



## MOLLUSQUES ET POISSONS MUSICIENS

---



MUET comme un poisson !...

Comment se fait-il que cette formule mensongère, dont l'auteur a gardé l'anonyme, soit encore aujourd'hui d'un usage si fréquent, et qu'elle ait été à ce point respectée que les plus hardis novateurs n'ont osé jusqu'à présent lui faire subir que cette modification timide, mais surtout insuffisante :

Muet comme une tanche ?

Aristote, pourtant, n'est pas le seul qui se soit occupé de décrire les *cris* et *sifflements* des poissons ; et il faut croire

que ceux qui n'ont vu le poisson qu'au sortir d'un court-bouillon dû-

ment aromatisé ou d'un bain abondant de friture, est plus grand qu'on ne l'imagine.

Eh bien, j'en suis fâché, le poisson n'est pas muet et, singulièrement, la tanche *parle*,

*Si j'ose me servir de cette expression.*

Oui, la tanche, et la cotte, — et aussi le grondin, lequel réclame avec une grande vivacité de langage au moment de prendre une part active à la confection d'une bouillabaisse, selon les règles inhumaines qui le veulent faire « mourir dans l'huile, » essayant sans doute de poser ses conditions au moment de payer de sa personne. L'huître elle-même n'est pas sans tenter quelques timides observations au moment solennel où notre œsophage se tend pour la recevoir vivante. Parmi tant d'autres, enfin, bornons-nous à dire que le poisson-volant parle, comme aussi le hareng.

Sincèrement, je ne puis assurer que le hareng s'exprime dans un langage harmonieux et fleuri; mais lorsqu'on l'enlève à l'élément natal, le malheureux ne laisse pas de protester contre cette violation du droit des gens, par un cri aigu bien connu des pêcheurs et qui, je crois, a donné naissance au mot anglais *squeak*, prononcez *sqouik* et traduisez « cri perçant », qui n'est dans ce cas qu'une véritable onomatopée. De plus, on a remarqué que les baies les plus remplies la veille encore de ce « pain de la mer » en étaient le lendemain toutes et absolument vides, lorsque, dans la nuit intermédiaire, on avait entendu une sorte de détonation qui est, à n'en pas douter, le cri de ralliement des harengs en partance.

Non seulement les poissons ne sont pas muets, mais il en est qui font de la musique.... vocale, cela va sans dire, et peut-être aussi instrumentale, à la façon des grillons et autres musiciens rustiques. Mais « n'anticipons pas ». J'ai une petite histoire de tanche parlante dont il faut que je me débarrasse auparavant.

L'histoire est du docteur Schirlen Palmer, et voici comment le savant anglais la raconte :

« Je reçus au printemps une couple de tanches tout frais pêchées, sortant de l'eau. Je les fis mettre dans un plat et elles furent ainsi placées, sans autre précaution, sur une tablette élevée de l'office qui est situé entre la salle à manger et la cuisine.

« A minuit, tandis que j'écrivais dans la salle à manger, mon attention fut tout à coup attirée par un gémissement profond, sourd, prolongé. Ce gémissement fut répété deux ou trois fois, et tous mes efforts pour en découvrir la source demeurèrent infructueux. A la fin, mon

oreille fut frappée d'un bruit singulier, comme celui d'une large écla-boussure, suivi d'un gémissement plus profond et plus prolongé encore que ceux que j'avais précédemment entendus, le tout provenant évidemment de l'office.

« Je me rendis donc dans cette pièce, et le mystère me fut aussitôt expliqué :

« L'un de mes deux poissons s'était précipité de la tablette sur le carreau, et gisait là la bouche ouverte et les nageoires pectorales et abdominales étendues, proférant les sons par lesquels mes travaux de minuit avaient été troublés et interrompus. »

M. Dufossé a présenté à l'Académie des sciences plusieurs mémoires relatifs à ce phénomène curieux de sons — et de sons musicaux — produits par des poissons, qu'il attribue en grande partie au frottement de quelques-uns de leurs os, aux vibrations de certains de leurs muscles et à la vessie aérienne dont ils sont pourvus et dont ils se serviraient comme de l'outre d'une cornemuse *a skilled bagpiper* et comme un habile joueur de *véze* bas-breton.

Les individus cités par M. Dufossé appartiennent principalement aux espèces : lyre, hyppocampe, malarmot et Maigre. Les facultés musicales dont ces poissons sont doués sont communes aux mâles et aux femelles et atteignent une perfection singulière à l'époque des amours.

Ces animaux, principalement la Maigre ou ombrine commune, qui foisonnent dans la Méditerranée, se réunissent alors en groupes nombreux et font entendre un bruit sourd et prolongé qu'on perçoit à travers 120 pieds d'eau et qu'on entend encore plus distinctement, par un effet d'acoustique qui n'a pas besoin d'être expliqué, en appuyant l'oreille sur le plat-bord du bateau. Ce bruit sourd et prolongé ponctué de sifflements aigus qu'il suffit d'imiter, dit-on, pour attirer ces poissons, leur a valu le surnom d'*orgues vivantes*.

Le lieutenant White, de la marine américaine, dans son *Voyage to the China seas*, publié en 1824, raconte que son équipage et lui furent très surpris, lorsque se trouvant vers l'embouchure du Cambodia, ils entendirent tout à coup des sons indescriptibles semblant provenir du fond des eaux, dessous le vaisseau et tout autour.

« Ces sons étaient comparables, dit l'officier américain, à ceux de la basse profonde de l'orgue, accompagnés du chant guttural de la grenouille-taureau, du tintement des cloches, ainsi que d'un son aigu et pénétrant que l'imagination pouvait aisément attribuer aux vibrations de quelque harpe gigantesque. » Tantôt cette musique mystérieuse paraissait s'élever au-dessus du bâtiment, tantôt elle se fondait en un chœur uni-

versel qui l'enveloppait de toute part, et il résultait des vibrations multiples déterminées par ce chœur innombrable une sensation d'ébranlement nerveux chez tous les auditeurs saisis de surprise et d'admiration, et peut-être aussi de peur.

« Curieux de connaître la cause de ce concert inattendu, ajoute le lieutenant White, je descendis dans ma cabine, et je fus m'assurer que cette singulière musique provenait évidemment du fond du navire. Les impressions que je ressentais en ce moment ressemblaient à celles que j'avais éprouvées en recevant les commotions de la torpille et de l'anguille électrique. »

A mesure que le navire remontait le fleuve, ces sons musicaux perdirent peu à peu de leur intensité et s'évanouirent bientôt tout à fait.

Humboldt avait déjà été, lui aussi, témoin, dans les mers du Sud, d'un fait du même genre dont il ne paraît pas même avoir soupçonné la cause. Un soir, vers sept heures, l'équipage du navire qu'il montait fut vivement intrigué et même fort effrayé par un bruit étrange ressemblant assez à celui de tambours battant dans l'air, et qu'on attribua tout d'abord à des brisants dont on traversait le dangereux voisinage. Mais bientôt un bruit d'un autre genre s'entendit dans le vaisseau même, principalement vers la poupe. Ce bruit n'était pas sans ressemblance avec celui d'une sorte d'ébullition, ou de la vapeur s'échappant avec force d'une chaudière. On crut d'abord à une voie d'eau; mais on put bientôt s'assurer que le phénomène avait heureusement une autre cause — par exemple une cause inexplicable.

Ces sons furent entendus de tout l'équipage d'une manière incessante et ne s'éteignirent, en fin de compte, que vers neuf heures, sans qu'on en ait pénétré la cause.

Quant aux concerts dont le lieutenant White nous a laissé le compte rendu, leur origine n'est pas douteuse. D'ailleurs l'interprète qui était à bord, ayant été interrogé à ce propos, affirma que cette musique était produite par des poissons de forme ovale et aplatie, lesquels possèdent en outre la faculté d'adhérer à toute sorte de corps solides par leur bouche. Ce sont évidemment des sciènes, variété de la nombreuse famille des *maigres*, et qu'on désigne communément sous le nom de poissons-tambours (*drum-fishes*), dont Schœff rapporte qu'ils se rassemblent communément autour de la quille des vaisseaux et s'amuse ainsi à donner des concerts aux équipages étonnés.

Dans un voyage d'exploration qu'il fit dans les forêts du nord de Ceylan, il y a une vingtaine d'années, sir Emerson Tennant, ayant entendu parler de sons musicaux provenant habituellement du fond d'un lac situé

près de Batticaloa, en divers endroits particuliers, toujours les mêmes, résolut de faire à ce sujet des recherches sérieuses. On prétendait que ces sons se faisaient entendre la nuit, et avec une plus grande intensité à l'époque de la pleine lune; et on les lui avait décrits comme ressemblant beaucoup aux notes plaintives d'une harpe éolienne.

Les pêcheurs du lac, interrogés par lui, confirmèrent absolument ces rapports et exprimèrent l'opinion que ces sons musicaux devaient provenir d'un coquillage connu dans le pays sous le nom tamil — que je vous prie de bien vous rappeler — de *oorie-cooloroo-cradoo*, ce qui veut dire, paraît-il, « coquille criarde » ou quelque chose d'approchant. On lui en montra des spécimens, qu'il reconnut pour appartenir à des *cerithium palustre* et à des *littorina lævis*.

« Dans la soirée, rapporte sir Emerson Tennant, la lune s'étant levée, je pris un bateau et accompagnai les pêcheurs sur les points connus où, à les en croire, des sons musicaux étaient entendus, s'élevant du fond du lac et que les indigènes disaient provenir d'un mollusque ou poisson particulier à la localité. J'entendis très distinctement les sons en question. — Ils s'élevaient du fond des eaux comme les douces vibrations d'une corde musicale ou les notes languissantes d'un verre de cristal dont on frotte le bord extérieur avec un doigt mouillé.

« Ce n'était pas une note soutenue, mais une multitude de sons grêles, s'élevant isolément, nets, clairs et distincts les uns des autres; la note la plus aiguë se mêlant, mais sans se confondre, avec la note la plus grave.

« Si nous appliquions l'oreille au plat-bord du bateau, nous percevions ces sons avec une intensité fortement accrue.

« Ces sons musicaux variaient considérablement d'intensité sur notre passage, pendant que nous voguions sur le lac, comme si le nombre des animaux qui les faisaient entendre étaient beaucoup plus grand en certains endroits qu'en d'autres; puis les rames nous emportaient hors de portée de les entendre, jusqu'à ce que nous reparaissons sur le lieu d'émission originale. »

Sceptique comme un savant, sir Emerson Tennant voulut, avant de conclure, s'assurer que ces sons musicaux ne pouvaient pas avoir d'autre source que le fond du lac. « Mais ils provenaient bien évidemment, dit-il, des profondeurs des eaux; rien, dans les circonstances environnantes, ne pouvait autoriser à croire qu'ils eussent une autre origine, qu'ils fussent produits, par exemple, par des insectes de la côte, et propagés, par suite de leurs vibrations naturelles, sur la surface du lac qui les réfléchissait; car ils étaient précisément beaucoup plus intenses et plus

distincts là où la nature du sol et la présence du fort hollandais qui commande le lac s'opposaient à la possibilité de cette propagation. »

Des sons semblables, dont les voyageurs disent merveille, sont également entendus sur divers points du voisinage des côtes baignées par la mer des Indes, et dans le port même de Bombay.

Tout près du débarcadère de Caldéra, port chilien de la mer du Sud, des concerts sous-marins de même sorte ont lieu fréquemment. On assure que les sons produits par les musiciens qui y font leur partie sont d'une grande douceur et d'une délicatesse extrême, et semblent provenir des cordes d'une multitude de harpes mises en vibration par les doigts délicats et transparents de tout une bande de syrènes invisibles. Ces sons s'élèvent et s'abaissent de quatre notes.

Quant aux animaux qui produisent de tels sons, il paraît que personne ne s'est avisé de s'assurer de leur identité — en tout cas le mystère de leur existence est inviolé. En conséquence, l'imagination peut encore se donner carrière et le chant des syrènes redevenir à la mode.

Il est vrai que les concerts du port de Caldera et ceux du lac de Batticaloa, ont beaucoup de ressemblance, ce qui autorise, jusqu'à un certain point, à conclure à l'identité des artistes, dont une troupe vagabonde pourrait s'être transportée d'un point sur l'autre. Mais ce n'est qu'une induction.

M. A. de Thoron, dans une lettre adressée à l'Académie des sciences, rend compte comme il suit de l'audition d'un concert du même genre, dont il fut régalé sur la plage de la baie du Pailon (République de l'Équateur).

« ... Un son étrange, extrêmement grave et prolongé, se produisit autour de moi. Un peu plus loin, j'entendis une multitude de voix diverses qui s'harmonisaient et imitaient parfaitement les sons de l'orgue d'église.

« C'est vers le coucher du soleil que les poissons commencent cette sorte de chant, et ils continuent pendant la nuit, imitant les tons graves et moyens de l'orgue. La sensation éprouvée est semblable à celle que détermine le jeu de cet instrument, non sous les voûtes, mais du dehors, comme lorsqu'on est près de la porte d'une église. »

M. le comte de Castelnau, dans sa *Description des poissons recueillis dans l'Amérique du Sud*, ajoute la suivante à tant de relations curieuses.

« Nous étions un soir dans la partie de l'Araguay qui est obstruée par des bas-fonds et des rapides, et le soleil venait de se coucher derrière l'épaisse végétation qui borde ce fleuve dans tout son parcours, lorsque

tout à coup un son étrange vint attirer notre attention. C'était d'abord une plainte solitaire, puis d'autres voix lui répondirent; à chaque instant le bruit devenait plus fort et plus discordant; bientôt ce fut un concert singulier de gémissements, de grognements bizarres, articulés sur les tons les plus disparates.

« Au milieu de la profonde solitude du désert, il y avait quelque chose de surnaturel dans ce phénomène et je cherchais en vain à me l'expliquer. Tout était calme autour de nous, et l'étouffante chaleur semblait avoir endormi la nature entière; les singes fatigués avaient cessé de gambader dans les branches; les perruches s'étaient déjà retirées pour la nuit et avaient interrompu leurs cris discordants : c'était, en un mot, cet instant de la soirée des tropiques où les créatures du jour mettent fin à l'éclat de leurs cris, et où n'a pas encore commencé le concert sinistre des animaux nocturnes. Je ne pouvais rien découvrir, et, malgré moi, une sorte de frisson parcourait mon être. A moitié endormi, je crus être sous le poids d'un songe, et mes yeux se portèrent sur les hommes de l'équipage; mais je vis qu'ils se regardaient les uns les autres, frappés aussi bien que moi d'une superstitieuse terreur.

« Un vieillard, seul, plus habitué à la vie des bois, semblait rire de l'effroi général; puis il dirigea son bras vers le fleuve et annonça que le son venait du fond des eaux.

« J'eus de la peine à admettre cette explication; mais, peu d'heures après, il m'apportait un petit *hypostome*, long de quelques pouces au plus et dont des troupes nombreuses, garnissant les bas fonds, étaient cause de ce vacarme extraordinaire. »

En France nous n'avons encore, que je sache, rien fait de plus que de colliger les récits des voyageurs témoins de ces phénomènes curieux, qu'il n'est pas nécessaire de faire quinze cents lieues pour contempler, je veux dire pour entendre. Quelques observations savantes, mais isolées, ont eu lieu, il est vrai, et depuis Cuvier, je crois qu'en citant le nom de M. Dufossé, on aurait à peu près épuisé la liste des zoologistes qu'a attirés ce côté, beaucoup plus intéressant qu'on ne pense, de l'étude de l'ichthyologie, car il y a là évidemment une manifestation certaine de la vie de relation qui mérite d'être étudiée autrement que pour une vaine satisfaction de curiosité.

Il semble qu'on l'ait compris de l'autre côté du détroit mieux que de celui-ci. Quand sir Emerson Tennant communiqua ses observations de Batticaloa à la Société philosophique d'Edimbourg, il était assisté du docteur Grant, qui se livra, devant la docte assemblée, à des expériences

concluantes sur un mollusque du genre *triton* qu'il avait plongé dans un vase de verre rempli d'eau de mer.

Ce vase fut placé sur la table centrale de la *Wernerian Natural history Society* d'Edimbourg, autour de laquelle siégeaient plusieurs membres de la Société philosophique.

Pendant tout le temps que dura la réunion, une sorte de tintement aigu, assez semblable à celui que produirait un fil d'acier frappant les flancs d'une bouteille vide, se produisait par intervalles irréguliers, émanant indubitablement du vase renfermant le triton. Ce tintement s'entendait encore très distinctement à une distance de quatre mètres.

Ce triton se plaignait-il de la dure captivité où il était tenu ? Appelait-il à l'aide ? On ne l'a jamais su. Le fait est — le point incontestable démontré — qu'il produisait *volontairement* des sons très perceptibles à l'ouïe grossière de l'homme, à l'oreille rebelle du savant, et que ces sons réunissaient toutes les conditions qu'il nous a plu d'imposer aux sons musicaux — distinction d'ailleurs peu importante ici.

Donc, le poisson n'est pas muet....

Et nous ajouterons que, dans la saison où les salles de concert, transformées en étuves, sont désertes, un mélomane, instruit par nous, pourra satisfaire son goût pour la musique en se transportant sur l'un de ces points bénis du ciel, où, à la fraîcheur de la brise nocturne, poissons et mollusques, Maigres et Tritons, Hypostomes et Oorie-Coolooroo-Cradoos, font entendre leurs symphonies étranges, empreintes d'un charme inconnu aux abonnés de l'Opéra, et dont on peut jouir des profondeurs d'une baignoire véritable.

ADOLPHE BITARD.







# LA FOIRE SAINT-GERMAIN <sup>(1)</sup>

DEUXIÈME PARTIE

## *SPECTACLES DE LA FOIRE*

X



La première Foire Saint-Germain fut établie incontestablement après les invasions des Normands, c'est-à-dire en pleine féodalité. Or, en ce temps-là, au début surtout, le commerce ne se faisait que par caravanes. Les marchands, méprisés, avilis, pillés par les puissants et tenus en suspicion profonde par le peuple, n'avançaient que par troupes et armés. Cette circonstance faisait qu'une foule de coureurs de grands chemins, parmi lesquels la nombreuse famille des histrions, qui est de toutes les époques, marchaient à la suite de ces caravanes, autant pour être protégés que pour profiter de l'affluence de monde qu'elles rassemblaient aux lieux où elles s'arrêtaient pour déballer et vendre leurs marchandises.

Chemin faisant, pour subvenir à leur entretien, ces pauvres hères se hasardaient à faire quelques tours de leur métier dans les bourgs et autres petites localités traversés par les caravanes. D'abord, les populations, qui les croyait chargés de maléfices, s'enfuirent à leur approche; puis, peu à peu, l'habitude de les voir aidant, elles s'apprivoisèrent,

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> décembre 1875, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1876.

pour ainsi dire, et se risquèrent à les approcher et à les entendre. Ces premiers pas faits, la confiance ne tarda pas à naître; ensuite le plaisir suivit. Alors il arriva que les populations qui, en ce temps-là, ne connaissaient pas les agréments de la société privée, notèrent soigneusement les époques des passages des caravanes et en attendirent impatientement le retour. Lorsque cela fut, les routes devinrent plus sûres, les bourgs et les villages plus hospitaliers; enfin tout le monde y gagna : les populations, les histrions et surtout les marchands. C'est pourquoi ces derniers, de tout temps bien avisés, ne se mirent désormais plus en route sans s'être precautionnés de plusieurs troupes de bateleurs, de jongleurs, de musiciens. Alors ceux-là firent partie intégrante de la caravane; où elle s'arrêtait et déballait, eux dressaient leurs tentes pour montrer leurs curiosités, jouer de leurs instruments, chanter, exécuter leurs exercices, etc., etc. Les marchands étaient l'utile et le nécessaire des foires et marchés; les histrions, par leurs divertissements, en devinrent l'agréable. Vainement plusieurs de nos premiers rois les bannirent-ils comme corrupteurs des mœurs, toujours ils reparaisaient. L'impossibilité d'en venir à bout fit qu'on les laissa tranquilles, à la condition de se conformer à quelques arrêtés de police dont les principaux, à Paris, leur enjoignaient d'habiter tous ensemble une même rue et de ne point se livrer à leurs jeux les jours de fêtes et dimanches, aux heures des offices divins. On sait que tant les histrions qui étaient de passage que ceux établis à Paris, adoptèrent pour résidence un coin du quartier Saint-Martin, et que la rue des Ménétriers, dite tour à tour des *Joueurs*, des *Jugleurs* et des *Ménéstrels*, leur doit son origine. Les bateleurs ne tardèrent pas à former une corporation puissante et à obtenir le privilège exclusif des amusements publics et privés de la capitale. C'est chez eux que rois, grands seigneurs et simples particuliers, venaient louer leurs amuseurs lorsqu'il s'agissait de donner quelque fête.

Il est hors de doute que la première Foire Saint-Germain fut égayée par les histrions qui accompagnaient les caravanes des marchands; quant à leurs jeux, nul ne saurait dire au juste de quoi ils se composaient. Mais on suppose que les sauts périlleux, les danses, les tours de gobelets, les chants et les pantomimes, le tout joint à la montre de singes et autres animaux savants, de monstres, de phénomènes vivants, etc., etc., en composaient exclusivement le fond. De théâtre proprement dit, il n'en faut pas parler; il n'en existait d'aucune sorte à l'époque féodale. Les Confrères de la Passion, avec leurs *mystères*, n'apparurent que bien longtemps après que cette première foire eut disparu.

## XI

Il est probable qu'à ses débuts la seconde Foire ne connut pas d'autres divertissements que ceux dont nous venons de parler. Et cependant le Théâtre était né. La tragédie et la comédie vagissaient à l'hôtel de Bourgogne et sur les tréteaux des Enfants-sans-Souci. Mais ni les Confrères, ni le Prince-des-Sots n'abordèrent jamais la Foire. Si les religieux de Saint-Germain-des-Prés eurent recours aux divertissements pour attirer la foule, c'est dans la rue des Ménétriers qu'ils se les procurèrent ; ou bien ils avantagèrent les histrions qui couraient alors en grand nombre la province. Cela leur fut d'autant plus facile, qu'ils étaient seigneurs sur leurs terres et que leur Foire jouissait des franchises les plus étendues.

Cet état de chose dura jusqu'à la seconde moitié du seizième siècle, vers la fin du règne de Charles IX ou le commencement de celui de Henri III.

Lorsque Jodelle, Jean de Baïf, La Péruse, Robert Garnier, eurent fait paraître leurs tragédies et leurs comédies sur le théâtre des maîtres de l'hôtel de Bourgogne, comme les privilèges desdits maîtres s'opposaient à ce qu'aucun autre théâtre pût ouvrir dans Paris, il se forma beaucoup de troupes de comédiens en province. Quelques-unes n'hésitèrent pas à venir représenter à la Foire en vertu de ses franchises. Les maîtres de l'hôtel de Bourgogne n'y prirent d'abord pas garde ; mais par la suite ils finirent par aviser. Cela arriva en 1596. Cette année, en effet, nous les voyons se plaindre des acteurs forains et les assigner devant le lieutenant-civil. Ce magistrat jugea en faveur des maîtres. Les forains en rappelèrent, et le 5 février intervint une sentence déclarant que les privilèges de l'hôtel de Bourgogne ne pouvaient pas être plus forts que les statuts des six corps des marchands et des arts et métiers de Paris, dont les effets étaient suspendus tout le temps que durait la Foire Saint-Germain. En conséquence, les acteurs de province furent autorisés à continuer leurs représentations, à la seule condition de jouer des sujets licites et honnêtes, et de payer « par chacune année deux écus aux maîtres de l'hôtel de Bourgogne. » Cette sentence ne nous fait pas connaître depuis quand les comédiens forains représentaient ; mais elle révèle ce fait que, après la décision du lieutenant-civil, le peuple, appréhendant de les perdre, forma de grands attroupements à la porte de l'hôtel de Bourgogne et que même, à l'intérieur, en manière de représailles, il

troubla leurs représentations au point de les interrompre. Cela permet de supposer que les acteurs de province fréquentaient la Foire Saint-Germain au moins depuis un couple d'années. Disons que la sentence fut publiée à son de trompe dans les carrefours de Paris, et qu'elle stipulait que bonne justice ayant été rendue, le peuple, à l'avenir, aurait à s'abstenir de toutes « insolences devant la porte du théâtre des maîtres et, à l'intérieur, de tirer poudre et pierres ».

Quelle était la nature des pièces jouées par les acteurs forains? Puisque les comédiens de l'hôtel de Bourgogne en prirent ombrage, il faut croire qu'elles allaient sur les brisées des leurs; et cependant il n'est fait mention d'aucune dans les chroniques et mémoires; des acteurs eux-mêmes il n'en est pas parlé; si bien que lorsque, cinquante ans plus tard, l'obscurité cesse enfin sur les spectacles de la Foire, il est bien question de troupes de province, mais toutes sont désignées sous la dénomination de « danseurs de corde ».

Ainsi, en 1646, Daubray, lieutenant-civil, accorde une permission « à des danseurs de corde ». En 1657, autre permission du même à Dattelien « entrepreneur de danseurs de corde ». Évidemment ces gens-là ne pouvaient avoir rien de commun avec les acteurs de province que vise la sentence du 5 février 1596, car jusqu'en 1678, sauteurs et danseurs de corde s'en tinrent purement et simplement à leurs exercices corporels. Cela résulte de l'avertissement qui se trouve en tête d'une espèce de pièce qui fut jouée cette année à la Foire Saint-Germain, au jeu de paume d'Orléans, situé Cul-de-sac-de-la-Foire (rue des Quatre-Vents). Il y est dit que, quoique « plusieurs endroits qui environnent la Foire Saint-Germain servent de théâtre à mille choses surprenantes que l'on admire tous les ans, rien n'approche de ce qui va paraître. » Qu'est-ce que c'était que cette merveille? La pièce en question, laquelle a pour titre *les Forces de l'amour et de la magie* et passe pour la *première* qui ait été représentée à la Foire. Malgré l'avertissement, nous sommes fondés à croire que cela n'est pas. Seulement, que sont devenues les autres? Pourquoi ne trouve-t-on rien qui marque au moins le passage à la Foire des rivaux ou des émules des comédiens de l'hôtel de Bourgogne? Ce sont des questions que cette étude ne permet pas d'élucider.

Contentons-nous de dire que l'obscurité cesse à partir de l'an 1697.

N'oublions pas encore d'ajouter que dans le laps de temps qui s'est écoulé entre l'apparition des acteurs de province et la première représentation des *Forces de l'amour et de la magie*, Brioché avait introduit son jeu de marionnettes à la Foire, et qu'il avait eu beaucoup d'imitateurs.

Moins heureux fut le théâtre des Bamboches. Il parut et disparut à la Foire de 1677.

## XII

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, c'est à partir de 1697 que la lumière se fait sur les spectacles de la Foire. Et non pas une lumière graduée, une espèce d'aube; point : une lumière instantanée et tellement éclatante qu'elle jette des lueurs sur plusieurs années antérieures. Le pourquoi de ce phénomène historique se déduit tout naturellement de ce fait, que, durant cette année 1697, le Théâtre Italien fut fermé et aboli par ordre du roi Louis XIV. Du soir au lendemain la chose fut faite. Des explications, pas une ne fut donnée aux comédiens, sinon que « tel était le bon plaisir de Sa Majesté ». Les gazetiers du temps enregistrèrent la nouvelle, mais sans souffler mot des motifs. Ils le connaissaient très bien cependant, car la ville et la cour ne s'entretinrent que de cela pendant une semaine. Voyez pourtant l'avantage des monarchies absolues ! Elles peuvent tout se permettre sans que personne au monde autre que le monarque ait droit et pouvoir de contrôler leurs actes. Nous aurions toujours ignoré pourquoi Louis XIV fit fermer le Théâtre Italien, si, dans ses *Lettres historiques et galantes*, imprimées en Hollande, madame du Noyer n'avait pas songé à écrire incidemment les trois lignes suivantes :

« Les comédiens italiens se sont ressentis de sa mauvaise humeur ; on les a chassés pour avoir joué la *Fausse Prude*, dans laquelle on dit que madame de Maintenon s'est reconnue. »

Donc c'en était fini d'Arlequin, de Colombine, de Scaramouche et de Mezzetin. Par bonheur, depuis près de cent ans que les Italiens avaient introduit ces personnages de comédie en France, le peuple s'était pris d'une telle passion pour eux qu'il murmura beaucoup contre leur bannissement ; si bien que, quelque peu endurant que fût le Roi-Soleil, il jugea prudent de compter avec lui.

C'est ce qu'il fit de la façon la plus habile et sans paraître rien céder : il laissa tacitement libres les comédiens italiens de rester en France, malgré son ordre de bannissement. Qui sait ? peut-être lui-même fit-il souffler au plus grand nombre l'idée d'entrer dans les troupes de la Foire. Ce qu'il y a de certain, c'est que les forains se considérèrent du coup comme les héritiers des Italiens ; qu'ils donnèrent plusieurs fragments de leurs pièces en adjoignant à leurs troupes des acteurs propres

à les représenter; qu'on les laissa faire au moins la première année, et que le public satisfait vint les applaudir. Empressons-nous de noter, d'après ce que racontent les contemporains, qu'on ne perdit pas trop au change, car les Italiens avaient fait une foule d'excellents élèves qui couraient la province en représentant les pièces de leur répertoire. On pense s'ils accoururent vite à Paris à la première nouvelle de la disgrâce de leurs maîtres.

Comprend-on maintenant pourquoi l'année 1697 fit la lumière sur les spectacles de la Foire? C'est que les Italiens morts, tout le monde s'occupa de leurs héritiers, et que, du premier coup, ces derniers justifèrent de leur droit à la succession.

Ainsi, voilà Arlequin, Colombine, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, Gilles, etc., transportés de l'Hôtel de Bourgogne à la Foire Saint-Germain. Nous n'avons plus qu'à les suivre et à raconter leurs aventures passablement accidentées.

Notons auparavant les troupes qui représentent à la Foire en 1697 et les principaux acteurs qui les composent.

### XIII

Il y avait trois troupes principales, composées de danseurs de corde et de sauteurs.

Chaque troupe représentait dans une loge particulière.

En ce temps-là, les loges des comédiens n'étaient point du tout faites en forme de théâtre. C'étaient simplement des lieux fermés avec des planches où l'on dressait des échafaudages pour les spectateurs, une corde tendue pour les danseurs, et une estrade élevée d'un pied et demi pour les sauteurs. Pas soupçon d'ornements ni de décorations. A la fin de chaque Foire, on enlevait échafaudage, corde, estrade.

Les trois troupes avaient pour propriétaires et directeurs, par ordre de mérite : les frères Alard, Maurice Vondrebeck et Alexandre Bertrand. Ce dernier tenait, de plus que les deux autres, un jeu de marionnettes.

Les frères Alard étaient de Paris et fils d'un baigneur-étuviste du roi. L'aîné, grand, bien fait, passait pour le plus agile sauteur et le meilleur *pantomime* de son temps. Il paraissait toujours sous l'habit de Scaramouche et en exécutait supérieurement les danses. Le cadet n'avait ni la prestance, ni l'agilité, ni la renommée de son frère. Cependant il passait pour bon sauteur et n'était pas sans mérite dans le rôle d'Arlequin, qu'il avait adopté.

Maurice Vondrebeck était d'origine allemande. Il eut pour maître Alard l'aîné, dont il faisait tous les exercices d'une façon très remarquable. Jusqu'en 1697, Maurice Vondrebeck avait toujours travaillé avec les frères Alard; mais cette année il s'en sépara pour former une troupe particulière, qui débuta à la Foire Saint-Germain. La mort l'enleva en 1699, mais son spectacle lui survécut, grâce à sa femme, Jeanne Godefroy, célèbre dans les annales de la Foire sous le nom de veuve Maurice.

Alexandre Bertrand était maître doreur à Paris, et en même temps fabricant de marionnettes. Il acquit une renommée dans ce genre de travail qui rappela celle de Brioché. Tout le monde venait acheter chez lui. Ce succès le grisa au point qu'il entreprit de conduire lui-même ses figures. A cet effet, il s'associa avec son frère et loua une petite loge dans le cul-de-sac des Quatre-Vents.

Cela se passait en 1689. Bertrand réussit si bien, que l'an d'après, il fit bâtir une loge dans le préau et augmenta son jeu, non pas d'une troupe de danseurs, mais d'une troupe de jeunes gens des deux sexes à qui il fit représenter des comédies. Malheureusement pour lui, les Comédiens-Français intervinrent en vertu de leurs privilèges, et M. de la Reynie, lieutenant-général de police, à leur requête, rendit une sentence ordonnant la démolition de la loge. Rendue le 10 février 1690, la sentence fut exécutée le même jour. Alors Bertrand fit comme ses confrères, il s'adjoignit une troupe de sauteurs et de danseurs de corde, et son spectacle continua de la sorte jusqu'en 1697, où, piqué de nouveau par la tarentule de l'ambition, il s'avisa de louer la salle de l'hôtel de Bourgogne, laissée vacante par le départ des Italiens. Huit jours ne s'étaient pas écoulés qu'un ordre du roi vint l'en chasser.

Parmi les acteurs forains en vogue, on citait alors les sauteurs et danseurs Jacobal et Languichard, Reistier père, fameux depuis dans le rôle de *Gilles*, Tiphaine, danseur, la Renaut, femme de ce dernier, joueuse de gobelets, Dubroc père et fils, Basques d'origine (le père passait pour avoir fait le premier le *saut du tremplein* en tenant deux flambeaux à la main), Marc, le premier *Gilles* français, Benville, autre *Gilles* dont quelques années plus tard la veuve épousa Alard aîné, Drouin le bossu, le premier qui ait joué les *Gilles neveu*, Renaud et Prin, deux acteurs-pantomimes excellents dans le rôle d'*Arlequin*, Roger, maître à danser et parfait *Pierrot*, Babrou, fils de l'ouvreuse de loges de ce nom au Théâtre des Italiens, encore un remarquable *Arlequin*, Vieujot, fils d'un rôtiisseur de la rue Dauphine, le meilleur des élèves d'Alard après

Maurice Vondrebeck, enfin une foule d'autres dont les noms ne nous sont pas parvenus.

Parmi les actrices en renom, nous ne trouvons à citer que la demoiselle Bartolet. Elle était née à deux pas de la Foire, dans le quartier de la Croix-Rouge.

La Bartolet fut une des premières étoiles des spectacles forains. Chaque troupe se la disputa et elle joua presque dans toutes. En 1724, elle avait encore assez de vogue pour être engagée par Honoré. Mais, hélas ! qu'on payait maigrement alors les pauvres acteurs forains : un mémoire du temps nous apprend que mademoiselle Bartolet débuta chez Bertrand, lequel « l'avait engagée pour jouer les *amoureuses*, à raison de 20 sols par jour, appointements que cet entrepreneur donnait à tous ses acteurs. »

A. PRADINES.

(La suite au prochain numéro.)







## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES. : Première audition du *Requiem* de M. Gounod. — Concert spirituel de l'Odéon. — CONCERTS MODERNES : Concert spirituel. — Concerts de M. Reucksel, — de M. Galkine, — de M. Alard. — Concerts de mademoiselle Marguerite Benel, — de M. Adolphe Fischer.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La saison musicale est close et les deux programmes des quatre dernières séances en ont été le brillant couronnement. Aux Concerts spirituels, le programme comprenait les chœurs d'*Israël en Egypte* de Haendel, le *Stabat Mater* de Pergolèse, le *Credo* de la messe en *si mineur* de Bach. Les deux versets que Pergolèse a écrit pour deux voix de femmes avec accompagnement de quatuor, sont très beaux et très expressifs; ils ont été bien rendus par les choristes femmes. Bach, en revanche, n'a su que déplaire, et l'insuccès en doit être attribué aux chanteurs qui s'y sont évertués de leur mieux, mais avec leur ignorance traditionnelle de cette musique restée pour eux un mystère. On avait parlé d'exécuter *Joseph* en entier, comme on fait en Allemagne. Cela eût mieux valu que d'offrir au public l'interprétation laborieuse des chœurs de Bach, dont longtemps encore on méconnaîtra l'esprit à notre Conservatoire. L'ouverture de *Léonore*, les deux premiers fragments de la symphonie-cantate de Mendelssohn, et la symphonie héroïque ont fourni aux deux séances la part spécialement orchestrale. L'exécution a été irréprochable malgré je ne sais quel laisser-aller coutumier aux séances des Concerts spirituels, et qui, cette fois, n'a fait défaut ni le vendredi-saint ni le jour de Pâques.

La symphonie en *fa* de M. Th. Gouvy a eu les honneurs d'une double audition très chaudement applaudie au quinzième et au seizième concerts qui ont clos la saison. Le scherzo et l'andante ont été fort applaudis. Le relief fait défaut à cette œuvre et on y souhaiterait plus d'énergie et de puissance. Le style n'en est pas médiocre ni la conduite inhabile ; il faut louer aussi chez l'auteur une aptitude mélodique qui se traduit souvent en passages intéressants et agréablement distribués. La profusion des motifs ne serait pas un excès si M. Gouvy ne négligeait pas parfois de développer ses idées. Il en résulte un papillotement, un éparpillement de mélodies qu'on entend sourdre à l'oreille sans pouvoir bien les savourer.

Dans les fragments d'orchestre extraits du *Songe d'une nuit d'Eté*, que la Société des concerts devrait bien exécuter en son entier, M. Taffanel a recueilli, au scherzo, les applaudissements auxquels il est accoutumé. La partie chorale du concert se composait de deux chœurs archaïquement intéressants. Le chœur tiré de l'oratorio *la rappresentazione d'anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, et celui de l'*Armide* de Lulli nous montrent combien le génie a de merveilleuses ressources pour se faire valoir dans tous les temps. Lorsque madame de Sévigné raconte les délices du ciel que lui fait éprouver la musique de Lulli, elle semble, à nos modernes pédagogues, parler en femme qu'éblouiraient mieux les complexités doctes de nos compositeurs à grand tapage, et qui loue Lulli faute de connaître ce qui depuis a été inventé. N'en déplaise aux compositeurs contemporains que nous savons comprendre et louer lorsqu'ils montrent du talent, Lulli est un admirable musicien. Sa mélodie est fine, déliée, piquante à la fois et suave, et la faveur de Louis XIV fut en toute justice accordée au maître florentin. Tout ce qu'on interprète de lui aux Concerts du Conservatoire : chœurs, ballets, airs et récitatifs, mérite bien réellement les éloges que Lulli récoltait à Versailles et auxquels l'envie a substitué d'indignes calomnies. Ces morceaux qu'au dix-septième siècle on déclarait inimitables et divins, continuent aujourd'hui, pour celui qui les écoute sans parti-pris, à se distinguer par la grâce, la noblesse, et par une déclamation pleine de gout et logiquement rythmée. Le public du Conservatoire a ratifié le jugement favorable de madame de Sévigné. Aux concerts du Châtelet comme à ceux de M. Padeloup, les auditoires ont manifesté les mêmes sentiments. C'est la preuve irrécusable que Lulli eût du génie. C'est la preuve aussi que les programmes de la Société des concerts ont, pour se rajeunir et se varier, tout le champ inexploré des œuvres des vieux maîtres. Les tentatives qui ont été faites dans ce sens ont été nombreuses, et l'on en est encore à signaler une seule restitution d'un morceau, jadis applaudi, qui n'ait pas mérité d'être considéré comme une bonne fortune soit pour les auditeurs, soit pour les interprètes, quand ils ont su reconstruire dans son style et dans son rythme l'œuvre par eux exhumée et rendue à la vie.

*Maurice Cristal.*

CONCERTS POPULAIRES. — Le concert spirituel du vendredi saint a été marqué par la première audition d'un *Requiem* inédit de M. Gounod. Cette composition religieuse comprend dix morceaux : *Introït et Kyrie* (double chœur); *Dies Iræ* (chœur); *Quid sum miser* (quatuor); *Quærens me sedisti* (chœur); *Ingemisco* (duo); *Inter oves* (chœur); *Lacrymosa* (chœur); *Sanctus* (chœur); *Pie Jesu* (sextuor); *Agnus Dei* (chœur). Un onzième morceau, le chœur de l'*Offertoire* a été supprimé par l'auteur lui-même à l'une des dernières répétitions.

Après une ritournelle de quelques mesures, les voix attaquent l'*Introït pianissimo*; elles s'enflent peu à peu, soutenues par un *crescendo* d'orchestre qui aboutit à une brillante explosion des cuivres. Puis, au moyen d'un *decrescendo* habilement ménagé, les sonorités de l'orchestre et des voix « se couvrent de cendres » et viennent s'éteindre dans un silence lugubre entrecoupé par les *Kyrie eleison! Christe eleison!* que le chœur jette d'une voix sourde comme le grondement lointain d'un glas funèbre. Sans manquer à la sévérité du style religieux, ce morceau atteint à une grande puissance d'expression et de coloris, et ce, par l'emploi des moyens les plus simples. Les appels de trompettes qui servent d'introduction au *Dies Iræ*, n'offrent rien de saillant, sauf quelques combinaisons harmoniques assez heureuses. Les chœurs entrent *pianissimo* et se développent sur une progression ascendante du plus bel effet; la grosse caisse et les notes graves des trombones accentuent le rythme sur chaque temps faible. Ce chœur est un des morceaux le plus largement conçus de la partition. L'accent mélodique et l'expression touchante du *Quid sum miser* ont vivement porté sur le public qui a redemandé le morceau. Ce beau quatuor, dont le commencement rappelle le quatuor sans accompagnement du *Stabat* de Rossini, est une merveille de facture. Les différents épisodes qu'il renferme, *Rex tremendæ* et *Recordare* sont parfaitement indiqués et chacun d'eux est marqué de son caractère propre. Quant au style, il se tient constamment sur les confins de la musique dramatique et de la musique religieuse; à mon avis, il penche tout à fait du côté de la première. Le chœur *Quærens me* est presque pittoresque bien qu'il ait la simplicité d'accent qui convient à un morceau religieux.

L'*Ingemisco*, duo pour soprano et basse, et le chœur *Inter oves* se distinguent surtout par d'éminentes qualités de facture; notons, dans ce dernier, un passage d'un beau sentiment, *Oro supplex*, accompagné par le seul hautbois. Le commencement du *Lacrymosa* reproduit le dessin mélodique du *Quid sum miser*; la conclusion *Huic ergo*, soutenue par les harpes, en est très belle. Malgré la pompe d'une orchestration très brillante le *Sanctus* manque de grandeur et d'enthousiasme. Le *Pie Jesu* est écrit de main de maître et contient un grand nombre d'effets curieux et de combinaisons intéressantes, que je recommande à l'attention des musiciens, et parmi lesquelles je signalerai particulièrement un fragment de gamme chromatique chanté par le chœur en mouvement descendant et complété par l'orchestre en mou-

vement ascendant. L'œuvre se termine par un *Agnus Dei* d'un style large et d'une belle sonorité.

On peut se demander, à la suite de cette analyse très succincte, quel est le caractère général du *Requiem* de M. Gounod : est-ce réellement une page de musique religieuse ou bien le compositeur a-t-il cédé à cette tendance générale qui entraîne les maîtres modernes vers la *dramatisation* de la musique sacrée ? Avant de répondre à cette question, il faudrait commencer par déterminer avec précision les limites des deux genres et par s'entendre une fois pour toutes sur le point de savoir où finit la musique religieuse et où commence la musique dramatique. La question est loin d'avoir été éclaircie. Les uns veulent confiner la musique religieuse dans les formes étroites du chant Grégorien ; pour d'autres, elle s'arrête à Palestrina ; d'autres, enfin, poussent jusqu'à Chérubini. *Tot capita, tot census*.

Je n'ai ni le temps, ni l'espace nécessaire pour entrer ici dans cette interminable discussion. Je me contenterai donc de dire en deux mots que l'esprit et la pompe des cérémonies du culte catholique ne me semblent nullement incompatibles avec une *certaine dramatisation* de la musique sacrée. J'ajoute que l'introduction de l'orchestre à l'église pousse inévitablement à cette sécularisation. L'important, c'est de garder un juste milieu et de se tenir également éloigné des extrêmes, c'est à dire de ne pas s'emprisonner dans des formes surannées qui ne répondent plus au génie de notre époque, et d'éviter les excès où sont tombés Rossini, Donizetti et Verdi, pour ne citer que les plus illustres. Cherubini est, je crois, le maître qui a le mieux réussi à réaliser cette juste mesure, et ses œuvres peuvent être proposées comme le modèle le plus parfait du style de musique religieuse qui convient à notre temps.

Ceci posé, au point de vue du style, je classerais volontiers le *Requiem* de M. Gounod entre le *Requiem* de Mozart et celui de Cherubini, c'est dire que cette œuvre se tient constamment dans les limites de cette juste mesure dont je parlais tout à l'heure. Les mélodies sont simples et d'un rythme nettement dessiné, les accompagnements sont écrits dans le même style large et simple. Le compositeur n'a pas traité l'harmonie et l'instrumentation comme il aurait pu le faire dans de la musique d'opéra ; les successions d'accords parfaits s'y rencontrent fréquemment, mais elles sont distribuées avec toute la liberté que donne la tonalité usuelle. En outre, pas de contrastes violents, pas d'effets en dehors ; le style large, la simplicité sévère, la correction un peu froide qui conviennent à l'expression des sentiments religieux. Le *Requiem* de M. Gounod est exactement le contrepied du *Requiem* de Verdi, c'est la prose sacrée mise en musique sans aucun commentaire. Il convient donc de le considérer plutôt comme une œuvre de facture que comme une œuvre d'imagination ; envisagé sous ce point de vue spécial, c'est une composition du plus grand mérite, et l'on ne saurait trop admirer à

quelle plénitude d'effets M. Gounod a su atteindre avec une pareille simplicité de moyens.

L'exécution, conduite par M. Gounod lui-même, a été très satisfaisante.

H. Marcelllo.

CONCERT SPIRITUEL DE L'ODÉON. — Le Concert spirituel donné à l'Odéon, le soir du jeudi saint, n'a été complètement satisfaisant que sous le rapport de l'exécution. Outre l'orchestre de M. Ch. Constantin, la partie vocale a été parfaitement soutenue par mesdemoiselles Jenny Howe, Bloch et Puisais, madame Brunet-Lafleur et MM. Auguez, Bouhy, Talazac et Laffitte. Mais le choix des compositions a beaucoup laissé à désirer. Madame de Grandval, dont je suis le sincère admirateur, comme j'ai si souvent eu l'occasion de le témoigner dans la *Chronique Musicale*, ne m'a pas paru, dans *Sainte Agnès*, avoir été aussi heureusement inspirée qu'elle l'est d'habitude. Il est vrai qu'une partie de ce drame sacré a seule été chantée. Peut-être faut-il l'ensemble de l'œuvre pour la bien juger; mais, à part l'invocation et une belle phrase du duo entre Agnès et Fulvius, le reste n'a pas très vivement impressionné l'auditoire. Le soixante-dix-septième Psaume, mis en musique par M. Ch.-L. Hess, n'offre guère qu'un trio, et le *Dies iræ* de M. Georges Martin a manqué d'effet, malgré ses excellents interprètes, mesdemoiselles Howe et Bloch, et M. Auguez. Je n'en saurais citer que le *Recordare*, le *Confutatis* et le *Pie Jesu*.

CONCERTS MODERNES. — Le concert spirituel des *Concerts modernes*, sous la direction de M. Henri Chollet, le seul auquel j'ai pu assister des quatre concerts spirituels qui se sont donnés le soir du vendredi saint, a fait entendre une superbe scène de M. Félicien David, intitulée *le Jugement dernier*. Quoique première audition, cette scène n'a pas, à ce qu'il paraît, été nouvellement écrite. C'est une symphonie avec chœurs, supérieurement instrumentée et remplie de grands effets. Je ne citerai parmi les divers morceaux dont elle est composée, et qui sont tous liés entre eux, que *le Réveil des morts*, où l'appel des trompettes est splendide, *la Marche des trépassés*, dans laquelle un *pizzicato* de contrebasses persistant en *crescendo* depuis le *pianissimo* jusqu'au moment de l'explosion des cymbales et de la grosse caisse, produit un effet sinistre et terrifiant, et *l'Apothéose*, qui est un chef-d'œuvre de grandeur et de solennité.

CONCERTS. — Avant de parler des Concerts qui ont eu lieu pendant cette quinzaine, je dois solder mon arriéré. En conséquence, je dirai que, dans le concert que l'habile violoncelliste, M. Reucksel, a donné le 1<sup>er</sup> avril, il a fait entendre un concerto en *la* mineur de sa composition, où il a su varier la

forme de ce genre de composition. Son concerto a été très applaudi, et un essai de cette nature mérite d'être vivement encouragé, car la forme du concerto, de même que celle de tous les morceaux symphoniques en général, commence à être terriblement usée. Il en est comme de celle de la cavatine italienne, dont Castil-Blaze disait plaisamment que la même se chante depuis quatre-vingts ans, avec de légères variantes.

Le concert que M. Galkine, violoniste de Saint-Pétersbourg, a donné le 5 avril, a mis en relief le beau talent sur le piano de M. Breitner, et fait connaître sa propre très grande virtuosité. M. Galkine a un jeu très pur, d'une grande justesse, et son exécution est remplie de charme. M. Delsart a fait entendre, avec M. Breitner, une sonate en *ré* de Rubinstein. Comme dans toutes les compositions de ce maître, il y a du vague, du confus et de l'incompréhensible ; mais le second motif de l'*allegro* est ravissant de grâce et de mélodie, et ces deux excellents artistes l'ont parfaitement exécuté. M. Nicot a fort bien chanté la belle romance de Mattei, « Non è ver. »

M. Alard, violoncelliste, et madame Alard-Guérette, cantatrice, ont donné un concert le 6 avril. La voix de madame Alard-Guérette est puissante, dramatique et d'un beau timbre. Sa méthode est excellente, et elle a produit beaucoup d'effet dans le fragment de *Gallia* et dans deux romances de M. Massenet. M. Alard tire un fort beau son de son instrument et a été couvert d'applaudissements dans le *Désir*, de Servais, et le *Largo* et la Gavotte de Bach.

Mademoiselle Marguerite Benel et M. Adolphe Fischer ont tous deux donné concert le 19 avril, la première dans la salle Pleyel et le second dans la petite salle Philippe Herz. Mademoiselle Benel est une très jeune artiste d'une beauté remarquable, et possesseur d'une voix de mezzo-soprano pure, sympathique et d'une belle étendue. Son talent donne plus que des espérances et l'avenir est à elle. Elle a été fort applaudie dans l'air des *Saisons*, dans la romance de *la Juive*, et dans cet adorable épanchement du cœur « Quand le bien aimé reviendra » de *la Nina*, de Dalayrac. M. Fischer, dont la belle qualité de son et le jeu élégant sont si généralement appréciés, a fait entendre un charmant nocturne de Chopin et un caprice de Popper, intitulé *le Papillon*. M. Diemer, M. Sarasate, M. Maton et mademoiselle Franchelli ont brillamment concouru à l'effet de ce concert. Mademoiselle Franchelli demande une mention spéciale. Cette jeune et charmante élève de M. Maton, douée d'un soprano élevé et d'un beau timbre, s'est attaquée avec un égal succès aux vocalises de la cavatine d'*Ernani*, à l'*Ave Maria* de Gounod (accompagnée par M. Sarasate) et à deux romances : *Myrtho*, de M. Delibes et

*la Chanson de mai*, de M. Diemer. On voit que son talent se prête à tous les genres.

Avant que l'imprimeur de *la Chronique* mette sous presse, j'ai encore le temps de rendre un compte rapide du magnifique concert donné, mercredi dernier, par madame la baronne de Caters, au bénéfice d'un artiste. L'élite des artistes de chant, des instrumentistes et des artistes dramatiques de la capitale, et je pourrai ajouter, l'élite de la société parisienne, s'étaient donné rendez-vous ce soir-là dans la salle Herz; l'affluence était si considérable qu'à mesure que des auditeurs quittaient leurs places, d'autres les remplaçaient immédiatement, en sorte que la salle n'a jamais cessée d'être pleine jusqu'au dernier moment. Madame de Caters, avec l'admirable méthode et la splendide voix qu'on lui connaît, a chanté avec mademoiselle Armandi le duo du *Stabat*, de Rossini, et avec M. Gardoni un duo de M. Lucantoni, intitulé *la Fuga*. Mais c'est surtout dans le duo du *Stabat*, si large, si calme, si profondément expressif, qu'on a pu apprécier la perfection du style de madame de Caters, à qui la célèbre ancienne école italienne a légué tous ses secrets. Sa jeune et charmante partenaire, mademoiselle Armandi, l'a dignement secondée, et s'est montrée excellente cantatrice dans la romance de *Mignon*. M. Gardoni, M. Bouhy et mademoiselle Berthe Thibault, ont recueilli de nombreux applaudissements. Nommer MM. Marsick, Delsart, Saint-Saëns et Diemer, c'est dire que la partie instrumentale du concert était absolument parfaite. Mademoiselle Reichemberg, madame Broizat, mesdemoiselles Hortense et Élise Damain et M. Delaunay ont de leur côté fait admirer toute la souplesse de leur talent en jouant *la Ligue des femmes* et le premier acte des *Femmes savantes*, et en disant de charmantes poésies de Florian, d'Alfred de Musset et de M. Nadaud. J'allais oublier *l'Hymne à la nuit*, de M. Gounod, chanté par M. Bouhy, et accompagné par MM. Marsick et Delsart, très applaudi, le charmant *Retour des promis*, de Dessauer, par mademoiselle Berthe Thibault, et le quatuor de *Rigoletto*, par mesdames de Caters et Armandi, et MM. Gardoni et Bouhy. Grâce à la généreuse initiative de madame de Caters et à l'empressement qu'ont mis tous les artistes à y répondre, le bénéficiaire a dû faire un belle soirée.

Henry Cohen. ]





## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA-COMIQUE : *Piccolino*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Sardou et Nutter, musique de M. Ernest Guiraud. — THEATRE-ITALIEN : *Aïda*, grand opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de M. Ghislanzoni, musique de Verdi. — THÉÂTRE DES FOLIES DRAMATIQUES : *Les Mirlitons*, vaudeville revue en sept tableaux de MM. Duru et Chabrillat, musique de M. Cœdès. — THÉÂTRE DES BOUFFES-PARIISIENS : *Le Moulin du Vert-Galant*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Grangé et Bernard, musique de M. Serpette.



PÉRA-COMIQUE. — C'est en 1861, au Gymnase, que *le Piccolino* de M. Sardou fut représenté pour la première fois, sous la forme de comédie. Victoria Lafontaine y créa le personnage principal. Quelques années plus tard, madame de Grandval composa, sur le même sujet, la musique d'un opéra italien, qui fut chanté à la salle Ventadour, avec la Krauss dans le rôle du petit marchand de statuettes. Enfin *Piccolino* subit une dernière transformation et devint, grâce à la collaboration de M. Nutter, pour les paroles, et de M. Guiraud, pour la musique, l'opéra comique représenté à la salle Favart le mardi 11 avril 1876. Voici, en deux mots, le sujet de la pièce :

Une jeune fille des environs de Lausanne a été séduite par un peintre français, qui traversait la Suisse, en quête de points de vue et d'aventures galantes. L'artiste l'a aimée quelques jours, puis il est reparti, en promettant de revenir bientôt pour épouser celle qui s'était fiée à ses



serments et à sa loyauté. Plusieurs mois se sont écoulés, et la pauvre Marthe, réfugiée dans la famille du pasteur Tidmann qui l'a recueillie tout enfant, attend encore le retour de l'infidèle et commence à désespérer de le revoir jamais, lorsqu'elle apprend, par le récit de deux voyageurs, que son amant Frédéric est à Rome et qu'il n'est pas marié. Son parti est pris sur-le-champ : elle quittera sa paisible retraite pour aller rejoindre celui qui l'a perdue et qu'elle aime toujours.

Marthe part ; elle traverse l'Italie vêtue en *pifferaro* et portant sur son épaule un petit étalage de statuettes en plâtre. Après de longues recherches, elle finit par rencontrer à Tivoli, au milieu d'une nombreuse compagnie d'artistes, Frédéric, fort occupé de sa nouvelle passion pour une grande dame romaine, la princesse Elena Strozzi. Le peintre ne la reconnaît pas sous son déguisement ; il ne voit en elle qu'un charmant enfant qu'il prend d'abord pour modèle et dont il finit par faire son élève. A partir de ce jour, Marthe, ou plutôt Piccolino, devient la providence de Frédéric. Elle le ramène au travail, elle le sauve du poignard des assassins apostés contre lui par le marquis Strozzi, elle vit de l'ombre de sa vie, guettant dans ses yeux une larme de repentir, épiant sur ses lèvres un seul mot d'espérance pour se jeter dans ses bras et cueillir dans un baiser d'amour l'oubli des douleurs passées. Mais Frédéric s'abandonne tout entier à sa passion pour Elena, sans que ce regard brulant qui rencontre le sien, sans que cette main qui touche parfois la sienne avec tant d'émotion, sans qu'un seul battement de son cœur lui révèle le secret d'une ressemblance qui l'a frappé tout d'abord, mais sans lui rappeler aucun souvenir précis.

Cette situation pourrait se prolonger longtemps, si un événement imprévu n'y mettait fin brusquement. Elena vient un jour dans l'atelier de Frédéric, pour voir son amant ; elle n'y rencontre que Piccolino, qui la chasse à la suite d'une longue scène de jalousie. Furieux, le peintre chasse à son tour Piccolino. Marthe reprend ses habits de femme, elle va partir, Frédéric se trouve sur son passage, il reconnaît enfin son ancienne maîtresse, tombe à ses pieds et l'épouse.

Mélez à cette action un joli tableau d'intérieur, la fête de Noël chez le pasteur Tidmann, une scène très amusante de touristes et de mendiants romains, avec bon nombre de charges d'atelier et force plaisanteries de rapins et vous aurez le *Piccolino* de M. Sardou, tel qu'il a été arrangé pour la scène de l'Opéra-Comique.

La critique s'est montrée généralement sévère pour M. Sardou : elle a déclaré à la presque unanimité des voix que sa pièce était mauvaise et que le succès très réel obtenu par *Piccolino* était uniquement un succès

de musique. Je ne suis pas tout à fait de cette opinion et cela tient sans doute à ce que je ne me place pas au même point de vue. S'il s'agissait d'une comédie ordinaire, d'une pièce écrite pour le Gymnase ou pour le Vaudeville, je serais le premier à reconnaître que l'œuvre est absolument manquée. Sur trois actes, le premier est à peu près étranger au sujet principal, et, dans tous les cas, il est inutile au développement normal de l'action. L'action, qui ne commence réellement qu'au second acte, se compose de deux intrigues parallèles : l'amour de Frédéric pour Elena et l'amour de Marthe pour Frédéric. Ces deux intrigues se traînent jusqu'à la fin du troisième acte, sans avoir reçu le moindre développement, elles se dénouent par un coup de théâtre, aussi choquant au point de vue de la logique pure qu'au point de vue des règles les plus élémentaires de l'art dramatique. Les amours d'Elena et de Frédéric, traversés par les ténébreuses machinations d'un frère jaloux nous laisse absolument froids et peu nous importe que l'auteur les ait traitées avec autant de négligence. Mais nous nous intéressons à Marthe, nous aurions voulu la voir ramener peu à peu à elle le cœur de l'ingrat qui l'a délaissée, nous aurions voulu voir Frédéric, troublé par cette ressemblance extraordinaire dont il ne peut pénétrer le mystère, et aimant dans Piccolino le fantôme d'un amour passé, en attendant qu'il aime dans Marthe la femme qui lui a voué toute sa vie avec un si admirable dévouement. Au lieu de cela, M. Sardou se contente de créer une situation étrange, qui pique vivement notre curiosité, et il n'en tire aucun parti. Voilà ce que j'aurais pu dire, si je m'étais trouvé en face d'une vraie comédie. Mais il s'agit ici d'un opéra comique, c'est à dire d'une œuvre destinée avant tout à fournir au compositeur un certain nombre de situations plus ou moins musicales. Ces situations seront reliées entre elles au moyen d'une action quelconque, la première venue, pourvu toutefois qu'elle soit suffisamment attachante et qu'elle ne heurte pas trop lourdement le bon sens et la vraisemblance. L'étude des caractères, le développement de l'intrigue et, en un mot tout ce qui constitue les qualités organiques d'une œuvre dramatique s'efface ici au second plan : le point de vue se déplace, l'intérêt est ailleurs, il se concentre presque en entier sur la partie musicale. Dès lors, peu nous importe que M. Sardou ait laissé en suspens la double intrigue qu'il avait ébauchée : l'essentiel était qu'il nous intéressât et qu'il nous tînt constamment en haleine en faisant défiler sous nos yeux une série de scènes aussi variées que divertissantes. Il nous donne le change, soit, il remplit la scène avec l'ombre d'une pièce, d'accord; mais encore une fois, pourquoi irions-nous lui chercher noise, du moment qu'il nous inté-

resse, du moment que ses personnages sont bien vivants, du moment que sa pièce est gaie, alerte et lestement conduite. Et, en fait, à part le dénoûment qui est vraiment d'un sans- façon par trop cavalier, *Piccolino* me semble un opéra comique des plus acceptables et, s'il n'est pas aussi absurde, il est au moins plus amusant que bon nombre d'opéras comiques de Scribe, qui passent avec raison pour des modèles du genre.

Voilà pour la part de M. Sardou. Je l'ai faite plus large qu'on ne la fait d'habitude aux librettistes; c'est qu'aussi M. Sardou n'est pas un librettiste ordinaire, pas plus, n'en déplaît à la critique, que *Piccolino* n'est un opéra-comique ordinaire. Arrivons maintenant à la musique, et d'abord, quelques mots sur le musicien.

Bien qu'il ait trente-huit ans, et qu'il soit entré dans la carrière depuis tantôt dix-sept ans, M. Ernest Guiraud compte encore dans la classe de ceux qu'on appelle les jeunes compositeurs. Il remporta le grand prix de composition musicale en 1859. Ses débuts au théâtre remontent à 1864. Son premier ouvrage, *Sylvie*, représenté à l'Opéra-Comique, fut très remarqué : il était notablement supérieur à la plupart des petits actes que font jouer les prix de Rome à leur retour de la Villa Médicis. Quelques années plus tard, M. Guiraud fit représenter au Théâtre-Lyrique un opéra-comique en un acte, *En prison*, qui n'a pas laissé de traces. Puis, il donna successivement à : l'Opéra-Comique, le *Kobold*, un acte (1870), à l'Athénée, *Madame Turlupin*, deux actes (1872), à l'Opéra, *Gretna-Green*, ballet en un acte (1873). Une de ses compositions les plus remarquables est, sans contredit, la *Suite d'orchestre* jouée aux Concerts Populaires en 1872 et dont le brillant finale a été intercalé au troisième acte de *Piccolino*. Une *Ouverture de Concert*, exécutée l'année suivante par l'orchestre de M. Pasdeloup, fut accueillie froidement, bien qu'elle ne fût pas sans valeur. Les œuvres que je viens d'énumérer composent à peu près tout le bagage musical de l'auteur de *Piccolino*; cinq actes d'opéra-comique, un acte de ballet et quelques pièces symphoniques, voilà tout ce qu'un musicien de talent, prix de Rome, remarqué dès ses débuts, a trouvé le moyen de faire jouer dans un espace de quinze années, et c'est à quarante ans seulement qu'il écrit son premier ouvrage en trois actes! Il y aurait là matière à des réflexions fort intéressantes sur la situation qui est faite à nos compositeurs en France; je laisse au lecteur le soin de les faire et je passe immédiatement à l'analyse de la partition de M. Guiraud.

L'ouverture de *Piccolino* n'a aucune valeur symphonique. Elle est composée, comme la plupart des ouvertures d'opéra comique, de mo-

tifs empruntés au corps de l'ouvrage. Chacun de ces motifs correspond à l'une des situations du drame et, malgré leur apparence de désordre, il est visible que le musicien a voulu les disposer de façon à nous tracer d'avance la ligne générale de l'action. Mais je doute fort que le public puisse démêler la moindre intention descriptive dans cette préface confuse et mal coordonnée d'une œuvre dont il ne connaît pas le sujet, et je crois que M. Guiraud eût beaucoup mieux fait de s'en tenir à son introduction en *la majeur* qui est excellente et de composer la seconde partie de son ouverture avec le développement symphonique du petit motif de *Saltarelle*, proposé en *fugato* immédiatement après l'introduction.

Le premier acte commence par un *trio* de femmes charmant, rempli par le babillage intarissable de madame Tidmann et de ses deux filles, occupées à dresser le couvert pour le repas du soir. L'entrée du veilleur Vergaz, qui arrive chargé de cadeaux de Noël, donne lieu à un très joli *quatuor*, finement écrit et d'une tournure fort élégante. La *cavatine* de Marthe « *Il me disait, Marthe, je t'aime.* » ne brille peut-être pas par une grande originalité, mais elle est simple, expressive et pose bien le caractère du personnage. Mentionnons en passant *le Retour de l'école*, qui a fourni à MM. Sardou et Guiraud le sujet d'un petit tableau d'intérieur plein de naturel et de grâce. Rien de plus charmant que *le compliment du petit Jost* et les ébats joyeux de ces trois jolies têtes blondes, qui sautent et babillent comme une nichée d'oiseaux.

J'arrive maintenant à la *Grande scène de Noël*. A l'occasion du renouvellement de l'année, le village tout entier vient présenter ses hommages au pasteur Tidmann; des paysans portent la bûche de Noël, ils sont suivis par le cortège des rois mages, représentés par trois enfants précédés d'un joueur de violon et portant des présents destinés au pasteur. M. Guiraud a fait de cette scène un grand morceau d'ensemble tout à fait remarquable, et qui est, à mon sens, le morceau le plus complet et le plus musical de toute sa partition. La scène des touristes vise au comique et à l'originalité; elle m'a paru fort agaçante, et, si les *couplets* sur la Suisse sont élégants et lestement tournés, en revanche la tenue des deux artistes français et leurs lazzis peu spirituels frisent singulièrement l'inconvenance. Cette dernière critique est à l'adresse de M. Sardou. Nous trouvons dans le *finale* un *arioso* d'un beau caractère, chanté par Tidmann, et les *Adieux de Marthe*. Pendant que la famille du pasteur célèbre joyeusement la Noël, Marthe désolée s'apprête à quitter, pour toujours peut-être, la paisible retraite où s'est écoulée son enfance. Il y a là un contraste que le musicien a

bien saisi, mais qu'il n'a pas mis assez vigoureusement en saillie. L'*à-part* de Marthe, « *Adieu, je pars,* » est d'une bonne couleur mélodique et fort délicatement accompagné, cependant il paraît froid parce qu'il y manque un cri vraiment mouillé de larmes de ce cœur si jeune et qui a déjà tant souffert !

Lorsque le rideau se lève sur le second acte, nous nous trouvons en pleine campagne romaine : à gauche, la villa du marquis Strozzi, à droite, l'*Osteria* de Marcassone, au fond, les cascades de Tivoli. Je n'aime pas beaucoup le début du *Chœur des mendiants*, mais le fragment de *Saltarelle* et le petit mouvement de marche qui accompagnent l'entrée des Américains m'ont semblé bien réussis, ainsi que la seconde partie du chœur « *La charité, seigneurs,* » et l'unisson des *Ciceroni* qui composent une scène excellente et du meilleur comique. L'*air d'entrée* de Frédéric, coulé dans le moule classique des airs d'opéra-comique, n'en vaut pas mieux pour cela. Il est vrai qu'il est fort difficile de ne pas verser dans le ridicule quand on fait chanter à un monsieur en redingote noire :

*Les oiseaux chantaient dans l'espace  
Tout rempli du parfum des fleurs,  
Et plus charmante était sa grâce  
Que ces chansons et ces senteurs.*

Le *duo* entre Frédéric et Elena est distingué, sauf toutefois la péroraison « *O divine espérance,* » et très finement ouvré. Outre une jolie ritournelle, j'y remarque un accompagnement des premiers violons en sons tremblés, qui produit comme un frémissement d'ailes du plus charmant effet. Vient ensuite une *Sérénade*, dont le musicien a fait une parodie fort spirituelle de la sérénade de *Don Juan*. Un baryton chante la mélodie pendant que trois hommes et trois femmes l'accompagnent en imitant avec la voix les sons de la guitare. C'est le dessin d'orchestre en *pizzicati* de la sérénade de Mozart, transporté du quatuor instrumental au quatuor vocal ; l'effet était nouveau, il a eu beaucoup de succès. Ce morceau s'enchaîne immédiatement à un joli *quintette*, qui rappelle un peu trop le quatuor des rouets de *Martha*, et conduit à un morceau d'ensemble dialogué avec infiniment d'art, je veux parler de la scène du déjeuner sur l'herbe, long épisode plein de vie, de gaieté et de jeunesse, que le compositeur a fait filer prestement sur un dessin d'orchestre fort bien développé. La *Chanson de la brune, de la blonde et de la chauve*, encadrée dans cette scène, n'est qu'une chanson de table, mais elle est bien dans le ton qui convenait à la situation.

C'est ici que se place l'entrée de Marthe en *pifferaro* et la *Chanson de Piccolino* : « *Sorrente, Sorrente!* » une vraie trouvaille, un pur rayon de poésie et de sentiment. On est toujours sûr d'*empoigner* son public en reproduisant, par les artifices de l'art, le rythme étrange et le coloris exotiques des chansons populaires italiennes ou espagnoles, aussi, nos compositeurs modernes ont-ils usé largement de cette ressource. *Carmen* avait sa Habanera, le *Passant*, la Mandolinata; l'*Amour Africain*, la Fiorentina, *Piccolino* a sa Sorrentine, et elle n'est pas moins réussie que les autres morceaux que je viens de citer.

Pendant que ses amis sont allés voir les cascades de Tivoli, Frédéric, resté seul avec Piccolino, propose à celui-ci de faire son portrait. C'est là une des situations capitales de l'œuvre, une de celles qui se prêtaient le mieux à un développement musical important. D'un côté, l'artiste insouciant et railleur, causant avec son modèle pour tromper les fatigues de la pose, de l'autre, la pauvre Marthe sentant ses dernières illusions s'évanouir une à une sous la froide ironie de ces propos inconscients qui percent son cœur comme autant de coups de poignard : « *En femme, sais-tu que tu serais charmant*, dit Frédéric. — *Pas si charmant que celles qui riaient à l'instant avec vous*, soupire Marthe. — *Bah! les trouves-tu donc si séduisantes?* — *Alors vous n'en aimez aucune.* — *Fi donc! et si j'aimais un jour pour tout de bon...* — *Ah! vous n'avez jamais aimé pour tout de bon?* — *Non. Avant d'être homme on est artiste, etc...* » Vous voyez la scène : rien de plus dramatique que ce rire sans pitié qui insulte à la douleur, rien de plus propre à inspirer un musicien que le contraste si adroitement ménagé entre le badinage de cet homme qui parle de ses amours sans que rien du cœur sorte de ses lèvres, et les *à-partes* de la femme trahie, dont chaque parole est le cri d'une âme brisée par le désespoir. M. Guiraud n'a pas tiré de cette belle scène tout le parti qu'on en pouvait attendre. Son duo est froid, sec et tant soit peu décousu; la douleur de Marthe ne se traduit par aucun accent empreint d'une émotion vraie. Seule, la conclusion « *Si près de lui* » répond au sentiment juste de la situation.

Le deuxième acte se termine par un *finale* très accidenté, dont les différents épisodes sont distribués avec beaucoup d'art. La *Réception de Piccolino* est une bonne charge d'atelier, l'*Angelus* est d'un joli sentiment, et la *Tarentelle* qui couronne le tout, compose à elle seule un tableau très monté de tons, auquel le brillant coloris de l'orchestre et la variété chatoyante des modulations prêtent une grande intensité de mouvement et de lumière.

Le troisième acte nous transporte dans l'atelier de Frédéric, à Rome,

pendant les fêtes du carnaval. Après bon nombre de facéties de rapins très amusantes et un *mélodrame* d'une délicatesse exquise, nous y trouvons un morceau remarquable. C'est l'*air* que chante Piccolino sur un développement symphonique de la chanson populaire « *Il était une bergère.* » Ce travail très habile fait le plus grand honneur à M. Guiraud. La musique de la *pantomime des masques* est empruntée à la *suite d'orchestre* dont je parlais plus haut. M. Guiraud a saisi avec beaucoup d'à-propos l'occasion qui lui était offerte de replacer dans son véritable cadre ce délicieux *Carnaval* qui obtient toujours tant de succès dans les concerts de musique classique. Je ne puis guère que répéter, pour le *duo* de Piccolino et d'Elena, ce que j'ai déjà dit à propos du *Duo du Portrait*. Le morceau est bien fait, il est même mouvementé et rempli de détails excellents ; il lui manque deux éléments essentiels : la sincérité de l'expression et la chaleur de la passion. Voici deux femmes qui se disputent le cœur du même homme, le hasard les met en présence, et, de cette rencontre naît une situation à la fois très dramatique et très musicale, que le compositeur n'a pas accentuée d'une main assez ferme. M. Guiraud peut répliquer à cela qu'il fait de l'opéra comique, et que, par conséquent, il doit se tenir constamment dans les demi-teintes. Soit : mais, avant de tempérer l'expression des sentiments, qu'il songe d'abord à les exprimer, et c'est ce qu'il ne fait pas toujours. J'ai déjà dit que le dénouement de M. Sardou était absolument mauvais, il ne pouvait donc fournir rien qui vaille au compositeur, et, en effet, le *duo final* est manqué. Cependant, bien qu'ici je dégage tout à fait la responsabilité de M. Guiraud, je crois qu'il eut pu se dispenser de faire chanter à Frédéric un *nocturne* qui est un véritable non sens.

Il résulte de cette analyse, que nous avons essayé de rendre aussi exacte que possible, que c'est dans les morceaux de style tempéré et dans les situations qui n'exigent ni les éclats pathétiques, ni les tendresses exquises d'un profond sentiment musical, que M. Guiraud a le mieux réussi à donner toute la mesure de son talent. Sa nouvelle partition se recommande plutôt par l'élégance et la facilité générale du style que par des idées saillantes et vraiment originales. Le premier acte est fort bien fait. Maintenu à dessein dans les teintes grises pour mieux mettre en lumière l'acte suivant, il contient néanmoins la meilleure page de l'œuvre, cette belle *Scène de la Noël*, qui est à elle seule un petit poème musical. Le second acte, le plus riche des trois, pétille d'esprit, de jeunesse et d'entrain ; on y retrouve comme un reflet ensoleillé du beau ciel d'Italie dans la *Sorrentine*, d'une si jolie couleur mélodique, et dans le *finale* si plein de vie et de lumière. La chanson

« *Il était une bergère* » et le *Carnaval* suffisent à remplir le troisième acte.

*Piccolino* est un véritable opéra comique, un opéra comique à la façon d'Auber et d'Adam, et M. Guiraud nous semble visiblement appelé à recueillir la succession de ces deux maîtres, qui ont charmé pendant près de quarante ans toute la génération qui nous a précédé. Comme eux, c'est un de ces talents plus aimables que forts, plus légers que profonds, plus spirituels que passionnés, qui ne peignent guère que la surface de la vie et des sentiments.

M. Guiraud n'a pas l'élégance de forme et la fécondité d'idées d'Auber, la sensibilité et la verve d'Adam, en revanche, on distingue chez lui un instinct scénique très développé, un sentiment exact des proportions et une grande habileté de métier, qui laissent pressentir un maître futur de la scène où sont écloses les plus charmantes productions de l'école française.

*Piccolino* a obtenu un succès très grand, et j'ajoute très mérité. L'exécution est aussi bonne que possible avec le personnel fort médiocre dont dispose actuellement l'Opéra-Comique. Le rôle de Piccolino restera pour madame Galli-Marié une de ces créations frappantes qu'elle a marquées du sceau ineffaçable de son talent si fin et si original. Qui-conque l'a vue dans *Lara*, dans *Mignon*, dans *Carmen*, dans *Piccolino*, ne l'oubliera jamais, quel que soit le talent des artistes qui pourront chanter après elle ces différents rôles. C'est qu'en effet, dans ces remarquables créations, madame Galli-Marié est plus que l'interprète d'un personnage, elle est ce personnage lui-même. M. Léon Achard, dont la voix commence à être horriblement fatiguée, s'est tiré avec beaucoup de talent du rôle difficile de Frédéric, qui exige de véritables qualités de comédien. Des trois ténors à qui le rôle a été successivement destiné, c'est encore lui qui était le plus capable de le jouer convenablement. M. Barré est excellent dans le personnage de Musaraigne, excellent chanteur, excellent comédien. Madame Franck-Duvernoy se montre suffisante dans le rôle un peu effacé d'Elena, et M. Ismaël donne beaucoup de caractère à la figure sévère du pasteur Tidmann. MM. Potel et Barnolt sont amusants; quant à mesdames Nadaud, Lina-Bell et Decroix, elles ont failli compromettre, par leur exécution molle et défectueuse, l'effet du charmant *quatuor* du premier acte. MM. Duvernoy, Bernard, Dufriche et Teste complètent l'ensemble d'une manière assez satisfaisante. Par exemple, ce qui est tout à fait pitoyable, ce sont les chœurs et l'orchestre. Certes, M. Constantin est un excellent musicien et un homme des plus sympathiques, mais il manque absolument d'autorité,





MARIA WALDMANN.



TERESINA STOLZ.

et il n'a pas la main assez ferme pour maintenir un orchestre et des chœurs qui tombent littéralement en décomposition. Que nous sommes loin des beaux jours où l'orchestre de l'Opéra-Comique passait à juste titre pour un des premiers orchestres de France ! Il est vrai que, dans ce temps là, il était conduit par des artistes comme Tilmant.

*H. Marcello.*

THÉÂTRE ITALIEN. — La *Messe de Requiem* et l'*Aïda* marquent la date définitive de l'adhésion de Verdi aux procédés si dédaignés par les Italiens de la science musicale allemande. A ce titre, la nouvelle œuvre de l'auteur du *Trovatore* offre un grand intérêt, et M. Escudier qui nous l'a fait connaître a droit à toute notre gratitude.

Mélobiste à la façon de Donizetti, musicien passionné pour son art, homme d'un génie incomplet, mais homme de génie, travailleur infatigable, amoureux de la gloire de son pays, Verdi a senti, comme tous les artistes, qu'une transformation radicale s'opérait dans l'art à tous les degrés. Il a voulu participer à la régénération que les musiciens actuels tentent avec tant de courage, avec tant de persistance, et, disons-le, avec des résultats si imparfaits.

Le maître Italien n'a pas réussi à trouver la formule qui justifiera les efforts de notre temps, moins peut-être que ses devanciers ou ses contemporains.

Ces efforts tendent, on le sait, à prouver que la science de l'orchestre doit être en communion étroite avec l'idéalité de la mélodie, si l'on veut que la musique dramatique prenne sa place au rang des arts complets.

De même qu'en peinture un tableau n'est un chef-d'œuvre qu'à la condition de posséder à la fois le dessin et la couleur, de même, en musique, une œuvre ne peut être un chef-d'œuvre que si elle réunit au dessin de la pensée mélodique le coloris de l'instrumentation. C'est là ce qui rend difficile la tâche de l'école progressiste. C'est cette union parfaite des éléments multiples qui fait les chefs-d'œuvre.

Malgré leurs bonnes intentions, nos artistes manquent de la volonté sévère qui détache le créateur des préoccupations personnelles. Ils ne pensent plus assez à l'œuvre elle-même. Le « Moi » domine. Chacun veut faire autrement que son voisin. Peu importe au combattant de sortir vainqueur de la lutte, pourvu qu'il y ait foule au tournoi et que l'on dise : « Il s'est battu autrement que les autres. » Gloire facile à obtenir, gloire de courte durée.

Quoi qu'il en soit, les tentatives ont toujours au moins l'intérêt de la lutte, et celle de M. Verdi est de celles-là.

A prendre cet opéra comme sorti du cerveau d'un compositeur français, il pourrait être classé dans la catégorie des efforts louables, mais médiocrement probants. Conçu, au contraire, par un maître Italien, son importance grandit. C'est une protestation en faveur des idées présentes contre les idées du passé, et, bien plus, contre le passé d'un art musical tout entier : de l'art musical Italien.

Commandée dès le mois d'août 1870, pour inaugurer le théâtre du Caire ; représentée sur ce théâtre le 24 décembre 1871 ; montée splendidement, l'œuvre de Verdi lui rapporta, dit-on, 150,000 francs d'honoraires offerts par le vice-roi. 50,000 francs furent consacrés à la mise en scène.

Depuis bientôt cinq ans, *Aïda* court le monde. Jouée dans toute l'Italie, applaudie naturellement, il lui fallait la consécration du public parisien. Elle l'a, mais avec des réserves.

On attribue à M. Vassali, conservateur du musée de Boulak, la donnée première du poème. Il l'aurait même écrit en prose. M. Camille du Locle l'aurait mis en vers, et M. Ghislanzoni l'aurait traduit en Italien pour M. Verdi.

En voici le sujet :

Le roi d'Egypte est en guerre avec son voisin Amonasro, roi d'Ethiopie. Dans une récente bataille, Aïda, fille d'Amonasro, a été faite prisonnière, et elle est devenue l'esclave d'Amnérís, fille du Pharaon. Mais elle est du même coup devenue sa rivale, en s'éprenant du beau capitaine des gardes du roi, Radamès, pour lequel Amnérís brûlait d'une ardente flamme.

Radamès n'a pas balancé entre la blanche Amnérís et la noire Aïda. Il a donné son cœur à celle-ci. Au moment où le rideau se lève, on apprend que l'Ethiopie prépare une revanche et se dispose à attaquer l'Egypte.

Radamès est chargé par le roi de repousser l'ennemi. Il se rend dans le temple de Phta pour y recevoir des mains du grand prêtre l'épée consacrée, et il part en guerre sans savoir qu'il va combattre le père d'Aïda. Les prêtresses de Phta chantent des hymnes religieux, et on exécute des danses sacrées pour le succès de la guerre.

Radamès est vainqueur. On lui décerne les honneurs du triomphe.

Le jour où il doit rentrer à Thèbes, Amnérís, parée pour la cérémonie, veut s'éclairer sur les sentiments d'Aïda, en qui elle a deviné une rivale. Elle annonce à l'esclave que Radamès a été tué. Le désespoir de la noire Ethiopienne ne peut lui laisser aucun doute. Dès lors, la fille du Pharaon voue une haine profonde à Aïda.

Le roi Amonasro fait partie des prisonniers Ethiopiens. Les Egyptiens ne connaissent pas l'importance de leur capture, et Amonasro fait signe à Aïda, folle de joie de le revoir, de ne pas le trahir.

Pour récompenser les services de Radamès, le roi d'Egypte lui offre la main de sa fille Amnérís. Radamès refuse cet honneur suprême, mais il demande, sollicité par Aïda, la grâce des prisonniers, qui lui est accordée.

Amonasro forme un plan audacieux : il veut reconquérir ses États, délivrer sa fille et lui faire épouser Radamès qui viendra en Ethiopie.

Il la conjure de seconder ses desseins. Elle résiste d'abord, puis elle cède. Elle supplie alors Radamès de lui confier le secret des opérations militaires qui se préparent encore contre son pays. Le général oublie ses devoirs sacrés de patriote et de soldat, et trahit son pays par amour pour Aïda.

Amnérís qui veillait, surprend cette indigne action. Radamès est arrêté par les prêtres, et les gardes s'emparent d'Amonasro et d'Aïda.

Pendant qu'on juge les coupables, Amnérís se désole d'avoir perdu celui qu'elle aimait. Elle tente un dernier effort pour le sauver. Que Radamès consente à l'épouser et le roi pardonnera au mari de sa fille. Tout est inutile. Aïda vivante, Radamès ne veut qu'Aïda : peu lui importent les supplices.

Le jugement est prononcé. Radamès est condamné à être enterré vivant dans un caveau sous le temple de Vulcain.

Aïda parvient à s'y introduire avant lui et les deux amants y meurent enlacés pendant que l'encens brûle aux pieds du Dieu.

Ce poème ne manque ni de grandeur ni de passion. L'opposition des caractères y est observée rigoureusement. La haine et l'amour se partagent l'intérêt du spectateur et le tiennent souvent attentif. Je lui reprocherai cependant de ressembler un peu trop à *l'Africaine*. Amonasro a une analogie trop directe avec Nélusko. Amnérís et Aïda se disputent le cœur de Radamès comme l'Africaine et Inès se disputent celui de Vasco de Gama. Les prêtres de Phta ne sont-ils pas aussi parents des prêtres de Vichnou et de Siva ? Pour plaire sans doute au compositeur, le librettiste a traité des situations musicales que l'on a déjà entendues dans *Rigoletto* ou dans *le Trouvère*. Ce n'est pas une faute bien grave. Mais

cela a rendu la tâche difficile à Verdi qui s'est fait une gloire légitime avec l'un et l'autre de ces deux opéras.

Je signalerai en outre une chose blessante pour la vraisemblance. C'est le duo final, qui se passe dans les entrailles de la terre, dans un caveau hermétiquement clos où l'air manque et dans lequel on ne peut guère chanter, puisqu'on n'y peut vivre.

M. Verdi a traité ce sujet avec un mélange étrange de bonheur et de malechance. Il n'y a rien d'indifférent dans ces quatre actes. Un morceau est-il réussi? Il l'est complètement; s'il ne l'est pas, il a tous les défauts de banalité bruyante si justement reprochée au maître italien.

Un petit prélude fugué et exécuté pianissimo sert d'ouverture. L'idée de ce morceau est d'une expression aussi charmante que le travail harmonique en est intéressant.

Le récitatif de Radamès et la romance *Céleste Aïda* sont d'une excellente facture. Quand Verdi tient une romance, il en tire un parti merveilleux. Celle-ci est une des inspirations les meilleures du genre.

Le trio qui suit traité à l'italienne, avec ces phrases entrecoupées qui sont familières à M. Verdi, n'a que du rythme et peu d'inspiration.

Le récit du roi accompagné de pizzicati de contrebasses est original. Le chœur *Su! del Nilo al sacro lido* est d'une grande sonorité, mais il rappelle trop les pas redoublés des musiques militaires.

Les lamentations d'Aïda : *Ritorna vincitor* sont soutenues par une marche de violons en sourdine terne et sans accent.

Pour le deuxième tableau de cet acte, le compositeur s'est servi des tonalités anciennes et, s'il fallait en croire les gazettes, il a reproduit des mélodies indigènes. Dans la coulisse on entend une mélodie bizarre dite par une voix solo et reprise par le chœur dont la progression est particulière aux modes du chant grégorien.

A la suite de cet effort d'originalité arrive une danse dont l'orchestration composée à l'aide de clarinettes, de bassons et de flûtes a la sonorité archaïque qui convient.

Le chœur de femmes qui ouvre le second acte est coupé par une phrase d'Amnérís, *Ah! vieni, amor mio*, qui revient trois fois de suite pour servir de rentrée à la reprise du chœur et le terminer ensuite d'une manière assez inattendue.

Le duo d'Amnérís et d'Aïda est magnifique. Dès le début du cantabile d'Amnérís, on voit que Verdi possède entièrement la situation. Les caresses trompeuses d'Amnérís, la passion d'Aïda qui se révèle dans la

phrase pleine d'élan, *Amore, amore*, l'adagio pathétique *Ah! pieta ti prenda del mio dolor*, le cri haineux d'Amnérís qui triomphe de sa rivale et qui l'abandonne à son désespoir, la douleur d'Aïda si bien exprimée sur ces mots : *Numi pieta*, d'un bout à l'autre enfin, ce duo vous prend le cœur et le fait battre d'émotion réelle et puissante.

Le second tableau, avec son déploiement vocal et instrumental, son ballet, ses rythmes accusés, ne contient qu'une belle phrase du roi : *Salvator della patria* qui plane majestueusement sur un dessin ravissant des altos.

Quand au finale proprement dit, j'y ai retrouvé toutes les exagérations italiennes et tous les procédés usés de ce genre, unis au fracas d'une orchestration prétentieuse et maladroite.

Le troisième acte est infiniment supérieur au deux premiers.

La prière d'Aïda, attendant Radamès, est d'une mélancolie touchante. On y retrouve à regret sur ces mots : *O patria mia, mai più ti rivedro*, le motif si connu du *Trouvère*, *Non ti scordar, non ti scordar di me*.

Le duo entre Amonasro et sa fille est assurément une des plus belles choses qui aient jamais été faites dans le répertoire italien.

La situation d'ailleurs est extrêmement dramatique. Il faut qu'Aïda arrache à Radamès les secrets de l'État pour qu'elle puisse rendre la puissance à son père et la liberté à cette patrie chérie. Amonasro le lui chante avec une tendresse énergique.

*Rivedrai le foreste imbalsamate,  
Le fresche valli, i nostri tempi d'or.*

lui dit-il, et la musique de Verdi traduit ces sentiments avec une force, une vérité, une passion saisissantes.

Ah! comme il est dans son élément, le maître, et comme il tient là, le public haletant sous les richesses de son génie puissant! Ce duo est aussi beau, aussi large, aussi fougueux, que le trio qui le suit manque d'élévation et d'idée.

Je ne vois guère à signaler dans le dernier acte qu'une marche de contrebasses à l'unisson ponctuée par les accords stridents des cuivres. La scène du jugement, les cris de *Radamès, Radamès discolpasti*, poussés par des voix tonnantes, pendant qu'Amnérís se désole, et répétés trois fois, montant chaque fois d'un demi-ton ne produisent pas d'effet. C'est l'architecture du *Miserere* du *Trouvère*, moins la voix du ténor et surtout moins le souffle.

Le duo dans le caveau ne m'a pas frappé par des qualités très originales.

Il sera difficile à ceux qui avaient reproché à Verdi de ne pas savoir

l'harmonie, de lui adresser désormais ce reproche. Il a accumulé dans *Aïda* toutes les ressources de la fugue et du contre-point. Malheureusement ses efforts sont loin d'être heureux la plupart du temps.

Au milieu du souci visible de frapper l'imagination, par l'usage des complications scientifiques de l'orchestration, on sent toujours le caractère propre du mélodiste et du rythmeur italien. Ces deux physonomies trop distinctes font presque regretter les cantilènes à découvert du Verdi de *la Traviata* ou de *Rigoletto*.

Le nouvel art musical, ou plutôt les applications nouvelles que les chercheurs actuels veulent en faire n'ont pas été suffisamment digérées par l'auteur d'*Aïda*. Le mélange des éléments mélodiques et harmoniques n'est pas assez complet. Il s'ensuit que la mélodie est toujours italienne de même que le rythme, alors que l'orchestration est allemande. Préoccupé de prouver, Verdi a trop voulu prouver qu'il savait, par exemple, moduler à tout propos, et souvent hors de propos. Il y a des natures que l'éducation et l'instruction transforment, mais qui gardent toujours la marque d'origine.

Verdi est une de ces natures. Dans toutes ses œuvres il s'élève aux sommets les plus élevés de la passion inspirée, de même qu'il se laisse aller aux banalités les plus vulgaires.

C'est, paraît-il, assez fréquent chez les hommes de génie.

*Aïda* a toutes les qualités de Verdi, *Aïda* en a tous les défauts, et soulignés cette fois, car on n'a plus le droit de dire : « Si ce morceau était soigneusement orchestré, il ferait une autre impression. »

Cette œuvre d'un homme de génie n'ajoutera rien à sa gloire. Mais, je l'ai dit au début, c'est une date précieuse à enregistrer.

Ce que Verdi n'a pas complètement réussi à faire, d'autres le feront. Il a apporté à la grande cause de la musique moderne les efforts d'un maître, et cette action hardie pour un Italien portera ses fruits.

Verdi méritait à tous égards l'hospitalité du public parisien, auquel il a fait passer tant d'heures charmantes.

M. Escudier a pris, en faisant représenter *Aïda*, une initiative louable. Aussi l'en remercions-nous.

Et, puisque je parle ici de l'impresario, je ne lui cacherai pas qu'on lui eût été bien plus reconnaissant, s'il avait apporté à la mise en scène d'*Aïda* tout le soin dont cette œuvre est digne.

Je sais bien qu'il pourra répondre que l'art décoratif n'a rien à faire avec l'art musical. Mais cette objection ne m'empêchera pas de regretter que nos peintres-décorateurs, les Lavastre, les Desplechin, les Rubé, etc., etc., n'aient pas concouru au succès de l'ensemble.



Le mérite intrinsèque et musical de l'œuvre n'y eût rien perdu, et les yeux y eussent assurément gagné.

Il n'était pas besoin que le savant égyptologue Mariette-Bey ait appliqué ses connaissances archéologiques à restaurer, dans la mise en scène d'*Aïda*, les éléments de la vie Egyptienne au temps des Pharaons, à reconstruire l'ancienne Thèbes, Memphis, le temple de Phta, et à dessiner les costumes pour nous offrir à Paris, solennellement, un mélange de paillettes d'or et de toiles de papier peint qui offense terriblement les yeux les plus indulgents et le goût le moins scrupuleux.

C'est peut-être sévère pour le Théâtre-Italien, où il est de tradition de négliger la mise en scène, tant la mélodie absorbe l'attention, mais il est à noter que, cette fois, l'intérêt essentiel d'*Aïda* est d'être une œuvre complexe, une œuvre appartenant à la musique et non pas seulement à la musique italienne.

L'interprétation d'*Aïda* a été confiée à mesdames Waldmann et Stolz, et à MM. Masini et Pandolfini. Je ne parle que des quatre principaux artistes.

Le mérite particulier des chanteurs que je viens de nommer est d'être convaincus. Ils semblent avoir la conviction d'interpréter un chef-d'œuvre, et peut-être l'ont-ils. Ils s'efforcent de faire passer dans l'âme de leurs auditeurs la foi qui les anime. Ils y réussissent souvent.

Madame Waldmann est particulièrement remarquable. Elle serait parfaite si elle n'accusait pas trop l'effet de ses belles notes graves.

Madame Stolz manque de médium. Ses notes aiguës n'ont pas le moelleux nécessaire, mais elle chante merveilleusement le duo du troisième acte.

M. Masini a une voix charmante dont il se sert avec beaucoup de goût. Il nous a fait un grand plaisir, de même que M. Pandolfini qui est un excellent baryton.

THÉÂTRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — M. Cantin tient enfin un succès. Vous me direz peut-être que cela n'est pas étonnant puisque *sept* auteurs s'y sont mis, tant musiciens que paroliers. Mais je pense qu'ils ont eu, au contraire, beaucoup de mérite. Prendre sept pensées différentes, les mettre dans le même mortier et arriver à une mixture parfaite est un véritable tour de force.

MM. Duru, Chabrilat, Blum, Bocage (ces deux derniers se sont soustraits à la proclamation de leurs noms), Cœdès, Eugène Dugard et Genet (ces deux derniers ont été omis quand on a nommé les auteurs de

la musique), ces sept complices, enfin, ont réalisé le problème posé plus haut, et voici comment :

Le président du Cercle des *Mirlitons* de Château-Thierry voit avec épouvante s'approcher le terme de ses honneurs. Plein de la respectable ambition d'être maintenu au pouvoir, il cherche le moyen de combattre les candidatures à sa succession.

Il veut faire un coup de maître. Il cherche, mais en vain, lorsqu'un journal lui tombe sous la main. Il y lit que le Cercle des *Flageolets* de Soissons va donner une représentation extraordinaire avec le concours d'artistes distingués de la capitale, au bénéfice d'une grande infortune.

« Bravo ! s'écrie-t-il, la voilà mon idée !... »

Il y aura une représentation.

Et il se frotte les mains. Mais, à toute représentation, il faut un prétexte : une grande infortune, par exemple, comme celle que se propose de soulager le Cercle des *Flageolets*. Où trouver cette infortune ? Le président se creuserait indéfiniment la tête si Picotin, le vieux garçon du Cercle, ne venait lui raconter une horrible aventure qui lui est arrivée.

Un des gommeux de Château-Thierry l'a chargé de remettre à une jolie femme échouée dans cette ville un bouquet et un collier de perles. Picotin a eu l'imprudence de laisser le bouquet et le collier à la portée de sa vache qui, sans vergogne, a tout avalé.

Heureusement les perles du collier étaient fausses, de sorte que Picotin n'est pas autrement désolé ; mais enfin l'accident n'en est pas moins très désagréable.

« Voilà mon infortune ! » fait le président joyeux. Et alors il convoque les membres du Cercle auxquels il raconte dramatiquement les malheurs de Picotin.

« Il faut, conclut-il, que les *Mirlitons* de Château-Thierry fassent autant de bruit que les *Flageolets* de Soissons. » On vote à l'unanimité la représentation au bénéfice de l'infortuné Picotin qui se laisse faire, et la fable des auteurs des *Mirlitons* prend les proportions les plus originales et les plus diverses.

Ce cadre de revue prêtait à toute sorte d'exhibitions ; MM. Duru, Chabrilat, etc., etc., en ont profité avec esprit.

Et c'est ainsi que successivement le spectateur assiste à un concert d'amateurs donné par le Cercle, qui est bien la chose la plus bouffonne qu'il soit possible de voir. Pour n'en citer qu'un exemple, je signalerai la romance des *Dragons de Villars*, dite par Vavasseur. On se tord véritablement en entendant ce vieux pensionnaire des Folies, qui n'a

jamais pu articuler un son, chanter la musique de Maillart. Il y a aussi dans ce concert douze membres, conduits par Luco, qui exécutent, avec des mirlitons et avec un sérieux imperturbable, le prélude du cinquième acte de *l'Africaine*. C'est véritablement amusant. Viennent ensuite la musique militaire et la musique des cloches de la famille Tyler. Puis une autre famille anglaise, la famille Martini, se livre à l'exercice qui fait fureur en France depuis quelque temps, au *skating sport*.

La représentation des *Mirlitons* de Château-Thierry se termine par un défilé de pièces nouvelles, au milieu duquel Plet fait des imitations qu'il réussit à merveille presque toujours.

La pantomime, jouée par Milher et Luco, est, elle aussi, parfaitement réussie.

Il y a enfin une apothéose. Ce qui domine le tout, c'est une gaieté véritable et beaucoup d'esprit.

Là-dessus et à tout propos, M. Cœdès a greffé une musique de circonstance, facile et enlevée, qui aide à la marche joyeuse de la pièce.

MM. Dugard et Genet ont fait la musique de la pantomime. Elle a fait plaisir.

Les artistes hommes et femmes rivalisent d'entrain. Milher et Luco, notamment, brûlent littéralement les planches.

THÉÂTRE DES BOUFFES-PARISIENS. — Maître Gambillard est un gros homme, bon vivant, joufflu, possesseur du cabaret intitulé *Le Moulin du Vert-Galant*, et d'une délicieuse petite femme qu'il adore.

Le cabaret est extrêmement bien achalandé. La cabaretière est courtisée par tous les clients, à l'exception cependant du seigneur du lieu, M. de Maillé. Gambillard voudrait obtenir de Louis le Bien-Aimé l'autorisation de mettre sur son enseigne les armes de France; c'est sa seule ambition. Il est horriblement jaloux; c'est son seul défaut.

Selon Shakespeare, — traduction de M. Alcide Cayrou, — lorsque l'on est possédé du démon de la jalousie :

*Lorsque l'on est sujet à cette frénésie,  
On est jaloux de tout, jaloux hors de saison,  
Jaloux rien que pour l'être, et sans nulle raison.  
La jalousie!... ah! Dieu! ce monstre à face blême  
S'engendre, je le crois, naît et vit de lui-même.*

Or la femme de Gambillard s'est levée un beau matin dès l'aurore,

pendant que son mari goûtait un repos réparateur. Elle s'est tout simplement rendue à l'invitation du chevalier de Maillé, envoyé en exil par Louis XV. Le chevalier lui a confié, avant de partir, des lettres compromettantes de la belle marquise de Pompadour, en la priant de les remettre au roi lui-même. C'est le seul moyen, peu délicat d'ailleurs, de rentrer en grâce auprès du roi.

Si Gambillard connaissait ce secret, la pièce ne pourrait pas avoir trois actes. (Elle y gagnerait peut-être.) C'est pour cela qu'à son retour de Paris, Toinette, interrogée par son mari, fait la sourde oreille. Pendant que Gambillard sent les nuages s'amonceler sur son front qu'il croit menacé, la fiancée du maître-d'hôtel du roi, Jeanne, tombe en plein moulin du *Vert-Galant*. Elle supplie Toinette de la soustraire aux recherches de son futur époux, Bonardel, qu'elle ne veut pas épouser parce qu'elle aime le beau Fortuné.

La police doit être proche et Bonardel est furieux, car Jeanne s'est enfuie au moment même de la noce.

C'est ici où la situation se corse et où il est difficile de débrouiller l'écheveau prodigieusement enchevêtré de l'action du *Moulin du Vert-Galant*.

Madame de Pompadour a appris que ses lettres d'amour ont été remises par M. de Maillé à Toinette. Elle a mis en campagne, pour s'en emparer, le chef de sa police, Tiphaine. Toinette, de son côté, ne sait quel moyen prendre pour accomplir sa mission, lorsqu'une idée lui pousse. Elle se substituera simplement à Jeanne et pourra voir le roi, puisque Bonardel fait partie de la maison de Louis XV.

Cela ne fait pas l'affaire de Gambillard qui ne comprend qu'une seule chose, c'est que sa femme le trompe. Il la suit. Il pénètre, à l'aide d'une échelle de jardinier, dans les appartements royaux.

Revêtu d'un brillant habit, à la faveur d'une obscurité presque complète, il se fait passer pour le roi, et Toinette, sa femme, abusée, lui remet les lettres de madame de Pompadour.

Il se découvre alors. Explications, rage, désespoir. Gambillard comprend de moins en moins, et Toinette garde son secret de plus en plus. Mais on annonce le roi. C'est le vrai cette fois. Rends les lettres, dit Toinette à son mari. Gambillard va le faire, malgré sa répugnance, lorsqu'il retrouve sur lui la pétition qu'il voulait faire parvenir à Louis XV au sujet du changement d'enseigne proposé pour son cabaret. Il donne ce placet au lieu des lettres, et il surveille, caché derrière une porte, l'entrevue du roi et de madame Gambillard. Ce roi est encore un roi apocryphe. Il n'est autre que Bonardel à qui Tiphaine a suggéré

l'idée de se faire passer pour Louis XV, afin de prendre à Toinette les lettres de la marquise de Pompadour.

Toinette donne en effet ce qu'elle croit être les lettres et ce qui n'est que la pétition de son mari.

Bonardel va perdre sa place, et la marquise est furieuse, — mais enfin tout s'explique, et tout ce monde de quiproquos finit par s'éclaircir à la satisfaction de tous. La marquise reconquiert ses lettres, Gambillard mettra les armes de France sur son enseigne et ne sera plus jaloux, Jeanne épousera Fortuné, et le chevalier de Maillé aura sa grâce.

Cette pièce est-elle absolument originale ? peut-on la bien juger sur ce rapide exposé ? Non ; mais MM. Grangé et Bernard ont été gais et souvent spirituels, ce qui n'est pas un mince mérite.

Leur pièce en vaut beaucoup d'autres, et j'avoue très sincèrement avoir suivi avec intérêt les péripéties comiques qui composent leurs trois actes, qui seraient absolument charmants s'ils étaient réduits à deux.

M. Serpette a écrit une musique gracieuse sur ce livret qui procède de l'opéra comique et du vaudeville.

Il a, sur ses rivaux compositeurs d'opérettes, l'avantage précieux de savoir la musique. Parfois il manque de cette originalité baroque et brutale commandée par les opéras bouffes. Aussi, le public n'a-t-il pas pour lui les enthousiasmes qu'il exprime, sans les marchander, en écoutant les *Bu qui s'avance* et autres rapsodies des maîtres du genre.

Le jeune compositeur ne doit pas s'en plaindre. Car s'il est un public passionné pour le rythme vulgaire, il en est un autre non moins nombreux pour lequel les détails d'une orchestration soignée ont quelque valeur.

Il y a beaucoup de qualités dans la partition de M. Serpette. Je citerai, dans le premier acte, la scène d'entrée, « *Entrez en passant,* » accompagnée de dessins capricieux des hautbois, des clarinettes et des bassons, et les couplets qui s'y enchaînent « *C'est ici la renommée* » dont l'orchestration est infiniment piquante. Ces couplets, fort bien chantés par Fugère, ont une allure excellente.

Entre le premier et le second acte, M. Serpette a placé un petit menuet à la manière d'Haydn, qui est extrêmement intéressant.

Le second acte contient, entre autres choses charmantes, des couplets chantés par madame Théo, « *le Roi va venir,* » et un trio « *Point de bruit* » traités avec un égal bonheur.

J'aime aussi le mouvement du finale « *Mes amis, quelle histoire.* » C'est de la vraie musique de scène, qui va droit et vite son chemin.

Au troisième acte, un petit duo nocturne « *Comme moi, souviens-*

toi, » et un chœur bouffon « *Marchons au feu, sous les ordres d'un cordon-bleu,* » sont les deux morceaux qui m'ont le plus particulièrement frappé.

En un mot, la partition de M. Serpette n'est pas une de ces choses qui font époque, mais elle est une garantie de son talent et de son bon goût.

M. Daubray, digne successeur de Désiré, a des ahurissements, des explosions, des tendresses d'une gaieté des plus communicatives. Il donne à Gambillard une physionomie très plaisante.

Madame Théo est la coquetterie, la mignardise mêmes. Sa mine futée est sa principale qualité.

Il m'est pénible d'en dire ici ma façon de penser. Elle a l'air si malheureuse de forcer tout un public à l'entendre chanter, qu'elle mérite vraiment qu'on la traite avec des égards. Ce qui m'a le plus étonné, c'est qu'elle ait pu dire d'une façon presque artistique les couplets que je citais plus haut : « *le Roi va venir.* » Après en avoir cherché l'inexplicable raison, je me suis aperçu que madame Théo, dans ce passage, ne faisait qu'imiter madame Judic. C'est à cela, sans doute, que tient l'impression agréable que le public a ressentie.

Cette réserve faite, il m'est plus aisé de trouver inouï que la charmante femme dont je parle s'illusionne au point de se croire capable de tenir un rôle d'opérette.

Ce sont là des erreurs, il est vrai, que tous les grands esprits commettent.

Les autres interprètes du *Moulin du Vert-Galant* tiennent convenablement leurs rôles.

La mise en scène et les costumes sont beaucoup moins soignés que d'habitude. En résumé, la pièce aura, je pense, une belle carrière. Je la lui souhaite.

R. de Saint-Arroman.





## VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

---

### FAITS DIVERS.



L'EXERCICE public des élèves du Conservatoire a eu lieu hier avec le programme suivant :

Les élèves instrumentistes, formant un orchestre très nombreux, ont fait entendre, sous la direction de M. Deldevez, la symphonie en *ré majeur*, la marche de *la Flûte enchantée*, de Mozart, et l'ouverture d'*Obéron*, de Weber.

Cet orchestre a accompagné aussi tous les solistes et les chœurs.

Deux lauréats de piano et violoncelle, du dernier concours, mademoiselle Debillemont et M. Hillemacher ont exécuté deux fragments de la première sonate de Rubinstein.

La partie vocale se composait de :

Les stances de *la Sapho* de Gounod, chantées par mademoiselle Lafont, deuxième prix de l'année dernière, et l'air du grand-prêtre de *la Flûte enchantée*, par M. Denoyé.

Un fort ténor, M. Sellier, a chanté avec les chœurs la scène de la révolte de *Fernand Cortez*.

M. Talazac a interprété l'air classique de *Joseph*, de Méhul, « Vainement Pharaon ».

Dans la deuxième partie, quatre fragments de *l'Armide*, de Glück, ont été chantés par les solistes Richard et mademoiselle Puisais, accompagnés par les chœurs.

Enfin pour terminer, orchestre et chœur ont entonné le superbe *Alleluia* du *Messie*, de Haendel.

— On étudie en ce moment, aux ministères des Beaux-Arts et du Commerce, deux combinaisons ayant pour but la création de différents théâtres dans l'enceinte de la future Exposition universelle de 1878.

— A l'occasion de l'inauguration de la statue de Rameau, l'illustre compositeur nommé à juste titre le père de la musique française, la ville de Dijon ouvre, pour le 13 août prochain, un grand concours international d'orphéons et de musiques, auquel sont conviées toutes les Sociétés françaises et étrangères.

— On vient de découvrir, dans les archives du théâtre de Raguse, l'original de la partition de *la Norma*, le chef-d'œuvre de Bellini, en quatre volumes de musique, écrits de la main de Bellini lui-même.

Ce manuscrit a été acheté 2,000 francs par le musée de la ville.

— Une nouvelle supplique va être adressée à la Chambre par les directeurs de théâtre, relativement au droit des pauvres. Cette demande, qui est signée par MM. Ritt et Laroche, Plunkett, Victor Koning, Ch. Comte, Bertrand et Raymond Deslandes, sera très vivement soutenue et par les membres de la droite et par ceux de la gauche, qui sont tous d'accord pour réclamer l'annulation ou, tout au moins, une réforme importante de ce droit. MM. Tirard, Raoul Duval, d'Osmoy, Janvier de la Motte, H. Lefèvre, etc., etc., doivent prendre la parole en faveur de MM. les directeurs.

— Notre collaborateur Arthur Pougin corrige en ce moment les épreuves du premier volume du supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*. Ce premier volume, qui contiendra environ deux mille notices, paraîtra à la librairie Firmin Didot dans le courant du mois de septembre prochain. Vers la même époque, la librairie Charpentier mettra en vente un nouvel ouvrage du même écrivain : *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques*. Enfin, M. Pougin s'occupe aussi de la publication prochaine d'un livre très intéressant et resté inédit depuis plus d'un siècle : nous voulons parler d'une *Histoire de l'Académie royale de musique*, par les frères Parfait, que notre collaborateur doit publier en l'accompagnant d'une préface et de notes nombreuses, d'après l'unique manuscrit connu de cet ouvrage, qui existe à la Bibliothèque nationale.

— Mardi dernier, 25 avril, le théâtre des Arts de Rouen a été réduit en cendres par un épouvantable incendie, qui n'a pas fait moins de vingt victimes. *Hamlet* était annoncé pour la représentation du soir. Le feu allumé dans les frises par un jet de gaz, a éclaté une demi-heure environ avant le lever du rideau. Les artistes, les choristes, les figurants (ceux-ci composés en grande partie des soldats de la garnison) s'habillaient dans leurs loges où la fumée et la flamme sont venues subitement les surprendre. Quelques-uns ont pu se jeter par les fenêtres, sur des matelas apportés en hâte par les habitants : d'autres ont péri asphyxiés et carbonisés. Le contralto, mademoiselle Barbot et le baryton Guillemot sont les seuls premiers sujets qui aient été



blessés. Le théâtre des Arts, actuellement dirigé par M. Lemoigne, a été inauguré en 1776, au mois de juin, par une représentation du *Cid*. De nombreuses souscriptions s'ouvrent pour venir en aide aux familles des morts. M. Halanzier a offert ses artistes à M. Lemoigne pour une représentation de *la Favorite*, qui aura lieu dans le même but de charité au Cirque de Rouen.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Madame Gueymard quitte définitivement l'Opéra de Paris, pour suivre la carrière italienne.

On pousse avec la plus grande activité les répétitions du ballet de M. Delibes, *Sylvia*, qui sera donné pour la rentrée de mademoiselle Sangalli.

En même temps, on remonte *Robert le Diable* et *le Prophète*, dont les décors sont prêts.

*Théâtre-Italien*. — M. Escudier vient d'engager madame Patti pour la saison prochaine, à raison de 5,000 francs par soirée. Elle débutera dans *la Forza del Destino*.

*Théâtre National Lyrique*. — Voici la distribution complète de *Dimitri*, dont la première représentation est annoncée pour le 3 mai.

Dimitri	MM. Duchesne
Lusace	Lassalle (de l'Opéra)
Job	Mayan
Le Prieur	Comte
Le Roi	Lepers
Un officier	Watson
Un tsigane	Regraffe
Marpha	Mesdames Engalli
Marina	Zina Dalti
Wanda	Belgirard

Au troisième acte, grand ballet réglé par M. Justamant.

On prépare aussi *le Sourd*, d'Adolphe Adam. Cet ouvrage doit être joué en même temps que *le Magnifique*, l'opéra couronné au concours de 1869.

*Opéra-Comique*. — Les répétitions de *Philémon et Baucis*, de Gounod, se poursuivent avec activité.

L'opéra comique *les Amoureux de Catherine*, de M. J. Barbier, pour les paroles, et de M. Henri Maréchal, pour la musique, passera vers le 10 mai. Les répétitions sont très avancées.

Enfin, il est question de monter *la Clé d'or*, l'opéra de MM. Octave Feuillet et Eugène Gautier.

*Variétés.* — *La Boulangère à des écus*, l'opérette bouffe de MM. Meilhac, Halévy et Offenbach, a été reprise.

On a fait quelques changements à cette pièce. Le rôle principal est interprété par Thérèse.

*Folies-Dramatiques.* — Aux *Mirlitons* succédera une brillante reprise des *Canotiers de la Seine*, de notre collaborateur A. Dupeuty.

*Concerts-Besselièvre.* — La réouverture du concert des Champs-Elysées est annoncée pour le dimanche 30 avril.

Les mardi et vendredi, grande fête.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



*Propriétaire-Gérant ; ARTHUR HEULHARD.*

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