



LES  
PRIX DE ROME  
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

A LEUR ORIGINE



L m'est tombé sous la main, récemment, une brochure fort intéressante, et très rare aujourd'hui, dont je vais extraire quelques fragments. On sait que notre Académie des Beaux-Arts n'existait pas, en tant qu'Académie, au commencement de ce siècle, et qu'elle formait simplement une *classe*, la *classe* des Beaux-Arts de l'Institut national ; en fait, la situation était la même, la dénomination seule différait. La brochure dont je veux parler est donc simplement, dans un format plus restreint, l'analogue de celle que publie chaque année l'Académie des Beaux-Arts, et elle porte ce titre : *Notice des travaux de la classe des*

IX.

*Beaux-Arts de l'Institut national pendant l'an XII (1803-1804)*, lue à la séance publique du 7 vendémiaire an XIII, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe, membre de celle d'Histoire et de Littérature ancienne, et de la Légion d'honneur.

Nous allons, si vous le voulez bien, extraire de ce document intéressant les documents importants qui se rapportent à la musique.

A cette époque, le grand prix de composition musicale, connu sous le nom de grand prix de Rome, et dont le jugement était réservé à la classe des Beaux-Arts, était récemment institué ; il avait été décerné pour la première fois l'année précédente, et le règlement relatif aux travaux des élèves envoyés à Rome venait seulement d'être élaboré. L'académicien rapporteur s'exprime ainsi à ce sujet :

« .....Le ministre de l'Intérieur a prescrit au directeur de l'école de Rome de faire exécuter un règlement pour les musiciens compositeurs, pensionnaires à la même école. La classe espère qu'il contribuera à nous former de grands maîtres. »

La prétention de la classe était sans doute excessive, car les grands maîtres, généralement, ne se forment pas à l'aide de simples règlements. Toutefois, il faut convenir que celui-ci avait du bon :

« Il oblige les pensionnaires musiciens à envoyer, chaque année, à la classe des Beaux-Arts : 1° l'analyse des principaux ouvrages d'un célèbre compositeur italien, en commençant par Palestrina, fondateur de l'école ; 2° une scène italienne, de leur composition, dont les paroles seront prises dans *Métastase* ; 3° une scène française dont les paroles seront données par la classe des Beaux-Arts ; 4° un morceau de musique, à quatre parties, la première année ; à cinq, la seconde année ; à six, la troisième année ; à sept, la quatrième ; à huit, la cinquième et dernière année.

« Dans toutes les villes d'Italie où ils séjourneront quelque temps, ils recueilleront les airs populaires les plus anciens, en s'appliquant à la recherche des particularités traditionnelles qui pourront contribuer à en expliquer l'origine et l'usage. Ces recherches serviront de matière à une notice historique qui sera placée à la tête de chaque recueil.

« A l'expiration de leur première année de séjour en Italie, les musiciens compositeurs ne pourront plus correspondre avec le bureau de la classe des Beaux-Arts qu'en langue italienne.

« Ils pourront quitter Rome pour résider et étudier dans les villes d'Italie qui offrent des ressources à leur art par la variété des genres et du goût. Mais la classe des Beaux-Arts de l'Institut ne déterminera l'époque et la durée de ce déplacement que d'après un rapport de la section de musique sur le caractère du talent de chaque compositeur. »

Il y avait bien quelques puérilités, mais il y avait aussi de sages mesures dans ces obligations imposées aux élèves de notre école de Rome. L'étude des vieux maîtres italiens, étude forcée, puisqu'on exigeait de l'élève un rapport détaillé ; étude féconde, puisque ce rapport était forcément critique et analytique et l'obligeait ainsi à formuler ses impressions d'une façon nette, à se rendre un compte exact de ses sensations ; les recherches relatives aux chants populaires, qui portaient son esprit sur une branche de l'art toute différente, et fécondaient son intelligence par la comparaison ; l'obligation, non-seulement d'apprendre, mais de savoir la langue italienne, de façon à l'écrire correctement au bout d'une année, tout cela était excellent.

En cette année 1804, il n'y eut pas de grand prix de composition musicale, mais seulement deux seconds prix. Le rapporteur le fait remarquer en ces termes, d'ailleurs peu littéraires :

« Le concours pour le grand prix de composition musicale présente cette particularité qu'il a obtenu deux seconds prix, et n'a point atteint le premier. Voici les motifs de ce jugement :

« Quoique les compositions des deux concurrents soient d'un mérite distingué, on a cru qu'à leur âge il serait plus utile de les laisser continuer, pendant une année encore, les études classiques qui fondent les grands succès. Mais il a paru extrêmement difficile d'assigner un degré de supériorité assez marqué, pour ravir la couronne à l'un en faveur de l'autre. L'avantage que le premier aurait pu mériter, sous un rapport essentiel, serait réclamé par un mérite d'un autre genre, non moins essentiel, dans le second (1). »

En faisant pressentir que, par ce fait même, le prochain concours de composition musicale serait sans doute très brillant, le rapporteur annon-

(1) Ces deux seconds prix étaient décernés à Ferdinand Gasse et à Victor Dourlen, le premier âgé de vingt-quatre ans, le second de vingt-trois ans et demi. L'année suivante, tous deux obtinrent le premier prix, mais l'ordre était renversé, et Dourlen était cette fois nommé le premier. La cantate était la même pour les deux années ; elle était d'Arnault, et le sujet peint bien l'époque : *Cupidon pleurant Psyché*. Violoniste distingué, Gasse, qui était élève de Gossec, fit représenter à Naples, à la suite de son séjour réglementaire en Italie, un opéra bouffe intitulé *la Finta Zingara*. De retour en France, il entra à l'orchestre de l'Opéra, publia un certain nombre de compositions pour le violon, et fit représenter trois ouvrages à l'Opéra-Comique. On ignore la date de sa mort. — Élève aussi de Gossec, Dourlen, avant son départ pour Rome, donna à l'Opéra-Comique son premier ouvrage, *Philoclès*. Plus tard, il en fit représenter plusieurs autres. Mais c'est surtout comme théoricien, comme professeur d'harmonie au Conservatoire, comme auteur d'ouvrages didactiques, entre autres un excellent traité d'harmonie, qu'il s'est fait une grande réputation. Dourlen est mort en 1864, âgé de près de quatre-vingt-cinq ans.

çait à ses collègues une nouvelle très fâcheuse, la mort prématurée du jeune Androt, couronné l'année précédente, le premier musicien français qui avait obtenu le prix de Rome et profité des dispositions du règlement de l'Institut à cet égard :

« L'École française des Beaux-Arts, à Rome, continuait donc Le Breton, attendra avec impatience ce concours qui doit la consoler de la perte cruelle qu'elle vient de faire. Elle est venue de ce jeune musicien que nous couronnâmes, il y a un an, dans cette auguste enceinte, et qui avait déjà dépassé les hautes espérances que nous en avions conçues. Vous applaudîtes alors à sa première composition, fruit d'un concours de quelques jours; vous allez entendre ses derniers accens, dans le morceau d'étude qu'il nous a envoyé, pour satisfaire à un de ses devoirs, et qu'il composa peu de jours avant sa mort. Mais quelle différence, Messieurs, dans vos sensations et les nôtres ! Le laurier d'Apollon dont nous ceignîmes sa tête, l'espoir qui réalise d'avance les succès de l'avenir, la tendre bienveillance, tous les sentiments généreux qui s'attachent aux jeunes talents, et qui leur composent une seconde couronne plus belle que toutes les autres, sont changés en une branche de cyprès et en un sentiment de deuil ! Vous le ressentez surtout, vous, maîtres qui le formâtes en peu d'années, condisciples qui l'estimiez pour la douceur de ses mœurs et l'honnêteté de son âme, plus encore que pour son talent. Mais quelle que soit votre douleur, elle ne surpassera point celle du vénérable Guglielmi, l'honneur de votre art à Rome, et qui l'avait comme adopté pour fils, celle du directeur et des pensionnaires de l'école de Rome, et de notre ambassadeur, S. E. le cardinal Fesch, qui ne l'a pas quitté dans ses derniers moments, et lui a donné les plus touchants témoignages d'intérêt et de bonté.

« La correspondance de Rome, à cette époque, représente cette perte comme un sujet de regret général. C'est ainsi qu'on en a écrit au précédent ambassadeur, le sénateur Cacault; c'est ainsi que s'expriment les autres pensionnaires, ses dignes émules de gloire, dans l'épanchement de l'intimité.

« Albert-Auguste Androt était né à Paris en 1781. Il fut admis, en l'an v, au Conservatoire de musique, à l'étude du solfège. En l'an vii, il entra dans la classe d'harmonie dont M. Catel est professeur, et il remporta le premier prix de ce cours. En l'an viii, il passa dans la classe de composition de M. Gossec. Pendant l'an xi, il fut répétiteur d'une classe d'harmonie, sous la surveillance de M. Catel. Dans cette même année, il remporta le prix de composition que donne le Conservatoire, et concourut pour le grand prix de composition musicale proposé par la classe des

Beaux-Arts de l'Institut national, qui lui fut décerné dans notre séance publique de vendémiaire, an XII.

« Arrivé à Rome au commencement de l'hiver, il se livra avec ardeur à l'étude; avec trop d'ardeur, peut-être! Le célèbre Guglielmi lui promit ses conseils. Ce grand maître fut étonné de la force des études qu'avait faites son nouvel élève, et il prit plaisir à rendre justice à l'école qui donnait des bases aussi solides à l'enseignement de la musique. Il adopta tout à fait son premier lauréat. L'intérêt, qui avait commencé par l'estime de l'élève et de ses maîtres, devint bientôt un sentiment de tendresse paternelle.

« Guglielmi l'encouragea à composer un morceau de musique religieuse qui fut exécuté dans une église, pendant la semaine sainte, et qui obtint un tel succès que la direction du principal théâtre de Rome sollicita le jeune compositeur de faire la musique du grand opéra d'automne. Androt, modeste jusqu'à la timidité, et à qui ses premiers maîtres avaient recommandé de ne pas se presser de travailler pour le public, refusait cette honorable demande : son mentor voulut qu'il l'acceptât. Il obéit à Guglielmi. Il laisse cet ouvrage presque terminé. L'on a mandé au sénateur Cacault qu'il avait composé encore une messe funèbre qu'on doit exécuter dans l'église Saint-Louis. Tel est le produit déjà riche d'une vie moissonnée avant sa fleur, avant vingt-trois ans! C'est ainsi surtout que ce regrettable jeune homme a employé les neuf mois qu'il a vécu à Rome. Il travaillait, m'écrivit-on, depuis cinq heures du matin jusqu'au soir. Le 1<sup>er</sup> fructidor, il mourut à la suite d'une hémorragie, comme Pergolèse.

« Mais suspendez un instant vos regrets, amis de l'art, pour payer au dernier maître d'Albert-Auguste Androt le tribut d'estime et de reconnaissance qui lui est dû. La noble protection qu'il lui accorda, les services qu'il lui rendit, appartiennent plus à l'élévation de l'âme qu'à la supériorité des talents, car ceux-ci ne s'honorent pas toujours par tant de générosité!

« Il y a dans le champ où croît le laurier des plantes vénéneuses qu'on a quelquefois le malheur de cueillir avec lui. Ceux qui s'en repaissent deviennent ennemis des succès qui ne sont pas les leurs. Ce n'est plus de la gloire seulement qu'ils désirent, ils veulent surtout de la domination, une réputation exclusive : il leur faut des rivaux humiliés, des victimes! Leur haine s'attache aux éléments qui sont féconds, aux talents, aux établissements qui peuvent produire. C'est le breuvage de Circé : il enlève à l'homme tout ce qu'il avait de généreux, et ne lui laisse que des passions qui ne sont plus humaines. Telles sont, dans la carrière des arts, l'envie, l'ambition démesurée.

« Je vous les signale, jeunes artistes, pour que vous les fouliez aux pieds. Vous voulez de la gloire! mais vous voulez aussi être heureux. L'envie et l'excessive ambition sont incompatibles avec le bonheur et souillent la gloire.

« Bien différent de ceux que nous venons de caractériser, Guglielmi accueille la jeunesse déjà savante et veut lui apprendre le secret de plaire. Guglielmi honore une école étrangère et nouvelle, sans en avoir reçu ni hommages, ni prévenances, mais parce qu'il en a jugé les succès, c'est-à-dire l'utilité. Il rend justice au Conservatoire de France, que d'autres aiment mieux calomnier dans l'ombre ou persécuter dans ses élèves. Il se réjouit d'en voir sortir de bonnes méthodes d'enseignement, justifiées par les artistes qu'elles ont formés. Honorons donc Guglielmi, illustre par son génie; mais honorons-le encore parce qu'il aime l'art pour ses progrès, pour l'art lui-même. »

Tout ceci nous peint les commencements du Conservatoire, les commencements de cette noble école de Rome qu'il paraît de bon goût, à quelques esprits superficiels, de railler plus que de raison, et qui, au seul point de vue musical, a produit des artistes comme Hérold, Féty, Halévy, Labarre, Adolphe Adam, Berlioz, Boulanger, Maillard, Georges Bizet, MM. Ambroise Thomas, Gounod, Victor Massé, Deldevez, Jules Massenet, Ernest Guiraud, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, sans compter MM. Duprato, Deffès, Georges Mathias, Charles Dancla, Ferdinand Poise, Aristide Hignard, Boisselot, Georges Bousquet, Barbereau, Panseron, etc., etc. A ce seul point de vue, les détails qu'on vient de lire ne nous ont point paru sans intérêt, et il ne nous a pas semblé inutile de les reproduire.

#### O. LE TRIOUX.





# LES COSTUMES DE THÉÂTRE

DURANT UN SIECLE ET DEMI

---

## CHAPITRE II



Le luxe et la misère, qui se heurtaient dans les représentations dramatiques de cette époque et qui formaient de si étranges contrastes sur le dos des comédiens, provenaient de la diversité d'origine de leurs costumes, et aussi des états de service plus ou moins prolongés des différentes pièces de leur garde-robe.

Les acteurs, gagnant peu, se gardaient bien de faire de la dépense et de sacrifier leur petit pécule au luxe de la mise en scène. Ils avaient deux habits complets : l'un pour la tragédie, l'autre pour la comédie, et, faisant de nécessité vertu, tenaient à honneur de les faire durer le plus longtemps possible. Parfois, pourtant, le roi, les ministres ou les grands offraient des costumes aux acteurs qu'ils honoraient de leur protection : ces vêtements, alors, étaient plus brillants et plus riches, sans être dessinés d'une façon plus convenable.

Voici ce que l'honnête Chappuzeau dit à cet égard dans son livre sur le *Théâtre François*, publié en 1674 : « *Grande depence en habits.* — Cet article de la depence des Comédiens est plus considerable qu'on ne s' imagine. Il y a peu de pieces nouvelles qui ne leur coûtent de nou-

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

ueaux ajustemens, et le faux or ny le faux argent, qui rougissent bien tost, n'y estant point employez, vn seul habit à la Romaine ira souuent à cinq cens escus. Ils aiment mieux vser de menage en toute autre chose pour donner plus de contentement au Public, et il y a tel Comédien, dont l'equipage vaut plus de dix mille francs. Il est vray que, lorsqu'ils representent une piece qui n'est vniquement que pour les plaisirs du Roy, les Gentils-hommes de la Chambre ont ordre de donner à chaque Acteur, pour ses ajustemens necessaires, vne somme de cent escus ou quatre cens liures, et, s'il arriue qu'vn même Acteur ayt deux ou trois personnages à représenter, il touche de l'argent comme pour deux ou pour trois (1). »

Richelieu avait donné l'exemple de ces libéralités princières. Lors de la représentation du *Menteur* (1642), il fit présent à Bellerose, le meilleur comédien de l'Hôtel de Bourgogne, d'un somptueux habit de cour, dont celui-ci se para pour représenter Dorante. Quatre ans plus tard, quand madame Petit de Beauchamp, dite *la belle brune*, joua d'original le rôle de Rodogune, elle reçut du cardinal l'hommage d'un magnifique habit à la romaine (2).

Louis XIV suivit l'exemple du cardinal, et, quand *le Sicilien*, de Molière, fut représenté à Saint-Germain dans le ballet des Muses (janvier 1667), il fit cadeau de deux superbes mantes à mesdemoiselles de Brie et Molière pour jouer leurs rôles d'Isidore et de Zaïde.

*Surtout, on y voit deux esclaves  
Qui peuvent donner des entraves;  
Deux Grecques, qui Grecques en tout,  
Feuvent pousser cent cœurs à bout,  
Comme étant tout-à-fait charmantes,  
Et dont enfin les riches mantes,  
Valent bien de l'argent, ma foi :  
Ce sont aussi présents du Roi (3).*

A l'occasion, les comédiens ne rougissaient pas de stimuler la générosité des grands. Lorsque Quinault fit jouer, en 1665, à l'Hôtel de Bourgogne, sa comédie de *la Mère coquette* ou *les Amants brouillés*, Raymond Poisson, le Crispin sans rival, le chef de cette célèbre famille

(1) Chappuzeau, *Théâtre-François*, liv. III, chap. XXVIII.

(2) *Mercure* de 1740.

(3) Robinet, *Lettres en vers à Madame*, 19 juin 1667. *Le Sicilien* fut joué à Paris, au théâtre du Palais-Royal, le 10 juin 1667.



de comédiens, se trouva fort embarrassé pour jouer le rôle du marquis, le premier marquis ridicule qui fût mis sur le théâtre. Où et comment se procurer un costume en rapport avec l'élégance du rôle ? Le spirituel acteur s'en tira par l'épître suivante :

A MONSIEUR LE DUC DE CRÉQUY

Les Amants brouillés, de Quinault,  
Vont dans peu de jours faire rage ;  
J'y joue un marquis, et je gage  
D'y faire rire comme il faut ;  
C'est un marquis de conséquence,  
Obligé de faire dépense  
Pour soutenir sa qualité ;  
Mais, s'il manque un peu d'industrie,  
Il faudra, de nécessité,  
Que j'aïlle, malgré sa fierté,  
L'habiller à la friperie.

Vous, des ducs le plus magnifique,  
Et le plus généreux aussi,  
Je voudrais bien pouvoir ici  
Faire votre pangéyrique :

Je n'irai point citer vos illustres aïeux  
Qu'on place dans l'histoire au rang des demi-dieux :  
Je trouve assez en vous de quoi me satisfaire ;  
Toutes vos actions passent sans contredit.....  
Ma foi ! je ne sais comment faire  
Pour vous demander un habit (1).

Dans leur comédie de *Ragotin* (1684), La Fontaine et Champmeslé ont reproduit quelques traits de mœurs de l'époque, et ils ont justement saisi sur le vif cette habitude qu'avaient alors les grands seigneurs de vêtir les comédiens à la mode.

LA BAGUENAUDIÈRE.

*Que dites-vous de mon habit de chasse ?*

LA RANCUNE.

*Qu'il est beau pour jouer un baron de la Crasse.*

LA BAGUENAUDIÈRE.

*Je vous en fais présent.*

Le quatrième acte, où se trouve une parodie de la *Cléopâtre*, de Chapelain, est sans contredit le meilleur, et les auteurs nous y apprennent

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, IX. — « Raimond Poisson, comédien de l'Hotel de Bourgogne, était excellent par son jeu naturel, mais, il bredouillait et n'avait pas de gras de jambe ; il imagina de mettre des bottines ; son fils et son petit-fils avaient hérité de son jeu naturel, de son bredouillement et de ses bottines. » (Saint-Foix, *Essais historiques*, IV.)

par leurs railleries que la célèbre reine égyptienne paraissait dans cette tragédie vêtue d'un costume espagnol. A ces mots de la reine, représentée par Ragotin : « Je veux miauler, moi ! » la nourrice Charmion repart :

*D'où vient cette tristesse ?*

*Quelle raison vous fait négliger vos appas ?*

*En quel état ici paraissez-vous ? hélas !*

*Une reine d'Égypte en habit d'Espagnole !*

*On va vous prendre ainsi pour Jeanneton la folle.*

*Allez couvrir ce corps d'un autre accoutrement ;*

*Dans votre garde-robe entrons vite un moment ;*

*Venez vermillonner ce visage de plâtre.*

Dans leur nouveauté, les pièces de Rotrou, de Corneille, de Racine étaient jouées en habits de ville de l'époque. Sertorius et Pompée paraissaient sur la scène en habits brodés d'or sur toutes les tailles, portant un large baudrier auquel l'épée était suspendue, et un grand chapeau orné de plumes. Oreste, César, Horace étaient burlesquement travestis en courtisans de la plus grande cour d'Europe, et cette mode, qui nous paraîtrait aujourd'hui si déplaisante, ne choquait en rien nos ancêtres, qui semblaient, à dire vrai, ne juger les œuvres dramatiques que par les yeux de la pensée en faisant abstraction complète de la représentation théâtrale.

Il est à remarquer que, dans toute l'histoire du théâtre en France, non-seulement la déclamation et le jeu des acteurs sont en rapport avec le costume théâtral et en ont suivi les modifications, mais que ce rapport existait aussi assez souvent entre les costumes et les défauts des pièces. Rien n'est isolé au théâtre ; tout se tient au contraire et s'enchaîne : défauts et décadence, qualités et progrès.

Pour se bien figurer l'effet que devaient produire ses tragi-comédies et la convenance des sentiments que Corneille prêtait à ses personnages, il faut voir les dessins d'Abraham Bosse. S'agit-il du costume des hommes, voici les grands cheveux bouclés, la fraise plate, le haut de chausses à bouts de dentelles, le justaucorps à petites basques, la longue épée retombant obliquement sur les reins. Pour les femmes, c'est le corsage court et rond, le sein entièrement découvert des portraits d'Anne d'Autriche, la large jupe à queue dont l'étoffe robuste et ample retombe de tous côtés en plis magnifiques ; ce sont les modes de la jeunesse de mesdames de Chevreuse, de Hautefort, etc. Jamais costume ne fut plus naturellement grand, n'imposa plus, ne justifia mieux les madrigaux précieux et les adorations exagérées.

Si maintenant de Corneille nous passons à celui qu'il appelait son père, au collaborateur de Richelieu, à cet heureux Rotrou, dont la sincérité poétique est attestée par sa noble mort et dont Caffieri a fait le type du poète, ce n'est pas à Abraham Bosse, homme paisible et qui ne court guère les aventures et la campagne, qu'il faut nous adresser pour avoir des costumes convenables, mais au peintre de la grande route et des champs, à l'aventureux lorrain Jacques Callot. Pour bien saisir *Venceslas*, il faut se représenter ces grands soudards du Siége de la Rochelle et des Misères de la Guerre, au chapeau pointu et emplumé ramené sur les yeux, aux bottes fortes, aux moustaches à trois poils, race fine mais fortement trempée, gens policés à neuf, mais retournant vite à la nature dès que la passion les rend fous, et se permettant alors le brigandage et les violences de toutes sortes. Tels sont les héros de Callot, tels sont ceux de Rotrou (1).

Le grand carrousel donné en 1662 sur la place qui emprunta son nom à cette cérémonie, et les divertissements de Versailles dits *Plaisirs de l'île enchantée* (1664), peuvent nous fixer sur le costume des tragédies de Racine. C'est le costume militaire d'apparat des empereurs romains qui a servi de modèle. A côté des statues en costume civil, toge ou manteau dont s'inspirera Talma, l'antiquité nous a laissé plusieurs figures d'empereurs revêtus de cuirasses légères prenant les formes des hanches et descendant par devant en s'arrondissant pour couvrir le ventre, avec des ornements repoussés, sphynx, génies, esclaves enchaînés. Une double tunique passe par dessous presque entièrement couverte par de lourdes broderies. Des knémides damasquinées s'ajustent aux sandales, aux épaules des bouffants et des franges.

Le grand roi devait adopter, embellir et défigurer ce riche costume. Il le porta souvent dans les carrousels, d'où il passa dans l'opéra et la tragédie. La cuirasse, tout en gardant la même forme, est devenue un corps de brocart ; les knémides se sont changées en brodequins de soie brodée s'adaptant sur des souliers à talons rouges et les nœuds de rubans remplacent les franges des épaules. Enfin, un tonnelet dentelé rond et court, un petit glaive dont le baudrier passe sous la cuirasse, par dessus tout cela la perruque et la cravate à nœud de satin : voilà ce qui composait l'habit à la romaine du dix-septième siècle. Le casque de carrousel, qui reste dans l'opéra, est le plus souvent remplacé dans la tragédie par le chapeau de cour avec plumes (2).

Bref, le costume le plus riche et le plus ridicule qu'on puisse voir et

(1-2) M. Lamé, article sur le Costume au théâtre (*Le Présent*, n° 13).

dont Voltaire fait, en deux lignes, une description si burlesque : « On voyait arriver Auguste avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par devant jusqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges ».

Ces brillants costumes de cour appelaient naturellement la galanterie et le langage choisi des héros de Racine. Segrais rapporte qu'étant auprès de lui à la première représentation de *Bajazet* (1672), Corneille lui fit observer que tous les personnages de la tragédie avaient, sous des habits turcs, des sentiments français. « Je ne le dis qu'à vous, d'autres croiraient que la jalousie me fait parler ; » ajouta le poète alors obligé, pour faire jouer ses pièces, de s'adresser aux comédiens du Marais, les ouvrages de son rival occupant, à l'exclusion de tout autre, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

Corneille disait vrai : sous l'habit turc ou prétendu tel de Bajazet, d'Acomat et de Roxane, on devine les gentilshommes et les nobles dames de la cour de France. Quoi qu'en dise Louis Racine, Corneille avait raison, et aussi madame de Sévigné écrivant à sa fille : «... Je voudrais vous envoyer la Champmélé pour vous réchauffer la pièce : le personnage de Bajazet est glacé ; les mœurs des Turcs y sont mal observées : ils ne font point tant de façons pour se marier : le dénouement n'est point préparé : on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie ».

« Ne voit-on pas les plus grands des auteurs fléchir sous l'influence de leur temps,—dit Talma dans sa notice sur Lekain,—et Racine lui-même, le divin Racine y soumettre trop souvent la hauteur de son génie ? » Dans *Andromaque*, Oreste et Pylade, bien que liés par l'amitié la plus vive, ne sont point placés sur la même ligne. Oreste tutoie Pylade, et celui-ci traite son ami de *seigneur* et ne se sert jamais à son égard que du mot *vous*. Les convenances du théâtre ne permettaient sans doute pas alors que le confident tutoyât son maître. A l'exemple du monde réel, les comédiens tenaient beaucoup à leurs rangs imaginaires, et étaient très sévères entre eux sur les convenances et sur l'étiquette.

Le rôle de Néron, dans *Britannicus*, subit aussi par instants l'influence de l'époque. Le tyran dont le langage dénote bien d'abord le libertinage et la férocité naissante, montre une galanterie toute moderne dès qu'il s'adresse à Junie. Il l'aborde en des termes d'une affectation douceuse, et n'oserait certes pas violer les lois de la galanterie au point de parler à sa maîtresse autrement que ne l'aurait fait le grand roi en personne. Talma explique en fort bons termes pourquoi le début de cette scène, qui vers la fin reprend sa véritable couleur, est très difficile à jouer. « Il

fallait toujours de *belles manières* pour parler aux femmes, conclut-il, et Racine aurait cru blesser toutes les convenances en donnant à Néron, dans son entretien avec Junie, ce feu, cette ivresse, ce désordre dont il est agité dans la scène antérieure : un tel langage eût par trop choqué des oreilles habituées au doux langage des ruelles. »

Voltaire, dans son *Temple du Goût*, signale ce défaut par une critique également fine et judicieuse.

*Plus pur, plus élégant, plus tendre,  
Et parlant au cœur de plus près,  
Nous attachant sans nous surprendre,  
Et ne se démentant jamais,  
Racine observe les portraits  
De Bajazet, de Xipharès,  
De Britannicus, d'Hippolyte.  
A peine il distingue leurs traits ;  
Ils ont tous le même mérite :  
Tendres, galants, doux et discrets ;  
Et l'Amour, qui marche à leur suite,  
Les croit des courtisans français.*

Toutefois Racine, en homme qui connaissait à fond l'antiquité, avait senti l'in vraisemblance des coutumes du théâtre de l'époque. Il tenta même de s'opposer tant soit peu à ces anachronismes, surtout quand Baron voulut jouer Achille d'*Iphigénie* avec une perruque frisée. Mais le poète avait affaire à trop forte partie et il fut contraint de céder à la mode. Il se résigna même d'assez bonne grâce, car nulle part il n'a laissé échapper le moindre blâme sur ce ridicule usage. Une seule fois, Racine consacra à la mise en scène quelques lignes d'une de ses préfaces, celle d'*Esther*. Il s'empresse de proclamer que les rôles d'hommes de sa tragédie n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe, puis il ajoute : « La chose leur a été d'autant plus aisée, qu'anciennement les habits des Persans et des Juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre. »

On ne se douterait guère, à l'entendre, que les représentations d'*Esther* à Saint-Cyr furent des plus brillantes pour l'époque et qu'elles se firent, — c'est Louis Racine qui le note, — « avec une grande dépense pour les habits, les décorations et la musique. » L'adroit courtisan dut se reprocher par la suite de n'avoir pas parlé en termes plus flatteurs du luxe déployé par madame de Maintenon pour sa tragédie sacrée.

Le temps s'écoulait sans modifier sensiblement les usages reçus. Vingt ans après la spirituelle requête de Raymond Poisson au duc de Créquy,

les comédiens endossaient encore des vêtements de cour pour représenter les héros antiques à la Comédie ou sur les théâtres aussi richement pourvus des colléges. A défaut d'argent, ils les empruntaient à quelque adroit valet ou s'en faisaient faire cadeau.

Dans *l'Homme à bonnes fortunes*, Pasquin, à bout d'expédients et ne sachant comment expliquer la disparition du juste-au-corps de son maître Moncade, s'écrie : « Monsieur, il faut vous dire la vérité ; je l'ai presté pour une Tragédie au Collège. — Mon juste-au-corps au Collège ? à un enfant ? — Non, Monsieur ; c'est un grand garçon, beau, bien fait comme vous et qui fait le Roy de la Tragédie. »

C'est le célèbre Baron qui écrit cela en 1686, et nul mieux que lui ne saurait donner une idée exacte des usages du temps. Du reste, le grand comédien qui avait réformé la diction ampoulée de ses prédécesseurs, Baron qui, à soixante-huit ans, soulevait encore l'enthousiasme et qui mérita d'être surnommé tout d'une voix le Roscius de son siècle, Baron qui avait failli rompre avec Racine pour une question de coiffure, ne paraît pas avoir compris mieux qu'aucun de ses contemporains l'harmonie du costume.

Et pourtant il aimait éperdument son art et ne négligeait rien de ce qui pouvait contribuer à l'illusion, sinon par la vérité, au moins par la pompe théâtrale. Quand il jouait quelque rôle d'empereur ou de roi, il se faisait toujours précéder de huit ou dix figurants habillés à la romaine. « Je me souviens, dit Collé, que représentant le grand-prêtre dans *Athalie*, des gagistes qu'il avait fait habiller en lévites ne se présentant pas assez tôt pour un jeu de théâtre nécessaire, il cria tout haut : *Un lévite ! un lévite ! Comment, par le mordieu, pas un b..... de lévite !* Ceux qui étaient sur le théâtre l'entendirent et rirent de tout leur cœur de sa colère d'enthousiaste (1). »

M. Bonnassies qui a voué une juste admiration au grand comédien et qui a réédité avec luxe sa jolie comédie *l'Homme à bonnes fortunes*, a mis en tête de son livre une curieuse préface où il s'efforce d'atténuer, de transformer même en qualités les défauts qu'on a l'habitude de reprocher à l'homme et à l'acteur : à celui-ci son extrême orgueil, à celui-là son insouciance du costume. « Louis XIV, dit-il, réédita les splendeurs impériales, en les panachant, pour plus grande liesse, de mythologie, de magie, de chevalerie : tout n'était-il pas possible avec un art aristocratique basé sur la tradition savante ? De là ces fêtes théâtrales dont la tragédie et l'opéra n'étoient que des actes, et où régnoit la fantaisie,

(1) *Journal de Collé*, mars 1750.

c'est-à-dire la vie idéale, mascarade enivrée de la vie réelle qu'on tâchoit de faire oublier.... Ainsi donc, en écartant toute solution sur le point d'actualité, on doit reconnoître que Baron étoit dans le vrai, en jouant avec des costumes fantaisistes. »

Cette raison serait admissible à la rigueur en ce qui regarde les tragédies de Racine, mais elle ne saurait s'appliquer à celles de Corneille. Il nous semble, en outre, que l'acteur de génie doit savoir se soustraire aux influences de son temps et braver les critiques de ses contemporains pour corriger leur goût, qu'il doit, en un mot, leur enseigner le beau en dépit de leur résistance. Or, loin d'avoir cette courageuse initiative, Baron, de l'aveu même de ses panégyristes, s'est borné à apporter dans ses costumes l'intelligence que dénotait son jeu, l'intelligence poétique.

Il en fut ainsi dans le rôle d'Arnolphe dont il conserva, comme Provost deux siècles plus tard, la véritable tradition et qu'il joua tel que Molière l'avait conçu. Il le représentait bourgeoisement, sans charger, mais avec noblesse et dignité, et s'habillait en conséquence, non pas, comme ses camarades et ses successeurs, avec un surtout de vieille guipure, les cheveux en désordre et le reste à l'avenant, mais avec un habit de velours, une veste d'étoffe, des bas noirs, une perruque bien peignée et le chapeau sur la tête.

Ici Baron avait pleinement raison, mais en étoit-il de même quand il endossait un bel habit de velours noir à passe-poil de satin cramoisi pour jouer Cinna et qu'il se campait sur le chef un chapeau orné de superbes plumes d'un rouge éclatant? A ces vers :

*Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,  
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.....*

il figurait avec son chapeau la tête sanglante du père et l'agitait avec force jusqu'à ce que le public cessât de battre des mains; ce qui n'arrivait jamais qu'après trois ou quatre reprises (1). Était-ce enfin faire preuve de goût que d'accuser par une mise élégante le contraste de ses rôles avec son âge vrai, et de jouer par exemple, à soixante-dix ans passés, le jeune Misaël, des *Machabées* de Lamotte, vêtu comme les enfants des bourgeois parisiens, avec un joli toquet et de gracieuses manches pendantes (2)? Cette tragédie fut jouée en 1721, et le grand acteur se croyait encore en 1671, à l'heureuse époque où il représentait l'amour dans *Psyché*. Cette épigramme le dut cruellement désabuser :

(1) Madame Talma, *Études sur l'art théâtral*, p. 209.

(2) *Anecdotes dramatiques*, I.

*Le vieux Baron, pour l'honneur d'Israël,  
Fait le rôle enfantin du jeune Misaël,  
Et, pour rendre la scène exacte,  
Il se fait raser à chaque acte.*

Tandis que l'indifférence de Racine et la vanité satisfaite de Baron laissaient la mode régner en souveraine à l'Hôtel de Bourgogne, Molière, montrant toujours un vif souci de tout ce qui pouvait aider au succès de ses propres pièces ou de celles des auteurs qu'il appelait à lui, exerçait une salubre surveillance sur sa vaillante petite troupe et s'efforçait de faire respecter la vérité et la convenance au théâtre du Palais-Royal (1). La preuve en est dans certains traits rapportés par Grimarest au courant de sa *Vie de Molière*.

En jolie femme qu'elle était et en coquette émérite, mademoiselle Molière aimait ardemment la parure. Le jour de la première représentation de *Tartufe*, sachant bien qu'une pièce qui avait soulevé de si furieux débats avant même d'être jouée, attirerait un grand concours de monde, elle y voulut briller par l'éclat de ses vêtements et se fit faire en secret un habit magnifique : longtemps à l'avance elle était à sa toilette. Molière entre dans la loge de sa femme qu'il trouve parée comme une chasse. « Comment donc, mademoiselle ! s'écrie-t-il à cette vue, que voulez-vous dire avec cet ajustement ? ne savez-vous pas que vous êtes incommodée dans la pièce ? et vous voilà éveillée et ornée comme si vous alliez à une fête ! Déshabillez-vous vite, et prenez un habit convenable à la situation où vous devez être. » Peu s'en fallut que sa femme refusât de jouer, tant elle était désolée de ne pouvoir faire parade d'un habit qui lui tenait plus à cœur que la pièce.

Molière travaillait souvent d'après nature pour composer plus sûrement ; aussi avait-il pris Rohaut, bien qu'il fût son ami, pour modèle du maître de philosophie dans *le Bourgeois gentilhomme*. Afin de rendre sa copie plus exacte, il fit dessein d'emprunter un vieux chapeau de Rohaut pour le donner à Du Croisy, qui devait figurer le personnage dans la pièce. Il envoya Baron chez le philosophe pour le prier de lui prêter ce précieux chapeau d'une forme si singulière qu'il n'avait pas son pareil ; mais cette ambassade échoua par la maladresse de Baron, qui dévoila au philosophe quel usage on voulait faire de son étonnant couvre-chef. Celui-ci refusa avec indignation de le déshonorer en le

(1) On trouvera, à la fin de l'ouvrage de M. Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, l'inventaire dressé après sa mort qui comprend le détail minutieux de ses habits de théâtre.



laissant paraître sur un théâtre, et force fut à Du Croisy de se couvrir la tête avec le premier chapeau venu.

« On joue présentement à l'Hôtel de Bourgogne *l'Amour médecin*, écrit Guy Patin; tout Paris y va en foule pour voir représenter les médecins de la cour, et principalement Esprit et Guénaut, avec des masques faits tout exprès; on y a ajouté Desfougerais. Ainsi l'on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. » Ce caustique médecin, toujours en quête de ce qu'on faisait ou disait contre ses confrères, nous prouve par ces lignes que Molière prenait soin, à l'occasion, de donner à ses acteurs des masques ressemblant aux originaux qu'il voulait exposer en scène.

Cette lettre de Guy Patin étant datée du 25 septembre 1665, il s'agit évidemment ici de *l'Amour médecin*, joué à la cour le 15 septembre de cette année et le 22 à Paris. Lors des premiers temps du Théâtre-Français, les acteurs avaient adopté les masques, usités de toute ancienneté dans les spectacles d'Italie; mais ils en avaient restreint l'usage aux rôles de vieillards et de vieilles femmes. Quand on assiste à une représentation du *Menteur* et qu'on entend la scène admirable qui débute par cette belle apostrophe : *Êtes-vous gentilhomme?* on ne conçoit guère que l'acteur qui la prononçait fût caché sous un masque presque semblable à celui du Pantalon de la Comédie-Italienne. C'est pourtant la vérité exacte, et la preuve s'en trouve dans ce vers de *la Suite du Menteur*, par lequel Cliton termine le récit qu'il fait à son maître de la comédie composée à Paris sur leurs premières aventures :

*Votre feu père même est joué sous le masque.*

Molière avait adopté le masque pour représenter Mascarille dans *l'Étourdi* et *les Précieuses ridicules*; il le donna plus tard à Hubert et à Du Croisy pour jouer, dans *les Fourberies de Scapin*, les rôles d'Argante et de Géronte. En mai 1736, lors de la reprise de cette pièce, les acteurs chargés de ces deux rôles se montrèrent fidèles à la tradition, comme le prouve cet extrait du *Mercur*, rédigé alors par le chevalier de La Roche : « Reprise des *Fourberies de Scapin*. Il y avait dix ou douze ans qu'on n'avait joué cette pièce. Dangeville et Dubreuil jouent les deux vieillards *sous le masque*. C'est la seule pièce restée au théâtre où l'usage du masque se soit conservé. »

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





## ROSSINI, BEETHOVEN

ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE (1)

---



ON vient de voir Beethoven observant les êtres et les choses, étudiant, contemplant le réel qui se meut au sein de l'infini et que l'infini pénètre; le réel qui contient à un degré quelconque le souffle de vie et qui, aveuglément ou sciemment, s'agite sous l'attraction divine; on va le voir se mesurer avec le drame, avec l'histoire.

Shakespeare, Goëthe, voilà ses hommes; Egmont, Coriolan, voilà ses héros. Le musicien se contente-t-il de peindre Lamoral et Caius Marcius? Non pas, il les ressuscite! ces figures surhumaines revivent en effet; ces hommes reparaissent, formidables, et ce ne sont point des fantômes, des apparences : ils se meuvent, ils sentent, ils pensent, ils agissent. Les supplications de Véturie domptant la colère de Coriolan irrité contre Rome, qui l'avait exilé; Egmont marchant au supplice en vainqueur et payant de sa tête la délivrance de sa patrie, tels sont les sujets de ces pages colossales. Le compositeur, dans l'ouverture de Coriolan, plane à une telle hauteur qu'on se demande, presque effrayé de tant de génie, s'il rivalise seulement avec le dramaturge anglais ou s'il le domine. Cependant Beethoven ne se croit pas quitte envers l'humanité parce qu'il a chanté la victoire remportée sur un Romain par les larmes de sa mère et le sacrifice d'un patriote mourant glorieusement pour son pays. Il sait que la philanthropie est au-dessus de l'amour maternel et du pa-

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> et 15 août.

triotisme ; il sait que tous les hommes sont solidaires et que si l'amour est, par excellence, le moteur de la divinité, il est aussi le meilleur conseiller de la race humaine dont il sera un jour la joie suprême et sacrée.

Mais écoutez, d'un bout à l'autre de l'Allemagne on répète une ode de Schiller ; les vieillards, les mères partagent l'enthousiasme des étudiants, des jeunes filles ; les strophes du poète s'impriment dans toutes les mémoires, elles délassent les travailleurs ou les aident à supporter leurs fatigues, elles sortent de toutes les bouches, elles retentissent sur tous les chemins, sur les places, dans les rues, dans les ateliers, dans les fabriques, partout où il y a des cœurs qui battent ; alors l'avare laisse glisser une pièce de monnaie de ses doigts osseux, le tyran oublie un moment qu'il prétend asservir la terre, l'envie cesse un instant de mordre, l'égoïste sent sa poitrine se dilater et il s'en étonne, les souffrances se calment, les misères respirent, les opprimés oublient les oppresseurs, des pleurs d'attendrissement coulent des paupières rougies. Et savez-vous pourquoi l'Allemagne est ainsi émue, vibrante ? C'est parce que Schiller a écrit :

*Seyd umschlungen, millionen!  
Diesen kuss der ganzen Welt!  
Brüder — überm sternenzelt  
Müss ein lieber Vater wohnen.*

C'est-à-dire :

*Soyez embrassés, millions !  
Ce baiser au monde entier !  
Frères — au-delà des étoiles  
Demeure un père bien-aimé.*

Beethoven lit et relit cette ode, il la médite, il la considère comme le nouveau *Credo* de l'univers pensant. Une œuvre immense germe dans la tête du symphoniste ; il veut que les masses aient un chant simple et sacré qui les unira dans un même élan fraternel ; il veut que le peuple puisse joindre sa voix formidable à l'orchestre qui va bondir joyeux sous les paroles de Schiller. Il cherche un motif, il ne le trouve pas d'abord, il se désespère ; enfin il s'écrie un jour avec transport, *Ich hab'es, ich hab'es!* (Je le tiens, je le tiens !) Et il le tenait réellement. Beethoven n'était pas seulement un compositeur sans rival, c'était encore un penseur, et son plan, beaucoup plus vaste que celui de Schiller, consistait à mettre en présence les douleurs, les efforts, les luttes, les tendances des temps passés et l'aurore des temps futurs ; à montrer les nations s'avançant délibérément vers la civilisation, vers la paix, vers la joie, jetant bas les vices, haillons dont elles sont couvertes, se parant de toutes les vertus,

s'épanouissant dans un splendide rayonnement, se tenant embrassées et respirant librement dans la lumière vénérable qui les entoure. Beethoven est à l'œuvre; il rassemble dans un splendide final les éléments d'amour et conséquemment de bonheur épars, dans les trois premiers morceaux de sa symphonie, comme ils le sont sur la terre, éléments séparés par d'innombrables obstacles, combattus par la violence, entravés par l'égoïsme et l'ignorance, vil couple dont naquit une nuit la haine. Petit à petit, ces éléments dispersés se réunissent, s'affirment, s'imposent; les souffrances diminuent, les corps s'embellissent parce que les âmes s'épurent, la pensée brise ses chaînes, le travail s'appuie à la liberté, le frère ne doute plus de son frère, l'époux et l'épouse ne font qu'un, la vie est moins courte, l'aïeul toujours vert contemple avec orgueil, avec tendresse, les générations qu'il a semées; l'harmonie est partout, la nature même s'embellit et c'est le règne de Dieu qui commence.

Schiller! Beethoven! c'était là votre rêve, n'est-ce pas? Vous ne cherchiez pas tant à divertir les hommes qu'à leur désigner le but à poursuivre, à atteindre? L'amour de l'humanité était en vous, vous le teniez de vous et vous le répandiez sur des milliers de têtes attentives et charmées, comme le soleil répand ses rayons dans l'azur où scintillent les astres, ces fleurs du ciel. Vous aimiez, vous aimiez sincèrement vos semblables et c'est votre attachement profond à tout ce qu'on doit chérir qui vous fit si grands. Noble et cher Beethoven, chez toi le talent, le génie, le caractère étaient, que dis-je! sont au même niveau. Oui, sont; car en quittant ce globe pour la mort, tu nous as légué tes ouvrages immortels où l'on te retrouve tout entier. Mozart est un grand artiste, Rossini a du génie, toi, Beethoven, tu es un grand homme! Tu ne descendis jamais des hauteurs de ton idéal pour solliciter les faveurs du public, tu méprisas la fortune lorsqu'elle se présenta à toi sous les traits immondes du reniement; quand tu te hasardas dans les régions supérieures et inexplorées où réside la fière beauté immaculée, tu t'aperçus vite que nul ne te suivait. Que t'importait cela? Tu savais qu'on te rejoindrait plus tard et tu poursuivis seul ta route. On te critiquait violemment, on te montrait au doigt en disant: « Ce fou!; » les artistes te raillaient, le monde te plaignait insolemment, des souscripteurs te faisaient l'aumône de leur signature pour que tu pusses décider un éditeur à publier tes dernières partitions; on te protégeait, on t'applaudissait du bout des doigts, aucune humiliation ne t'était épargnée; la direction de l'Opéra de Vienne refusait ta magnifique ouverture de *Fidelio* et t'obligeait à en écrire une autre, et puis une autre encore, pour revenir à la fin à la première, retour impertinent qui ressemblait à une nouvelle in-

sulte ; et toi, le dédain sur les lèvres, tu suivais des yeux les idiots qui ne te comprenaient pas, et malgré tes maux, malgré tes déceptions, alors que tu aurais pu, toi aussi, sacrifier quelque chose à la fortune aveugle et au mauvais goût non moins aveugle qu'elle, tu demeuras ferme dans ta probité, tu gardas intacte la fidélité à tes principes. Tes principes, c'étaient tes trésors, et tu les respectais, et tu les aimais, et tu ne les vendais pas, et tu portais haut la tête. Oh ! que j'aurais voulu te voir, te connaître, te serrer la main, t'appeler mon ami ! Mon ami ? mais tu l'es, tu l'es depuis le soir où j'entendis pour la première fois de ta musique. C'était à Münster, à un concert de la société philharmonique, on exécutait la symphonie en *si* bémol, j'allais jouer le troisième concerto de Ries, un des trois ou quatre morceaux classiques qu'on m'eût appris au Conservatoire de musique, où j'avais remporté mon premier prix trois ans avant cette époque. Oubliant ma préoccupation bien naturelle au moment de paraître en public, j'écoutais avec avidité cette délicieuse symphonie qui m'initiait soudain à des jouissances que les compositions dont on me nourrissait ne m'avaient nullement fait pressentir. Avais-je entendu prononcer le nom de Beethoven dans les classes du Conservatoire ? Je ne m'en souviens pas ; mais je ne l'oubliai plus, et mon premier soin en arrivant à Vienne, — j'avais seize ans, — fut de m'enquérir de mon nouvel ami. Dès lors, je vécus dans son intimité ; il me fit une multitude de confidences ; je pleurai avec lui, je souris avec lui, j'abordai, aidé par lui, des rivages inconnus, des sommets qui parurent longtemps inaccessibles, j'admirai les régions innommées où il me transportait sur ses ailes d'ange ; sa chevelure s'emplissait d'étoiles, son hymne éclatait dans les vastes cieux, des échos perdus dans de prodigieuses profondeurs le répétaient en chœur ; à travers les cordes de sa lyre, où vibrait toute son âme, j'apercevais une multitude de créatures plus parfaites que l'homme, tandis que, des sillons terrestres, s'élevaient, dans une lueur d'apothéose, des myriades de populations régénérées.

Me voilà loin de Rossini et de l'école italienne qu'il a fondée. Il faut y revenir, car j'ai à montrer les conséquences du système rossinien, à parler des quelques compositeurs qui l'ont adopté et à dire un mot au sujet de Bellini et de Donizetti, deux chantres célèbres dont l'un mourut poitrinaire et l'autre fou. Inférieurs à Rossini en ce qui concerne l'invention, l'ampleur des formes, l'étendue des morceaux, la majesté des idées, le piquant des modulations et l'art de manier l'orchestre, Bellini et Donizetti ne sont cependant pas sans mérite. Quoique ne se méfiant pas assez des réminiscences contre lesquelles ils heurtent et brisent leur individualité, ils ont un style propre, une originalité relative, un peu

endommagée si l'on veut, saillante pourtant et qui se manifeste dans leurs principaux opéras : la *Sonnambula*, *Norma*, *I Puritani*, l'*Élixir d'amore*, *Il furioso*, *Lucia*. Lorsque Molière prenait quelque chose aux anciens, lorsque Rossini empruntait des mélodies à Haydn, à Mozart, à Spontini, le moraliste et le compositeur faisaient subir une transformation aux éléments dont ils s'emparaient. Bellini, Donizetti ne prennent point cette peine. Ils imitent, ils pillent Rossini sans scrupule et, en le contrefaisant, en le dépouillant, ils l'amointrissent ; ils ne jettent pas, comme leur modèle, un coup-d'œil pénétrant sur la France, sur l'Allemagne : ils se confinent dans leur nationalité, ils s'isolent dans leur manière de sentir ; ils ne possèdent pas la folle insouciance qui engendra *Il barbiere*, ni le sentiment patriotique qui inspira *Guillaume Tell* ; ils possèdent encore moins les vues humanitaires d'un Beethoven. Ils se laissent vivre, ils s'exhalent. Leurs productions sans virilité, sans élévation et totalement privées de ce précieux savoir si justement cher aux Allemands, ne se soutiennent que par une inspiration douteuse, monotone, par un mouvement dramatique factice, purement extérieur, par une agitation fébrile dénuée d'énergie, par l'heureuse disposition des voix dans les ensembles et par le mérite des chanteurs. Les Lablache, les Rubini, les Grisi, la grande Malibran, vingt autres interprètes fameux ont mis leur âme au service de vulgaires cavatines italiennes surchargées de vocalises qui seraient peut-être à leur place dans une méthode, dans un solfège, mais qui, n'exprimant rien par elles-mêmes, sont fort déplacées à la scène.

Donizetti espéra-t-il remplacer Rossini au Grand-Opéra où il arriva, lorsque le cygne de Pesaro eut résolu de garder le silence ? S'il l'a jamais cru, il s'est singulièrement trompé. Les *Martyrs*, la *Favorite*, représentés sur notre première scène lyrique, ne sauraient être considérés que comme des ébauches. Passons.

Je pourrais signaler au moins un joli morceau vraiment bien venu dans presque toutes les œuvres de Donizetti.

En est-il jusqu'à trois, dans la même partition, que je pourrais compter ? J'en doute. Néanmoins l'*Élixir d'amore* foisonne de gracieux et légers motifs ; *Il furioso* contient des phrases expressives malheureusement trop langoureuses, et *Lucia* ne périra pas tout entière, grâce à un large et beau septuor admirablement écrit au point de vue vocal, et qui a pris rang parmi les meilleures et les plus émouvantes inspirations de l'école italienne. Ce magnifique passage égaré dans *Lucia* montre ce que Donizetti, si richement doué, fût devenu, si la réflexion et le travail eussent aidé son instinct, son sentiment musical, et si, livré

à la passion la plus funeste de toutes lorsqu'elle est comprise d'une certaine façon, il n'eût pas jeté aux trois points cardinaux de l'amour la sève indispensable aux travaux intellectuels.

Bellini me paraît supérieur à Donizetti. J'aime sa sensibilité vraie. A travers les molleses, les mièvreries, les traits incolores dont abondent *I Montecchi*, la *Sonnambula*, *Norma*, se glissent des élans dramatiques sincères, de brusques mouvements énergiques d'une surprenante vigueur. Derrière le Bellini que nous connaissons se cachait évidemment un Bellini que nous ne connaissons pas. Comprenant que son éducation musicale était très imparfaite, Bellini, vers la fin de sa carrière, allait étudier au Conservatoire, partitions en main, les symphonies de Beethoven. Les *Puritains* furent le premier résultat, et le dernier, hélas ! des transformations qui s'opéraient dans l'esprit du jeune maître : Bellini s'éteignit au moment où recevant une forte impulsion, son talent commençait à se développer dans un sens viril et grandiose. L'orchestre des *Puritains* diffère étrangement de celui de *Norma* ; les idées qu'il exprime sont parfois robustes, brillantes, colorées, hardies même. Le jeune lion amoureux, auquel la volupté avait rogné les ongles, sent repousser ses griffes et renaître ses forces ; il gonfle ses naseaux, il hérissé sa crinière, ses prunelles s'emplissent de lumière ; il est beau ainsi. Courage ! courage ! Bellini va chanter encore ; ses lèvres s'entr'ouvrent... Ah ! malheur ! c'est un flot de sang qui sort de sa bouche....

Bellini et Donizetti morts, on leur cherche un successeur. On offre la pourpre à M. Verdi qui fait son possible pour la mériter. Malgré ses efforts, l'art continue à décliner visiblement en Italie. La musique y devient un hurlement ; la manie des unissons a succédé à la manie des tierces ; les chanteurs : sopranos, barytons, ténors, basses, écrasés par une instrumentation violente, poussent des cris désespérés, désespérants, et se brisent la voix à ce métier, qui exige plutôt des stentors que des Apollons.

Les formes vieilles empruntées à Rossini subsistent ; aucune modification ne vient les rajeunir ; Mercadante, Carafa, Verdi, les frères Ricci s'en servent après Spontini, Meyerbeer, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, etc., etc. Dans les cabalettes, dans les duos, dans les trios, dans les finals, chaque motif se répète régulièrement deux fois, comme si ce retour obstiné au thème était indispensable ; partout des moyens, des accompagnements, des fioritures identiques. On se copie sans vergogne, on se vole sans pudeur, on tripote les mêmes bribes mélodiques, espèce de servantes à tout faire ; on emploie pour la cent millième fois le même rythme brutal, éhonté, stupide, efflanqué, qui

accompagne sur la scène, au-delà des Alpes, tous les guerriers et toutes les *queues-rouges* du globe. Ici l'incohérence, là les ténèbres. Le bruit tient lieu d'harmonie et on se demande avec une sorte de stupeur quel rapport il peut y avoir entre les éclats de cette sonorité sauvage et les niaiseries qu'elle met en évidence. Ce tohu-bohu instrumental, vocal et grotesque exaspère les gens de goût qui cherchent naïvement une idée dans les élucubrations incolores et rebutantes dont il s'agit.

Cependant les journaux annoncent de temps en temps l'apparition soudaine d'un maëstro fraîchement éclos, un soir, aux feux de la rampe, sur une des nombreuses scènes d'Italie. Inconnu hier, le compositeur est illustre aujourd'hui. Son nouvel opéra — il en avait donc composé d'autres ? — lui a valu un triomphe; le public l'a rappelé trente-six fois de suite après le premier acte, et quatre-vingts fois à la fin du spectacle. Il a ramassé vingt bouquets; il a eu une sérénade. Tant mieux. C'est une nouvelle étoile qui se lève, assure-t-on. Voyons cela. J'inspecte l'azur du côté où l'oranger fleurit. Rien. Je m'arme d'un télescope. Rien encore. Je monte à l'Observatoire. Toujours rien. Naturellement mon regard change de direction. Qu'est-ce donc qui brille là, à terre? Tiens! c'est un grain de poudre d'or venu je ne sais d'où et gisant sur la route. La brise le soulève et le fait resplendir au soleil; elle en soulève dix autres, cent autres, mille autres; et tous reluisent, et tous prennent des apparences humaines, et tous entonnent une mélodie qui est toujours la même, tous se la disputent, et tous continuent à briller à quelques pouces du sol, car ils sont couverts de paillettes. Que disent ces pygmées? Ils disent à voix haute: Nous sommes les successeurs des grands musiciens italiens. Je me détourne pour ne plus voir ces ombres bizarres flottant à l'horizon. En ce moment un coup de vent survient et j'entends un ricanement sec et railleur. Je me retourne vivement: la camarade, vieux squelette classique, était debout devant moi et riait à se tenir les côtes. Elle venait de souffler sur le tas des *maëstri*: Poudre d'or, pygmées et paillettes avaient disparu et il n'en restait pas trace.

LOUIS LACOMBE.







## LES SOUPIRS D'UNE FLUTE <sup>(1)</sup>

---



'AUTRES soirs, on donnait, comme lever de rideau, le *Rossignol* de Lebrun. Madame Cinti remplaçait mademoiselle Hymm, et Tulou lui donnait la réplique. Vous devinez comme cette année 1829 me laisse encore un grand souvenir : ce fut une représentation unique dans l'histoire de l'art, où le mélodieux Cimarosa fut interprété à la fois par Marietta Malibran, Henriette Sontag et Laure Cinti-Damoreau.

Je deviendrais fastidieuse en nombrant les soirées où l'inimitable Tulou porta mes triomphes à leur apogée. Je traversai triomphante les grandes œuvres de Meyerbeer, et les grands jours du Conservatoire.

Je vis Mendelssohn ravir par sa jeune renommée le public ardent de 1832, avec le *Songe d'une Nuit d'été*, ses quatuors, son otetto et son admirable concerto en sol. Je me trouvais au milieu des hommes que voici : Habeneck, Bertin de Vaux, Baillot, Rubini, Girod de l'Ain, Schlesinger, de Tracy, le peintre Gérard, mesdames Mars, Persiani et Taglioni, les pianistes Hiller et Kalkbrenner, le Saint-simonien Enfantin et le poète V. Hugo, Paganini, Nourrit, Delacroix, Lablache et tant d'autres que j'oublie.... Une circonstance particulière m'a frappée dans l'une des dernières soirées que je passai à l'Opéra. — Tulou se tenait à son pupitre, quand, dans un entr'acte, il vit défaillir l'un de ses collègues de l'orchestre. C'était un artiste, qui avait coutume de lire un bréviaire, et rien n'était plus bizarre que cet homme d'une dévotion sincère,

(1) Voir le numéro du 15 août.

s'isolant par sa piété du lieu où ses occupations l'appelaient. On respectait son originalité et on admirait son rare talent. — « Cher Urhan, lui dit Tulou, en se précipitant vers lui, venez avec moi respirer au dehors une atmosphère plus saine. » Tulou transporta pour ainsi dire son camarade au foyer, où les soins les plus empressés lui furent prodigués, puis une voiture le reconduisit à son domicile de Belleville, où Urhan ne tarda pas à expirer quelque temps après à l'âge de 56 ans....

Je me souviens avoir fait une pérégrination artistique, avec Tulou, par un hiver très rigoureux. Nous étions dans le midi de la France, et néanmoins — comme cela arrive quelquefois — une température sibérienne semblait donner un démenti à notre position topographique. Nous venions de Perpignan nous dirigeant vers Montpellier. Des rafales violentes fouettèrent notre diligence, vraie maison roulante des Messageries Lafitte et Caillard. Le lourd véhicule avançait lentement à travers une épaisse couche de neige. Malgré un attelage de renfort, arrivés près d'une côte, les voyageurs furent obligés de descendre.

O misère! ô fatalité! c'est ce vulgaire incident qui fut l'origine de ma chute et de mes souffrances!

Parmi nos compagnons de route, se trouvait un jeune homme pâle, long et sec. De grands cheveux noirs, plats et gras, mettaient sa nuque à l'abri des frimas. Sa mise décelait à la fois un mélange d'indigence et de faste. Un habit noir collant sur sa personne plutôt qu'il ne la vêtissait, une cravate jadis blanche, des bottines vernies, un chapeau pyramidal, tel était le costume de ce fantastique personnage. Son regard brillant et vif prenait ordinairement, lorsqu'on le fixait, un aspect humble et même béat. Quant à sa parole, l'accent en était si étrange, que je le qualifierais volontiers de familièrement respectueux, si cette façon de m'exprimer peut faire connaître ma pensée. Entre temps, il sifflotait quelque lambeau d'opéra italien. Il avisa Tulou et le prit pour objectif de son verbiage. Hélas!... il ne fut pas nécessaire à l'illustre virtuose d'attendre longtemps pour apprendre que son compagnon de voiture était — disait-il — l'une des merveilles musicales de l'Italie. Tulou prit naïvement la balle au bond, mais quand son interlocuteur sut à qui il venait de lancer une semblable assertion, son allure changea d'aspect.

Le matamore rengâna sa grande flamberge et vira de bord. Il se disait napolitain et se nomma: *il cavaliere del Fior*, ténor *di primo cartello* de *Santa Radegonda* de Milan.

Il narrait avec une intarissable faconde les palpitantes péripéties de de l'incendie d'un théâtre. Il avait accompli des prodiges de dévouement dans ce sinistre, et à la suite de ses héroïques efforts, le délicieux

timbre de sa voix avait été irrémédiablement altéré. Depuis ce malheur, disait-il, il se servait de la flûte, pour donner un libre cours à sa vocation musicale. Une suite non interrompue de désastres le poursuivait. La fée Guignon était sa *jettatura*. Peu à peu il avait vendu livres, partitions, jusqu'à la flûte elle-même.

Aujourd'hui il cumulait les professions de copiste, d'accordeur et de *dottor della lingua di Dante*. Parlant de sa flûte, « ah! Mossiou, disait-il dans son affreux jargon, c'était encore là ouné voix de perdoue! » — Heureusement, répliqua Tulou avec un malin sourire et un accent affectueux, heureusement que celle-ci peut se remplacer, ce n'est qu'une *voix de bois*. » Atroce calembour qui fut le signal de mes malheurs!

Néanmoins, *il cavaliere* sut si bien capter la commisération du maître, que ce dernier, dont le cœur était à l'égal du talent, lui promit son appui, afin de le soustraire à ses infortunes imméritées.... Le lendemain nous étions dans la petite ville de \*\*\*, del Fior apparut chez Tulou. Une souffrance réelle était peinte sur les traits allongés du *professore*. Rempli d'une sympathique émotion, Tulou se souvint de sa promesse.

Il lui offrit d'abord un rouleau d'écus, lui prépara de nombreuses lettres de recommandation, puis me prit — ô mes beaux jours évanouis! — et m'offrit en ces termes à ce chanteur sans voix, à ce flûtiste sans flûte: « Mon ami, l'argent s'épuise, les meilleures recommandations sont sujettes à de nombreuses vicissitudes; ce qui ne s'épuise pas et appuie une parole obligeante, c'est le travail persévérant et intelligent. De graves devoirs m'appellent à Paris, et, de là, à Nantes. Je médite la création d'une fabrique de flûtes. Conservez celle-ci en souvenir de moi; ici les luthiers sont rares, étudiez, faites-vous entendre avantageusement. Donnez-moi de vos nouvelles, je m'intéresse vivement à votre sort. Je souhaite que mon instrument vous désenguignonne et qu'il soit pour vous une *flûte enchantée!* — *Per bacco!* Maëstro, vous êtes le Diou des artistes, s'écria del Fior, j'étais dans le marasme et vous me sauvez du précipice! vostra générosité me donne la *dolce speranza* de vous *dedicare* toute ma vie *e tutto sospiro della mia anima!* — Vos remerciements me suffisent, adieu, jeune homme, écrivez-moi dans peu de temps; courage et espérance! » tels furent les derniers mots que j'entendis prononcer par le merveilleux artiste.

O Tulou! m'écriai-je, agitée par de funestes pressentiments! . . .  
. . . . . Je restai plongée dans un long silence, quand un jour je me sentis retirée de mon étui de velours et introduite brusquement dans le pan d'un vieil habit, en compagnie d'une pipe ignoble et d'un flacon

à essence nauséabonde. J'appartenais à del Fior!.... Pendant quelque temps celui-ci marchait d'un pas précipité. Par une déchirure de son vêtement je m'aperçus qu'il faisait nuit.

Le *cavaliere* s'arrêta devant une maison d'apparence maussade. Le violent mouvement de sa course avait donné au pan dans lequel j'étais blottie l'oscillation d'un pendule. Je heurtai la pipe et la brisai : première éraflure.

Soudain, des doigts malpropres me saisissent.... *il cavaliere* souffle avec rage dans mon corps sonore, et écorche une atroce ritournelle. Était-ce un signal? — je ne sais. Toujours est-il qu'après ce début, del Fior monte lestement un escalier à pente rapide et se trouve incontinent dans la chambre d'une deuxième ingénuité riant aux éclats avec un jeune premier du théâtre. L'intrusion burlesque du *cavaliere* donna lieu à la plus interminable série de quolibets de la part des deux jeunes gens. Inhabile dans la riposte spirituelle, del Fior devint furieux et commença à venger son sot amour-propre par des voies de fait.

Il me saisit avec frénésie, asséna de violents coups au jeune premier. Roulée à terre, piétinée, reprise avec rage, mes belles clefs furent tordues ou brisées, mon corps fut couvert d'infâmes meurtrissures! Enfin, del Fior me remit dans sa poche maudite. Je crus être sauvée, quand tout à coup, il dégringola les escaliers avec un bruit épouvantable; le fameux flacon se brisa et m'inonda d'un liquide fade et écœurant.

Peu de temps après cette équipée, *il maestro del Fior* annonça un concert. A grand renfort de réclames habiles, à l'aide des lettres de recommandation de Tulou, par ses félines obséquiosités, la servilité de ses démarches, il parvint à recruter un public... Le grand jour ou plutôt le grand soir arrive.

L'auditoire est nombreux et... heureux augure! paraît animé de dispositions bienveillantes. En premier lieu, le programme annonce une ouverture exécutée par les amateurs de la société d'Euterpe: — applaudissements d'estime. Survient ensuite le bénéficiaire. Mouvement dans la salle; l'artillerie des lorgnettes fonctionne.

Del Fior s'avance avec grâce, jette avec une fière assurance quelques regards complaisants sur le public, salue légèrement et commence.... C'était la maudite ritournelle du rendez-vous!... On chuchotte, on murmure; — martyrisée déjà, *il cavaliere* continue mon supplice en me faisant rendre des traits incohérents, des rythmes sauvages, des sons odieux.

Imperturbable, del Fior recommence les passages et mutile avec flegme des lambeaux de mélodie. Un orage se prépare, *il cavaliere* le

pressent — habitué sans doute à ces sortes de dangers, — il me dépose galamment sur un piano, et souriant s'avance vers l'auditoire : « Mesdames et messieurs, dit-il, zé zouis désolé de l'aventure fatale qui mé frappe. Zé né pouis continuer mon superbe concerto, car voyez, mesdames (et il entr'ouvrit la bouche), z'ai ouné dent qui mé manque!... excusez l'infortune. Mais ze vais avoir l'honneur de vous donner uné séance dé physique amousante !... »

O Pan ! je vous laisse à penser de quelle manière ce discours fut accueilli. Le formidable rire des dieux de l'Olympe eut un écho ce jour-là dans la salle de concert de \*\*\*. Les dames se tordaient dans une hilarité contagieuse, les hommes lançaient apostrophes et quolibets au malencontreux Napolitain. Les uns prenaient cette grotesque mystification en plaisantant ; d'autres, indignés, réclamaient à grands cris le prix de leurs places. Le tumulte augmenta, lorsque l'on vit le *physicien* déployer un jeu de cartes.

Il tenta d'imposer silence en frappant violemment l'estrade du pied. Peine inutile ! la tempête était déchaînée. Tout à coup l'on voit surgir le jeune premier du théâtre. D'un mouvement rapide il s'élança auprès *del cavaliere*, s'empare de moi et se met à battre sur son dos une mesure fantastique.

Je tombai mutilée ! je perdis connaissance et je perdis également quelques-unes des clefs qui me restaient encore !...

Cette scène est restée dans mes esprits troublés comme un horrible cauchemar... Je me réveillai un jour entre les doigts d'un apprenti luthier des Vosges. « Hé, père Michel ! cria-t-il à un ébéniste, son voisin, demain, jour de baptême de mon filleul, le petit Léon, je vous ferai entendre un galoubet perfectionné. » « Entendu ! » répondit une voix joyeuse. Le lendemain, autour d'une table, pareils à une guirlande de fleurs, se tenaient assis ébénistes, entrepreneurs de bâtisses, luthiers et chaudronniers. L'heureux père Michel savourait son bonheur paternel en avalant force rasades d'un petit vin blanc, quand le jeune parrain, qui depuis la veille m'avait fait subir d'horribles tortures pour me transformer, ô Tromlitz ! en flûte Boehm, commença à insuffler une suite de sons qui devaient former une ronde populaire. Tout à coup, il s'interrompit, ses regards venaient de se fixer sur un fragment de journal ainsi conçu : « On nous écrit de Nantes, à la date du 23 juillet 1865, que le célèbre Tulou y vient de succomber dans sa soixante-dix-neuvième année. » — Buvons et chantons, dit l'ébéniste. — Une chanson de Béranger, dit un convive. — *Les Etoiles qui filent !* répondit le luthier.....

Cinq ans après cet épisode, le jeune Vosgien m'emporta par delà les montagnes. Il s'était joint à quelques-uns de ses compatriotes et gravissait les pentes boisées, qui du village de Lapoutroie se perdent sur leur versant oriental, dans les vallées de Sainte-Marie et de Munster. Ces jeunes hommes marchaient résolûment, gravement, comme vers un but austère, comme pour accomplir un devoir sacré. Pas de chants, mais des paroles échangées à voix basse. Les feuilles sèches crépitaient sous une bise glacée ; le vert sombre des hauts sapins se détachait, dans le fond du paysage, sur la neige qui s'arrondissait au sommet du Ballon d'Alsace.

Ce groupe de piétons s'arrêta dans un bourg nommé Hunawihr, nom qui rappelle le souvenir sanglant des Huns se ruant autrefois sur ces contrées. Là on rencontra plusieurs francs-tireurs de Colmar. On ne s'était jamais vu et cependant des poignées de mains fraternelles s'échangèrent de part et d'autre. Au bout de quelques jours, Petrus, le luthier, fut incorporé. On fit des campements dans la forêt de la Hardt ; les uns s'aventurèrent jusque vers le Rhin et le traversèrent avec intrépidité ; d'autres eurent pour mission de tourner la plaine par le flanc des montagnes, afin de dépister des détachements ennemis.

Des lueurs sinistres s'élevèrent certaines nuits à l'horizon ; je me rappelai alors ce que j'entendis à Vienne ; nul doute, j'assistais de nouveau à la guerre. Petrus me portait à sa ceinture, près de sa cartouchière ; il fut convenu, dans la petite expédition qui lui incombait dans les montagnes, de rallier ses compagnons par quelques-unes de mes notes.

Ils partirent une vingtaine environ. On se dirigea vers les Trois-Epis, au-delà de Colmar ; on laissa l'hôtellerie du Vieux-Château à droite, et on pénétra dans les gorges qui mènent au burg de Hohenkœnisberg (Haut-Mont-Royal).

Soudain on signala des uniformes badois au détour d'une vallée. Un malencontreux coup de feu part de notre côté ; à peine Petrus a-t-il le temps de réunir ses quelques hommes que déjà surgissent à travers les broussailles une multitude d'ennemis. Des décharges terribles ébranlèrent tout à coup les échos, en se répercutant dans les montagnes avec des roulements sinistres... Une balle frappa mortellement l'enfant des Vosges ; une autre m'atteignit et brisa la moitié de mon corps..... Aujourd'hui, ô Pan ! vous me voyez dans la baraque d'un bûcheron, d'un *schlitter*. Le pauvre homme a rendu un pieux devoir à Petrus et m'a recueillie. A peine puis-je sourire à la grande Nature, qui est toute harmonie ; je pleure l'humanité, et aspire à rentrer dans le néant d'où vous m'avez soustraite, ô dieu Pan !.....

A. THURNER.



DE L'ÉTAT ACTUEL  
DE LA  
MUSIQUE EN ITALIE

---



NOTRE collaborateur, M. le chevalier Van Elewyck, docteur ès-sciences politiques et administratives, maître de chapelle de la collégiale de Saint-Pierre, à Louvain, etc., etc.; vient de publier, sous ce titre : *De l'état actuel de la musique en Italie*, le rapport officiel qu'il adresse à M. le Ministre de l'Intérieur de Belgique, au retour de la mission artistique dont il a été chargé en Italie.

M. Van Elewyck a visité tous les Conservatoires, les principales Maîtrises de chapelle et un bon nombre d'écoles privées. Il n'a pas négligé la musique profane, les concerts, les théâtres, les orchestres militaires, les chants populaires, les tendances nouvelles des compositeurs, la critique, en un mot tout ce qui concerne la propagation de l'art.

Son rapport, divisé en deux parties, est le résumé de cette inspection.

Dans la première, il passe en revue les choses intéressantes qu'il a rencontrées ville par ville; dans la seconde, il expose des considérations générales et des conclusions pratiques au point de vue de la Belgique.

M. Van Elewyck nous a permis, à titre de bonne confraternité, de publier ici les parties de son travail qui nous paraîtraient les plus aptes à exciter l'intérêt de nos lecteurs, et sa compétence reconnue, en matière de pédagogie musicale, nous fait justement croire qu'elles seront accueillies, comme elles le méritent, par nos lecteurs.

Nous avons suivi, dans ces extraits, l'ordre des villes d'Italie adopté par notre collaborateur dans son rapport général.

## GÈNES

La gloire de l'établissement génois (le Conservatoire), c'est son antique et admirable salle de concert. Au point de vue de la beauté architecturale et de l'acoustique, nulle ville d'Italie ne possède une salle qui en approche. Elle fut construite autrefois par les pères Oratoriens, ce qui est tout dire.

Quel est le musicien au courant de l'histoire, qui ne sache ce que St. Philippe de Néri et ses disciples ont fait, dans toute l'Italie, pour la propagation de la bonne musique? C'est pour eux qu'Animuccia, Palestrina et tant d'autres compositeurs de génie ont spécialement écrit. C'est chez eux qu'est né l'*Oratorio*, l'épopée musicale, la forme la plus élevée de l'art.

Aussi, quand on se rappelle que l'Église catholique, de l'aveu même de ceux qui ne croient pas à ses dogmes, a été de tout temps la mère nourricière des beaux-arts, on se demande, en entrant dans la salle des Oratoriens de Gênes, comment il a pu venir, de nos jours, à l'esprit d'hommes sérieux, de réclamer la proscription de la musique de nos temples! A entendre ces écrivains, il ne nous resterait plus qu'à faire un auto-da-fé de milliers de chefs-d'œuvre. Ils ne savent pas que l'unité diatonique en musique est absolument la même chose que la monochromie en peinture. Que diraient-ils s'il fallait enlever de nos basiliques les toiles de Michel-Ange, de Raphaël, de Rubens et de Fra Angelico lui-même! Car Fra Angelico était polychromiste comme tous les peintres, et il n'existe pas d'église au monde où, seuls, les tableaux en grisaille aient été admis.

Du reste, dans les rares diocèses où ces demandes ont été faites, il se trouve que là précisément le plain-chant et le jeu de l'orgue laissent, comme exécution, le plus à désirer. D'où il résulte qu'après avoir tenté de supprimer toute musique pluritonique et tout orchestre, on n'avait rien de présentable à mettre à la place

Je supplierai toujours les catholiques de ne pas oublier que l'homme qui, dans les temps modernes, a le plus fait pour la musique sacrée, qui a appelé à lui les plus grands compositeurs, qui a organisé ces séances sacrées dans lesquelles est né l'*Oratorio*, saint Philippe de Néri, a été élevé par les Souverains Pontifes aux honneurs de la canonisation!



## BOLOGNE

Le Conservatoire (*Liceo musicale*) a subi une grande transformation en 1804. Il s'est appelé *Liceo Filarmonico* depuis 1805, puis *Liceo Rossini*, enfin *Liceo Comunale*. Rossini y fit ses études sous le P. Mattei et plus tard (de 1839 à 1848), il en fut le Directeur honoraire (1).

Le lycée se trouve actuellement sous le régime du règlement promulgué par l'administration municipale en 1860. Il ne constitue pas, à proprement dire, un Conservatoire royal, d'où résulte que son organisation n'a pas dû être approuvée par l'Etat.

Le Conservatoire tend à réaliser, autant que possible, l'unité et la systématisation dans les méthodes. Celles-ci sont adoptées après une discussion approfondie au sein de la réunion académique des professeurs. Le maître de la classe inférieure est complètement assujéti à celui de la classe supérieure. De même, le *Maestrino* (chef de file dans une classe) est subordonné à son professeur et n'a, sur ses condisciples, que l'autorité qu'on lui délègue momentanément.

Il y a des exercices d'ensemble pour les instruments à cordes et des exercices à grand orchestre, où les élèves compositeurs sont appelés à produire leurs essais.

Le nombre total des élèves du Conservatoire de Bologne est actuellement d'environ 150. Ils sont tous externes.

Bologne possède aussi une *Académie philharmonique*, véritable société savante dont l'histoire mériterait de faire l'objet d'un travail spécial. Elle date de 1666, selon d'autres de 1668, et a pour principal fondateur un noble bolonais, Vincenzo Maria Carati.

Elle jouit, aujourd'hui encore, des prérogatives de la personnalité civile.

Les académiciens sont divisés en deux classes : les *Numerari* et *Onorari*. A cette dernière sont associés les savants et les compositeurs illustres de l'étranger. L'artiste qui désire obtenir le grade de *Maestro compositore numerario* doit fournir une fugue à cinq parties réelles,

(1) Dans son testament, Rossini laisse, par décision, à la ville de Bologne, une somme de cent francs pour l'hospice des pauvres, et une autre, également de cent francs, à l'établissement *Della Vita*. Il avait quitté Bologne en 1848, à cause des avanies que les révolutionnaires lui y avaient faites, parce qu'ils le savaient être partisan de Pie IX, en l'honneur de qui il avait écrit une composition.

écrite sur un thème désigné par le sort, un motet religieux composé sur une base de plain-chant développée en quatre parties d'imitation et, enfin, une composition dans le style fleuri, avec accompagnement d'orchestre. Les conditions sont moins difficiles à remplir pour celui qui aspire à devenir *Maestro compositore onorario*. Il suffit de présenter un fugue à cinq parties réelles et de communiquer deux partitions, l'une purement symphonique et l'autre pour voix avec accompagnement d'orchestre. Il faut, en plus, une déclaration d'un maître connu de l'Académie, certifiant que les œuvres sont bien réellement composées par l'aspirant au grade d'académicien honoraire.

L'Académie, en sa qualité de personne civile, a à sa tête : un Représentant du Fondateur, un Président, un Vice-Président, un Directeur ecclésiastique, deux Conservateurs, trois Conseillers pour les affaires d'art et deux pour les affaires d'administration, trois Avocats consultants, un Secrétaire, un Sous-Secrétaire, un Caissier, un Archiviste, un Économe, un Contrôleur, un Notaire, un Procureur, un Médecin et un Chirurgien ! On le voit, cette Académie constitue une véritable famille de musiciens, groupés par les liens de la plus intime confraternité.

Indépendamment des séances littéraires et musicologiques qu'elle tient, elle organise des exercices publics pour l'interprétation des œuvres composées par les académiciens ou pour eux.

En exécution du testament de son fondateur, la fête de saint Antoine de Padoue doit être solennisée par une messe et des vêpres en musique. Les membres ont entre eux une association pieuse pour les services religieux en cas de mort. Ils ont aussi une caisse de prévoyance en faveur de ceux qui pourraient se trouver dans la nécessité d'y recourir.

L'*Académie philharmonique* de Bologne jouit d'une réputation européenne. Elle a rendu d'incontestables services à la propagation de notre art. Les plus grands artistes comme les plus savants musicologues se sont toujours trouvés honorés d'en faire partie. Elle a eu ses vicissitudes et ses tiraillements. Ses polémiques avec le *Liceo comunale* sont connues en Italie, mais des querelles de ce genre sont inévitables dans une ville où la rivalité n'existe qu'entre deux établissements. Du reste, en supprimant les points d'aigreur personnelle qui s'y sont souvent trouvés mêlés, on peut dire de cette lutte que du choc des intelligences est souvent née la lumière.

La basilique de San Petronio à Bologne possède une maîtrise de chapelle remarquable, dont le directeur est M. le chevalier Gaetano Gaspari.

Voici les proportions vocales et instrumentales de la maîtrise de San

Petronio : 1 organiste, 15 chanteurs (ténors et basses), 11 violons (6 premiers, 5 seconds), 2 altos, 2 violoncelles, 4 contrebasses, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette et 1 trombone. Ce sont à peu près les proportions des maîtrises de Bavière et de la Basse-Autriche. Ce sont aussi celles de plusieurs villes flamandes de Belgique. Les membres de la maîtrise reçoivent des appointements mensuels et ont droit à une pension de la part de la Fabrique.

Je n'ai qu'un reproche à adresser à cette organisation, c'est qu'elle perd de vue l'éducation des enfants. Sans l'emploi d'enfants dans une maîtrise, il est impossible de créer des traditions.

#### FLORENCE

IL. R. ISTITUTO MUSICALE FIORENTINO a pour but l'enseignement de l'art musical sous toutes ses formes, tant au point de vue pratique, par les cours nombreux qui sont donnés dans son Conservatoire, qu'au point de vue de la théorie, par l'étude des questions scientifiques qu'aborde et élucide la section académique. Il n'est pas de progrès préconisé pour l'une ou l'autre des branches de la musique que l'Académie de Florence n'examine à fond et ne cherche à propager dès qu'elle en a reconnu la valeur.

L'*Istituto*, hâtons-nous de le dire, cherche moins à produire des virtuoses et des savants hors ligne qu'à élever lentement, mais sérieusement, le niveau général de l'art. Le règlement organique insiste sur ce point.

L'enseignement est gratuit. L'établissement, à la différence de ceux dont nous avons parlé jusqu'à cette heure, a toutes les prérogatives d'un Conservatoire royal. Le nombre des classes, tel qu'il est fixé par un décret royal, se trouve ainsi placé sous le contrôle direct et permanent du gouvernement.

Outre la classe de lecture musicale proprement dite, il y a une classe de solfège pour les instrumentistes, et une autre pour ceux qui se destinent au chant. Nos petites villes de province, en Belgique, feraient bien d'adopter pour leurs écoles cette division.

Les classes de piano sont nombreuses. En général, elles sont bien données. On pourrait demander peut-être que, pour ces cours, les instruments fussent de meilleure qualité, ce qui faciliterait aux professeurs l'enseignement de la musique classique. Il est si nécessaire dans le style d'imitation de faire ressortir les diverses parties réelles de la partition !

Ce n'est, à Florence, ni de la faute du maître ni de celle de l'élève si, pour les détails d'interprétation, le piano ne répond pas au jeu de l'exécutant.

L'accompagnement sur la basse chiffrée et la lecture des grandes partitions comportent cinq années de travail. C'est peut-être un peu long pour une branche spéciale que les élèves, en général, n'ont pas à approfondir isolément. Il est bien rare, en effet, qu'on n'y joigne pas l'étude de la composition proprement dite et celle de l'orgue.

L'école d'harmonie et de contrepoint compte trois années pour l'harmonie et deux années pour le contrepoint. Total, pour le cours entier : cinq ans.

Le cours de contrepoint fugué, de fugue proprement dite et de haute composition se donne en cinq années, savoir : une année pour le contrepoint fugué, deux pour le canon et la grande fugue, et deux pour la composition. Les récipiendaires de ce cours ont à étudier l'histoire et la littérature italienne, la littérature française ; ils *doivent savoir assez de latin pour ne commettre aucune erreur dans la prosodie des textes liturgiques*. Il leur est strictement enjoint de fréquenter, de même que les élèves de basse-continue, d'orgue et d'harmonie, la classe d'esthétique et celle de l'histoire spéciale de l'art musical. Ces derniers cours se donnent en deux ans. Enfin, les mêmes récipiendaires ont encore à suivre les classes de chant, de déclamation lyrique, celles de perfectionnement des instruments et notamment du violon.

Le cours de harpe comprend sept ans d'études, ce qui me paraît un peu long.

Les classes de chant se donnent en six ans, mais, avec les classes de perfectionnement, qui sont de trois ans, elles constituent un ensemble de neuf années. Les élèves qui ont chanté, pour moi, sans être supérieurs à ceux de nos Conservatoires royaux de Bruxelles et de Liège, m'ont paru plus forts que ceux de Naples, mais inférieurs à ceux de Milan. Il est bon d'ajouter qu'une comparaison comme celle que je viens de faire n'est pas absolue et ne peut se prendre comme criterium de la valeur intrinsèque des cours.

Il n'y a pas, au Conservatoire royal de Florence, de distribution de prix. On y considère les dons de prix comme des occasions de partialité (avis très contestable à mon sens). Mais il y a de fréquentes exécutions publiques, d'où résulte un contrôle permanent de l'opinion. Enfin, on accorde des subsides pécuniaires aux élèves les plus méritants.

Terminons notre aperçu sur l'Institut royal de Florence par quelques mots sur sa bibliothèque. Elle est divisée en deux grandes sections, dont

la première se compose d'ouvrages de littérature musicale, et la seconde, de partitions.

La partie la plus considérable provient des collections de la famille Grand-Ducale de Toscane, particulièrement de celle du duc Ferdinand III, qui fut un amateur éclairé. Ce sont des compositions sacrées, théâtrales et symphoniques.

La bibliothèque est riche, surtout en œuvres de l'école allemande.

Les livres et les partitions de l'ancienne Académie des Beaux-Arts sont venus se joindre à ceux de l'*Istituto* ; enfin, l'ensemble de la bibliothèque s'est trouvé encore accru par des collections privées provenant de diverses familles.

L'*Istituto* possède quelques instruments rares, fabriqués par des luthiers célèbres, tels que Gabrielli, Ruggiero, Amati, Stradivarius.

Je me résume en deux mots : L'Établissement royal de Florence est une des bonnes créations des temps modernes. Il est destiné à occuper une place brillante dans l'histoire de l'art. Son savant président et les intelligents collaborateurs qu'il a groupés autour de lui, tant à l'Académie qu'au Conservatoire, ont réussi à doter la ville d'un des plus beaux joyaux de sa couronne artistique.

La musique dite de chambre est en honneur à Florence. Qui ne connaît, de nom au moins, le célèbre cercle florentin *Società del Quartetto* ?

Voici deux mots sur son origine :

En 1859, le docteur Abrahamo Basevi suspendit, à cause de la guerre, la publication de son journal *l'Armonia*. Il crut alors être utile et agréable aux amateurs de bonne musique par la création d'une autre œuvre. Il organisa des exécutions de quatuors de Beethoven. Ces séances furent nommées d'abord *Mattinate Beethoviane*. Elles eurent pour principaux interprètes les professeurs Giovacchini, Bruni, Laschi et Sbolci. Le succès fut tel que, la même année, on résolut de fonder un cercle spécial de musique classique, sous le titre de *Società del Quartetto*. De 1861 jusqu'à nos jours, la Société organisa une foule de fêtes, encouragea les compositeurs par des concours, stimula les exécutants par des impressions vendues à bon marché et par la fondation du journal *le Boccherini*, œuvres dans lesquelles M. l'éditeur Guidi a une large part. Rien d'étonnant si, en peu de temps, le Cercle du *Quartetto* arriva à la célébrité.

On créa des Membres protecteurs et des Membres effectifs, et on fit appel aux illustrations étrangères, parmi lesquelles je citerai Meyerbeer et notre vénérable directeur de Bruxelles, feu M. Fétis père.

En 1863, la Société commença à donner des concerts populaires, dont les premiers débuts furent brillants.

Elle organisa aussi, dès 1864, des conférences sur la musique. Celles-ci réussirent non moins bien. C'est à l'exemple du quartette de Florence et en imitant les nombreux sacrifices que M. l'éditeur Guidi s'était imposés pour développer l'œuvre, que M. l'éditeur Ricordi, de Milan, fonda à son tour, en cette dernière ville, une société semblable (1864).

En 1865, sous la direction de M. Basevi, le Cercle florentin donna des séances historiques, dans lesquelles furent produites les œuvres des anciens maîtres de l'école italienne.

Dès cette époque aussi, le célèbre violoniste Bazzini, aujourd'hui professeur de composition à Milan, et son émule, Giovanni Becker, apportèrent leur vaillant concours aux concerts de la Société.

En 1866, on reprit les concerts populaires, avec un personnel de plus de cent exécutants, placés sous l'habile direction du chevalier Théodule Mabellini.

En 1868, on organisa des concerts avec Conférences, qui intéressèrent vivement le public. Puis, il y eut des concerts symphoniques, placés sous la haute direction du marquis d'Arcaïs, du commandeur Casamorta, du professeur Cianchi et d'autres artistes. Enfin, le Gouvernement accepta d'être le Protecteur de la Société.

En résumé, le quartette florentin, qui est peut-être aujourd'hui dépassé, en fait de valeur, par celui de Milan, est une gloire pour la Toscane et a rendu d'incontestables services à l'art.

Les grands concerts symphoniques que l'on donne aujourd'hui à Florence, sont tous fort beaux. Pendant mon séjour en cette ville, il y en a eu de très remarquables. J'ai aussi assisté, dans la salle des répétitions du théâtre, à l'audition de deux quatuors composés par M. Giulio Roberti. Unité, variété, finesse de détails, contraste, gradation, toutes ces qualités se trouvent réunies dans ces partitions et leur mériteraient certainement les honneurs de l'impression.

Quant à la musique sacrée, on serait dans le vrai en disant qu'elle mérite un blâme sévère. Le clergé s'est, pour ainsi dire, résigné à renoncer au concours de l'orchestre, à cause du style concertant et théâtral. Mais il n'a pas assez remarqué qu'il manquait d'organistes pour remplacer, par un jeu sévère et correct, la frivolité des ariettes symphoniques.

J'ai entendu, à l'église des PP. Franciscains du Borgo Ognissanti, jouer sur l'orgue, pendant la grand'messe du dimanche, des fragments d'opéra alternant avec les chœurs de la liturgie et produisant la plus détestable cacophonie.

## ROME

A Rome, je me suis, pour ainsi dire, exclusivement occupé de musique religieuse, et seulement au point de vue de la pratique.

J'aurai à parler du plain-chant, de l'orgue et de la musique chorale.

Absence complète d'unité dans le plain-chant, multiplicité d'éditions, accompagnements d'orgue très divers, mais presque tous fort incorrects, voilà le résumé fidèle de l'état actuel des choses à Rome.

Tout plain-chantiste sait qu'on peut exécuter les sublimes mélodies du rituel de deux manières différentes : ou bien à l'allemande, en chantant lentement, gravement, en appuyant sur le son des voyelles et, partant, sur leur valeur dans l'échelle de la gamme diatonique; ou bien à l'italienne, ce qui est indubitablement l'ancienne tradition de l'Église. La deuxième manière permet la note d'agrément, le supplément d'ornement et exige une grande force de rythme dans l'articulation de la consonne. On ne pratique à Rome ni l'une ni l'autre de ces méthodes. Dans mainte église de second rang on ne semble pas même se douter de l'existence de deux systèmes.

L'accompagnement d'orgue laisse non moins à désirer. Le style des organistes est léger dans leurs préludes et improvisations ; on dirait qu'ils prennent plaisir à faire entendre des motifs profanes. Ajoutons que la plupart d'entre eux n'ont pas fait d'études sérieuses. Ce sont, dans les églises desservies par des religieux, des membres de l'ordre ou de la congrégation, auxquels aucun maître compétent n'a enseigné les vrais principes.

Comme valeur instrumentale, les orgues sont fort incomplètes. Les Italiens ignorent les progrès réalisés en France, en Belgique, en Angleterre et en Allemagne depuis un demi-siècle. Les jeux dits de fond, sont insuffisants. On y emploie exclusivement les anciens registres de mutation et de fourniture, lesquels donnent à la sonorité le caractère nasillard du *cornet* ou le son strident du *plein-jeu*. Mais ces registres manquent absolument des effets graves et mélodieux qui caractérisent la musique religieuse, et de la variété de timbre et d'harmonie dont s'est enrichie la facture moderne. Le nombre des claviers est minime. Les pédales séparées, à double gamme complète, sont inconnues.

J'ai eu le bonheur de voir, un jour, à Paris, dans le cabinet d'études du plus grand facteur de notre siècle, un plan, travaillé pendant de longues années, pour doter Saint-Pierre du Vatican d'un orgue monumental, gigantesque, digne des immenses proportions de ce temple. Le

plan a été conçu par pur amour de l'art et ne sortira peut-être jamais du cabinet où il a été élaboré. Que de fois cet hiver, en écoutant dans la Basilique Vaticane les accords des petites orgues portatives qu'on y emploie, ai-je pensé à la belle conception de M. Aristide Cavallé-Coll ! Son œuvre serait le complément naturel des splendeurs que le Bramante, Raphaël et Michel-Ange y ont accumulées. En matière d'art, il n'y a pas de frontières, et ce n'est pas parce qu'un compatriote ne l'a pas imaginé que je me dispenserai de louer l'admirable projet de M. Cavallé.

J'arrive au chant d'ensemble dans les basiliques.

J'ai eu l'honneur de le dire à deux grands maîtres de chapelle de Rome, je comprends pourquoi, à notre époque, les Belges n'ont plus cette vive admiration que nos parents professaient pour les chœurs des maîtrises italiennes, et, notamment, pour ceux de la ville éternelle. Que de progrès sous le rapport du chant sans accompagnement ont été réalisés en Belgique depuis une quarantaine d'années ! En 1830, nous ne possédions pas trois Sociétés de chœurs. Peu après cette date, MM. de Marnette et Lintermans, à Bruxelles, Louis de Clercq, à Gand, les chevaliers de Burbure, à Termonde, se mettaient à l'œuvre pour créer des Sociétés chorales, et aujourd'hui notre chère Patrie en compte plus qu'elle n'a de clochers de paroisses ! Certes, nos chœurs à voix d'hommes seules ne conviendront jamais pour l'interprétation du contrepoint ecclésiastique, dont les parties de soprani et d'alti constituent des éléments virtuels. Mais l'expression, la justesse, l'aplomb, l'ensemble, l'antithèse des effets ont fait des progrès inespérés en Belgique. Il ne serait plus possible, aujourd'hui, à un directeur belge d'entendre les chœurs d'Italie sans recevoir, au premier abord, une impression de désappointement. Et cette impression est plus forte encore, parce que nous n'exécutons presque jamais le contrepoint païestrinien, dont les traditions sont perdues dans nos contrées depuis un siècle. Or, la musique *Alla Capella* a, elle aussi, ses effets de couleur expressive, mais totalement différents de ceux de la transitoie moderne.

A Rome, les traditions anciennes de l'interprétation du style diatonique existe encore, mais affaiblies. J'ai été étonné de la lenteur des mouvements imposés dans le chant des fugues. De plus, une chose défec-tueuse à tous égards, est la disposition indiquée aux chanteurs dans les tribunes. En général, ces tribunes sont élevées au chœur dans une partie latérale d'où le son ne peut se propager d'une manière ample et soutenue. Il en résulte des effets d'écho qu'on éviterait en réunissant les chanteurs à l'entrée du chœur ou derrière le maître-autel. Les maîtres



de chapelle, au lieu de ranger leurs hommes en demi-cercle, d'où résulterait que chaque partie pourrait entendre ce que chantent les trois autres parties, les placent comme suit : les soprani en avant, puis les alti, puis les ténors, puis les basses. Évidemment, dans les dispositions actuelles, les derniers chantent sans savoir l'effet que produisent devant eux les voix plus élevées.

Heureusement que les choristes romains ont un rare talent pour conserver le diapason tonal. Je l'attribue à leur longue habitude de chanter sans accompagnement. Sous ce rapport, les maîtrises italiennes sont bien supérieures à celles de notre pays.

On fait beaucoup de musique dans le style moderne en l'église principale des RR. PP. Jésuites. Les puristes, à Rome, en trouvent le genre trop concertant. Je dois me ranger à cet avis quant aux solos de virtuosité. Mais il ne faut pas oublier que les Pères Jésuites sont encore à peu près les seuls religieux qui aient à cœur d'encourager la composition sacrée, et si une restauration de l'art s'accomplit, ce qui est inévitable, elle s'intronisera chez eux.

Aucun artiste n'ignore l'intérêt tout spécial que notre Saint-Père le Pape porte à la musique sacrée. On sait les mesures nombreuses que Pie IX a prises dans le cours de son long règne pour améliorer cette branche de l'art et la ramener à sa splendeur d'autrefois. Une des meilleures créations du Souverain Pontife est l'institution de l'école de chant de *San Salvatore in Lauro*. En formant les enfants, dès leur bas-âge, au service des maîtrises, en utilisant le timbre argentin et frais de leurs belles voix, en les faisant concourir aux exécutions de tous les dimanches et fêtes, on développe l'émulation dans les générations futures et la réforme suivra naturellement. Seulement, quand on veut utiliser des voix non formées, il faut faire un choix de morceaux adapté à leurs moyens physiques. Peu de partitions de l'ancienne école romaine leur seront accessibles. Ce que je dis ici est facile à démontrer. Un enfant de dix à douze ans ne saisira pas plus la magnificence du contre-point paletinien qu'il ne déclamera parfaitement les beaux vers du Dante ou qu'il ne comprendra la grandeur du Moïse de Michel-Ange.

Il conviendra donc que les compositeurs s'exercent à écrire dans des conditions vocales inconnues aux maîtres anciens, ou, pour mieux dire, inappliquées par eux.

Le Chevalier VAN ELEWYCK.





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



ous avons annoncé dans notre précédent numéro qu'une allocation de 10,000 francs avait été votée par le Conseil municipal de Paris pour encouragement à la musique. Voici de quelle façon cette somme sera répartie :

- 1<sup>o</sup> Un prix de 300 francs et un de 200 francs aux deux instituteurs d'écoles communales laïques qui présenteront les meilleurs élèves de musique parmi les jeunes garçons admis à cet enseignement..... 500 francs.
- 2<sup>o</sup> Trois médailles de 500 francs chacune aux établissements libres d'enseignement musical qui, par leur bonne organisation, le nombre et le mérite des professeurs, les matières enseignées, etc., offrent un ensemble de nature à élever le niveau de l'instruction musicale en dehors du Conservatoire..... 1,500 francs.
- 3<sup>o</sup> Un prix annuel de 3,000 francs à l'œuvre musicale la plus remarquable qui se sera révélée en dehors du théâtre (symphonie, oratorio, etc.)..... 3,000 francs.
- 4<sup>o</sup> Deux prix de 1,000 francs chacun pour un chant à voix seule, destiné à être chanté à l'unisson par le peuple, et un chant à quatre voix destiné aux orphéons de la Ville de Paris. Ces pièces devront avoir pour objet la grandeur et l'amour de la patrie. Elles seront l'objet de concours de poésie et de musique. Les poètes recevront chacun 500 fr. pour leur poème. 3,000 francs.
- 5<sup>o</sup> Deux prix de 500 francs chacun aux sociétés chorales particulières qui présenteront le meilleur chœur de femmes..... 1,000 francs.
- 6<sup>o</sup> Retenue annuelle de 1,000 francs pour couvrir les frais d'examen de musique pour les jeunes filles qui se destinent au professorat. Des diplômes de capacité, pour la musique à deux degrés, seront le complément des diplômes délivrés pour l'instruction ordinaire par la Ville de Paris. 1,000 francs.

— La déclaration suivante, par laquelle est abrogée la section 3 de l'article IV de la convention concernant les droits d'auteur conclue entre la Grande-Bretagne et la France le 3 novembre 1851, vient d'être publiée dans la *Gazette officielle* de Londres.

« Le gouvernement de Sa Majesté la reine du Royaume-Uni de la Grande-

Bretagne et d'Irlande et le gouvernement de la République française, désirant assurer plus complètement dans chacun des deux pays la protection légale de la propriété des œuvres dramatiques et prévenir les difficultés d'interprétation que peuvent faire naître les procès contre le plagiat d'ouvrages passant pour des imitations ou des adaptations faites de bonne foi, sont convenus des dispositions suivantes :

» Est abrogé le paragraphe 3 de l'article IV de la convention du 3 novembre 1851, concernant la garantie réciproque de la propriété des œuvres littéraires ou artistiques, dont la teneur est comme suit : « Il est entendu que la protection stipulée par le présent article n'est pas destinée à empêcher les imitations ou les adaptations faites de bonne foi d'œuvres dramatiques à la scène, en Angleterre et en France respectivement, mais seulement les traductions plagiaires. »

» En conséquence, en décidant les questions de plagiat d'œuvres dramatiques, les cours de justice des pays respectifs appliqueront l'article 4 de ladite convention du 3 novembre 1851, comme si le paragraphe 3 sus-énoncé n'y avait pas été inséré.

» La présente déclaration aura la même valeur et la même durée que la convention du 3 novembre 1851, à laquelle elle est annexée.

» En foi de quoi, les soussignés, dûment autorisés à cet effet, ont signé la présente déclaration et y ont apposé leurs sceaux.

» Fait double à Londres, le 11 août 1875.

» Signé : DERBY,

» D'HARCOURT. »

— M. Massenet vient de terminer la partition du *Roi de Lahore*, opéra en trois actes, paroles de M. L. Gallet.

— La reprise des *Dragons de Villars*, à l'Opéra-Comique, redonne une certaine actualité au souvenir suivant, rappelé par Dorante, le courriériste de la *Patrie* :

C'est à l'École des Beaux-Arts, rue des Petits-Augustins, maintenant rue Bonaparte, que les concurrents pour le grand prix de composition musicale furent d'abord mis en loge. Il s'agissait d'une réclusion de trente et un jours.

Dans ces heures d'isolement, quand l'inspiration faisait obstinément défaut et que la nostalgie de la maison paternelle commençait à gagner l'esprit, quelques tempéraments nerveux, mal apaisés par de froides récréations au milieu d'une société sans confiance, parmi des camarades nécessairement rivaux, arrivaient facilement à l'exaltation et à la fièvre.

Un jour, l'un d'eux, pris d'une espèce de délire, déchira en morceaux son œuvre terminée, renonçant ainsi au concours et à ses chances.

Le père Pingard ramassa précieusement les débris de la cantate mutilée, les rassembla au moyen d'une infinité de petites bandes de papier végétal, et engagea vivement le concurrent désespéré à se présenter au concours.

Cette cantate eut d'emblée et du premier coup le grand prix de composition musicale.

Elle était d'Aimé Maillart, l'auteur de *Gastibelza*, des *Dragons de Villars*, des *Pêcheurs de Catane* et de *Lara*.

— Johann Strauss travaille en ce moment à remanier la partition d'un opéra-bouffe qui a obtenu cet hiver un vif succès dans la capitale de l'Autriche.

Le livret allemand est intitulé : *Cagliostro à Vienne*. La traduction française s'appellera la : *Jeunesse de Cagliostro*.

— Nous lisons dans le *Ménestrel* :

Les répétitions au théâtre de Bayreuth sont terminées, et la petite ville si vivante et si animée pendant quelques jours est rentrée dans sa tranquillité coutumière. Les rapports entre le maître et ses visiteurs ont été pleins de cordialité, mais madame Cosima Wagner ne leur a pas toujours fait bon visage. Elle a brouillé son mari non-seulement avec le ténor Niemann et madame Marianne Brandt, mais encore avec plusieurs journalistes qui avaient défendu la cause wagnérienne *unguibus et rostro*. C'est Hans de Bulow qui doit se frotter les mains!

— Voici un document très curieux : c'est le contrat fait entre le duc Sforza Cesarini, directeur du théâtre de la *Tour-Argentine*, à Rome, et le maestro G. Rossini, pour l'opéra le *Barbier de Séville*.

THÉÂTRE NOBLE DE LA TOUR ARGENTINE.

Rome, 15 décembre 1815

Le présent a été fait sous seing privé, mais qui aura la même valeur qu'un contrat enregistré, stipule entre les parties contractantes :

Monsieur le duc Sforza Cesarini, directeur du susdit théâtre, commande au maestro G. Rossini, pour la prochaine saison du carnaval de 1816, lequel Rossini promet et s'engage à composer et mettre en scène le second opéra bouffe qui sera représenté pendant la dite saison au théâtre indiqué, et sur le libretto si nouveau ou si ancien qui lui sera donné par le directeur.

Le maestro Rossini s'engage à remettre la partition à la moitié du mois de juin et de l'adapter à la voix des chanteurs, tant pour la bonne réussite de la musique que pour la convenance et les exigences des chanteurs.

Le maestro Rossini admet aussi et s'engage à se trouver à Rome, pour répondre au présent contrat, pas plus tard que la fin de décembre courant et de remettre à la copie le premier acte de son opéra, parfaitement complet le 20 juin 1816. Ainsi dit, le 20 juin, afin de pouvoir faire les répétitions promptement, et de pouvoir mettre en scène le jour qu'il plaira au directeur, lequel a fixé la première représentation vers le cinq février. Le maestro Rossini devra également remettre à la copie, en temps voulu, le second acte de son opéra, pour pouvoir être mis en scène le jour ultérieurement indiqué; autrement le maestro Rossini s'exposerait à tous les dommages, *parce qu'il doit en être ainsi et pas autrement*.

Le maestro Rossini sera en outre obligé de diriger son opéra selon l'usage,

et d'assister personnellement à toutes les répétitions de chant et d'orchestre, toutes les fois que cela sera nécessaire, tant au théâtre qu'autre part, à la volonté du directeur; il s'oblige encore à assister aux trois premières représentations qui seront données consécutivement et en diriger l'exécution à l'orchestre, etc., etc., parce qu'il doit en être ainsi et pas autrement.

En récompense de ses fatigues, le duc Sforza Cesarini s'oblige à lui payer la somme et quantité de *trois cents écus romains* après les trois premières représentations, qu'il devra diriger à l'orchestre.

Il est convenu qu'en cas d'interdiction ou de clôture du théâtre, soit par le fait des autorités, soit pour tout autre motif imprévu, il sera fait suivant les habitudes des autres théâtres de Rome.

Pour garantir l'entier assentiment au premier contrat, il sera signé par le directeur susdit et par le maëstro G. Rossini; de plus, le directeur accorde le logement au maëstro Rossini pour tout le temps du contrat dans la même maison assignée à M. Luigi Zamboni.

— « Dans un coin ignoré du vieux Paris, dit M. F. Oswald, du *Gaulois*, vivent un vieillard de quatre-vingt-dix ans et sa fille, vieille demoiselle, qui n'a eu en sa vie qu'une passion, la musique, et qu'un amour, le chevalier Gluck, amour innocent et respectable s'il en fut. Lisant un jour les pages de Berlioz sur le créateur vénéré de la musique dramatique en France, pages débordantes d'enthousiasme, un passage la frappa, celui où le compositeur français s'écrie : « Il ne se trouve donc pas un prince soi-disant protecteur des arts assez riche pour venger la mémoire de Gluck des vulgaires éditions qu'on a infligées à ses partitions, et nous rendre dans leur splendeur première ces œuvres qui sont notre livre sacré ? » La vieille demoiselle se dit : Puisque ce prince-là ne s'est point rencontré, c'est moi qui élèverai ce monument à la gloire de mon chevalier ! On fit le compte de la fortune du respectable ménage, du vieillard et de sa fille, on en déduisit le nécessaire pour la vie de tous deux. Quarante mille francs restaient disponibles : Gluck sera vengé des éditions profanes ! L'édition est commencée, une des œuvres a déjà paru. » Ajoutons à notre tour que cette noble et courageuse enthousiaste se nomme mademoiselle Pelletan, et qu'elle est la nièce du député de la Seine qui porte le même nom.

— La Société des auteurs et compositeurs dramatiques vient enfin d'étendre son action dans les pays étrangers. Jusqu'ici la Belgique et la Suisse seules payaient des droits pour la représentation des œuvres françaises ; cette lacune regrettable va être comblée. Voici la lettre circulaire que le comité de la Société vient d'adresser aux directeurs des théâtres étrangers :

« Paris, le août 1875.

« Monsieur le Directeur,

« Nous avons l'honneur de vous informer que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de France vient de créer une Agence internationale à Paris, rue Saint-Marc, 30, au siège social.

« Cette Société, dont nous sommes les mandataires, renferme dans son sein tous les auteurs et compositeurs dramatiques de France, sans exception.

« Elle a été fondée il y a quarante-six ans, et, depuis cette époque, elle fonctionne régulièrement et légalement.

« La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est constituée par acte passé devant M<sup>e</sup> Thomas et son collègue, notaires à Paris, en date du 18 novembre 1837.

« Elle charge une Commission élue de défendre ses intérêts et elle confie à une agence le soin de percevoir ses droits.

« Les deux titulaires de cette agence sont MM. Peragallo et Roger, demeurant à Paris, rue Saint-Marc, 30. Ce sont eux qui agissent pour nous dans toute la France. C'est à eux seuls que nous venons de confier la direction de notre Agence internationale.

« En créant cette agence, nous avons un double but :

« Faciliter l'échange de nos relations avec les directeurs des théâtres étrangers.

« Supprimer les charges que nécessitait le concours des intermédiaires.

« Depuis quelques années, les directeurs étrangers ont compris qu'il était de leur intérêt de s'assurer le droit régulier de représenter les œuvres françaises.

« Aussi, dès qu'une œuvre était représentée à Paris, ou seulement annoncée dans les journaux, cherchaient-ils les moyens de traiter avec l'auteur. Ces négociations n'ont pas toujours eu des résultats satisfaisants pour les directeurs étrangers qui, jusqu'à présent, étaient forcés de s'adresser à des intermédiaires dont le concours leur était onéreux.

« Aujourd'hui, grâce à notre Agence internationale, les directeurs sauront sûrement à qui s'adresser et n'auront plus à craindre ni retards, ni frais excessifs.

« Dès qu'une œuvre française sera jouée ici ou annoncée dans les journaux, ils pourront se mettre directement en relations avec MM. Péragallo et Roger.

« Une fois les conditions débattues et acceptées, nos agents ont tout pouvoir pour en assurer l'exécution par l'entremise de leurs correspondants dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique.

« Nous espérons, Monsieur, que vous comprendrez les avantages qui doivent résulter pour vous de la création de cette Agence internationale, et que vous voudrez bien entrer en relations directes avec nos agents généraux, que nous accédons auprès de vous.

« Agréez, etc.

« *Pour la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques, composée de MM. CAMILLE DOUCET, président; FERDINAND DUGUÉ, MICHEL MASSON, JULES BARBIER, vice-présidents; HENRI BECQUE, HENRI DE BORNIER, EDOUARD CADOL, ALFRED DURU, EUGÈNE LABICHE, CHARLES DE LA ROUNAT, CHARLES LECOCQ, LOUIS LÉROY, ÉMILE DE NAJAC, EDOUARD PAILLÉRON, THÉOPHILE SEMET;*

*Le Président,*  
CAMILLE DOUCET. »

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Madame Gueymard fera sa rentrée le 1<sup>er</sup> septembre dans *les Huguenots*, madame Carvalho le 6, dans *Faust*, et M. Faure le 15, dans *Hamlet*. Mademoiselle de Reszké reprendra le rôle de Marguerite de *Faust*, après madame Carvalho. *Don Juan* ne passera qu'au mois d'octobre.

— On parle de transporter à l'Opéra *Rigoletto*, pour M. Faure.

— En attendant, les études de *Jeanne d'Arc* continuent. Les ensembles sont sus, mais les répétitions avec les sujets ne commenceront qu'en octobre. M. Mermet a supprimé le personnage d'Isabeau de Bavière.

Voici la distribution des principaux rôles :

Charles VII	Faure
Jeanne d'Arc	M <sup>lle</sup> Krauss
Agnès Sorel	M <sup>me</sup> Carvalho

*Opéra-Comique*. — Un jeune ténor, M. Valdejo, sorti du Conservatoire il y a deux ans, vient de faire de très bons débuts dans *Zampa* et *la Dame blanche*. Il est engagé à Lyon pour toute la saison d'hiver, après quoi, il reviendra prendre sa place à l'Opéra-Comique. Il continuera ses débuts dans *l'Éclair*, d'Halévy.

— M. Lucien Collin vient d'être engagé par M. du Locle. Ce jeune artiste, premier prix d'harmonie au Conservatoire, était attaché depuis trois ans à l'orchestre de l'Opéra-Comique en qualité de premier cornet à pistons.

— Voici la distribution du *Val d'Andorre*, que l'Opéra-Comique va reprendre prochainement :

Jacques Sincère	Obin
Stéphan	Stéphan
Saturnin	Caisso
Le Joyeux	Barré
Lendormi	Teste
Le Syndic	Dufriche
Rose-de-Mai	M <sup>mes</sup> Chapuy
Georgette	Ducasse
Thérésa	Vidal

M. Stéphan vient de Troyes, où il chantait les ténors de demi-caractère dans le grand opéra.

M. Caisso est un des lauréats de cette année au Conservatoire.

Mademoiselle Vidal a joué l'an dernier, à l'Opéra-Populaire, le rôle de Phryné dans *les Amours du diable*.

*Théâtre-Lyrique*. M. Arsène Houssaye renonce à la direction du Théâtre-Lyrique. Il est remplacé par M. Campo-Casso, l'ancien directeur du Théâtre

de la Monnaie à Bruxelles. Mais M. Campo-Casso sera-t-il plus heureux que son prédécesseur et parviendra-t-il à trouver un théâtre en temps utile? Nous en doutons.

*Bouffes-Parisiens.* La réouverture de ce théâtre aura lieu aujourd'hui avec *la Jolie Parfumeuse* pour la rentrée de madame Théo et de M. Daubray. Le rôle de Bavolet servira de début à mademoiselle Zélie Weill et celui de Poirot à M. Colombey.

La pièce a été remontée à neuf, et le personnel des coryphées et des chœurs complètement renouvelé.

Après *la Jolie Parfumeuse*, viendra un spectacle composé de trois pièces en un acte pour mesdames Théo, Luce, Couturier, MM. Daubray et Colombey.

Quant à *la Créole*, on attend madame Judic pour en faire la lecture, et la pièce passera du 15 au 20 octobre.

— Madame Théo a renouvelé son engagement pour trois ans.

*Folies-Dramatiques.* — Aujourd'hui, pour la réouverture, reprise des *Cent Vierges* avec la distribution que nous avons donnée dans un précédent numéro.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIoux.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHACK & Co.*

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