit d'un nouveau système d'horloge musicienne. J'en avais imaginé un que je lui communiquai; il en imagina un autre à peu près dans le même temps. Je les décrivis, un jour, tous les deux en commençant par le sien, bien qu'il me soit facile de prouver, par des dates précises, que le mien fut conçu le premier; mais comme il fut soumis à l'Académie des sciences qui en fit son rapport dans sa séance du 21 février 1838, et que l'exécution de mon plan a été confiée à M. Collin, l'un de nos plus habiles mécaniciens, je ne veux ni ne dois le dévoiler encore; il fera l'objet d'un article spécial que nous publierons peut-être dans la *Chronique musicale*. Je reprends le fil de ma narration.

Henri Blaze, rédacteur musical de la *Revue des Deux-Mondes*, dont le propriétaire M. Buloz, ci-devant directeur du Théâtre-Français, était devenu son beau-frère: Henri Blaze, disons-nous, à qui nous devons la traduction complète du *Faust* de Goëthe, plusieurs poèmes remarquables, une petite biographie de nos principaux musiciens contemporains, et d'excellents articles d'appréciation, n'était malheureusement pas toujours d'accord avec son père. Cette situation

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

fâcheuse dont nous ne révélerons point ici les mystères, lesquels se rattachent d'ailleurs à des intérêts domestiques auxquels nous ne devons pas toucher, fut une des principales sources des chagrins de notre vieux compatriote, chagrins dont l'abeille, disait-il, était obligée d'adoucir ou de déguiser l'amertume avec *le miel de ses aiguillons*. Quand il venait à me parler de lui, il essayait de s'étourdir à l'aide de la plaisanterie, arme qu'il maniait assez habilement, mais souvent avec peu de réserve contre n'importe qui; car dans ses moments de verve caustique, il n'aurait pas même épargné son père. C'est pourquoi il avait beaucoup d'ennemis cachés, bien qu'il ne fût en réalité l'ennemi de personne.

On sait que Castil-Blaze avait épousé en 1812, à Avignon, mademoiselle Bury ou de Bury, fille d'un architecte de cette ville; et, en souvenir de ce mariage, il me raconta confidentiellement, quelques années avant sa mort, une anecdote des plus singulièrement romanesques, qu'il me pria de ne révéler qu'après qu'il aurait disparu de ce monde.

Écoutez le récit de cette histoire merveilleuse : c'est le héros lui-même qui va parler.

« Mademoiselle Bury allait se marier; c'était le jour de la célébration de son mariage, et il devait y avoir, dans sa maison même, soirée dansante et musicale. Cette soirée devait même précéder la cérémonie nuptiale à la mairie et à l'église, contrairement à l'usage le plus ordinaire, mais ainsi que cela se pratiquait et se pratique encore aujourd'hui à Avignon.

« On me savait musicien, claveciniste, chanteur et même un peu compositeur; en province on est décoré de ce titre pompeux et l'on vous prend pour un Mozart dès que vous avez produit seulement une romance. C'était du moins comme cela, dans notre pays, sous le premier Empire.

« J'oserai même vous dire que, dans cette soirée, j'eus à faire à moi seul tous les frais du concert. J'y devins tour à tour la basse, le concordant et la taille; et tout cela, sans préjudice de mes fonctions de chef d'orchestre ou d'orchestre même. Toutefois, comme on m'avait invité aussi à un bal, et qu'évidemment je ne pouvais pas me faire danser moi-même, on avait eu soin de se procurer deux violons, un violoncelle et une clarinette; de sorte que j'alternais avec les ménétriers.

« Mais laissons là le concert : le quadrille va commencer.

« Et, en effet, un grand vide s'étant établi au centre du salon, chaque danseur s'empare d'une danseuse, et sept jeunes couples sont déjà en place..... Quelle chance!... sur huit danseuses de bonne volonté, on m'avait, par discrétion peut-être, laissé la meilleure, mademoiselle Bury!

Je pars vers elle comme un trait d'amour, et voilà le quadrille au complet.

« Dans les petits bals de province, la danse n'est le plus souvent qu'un prétexte : comme on a toujours quelque chose à dire, on y chuchotte et l'on y jase plus qu'on n'y danse. Qui sait, dans un duo de cette sorte, tous les traits que l'on peut avoir à exécuter *sotto voce* et tout ce que l'on peut se dire à l'oreille entre une *poule* et un *pantalon*, entre un *été* et une *pastourelle* ! Pour moi, qui fus toujours assez jacquart de mon naturel provençal, je me suis cependant quelquefois trouvé là un peu en défaut, un peu embarrassé ; mais, cette fois, mon embarras était plus gauche encore que de coutume, car, que dire à une nouvelle mariée qui ne l'est pas encore ? Faut-il la complimenter sur un bonheur qui n'est pour elle qu'un problème ? Ce n'est pas même décent ; et puis, en général, le sexe n'aime pas qu'on lui fasse trop généreusement preuve d'abnégation.... Or, pendant que la clarinette coquenardait, et que la musique des pieds lui répondait à peu près en mesure, je me disais à part moi-même : « Qu'est-ce que je pourrais donc bien *lui* conter ? »

« Enfin, en dépit de mon embarras, comme il fallait de toute rigueur rompre le *tacet* et fermer le point d'orgue, il me vint une singulière idée en tête : Tout le monde avait complimenté la future, et, comme je ne veux rien faire comme tout le monde, j'essayai de faire le contraire de tous en attaquant de travers : Que voulez-vous, je suis fantaisiste ! Je me mis à plaindre ma partenaire, à me plaindre moi-même, en ayant même l'air de pleurer un peu pour elle et pour moi. Le diable tente quelquefois même les moins audacieux ! le moyen était tout neuf ; il me plut, je le mis en œuvre et il me réussit au delà de toute ambition, ainsi que vous allez le voir.

— « Hélas ! ma belle demoiselle ! il est donc vrai que je suis venu trop tard ! lui dis-je mystérieusement à l'oreille.

— « PEUT-ÊTRE ! » me répondit-elle.

« Tout ce que ce *peut-être* eut d'écho retentissant à mon oreille..... jamais musique céleste ou chant de séraphin ne seront capables de vous l'exprimer !...

« Ce fut comme un premier coup d'archet électrique !

« La danse finie, je ne voyais plus que des brouillards au milieu desquels resplendissait ce mot magique : *Peut-être* !

— « Vous avez l'air d'avoir chaud et d'être fatigué, mon cher Blaze ; voudriez-vous vous désaltérer ? Accepteriez-vous un sorbet ? me dit le futur de son ton le plus gracieux.

— « *Peut-être* ! » lui répondis-je machinalement.

« Mais, tout en acceptant ce qu'il m'offrait de si bonne grâce, je ne

savais plus ce que je faisais, ce que je disais, ce que je voyais ni ce que j'entendais.

« Enfin, le bal, le concert, la bouillotte et tous les autres accessoires de la fête étant terminés, il fallut se disposer à monter en voiture pour aller à la mairie. M. le premier adjoint, qui était un des principaux invités, se leva pour donner le signal du départ ; et..... fouette cocher !

« Nous sommes à la mairie. Abrégeons quelques détails afin d'arriver plus vite au fait. L'organe de la loi adresse la parole en ces termes à la blanche colombe qui s'incline devant lui :

— « Acceptez-vous pour époux M. Jean-Stanislas-Adolphe F.....? »

— « NON. »

« Voyez-vous d'ici le tableau ? »

« Mouvement général de surprise ! Agitation fébrile parmi les assistants ! Colloques animés, mêlés de gestes d'indignation parmi les parents, qui se rapprochent comme un seul homme autour de l'indigne future, au risque de l'étouffer.

« De son côté, couvert de honte, le prétendu gesticule et semble vouloir chercher son chapeau pour se dérober aux regards inquisiteurs des assistants.

« Moi-même je me demande quel rôle je dois jouer dans le drame.

« Le trouble et l'agitation sont à leur comble ! »

« Cependant, comme il faut une fin à tout, même à ce qui n'a point eu de commencement, on se décide à se retirer, sans avoir pu arracher de la bouche de la jeune fille autre syllabe que la particule négative.

« Chacun se creusait le cerveau pour pénétrer le mystère d'un changement si subit. Quelques-uns parmi les parents eurent même la cruelle pensée de venir me le demander à moi, l'auteur... (car j'étais déjà alors un peu connu dans le public en qualité d'auteur dramatique), et, comme si je devais être initié à l'intrigue de la pièce, on m'interrogeait sur ce singulier *dénouement*.

« Mais... c'était écrit, ou plutôt, on ne devait rien écrire dans cette soirée on ne peut plus mystérieuse pour tous, même pour moi ; car, il faut l'avouer, malgré le charmant *peut-être*, j'étais fort loin de m'attendre à tout ce qui venait de se passer, et surtout à ce qui devait en résulter plus tard.

« Ai-je besoin de vous faire connaître l'issue des événements qui s'accomplirent par suite de la réponse inattendue de mademoiselle Bury ? Vous l'avez sans doute devinée, bien qu'elle soit sans précédent peut-être dans les fastes de l'état civil.

« Trois mois après, mademoiselle Bury endossait, pour la deuxième

fois de sa vie, la robe nuptiale ; mais cette dernière fois, ce fut la bonne ; sa jolie bouche avait hâte de s'ouvrir pour répondre oui ; et ce *oui* sacramentel, c'est moi qui devais le recueillir. »

Tel fut le récit du célèbre transformateur musicien. Son mariage même devait être une traduction ou une transfiguration dont il devait devenir l'éditeur propriétaire, comme il le devint des meilleures œuvres musicales.

Voilà Castil-Blaze marié !

C'est ainsi que nous sont venus au monde madame Buloz et M. le baron de Bury ! Voilà comment trouva le bonheur exceptionnel d'un excellent mariage celui qui ne voulut jamais rien faire comme le commun des martyrs !

V

Littérature musicale. — *Les Théâtres lyriques de Paris.* — Bernabo. — *Prosodie musicale.* — *Messe de Rossini.*

Les six dernières années de la vie et des travaux de Castil-Blaze furent réellement utiles à l'art musical et à l'histoire de la littérature lyrique.

Outre les *Théâtres lyriques de Paris*, comprenant l'*Académie impériale de musique*, l'*Opéra-Italien* et l'*Opéra-Comique*, livres qui ont été écrits vers 1855, mais dont il ne put livrer à l'impression que les deux premiers, il avait l'intention de publier aussi le *Théâtre-Lyrique*, dont il traçait les premières pages quand la mort vint le surprendre. La critique soulevée dans ses derniers ouvrages, notamment celle qui touche à la parodie, est un monument impérissable, dont les esprits les plus revêches parmi ses détracteurs doivent lui savoir gré.

Après *Molière musicien*, vers 1852, vint, en 1856, sa fameuse brochure sur l'opéra français : *Vérités dures mais utiles, Prélude et cadence finale de l'opéra italien, à Paris, de 1848 à 1856*, qui suscita à son auteur une avalanche de petits pamphlets, publics ou particuliers, authentiques ou anonymes, dont quelques-uns étaient gros de plates sottises. Triste et inévitable destin de tous les novateurs qui veulent se poser en chefs de file devant leurs contemporains et semblent dire en notes mal sonnantes à leurs oreilles : « Rien de ce que vous
« avez fait jusqu'à ce jour n'était selon les lois de la raison et de l'har-
« monie : voici la seule bonne règle à suivre ; c'est moi qui, le premier,
« osai vous l'enseigner : soumettez-vous ! » — *Haro!* leur crie-t-on de

tous côtés en les repoussant dans l'ornière d'où ils veulent sortir de leur vivant ; et leurs doctrines ne commencent à être un peu goûtées qu'après qu'ils sont descendus dans la tombe.

Castil-Blaze voulait prouver à nos *paroliers*, comme il les appelait, mais, autrement dit, à nos auteurs dramatiques musiciens chargés d'écrire les livrets des opéras, que la langue française, aussi bien que la langue italienne, est susceptible d'être coupée sous la musique d'une manière tout à fait intelligible et agréable à l'oreille ; et, afin d'ériger le précepte en exemple, il écrivit lui-même un sujet d'étude : ce modèle à suivre fut *Bernabo*.

Bernabo n'était autre chose qu'un bel et bon pastiche en un acte, pétri dans le moule de cette pièce de Molière dont le titre scabreux ne peut être prononcé aujourd'hui aux oreilles délicates des dames sans offusquer les maris. Il y avait là du Cimarosa, du Paisiello, du Farinelli, du Guglielmi, du Salieri, etc., etc. C'était délicieux, mais cela ne valait rien pour Paris. Cette charmante macédoine où l'on remarquait aussi des couplets dont la mélodie inédite était d'une excellente facture, arriva tout exprès pour servir d'auxiliaire à la brochure que nous venons de citer.

« La langue française, dit l'auteur lui-même dans les quelques lignes en forme de préface qui précèdent son livret, est un instrument dont nos paroliers veulent jouer sans en avoir appris la gamme et le doigter. De là vient l'argot rebutant, l'indéchiffrable charabia que l'on dégoise sur nos théâtres lyriques. Les mots chantés y sont brisés, fêlés, fracassés, pulvérisés de telle sorte, les syllabes y frappent si souvent à faux sous les notes, que l'auditoire ne comprend plus du tout ce que veulent dire les acteurs. En écrivant par fantaisie la partition de *Bernabo*, je ne pensais qu'à meubler la bibliothèque de l'Académie française d'un ouvrage qu'elle pourrait opposer aux assassins comme aux détracteurs de notre idiome. »

J'ai sous les yeux, au moment où je trace ces lignes, quelques lettres qui me furent écrites par Castil-Blaze à Saint-Quentin, dans le temps où ses antagonistes les plus acharnés s'efforçaient à combattre la réforme salutaire, mais gênante, qu'il voulait introduire dans la construction des vers lyriques. J'extrais quelques passages de l'une d'elles ; ils pourront servir à l'intelligence de la question qui s'agite ici : c'était à l'occasion d'un article assez virulent que M. Baralle, alors rédacteur en chef de l'*Univers musical*, lui avait adressé dans un de ses numéros de juillet 1856, où il renvoyait l'auteur du système nouveau à ses propres écrits.

.

« Ce Baralle, dit-il, a travaillé sur un thème qu'il n'a pas compris : il a voulu se montrer méchant et s'est enferré. Il sait si peu ce que c'est que l'accent, qu'il le note à faux. Voyez au bas de la page 110 : des neuf accents qu'il souligne, huit sont excellents. Le *·e* est détestable, il ne l'a pas même remarqué :

Mais / le soir, près / d'elle

il faudrait :

Le / soir, auprès / d'elle

« En 1824, je n'avais pas encore trouvé mon système de versification lyrique. Je ne l'ai mis en pratique exacte et suivie qu'en 1828 pour l'*Italienne à Alger, Anne de Boulen, Oberon, Fidelio, etc.*

« J'étais surpris que les paroliers ne m'eussent rien dit encore ; ma brochure réclamait vivement ces attaques. Elles sont d'autant plus utiles qu'elles portent à faux.

« Le 19, jour de mon départ pour Avignon, je rencontrai chez Legoux un dilettante qui lisait et commentait le Baralle en chantant, et qui disait ce que je viens d'écrire au sujet des neuf accents soulignés. Vous voyez que tous les Parisiens ne sont pas des cruches. Plusieurs commencent à me comprendre. Je demanderai l'article de Théodore Anne, qui sera moins stupide, sans doute. — Il y a des sourds qui ne veulent pas entendre. — S'ils ralentissaient leur feu, la note, mise sur la *Chanson de Rolland*, est encore un chat, un tigre, que je leur jette entre les jambes (1).

« Le seul moyen de me battre et de prouver que les Parisiens écrivent en vers, serait de me montrer une chanson, romance ou cantique français dont la musique s'appliquerait juste à tous les couplets. Les stances en vers de neuf syllabes exceptées : ici la cadence est forcée ; mais aussi les chansons de ce genre sont-elles très rares, etc., etc. »

J'ai dû m'étendre un peu, avec détails, sur cette question, devenue depuis de plus en plus brûlante, de la prosodie lyrique. Aujourd'hui, l'on ne blâme plus, l'on approuve et l'on essaie de mettre en pratique le système de ce rénovateur trop hardi ou *trop cassant*, mais vrai, qui avait ameuté contre lui la troupe routinière des poètes et des littérateurs.

Il y a une circonstance de la vie artistique de Castil-Blaze et une

(1) Cette *Chanson de Rolland* est un chœur à quatre voix d'hommes qu'il avait fait pour le camp de Sathonay (Lyon), où il fut chanté. Il fut chanté aussi, en ma présence, par la Société chorale d'Arras.

partie de ses travaux sur laquelle on a été un peu plus en droit de le censurer ; ce fut lorsqu'il eut la singulière idée de bâtir une messe sur les mélodies de Rossini. Et cependant, là encore on aurait pu l'absoudre, si l'on avait été appelé, comme nous l'avons été, à entendre l'effet prodigieux que produisait cette œuvre monumentale, lorsqu'elle était étudiée et exécutée convenablement. Rien n'était saisissant comme l'ensemble de cette exécution grandiose, pour peu que l'on eût le courage de dégager son esprit des exigences de la pensée grégorienne.

M. d'Ortigue désapprouva hautement son ami et compatriote d'avoir osé entreprendre ce travail, qu'il ne considérait pas seulement comme une simple peccadille, mais comme un véritable crime de lèse-dignité liturgique et une coupable profanation de l'art. A son point de vue, d'Ortigue a mille fois raison ; mais les motifs de cette rigidité scholastique s'effacent ou s'amoindrissent en présence des effets réels et du vif plaisir que l'on éprouve à entendre, majestueusement groupés ensemble, tous ces chefs-d'œuvre de mélodie que l'on ne peut savourer ailleurs que séparément.

La musique, nous l'avons dit ailleurs, n'est pas, comme la peinture et la statuaire, un art fixe et stationnaire pour lequel le temps a imposé non-seulement des règles et des principes, mais des types et des modèles immuables. Elle doit, au contraire, toute sa valeur, tout son agrément et toute sa grâce au libre arbitre de la variété et du changement. Elle est, au théâtre surtout, comme la mode, une fille légère et folâtre dont les charmes ne peuvent vieillir sans se rider, veulent se renouveler, se reproduire et se multiplier à l'infini. Cela est si vrai, que les grands maîtres, admirés il y a cinquante ans, sont aujourd'hui mis de côté pour faire place à d'autres qui, dans un demi-siècle, seront oubliés à leur tour. Or, si la musique vieillit en perdant de son charme au théâtre, pourquoi ne vieillirait-elle pas aussi en perdant de sa valeur à l'église ? Pourquoi là seulement prendrait-elle un caractère toujours égal qui ne saurait être modifié par le temps ?

Mais revenons à notre sujet. Castil-Blaze, comme tous les compositeurs dramatiques, qui, à la fin de leur carrière, cherchent, avant de plier bagage, à faire amende honorable à l'Église, en quittant le théâtre qui les fait et qui devient ainsi pour eux la maison du démon, Castil-Blaze disons-nous, voulut produire, lui aussi, sa messe ; et cette messe fut et ne pouvait être qu'une transformation.

Voici, à l'occasion de ce travail, qui fut à peu près le dernier de notre critique musicien, une anecdote assez piquante qui eut lieu le 14 mars 1856.

Quelques années auparavant, Castil-Blaze assistait à l'Opéra italien, à une répétition de la *Donna del Lago*, lorsqu'aux premières mesures du quintette en *la bémol*, *Crudele sospetto* (*do, ré, mi*) il s'aperçut que la mélodie s'adaptait parfaitement au *qui tollis peccata mundi* du *Gloria*. Cette découverte, que le hasard avait amenée, le mit en goût, et dès le lendemain, il mettait la main à l'œuvre pour produire, avec divers morceaux des meilleurs opéras du même auteur, une messe tout entière qui fut appelée, très improprement depuis, MESSE DE ROSSINI.

Au bout de quelques mois la partition en était achevée, lorsque, par une belle journée du printemps de l'année qui venait d'expirer, un homme, remarquable par son obésité et déjà avancé en âge, l'aborda soudainement, et, lui frappant sur l'épaule :

— Hola ! hein !... vous filez bien fièrement, vous, mon vieux !

— Ah ! c'est vous, *signor maestro illustrissimo* ; excusez-moi : Je suis myope.

— Eh bien, donnez-moi le bras et promenons nos cent quarante printemps, l'un portant l'autre, au milieu de ces boursiers de l'Opéra ; mais, afin que nous cheminions parmi eux *incognito*, et qu'on nous prenne pour deux agioteurs de profession, marchons *adagio* et parlons *sotto voce*. Voyons, dites-moi.... vous qui faites toujours quelque chose, que faites-vous dans ce moment ?

— Ce que je fais... moi ? oh ! vous voulez me flatter aujourd'hui, *signor maestro* ! je ne fais pas, moi ; mais je fais peut-être mieux, car je fais tout le contraire : Je défais, je reconstruis, je transfigure, je transforme, je transplante, je transvase, je... »

Et il allait continuer sa kyrielle lorsque la foule des joueurs, devenue plus compacte, les poussa du boulevard de Gand jusques dans la rue Lepeletier.

Aux préliminaires de cette conversation, vous avez, lecteurs, sans doute déjà deviné que l'interlocuteur de Castil-Blaze n'était autre que l'illustre auteur de *Guillaume Tell*.

« — Vous me demandez ce que je fais, reprit le grand arrangeur musicien ?

— Oui, je vous le demande ?

— Eh bien, je fais... ou plutôt, je viens de faire...

— Dites, que venez-vous de faire ?

— Une messe de *Rossini*.

— Toujours caustique et facétieux ! vous n'en démordrez donc jamais ?

— Et n'allez pas croire, *maestrissimo*, que ce soit là chose facile ! essayez plutôt.

Parodier un air est déjà assez mal aisé, bien qu'il soit permis de tourner *a piacere* les paroles nouvelles que l'on ajuste à la musique donnée. Mais adapter le texte immuable de la messe à des mélodies qu'il faut conserver dans toute leur pureté, maintenir un parfait accord de sentiment, de couleur, d'expression entre les éléments épars que vous réunissez; soutenir cet accord au point de faire croire que ces chants dépaysés ont été composés pour leurs paroles nouvelles : *hoc opus, hic labor est*. C'est ainsi que Gluck arrangea ses opéras français.

— Mais enfin n'importe; cette difficulté, moi, je l'ai vaincue et *ma... votre* messe est terminée.

— Ma foi, mon ami, vous êtes vraiment un homme extraordinaire? »

Et les voilà, l'un (Rossini) interpellant en latin, l'autre (Castil-Blaze) répondant en italien.

— Voyons, dit le premier, par quoi avez-vous pu représenter le Credo? *Credo in unum Deum*.

— *Ecco ridente in cielo...*

— C'est en chœur au moins que vous l'avez traité?

— Sans doute; n'était-ce pas sa forme primitive dans *Aureliano in Palmira* (il le lui chante).

— Bravo! parfait! je ne me doutais pas d'avoir fait un *Credo* si majestueux et si bien prosodié.

— *Le Kyrie?*

— *Santo imen*, chœur religieux d'*Otello*.

— *Christe eleison?*

— Quintette en Canon, de *Mose*.

— *Incarnatus?*

— Prière de Ninetta (*La gazza ladra*).

— *Crucifixus?*

— Chœur des ténèbres de *Mose*.

— Passons du solennel, du triste au gai. *Cum sancto spiritu, et vitam venturi seculi?* c'est là que les maîtres placent leurs fugues pleines de vivacité, quelquefois de brillante folie.

— Je me suis emparé des strettes animées des *quintetti* de *Cenerentola*, du final de *Semiramide*.

— Bien trouvé!

— Permettez que je vous soumette le manuscrit de *votre* messe.

— Non pas, je la verrai quand elle sera grande. C'est un vrai tour de force heureusement accompli; je vous réponds du succès; peut-être vous fallait-il encore celui-là! »

La conversation s'était tellement animée que Castil-Blaze, sans s'en

douter, avait passé insensiblement du *sotto voce* au *mezzo forte*, du *mezzo forte* au *forte piano*, et du *forte piano* au *fortissimo*; et si bien que tous les lions, et tous les badauds du boulevard de Gand s'étaient attroupés autour d'eux, en se disant : « Qu'est-ce que c'est ? »

— Ce sont, disait celui-ci, deux joueurs dégommés qui chantent leur *de profundis*.

— Ce sont deux actionnaires de M. Mirès, disait celui-là.

— C'est, disait l'autre, un fou et un voleur.

— C'est.... c'est.... c'est.... »

Enfin, je ne sais pas ce que l'on n'aurait pas dit encore, si l'un des deux promeneurs, celui qui avait peur des attroupements et des chemins de fer, n'eût lui-même harangué la foule croissante.

« Eh ! *signori francesi*, ne faites point ici de mauvaises traductions !

« L'État n'est pas en danger, soyez tranquilles. Je suis, moi, ce stupide musicien qui ne sait plus rien faire ; je ne compte plus ; mais ce vénérable patriarche est Castil-Blaze. Respectez-le ; c'est mon second père ; c'est lui qui m'a traduit en français, en provençal, en latin et m'a prendre possession de l'Europe. Ce n'est pas tout, le gaillard veut maintenant me conduire en paradis. Je m'en alarme peu, car je présume qu'il n'est pas lui-même très-pressé de se mettre en route. Retirez-vous donc ; laissez-le passer son chemin, et si, en retour du bon office, vous ne recevez rien de moi, vous voudrez bien du moins accepter de lui une messe de *Rossini* ! »

Après la messe dite de *Rossini*, qui fut brillamment exécutée sous nos yeux à Saint-Quentin, pendant que l'auteur en dirigeait, de son côté, une autre exécution à Mormoiron (Vaucluse), il revint une dernière fois à Paris, rue de Buffault, n° 9, où sentant qu'il s'affaiblissait de jour en jour et que sa santé s'altérait, il s'efforça de réunir toutes ses facultés physiques et morales pour mettre la dernière main à ses œuvres complètes dont il était le propriétaire-éditeur.

Je le trouvai, un matin, plongé dans le travail, en quelque sorte herculéen, travail pour lui d'autant plus pénible et lourd qu'il n'avait jamais voulu de secrétaire et n'était aidé par personne. Je vis là, entassés les uns sur les autres, des restes d'éditions de vingt œuvres divers ; des quatuors d'instruments à cordes, des trios de bassons, des messes, des opéras, des chœurs, des motets ou cantiques pour le mois de Marie, et une foule de vieilles romances ou chansonnettes, tant françaises que provençales dont il s'était, disait-il, rendu coupable dans sa jeunesse, soit à Avignon, lorsqu'il était clerc dans l'étude de son père, soit à Paris,

lorsqu'il étudiait en droit, mais parmi lesquelles je remarquai le chant des Thermopyles, la jolie romance du *Roi René*, et, s'il m'était permis d'en citer encore une, *Cou Pata de Juver*, chanson trop libre dont je ne prendrais même pas la liberté de citer seulement le titre, si je n'étais pas à peu près certain qu'il ne sera pas compris par nos lecteurs français. Castil-Blaze me fit cadeau du dernier exemplaire qui restait encore de son *Dictionnaire de musique moderne*, portant le millésime de 1821, que je conserve comme une sorte de relique, quoiqu'il n'ait plus pour moi que le mérite du souvenir.

Le lendemain de ce jour, j'allai encore voir mon vieil ami et le trouvai plongé dans les mêmes collectionnements ou défrichements littéraires, mais beaucoup plus sérieux qu'à l'ordinaire et très fatigué. Je crains de ne pas pouvoir *le finir*, me dit-il d'une voix mal assurée », car il redoutait la mort : la seule pensée lui en faisait horreur, parce qu'il craignait qu'elle ne vînt le surprendre au milieu d'un travail commencé, et il ne parlait d'elle que lorsqu'il ne songeait point à son arrivée prochaine. Par l'article *le*, qu'il savait très bien que je comprendrais sans autre complément de phrase, il voulait désigner son livre intitulé *l'Opéra-comique*, cette troisième partie essentielle, mais restée inachevée, de *l'Histoire des Théâtres lyriques de Paris*, dont il avait publié depuis peu les deux premières : *l'Académie Impériale de musique* et *l'Opéra Italien*, de 1645 à 1852.

Il tenait beaucoup à cet ouvrage, ou plutôt à ces trois livres distincts de l'opéra en France, qu'il avait accompagnés à grands frais d'un splendide et considérable recueil de musique gravée, contenant tous les morceaux de chant et de symphonie qui, depuis deux cents ans, s'étaient rendus célèbres dans ces trois théâtres.

Le texte de ces trois livres, aussi bien que les deux volumes du *Molière musicien*, est rempli de notes ou citations curieuses et d'aperçus historiques très piquants, qui ont une grande valeur pour les littérateurs spéciaux et sont d'autant plus précieux qu'ils avaient été puisés en grande partie dans les recueils inédits et peu connus de Beffara. Je lui dis : « Vous le finirez » et lui serrai encore une fois la main en le quittant. Il répondit à ce dernier mot par un signe de tête négatif que je compris trop bien et qui m'arracha une larme.

Ceci se passait vers le milieu de l'année 1857. Je venais de visiter Lille et la Picardie, où j'avais fait exécuter avec éclat la fameuse *Messe dite de Rossini*, et je me proposais de la faire connaître aussi à Nantes, à Rennes et dans d'autres villes de la Bretagne. Or, j'étais arrivé depuis environ un mois à Saint-Malo, lorsqu'un jour, le 21 décembre de la

même année, étant allé visiter sur une pointe de roches où il est situé, au bord de la Manche, le tombeau de Châteaubriand, et m'étant assis sur la roche couverte de mousse qui l'entoure, j'ouvris un journal de Paris, où j'eus la douleur de lire les lignes suivantes sous la rubrique du 13 du même mois :

« Un célèbre critique musicien, l'ancien XXX des *Débats* et le premier introducteur en France des chefs-d'œuvre de Rossini, de Mozart et de Weber, qui, pour conserver la liberté de sa plume incisive, déclina les plus hautes dignités artistiques et littéraires, y compris celle de directeur du Conservatoire de Musique de Paris, Castil-Blaze, est mort vendredi dernier, 11 décembre courant, à l'âge de soixante-treize ans. »

CHARLES SOULLIER.





LES COSTUMES DE THÉÂTRE

DURANT UN SIECLE ET DEMI

CHAPITRE PREMIER



ETTE étude n'a pas pour but de retracer l'historique complet du costume théâtral depuis l'origine du théâtre français jusqu'à nos jours, en expliquant toutes les variations que ces vêtements ont subies trois siècles durant, ainsi que les circonstances fortuites ou tentatives réfléchies qui ont provoqué ces changements et qui ont amené cette partie de la représentation dramatique au point de perfection relative qu'elle comporte aujourd'hui.

Ce serait là un travail de longue haleine qui formerait au moins la matière d'un gros volume, à l'étudier sous ses aspects principaux avec les développements et considérations artistiques qu'il devrait renfermer.

Nos soins se sont bornés à recueillir nombre de renseignements curieux sur une période déterminé et à les grouper le plus clairement possible, avec les réflexions et détails historiques strictement nécessaires, de façon à donner une étude bien complète de cette branche importante de l'art dramatique, pendant un laps de temps assez étendu sur lequel ont toujours passé trop rapidement les écrivains qui se sont occupés de cette intéressante question du costume au théâtre. Pour quinze ou vingt,

au bas mot, qui ont pris cette histoire au milieu du dix-huitième siècle, c'est-à-dire au moment où Lekain et mademoiselle Clairon, à la Comédie-Française, et madame Favart, à la Comédie-Italienne, apportaient, comme de concert, une première amélioration notable aux costumes de luxueuse fantaisie jusqu'alors adoptés et admirés, il ne trouve qu'un seul auteur qui consacre mieux qu'une analyse succincte aux époques antérieures à ce point de départ général (1).

Nos investigations ont porté de préférence sur cette période d'autant plus curieuse à étudier qu'elle est moins connue, surtout au point de vue qui nous occupe, et la simple lecture de ces chapitres, détachés en quelque sorte d'une histoire générale encore à venir, suffira, pensons-nous, à montrer qu'il y avait beaucoup à dire rien qu'au sujet du costume sur ces temps reculés. Nous avons pris pour point de départ l'origine même du théâtre français, et nous avons poursuivi nos recherches à travers les livres et gravures, jusqu'au moment précis où nous rejoignons les travaux de la plupart des historiens dramatiques, c'est-à-dire jusqu'au premier tiers du siècle dernier.

La mise en scène des *mystères* était tantôt splendide, tantôt d'une pauvreté naïve. Ici, de misérables troupes, dans une petite ville, représentaient une action religieuse ou dramatique ; un simple échafaud avec des compartiments étiquetés de diverses façons suffisait à indiquer le lieu de la scène et remplaçait un décor complet. Là, au contraire, des acteurs exercés, largement rétribués, représentaient pour de riches cités, une pièce bien étudiée, pourvue de tous ses décors et accessoires. Mais, grande que fût la richesse de la mise en scène, les mystères, se jouant le plus souvent en plein air, ne constituaient pas ce que nous avons appelé le théâtre.

Le luxe des jeux théâtraux était alors réservé aux riches seigneurs qui organisaient des fêtes dans leurs châteaux. Lorsque des troupes de comédiens commencèrent à donner des représentations publiques, un ou deux décors faisaient tous les frais du spectacle : ce ne fut guère qu'à partir de 1636 ou 37, pour les représentations du *Cid*, de Corneille, et de la *Sophonisbe*, de Mairet, que les comédiens prirent l'habitude d'avoir un décor approprié à chaque pièce. Mais avant d'arriver aux théâtres réguliers, il faut parler des magnifiques fêtes dramatiques données, en ce temps, dans des châteaux seigneuriaux ou à la cour de

(1) Nous voulons parler de l'intéressant ouvrage de M. Ludovic Celler : *Les Décors, les Costumes et la Mise en scène au dix-septième siècle*.

France, et en particulier du célèbre *Ballet de la Reine*, dont l'apparition fut considérée comme une merveille sans exemple dans le passé, sans imitation possible dans l'avenir.

Le *Balet comyque de la Royne*, de Beaujoyeux, représenté dans la salle du Petit-Bourbon, en 1581, aux fêtes du mariage du duc de Joyeuse, pair de France, avec mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine, marque la première ébauche du genre qui devint l'opéra et qui est dû à l'union inégale de la poésie, de la musique, des décorations et de la danse. Henri III, voulant honorer les époux par la magnificence de la fête, prétendit que rien ne fut épargné pour un pareil mariage : riches habits, festins, mascarades, courses, combats à la barrière, ballets à pied et à cheval, concerts, tout se succéda si bien que Brantôme lui-même, quoiqu'il trouve le ballet des Polonais « inimitable, » déclare que les « noces de M. de Joyeuse ont surpassé toutes les fêtes et cérémonies du temps. » Le désir de rendre ces noces superbes « ne dépassa pas le désir d'exécuter ces splendeurs, » et la noblesse « apporta son argent, comme sa vie, lorsqu'il s'agissait de la couronne. »

Catherine de Médicis voulut s'occuper en personne de la composition du ballet ; elle envoya donc quérir l'illustre Baltazarini, que le maréchal de Brissac, gouverneur de Piémont, lui avait adressé d'Italie, avec une bande choisie de violons, et qu'elle avait bientôt honoré du titre si envié de son valet de chambre. Insinuant, flatteur, industrieux, le jeune Italien avait su promptement se concilier les faveurs des grands, et il était devenu l'organisateur attitré de toutes les fêtes galantes, bals, festins et mascarades qui se donnaient à la cour si luxueuse et si corrompue des Valois. Cette fois, il se surpassa et composa sur les indications de la reine-mère, son mirifique ballet de *Circé*, dont il a laissé la description la plus pompeuse à la postérité.

Le dimanche 15 octobre, la reine donna grand festin au Louvre, et après le repas, « le ballet de *Circé* et de ses nymphes, le plus beau, le mieux ordonné et exécuté qu'aucun auparavant, » comme dit L'Estoile. Il y aurait fatigue à suivre l'auteur dans le récit de cette représentation, qui, commencée à dix heures du soir, ne se termina qu'à trois heures du matin, « sans qu'une telle longueur ennuyast ni depleust aux assistants, tel étoit et si grand le contentement de chacun, » écrit le glorieux Baltazarini avec un plaisant amour-propre. Il suffira de lui emprunter, pour le sujet qui nous occupe, le dessin de quelques costumes, en laissant de côté les merveilles de la mise en scène, grottes de diamants, nuages pleins d'étoiles lumineuses, treille d'or couverte de raisins, orangers, grenadiers, pommiers avec leurs fruits en or, argent, soie et plumes.

Circé l'enchanteresse estoit vestue d'une robe d'or, de deux couleurs, estoffée partout de petites houppes d'or et de soye, et voylee de grands crespes d'argent et de soye : ses garnitures de teste, col et bras, estans merveilleusement enrichies de pierreries et perles d'ineestimable valeur : en sa main, elle portoit une verge d'or de cinq pieds, tout ainsi que l'ancienne Circé en usoit, lorsque, par l'attouchement de cette verge, elle convertissoit les hommes en bestes et en choses inanimées.

Les Naiades estoient vestues de toile d'argent, enrichie par dessus de cresse d'argent et incarnat, qui bouillonnoient sur les flancs, et tout autour du corps, et aux bouts partout, de petites houppes d'or et de soye incarnate, qui donnoit grâce à cette parure. Leurs chefs estoient parez et ornez de petits triangles enrichis de diamans, rubis, perles, et autres pierreries exquises et precieuses, comme estoient leurs cols et bras garnis de coliers, carquans et bracelets ; et tous leurs vestemens couverts et estoffez de pierreries, qui brilloient et estincelloient tout ainsi qu'on voit la nuict les estoiles paroistre au manteau azuré du firmament. Aussi cette parure a esté estimée la plus superbe, riche et pompeuse, qui se soit jamais veue porter en masquerade.

Mercure estoit accoustré, tout ainsi que le descrivent les poëtes, vestu de satin incarnadin d'Espagne, passementé d'or fort industrieusement, les brodequins dorez, ayant des ailes à ses talons qui signifioient la légèreté de sa course : son chef aussi estoit affublé d'un petit chapeau ailé des deux costez, et doré par tout : son manteau estoit de toile d'or violette : puis en sa main portoit le caducée, avec lequel jadis il endormit Argus pour le service de Jupiter.

La deesse Minerve vestue d'une robe de toile d'or, avec son corcelet de toile d'argent : au milieu duquel et devant et derriere estoit effigiee la teste effroyable de Meduse faite d'or bruny : la salade et habillement de teste de toile d'argent, et enrichi d'une infinité de pierreries et perles d'ineestimable valeur. Sur le derriere du timbre y avoit un pennache embelli de plumes d'Aigrette. La deesse portoit en la main droite la lance toute doree, et en la gauche l'escu et pavois où estoit encore peinte la teste de Gorgone Meduse, d'or et d'argent bruny.

Le sieur de Savornin representant Jupiter s'apparut en la nuee vestu d'un habillement de toile d'or, ses brodequins estoient de cuir doré, et son manteau de satin jaulne, chamarré de franges d'or, double de camelot d'or : portant en une main son sceptre, en l'autre, le foudre effroyable, et en sa teste une belle couronne, le tout fait d'or bruny. A travers de son corps, il estoit paré d'une riche escharpe reluisante comme le soleil, pour les perles et pierreries dont il estoit couvert, et entre ses iambes une grande aigle d'or bruny.

Même profusion d'or, de soie et de pierreries sur tous les autres costumes, sur ceux de Pan, du Gentilhomme fugitif, des Tritons et des Sirènes, de Glaucus et de Thétys, des Vertus et des Dryades : les Satyres seuls se distinguaient au milieu de ces splendeurs par une nudité trop fidèlement copiée d'après l'antique. La pompe inouïe du spectacle, le luxe féerique des décorations et des costumes cachaient aux yeux d'une

cour encore sérieusement éprise de la mythologie, ce que cette représentation des intrigues de l'Olympe antique avait de ridicule et de naïf. L'or, l'argent, les rubis, les diamants, les dentelles répandues à profusion sur les dieux et sur les hommes, au ciel et sur la terre, éblouissaient les yeux de la foule émerveillée et l'empêchaient de distinguer les parties encore informes de ce long poème et les rouages grossiers qui faisaient mouvoir les plus lourdes machines.

Cette fête fut telle qu'on n'en avait pas vu de mémoire d'homme, et Beaujoyeux, dans sa dédicace au roi de France et de Pologne, put dire à bon droit, avec la suffisance de l'auteur encensé et la finesse d'un courtisan accompli : « ... Mais quant à l'agréable, d'avoir su tempérer cette martiale inclination, de plaisirs honnêtes, de passe-temps exquis, de récréation émerveillable en sa variété, inimitable en beauté, incomparable en sa délicieuse nouveauté : l'on me pardonnera, si je maintiens que vous n'avez eu ni prédécesseur, ni aurez (comme je pense) de successeur (1). »

Ce succès, sans précédent, suscita à Baltazarini maints rivaux brûlant tous de se mesurer avec lui et d'éclipser en richesse le spectacle des noces du duc de Joyeuse.

Quinze années plus tard, le 25 février 1596, Nicolas de Montreux faisait représenter au château de Nantes, devant le duc de Mercœur, gouverneur de Bretagne, une pastorale pleine de jeux de scène empruntés aux Italiens, et dont les décors laissaient loin derrière eux toutes les splendeurs du *Ballet de la Reine*. Cette pièce avait pour titre : *Arimène* ; elle fut aussitôt imprimée et l'auteur n'oublia pas d'enrichir cette publication de précieux détails sur la mise en scène.

Il serait fastidieux de raconter en détail ces cinq grands intermèdes mythologiques : le combat des Dieux et des Titans, l'histoire de Pâris et Hélène, d'Andromède et Persée, d'Argos et Io, d'Orphée aux Enfers, qui donnèrent lieu à cet étalage sans fin de décors d'une richesse éblouissante. Nous prendrons seulement note des différents costumes qui font grand honneur à la riche imagination de Montreux et du célèbre astrologue Côme Ruggieri, alors retenu prisonnier dans la forteresse de Nantes, et qui lui fut un aide précieux pour la partie décorative, d'où dépendait tout le succès.

Ces acteurs étoient habillez à la forme des pasteurs d'Arcadie, tous de satin de diverses couleurs, enrichiz de clincamp, la panetière de clincamp, les

(1) Voir, pour plus de détails, le livre de M. Ludovic Celler : *les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine*. (Un vol. in-18, chez Didier, 1868.)

botines de la couleur de leurs habits, semées de roses de clincamp, leurs chapeaux de mesme et la houlette argentée en la main, les habits fort esclatants, riches et bien faicts.

Arimène habillée de satin orangé.

Ermange, vieil pasteur, de satin à couleur de feuille morte.

Floridor habillé à la françoise, de satin cramoisi, la cappe de mesme, doublée de clincamp, l'espée dorée et le fourreau de velours cramoisi.

Cloridan habillé de satin blanc.

Circimant habillé de satin noir, à la mode des anciens mages d'Égypte.

Furluquin, serviteur de Floridor, habillé à la harlequine.

Alphize, de satin jaulne paillé, avec un javelot en sa superbe main.

Argence, vieille bergère, de satin gris.

Clorice, bergère, de satin vert.

Assave, le pedant, de noir, en robbe pedantesque.

Aldire, sage pasteur, de tanné.

Orithie, nymphe, de jaulne doré, avec une coiffure poinctue, à la mode des nymphes.

Comment douter qu'un aussi merveilleux spectacle n'ait pas remporté un succès bien gagné par tant d'efforts de fantaisie imaginative ? Ces cinq longs actes et leurs appendices mythologiques qui nous paraîtraient aujourd'hui d'une insipide monotonie, excitèrent une profonde admiration. L'auteur, du reste, prend soin de l'apprendre aux générations à venir, par ces modestes paroles qui terminent dignement son récit : « Chacun se retira plus ennuyé de la fin que de la longueur de la chose (1). »

Nos voisins d'Outre-Manche avaient à cette époque des divertissements analogues : c'étaient les *masques*, jeux dramatiques en grande faveur à la cour des souverains d'Angleterre, pendant les seizième et dix-septième siècles. Le masque anglais était un spectacle d'une pompe extraordinaire et bizarre, un ensemble de musique, de danses, de festins, de scènes parlées ou mimées par des personnages allégoriques revêtus de splendides costumes. Suivant la chronique d'Holinsted, l'un des premiers masques aurait été joué sous Henri VIII, en 1510.

Un des plus brillants fut celui composé par Thomas Campion, docteur médecin, et représenté à White-Hall, le 6 janvier 1606, au mariage de lord James Hax, comte de Carlisle, avec lady Anna, fille unique d'Edward, lord Denny. Dans la description de la scène où se joua ce masque, on voit qu'il y avait, parmi les décorations, des arbres d'or, des collines, un

(1) Cette représentation solennelle a été décrite d'après le propre récit de Montreux par M. L. Lacour, dans un article publié il y a déjà longtemps à la *Revue française* et intitulé : *Un opéra au seizième siècle*.

bosquet de Flore orné de toutes sortes de fleurs d'où jaillissaient des rayons de lumière, la maison de la Nuit, dont les noirs piliers étaient semés d'étoiles d'or, et qui, à l'intérieur, n'était pleine que de nuages et d'oiseaux de nuit, etc. Le reste à l'avenant : c'était comme à la cour de France, un déploiement interminable de splendeurs et de merveilles de toutes sortes.

Paris allait bientôt pouvoir admirer les magnificences théâtrales de l'Italie. Mazarin, se souvenant des fêtes auxquelles il avait assisté en Piémont, manda dans la capitale le machiniste Torelli, avec une troupe de comédiens, qui montèrent au Petit-Bourbon, en 1645, *la Finta Pazzia*, de Strozzi. C'était l'histoire d'Achille à Scyros, du voyage d'Ulysse et de Diomède, des amours interrompus de Déïdamie, et du départ d'Achille pour la guerre de Troie. Ulysse, Diomède et les habitants de Scyros portaient d'abord la cuirasse ajustée, la double jupe courte couverte de lanières, et le manteau drapé sur l'épaule ; mais plus tard, Ulysse s'imagina de changer de costume. Il endossa alors une cuirasse avec une écharpe en travers comme les gardes des Valois, il eut une triple jupe découpée, l'épée attachée à l'écharpe, le casque lourdement empanaché. De son côté, Achille, sous ses atours féminins, ressemblait à une dame de la cour de France ; il portait la jupe longue, ouverte sur une jupe plus courte, les manches larges avec dentelles, le corsage à guimpe et tenait un éventail à la main.

Malgré les murmures chaque jour plus menaçants de ses adversaires politiques, Mazarin continua de faire représenter des drames lyriques par les artistes qu'il avait fait venir d'Italie. La Fronde commençait bien d'agiter Paris, mais les troubles précurseurs des dissensions civiles ne faisaient pas trêve aux fêtes théâtrales, et les représentations se succédèrent à la cour, de 1647 à 1650, sans être interrompues autrement que d'une façon très passagère au plus fort de la guerre civile, et lorsque la petite vérole mit en danger les jours du jeune roi.

Les plus curieuses des comédies en musique représentées à cette époque, sont : *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la grande Journée des Machines*, et *l'Orfeo ed Euridice* : l'un, amalgame de chant, de danse et de déclamation, combiné par le sieur Chappoton et représenté en 1640, par la troupe royale ; l'autre, avec paroles italiennes et musique fort importante de Rossi, joué en 1643, dans la salle du Palais-Royal. Ces deux grandes machines théâtrales brillaient par une mise en scène riche et compliquée, mais elles ne présentaient aucune particularité saillante dans les costumes qui vont prendre un nouvel essor avec *l'Andromède*, de Pierre Corneille.

C'est en 1650 que cette tragédie mêlée de chants et de danses fut jouée au théâtre du Petit-Bourbon, avec un grand appareil de mise en scène, dont on peut se faire une idée par les gravures des costumes et des décors conservées à la Bibliothèque nationale. *La Gazette de France*, du 18 février 1650, n'hésite pas à déclarer que les Grecs et les Romains sont surpassés, que les miracles des prêtres égyptiens ne sont rien en comparaison des merveilles d'*Andromède*. Les « mécaniques » de Torelli plurent tant au public que certains amateurs les retournèrent voir plusieurs fois de suite. Les costumes n'étaient nullement inférieurs aux merveilles de la décoration : Vénus et toutes les femmes étaient somptueusement vêtues à la mode du jour, tandis que les hommes portaient, comme les personnages de *Mirame*, le riche baudrier, les longs cheveux bouclés, la cuirasse et le casque à grandes plumes.

Tous les gens de théâtre alors, et ceux qui jouaient la comédie ou déclamaient la tragédie plus encore que ceux qui chantaient l'opéra, étaient assez proches parents des comédiens ambulants de Scarron ; tous menaient gaîment la vie errante et aventureuse des héros du *Roman comique*. En quelques mots, nous sommes au fait. Le joyeux auteur, qui riait et faisait rire les autres pour se distraire de ses souffrances, nous a bien vite présenté ces véridiques personnages : il les a copiés sur le vif, eux, leurs habitudes et leurs costumes. C'est l'enfance de l'art, c'est la Bohême pauvre d'argent, mais riche d'esprit, c'est la *commedia dell' arte*, venue d'Italie.

« .. Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette... Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarretières de différentes couleurs .. Son pourpoint était une casaque de grisette, ceinte avec une courroie, laquelle lui servait aussi à soutenir une épée qui était si longue qu'on ne s'en pouvait aider adroitement sans fourchette. Il portait des chausses trouées à bas d'attaches, comme celles des comédiens quand ils représentent un héros de l'antiquité, et il avait, au lieu de souliers, des brodequins à l'antique que les boues avaient gâté jusqu'à la cheville du pied. » Celui-ci, c'est Le Destin, le jeune premier, et, comme tel, le mieux nippé de la troupe. Jugez par là des autres, du bilieux La Rancune, de la gracieuse Angélique ou de la charmante L'Étoile ».

S'agit-il de donner la comédie et de distraire la brillante compagnie réunie au tripot de la Biche : « Fournissez vos habits, disent les comédiens, et nous jouerons avant que la nuit vienne. » M. de la Rappinière, le rieur de la ville du Mans, offre aussitôt une vieille robe de sa femme à

La Caverne, et la tripotière deux ou trois paires d'habits qu'elle avait en gage, à Destin et à La Rancune. Tout s'arrange au mieux : Destin fera Hérode, La Caverne jouera Marianne et Salomé, le vieux La Rancune tiendra tous les autres rôles.

« Le parti plut à la compagnie, et le diable de la Rappinière, qui s'avisait toujours de quelque malice, dit qu'il ne fallait point d'autres habits que ceux de deux jeunes hommes de la ville qui jouaient une partie dans le tripot, et que mademoiselle de la Caverne, en son habit d'ordinaire, pourrait passer pour tout ce qu'on voudrait dans une comédie. Aussitôt dit, aussitôt fait ; en moins d'un demi-quart d'heure, les comédiens eurent bu chacun deux ou trois coups, furent travestis, et l'assemblée qui s'était grossie, ayant pris place dans la chambre haute, on vit derrière un drap sale que l'on leva, le comédien Destin couché sur un matelas, un corbillon sur la tête, qui lui servait de couronne, se frottant un peu les yeux comme un homme qui s'éveille, et récitant du ton de Mondori, le rôle d'Hérode... »

Mondori était né à Orléans ; il fut durant assez longtemps le chef et l'orateur de la troupe du Marais, où il représentait avec talent les rois et les empereurs. Ce fut précisément ce personnage d'Hérode dans la *Marianne*, de Tristan, qui le conduisit au tombeau. Il mourut en 1651, d'une attaque d'apoplexie, causée probablement par les efforts surhumains qu'il faisait dans ce rôle : l'auteur se glorifia bêtement de ce triste événement et alla jusqu'à défier ses rivaux de tuer ainsi quelque comédien sous leurs vers.

Mondori fut le premier à rejeter l'usage de la perruque. « Il était de taille moyenne, mais bien prise, disent les frères Parfaict ; la mine haute, le visage agréable et expressif. Il avait de petits cheveux coupés avec lesquels il jouait tous les rôles de héros, sans avoir jamais voulu mettre de perruque. » Scarron a donc doublement raison de le citer et de le critiquer, car, malgré ses défauts, une déclamation et un jeu outrés, Mondory était l'acteur le plus en renom du temps — et méritait de l'être.

Bien que cet étalage de parures et de décorations éblouissantes ou défraîchies ravît toujours la grande masse du public, quelques esprits sensés étaient déjà frappés de ce que ces travestissements avaient de grotesque, et les railleries commençaient à percer sous l'enthousiasme général. Sorel s'en moque spirituellement dans sa *Maison des Jeux* :

« J'ai vu quelquefois, dit Hermogène, passer à Paris de ces gens-là, qui n'avoient chacun qu'un habit pour toute sorte de personnages et ne se déguisoient que par de fausses barbes ou par quelque marque assez

faible, selon le personnage qu'ils représentoient ; Apollon et Hercules y paraissoient en chausse et en pourpoint ; mais pourquoi ne les eût-on pas habillés à la françoise ? N'y a-t-il pas eu un Hercule gaulois ? Cet Hercule, se voulant faire remarquer, avoit seulement les bras retroussés comme un cuisinier qui est en faction, et tenoit une petite bûche sur son épaule pour sa massue, de telle sorte qu'en cet équipage l'on l'eût pris encore pour un gagne-denier qui demande à fendre du bois. Pour Apollon, il avoit derrière sa tête une grande plaque jaune prise de quelque armoirie, pour contrefaire le soleil, et tous les autres dieux n'étoient pas mieux atournés ; jugez donc ce que ce pouvoit être des mortels... »

Lesage décrit aussi, par la bouche d'un des personnages de *Gil-Blas*, le bizarre costume que revêtait alors un roi de tragédie. Scipion, le secrétaire du tout-puissant seigneur de Santillane, avait été, dans son enfance, au nombre des marmitons de l'archevêque de Séville. Pages et domestiques s'avisèrent un jour, pour célébrer l'anniversaire de monseigneur, de représenter une tragi-comédie. Ils choisirent celle des *Bénarides*, et son jeune âge fit désigner Scipion pour faire le rôle du jeune roi de Léon enlevé par les Maures. Après de nombreuses répétitions et bien des préparatifs pour rendre la fête magnifique, — on n'avait rien épargné, le maître devant payer toute la dépense, — l'archevêque fixa le jour de la représentation.

« Le jour venu, continue Scipion, qui raconte ses aventures à son maître, chaque acteur ne s'occupa que de son habillement. Pour le mien, il me fut apporté par un tailleur accompagné de notre majordome, qui, s'étant donné la peine de me répéter mon rôle, se faisait un plaisir de me voir habiller. Le tailleur me revêtit d'une robe de velours bleu, garnie de galons et de boutons d'or, avec des manches pendantes, ornées de franges du même métal ; et le majordome lui-même me posa sur la tête une couronne de carton, parsemée de quantité de perles fines mêlées parmi de faux diamants. De plus, ils me mirent une ceinture de soie, couleur de rose, à fleurs d'argent. Et, à chaque chose dont ils me paraient, il me semblait qu'ils m'attachaient des ailes pour m'envoler et m'en aller (1). »

Scarron, de son côté, ne manque pas, dans *le Virgile travesti*, de vêtir le pieux Enée, au moment le plus délicat du poème, d'un costume dont il accuse bien les côtés burlesques, mais qui peut donner une idée assez exacte de la façon dont le héros troyen se serait affublé à cette époque pour paraître en scène et peindre son amoureux tourment à la dame de ses pensées.

(1) *Histoire de Gil-Blas*, liv. x ; chap. x.

*Ce gentil dieu que je vous di,
Pour ne rien faire en étourdi,
Se posa sur une chaumière.
Là, de sa double talonnière
Désembarrassant son talon,
Il vit faisant le violon
Vis-à-vis de sa violone,
Messire Æneas en personne,
Poudré, frisé, fardé, tondu :
Un riche habit bien étendu,
Augmentoît fort sa bonne mine,
Il étoit de belle étamine,
Le manteau de drap de Sidon,
Présent de la dame Didon.
Comme cette reine amoureuse
Étoit une grande couseuse,
Elle avoit fort adroitement
Chamarré d'un beau passement
Et parsemé de points d'aiguille,
Autant l'habit que la mandille.*

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

PALMARÈS POUR L'ANNÉE 1875



La distribution des prix de l'École de musique religieuse, dirigée par M. Gustave Lefèvre, a eu lieu mardi 27 juillet, sous la présidence de M. Deville, délégué du ministre de l'instruction publique et des cultes, assisté du directeur, des professeurs et du comité des études.

Le directeur a rendu compte des travaux de l'année et on a procédé à la distribution des prix.

Voici le nom des lauréats pour les études musicales :

SOLFÈGE. — 3^e *division*. — Pas de nomination.

2^e *division*. — PRIX *ex æquo* : Joseph Rigoud, Paul Combes ; 1^{er} accessit *ex æquo* : Victor Linglin, Baichère ; 2^e accessit *ex æquo* : Albert Gougelet, Charles Martin ; mention honorable, Gabriel Boidin.

1^{re} *division*. — 1^{er} PRIX : Désiré Létang ; 2^e PRIX : Philippe Bellenot.

HARMONIE PRATIQUE. — PRIX : Casimir Baille ; accessit, Désiré Létang.

HARMONIE ÉCRITE. — 2^e *division*. — PRIX : Henri Lenormand ; accessit, Victor Linglin ; mention, A. Gougelet ; Paul Combes.

1^{re} *division*. — Rappel du prix : Charles Bresselle. 1^{er} PRIX : Désiré Létang ; accessit, François Fimbel.

FUGUE. — Pas de concurrent.

CONTRE-POINT. — Mention : Désiré Létang. (C'est la plus haute récompense).

COMPOSITION MUSICALE. — 1^{er} PRIX, fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts : Pas de prix. Mention très honorable. Casimir Baille.

PIANO. — 4^e *division*. — PRIX d'encouragement : Louis Josset.

3^e *division*. — PRIX : Charles Héтуин ; accessit, Louis Gabry, Paul Guthmann.

2^e *division*. — 1^{er} PRIX *ex æquo* : Charles Dunster, Joseph Rigaud ; 2^e PRIX : Albert Gougelet ; 1^{er} accessit, J. Erb ; 2^e accessit, Victor Linglin ; 3^o accessit, Joseph Baichère.

1^{re} *division*. — 1^{er} PRIX : Casimir Baille ; 2^e PRIX : Gustave Meyer ; 1^{er} accessit, Philippe Bellenot ; 2^e accessit, Henri Boncourt.

PLAIN-CHANT ÉCRIT ET ACCOMPAGNÉ. — 1^{er} PRIX fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts : Rappel du 1^{er} PRIX de 1874, Gabriel Boidin.

1^{er} PRIX : Désiré Létang ; 2^e PRIX : Charles Bresselle ; 1^{er} accessit, François Fimbel ; 2^e accessit, Victor Linglin ; mention honorable, Albert Gougelet, Paul Combes.

ORGUE. — 2^e *division*. — 1^{er} PRIX *ex æquo* : Joseph Rigaud, Charles Dunster ; 2^e PRIX : Gustave Mayer ; 1^{er} accessit, H. Boncourt ; 2^e accessit *ex æquo* : Émile Bettinger, Jérôme Gross ; mention, Paul Combes.

1^{re} *division*. — 1^{er} PRIX fondé par S. Exc. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts : Casimir Baille ; 3^e PRIX *ex æquo* Philippe Bellenot, Charles Martin ; accessit, Henri Boncourt.

Prix d'honneur donné par le Directeur à l'élève désigné par ses condisciples comme ayant eu pendant toute l'année une bonne conduite, de bons et fraternels rapports avec tous, et dont le travail a toujours été méritoire.

Ex æquo : Alphonse Dornbirrer, Henri Boncourt.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



A présentation du budget des théâtres à l'Assemblée nationale n'a donné lieu à aucun discours. Il a été voté jeudi dernier sans opposition. Les subventions sont donc ce qu'elles étaient l'année dernière :

L'Opéra.....	800,000 fr.
Le Théâtre-Français.....	240,000 fr.
L'Opéra-Comique.....	140,000 fr.
L'Odéon.....	60,000 fr.
Le Théâtre-Lyrique.....	100,000 fr.

Il faut ajouter à cette dernière subvention 95,000 francs qui restent sur les 100,000 votés l'an dernier.

La question du droit des pauvres n'a pas été portée à la tribune. Dans une séance tenue l'avant-veille, les directeurs des théâtres délégués avaient demandé l'adoption de l'amendement de MM. Raoul Duval et Ganivet, dont nous avons donné le texte dans notre précédent numéro.

La sous-commission, par l'organe de son rapporteur M. le comte d'Osmoy, n'a pu que promettre d'étudier à fond la question et de soumettre les résultats de cet examen à l'Assemblée pour le prochain budget. Prenant acte de cette promesse, MM. Duval et Ganivet ont retiré leur amendement. — Au cours de la séance publique de jeudi, M. le comte d'Osmoy a déposé une demande de crédit supplémentaire (6,000 francs) pour payer les frais du procès que l'Opéra-Comique a soutenu à propos de son foyer.

— Les compositeurs de musique, désirant remercier M. d'Osmoy de la campagne par lui ouverte en faveur du Théâtre-Lyrique, viennent de lui adresser la lettre suivante :

« A Monsieur le comte d'Osmoy, rapporteur de la sous-commission des beaux-arts près la commission du budget.

« Monsieur le comte,

« Nous vous remercions bien vivement de la chaleur avec laquelle vous avez défendu le principe du Théâtre-Lyrique, en même temps que les intérêts des compositeurs français, devant la commission du budget et devant la

commission consultative des théâtres. Grâce à vous, monsieur le comte, nous allons enfin rentrer en possession de ce théâtre *producteur* qui s'appelle le Théâtre-Lyrique. Vous avez bien voulu faire droit à nos demandes, et vous avez pu faire agréer aux deux commissions, ainsi qu'à M. le ministre, les vœux que nous avions formés.

« Nous venons vous prier, monsieur le comte, d'agréer l'expression de toute notre gratitude et l'assurance de notre profond respect.

« En l'absence de M. Vaucorbeil, président, ont signé :

« Edmond MEMBRÉE, Victorin JONCIÈRES, vice-présidents; Samuel DAVID, secrétaire; J.-B. WEKERLIN, bibliothécaire archiviste; Th. DUBOIS, GASTINEL, GUILLOT DE SAINBRIS, DE LAJARTE, Ch. LAMOUREUX, ORTOLAN, VERRIMST, D'INGRANDE, membres du comité. »

— On a procédé, dans la salle ordinaire des criées, au Tribunal de Commerce, à la vente aux enchères publiques des terrains de l'ancien Opéra, divisés en 14 lots :

Le 1 ^{er} lot (449 mètres 16 cent.) a été adjugé à M. Lehideux, banquier, pour la somme de.....	294,000
Le 2 ^e lot (281 mètres 83 cent.) à M. Dumont.....	290,100
3 ^e lot (488 mètres) à M. Pasquet, pour.....	337,100
Le 11 ^e lot (379 mètres 50 cent.) à M. Massion, pour le compte de la Société de crédit général français.....	209,100
Le 12 ^e lot (457 mètres 28 cent.) au même.....	307,100
Le 13 ^e lot (451 mètre 50 cent.) à M. Goguet.....	262,100
Total.....	1,699,500

Les 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e, 10^e et 14^e lots n'ayant pas trouvé d'acquéreurs aux prix demandés, la date de la deuxième vente sera ultérieurement fixée.

— L'administration de l'Opéra a versé à la souscription pour les inondés 28,602 fr. 40, produit net de la représentation du 3 juillet. L'Assistance publique a fait abandon du droit des pauvres, soit 3,225 fr. 43, et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a renoncé également à ses droits, 2,297 fr. 98.

— Nous insérons avec empressement la lettre suivante que vient de nous adresser M. Danbé, l'excellent chef d'orchestre, fondateur des concerts si connus, en ce moment directeur du Casino de Nérès :

« Cher monsieur,

« Au moment où tous les artistes tiennent à honneur de venir en aide aux malheureuses victimes des inondations, je vous serai reconnaissant d'informer vos lecteurs que le Casino de Nérès, dont j'ai la direction, a récolté, tant par la représentation que par la quête, une somme de *trois mille francs* exempte de tous frais.

« Permettez-moi de vous citer les noms des excellents artistes qui y ont

pris part avec le plus grand dévouement; ce sont : mesdemoiselles C. Girard et Morand, MM. L. Fugère, Emile Bourgeois, Abel Moisson, Victor Sureau et

« Votre bien dévoué,

« J. DANBÉ. »

— Le buste de Beethoven, œuvre de M. Vidal, remarquée au Salon de 1875, a été acheté pour le nouvel Opéra par l'administration des Beaux-Arts.

— On parle d'un opéra en trois actes de M. Litolff, poème de M. Brésil, titre : *la Mandragore*. Cette œuvre serait représentée pour la première fois au théâtre des Galeries-Saint-Hubert de Bruxelles. Décidément la Belgique veut nous disputer nos premières représentations lyriques.

— Les Associations des artistes dramatiques et des artistes musiciens fondées par le baron Taylor, viennent de publier leur annuaire 1875 qui témoigne de la puissance de l'épargne la plus modeste bien dirigée. L'Association des artistes dramatiques est arrivée à posséder aujourd'hui 85,000 fr. de rente. Elle vient de liquider cette année 24 pensions. En voici l'intéressant tableau :

A partir du 1^{er} janvier 1875.

	Sociétaire de	âge	années de service		
M ^{me} Déjazet (Virginie)	1840	77	65	Paris	500 »
M ^{me} Wagner Adalbert,	1810	61	23	Paris	300 »
M. Grafetot,	1840	62	40	Montauban	500 »
M. Peupin,	1841	63	41	Paris	500 »
M ^{me} Hébert Massy,	1841	60	37	Toulouse	500 »
M. Aimé Gibert,	1842	66	41	Paris	500 »
M. Desandre (Théodore)	1842	65	38	Bisandol.	500 »
M. Joliet (Léon),	1842	63	30	Paris	500 »
M. Cabot (Charles)	1842	68	43	Paris	500 »
M. André (Jérôme),	1842	64	23	Sèvres	500 »
M. Birré (Armand)	1842	65	48	Bordeaux	500 »
M ^{me} Viverge (Jeanne),	1842	64	37	Nice	500 »
M. Camoin,	1842	72	20	Marseille	500 »
M. Victor Delmary,	1842	64	39	Vassy	500 »
M. Barbier-Beaumont,	1842	64	32	Paris	500 »
M. Godin,	1842	67	40	Paris	500 »

A partir du 1^{er} juillet 1875.

	Sociétaire de	âge	années de service		
M. Duprez,	1840	65	25	Paris	400 »
M. Lesbros,	1840	65	45	Marseille	500 »
M. Berthier,	1842	62	43	Paris	500 »
M. Wable,	1842	68	53	Bordeaux	300 »
M. Kelm (Joseph),	1842	70	44	Paris	500 »
M. Prilleux,	1843	60	37	Triel	500 »
M. Billiard-Réal,	1843	61	43	Paris	500 »
M ^{lle} Séfélie Lemaire,	1843	68	30	Paris	500 »

L'Association des artistes musiciens est moins riche. Toutefois, elle comptait, au 31 décembre 1874, 52,985 fr. de rente, et voici quelques chiffres qui prouvent tout le bien fait aux sociétaires par cette institution toute paternelle.

RÉSUMÉ SUR LES PENSIONS ET SECOURS AU 1^{er} JANVIER 1875.

92 Pensions à 300.	,	27,600
63 Pensions à 200.	,	12,600
21 Pensions à 180.	3,780
8 Pensions temporaires à des orphelins.	1,140
<u>184 Pensions à servir en 1875. Total.</u>		<u>45,120</u>
En secours mutuels.	,	6,012
	Total,	<u>51,132</u>

L'Association a créé, en 1853, au 1^{er} janvier 1875, tant en pensions éteintes qu'en pensions actives, de droit et de secours, 425 pensions, ayant coûté, avec les secours éventuels pendant la même période la somme de 732,279 fr. 23

De plus, elle a payé en frais judiciaires, inhumations et dépenses de pharmacie. 19,819 74

Total. 752,098 fr. 97

Le nombre des pensions de droit créées du 1^{er} juillet 1868 (date de la première création) au 1^{er} janvier 1875, est de DEUX CENT QUINZE.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra*. — Mademoiselle d'Obigny-Derval, la fille du régisseur du Gymnase, vient d'être engagée par M. Halanzier. On annonce aussi l'engagement de la ballerine mademoiselle Anna Buisseret.

— Mademoiselle de Reszké vient de signer un engagement de trois ans. Ses appointements sont portés au chiffre de 35,000 francs pour la première année, 45,000 fr. pour la seconde, et 60,000 fr. pour la troisième, avec trois mois de congé par an.

— Par suite de la double indisposition de mesdemoiselles Bloch et Daram, le rôle de la reine d'*Hamlet* a été chanté par mademoiselle Mauduit, et celui de la reine des *Huguenots*, par mademoiselle Moisset.

— Les décors de *Faust* sont prêts. Mais mademoiselle Baux, qui doit faire ses débuts dans le rôle de Marguerite, étant enrhumée, la reprise de cet opéra a été retardée. M. Gailhard prend son congé aujourd'hui, Faure ne rentrera que le 15 septembre ; c'est probablement M. Bataille qui chantera Mephistophélès.

— On reparle aussi de *Robert le Diable*. Mademoiselle de Reszké y chanterait successivement Isabelle et Alice.

— Le *Comte Ory* revient aussi à l'ordre du jour. C'est toujours le ténor Vergnet qui est désigné pour chanter l'opéra de Rossini.

— Mademoiselle Sangalli a quitté Paris. Elle reviendra au mois de février prochain pour créer le nouveau ballet *Silvia* de M. Léo Delibes.

Théâtre-Lyrique. — Comme nous l'avions fait pressentir, c'est M. Arsène Houssaye qui est nommé directeur du Théâtre-Lyrique; mais cette nomination n'a pas encore paru au *Journal officiel*.

Opéra-Comique. — La réouverture de ce théâtre se fera avec la *Clef d'or* de M. Eugène Gautier.

Les artistes de l'Opéra-Comique, qui ont donné en société quelques représentations, à Enghien, vont partir pour le Havre.

Variétés. — Réouverture aujourd'hui avec le *Manoir de Pictordu*, musique de M. Serpette.

— Le 4 de ce mois, madame Peschard et M. Edouard Georges ont commencé leur tournée artistique, en créant, à Cabourg, un opéra comique en un acte, *Au port*, paroles de MM. J. Ruelle et Escudier, musique de M. Rey.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.