

LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA



E me suis demandé, en réunissant les notes que j'ai prises durant ma visite au nouvel Opéra, si j'avais chance d'intéresser. Je me suis immédiatement reproché cette faiblesse et j'ai la conviction que le récit détaillé des progrès des travaux du nouvel Opéra possède au moins autant d'actualité que la description de la toilette qui paraît mademoiselle X, à telle première, ou que l'exécution d'un herboriste quelconque.

Voilà pourquoi, jusqu'à son parfait achèvement, je donnerai à cette place les renseignements les plus précis sur l'œuvre de M. Garnier et de ses vaillants collaborateurs. De leurs mains laborieuses sortira un travail

unique au monde et qui porte en lui les diverses manifestations de l'art à notre époque.

Nous visiterons, avec le lecteur, les dessous, les dessus, les foyers et la salle, la scène et ses dégagements. Nous aurons le nombre exact des becs de gaz, nous supputerons les divers styles d'architecture mis à contribution, les couleurs des marbres, les tons des peintures et les grimaces des cariatides. Nous monterons ensemble les marches de l'escalier de marbre. Nous fouillerons enfin de fond en comble les détours de ce dédale et nous en dévoilerons les mystères.

A un pareil programme, une division devient indispensable. Je commence donc le dépouillement de mes notes en jetant un coup d'œil sur

L'ÉTAT GÉNÉRAL DES TRAVAUX

En mettant le pied dans cet immense chantier, on est tout d'abord étourdi par un bruit indescriptible qui doit évidemment ressembler au tapage effroyable que faisaient les constructeurs de la tour de Babel.

La ressemblance s'arrête là, car tout ici se passe avec un ordre sévère. La confusion des langues n'y existera jamais. Tout s'accomplit avec la régularité d'un métronome, ce qui n'exclut pas la plus grande rapidité. Nous sommes en présence d'une nuée de travailleurs se suspendant de tous côtés en grappes humaines. Ici les sculpteurs, plus bas les peintres ; à côté, les plâtriers ; en deçà, les bronziers ; au delà, les machinistes ; à droite, les décorateurs ; à gauche, les menuisiers. Partout l'activité, le travail incessant. Les contre-maîtres vont et viennent de toutes parts ; ils surveillent, encouragent, admonestent. Rien n'échappe à leur œil vigilant.

Les bruits étranges des marteaux, des ciseaux, des maillets, des haches, des rabots, des scies, de la truelle, le bois qui craque, le bronze qui vibre, le fer qui grince, le gaz qui pétille, pâli par la lumière du jour qui pénètre par le haut du dôme; ce tout, énorme dans son ensemble et dans ses détails, vous fait petit et hésitant.

Dans les grands couloirs des loges de premières galeries, des hommes accroupis placent un à un des petits cailloux d'un centimètre carré. Ils raccordent la mosaïque remplaçant le parquet. Dans les loges des artistes, on tapisse et on place les glaces.

Les fenêtres du plus grand nombre de ces loges spacieuses et admirablement éclairées donnent sur la rue Scribe. Chaque porte de loge ouvre sur un couloir se reliant à un couloir principal qui longe le fond du

théâtre, et au milieu duquel est une porte conduisant immédiatement sur la scène. De cette façon, les artistes n'auront pas de détours à faire pour s'y rendre. A l'extrémité de chacun des couloirs sont placées deux cuvettes en marbre dont l'une possèdera un robinet d'eau chaude et l'autre un robinet d'eau froide. Cette partie du nouvel Opéra n'a plus qu'à transformer ses bois blancs en bois peints pour être totalement achevée. Le plancher de la salle est complètement posé. Il n'attend plus que ses meubles. On donne la dernière main aux ravissantes sculptures des loges. Lorsque le ton rouge et or, qui doit décorer la salle, sera définitivement arrêté, en huit jours elle sera prête.

Le plancher de la scène est moins avancé. Nous raconterons plus tard son étonnante installation et ses surprenantes combinaisons.

On sait que le plafond de M. Lenepveu est parachevé. C'est une véritable œuvre.

L'escalier est, lui aussi, très avancé. Il sera terminé avant peu. Les divers genres de marbres dont sa rampe est composée, ses marches de marbre blanc, les marbres qui forment la balustrade monumentale entourant le petit foyer qui précède le grand, produisent un ensemble de toute beauté. Le plafond de ce petit foyer ou plutôt de ce grand couloir est décoré de groupes allégoriques représentant tous les corps de métier qui ont et auront travaillé à la construction de l'Opéra. Il aura deux glaces de six mètres cinquante de hauteur.

J'ai assisté à l'installation définitive de l'admirable bronze de madame Marcello qui s'appuie derrière et sous le grand escalier et qui est le centre d'une fontaine de marbre.

En nous dirigeant vers la rue Scribe, nous trouverons une grande salle ronde par laquelle entreront probablement les abonnés. Elle servira aussi de salle d'attente aux domestiques. Ici, tout est fini. Seize colonnes de marbre soutiennent un plafond dont le centre est formé par une rosace de lettres entrelacées, d'un travail d'une grande finesse. J'y ai pu lire notamment ceci : « *Charles Garnier. — 1861-1875.* » A chacune des seize colonnes correspond une tête sculptée représentant les douze mois de l'année et les quatre saisons.

Remontons le grand escalier pour entrer dans le grand foyer. De ce côté tout a marché avec une égale rapidité. M. Barrias met la dernière main à un panneau magnifique. Il travaille à la lueur du gaz qui l'éclaire à l'aide de réflecteurs. Le coup d'œil est des plus pittoresques. D'une part, le maître, ses pinceaux et sa palette à la main, contemple son œuvre, s'arrête, recommence, se porte en arrière, s'avance, pendant que, mélancolique, un rapin est assis, les genoux à la hauteur de la tête, sur

l'un des nombreux échelons qui conduisent au plancher échafaudé jusqu'au plafond.

La place des peintures de Baudry ne restera pas longtemps vide. Les gigantesques colonnes sont revêtues de leurs parures d'or vert et jaune.

La saillie des chapiteaux tranchera sur les vives couleurs des peintures, et quand les dix lustres et les girandoles placées aux quatre coins inonderont de lumières ces somptuosités, je ne doute pas qu'on ne soit ébloui et qu'on ne se croie dans un palais des Mille et une nuits.

Le foyer du chant donne sur la rue Scribe. Les panneaux sont vides et les glaces ne sont pas encore posées. A cela près, il est fini. Un détail intime : Le logement du directeur est immédiatement au-dessous.

La bibliothèque est en pleine installation. MM. Nuitter et de Lajarte s'en sont emparés. Ils rangent les volumes et reconstituent les partitions manuscrites non reliées dont les feuillets s'étaient éparpillés, à la suite de l'incendie de la salle Le Peletier. Les boiseries de chêne de la salle où se pratique cette œuvre de Bénédictins, ne sont pas encore posées. Mais la salle de travail et la rotonde de la bibliothèque sont absolument en état. Le tout est remarquablement éclairé et tient en entier le pavillon donnant sur la rue Gluck. Il ne faut pas oublier de signaler le réservoir d'eau qui se trouve dans les caves du nouvel Opéra. Il contient deux millions cinq cent mille litres de liquide.

Des notes de cette première visite, il ne me reste plus que des détails sur

LE FOYER DE LA DANSE

Au moment où paraîtront ces lignes, les répétitions pourront y avoir lieu. La seule chose qui restât à faire, quand je l'ai visité, était la pose de la glace qui orne le panneau du fond.

Cette glace est composée de trois morceaux dont la soudure sera complètement dissimulée. Ils ont à eux trois une hauteur de sept mètres soixante-sept centimètres et représentent une superficie de cinquante mètres. Ils sortent de la manufacture de Saint-Gobain. Les quatre panneaux de M. Boulanger enrichissent ce galant séjour. Au dessus de chacun de ces panneaux se trouve un cartouche qui portera en lettres d'or le nom d'une célébrité touchant à l'art chorégraphique. Sur l'un d'eux, on lit déjà l'inscription suivante : « 1727 — Noverre — 1810. » Les autres attendent encore leurs propriétaires. Ils n'attendront pas longtemps. — Quand vous entrez dans le foyer, la glace est devant vous. Elle est encadrée de chaque côté par deux colonnes, dont les pendants encadrent la porte d'entrée. Deux grandes fenêtres percées l'une à droite

et l'autre à gauche éclaireront le foyer pendant le jour. La nuit venue, la lumière d'un lustre de taille respectable permettra aux danseuses de se mirer aisément.

Le foyer de la danse forme le fond du théâtre et par conséquent fait face à la salle. Dans les pièces qui exigeront une mise en scène o u la perspective jouera un r  le particulièrement important, il [aura une grande utilité et offrira un prolongement considérable.

Ce moyen d'exagérer la perspective n'est pas nouveau. Il est actuellement en vigueur au *San Carlo* de Naples. Le fond de ce célèbre théâtre donne sur la mer, et lorsque la pièce l'exige — dans le dernier acte de l'*Africaine*, par exemple — le mur se déplace et le public a devant lui une véritable mer « immense et sans limites ». Si ce moyen extrême était employé à Paris, on n'aurait, h  las ! devant soi que le boulevard Haussmann.

M. Garnier a eu l'excellente idée de retracer dans ce foyer ruisselant de dorures, l'histoire de la Danse. On peut, en effet, la suivre pointe à pointe, jeté-battu   jeté-battu. On n'a qu'à consulter pour cela les inscriptions des vingt médaillons charmants qui sont peints sur la corniche du plafond.

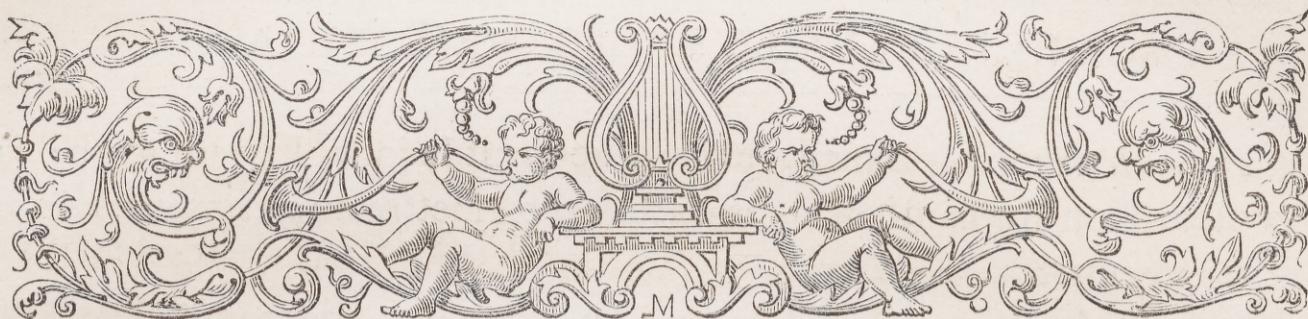
Elle commence à Delafontaine (1681) et arrive à Rosati (1854), en passant par Subligny (1690), Prévot (1705), La Camargo (1726), Sallé (1721), Vestris (1751), Guimard (1762), Heinel (1768), madame Cardel (1786), Clotilde (1793), Bigottini (1801), Moblet (1817), Montessu (1821), Julia (1823), Taglioni (1828), Duvernay (1832), Elssler (1834), Carlotta Grisi (1841), Cerrito (1848).

Essayez après cela de nier l'importance qu'on accorde à l'élément chorégraphique. Le bataillon de la danse pourra désormais recevoir princi rement ses visiteurs accoutumés. Son foyer fera plus que jamais échec à celui du chant, dont l'aspect est plus sévère sous tous les rapports.

Quelques jours encore et le plancher de la scène sera terminé, les peintures de Baudry seront à leur place, et tant de choses auront marché qu'il me sera facile de raconter du nouveau dans le prochain numéro.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.





LA MUSIQUE
DANS
L'YMAGERIE DU MOYEN AGE⁽¹⁾



Le magnifique recueil des *Minnesänger*, dont nous avons reproduit une miniature dans notre dernier numéro, renferme les œuvres d'un grand nombre de poètes allemands du quatorzième siècle.

Presque toutes ces miniatures à pleine page, dont il est orné, ont quelques rapports avec la musique, mais il est quelques-unes qui sont plus particulièrement intéressantes et que nous devons mentionner. Van der Hagen, dans son ouvrage sur les *Minnesänger*, a publié au trait quelques-unes de ces miniatures.

1^o *Konig Wenzel von Boheim*. — A ses pieds, on voit deux musiciens, dont l'un tient un hautbois; l'autre, une viole à quatre cordes. — Folio 10.

2^o *Markgraf Otto von Brandenburg*. — Aux pieds du Margrave, jouant aux échecs, quatre musiciens font résonner deux grandes trompettes, un tambourin à deux baguettes, une cornemuse basse. — Folio 13.

3^o *Heer Hildbold von Schwangau*. — Une gigue à quatre cordes. Les cordes sont courtes; le cordier placé entre les ouïes, le chevalet près du manche. — Folio 83.

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

4^o *Un tournoi.* — Dans la galerie supérieure se tiennent un joueur de tambourin et un hautbois. — Folio 193.

5^o *Heer Otto zum Turne.* — Dans ce tournoi, chacun des tenants a derrière lui un musicien. Ici, c'est un trompette et un tambourineur. Nous retrouvons la même disposition dans un bas-relief du chœur de la cathédrale de Worcester. Un des combattants a derrière lui un timbalier, et un musicien joue de la trompette derrière son adversaire. — Folio 196.

6^o *Derr Tanhuser.* — Cette miniature représente le maître-chanteur célèbre, dont la légende a inspiré à M. R. Wagner le sujet de son opéra. Le poète est debout, portant le manteau et la croix de Malte. Non-seulement nous voyons ici une représentation du chevalier bavarois, mais encore ses poésies sont conservées. On peut en trouver un grand nombre dans le livre de von der Hagen, ainsi que de la musique tirée des manuscrits (1). Dans le nouveau *Journal de Munich* (*Neuer Munchener Zeitung*), 1859, les *Aventures du repenti du Vensbergu* sont racontées dans les plus grands détails, et l'auteur a su séparer l'histoire de la légende. Citons encore sur ce sujet : Haupt *Zeitschrift für deutsches Alterthum* (Leipzig, 1848) et Zander (Fried) die *Tannhäuser-sage und der Minnesänger Tannhäuser* (Koenisberg, 1858, in-4^o). — Folio 264.

7^o *Reinmar der Vidiller* (le Vieilleur). — Le poète joue d'une grande vielle à quatre cordes, semblable à celles que nous avons décrites plus haut. Au-dessus de sa tête, on peut voir une vielle du même genre sur un écusson et un casque auquel le même instrument sert de cimier. Il faut remarquer, dans ce dessin, la façon dont le musicien tient la vielle et de quelle manière est posé l'archet. — Folio 312.

8^o *Master Heinrich von Meissen* surnommé *Frauenlob* (chantre des femmes.) — Ici, c'est une joute musicale. Le juge est assis sur un trône et semble décerner le prix à un musicien, debout sur un tapis, jouant de la vielle. Autour du vainqueur se groupent ses concurrents. On y trouve un hautbois, une vielle, une cornemuse, un tambourin et une flûte. Dans un coin de la miniature, deux femmes, l'une sur un écusson, l'autre en cimier, figurent les armes parlantes du trouvère (2). — Folio 399.

9^o Un psaltérion à quatorze cordes. — Folio 410.

10^o *Der Vilde Alexander.* — Une harpe à douze cordes. — Folio 412.

(1) HAGEN (Friederich, Heinrich von der). *Minnesinger*. Leipzig. 1838. 5 vol. in-4^o avec planches.

(2) Nous avons reproduit cette miniature dans le numéro du 15 septembre.

11^o *Meister Rumsiant.* — Une flûte traversière, une vielle à trois cordes. — Folio 414.

12^o *Chanzler.* — Une vielle et une flûte traversière. — Folio 424.

Malgré la sécheresse de cette énumération, nous n'avons pas cru devoir négliger ce manuscrit dans lequel les historiens de la poésie allemande ont puisé à pleines mains, mais sur lequel les musiciens ont rarement fixé leur attention.

Parmi les plus curieuses et les plus jolies miniatures du quatorzième siècle, dans le genre familier, il faut citer celles qui se trouvent dans le manuscrit de Tristan et Iseult, à la Bibliothèque nationale (n° 100 et 101; fonds français). L'une d'elles, charmante de naïveté, représente un déjeuner sur l'herbe. Sur la nappe étendue au pied d'un arbre, on voit des ustensiles de table. Un des personnages se prépare à prendre une volaille découpée sur un plat, pendant qu'une femme, en face de lui, pince les huit cordes d'une élégante harpe. Dans un manuscrit de Nicolas de Lyra (n° 364; fonds latin : *Postillæ in genesim* (folio 8), une curieuse scène nous montre Jubal jouant des instruments qu'il vient d'inventer. A un arbre est suspendu un luth, armé de trois cordes doublées; par terre, épars autour du père des luthiers, on voit des petites nacaires, un grand hautbois, une cornemuse, une lyre, une mandore et un psaltérion. Jubal lui-même joue de la vielle devant une petite statue placée sur un autel. Il semble remercier Dieu de lui avoir inspiré ses inventions. On trouve sur le tombeau de Robert Braunch et de ses deux femmes Loetitia et Marguerite, érigé en 1364 dans l'église Sainte-Marguerite, à Lynn, dans le Norfolk, une grande dalle funéraire en bronze. Un festin est représenté sur cette dalle. Onze personnages sont à table, et tandis qu'un écuyer tranchant prépare les mets, cinq musiciens réjouissent les convives au son de leurs instruments (1). Un de ces musiciens pince d'un luth à cinq cordes, tandis que l'autre joue de la vielle à trois cordes. De l'autre côté de la table, deux grandes trompettes et une sorte de hautbois sonnent une fanfare. L'habitude d'exécuter de la musique pendant les repas fut très répandue en Angleterre, et cette alliance des instruments à cordes et des cuivres n'a rien qui doive nous étonner. Souvent aussi, on trouve une cornemuse dans la musique des festins, et

(1) CARTER-*Specimens of the ancient sculpture and painting*, a new édition by Dawsau. 2 vol. in-fol. Londres. 1838, pl. 72.

COTTMANN-*Sepulchral Brass of Norfolk and Suffolk*, ed. by Turner. 2 vol. in-fol. Londres. 1839.

en Angleterre particulièrement la cornemuse tenait fréquemment la première place qui, en France, était généralement réservée à la vielle. Dans les miniatures et les monuments anglais, le cornemuseur marche le plus souvent en tête des musiciens qui doivent jouer pendant le repas. Outre les figures que nous venons de citer, le tombeau de Robert Braunch présente aussi de nombreux personnages qui font de ce monument un des plus curieux du siècle pour tout ce qui touche la musique : ce sont des anges jouant d'un grand nombre d'instruments.

Je ne ferai pas au lecteur l'injure de lui rappeler que c'est de la fin du quatorzième siècle que date la maison des musiciens à Reims, ce monument qu'aucun musicologue n'a manqué de mentionner. Le lecteur, curieux de connaître des détails sur la maison des musiciens, peut en trouver un dessin d'ensemble dans l'ouvrage de Taylor, sur Reims, et les détails des personnages dans les *Annales archéologiques* et en tête des *Chants de la Sainte-Chapelle* (1). Dans une peinture à détrempe et à fresque de Barnabé de Modène, exécutée au quatorzième siècle, nous trouvons la représentation d'un grand nombre de musiciens formant un concert autour de la Vierge. Ce tableau, d'un si grand intérêt, représente le couronnement de la Mère du Sauveur. Au centre, Dieu, assis sous un dais, pose la couronne sur la tête de Marie. Autour, les anges célèbrent les gloires éternelles au son des instruments. On voit une cornemuse, une petite flûte droite, une flûte double, un rebec, un luth, un timbalier et son porteur, et deux grandes trompettes. Tous ces personnages sont habilement groupés et semblent se servir d'instruments qui tous, à peu près, faisaient partie des orchestres de cour (2). M. Paul Lacroix, dans *le Moyen âge et la Renaissance* (ornementation des manuscrits), a publié une fort curieuse miniature, faite sous le roi Jean, et qui met en scène un Charivari du quatorzième siècle. Rien d'amusant comme ce petit tableau populaire. Aux sons criards et discordants des casseroles, des chaudrons, des violons cassés, des tambours félés et des pincettes, on voit danser toute une bande de figures falotes et grotesques, aux masques horribles, aux gestes diaboliques. Au-dessus de la miniature, un malade est dans son lit, et, sous le costume d'un médecin, un âne vient le visiter.

(1) CLÉMENT (F.). *Chants de la Sainte-Chapelle* avec une introduction par Didron aîné. Paris, Didron, 1849, in-4°

TAYLOR (J.). *Reims, ses monuments, sacre des rois de France*. Paris, Lemaître, 1854, Grand in-fol., pl. 24.

(2) Voir le dessin de ce tableau dans Seroux d'Agincourt. *Histoire de l'Art*. 6 vol. in-fol. Paris, 1823. Peinture, planche 133.

Dans les collections de la Bibliothèque Nationale relevons encore deux manuscrits dont l'un est un chef-d'œuvre de finesse d'exécution et d'esprit. Il porte le n° 1076 (latin). Le B du *Beatus vir* contient un orgue portatif à dix tuyaux et un David pinçant d'une harpe à la forme élégante. Citons dans ce manuscrit deux anges avec des guitares, un violon à quatre cordes; la plus jolie miniature du manuscrit c'est un roi David assis sur la barre transversale d'un E majuscule, d'un *Exultate*. La peinture est aussi vive que si elle sortait des mains de l'enlumineur. Le petit personnage, finement dessiné, frappe avec deux marteaux sur un jeu de timbre à sept cloches. Au point de vue de l'histoire instrumentale, ce timbre est un des plus complets que nous ayons rencontrés au moyen âge. Un autre chef-d'œuvre du quatorzième siècle mérite aussi d'être mentionné, [c'est la crosse donnée par William Wikeham au collège d'Oxford, par testament du 24 juillet 1403. Cette belle crosse est en argent doré, finement ornée de pierres précieuses et magnifiquement émaillée. Ses ornements sont dans le style gothique et de nombreuses figures s'y trouvent sculptées. La mode de ces sortes d'ouvrages semble être venue de France en Angleterre, sous le règne d'Edouard III et particulièrement après la bataille du Crécy. Parmi les figures, on distingue un orchestre complet, deux hautbois, une grande trompette, un psaltérion, un orgue portatif, une cornemuse basse, une flûte, un crawth. Enfin, nous ne pouvons fermer ce paragraphe sur le quatorzième siècle sans citer le beau travail de M. Fleury, intitulé les *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon. Laon, 1863. Un vol. in-folio.* En feuilletant ce livre, le lecteur trouvera quelques dessins relatifs à la musique, curieux et dignes d'être notés.

Au quinzième siècle, les manuscrits sont plus nombreux encore qu'au quatorzième. En face des représentations que j'ai sous les yeux, je suis embarrassé pour choisir celles qui me paraissent offrir le plus d'intérêt. Ce ne sont que troupes de musiciens célestes, que bandes de menétriers, que fêtes et que marches triomphales. En Angleterre, en France, en Allemagne, partout la vie musicale se rencontre à chaque pas. Les dessins sont corrects en même temps qu'élégants. La musique se rapproche de plus en plus de la nature et se prépare à sortir définitivement des limbes du premier âge. L'élément populaire perce de toutes parts, les instruments anciens disparaissent, mais pour se retrouver sous une forme plus moderne et devenir ceux que nous employons aujourd'hui.

Un des monuments du commencement du quinzième siècle, des plus importants pour l'histoire de la musique et peut-être un des moins

connus, est, sans contredit, le monastère de l'église de Beverley, dans le *Yorckshire* (1). Autour d'un des piliers de cette église, on voit cinq ménestrels comme dans la maison des musiciens à Rheims. Ces cinq musiciens sont debout et richement vêtus, plusieurs portent une lourde chaîne au cou, et l'un d'entre eux est armé d'une épée. Le premier souffle dans un flûtet et frappe sur un tambourin. Le second joue d'un rebec à trois cordes dont le manche et l'archet sont malheureusement dégradés. Le troisième tient dans ses mains une sorte de hautbois bas ou cromorne dont l'embouchure n'existe plus, le quatrième pince les six cordes d'un luth, enfin, le cinquième se sert d'un hautbois dont cinq trous sont parfaitement visibles, quatre sur le corps de l'instrument et un près de l'embouchure. A cette époque, l'église entretenait, à titre officiel, des musiciens, seulement ; il est difficile de savoir si elle soldait à cet effet les ménestrels ordinaires, ou si elle avait des officiers spécialement attachés à son service. Dans beaucoup de villes de l'Angleterre, et particulièrement dans le nord, c'était l'habitude d'avoir des musiciens appelés *waits*, terme qui correspond à notre français *guet*. C'étaient des espèces de watchmen. L'état de surprises perpétuelles dans lequel vivaient nos ancêtres obligeait à placer des guetteurs dans les beffrois des églises et dans les donjons des châteaux, pour donner l'éveil. Ces officiers étaient payés par les villes et par les églises ; la preuve de cette coutume se trouve dans une vieille édition de *Tiel Ulespiegel* dont un des chapitres est intitulé « comme Tiel Ulespiegel se loua au seigneur d'Anhalt, pour lui servir de guette et courrier. » Ces guetteurs étaient pris parmi les musiciens de la ville. Un autre emploi de ces ménestrels était aussi d'appeler le peuple au son du cor. Bientôt ils cumulèrent les fonctions de crieurs, de guetteurs de nuit, et de ménestrels. Ils parcouraient la ville à certaines saisons, appelant les heures et distrayant les habitants par leurs chants. Ce qui prouve que ces sonneurs étaient bien considérés comme des ménestrels, c'est la liste des musiciens d'Édouard III, citée par John Hawkins, dans laquelle, sous le titre de ménestrels, on compte trois guetteurs. Dans un autre compte de dépenses des officiers du même roi, on trouve cet article ainsi disposé :

Minstrels	{	19 each.	20 sch.
		3 waits.	20 sch.

(1) V. CARTER. Planche 126. Voir aussi un beau dessin de la crosse de Wikeham. Planche LXXXIII.

Enfin, le livre noir de la maison d'Édouard IV est plus explicite encore, car on y voit que les guetteurs devaient sonner, en hiver comme en été, pour distraire les habitants et éloigner les voleurs, et aussi étaient tenus de servir aux besoins de l'église. Ce qui semblerait démontrer qu'outre ces menétriers de ville les chantres avaient aussi des officiers musiciens, c'est qu'on rencontre souvent dans les églises les tombes de ces musiciens, qui semblent avoir été placées dans ce lieu particulièrement consacré en récompense des services rendus au culte. Deux musiciens, d'après Leland, furent enterrés dans le chœur de la cathédrale de Salisbury. L'inscription gravée sur leurs tombeaux est en partie mutilée, mais voici ce qu'on peut lire :

HAC JACENT, IN TUMBA FIDES ALBA, TIBIA, CUNCTA
MUSICA MENDICAT, MUTA VIOLLA DOLET,
PSALTERIUM, CITHARE, LYRA, CISTERNA, SALES, LITUUS,
CONTICUERE SUO FUNERE, MESA 18^e
INSTRUMENTA. (i)
OMN.

Il n'est donc pas étonnant que le sculpteur ait donné sur le pilier de l'église de Beverley, une place aux ménestrels qui, peut-être, ne contribuaient pas peu à la joie et à l'édification des fidèles.

Sur les colonnes de la même église, on peut voir aussi une suite de statues qui, presque toutes, présentent un intérêt musical. On en compte dix-huit qui jouent des instruments. Un fait qui se présente peut-être pour la première fois dans l'iconographie du moyen âge, c'est que l'artiste semble s'être préoccupé de placer à côté les uns des autres les instruments de même famille. C'est ainsi que nous trouvons, à peu de distance l'une de l'autre, deux flûtes basses dont Luscinius a donné la description. Dans ces manuscrits anglais et dans plusieurs autres, que nous aurons encore à mentionner, il faut remarquer l'embouchure fort large de ces flûtes hautes et basses, qui rend assez difficile à comprendre comment le musicien pouvait les faire résonner. Notons encore, dans ces statues, une vielle à roue ou chifonie, d'une forme singulière, dont neuf touches sont visibles et les autres cachées par la main, deux cornemuses de tailles différentes, un grand psaltérion que l'instrumen-

(1) Voyez CARTER, ut supra, LELAND, *Itinerary*, published by Th. Hearn, Oxford, 1769, in-8, et *Sepulchral monuments in great Britain*. Londres, 1786. in-fol. vol. II, part. I, page CLXXXVIII.

tiste porte suspendu devant lui comme nos marchandes de fleurs portent leurs éventaires, un luth grave et une sorte de harpe singulière, qui est formée d'un cylindre creux, servant de table d'harmonie, sur lequel sont placées les cordes. D'après le nombre des musiciens, le sculpteur paraît avoir voulu représenter un orchestre céleste, mais il a mêlé aux anges des musiciens armés d'épées, qui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sont évidemment des ménestrels. Ces figures peuvent se rapporter au règne de Henri VI (1422-1471).

Vers le milieu du quinzième siècle, il faut mentionner aussi une belle vignette d'un manuscrit d'une traduction de Tite Live, qui appartient à la bibliothèque de l'Arsenal. La miniature représente les Tarentins allant au devant de Pyrrhus. Une rue remplie de monde et bordée de maisons pittoresques, la mer, sur laquelle se balancent des navires couverts de soldats, une foule de seigneurs et de bourgeois s'élançant vers le port; tel est le sujet traité par l'artiste avec une animation, un naturel des plus remarquables. A gauche, on voit une estrade sur laquelle sont placés les musiciens qui doivent célébrer l'arrivée du roi d'Épire. L'estrade est à deux étages; au premier, on voit deux trompettes et une grande sacquebute, au dessous, sur le sol, un petit bossu souffle de toutes ses forces dans une cornemuse. Les miniatures furent faites pour le duc de Bourgogne.

Ce fut aussi vers la même époque, en 1467, que furent exécutées les stalles du chœur de la cathédrale de Rouen; ici encore, nous voyons un grand nombre de personnages, et les instruments à percussion dominent. Quoique ces représentations pèchent beaucoup par l'exactitude, elles n'en renferment pas moins de précieux renseignements. Nous remarquons d'abord une grosse caisse portée à dos d'homme et sur laquelle un musicien frappe avec un tampon. Cette grosse caisse est ornée de clochettes ou grelots, qui ajoutent encore à sa sonorité. Une autre figure nous montre un homme jouant de la flûte de la main droite et frappant de l'autre, non pas sur un tambourin, semblable à ceux que nous avons rencontrés bien des fois, mais sur un bedon ou grand tambour; le tambourineur frappe son instrument du côté du timbre (1).

Sur de belles tapisseries, qui appartenaient à Charles le Téméraire et qui furent apportées à Nancy, après la défaite de ce prince, par René d'Anjou en 1477, nous trouvons plusieurs scènes qui intéressent notre

(1) LANGLOIS. *Stalles de la cathédrale de Rouen*. 1838. In-8°. Voir aussi les Stalles du chœur de la cathédrale de Cambridge, dans CARTER, planche III. Ces stalles sont de 1328.

art et particulièrement la musique de danse. M. Achille Jubinal les a publiées avec un grand luxe (1). Cette suite de tableaux représente une moralité qui fut très en vogue aux quatorzième et quinzième siècles : c'est *la Condamnation des banquets*, espèce de drame à plusieurs scènes qui montre les déplorables suites de l'intempérance. Dans cette moralité, Dîner, Souper et Banquet sont invités par Passe-Temps et Bonne-Compagnie. Après le repas, les musiciens, « placés sur l'eschafaud ou quelques lieux plus hault, joueront une basse dance assez briefve. » Dîner invite à son tour Bonne-Compagnie et ses gens, mais dans l'intention de les punir de leur gourmandise. De concert avec Souper et Banquet, il fait traîtreusement venir les Maladies. Pendant que les invités festoient, Souper fait embusquer les Maladies dans son logis. Le repas se termine ; Bonne-Compagnie dit les grâces et ordonne aux luthenaires (Joueurs de luth) de sonner leur musique. « Alors, l'Instrument sonne et les trois hommes mènent les trois femmes, et donneront telle danse qu'il leur plaira, tandis que Bonne-Compagnie sera assise. » Banquet vient ensuite chercher à son tour Bonne-Compagnie et l'emmène manger dans sa maison où sont embusquées les Maladies. Pendant le souper, Bonne-Compagnie dit aux musiciens de « fleuter une chanson » en leur indiquant le premier vers de quelques-unes.

« Savez-vous point? » dit-elle.

« *J'ai mis mon cœur,* »
Ou « non pas » ou « quand ce viendra
D'un autre aimer le serviteur,
Advienne qu'avenir pourra »
Je demande, au tard aura
« Allez regretz, mon seul plaisir,
Jamais mon cœur joye n'aura. »
Pour joyeuseté maintenir,
Dictes, « gentil fleur de noblesse
J'ai pris amour. » etc.

Et la rubrique ajoute : « Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaudeville, et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelqu'une qu'ils joueront présentement devant la table. » A ce moment, les Maladies entrent dans la salle, font main basse sur Bonne-Compagnie et sa suite, et le reste de la moralité n'a plus rapport à la musique. Dans les tapis-

(1) JUBINAL. *Les anciennes tapisseries historiées*. 1838. Un grand in-fol.

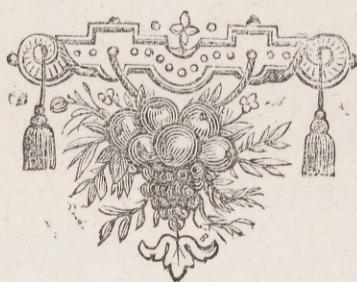
series de Nancy, nous voyons ces différentes scènes représentées avec leurs personnages. L'orchestre de danse est tel que nous le retrouvons plus tard dans Arbeau Thoinot, composé de hautbois et de flûtes. Les ménétriers chanteurs s'accompagnent eux-mêmes avec une harpe et un luth pendant qu'un troisième musicien souffle dans une flûte à cinq trous et fait ronfler sous sa baguette la peau d'un tambourin suspendu par une chaîne à son bras droit. Cette représentation et cette moralité sont, on le comprend, des plus curieuses; non-seulement nous y voyons plusieurs instruments, mais encore on y trouve des détails précieux sur la mise en scène aux quatorzième et quinzième siècles et les timbres des principales chansons à la mode à cette époque.

Il ne faut pas négliger non plus une charmante miniature du seizième siècle représentant le comte d'Artois visitant la comtesse de Boulogne; elle est tirée d'un roman du *très chevaleureux comte d'Artois*, et contient des danseurs accompagnés par un orchestre absolument semblable à celui des tapisseries de Nancy.

Pour terminer le quinzième siècle, nous ne pouvons mieux faire que de citer la miniature qui sert de frontispice au Psautier de René d'Anjou, livre précieux qui est à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce petit tableau est intéressant sous tous les rapports; d'abord la miniature est une œuvre du roi René lui-même, dans laquelle le royal enlumineur a fait son propre portrait et celui de ses familiers; ensuite il est un des plus complets spécimens de l'art de la miniature vers la fin du quinzième siècle; enfin, et ceci doit nous arrêter plus particulièrement, le grand nombre d'instruments représentés nous donne un état des orchestres de cour à cette époque. Un psalterion, une flûte, un orgue portatif à neuf tuyaux, une grande trompette, un rebec, une sorte de bedon frappé avec deux tampons, voilà ce que nous remarquons dans cette belle miniature.

H. LAVOIX fils.

(La fin prochainement.)





LES
JOYEUSÉTÉS D'UN CATALOGUE

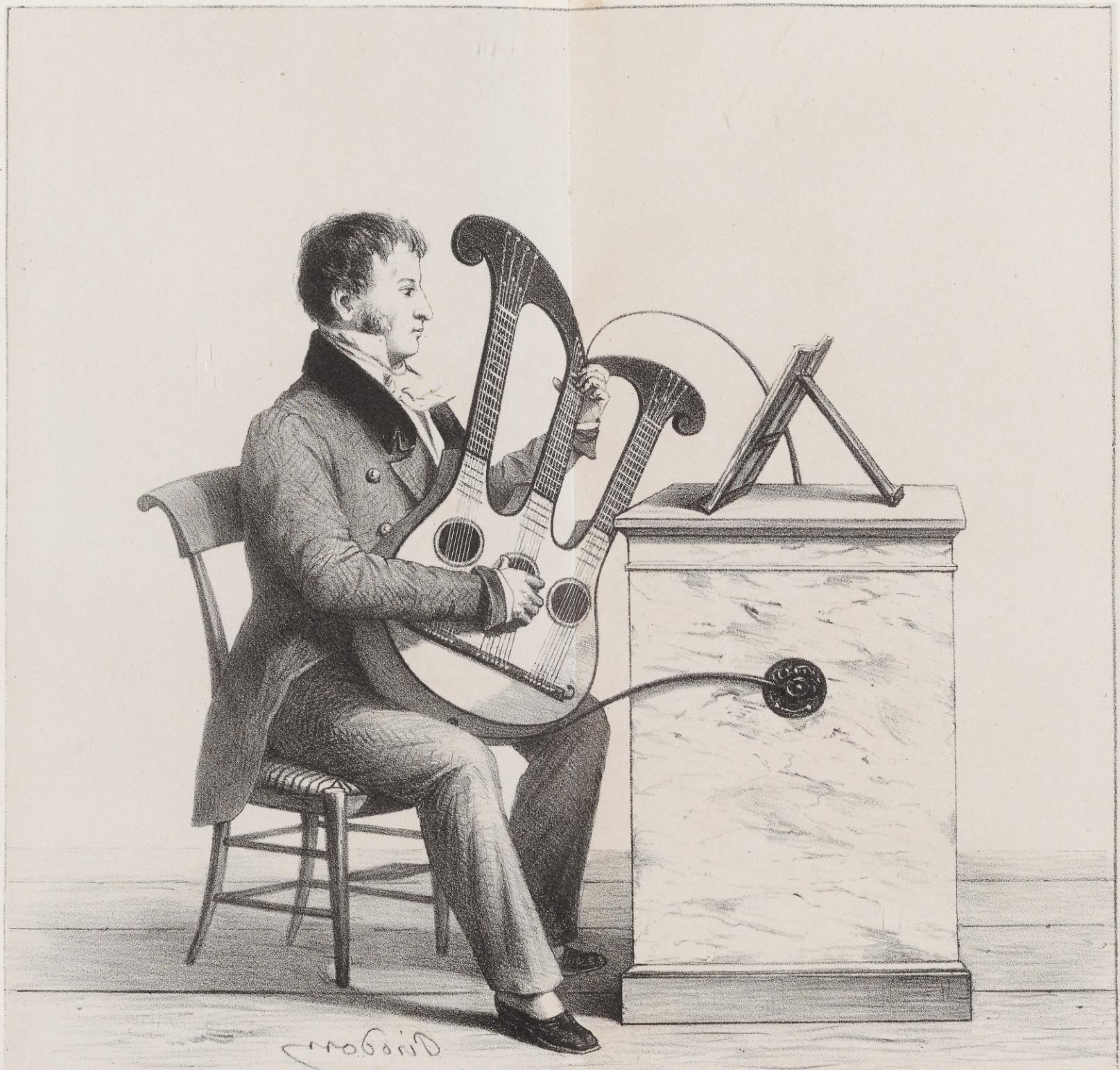


N feuilletant ces jours-ci une assez longue liste de méthodes pour divers instruments de musique, mes yeux se sont portés sur une foule d'appellations bizarres, hétérogènes où j'ai retrouvé des noms que certes je ne m'attendais pas à rencontrer en semblable compagnie. Que d'instruments oubliés ! que de travaux ignorés !

Je cite au hasard. Connaissez-vous, même de nom, le *serpent basson* dit *serpent droit*; même étendue que le basson, de l'*ut* grave au *contre-la* (le *ré* suraigu par extension)? De plus, cette gamme fort étendue possède tous ses accidents *diézés* et *bémolisés*, — un rêve !

Connaissez-vous la *harpo-lyre*, ou guitare perfectionnée? je suis sûr du contraire. L'auteur de cette merveille s'appelait J. F. Salomon; au costume de la gravure reproduite dans ce numéro, j'ai le droit de supposer qu'il existait à l'époque de la Restauration.

Dans sa préface, l'auteur dit : « Depuis vingt-cinq ans, je professe la guitare, *autant par goût* que par état; j'ai toujours pensé que l'on pouvait *reculer les bornes* de cet instrument et me suis sans cesse occupé de le perfectionner. » Quelle innocente manie! « Enfin, après de nombreux essais pour lesquels » il n'a « épargné *ni peines, ni sacrifices*, » M. Salomon nous donne la harpo-lyre; « c'est un instrument qui tient de la harpe et de la *lyre antique*, il est destiné à tirer la guitare de la *position médiocre* qu'elle occupe parmi les autres instruments. Outre qu'il produit des sons bien supérieurs en intensité et en qualité, sa



Imp. Lemercier & C^{ie}, Paris.

Le joueur de Harpo-Lyre
(1829)

forme élégante le rend susceptible de *figurer avec avantage dans les ornements d'un salon.* »

Eh bien ! cet ornement d'un salon consiste dans une très grande guitare à trois manches *juchés sur un piédestal*. Ce piédestal tient une grande place dans la combinaison ; on y installe d'abord un pupitre *ad hoc* ; puis deux ressorts, l'un grand, l'autre petit, sont adaptés au dit piédestal, pour tenir en respect l'instrument. Je fais grâce à nos lecteurs de tous les cliquets, crans, rosette et chevillet dont M. Salomon a enrichi sa découverte.

Qu'il vous suffise de savoir que les trois manches s'appelaient, le premier : *manche chromatique*, à gauche, par abréviation, *ch.*; le second, *manche ordinaire*, au milieu, par abréviation, *or*; le troisième, *manche diatonique*, à droite, désigné par les lettres *di*. En tout vingt et une cordes allant du *la grave* (clef de *fa*) au *mi* (huitième de la chanterelle du violon).

Cet instrument pouvait être bien imaginé ; mais il semble avoir dû être d'une difficulté extrême de mécanisme. Aussi, la bonne guitare est restée maîtresse du champ de bataille et fait encore la joie des *virtuoses de la rue* ; mais aussi qu'auraient-ils pu faire du fameux piédestal ?

Poursuivons nos pérégrinations dans ce catalogue à surprises :

Connaissez-vous le *serpent-Forveille* et la méthode élémentaire pour cet instrument dédié à M. Delcambe, « pensionnaire de l'A. R. de M. professeur à l'Ecole royale et premier basson de la musique du Roi, » par M. G. Hermenge, « ancien premier *serpentiste* de la Paroisse royale de Saint-Germain l'Auxerrois, auteur de la méthode de serpent à clefs et de la méthode de serpent à l'usage des églises. » Que de serpents, mon Dieu ! Ceci se passait en l'an de grâce 1823.

La figure qui accompagne la méthode indique que ce serpent, inventé par M. Forveille, est la première transformation de l'ophicléide, à cela près que le premier était en bois et non en cuivre ; mais c'est une découverte à noter. Cet admirable serpent avait, comme étendue, *ré* (clef de *fa*) au dessous des lignes et montait au *sol* du médium.

Et le *mélophone* ? C'est un instrument qui a eu de nobles destinées. Les musiciens quadragénaires se souviennent encore de cette espèce d'archet à deux tiges qui faisaient agir un soufflet contenu dans le corps de l'instrument.

Il paraîtrait qu'il a existé un *pupitre* de mélophone à l'Opéra, puisque la méthode que ce bienheureux catalogue nous donne est signée par M. L. Dessane, « mélophoniste à l'Académie royale de musique, » et la dédicace porte un nom illustre : Cherubini ! Qui l'aurait cru ?

Connaissiez-vous l'*harmoniflûte* Busson à deux mains, précurseur sans doute de l'*harmoniflûte Marix*, que l'on place sur un trépied muni d'une pédale? le *fitz-harmonica portatif*, espèce d'accordéon?

Vous connaissiez évidemment la musette, le biniou et les castagnettes, mais vous ne pensiez pas qu'il existât des méthodes pour ces nobles instruments. Erreur! La musette possède deux méthodes : l'une signée de M. Carnaud jeune, professeur!... de musette sans doute. L'autre, dont le titre est plus réjouissant, est : « Méthode de musette, de *bignou*, du vèze de Bretagne, par Chateaulin, chef d'orchestre des bals champêtres. »

Quant aux castagnettes, nous avons deux systèmes :

Celui del senor Castellos qui indique la pose et le *doigté* de cet instrument cas... tillan. La leçon donnée en effigie par une mère à sa fille, sur la couverture, vaut son pesant d'or.

L'autre système est del senor Sala, rédigé par M. J. L. Heugel, et édité par lui et M. Meissonnier. Mais il y a une gamme! qui le croirait? et le *Fandango*, la *Cracovienne* et la *Cachucha* sont gravés à la fin de la petite plaquette, avec accompagnements, trilles, arpèges, etc. C'est merveilleux!

Que dites-vous de mon catalogue?

V. M.





DE LA
GYMNASTIQUE PULMONAIRE
CONTRE LA PHTHISIE⁽¹⁾

CHAPITRE III

(Suite)



. Péters, musicien fort distingué qui enseigne le chant aux enfants de chœur de la Madeleine, nous a confirmé de tous points les renseignements que nous possédions d'ailleurs. Pour cet artiste, qui compte déjà plus de cinquante années de maîtrise dans les chapelles de Rouen, de Chartres et de Paris, c'est un fait incontestable que le chant est une gymnastique très salutaire au développement de la poitrine. M. Péters en est lui-même un remarquable exemple, car jamais on ne vit une plus belle vieillesse que la sienne. Toutefois, M. Péters ne pourrait citer, dans toute sa longue carrière, un seul cas où l'exercice du chant ait rendu la santé à une poitrine déjà malade. Dans son opinion, cet exercice ne saurait convenir à des poumons sérieusement compromis, et il se ferait même un scrupule de jamais faire chanter une personne phthisique. N'y aurait-il pas chez M. Peters, dans un reste de préjugé, la cause d'une opinion contraire à celle que nous avons entendu professer par d'autres maîtres non moins expérimentés ? C'est là une question que nous ne faisons que poser... Sans prétendre rien préju-

(1) Voir les numéros des 1^{er} et 15 août, et 15 septembre.

ger, que serait-il arrivé, par exemple, si M. Peters, adoptant une toute autre manière de voir, eût appliqué avec mesure et persévérance son excellente méthode à des enfants tuberculeux ? C'est un fait bien important pour le sujet dont nous nous occupons que, dans le grand nombre d'enfants dont il a dirigé l'éducation musicale, depuis plus de cinquante ans, aucun ne soit devenu phthisique, tandis que tant de raisons, telles que l'âge de ses élèves, leur origine qui est aussi un peu celle des demoiselles du Conservatoire, militaient pour qu'il en fût autrement. Nous n'insisterons pas, car notre but n'est point de prouver que la gymnastique pulmonaire est un moyen curatif de la phthisie.

Le vénérable abbé qui est à la tête de la maîtrise à l'église métropolitaine de Notre-Dame et que sa longue pratique spéciale a mis à même d'observer les effets de l'exercice du chant sur la santé des nombreux enfants dont il a dirigé et dirige encore l'éducation, n'a pu nous citer aucun cas où cette gymnastique ait été nuisible. Dernièrement, un jeune enfant de chœur qui, comme tous les sujets de son âge, avait apporté dans ses ébats enfantins plus d'ardeur que de prudence, se trouvait souffrant, il toussait beaucoup et commençait à perdre de son entrain, de sa gaieté et de son appétit. M. l'abbé X..., craignant que le chant ne fût cause de cette indisposition, s'empressa de consulter un médecin en qui il a toute confiance, pour savoir s'il ne conviendrait pas de suspendre les leçons de chant. Le docteur constata les symptômes d'une affection dont un refroidissement devait être la cause, mais il ne crut pas devoir interdire l'exercice choral. L'enfant continua donc de chanter, il se rétablit quand même, et sa poitrine, un moment affectée, ne s'en trouva et ne se porta que mieux depuis.

Enfin M. Renaud, qui professe depuis vingt ans et dirige en ce moment la maîtrise de Saint-Sulpice, en même temps qu'il donne des leçons dans plusieurs maisons d'éducation, n'a jamais vu le chant être nuisible, même aux poitrines délicates. Cet honorable professeur a souvent observé, au contraire, que des enfants malingres, à la poitrine étroite, à la voix grêle, se développaient rapidement et prenaient une bonne carrure sous l'influence du chant prudemment dirigé. Parmi ses élèves, s'en trouvait-il de tuberculeux ? C'est ce que M. Renaud ne saurait affirmer, n'ayant pas eu à cet égard l'avis des médecins.

Ne faut-il point noter ici comme ressortissant au même sujet, la robuste santé que présentent tous nos chantres d'église ? A les voir, avec leurs vastes poitrines, sonores comme des tuyaux d'orgues, quel anatomiste oserait espérer de rencontrer jamais dans leurs poumons des traces de la diathèse tuberculeuse ? Une seule chose paraît affecter leur

gosier infatigable, c'est, dans les cérémonies en plein air, lorsque la voûte de nos basiliques n'est plus là pour répercuter leur voix, la nécessité où ils se trouvent de faire de grands efforts, pour en maintenir le timbre et la sonorité. Mais les indispositions qui en résultent ne sont ni dangereuses ni de longue durée.

Terminons enfin ce qui est relatif au chant par ce fait que nous tenons de l'un des hommes les plus érudits et les plus sympathiques de notre époque. M. l'abbé Moigno a connu un prêtre que la compagnie de Jésus refusait d'admettre dans son ordre, parce qu'il était phthisique. Un médecin, dont l'opinion avait sans doute devancé la nôtre, mais consulté à ce propos, conseilla de le recevoir, à la condition de le faire chanter beaucoup au lutrin, promettant que sa santé se rétablirait, ce qui arriva en effet. M. Moigno a fermé dernièrement les yeux de ce révérend père qui est mort à l'âge de 94 ans.

D. — Par les médecins : MM. Bataille, Segond, Mancel, Fossati, Cabarrus et Chevé.

Nous avons dit plus haut l'opinion de M. Bataille, qui appartient, presque à titre égal, à l'art et à la médecine. Voici maintenant celle d'un homme d'une compétence non moins grande sous tous les rapports.

M. le docteur Segond, ancien professeur agrégé de l'École de médecine, auteur du *Traité de l'hygiène du chanteur*, et qui est devenu depuis, sous le nom de Salviani, l'un des artistes en renom de la scène lyrique, ne fait pas de doute que la gymnastique du poumon ne soit utile pour renforcer cet organe, et ne puisse tout au moins retarder son invasion par des tubercules. Mais il pense que, toutes choses égales d'ailleurs, il ne faut pas confondre une gymnastique bien dirigée avec le violent exercice pulmonaire auquel est forcé le chanteur d'une scène d'opéra, en raison des conditions d'expression et de toutes les autres causes qui déterminent une fatigue facile à éviter, du moment où cet exercice est dirigé d'une manière hygiénique et médicale. Il convient d'ailleurs que, dans la classe des chanteurs encore plus que dans celle des artistes dramatiques, cette fatigue elle-même ne paraît point avoir de fâcheuses conséquences. Il n'a connu, pour son compte, aucun chanteur mort de phthisie pulmonaire, ou seulement obligé de suspendre sa carrière pour cause de phthisie. « Je crois même, disait M. Segond, que l'exercice de la voix peut offrir une ressource précieuse de traitement, lorsqu'il est bien dirigé et que le mal est à

son début. « Je citerai, pour exemple, un élève de M. Duprez, école où l'artiste n'a pas l'habitude de ménager sa voix, dont l'existence très compromise par une phthisie des plus caractérisées, semble entretenue depuis deux ans par le chant. »

M. Segond, qui nous tenait ce langage à la date du 3 avril 1858, se plaisait encore à reconnaître que tous les virtuoses (pianistes, violonistes, harpistes, etc.), ont en général un aspect malingre, qui contraste singulièrement avec l'apparence de santé florissante qu'ont presque tous les chanteurs.

M. le docteur Mancel, médecin du Conservatoire depuis vingt-neuf années, mais appelé à donner des soins seulement aux élèves pensionnaires qui sont toujours en très petit nombre, n'a pas pu faire des observations très suivies sur l'influence du chant. Toutefois, il nous a signalé un fait, le seul à sa connaissance, qui emprunte un certain intérêt à son isolement. C'est celui d'un jeune homme qui, dans la première année de son séjour au pensionnat, fut pris d'un crachement de sang. Cet élève s'en retourna aussitôt dans sa famille, qui habitait le midi de la France, et on a entendu dire, depuis, qu'il était mort de phthisie.

M. le docteur Fossati est, depuis plus de trente ans, médecin du théâtre des Italiens, et il n'a connu aucun cas de phthisie parmi les chanteurs de ce théâtre. Il professe très formellement l'opinion que le chant est un exercice salutaire aux poumons. L'art de respirer, pour notre éminent confrère, est plus qu'on ne pourrait le penser, l'un des premiers principes de la santé. Aussi considère-t-il comme très funeste la manie qu'adoptent de plus en plus les familles de faire chanter leurs enfants au piano, ce qui est absolument contraire aux lois d'une bonne expansion de la poitrine.

M. le docteur Cabarrus observe depuis vingt ans le personnel de nos théâtres lyriques, et cependant il n'a vu qu'une seule chanteuse mourir de phthisie. C'est mademoiselle B... enlevée, il y a deux ans, à l'Opéra-Comique. Cette immunité des chanteurs à l'égard de la phthisie est d'autant plus remarquable, suivant l'observation judicieuse de notre très compétent confrère et ami, que, sur dix élèves entrant au Conservatoire, il y en a au moins la moitié de phthisiques ou qui sont prêts à le devenir. On sait, en effet, les conditions déplorables sous tous les rap-

ports, dans lesquelles naissent et vivent en général ces élèves avant leur entrée à l'école.

L'exemple le plus frappant de ce que peut faire le chant en pareil cas est, nous dit M. le Dr Cabarrus, celui de madame C..., une de nos plus éminentes et infatigables artistes. Cette dame, dont la jeunesse s'est passée dans les privations et les conditions hygiéniques les moins propres à la santé, a la poitrine tellement conformée qu'on aurait peine à comprendre qu'elle pût supporter les fatigues de sa profession, si le chant n'était point un exercice éminemment salutaire. Mademoiselle X..., autre grande cantatrice, appartient à une famille de phthisiques. Elle-même a des tubercules en très grand nombre au poumon droit, dont j'ai constaté l'existence. Sa conformation est des plus mauvaises, et pourtant elle vit et vivra longtemps, grâce au chant, qui la conservera pour le bonheur des nombreux amateurs de son très grand talent, et de sa magnifique voix.

« Ce qui tue les voix, c'est qu'on fait chanter dans des registres trop élevés... On outre les moyens des chanteurs, on les surmène. »

Avant M. Cabarrus, M. Benati, médecin du théâtre Italien, tenait la même place dans le public théâtral. Pour M. Benati, dès qu'un chanteur était malade, il fallait le mettre au repos. Pour M. Cabarrus, c'est le contraire. En vingt années, il n'a jamais arrêté un chanteur; aucun directeur ne saurait lui reprocher d'avoir fait faire une seule fois relâche. M. Cabarrus pense qu'en pareil cas l'économie, c'est la ruine; le chant est, suivant son expression pittoresque, « la véritable huile de foie de morue des phthisiques. » Aussi doit-on ordonner le chant à toutes les personnes qui sont faibles de poitrine. La manière de respirer et d'émettre le son est capitale pour le chanteur. Elle est également d'une grande importance au point de vue prophylactique de la phthisie. Plusieurs de nos grands artistes n'ont été perdus pour la scène, disait notre regretté confrère, que parce qu'on a suivi à leur égard le précepte de M. Benati : témoins mademoiselle Falcon, et plus récemment M. Bonnehée.

M. le docteur Chevé, l'honorable propagateur en France de la méthode de musique Galin-Paris-Chevé, nous disait : « Un jour, la musique vocale fera rigoureusement partie de l'enseignement obligatoire, et on ne verra plus que de larges poitrines et des visages épanouis. »

CHAPITRE IV

JEU DES INSTRUMENTS A VENT

Preuves de son utilité fournies

A. — Par les professeurs du Conservatoire : MM. Sax, Meifred, Klosé, Dauverné, Dorus et Tulou et par un amateur passionné de la flûte.

M. A. Sax n'est pas seulement un maître dans la facture des instruments à vent. Il est en outre, depuis quinze ans, professeur de saxophone au Conservatoire. Nous avons dit en commençant son opinion et les preuves très remarquables qu'il a puisées dans sa propre famille pour appuyer la thèse que nous soutenons avec lui : nous y reviendrons un peu plus loin.

M. Meifred, premier cor à l'Opéra depuis plus de trente ans, est aussi professeur de cet instrument au Conservatoire. Il nous a confirmé pleinement l'opinion de M. Sax, en y ajoutant cette remarque, intéressante au point de vue pratique, que les lèvres, chez ceux qui donnent du cor, se fatiguent très vite et ne permettent pas de jouer plus d'un quart d'heure sans se reposer. Ce repos, nécessaire pour laisser les lèvres se refaire, serait lui-même un excellent préservatif contre les excès de travail que l'élève est quelquefois porté à commettre par son désir d'arriver plus vite, et le danger, s'il y en avait, serait ainsi écarté. Peut-être, nous disait M. Meifred, n'aurait-on pas le même avantage avec tout autre instrument pour lequel il suffit de souffler. — On se rappelle le fait rapporté plus haut, relatif au fils de M. le Dr Lachèse, que son père fils guérit en le faisant donner du cor.

M. Klosé, professeur de clarinette, n'a jamais remarqué, durant la longue période où il a pratiqué ou enseigné cet instrument, qu'aucun de ceux qui en jouent éprouve de mauvais effets. Quand nous avons eu l'honneur de voir ce professeur, il était entouré d'une dizaine de jeunes gens, ses élèves, dont les larges poitrines et le teint vigoureux attestaient l'excellente santé. De tous les instruments à vent, M. Klosé n'en sait qu'un seul qui pourrait être nuisible à la poitrine, c'est le hautbois, car, pour en jouer, il faut constamment retenir son souffle, et cela doit, suivant lui, fatiguer les poumons par l'arrêt forcé qu'en éprouve le mécanisme respiratoire.

M. Dauverné, professeur de trompette, pense, comme tous ses collè-

gues, que la gymnastique du poumon est très salutaire. Il ne connaît aucun exemple où son instrument ait été nuisible (1).

M. Dorus, professeur de flûte, considère sa profession comme une excellente gymnastique, aussi bien que le chant. Ainsi sa sœur, qui professe le chant, et lui ont dû à leur art de conserver une santé d'autant plus remarquable, qu'ils appartiennent à une famille de phthisiques dont tous les membres ont succombé. Mais M. Dorus, qui connaît les dangers d'un exercice abusif des organes respiratoires, insiste sur la nécessité de soumettre les travaux des élèves à la direction éclairée d'un médecin, ou tout au moins d'un professeur prudent.

M. Tulou, professeur de flûte au Conservatoire, a joué toute sa vie de cet instrument. Tout le monde a pu entendre ses admirables modulations, et les imitations frappantes qu'il savait en tirer naguère à l'Opéra sur le chant de Philomèle.

« Il vient de demander sa retraite, nous disait, en octobre 1859, M. Girard, à 75 ans passés, et encore dans toute la force de son talent, sa santé est une des plus belles qu'on puisse citer. »

Puisque nous en sommes sur le compte de la flûte, qu'on nous permette de rapporter en la forme un peu humoristique et familière où nous les données un amateur passionné de cet instrument, quelques merveilles curatives qui lui seraient dues tout spécialement.

M. D..., cet amateur, et de plus ancien magistrat, nous disait un jour : « La musique!... mais elle rend la santé et prolonge la vie, en tant qu'on l'emploie à exercer les organes pulmonaires. Admettons que je ne lui doive pas moi-même ma santé, ce que je crois cependant : je vous citerai vingt personnes auxquelles le cor ou la flûte ont rendu la vie.

« Mon père était d'une faible constitution, fortement asthmatique : il a joué de la flûte par désœuvrement, et, le jour où il est devenu de première force en musique, il est aussi devenu de première force en santé.

M. B. a dépassé maintenant soixante-dix ans, et il continue à jouir de la santé la plus enviable.

« Vous savez qu'à la vue d'un sujet grêle, chétif, on dit communé-

(1) M. Fargueil, cité plus haut, faisant appel une autre fois à des souvenirs qui paraissaient remonter à plus de soixante ans, nous dit :

« Parmi les instruments à vent, c'est la trompette qui m'a paru avoir les plus heureux résultats sur la santé générale des instrumentistes, auxquels elle fait encore gagner du côté de la voix. Ainsi Chollet, qui avait une voix si admirable et l'a conservée tant d'années, avait sonné de la trompette à l'Odéon, et la voix la plus forte que j'aie jamais entendue, appartenait à un ancien trompette de l'Opéra qui, avant de prendre son instrument, n'avait pas le moindre filet vocal.

« ment : « *Il ne vivra pas.* » On le disait aussi d'un nommé Sauvage, que j'ai connu; et cependant il a vécu, grâce à la flûte. »

« Tout jeune, j'ai vu à Calais un M. Villequin, qui paraissait fort menacé de la poitrine; il consulta son beau-père, le docteur Grasse, qui l'engagea à étudier le cornet à piston. Aussitôt ce poitrinaire se mit en retard pour payer sa dette à la nature; il a aujourd'hui cinquante et quelques années, et semble peu disposé à l'acquitter. »

« En province, on se désennuie en faisant de la musique. Savez-vous qui l'enseigne? Des fils d'artisans, trop débiles pour exercer la profession de leur père. Ces gens si faibles, si malingres, prennent immédiatement une carrure solide et de robustes poumons. »

« A Boulogne-sur-Mer, un M. Routier, trop faible pour donner le coup de fer du chapeleur qui exige une certaine force de bras, renonça à la profession paternelle pour embrasser celle de professeur de musique. Il enseigna le cor, la flûte, la clarinette : aujourd'hui il a soixante-douze ans et des poumons de fer; je m'étonne même qu'il ait quitté la vie militante et pris sa retraite aux Batignolles. »

« A Boulogne encore, j'ai connu un sujet réputé poitrinaire, en tout cas trop faible pour exercer la profession de charpentier, qui, à vingt-cinq ans, se mit à étudier, puis à enseigner le cor et la clarinette. Il joue dans les bals de la ville, il ne tousse plus, et, à quarante-deux ans, il a une poitrine qu'envierait un jeune homme de vingt ans. Moi-même, j'ai eu à Abbeville pour professeur de flûte un homme trop débile pour embrasser une profession manuelle et qui était presque moribond lorsqu'il commença ses études. Aujourd'hui cet homme se porte admirablement bien. »

D^r V. BURQ.

(La suite prochainement.)





INTRODUCTION DU TROMBONE

DANS

L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA



E n'ai nullement l'intention de faire ici une étude d'instrumentation, ni surtout affliger mes lecteurs d'une méthode de trombone à coulisses ou à pistons. Tout en déplorant la façon malheureuse dont nos compositeurs modernes abusent de ces forces sonores, je puis faire remarquer qu'il n'existe pas, aujourd'hui, un orchestre, si petit qu'il soit, qui ne possède au moins un tromboniste. J'ai donc cru qu'il serait intéressant de rechercher à quelle époque précise, ce « point d'appui » de l'instrumentation moderne a pris place dans les partitions de nos pères.

Il n'y a pas encore un siècle que le trombone fit sa première apparition à l'Opéra. Comme la clarinette, dont je ferai peut-être aussi l'histoire un de ces jours, le trombone nous est venu d'Allemagne.

Comme nous l'apprend le *Journal de Francœur*, c'était dans ce pays que l'on fabriquait les instruments, et tout nous fait supposer que les instrumentistes avaient la même origine.

Nous lisons dans le compte-rendu du Comité du 15 mai 1786 : « Décidé qu'il sera donné quatre cents livres à M. Louis, pour faire venir des trombones d'Allemagne. »

Puis, à la date du 25 juin de la même année : « Convenu que, sur la somme donnée à M. Louis pour achat de trombones, M. Louis remettra, après avoir retenu le port des dits instruments, la somme d'environ soixante et douze livres qu'il avait reçue de trop. Cette affaire est totalement terminée. »

Pour savoir la nationalité des trombonistes et la date de l'introduction du trombone à l'orchestre, nous n'avons qu'à consulter *les états d'émargements* conservés aux archives de l'Opéra.

Nous y lisons quatre noms qui ont, sauf le dernier, une physionomie éminemment tudesque : Sieber, Moser, Braun et Nau; nous apprenons que Braun et Nau sont entrés à l'Opéra en 1774 et en 1775. — N'oubliez pas ces deux dates.

Suivant un usage traditionnel à l'Académie, les symphonistes étaient souvent engagés à remplir simultanément plusieurs fonctions. Sieber jouait du *cor* et de la *harpe* et ne recevait pourtant que huit cents livres par an, pour ces deux talents si dissemblables; tout comme un nommé Louis, *basse du grand chœur*, qui donnait du *cor de chasse*, aux appoin-tements de sept cents livres, et Le Marchand, qui émargeait six cents livres « tant comme basson que pour jouer du tambourin ». Quant à un membre de la célèbre dynastie des Caraffe, Caraffe 2^e, premier violon, *les états d'émargements* ajoutent au dessous de son nom : « *lui* pour jouer du violon et *battre* les timballes ». Caraffe avait, *lui*, douze cents livres. Peut-être avait-il trouvé le moyen de jouer ses deux parties en même temps! Braun, un des futurs trombonistes, était entré « tant comme trompette que pour jouer du cor. » Cette promiscuité nous semble étrange; mais tel était le règlement de l'Académie et il n'y avait à faire aucune objection.

Il est indubitable que Braun est venu à l'Opéra, en 1774, pour jouer la partie de trombone d'*Iphigénie en Aulide*, le 19 avril ; et le 2 août de la même année, il a tenu les trois parties de trombone d'*Orphée*, dans la magnifique scène des Enfers, avec ses deux collègues, Moser et Sieber. Pourtant le trombone ne figure pas encore sur les états; en 1778 et en 1779, les quatre musiciens — Nau étant entré en 1775. — sont appelés : cornistes; en 1780, on voit figurer cette triple dénomination, suivant le cumul usité à l'Opéra : cors, *trombes* et *trompettes*; mais, en 1784, nous nous rapprochons de la véritable appellation; on lit : deux *trombons* et *trompettes*. Le trombone se serait donc appelé d'abord *trombe* et *trombon*. Je crois qu'il est facile d'expliquer cette anomalie : Dans toutes les partitions de cette époque, et même plus tard, les compositeurs employaient le terme italien : *tromboni*, et les employés de caisse,

peu versés dans la langue musicale, francisaient, à leur fantaisie, le nom du nouvel instrument.

C'est donc Gluck qui nous a donné le trombone. Il n'y a pas à en douter. Cette vérité est déjà venue jusqu'à nous à l'état de tradition et de légende; mais la date d'entrée de Braun, coïncidant avec la date de la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, lève toute espèce de doutes.

En revisant les parties d'orchestre de la Bibliothèque de l'Opéra, j'avais cru un instant que Philidor avait été l'introducteur du trombone à l'orchestre, puisque trois trombones figurent dans *Ernelinde*; mais un examen plus sérieux de la partition est venu me convaincre, tout à fait, que c'était à Gluck que nous devions le trombone.

En effet, dans le quatrième acte de la deuxième version d'*Ernelinde* (avec les paroles de Sedaine), trois trombones accompagnent piano, et en procédant par entrées, le beau chœur « O mort, nous t'implorons! » Ce même chœur existe dans la première version en trois actes; mais les trombones n'y sont pas encore.

Ces deux dates d'*Ernelinde* donnent la raison de ce changement: *Ernelinde* a été jouée en 1767, pour la première fois et ne fut reprise qu'en 1777, avec sa seconde version en cinq actes; dans cet intervalle, Gluck avait donné trois de ses œuvres immortelles: *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste*.

Philidor avait profité de l'exemple du grand maître.

Gluck, en nous donnant le trombone, avait indiqué, en même temps, la façon dont on devait l'employer. Il réservait sa sonorité stridente et nerveuse aux situations dramatiques. Aussi, pendant longtemps, les compositeurs eurent le bon goût de ne jamais s'en servir pour les opéras de demi-genre. Ce sont les compositeurs de ballet qui ont commencé le tapage cuivré dont nous jouissons à l'heure présente.

Le bon Grétry a résisté, autant qu'il a pu, à l'invasion de l'instrument venu d'Allemagne. A la fin de sa carrière, il a été obligé d'oublier ses vieilles habitudes d'instrumentation timide et douce.

Céphale et Procris (1775) — *Andromaque* (1780) — *la Caravane du Caire* (1784) — *Panurge* (1785) — *Aspasie* (1789) en sont encore réduits aux deux cors, deux trompettes et timballes.

Anacréon chez Polycrate (1797) possède ses trois trombones, comme les autres opéras du temps.

Piccinni a conservé, jusqu'à *Iphigénie en Tauride*, le vieil orchestre

italien. A ce dernier ouvrage seulement, il a imité son redoutable adversaire.

Voici, par ordre chronologique, les partitions qui contiennent des trombones, qui sont toujours écrits à trois parties : trombone haute-contre, en clef d'*ut*, troisième ligne; trombone taille, en clef d'*ut*, quatrième ligne; et trombone basse, en clef de *fa* :

Apelles et Campaspe, ballet de Rodolphe (1776);
Echo et Narcisse, de Gluck (1779);
Électre, de Lemoyne (1782);
Alexandre aux Indes, de Le Froid de Mereaux (1783);
Les Danaïdes, de Salieri (1783);
Didon, de Piccinni (1784);
Dardanus, de Sacchini (1784);
Péronne sauvée, de Dezède (1785);
Pénélope, de Piccinni (1785);
Œdipe à Colone, de Sacchini;
Alcindor, de Dezède;
Les Deux Demophon, de Cherubini et de Vogel (1789);
Néphé, de Lemoyne (1789);
Louis IX en Egypte, de Lemoyne (1790);
Cora et Alonzo, de Méhul (1791);
Corisandre, de Langlé (1) — (1791).

A partir de cette époque, les trombones figurent à peu près dans toutes les partitions, surtout dans les ballets. Aussi, dans *Bacchus et Ariane*, ballet mythologique s'il en fut, le compositeur Rochefort emploie très souvent ses trois trombones.

Ordinairement, dans les ouvrages plus sérieux, comme je le disais tout à l'heure, les trombonistes avaient leurs parties peu chargées ; ils pouvaient très facilement se consacrer à d'autres fonctions et jouer du cor, de la trompette ou de la harpe, comme Braun, Sieber et Nau.

Je vais citer un exemple qui montrera tout à la fois et la conscience des compositeurs, et la bonne volonté exemplaire des symphonistes

(1) Grand-père de notre sympathique confrère Fernand Langlé.

de la génération qui nous a précédés. Nous trouvons, dans *Daphnis et Pandrose*, de Méhul, la partie de trombones ainsi formulée :

ACTE PREMIER. — Du 1^{er} numéro au numéro 10, tacet. Numéro 11 (lent, en *la*), deux rondes, puis trente-et-une mesures de pause.

ACTE II. — Jusqu'au numéro 19, tacet. Numéro 20 (*allegro vivace*), dix-neuf pauses. *Andante* : trois mesures de pause, point d'orgue. *Allegro* : soixante-quatorze mesures de pause. *La mineur* : douze mesures de pause. Ritournelle de violon : quatre mesures. Enfin, le tromboniste embouche son instrument; mais ce n'est que pour faire entendre quatre rondes et une noire *fortissimo*. Il attend cinq autres mesures, joue deux mesures et demie avec trois *ff* et son rôle est terminé : *dix notes chacun*.

« Ah ! le beau temps que c'était là » pour les trombones !

TH. DE LAJARTE.





BIBLIOGRAPHIE



'ART LYRIQUE. — *Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, par E. DELLE SEDIE. — La belle et grande école italienne n'existe plus depuis longtemps, et personne de la génération actuelle ne saurait se figurer combien étaient grands les talents de mesdames Pasta, Malibran, Pisaroni, Méric-Lalande et Sontag, ainsi que de cette brillante pléiade de chanteurs qui avaient pour noms Galli, Pellegrini, Davide, Bordogni, Rubini, Tamburini et Lablache. — Seul, parmi les hommes, M. Delle Sedie peut aujourd'hui faire encore comprendre ce que fut le chant italien, à une époque où les études étaient sérieuses et où une belle voix sans travail n'avait que peu d'applaudissements à espérer d'un public rendu difficile et connaisseur par les artistes eux-mêmes ; — époque où tous les chanteurs vocalisaient plus ou moins bien, et où l'on savait apprécier l'immense parti qu'un ténor peut tirer de la voix de tête. C'est donc un heureux retour vers les saines traditions, et un gage d'un grand progrès pour l'avenir du chant, que promet une méthode méditée et écrite par cet excellent virtuose.

Sous le titre de *l'Art lyrique, traité complet de chant et de déclamation lyrique*, M. Delle Sedie vient de publier l'un des plus importants travaux qui aient jamais paru sur l'art du chant. De même que dans tous les ouvrages théoriques, il a bien fallu traiter certains sujets qui l'ont déjà été des centaines de fois ; mais la seconde partie de cette méthode, qui s'applique spécialement au chant dramatique, est toute nouvelle dans sa forme et paraît appelée à rendre de très grands services.

M. Delle Sedie débute par des explications anatomiques sur la conformation des parties internes du corps où la voix prend naissance, et sur la manière dont le chanteur doit faire fonctionner ces parties. C'est M. le docteur Mandl qui lui a fourni ce travail. J'avoue, pour ma part, que je suis peu partisan de l'intervention de l'anatomie dans le talent d'un chanteur. C'est, je crois, Stéphen de la Madeleine, professeur de chant, non sans quelque mérite, qui, le premier, il y a une vingtaine d'années, introduisit cette mode dans l'étude de l'art lyrique, dont n'avaient aucune idée les artistes du temps passé, qui cependant chantaient infiniment mieux que ceux d'aujourd'hui. Mais passons sur ce sacrifice que M. Delle Sedie a cru devoir faire à l'innocente manie du our. L'attaque du son est très remarquablement traitée. Au lieu de cette méthode fatigante de filer le son, qui consiste à donner la note très *piano*, à l'enfler et à la diminuer, M. Delle Sedie prescrit d'abord d'attaquer le son fort et de le diminuer, et ensuite de l'attaquer doux et de l'enfler, ce qui conduit au même but avec beaucoup plus de sûreté, d'autant que le même moyen est appliqué à des successions de deux et de trois notes. La fusion des registres occupe une place importante dans ce traité. L'intonation, l'homogénéité dans l'émission des sons et les divers exercices du chant sont parfaitement développés dans une foule d'exemples ; mais peut-être me sera-t-il permis ici de faire observer que M. Delle Sedie compte un peu trop sur les moyens pécuniaires de ses élèves en leur recommandant de travailler, outre sa propre méthode, les vocalises de Danzi et d'Alary, et les exercices de Garcia et de madame Damoreau.

J'ai hâte d'arriver à la partie la plus importante de ce remarquable traité. La manière de corriger les imperfections de la voix en est l'introduction, car ce sujet n'avait jamais été abordé. Les études et les exercices expressément composés par M. Delle Sedie pour parvenir à ce résultat sont savamment combinés, et il est très consolant pour les élèves d'apprendre que les défauts mêmes de leur organe pourront plus d'une fois leur servir pour produire des effets dramatiques.

L'analyse et l'interprétation des rôles sont, de toute la méthode de M. Delle Sedie, ce qui peut le plus puissamment contribuer à former de grands artistes. Aussi n'est-il pas de soins qu'il ne se soit donnés pour faire passer dans l'esprit et dans l'âme des chanteurs, les profondes ressources que son talent lui a fait découvrir et mettre en pratique. Des signes placés au-dessus des notes indiquent de la manière la plus ingénieuse non-seulement l'expression et l'accent propre qu'il faut donner à chaque phrase ou parcelle de phrase d'un motif, mais encore le timbre spécial

de voix qui peut le mieux rendre le sentiment que l'âme éprouve, suivant les paroles que ces phrases sont censées exprimer. Cinq vocalises de la composition de M. Delle Sedie et quatre vocalises de Righini sont consacrées à cette analyse. Et l'analyse des vocalises de Righini offre cette particularité que, destinées à être chantées avec des sentiments tout opposés, selon les inflexions et les accents qui sont indiqués au-dessus des notes, l'élève apprendra à donner au même morceau deux couleurs absolument diverses.

Passant ensuite de la musique sans paroles à de la musique faite expressément pour être chantée et déclamée, M. Delle Sedie analyse des airs et des récitatifs des opéras les plus célèbres, en enseignant comment ils doivent être exécutés avec le plus de perfection possible. De précieuses indications sont données sur l'articulation, la diction et la prosodie, et l'ouvrage se termine par des extraits du *Traité de mélodie*, de Reicha, où cet illustre professeur montrait comment les grands chanteurs du siècle dernier s'y prenaient pour broder les motifs, et ajouter aux gracieuses inspirations du compositeur celles de leur propre goût et de leur profonde science de l'art du chant.

Henry Cohen.

HC

ART MODERNE DU PIANO. 50 études de salon, moyenne force et progressives, par MARMONTEL. — Tous les pianistes savent par cœur les belles et classiques études de Cramer, Moscheles, Kalkbrenner, Bertini et H. Herz. Voici aujourd'hui M. Marmontel qui vient de faire paraître un recueil de cinquante études progressives et de moyenne force, qui ne le cèdent en rien à celles de ses illustres devanciers : ce qui prouve que quand on est excellent exécutant et qu'on est doué de l'heureuse faculté de faire éclore des idées musicales, la création de ce genre de musique, nommé Études, est une mine inépuisable, qui peut donner autant de gloire à son auteur que n'importe quelle œuvre d'imagination. Mais, contrairement aux produits de l'invention pure, il ne suffit pas d'être bon compositeur, il faut encore s'être adonné à l'exercice, quelquefois agréable, mais bien plus souvent aride et ingrat du professorat, pour pouvoir écrire des Études qui soient en même temps

utiles et attrayantes. Les preuves de M. Marmontel comme professeur de premier ordre sont acquises depuis longtemps : aussi, nul ne s'étonnera qu'il ait bien rempli la première de ces deux conditions. Quant à la seconde, il suffira d'essayer ces études soi-même ou de les entendre jouer, pour être convaincu que jamais l'ennui ne s'emparera des élèves qui voudront bien leur consacrer leurs veilles.

Bertini, le premier, avait compris qu'il faut souvent cacher sous des fleurs ce que la sévérité du travail peut offrir de rebutant : car les études purement classiques de Cramer n'auraient peut-être pas grande chance de réussite aujourd'hui. Mais, une fois la route tracée, les compositeurs-pianistes n'ont plus regardé en arrière. Les études sont devenues de véritables récréations, et M. Marmontel a dramatisé le genre, si je puis m'exprimer ainsi. Sans jamais sortir du vrai cadre de l'*étude*, dont le but est de perfectionner l'exécution, on ne peut rien entendre de plus passionné que celle qui ouvre la marche, ni de plus vaporeux et en même temps de plus pathétique que la 41^e. Le poète qui voudrait placer des vers sous la 36^e aurait la tâche facile. La musique exprime à merveille les reproches d'une amante abandonnée. Elle commence par une plainte douloreuse, que rend admirablement un beau motif syncopé. S'exaltant par moments, elle retombe ensuite et retourne enfin à sa première plainte, en baissant la voix, qui finit par s'éteindre tout à fait. La 45^e étude est une composition magistrale. C'est une sorte de marche funèbre d'un superbe développement. La main droite débute par un chant sévère et sombre que bientôt la main gauche semble accompagner par un roulement de tambours voilés. Le ton de *ré dièse mineur*, en même temps lugubre et éclatant, est parfaitement approprié au caractère du morceau. On voit que sous tous les rapports le Recueil d'Études de M. Marmontel est une œuvre hors ligne, et je ne dois pas non plus oublier de faire ressortir la magnificence de l'édition.

H. C.



TRAITÉ D'INSTRUMENTATION APPLIQUÉ AUX ORCHESTRES D'INSTRUMENTS A VENT, par LÉON DETHOU. — Sous ce titre, M. Léon Dethou a écrit un ouvrage qui sera surtout utile

à ceux qui habitent en dehors des grands centres, parce qu'il renferme tous les renseignements nécessaires aux compositeurs, chefs et exécutants de musique militaire. Ces connaissances indispensables ne se trouvent que dans les grands traités de Berlioz, Kastner et Gevaërt, qu'on est loin de rencontrer partout, soit à cause de l'élévation de leur prix, soit à cause de l'insouciance trop fréquente chez les habitants de la province. L'étendue de tous les instruments à vent y est donnée dans le plus grand détail, avec le tableau des traits qu'il est bon d'éviter tout à fait, ou du moins de ne pas trop prodiguer, lorsqu'on écrit pour certains d'entre eux. Un autre point très essentiel, c'est que la nature du timbre de chaque instrument, surtout de ceux qu'on n'entend pas tous les jours, le plus ou moins de difficultés que présente leur exécution, et l'effet qu'on en peut tirer sont très exactement et clairement expliqués. Peut-être M. Dethou aurait-il pu se dispenser de parler de certains instruments de cuivre qui existent, mais qui ne sont point employés, tels que la clarinette contre-basse, le trombone basse, etc., parce que les jeunes compositeurs qui, en général, ne rêvent qu'effets d'orchestre, pourraient être tentés d'écrire pour des instruments qui, neuf fois sur dix, leur manqueront au jour de l'exécution ; mais cette légère critique n'enlève rien à l'utilité incontestable du traité de M. Dethou.

H. C.



DE L'AVENIR DES THÉORIES MUSICALES, par M. ANATOLE LOQUIN. — Un de nos musicologues les plus érudits, M. Anatole Loquin, qui, sous la signature de Paul Lavigne, tient avec autorité le feuilleton musical de la *Gironde*, a prononcé, le 3 avril 1873, à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux, un discours de réception plein d'aperçus ingénieux et d'idées neuves. Nous extrayons de ce discours, qui a pour titre « De l'avenir des théories musicales, » les passages suivants :

Les compositeurs, au lieu de se fatiguer la tête à apprendre de prétendus principes qui ne peuvent que les éloigner du but vers lequel ils tendent, une fois qu'ils ont la mémoire meublée des grands modèles -- les vrais, les seuls maîtres, ceux-là ! -- et qu'ils connaissent et pratiquent l'art de créer des

mélodies et des accompagnements, de la même manière que les enfants connaissent et pratiquent le langage (par instinct et par pure routine); les compositeurs, dis-je, feraient mille fois mieux de s'abandonner tout franchement à leur génie créateur, en prenant leur goût personnel pour guide constant, et leur seule fantaisie pour règle unique. En un mot, et c'est là où je veux en venir, la théorie n'est pas faite pour le praticien, qui ne doit jamais se rendre un compte exact de ce qu'il fait, sous peine de *voir sa libre inspiration se refroidir, et son talent, finalement, l'abandonner.*

De même que l'enfant parle avant d'avoir appris la grammaire et emploie les verbes aux temps les plus difficiles, en créant même couramment des formes nouvelles et inusitées, plus logiques et plus régulières, la plupart du temps, que celles qui ont prévalu; de même aussi le compositeur ignore quels mécanismes réguliers il met en jeu lorsque, dans ses créations, il fait usage, par pur instinct, de compositions tonales et rythmiques souvent très compliquées. *Et je mets hardiment en fait que le jour où il arriverait à le savoir, il tomberait dans la recherche et le pédantisme, cesserait d'être libre et perdrait bien vite son imagination et sa spontanéité.*

Après diverses considérations sur l'étude de l'*harmonie* et de la *tonalité*, sur le *rhythme*, sur les origines de la musique religieuse; après le monument traditionnel écrit, M. Loquin parle des traditions orales du chant populaire, aussi caractéristiques, aussi curieuses, aussi importantes dans leur genre que les traditions écrites :

Le vaste recueil, dit-il, de nos chants populaires français est encore une de ces œuvres gigantesques qui ne peut être entreprise qu'en commun, par une association dévouée d'hommes possédant des connaissances spéciales et variées, et se recrutant tous les jours parmi les plus capables et les plus instruits. J'entends une œuvre de science, d'archéologie et d'érudition avant tout, et non une collection d'albums, de livres de fantaisie, de keepsakes de salon, ornés de vignettes ridicules et d'accompagnements de piano déploables. Pour dire même ici toute notre pensée, l'entreprise que nous rêvons serait tout à fait comparable à l'*Histoire littéraire de la France*, commencée au siècle dernier par les Bénédictins et continuée de nos jours, avec une prudente et sage lenteur, par une commission de membres de l'Académie des Inscriptions. Un ministre de l'instruction publique eut, en 1852, l'idée prématurée de faire commencer ce recueil général; mais ceux qui en furent chargés, parmi lesquels il y avait cependant des érudits de premier ordre, succombèrent bientôt sous le poids d'une entreprise qui n'était pas proportionnée à leurs forces. Que l'on publie d'abord les collections des chants spéciaux à telles et telles de nos provinces. Le travail d'ensemble ne pourra

venir qu'après que tous les chercheurs, dans chaque département, auront depuis longtemps dit leur dernier mot.

Déjà l'on commence, de tous côtés, à s'occuper de collectionner nos chants populaires anciens et modernes, citadins et ruraux. MM. de la Ville-marqué, de Coussemaker, Frédéric Rivarès, J.-B. Wekerlin, Du Mersan, Gérard de Nerval, Francisque Michel, Leroux de Lincy, J.-D.-J. Sallaberry, Armand Guéraud, Damase Arbaud, Max Buchon, Prosper Tarbé, Jérôme Bujeaud et plusieurs autres ont déjà déblayé de nombreux terrains partiels et publié des travaux de détail importants, jalons bien précieux, et qui seront d'une valeur inestimable pour les érudits qui tenteront en société, quand le moment sera venu, la formation savante et définitive du recueil unique et général. Il est seulement à regretter que la majorité des auteurs que nous venons de citer se soient plus occupés de la poésie que du chant, des *paroles*, comme on dit, que de la musique.

La recherche des origines et des textes primitifs, celle des variantes et des circonstances qui ont présidé à leur formation, constituent une vaste série d'études, d'un haut et puissant intérêt. *Une phrase de chant, en passant de bouche en bouche, et grâce à des lois curieuses à analyser de près, devient forcément tout autre. Telle période mélodique finit par s'oxyder, lorsqu'elle reste longtemps au contact du courant populaire.* Car la masse, elle aussi, entre souvent pour beaucoup dans la composition de ces chants, sans en avoir conscience, en transformant (et *transformer d'instinct*, n'est-ce pas *composer*?) les passages, trop difficiles d'intonation pour elle, en d'autres plus faciles, d'après des lois aussi certaines que celles de la phonétique; lois dont on pourra un jour prévoir l'action à l'avance, bien qu'elles doivent, d'ailleurs, varier sensiblement avec les époques et les localités, les tonalités et les races.

La conclusion de ces considérations, c'est que de telles recherches (qui paraîtront sans doute bien futiles à certains indifférents) exigent, pour être faites sérieusement et complètement, des travailleurs érudits, en très grand nombre, armés et cuirassés à l'avance d'une patience de Bénédictins. *Le recueil de nos mélodies nationales et populaires ne pourra donc exister un jour, que par suite d'efforts nombreux et souvent réitérés.* — On remarquera peut-être que je ne parle ici que de nos *chants populaires français* : c'est à chaque peuple, en effet, de s'occuper des siens en particulier.

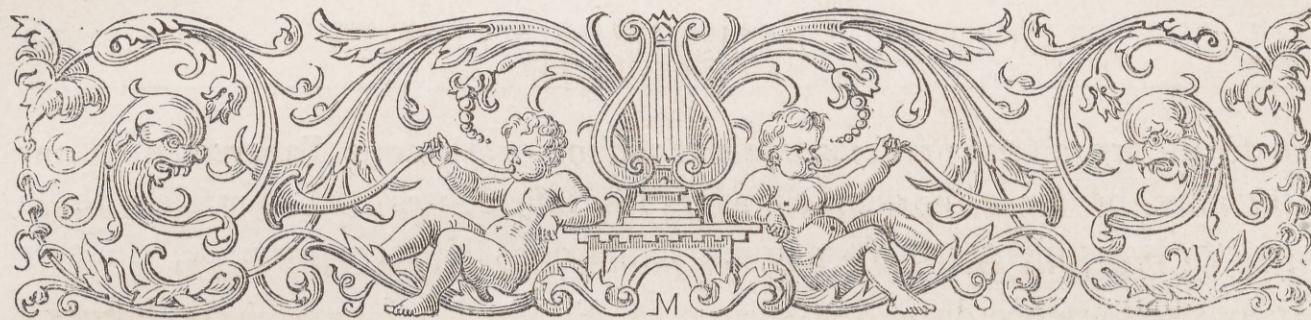
M. Loquin résume enfin l'étude rapide qu'il a faite sur tant de sujets différents et conclut en ces termes :

Mieux partagés que nos devanciers, nous commençons à avoir enfin conscience du but vers lequel nous nous dirigeons. Le phare consolateur,

sans doute, paraît encore bien éloigné; n'importe! nous l'apercevons, par intervalles, briller à l'horizon à travers les tourmentes et les rafales de la tempête. Nous n'entrerons pas nous-mêmes dans la terre promise, nous le savons; mais nous aurons du moins préparé, de loin, la voie à ceux qui en prendront un jour possession pleine et entière; nous avons d'ailleurs d'ores et déjà, sur notre route, bien des fruits savoureux à cueillir; et je me sens heureux et fier, pour ma part, de vivre dans ce glorieux dix-neuvième siècle, qui, dans l'ordre physique comme dans l'ordre intellectuel, — et en dépit des efforts en sens contraire de quelques retardataires qu'il faut plaindre, car ils sont de bonne foi, — a renouvelé la face de la Science; et pendant lequel nous voyons, tous les jours, tant de belles, de grandes et de nobles choses s'accomplir.

V. M.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

THÉATRE-VENTADOUR : *Lucrezia Borgia*. — Mesdames Pozzoni et Emiliani.
MM. Anastasi, Romani, Soto.



Le Théâtre-Ventadour s'est ouvert par *Lucrezia Borgia*, en attendant l'échéance des représentations françaises, fixée au 1^{er} janvier 1875.

L'intérêt que m'inspire la difficile entreprise de M. Bagier, me commande une imperturbable franchise d'appréciation. Je ne comprends pas qu'une direction nouvelle, qui tient à honneur de réparer les piperies de l'ancienne, ait inauguré par *Lucrezia Borgia* le cours des représentations italiennes. Artistiquement et administrativement, on ne pouvait être plus mal conseillé.

Lucrezia Borgia, œuvre très secondaire de l'œuvre de Donizetti, n'a plus les sympathies de la génération présente. Je ne poursuis pas une enquête de *commodo et incommodo* : je constate purement et simplement un fait qui ne me paraît pas niable. Cette partition dolosive est à la fois condamnée par la critique et par l'abonné, sur lequel elle n'exerce plus aucune attraction. Ceux qui sont morts sont morts, laissons en paix leur cendre.

Pour ramener l'attention du public sur le Théâtre-Italien, il faut frapper un grand coup et se décider à rompre avec le système des reprises.

Il faut, sous peine de sombrer fatallement, fournir au dilettantisme parisien le contingent d'opéras contemporains qui lui revient de droit et que sa curiosité réclame avec insistance.

Il faut que le goût le plus sévère préside au choix des pièces qui constituent le fond du répertoire. Il faut se séparer résolument de toutes celles qui ternissent, par leurs banalités outrées, la gloire séculaire de l'école italienne, et n'en garder absolument que la fleur.

Il faut, enfin, que l'interprétation ne soit jamais outrageante pour la mémoire des maîtres, et surtout, qu'elle ne puisse être exploitée contre la musique italienne par ses nombreux détracteurs.

Je sais pas encore dans quelle voie M. Bagier est décidé à se lancer. Il ne serait pas honnête de préjuger le sort de sa direction, et je ne veux pas lui faire l'application rigoureuse de ces principes qui doivent, à mon point de vue, régir impérieusement l'exploitation du Théâtre-Ventadour, considéré comme scène italienne. Et pourtant, je crois fermement qu'en ouvrant par *Lucrezia Borgia*, il a dû céder, soit à une précipitation regrettable, soit à une fantaisie d'artiste compromettante.

Les cantatrices les plus célèbres, entre autres la Grisi, la Frezzolini, la Penco et la Krauss, se sont senties attirées vers le rôle de Lucrèce Borgia. Les mêmes instincts de femme et d'artiste ont dirigé la volonté de madame Pozzoni, qui s'est présentée aux Parisiens sous ce même masque. Madame Pozzoni a du tempérament et même du talent. Sa voix de soprano est chaude, vibrante, vaillante, et quoi qu'on ait dit, elle est jeune. Seulement, la cantatrice en abuse et la mène à bride abattue. La note est trop souvent remplacée par le cri. A ce moment, l'oreille est l'objet d'une illusion fâcheuse : l'organe a l'air fatigué, usé, vieilli ; il n'est que surmené. Tout me porte à croire que la réflexion, et l'habitude du public français guériront madame Pozzoni des fréquents abus qu'elle fait de ses forces vocales, car elle est excellente musicienne. Ajoutons que sa physionomie est pleine de passion et de mobilité, que son geste est dramatique, et que ses défauts les plus saillants proviennent plutôt de qualités mal pondérées que de facultés mal organisées.

Le ténor Anastasi possède une voix longue, sèche et rébarbative comme une Anglaise sexagénaire ; il a néanmoins un mérite : il ne donne pas d'inquiétudes. — M. Romani, basse chantante, a dû rendre à M. Giraudet le rôle d'Alphonse d'Este qu'il n'a chanté qu'une fois. Ce chiffre impair ne me plaît pas moins qu'aux dieux. Soto, que nous avons si souvent applaudi à l'Athénaïe, se drape avec beaucoup de relief dans le manteau de Gubetta, le vieux complice. Le contralto, mademoiselle Émiliani, s'est fait bisser son *brindisi* du troisième acte. Qui expliquera jamais les caprices du public de la salle Ventadour ?

L'orchestre reste toujours confié à M. Vianesi, dont le bras terrible crée peu de loisirs aux fanatiques du point d'orgue.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



IMANCHE dernier, l'Opéra a donné une brillante représentation des *Huguenots*, au bénéfice des Alsaciens-Lorrains. Cette représentation, placée sous le patronage de madame de Mac-Mahon, tirait son principal attrait des débuts à Paris de madame Adelina Patti, dans un rôle du répertoire français. M. Arthur Heulhard dira à nos lecteurs, dans notre prochain numéro, son avis sur cet essai de la célèbre cantatrice qui chantera aussi, prochainement, le rôle de Marguerite de *Faust*.

Madame Patti a débuté dans la carrière lyrique avec le quatrième acte des *Huguenots*, chanté en *français*, à la Nouvelle-Orléans. C'était, raconte l'*Entr'Acte*, dans une représentation au bénéfice du ténor Mathieu, qui avait tiré d'embarras le directeur de l'Opéra orléanais, privé inopinément de sa première chanteuse, en lui faisant engager une toute jeune fille dont l'éducation musicale était à peine faite, et à qui cependant sa rare intelligence et ses moyens vocaux extraordinaires pouvaient tenir lieu d'expérience. Bien en prit à l'*impresario*, car le succès obtenu par la jeune Patti fut immense, et il put terminer brillamment et fructueusement sa campagne. Peu de jours après avoir débuté dans *Lucia*, qu'elle chantait en italien, Adelina joua le quatrième acte des *Huguenots* en français avec l'artiste qui lui avait procuré son premier engagement. Il y a quatorze ans qu'elle osa, pour la première fois, s'attaquer à cette grande page lyrique.

Disons, pour terminer, que cette représentation extraordinaire, à laquelle assistait le Président de la République, a produit, en chiffres ronds, 38,000 fr.

— La maison Henry Lemoine se propose de publier sous peu, par souscription et par livraison, les œuvres complètes sur le chant (théorie et pra-

tique) de M. Stéphen de la Madelaine, un de nos chanteurs et de nos professeurs les plus distingués (mort en 1860).

Cet ouvrage, approuvé par l'Institut de France (section de la musique), approuvé également par le Conservatoire de Paris, ainsi que par tous les Conservatoires de l'Europe, sera publié en six mois, par livraisons, paraissant une fois par semaine. L'ouvrage formera deux beaux volumes, format Lemoine, d'une valeur de 15 francs chacun.

— Le ministère de l'instruction publique a demandé à plusieurs directeurs de théâtres lyriques la liste complète du répertoire moderne.

Voici cette liste, avec la date des représentations :

- Le Barbier de Séville*, de Rossini, donné en 1816, à Rome.
Otello, de Rossini, donné en 1816, à Rome.
Gazza Ladra, de Rossini, donnée en 1817, à Rome.
Freischütz, de Weber, donné en 1821, à Berlin.
Semiramide, de Rossini, donnée en 1823, à Venise.
Obéron, de Weber, donné en 1826, à Londres.
Moïse, de Rossini, donné en 1827, à Paris, d'abord à Naples.
La Muette de Portici, d'Auber, donnée en 1828, à Paris.
La Straniera, de Bellini, donnée en 1828, à Milan.
Guillaume Tell, de Rossini, donné en 1829, à Paris.
La Vestale, de Pacini, donnée en 1830, à Rome.
Anna Bolena, de Donizetti, donnée en 1831, à Milan.
La Sonnambula, de Bellini, donnée en 1831, à Milan.
Norma, de Bellini, donnée en 1831, à Milan.
Chiara di Rosemberg, de Ricci, donnée en 1831, à Milan.
Robert-le-Diable, de Meyerbeer, donné en 1831, à Paris.
Beatrice di Tenda, de Bellini, donnée en 1832, à Milan.
L'Elisire d'Amore, de Donizetti, donné en 1832, à Naples.
Torquato Tasso, de Donizetti, donné en 1833, à Rome.
Le Nouveau Figaro, de Ricci, donné en 1833, à Milan.
Lucrezia Borgia, de Donizetti, donnée en 1833, à Milan.
Gemma di Vergy, de Donizetti, donnée en 1834, à Milan.
I Puritani, de Bellini, donnée en 1834, à Paris.
Una Aventura di Scaramucia, de Ricci, donnée en 1834, à Paris.
Eran' due Ora sono tre, de Ricci, donné en 1834, à Turin.
La Juive, d'Halévy, donnée en 1835, à Paris.
Marino Faliero, de Donizetti, donnée en 1835, à Paris.
Lucia, de Donizetti, donnée en 1835, à Naples.
Les Huguenots, de Meyerbeer, donnés en 1836, à Paris.

Crispino e la Comare, des frères Ricci, donné en 1837, à Naples.
Belisario, de Donizetti, donné en 1836, à Venise.
Roberto Devereux, de Donizetti, donné en 1837, à Naples.
Il Giuramento, de Mercadante, donné en 1838, à Naples.
Maria di Rudens, de Donizetti, donnée en 1838, à Venise.
I Due Illustre Rivale, de Donizetti, donnés en 1839, à Venise.
Poliuto, de Donizetti, donné en 1840, à Turin.
Il Templario, de Nicolaï, donné en 1840, à Turin.
La Fille du Régiment, de Donizetti, donnée en 1840, à Paris.
La Favorite, de Donizetti, donnée en 1840, à Paris.
Linda di Chamounix, de Donizetti, donnée en 1844, à Vienne.
Nabucco, de Verdi, donné en 1842, à Milan.
Saffo, de Pacini, donnée en 1842, à Milan.
Saiül, de Buzzi, donné en 1841, à Vienne.
I Lombardi, de Verdi, donnés en 1843, à Milan.
Don Pasquale, de Donizetti, donné en 1843, à Paris.
Maria di Rohan, de Donizetti, donnée en 1843, à Vienne.
Don Sébastien, de Donizetti, donné en 1843, à Paris.
Ernani, de Verdi, donné en 1844, à Venise.
La Fidanzata Corsa, Pacini, donnée en 1844, à Florence.
I Due Foscari, de Verdi, donnés en 1844, à Rome.
Stradella, de Flotow, donnée en 1844, à Hambourg.
Attila, de Verdi, donné en 1846, à Venise.
Macbeth, de Verdi, donnée en 1847, à Florence.
Giovanna d'Arco, de Verdi, donnée en 1847, à Milan.
Marta, de Flotow, donnée en 1847, à Vienne.
Jone, de Petrella, donné en 1848, à Milan.
Le Prophète, de Meyerbeer, donné en 1849, à Paris.
Don Bucefalo, de Cagnoni, donné en 1848, à Milan.
Tutti in Maschera, de Pedrotti.
Luisa Miller, de Verdi, donnée en 1849, à Naples.
Rigoletto, de Verdi, donné en 1851, à Venise.
Il Troyaïore, de Verdi, donné en 1852, à Rome.
La Traviata, de Verdi, donnée en 1853, à Venise.

— M. Humbert, directeur du théâtre des Galeries Saint-Hubert, à Bruxelles, va faire jouer prochainement une opérette de MM. Bocage, Dubreuil et Coëdès, intitulée le *Clair de Lune*.

— Nous trouvons dans le *Figaro* le nom des chanteuses qui ont joué à

l'Opéra le rôle de Valentine, depuis la première représentation des *Huguenots*, jusqu'à nos jours.

Les voici par ordre de date :

- 29 Février 1836. — Première représentation, Mademoiselle Falcon;
1838. — Madame Stolz;
1840. — Madame Nathan Treillet;
16 Août 1842. — Mademoiselle Méquillet;
13 Janvier 1845. — Mademoiselle de Beaussire;
10 Août 1846. — Mademoiselle Rabi;
1847. — Mademoiselle Dammeron;
1849. — Mademoiselle de la Morlière;
16 Février 1854. — Mademoiselle Cruvelli;
1856. — Mademoiselle Moreau-Sainti;
1^{er} Octobre 1858. — Madame Barbot;
1859. — Madame Laforêt;
16 Janvier 1860. — Mademoiselle Brunet;
26 Août 1863. — Madame Tietjens;
1864. — Marie Sasse;
31 Juillet 1865. — Mademoiselle Lichtmay;
1866. — Mélanie Reboux;
1868. — Madame Hisson;
1872. — Ferruci;

Enfin Madame Gueymard qui a toujours chanté le rôle et le chante encore. Il n'y a que la Falcon, Madame Stolz, Madame Nathan Treillet, la Cruvelli et Marie Sasse, qui y aient laissé un grand souvenir.

Un détail curieux que fournit le costumier de l'Opéra.

Le premier costume de Valentine est, selon la tradition, un costume de velours grenat. Deux cantatrices seulement ont fait infraction à la règle : madame Cruvelli, qui avait fourni elle-même son costume, une robe de satin gris avec crevés cerise, et mademoiselle Dammeron, qui avait perdu sa mère quelques jours avant ses débuts dans Valentine et joua le rôle en noir !

— Les examens pour l'admission aux classes du Conservatoire ont commencé par le concours de chant (hommes). Ils continueront dans l'ordre suivant :

- 16 Chant (femmes).
- 22 Déclamation dramatique (hommes et femmes).
- 27 Piano (hommes et femmes).
- 29 Violoncelle et violon.

NOUVELLES



ARIS. — *Opéra.* — Madame Adelina Patti, après avoir interprété trois fois le rôle de Valentine des *Huguenots*, paraîtra dimanche et mercredi prochains dans celui de Marguerite de *Faust*.

— M. Halanzier vient d'engager une jeune cantatrice, mademoiselle Saville, élève de M. Jules Cohen. Elle débutera prochainement par *le Trouvère*, puis elle chantera dans *les Huguenots*. Mademoiselle Saville a déjà appartenu à l'Opéra, mais en qualité d'élève danseuse.

— Le jeune ténor Vergnet continuera ses débuts par le rôle d'Ottavio de *Don Juan*. On prête au directeur de l'Opéra l'intention de reprendre *le Comte Ory* pour M. Vergnet.

— Le premier ballet que montera le nouvel Opéra sera pour le sujet de M. Jules Barbier, de M. Mérante pour la partie chorégraphique. M. Léo Delibes est chargé de la musique de ce ballet, qui a pour titre : *Sylvia, ou la Nymphe de Diane*.

Théâtre-Ventadour (Italiens). — Le nouveau directeur, M. Bagier, a choisi, pour inaugurer son théâtre, *Lucrezia Borgia*, dont nos lecteurs trouveront dans ce numéro un compte-rendu spécial. Samedi prochain, on donnera, avec madame Pozzoni, *la Traviata*, pour les débuts de M. Verati, ténor, et de M. Rinaldi, baryton.

Jeudi, 22 octobre, première représentation de *un Ballo in maschera*, chanté par madame Pozzoni; M. Anastasi, ténor, et Fagotti, baryton; mademoiselle Ormeni, contralto, et mademoiselle Sarni.

Puis viendront les débuts de mademoiselle Sebel dans *Crispino e la Comare et Marta*.

Enfin, *Il Trovatore*, avec mademoiselle Lamare, élève de notre Conservatoire, et *Otello* pour madame Pozzoni, MM. Verati, Fernando, Giraudet, et Ribaldi.

Opéra-Comique. — M. Du Locle va mettre à l'étude *les Amoureux de Catherine*, poème de M. Jules Barbier, musique de M. Henri Maréchal, prix de Rome de 1870.

— Nous avons donné, dans notre numéro du 15 septembre, la distribution

de *Mireille*, dont la première représentation est prochaine. Mademoiselle Lina Bell, qui avait été chargée du rôle de Taven, sera remplacée par madame Galli-Marié, et mademoiselle Chevalier chantera le rôle de Vincenette.

Châtelet (Opéra populaire). — Les répétitions générales de l'opéra de M. Membrée, *les Parias*, marchent activement : la représentation d'ouverture aura lieu vraisemblablement le 25 de ce mois.

MM. Dufau, directeur de l'Opéra populaire, et Fischer, directeur de l'Amphigru, viennent, dit-on, de signer un traité d'après lequel il y aurait fusion entre les deux théâtres.

Palais-Royal. — Le théâtre du Palais-Royal va reprendre prochainement *Danaé et sa bonne*, opérette en un acte, paroles de Lefebvre et musique de Sylvain Mangeant, chef d'orchestre du théâtre de Moscou.

Concerts de l'Association artistique. — La direction du théâtre du Châtelet (Opéra populaire) a renoncé à exploiter elle-même les Concerts du dimanche. M. E. Colonne, qui a formé une association de musiciens, a loué la salle. Il donnera un Concert instrumental tous les dimanches et un Concert avec chœurs, par chaque série de huit Concerts.

L'Association dont M. Colonne est le président, est placée sous le patronage de membres honoraires dont la cotisation annuelle est fixée à un minimum de 25 francs. Les membres honoraires ont le droit d'assister à la répétition générale de chaque Concert. Quoique la souscription ne doive être ouverte officiellement que le 15 octobre, on compte déjà parmi les adhérents :

Madame Pauline Viardot ;
Vicomtesse de Grandval ;
Madame Galli-Marié ;
Madame R. Laborde ;
Madame Gérard ;
Madame veuve Schæffer
M. et madame Schæffer,
Madame Oulmon ;
Madame Salvador ;
Madame C. Saint-Saëns ;
M. G. Mathias ;
MM. Durand et Schoeneverk.

Concerts populaires. — Nous avons annoncé, dans notre dernier numéro, l'ouverture des Concerts populaires sous la direction de M. Pasdeloup. Voici le programme du premier Concert qui aura lieu le dimanche 18 octobre :

Symphonie héroïque.....	BEETHOVEN.
Allegro — Marche funèbre — Scherzo — Finale.	
Prélude.....	VERDI.
Suite hongroise.....	J. MASSENET.
N° 1. — Entrée en forme de danse.	
N° 2. — Intermède	
N° 3. — Adieux de la Fiancée.	
N° 4. — Cortége, Bénédiction nuptiale et sortie de l'Église.	
Pièces (1720), première audition, de.....	S.BACH.
<i>Le Songe d'une Nuit d'Été</i>	MENDELSSOHN.
Allegro appassionato — Scherzo — Nocturne — Marche.	

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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