

LES  
CONCOURS DU CONSERVATOIRE



La *Chronique musicale* a pensé qu'il serait plus sage pour elle d'attendre la fin des concours pour en rendre compte, afin de pouvoir d'un seul coup envisager l'ensemble de ces séances intéressantes, que de partager en deux le récit des impressions suggérées par elles. Il nous a semblé que, de cette façon, nous pourrions résumer d'une façon plus complète et plus exacte le résultat des sensations suscitées en nous par la série des épreuves auxquelles ont pris part, cette année comme les précédentes, les élèves de notre grande école de musique. Mais, avant d'entrer dans les détails du compte rendu, qu'on nous permette quelques

observations générales sur l'état de l'enseignement au Conservatoire, quelques critiques sur certains points qui nous semblent appeler des réformes indispensables.

Nous avons déjà demandé ailleurs, et nous demanderons ici de nouveau, pourquoi la nouvelle administration du Conservatoire n'a pas encore jugé à propos de rétablir l'excellente coutume des exercices publics, abandonnée à tort depuis près de quinze ans par la précédente direction. Les règlements d'organisation et de fonctionnement du Conservatoire sont excellents, et il suffirait de les appliquer strictement pour que notre école fût la première du monde ; elle l'a prouvé pendant un demi-siècle. Or, ces règlements établissaient précisément que chaque année auraient lieu un certain nombre d'exercices dramatiques et lyriques, dans lesquels les élèves destinés au théâtre, joignant la pratique à la théorie, acquerraient l'expérience de la scène en jouant, devant le public, certains ouvrages ou fragments d'ouvrages comiques ou musicaux. On comprend combien cet usage était excellent, puisque, à leur sortie de l'école, les élèves savaient déjà ce que c'est que d'apprendre et de travailler un rôle en son entier, et s'étaient jusqu'à un certain point familiarisés avec ces deux choses si terribles pour les jeunes comédiens : — la rampe et le public.

Nous demanderons aussi pourquoi l'on n'a pas encore jugé à propos de rétablir l'emploi, si essentiel, du costume dans les concours scéniques, c'est-à-dire ceux d'opéra et d'opéra-comique. Ici, nous sommes obligé de constater, à notre grand étonnement et à notre grand regret, que le nouveau directeur du Conservatoire, M. Ambroise Thomas, a trouvé le moyen d'être inférieur à M. Auber, qui peut jusqu'à un certain point passer pour le destructeur de cet établissement. En effet, M. Auber avait maintenu l'usage du costume dans les concours spéciaux, et c'est à son successeur que nous devons de voir les élèves se présenter à ces concours, ceux-ci en collant et en frac, celles-là en robe de ville. Rien n'est plus contraire, évidemment, aux conditions les plus élémentaires de ces épreuves difficiles et d'un genre tout particulier. Mais comme il est fort malaisé de dire deux fois les mêmes choses, exactement et dans des termes différents, je demanderai la permission de répéter ici, à ce sujet, les observations que j'ai déjà produites ailleurs :

« ..... La condition du costume, pour les deux concours d'opéra et d'opéra-comique, paraît vraiment élémentaire : en effet, vous formez un élève pour le théâtre, vous lui faites subir un concours de chant appliqué à la scène, vous devez donc l'accoutumer, le briser à toutes les exigences, à tous les besoins, à toutes les difficultés de la scène. Or, est-il,

pour un comédien, besoin plus impérieux que celui de savoir se costumer ? On sait combien le costume est une chose diverse, variée, complexe, puisqu'il comprend le vêtement proprement dit, puis la coiffure (qui à elle seule est une science), la chaussure, l'art de se grimer, de se draper, de se mouvoir avec une tunique, une veste, un pourpoint, un habit brodé, un frac, une cuirasse, que sais-je ? Comment connaîtra-t-il — non-seulement au point de vue pratique, mais aussi au point de vue historique, — comment connaîtra-t-il, si vous ne les lui rendez pas familiers, les mille détails des mille costumes qu'il peut être appelé à endosser, et qui varient avec chaque siècle, avec chaque époque, avec chaque règne ? Comment saura-t-il former les plis d'une robe ou d'un manteau, mettre une fraise ou une collerette, coiffer un casque, une toque, un claque ou un chapeau, placer des rubans ou des aiguillettes, se servir d'un poignard, d'une dague ou d'une épée, enfin marcher convenablement avec l'attirail horriblement compliqué du plus mince costume, et donner à sa démarche, à ses allures, à ses manières, le caractère qui convient à chacun d'eux ?... »

Puisque j'en suis sur les *desiderata* que les amis de la musique et du bel art du chant voudraient voir se réaliser au Conservatoire, je regretterai la suppression des études et des classes spéciales de vocalisation, et si je pouvais espérer que mes vœux fussent exaucés, j'en demanderais bien humblement le rétablissement. La suppression de ces classes remonte, il est vrai, à plus de trente-cinq ans, mais pendant plus de vingt années elles avaient fait honneur à notre école, où elles furent tenues, simultanément ou successivement, par Boulanger, Alexis de Garaudé, Berton fils, Gérard, Ponchard, Blangini, Bordogni, Henry, Panseron, et mademoiselle Nélia Maillard (1).

(1) Pour comprendre à quel point l'enseignement était mieux entendu au Conservatoire dans les premières années de son existence qu'aujourd'hui, il suffira de lire ces renseignements relatifs au pensionnat, publiés naguère par Ponchard : — « A la date du 1<sup>er</sup> janvier 1808, écrivait le célèbre chanteur, au moment où venait d'être établi un pensionnat pour les élèves hommes, le nombre des admissions ne pouvait excéder douze. Ces pensionnaires étaient logés, nourris, entretenus aux frais du gouvernement, d'après un décret rendu par l'empereur Napoléon 1<sup>er</sup>. Les élèves à l'égard desquels les règlements étaient sévères, recevaient la plus grande partie de leur éducation dans l'intérieur du pensionnat ; ils y avaient professeurs de solfège, de vocalisation et de chant, une classe de musique d'ensemble et de lecture de la partition, sans compter l'étude accessoire du clavier pour l'accompagnement ; voilà pour la musique. Ils recevaient, en outre, le soir et trois fois par semaine, des leçons de langue française et italienne, de géographie et d'histoire, et, en dehors de celles de déclamation, il y avait des exercices de tenue et d'escrime. Comme on le

Enfin, je me permettrai de blâmer la liberté — beaucoup trop grande — qu'on laisse à nos jeunes chanteurs dans le choix des morceaux ou des scènes qu'ils exécutent aux différents concours de chant, d'opéra ou d'opéra-comique. On impose aux élèves des classes instrumentales un morceau unique, que tous doivent exécuter, et ce morceau est choisi, très judicieusement, dans le nombre des œuvres des maîtres considérés comme classiques : pour les pianistes, c'est un fragment de Hummel, de Mendelssohn, de Moschelès ou de Chopin ; pour les violonistes, de Rode, de Viotti, de Kreutzer ou de Baillot ; pour les violoncellistes, de Romberg. On ne peut songer à donner un morceau unique aux élèves chanteurs, la différence du caractère des voix rendant ce système impossible. Mais du moins voudrais-je qu'on les obligeât, eux aussi, à faire choix d'œuvres classiques pour les concours, et que, quelle que soit la valeur des modernes, on leur interdît absolument de venir chanter ou jouer des morceaux ou des scènes tirés des opéras de Verdi, de Meyerbeer, d'Auber, d'Adam, de Grisar, d'Halévy, de MM. Ambroise Thomas, Gounod, Victor Massé ou autres. Ce n'est point par l'étude des modernes que l'on forme le style et le goût, et, ce qui se passe aux concours n'étant que le reflet de ce qui se produit dans les classes, nous voyons, malheureusement, que cette étude est à peu près la seule à laquelle se livrent nos jeunes chanteurs, ce qui est justement le contraire de la logique, de la vérité et du sens commun.

Ces réflexions terminées, nous allons passer à l'examen des concours de cette année, qui, il faut bien le constater, sont loin d'avoir été brillants. Le concours de chant, qui n'avait point été mauvais, bien que le jury ait décidé fort sagement qu'il n'y avait point lieu à décerner de premier prix en ce qui concerne les hommes, avait fait concevoir, pour les séances d'opéra et d'opéra-comique, des espérances qui ont été sin-

voit; rien n'était négligé pour faire de ces élèves des artistes distingués en même temps que des hommes du monde. Les élèves ne sortaient que munis de permissions et devaient rentrer à heure fixe ; les journées étaient bien remplies par de nombreuses études, de façon à empêcher le goût des distractions extérieures. Les infractions au règlement étaient d'ailleurs rigoureusement punies, et comme l'admission au pensionnat exemptait de la conscription, le gouvernement avait d'autant plus de droit de se montrer exigeant à l'égard des règles établies, qui ne l'étaient, du reste, qu'en vue de la santé et de l'intérêt des élèves. »

Hélas ! qui nous rendra cet âge d'or de l'enseignement musical ? Qui nous rendra le Conservatoire de 1808 ?

gulièrement déçues; c'est à ce point que, pour l'opéra, il n'a pas été possible d'adjuger un prix, premier ou second, soit pour les hommes, soit pour les femmes. D'autre part, le concours de violon a été l'un des plus faibles auquel nous ayons jamais assisté, tandis que celui de piano, pour les classes masculines, n'a pu, lui non plus, fournir un premier prix. La seule séance vraiment brillante de cette année, — mais celle-là a été magnifique — est le concours de piano pour les femmes; ici, il n'y avait, on peut le dire, pas une seule élève faible, et celles même qui n'ont pas été couronnées méritent pour la plupart des éloges et se sont montrées parfaitement dignes de prendre part à l'épreuve. Le jury, cette fois, a pu sans danger se montrer généreux, et n'a pas décerné moins de quatre premiers et trois seconds prix, trois premiers et trois seconds accessits.

Aussi bien nous pouvons commencer notre revue par cette intéressante séance, qui a laissé dans notre esprit le meilleur souvenir. Des quatre jeunes filles qui ont obtenu chacune un premier prix, mesdemoiselles Berthe Marx, Mège-Benon, Donne et Loire, la troisième, je l'avoue, réunit toutes mes sympathies. Mademoiselle Donne, en effet, se fait remarquer par un beau son, à la fois moelleux et corsé, par des doigts délicats et vigoureux, un goût exercé, une grande finesse dans les détails en même temps qu'une grande largeur de phrasé, un style très pur; c'est une artiste enfin, au jeu plein de correction, de chaleur et d'ampleur. — Chez mademoiselle Marx l'exécution est fine et soignée, les doigts sont déliés, les détails faits avec netteté; mais l'ensemble, parfois encore un peu lourd, se distingue plus par la vigueur que par la grâce. — Mademoiselle Loire a le jeu serré et vigoureux, solide et corsé, mais manquant un peu de charme et de délicatesse. — Mademoiselle Mège-Benon est douée d'un vrai tempérament d'artiste, elle a, si l'on peut dire, l'expérience jointe à l'inspiration, et un jeu brillant et coloré, plein de crânerie, met surtout en relief un beau son bien expansif et une rare sûreté de mécanisme.

Trois seconds prix ont été adjugés, en toute justice, à mesdemoiselles Genty, Poitevin et de Pressensé. C'est par la grâce que pêche mademoiselle Genty, mais son jeu, un peu sec, est nerveux et sûr, et le mécanisme solide. — Les qualités de mademoiselle de Pressensé sont à peu près semblables, et chez elle les traits sont d'une netteté irréprochable. — Avec une correction un peu froide peut-être, le jeu de mademoiselle Poitevin, sage, bien posé, offre des détails élégants, un doigté net et un heureux phrasé.

Trois premiers accessits : Mademoiselle Debillemont, aux doigts souples et solides, aux traits perlés et pleins de finesse, au jeu varié, à l'exécution pleine de charme et parfois empreinte d'une certaine grandeur; —

mademoiselle Taravant, une enfant qui ira loin, qui a du goût, de la finesse, de la grâce, un bon doigté, une exécution très satisfaisante, parfois charmante, empreinte de couleur et d'une rare délicatesse ; — mademoiselle Manotte, au jeu élégant et expressif, varié, coloré et entraînant, à l'exécution serrée et solide, au tempérament plein d'ardeur.

Mesdemoiselles Pottier, de Filippi et Penau se sont vu décerner les seconds accessits. Mademoiselle Pottier a le jeu ample et fourni, le son bien expansif, la délicatesse et la vigueur, le goût et la grâce ; — mademoiselle Penau attaque bien la note, donne au son une grande transparence ; elle a des traits fins et perlés, des détails charmants ; l'ensemble est aimable et distingué, mais le doigté manque un peu d'égalité. — Mademoiselle de Filippi ne manque pas de certaines qualités, mais ces qualités manquent absolument d'équilibre.

Parmi les jeunes filles qui n'ont point été couronnées, j'ai remarqué, à des titres divers : mademoiselle Perey, qui n'a pas mal joué et qui a déchiffré admirablement ; — mademoiselle Cellier, qui se distingue par la finesse, l'agilité et la vigueur ; — mademoiselle Dandeville, dont le son plein d'éclat, le mécanisme très sûr, le jeu élégant et serré me semblaient dignes d'intéresser le jury ; — mademoiselle Gaildrau, qui joue en artiste, et dont l'exécution pleine de style est empreinte de qualités toutes personnelles ; — enfin, mademoiselle Barozzi, dont le jeu, quoique un peu confus, n'est pas cependant sans mériter des éloges.

J'ai dit que le concours masculin avait été beaucoup moins brillant ; il était d'ailleurs moins nombreux. En l'absence d'un lutteur capable de remporter le premier prix, deux seconds prix ont été décernés à MM. Espinosa et Rouveïrolis, deux tout jeunes gens, presque deux enfants, qui donnent beaucoup à espérer pour leur avenir. Des autres concurrents, je ne vois pas grand'chose à dire.

Vingt élèves ont pris part au concours de violon. Dans le nombre se trouvaient deux jeunes filles, dont l'une, mademoiselle Boulanger, a obtenu le premier prix, en compagnie de M. Hollander. Mademoiselle Boulanger a le son large et pur, l'archet bien posé, des doigts agiles, un *staccato* net et mesuré ; avec cela un trille excellent, de la largeur dans le jeu et de la vigueur dans l'exécution ; pourtant il manque encore à cette jeune personne l'élan, la flamme et ce je ne sais quoi qui fait l'artiste. — M. Hollander pêche particulièrement sous le rapport du style et de la justesse, et il joue presque toujours trop haut ; le son chez lui manque d'expression ; l'archet est ferme et le jeu brillant.

MM. Brindis et Diaz-Albertini ont obtenu les seconds prix. M. Brindis est un nègre de Cuba qui se distingue par un joli son, un archet bien à la corde, un chant expressif et une certaine largeur d'exécution; avec un peu d'inexpérience encore, on sent là l'étoffe d'un artiste. — M. Diaz-Albertini a de la grâce, un jeu aimable où le chant est bien conduit, une justesse à peu près satisfaisante, et un bon staccato, dont par malheur il fait abus.

Les deux premiers accessits ont été adjugés à MM. Kapp et Lefort, les seconds à M. Heyman et à mademoiselle Pommereul. Il y a chez ces jeunes gens, surtout chez les deux premiers, quelques bonnes qualités qui demandent à être développées par un travail consciencieux, surtout en ce qui concerne l'intonation. Le défaut de justesse a été en effet la plaie du concours de violon de cette année.

Le concours de violoncelle a été satisfaisant, mais sans grande supériorité. Les deux premiers prix, MM. Tolbecque et Frémaux, ont fait preuve de qualités solides et promettent deux artistes distingués. M. Gillet, à qui est revenu le second prix, est déjà en possession d'un talent très pur et très formé. Parmi les élèves non couronnés, il faut citer M. Husson-Morel, qui semble appelé à un heureux avenir et qui ne peut manquer d'être plus fortuné l'année prochaine.

Nous voici arrivés aux trois concours de chant, d'opéra et d'opéra-comique, dont le premier, nous l'avons vu plus haut, a été sensiblement supérieur aux deux autres. Le sujet sur lequel on comptait le plus était M. Dereims, qui l'année dernière avait remporté les trois seconds prix. Ce jeune homme n'a pourtant réussi à enlever que le premier prix d'opéra-comique; sa voix de ténor est d'une assez jolie couleur, ne manquant ni de puissance ni d'étendue, mais elle vient trop souvent de la gorge et ne brille pas par une justesse absolue. Comme comédien, M. Dereims a encore diantrement à faire et devra tâcher de mettre à profit les leçons et les conseils de ses maîtres. — Deux seconds prix de chant ont été donnés à MM. Vergnet et Manoury, le premier, ténor, le second baryton. M. Vergnet est doué d'une voix charmante, pleine et onctueuse, parfaitement juste, et il a chanté avec style et avec goût l'air admirable de *Joseph*; trop maladroit dans le débit du dialogue, il a échoué au concours d'opéra-comique. — Le baryton de M. Manoury est très égal, très plein, très juste, coloré et étendu; ce jeune homme chante avec goût et dans le concours d'opéra-comique, qui lui a valu un premier accessit, il a dit avec intelligence et sobriété une scène du *Caïd*. — M. Dufriche,

qui a échoué dans le concours de chant, a obtenu un second prix d'opéra-comique ; une jolie voix de basse chantante, guidée avec un certain goût, mais bien de l'inexpérience encore. — M. Heuschling, premier accessit de chant et premier accessit d'opéra-comique, est doué aussi d'une belle voix de basse chantante, et fera peut-être un artiste lorsqu'il aura acquis un peu plus de chaleur. — M. Couturier, premier accessit de chant et premier accessit d'opéra, est encore une basse à la voix pleine, sonore, ample, facile et très juste ; il articule nettement, phrase bien et promet un vrai chanteur. — MM. Queulain, Meyronnet, Pitiot, Dieu, ont mérité les encouragements que le jury leur a donnés sous forme d'accessits.

Du côté des femmes nous avons trois premiers prix de chant, mesdemoiselles Tapon, Bureau et Chevalier, doublés, pour les deux dernières, de deux premiers prix d'opéra-comique. Mademoiselle Tapon possède une voix de forte chanteuse étendue, pleine de franchise et de caractère, mais son chant ne se distingue par aucune qualité particulière ; elle a manqué le premier prix d'opéra, auquel son second prix de l'an passé la mettait en droit de prétendre. — Mademoiselle Bureau est un soprano aigu d'un joli timbre, conduit déjà avec goût et non sans charme. — Mademoiselle Chevalier vocalise assez bien, fait parfaitement le trille, mais ne chante pas toujours absolument juste. Comme comédienne, elle me semble encore bien novice.

Peut-être, aux trois premiers prix de chant, préférerais-je l'un des seconds prix, mademoiselle Fouquet, jolie et élégante personne, douée d'une voix très juste, chaude et sympathique, qui a chanté l'air d'*Hamlet* avec un goût très fin, qui vocalise avec audace et facilité, bat parfaitement le trille, et en qui l'on sent une femme intelligente et une artiste à venir. Mademoiselle Fouquet a fait, dans la scène de l'ombre du *Pardon de Ploërmel*, un excellent concours d'opéra-comique, qui lui a valu un premier accessit. — Mademoiselle Champion, second prix de chant et deuxième accessit d'opéra comique, a fait apprécier une voix assez bien timbrée, d'une justesse absolue, une exécution sobre et sage et des qualités d'ensemble auxquelles manque encore la flamme et l'élan. — Mademoiselle Breton, second prix de chant et second prix d'opéra-comique, a la voix fraîche, facile et juste, du goût, une heureuse vocalisation ; au point de vue de la scène on doit lui reconnaître de la grâce et de la légèreté. Mais que de *cocotes*, grand dieu ! que de *cocotes* !

Des diverses jeunes filles qui ont remporté des accessits, mesdemoiselles Wagner, Huet, Montibert, Marcus de Beaucourt, je ne vois guère à tirer de pair que mademoiselle Wagner, chez qui l'on sent un travail

intelligent, un talent en train de se former, mais qui manque de chaleur et d'expansion.

Ici se terminent nos notes sur les concours de 1873. Nous nous sommes efforcé, non-seulement d'être juste, mais courtois et bienveillant dans nos appréciations. On ne doit jamais oublier, en effet, que les élèves du Conservatoire ne sont pas encore des artistes, qu'ils sont seulement appelés à le devenir, et que si la critique doit s'exercer à leur égard, elle ne le peut faire avec profit et utilité qu'à la condition de se montrer indulgente, et de ne point porter le découragement dans de jeunes esprits qu'une impression un peu dure, un peu trop sévère, pourrait chagriner et blesser d'une façon fâcheuse pour leur avenir, pour le bien même de leurs études. En un mot, la critique n'a affaire ici qu'à des écoliers plus ou moins heureusement doués, plus ou moins avancés, et qui ont besoin, avant tout, d'encouragements et de conseils, à la condition que ces encouragements ne soient pas donnés hors de propos, que ces conseils soient fondés sur l'examen attentif des facultés de chacun, de ses qualités et de ses défauts. C'est pénétré de ces idées que nous avons donné notre avis motivé sur les concours de 1873, et nous pensons avoir rempli notre devoir, aussi bien envers les futurs artistes que nous avons vu défiler devant nous en si grand nombre, qu'envers ceux qui nous font l'honneur de nous lire.

ARTHUR POUGIN.





# PALMARÈS

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE POUR L'ANNÉE 1873

---

## CONTREPOINT ET FUGUE.

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Benoist*, *Bizet*, *J. Cohen*, *Duprato*, *E. Gautier*, *Fissot*, *Massenet*, *Saint-Saëns*.

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : MM. *Kœnig* (élève de M. V. Massé), et *Hillemacher* (élève de M. Bazin).

1<sup>er</sup> accessit : M. *Dutacq* (élève de M. Reber); 2<sup>e</sup> accessit : MM. *Vergnion* (élève de M. Reber) et *Wormser* (élève de M. Bazin).

## HARMONIE ÉCRITE.

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Bazin*, *Barbureau*, *Louis Deffès*, *Léo Delibes*, *Henry Duvernoy*, *Guiraud*, *Le Couppey*, *Membrée*.

1<sup>er</sup> prix : M. *Mancini* (élève de M. Th. Dubois);

2<sup>e</sup> prix : M. *Charpentier* (élève du même).

1<sup>er</sup> accessit : M. *Karren* (élève de M. Th. Dubois); 2<sup>e</sup> accessit : M. *Couen* (élève du même); 3<sup>e</sup> accessit : M. *Chimène* (élève de M. Augustin Savard).

## HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT PRATIQUE.

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Benoist*, *Ernest Boulanger*, *Deldevez*, *Semet*, *Barthe*, *Bazille*, *Collin*, *Paladilhe*.

### Classes des hommes.

1<sup>er</sup> prix : M. *Marie* (Gabriel) (élève de M. Émile Durand);

2<sup>e</sup> prix : M. *Pop* (élève de M. Duprato).

1<sup>er</sup> accessit : M. *Lapuchin* (élève de M. E. Durand); 2<sup>e</sup> accessit : M. *Rousseau* (élève de M. E. Durand); 3<sup>e</sup> accessit : M. *Blanc* (élève de M. Duprato).

### Classes des femmes.

1<sup>er</sup> prix : M<sup>lle</sup> *Renaud* (élève de M. Batiste);

2<sup>e</sup> prix : M<sup>lle</sup> *Gentil* (élève de M<sup>me</sup> Dufresne).

1<sup>er</sup> accessit : M<sup>lle</sup> Roucher (élève de M<sup>me</sup> Dufresne); 2<sup>e</sup> accessit : M<sup>lle</sup> Rapot (élève de la même).

## SOLFÈGE DES CHANTEURS.

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Bazin*, *Napoléon Alkan*, *Adrien Boieldieu*, *Colin*, *Comettant*, *Savard*, *Valenti*, *Vervoitte*.

## Classes des hommes :

1<sup>res</sup> médailles : MM. *Dufriche*, *Mouret* (élèves de M. *Danhauser*);

2<sup>e</sup> médaille : M. *Pellin* (élève du même);

3<sup>mes</sup> médailles : MM. *Pitiot*, *Heuschling* (élèves du même).

## Classes des femmes :

1<sup>res</sup> médailles : M<sup>lles</sup> *Assémat*, *Bilbaut-Vauchelet*, *Duvernoy* (élèves de M. *Henri Duvernoy*); *Baron* (élève de M. *Mouzin*).

2<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lle</sup> *Belgirard* (élève de M. *Mouzin*); M<sup>lle</sup> *Levasseur*, (élève de M. *H. Duvernoy*);

3<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lle</sup> *Kéroual* (élève de M. *H. Duvernoy*); M<sup>lle</sup> *Vergin* (élève de M. *Mouzin*).

## SOLFÈGE

## Classes des hommes :

JURY : MM. *Ambroise Thomas*, *F. Bazin*, *Danhauser*, *Gastinel*, *Mouzin*, *Pasdeloup*, *Prumier*, *Salomon*, *Savard*.

Pas de 1<sup>re</sup> médaille;

2<sup>es</sup> médailles : MM. *Guyon* (élève de M. *Alkan*); *Heymann* (élève de M. *Decombes*); *Duchéron* et *Franck* (élèves de M. *Alkan*).

3<sup>es</sup> médaille : MM. *Pierné*, *Vasseur*, *Destefani* (élèves de M. *Lavignac*); *Marty* (élève de M. *Gillette*).

## Classes des femmes :

1<sup>res</sup> médailles : M<sup>lles</sup> *Lœwenhoff* (élève de M<sup>lle</sup> *Rouille*); *Jungmann* (élève de M<sup>lle</sup> *Gaillard*); *Demayer* (élève de M<sup>lle</sup> *Mercié-Porte*); *Dieckmann* (élève de M<sup>lle</sup> *Doumic*); *Mahin* (élève de M<sup>lle</sup> *Gaillard*); *Reidemester* (élève de M. *Lebel*); *Marx* (*Valentine*) (élève de M<sup>lle</sup> *Mercié-Porte*); *Mège*, *Germain* (élèves de M<sup>lle</sup> *Gaillard*); *Lamartine* (élève de M. *Le Bel*).

2<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lles</sup> *Dallemagne* (élève de M<sup>me</sup> *Tarpet*); *Jallet* (élève de M. *Le Bel*); *Poitevin*, *Ackermann* (élèves de M<sup>lle</sup> *Gaillard*); *Thorcy*, *Hunger* (élèves de M<sup>me</sup> *Doumic*).

3<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lles</sup> *Diesel*, *Liottel* (*Cécile*) (élèves de M<sup>lle</sup> *Gaillard*); *Baluze*, *Blum* (élèves de M<sup>me</sup> *Doumic*), *Maillochon* (élève de M<sup>lle</sup> *Gaillard*).

## CHANT

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président) ; *Victor Massé*, *Vaucorbeil*, *Deldevez*, *Eug. Gautier*, *Guillot de Sainbris*, *E. Membrée*, *Th. Semet*, *Wartel*.

## Classes des hommes :

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : MM. *Manoury* (élève de M. Grosset), et *Vergnet* (élève de M. Saint-Yves Bax).

1<sup>er</sup> accessit : MM. *Couturier* et *Heuschling* (élèves de M. Roger) ; 2<sup>e</sup> accessit : MM. *Queulain* et *Meyronnet* (élèves de M. Grosset) ; *Pitiot* (élève de M. Boulanger).

## Classes des femmes :

1<sup>er</sup> prix : M<sup>lles</sup> *Bureau*, *Chevalier* et *Tapon* (élèves de M. Saint-Yves Bax).

2<sup>e</sup> prix : M<sup>lles</sup> *Fouquet* (élève de M. Boulanger) ; *Champion* (élève de M. Bussine) ; *Breton* (élève de M. Roger).

1<sup>er</sup> accessit : M<sup>lles</sup> *Wagner* (élève de M. Bussine) ; *Bière* (élève de M. Saint-Yves Bax) ; 2<sup>e</sup> accessit : M<sup>lles</sup> *Huet* (élève de M. Bussine) ; *Montibert* (élève de M<sup>me</sup> *Pauline Viardot*).

## OPÉRA

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président) ; *Charles Blanc*, *Félicien David*, *V. Massé*, *F. Bazin*, *Vaucorbeil*, *Halanzier*, *de Saint-Georges*, *Bonnehée*.

## Classe des hommes :

Pas de 1<sup>er</sup> ni de 2<sup>e</sup> prix.

1<sup>er</sup> accessit : MM. *Couturier* et *Dieu* ; 2<sup>e</sup> accessit : M. *Garnier* (élèves de M. Obin).

## Classe des femmes :

Pas de 1<sup>er</sup> ni de 2<sup>e</sup> prix.

1<sup>er</sup> accessit : M<sup>lle</sup> *Huet* (élève de M. Obin).

## OPÉRA-COMIQUE

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président) ; *Bazin*, *Membrée*, *Gautier*, *de Leuven*, *de Saint-Georges*, *A. de Beauplan*, *Vaucorbeil*, *Du Loche*.

## Classes des hommes :

1<sup>er</sup> prix : M. *Dereims* (élève de MM. *Couderc* et *Ponchard*).

2<sup>e</sup> prix. M. *Dufriche* (élève de M. *Ponchard*).

1<sup>er</sup> accessit : MM. *Heuschling* et *Manoury* (élèves de M. *Mocker*) ; 2<sup>e</sup> accessit : M. *Taskin* (élève de M. *Ponchard*).

## Classes des femmes :

1<sup>er</sup> prix : M<sup>lles</sup> Chevalier et Bureau (élèves de MM. Couderc et Charles Ponchard).

2<sup>e</sup> prix : M<sup>lle</sup> Breton (élève de M. Mocker).

1<sup>er</sup> accessit : M<sup>lles</sup> Fouquet (élève de M. Mocker), et Marcus de Beaucourt (élève de MM. Couderc et Ponchard); 2<sup>e</sup> accessit : M<sup>lle</sup> Champion (élève de M. Mocker).

## ORGUE

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Benoist, Georges Bizet, Jules Cohen, Duprato, Eug. Gautier, Henri Fissot, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns.*

Pas de 1<sup>er</sup> ni de 2<sup>e</sup> prix.

1<sup>er</sup> accessit : MM. Humblot et Tolbecque (élèves de M. César Franck).

## ÉTUDE DU CLAVIER

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *Marmontel, Georges Mathias, N. Alkan, Emile Decombes, H. Potier, G. Pfeiffer, H. Fissot, Padeloup.*

1<sup>res</sup> médailles : M<sup>lles</sup> Brzezicka, Domicent, Libersac (élèves de M<sup>me</sup> Émile Réty); M<sup>lle</sup> Coste (élève de M<sup>me</sup> Philipon); M<sup>lles</sup> Blum et Guinrange (élèves de M<sup>me</sup> Chéné).

2<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lle</sup> Vacher-Gras (élève de M<sup>me</sup> Chéné); M<sup>lle</sup> Orsolini (élève de M<sup>me</sup> E. Réty); M<sup>lle</sup> Lefèvre (élève de M<sup>me</sup> Chéné); M<sup>lle</sup> Migette, (élève de M<sup>me</sup> E. Réty); M<sup>lle</sup> Léger (élève de M<sup>me</sup> Chéné).

3<sup>mes</sup> médailles : M<sup>lle</sup> Germain (élève de M<sup>me</sup> E. Réty); M<sup>lles</sup> Desmazes, Hunger (élèves de M<sup>me</sup> Chéné); M<sup>lles</sup> Redemeiste, Rousseau (élèves de M<sup>me</sup> E. Réty); M<sup>lle</sup> Gentil (élève de M<sup>me</sup> Chéné).

## PIANO

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président); *V. Massé, C. Franck, H. Fissot, Massenet, Paladilhe, Aug. Wolff, Vidor, E. Sauzay.*

## Classes des hommes :

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : MM. Espinosa (élève de M. G. Mathias); Rouveiolis (élève de M. Marmontel).

1<sup>er</sup> accessit : M. Dolmetsch (élève de M. Marmontel); 2<sup>e</sup> accessit : M. Desgranges (élève de M. Marmontel).

## Classes des femmes :

1<sup>er</sup> prix : M<sup>lle</sup> Marx (élève de M. Henri Herz); Mège-Benon (élève de

M. Le Couppey) ; Donne (élève de M. Herz) ; Loire (élève de M. Delaborde).

2<sup>e</sup> prix : M<sup>lles</sup> Genty, Poitevin (élèves de M. Delaborde) ; de Pressensé (élève de M. Le Couppey).

1<sup>er</sup> accessit : M<sup>lles</sup> Debillemont, Taravant, Manot (élèves de M. Le Couppey) ; 2<sup>e</sup> accessit : M<sup>lles</sup> Pottier (élève de M. Le Couppey) ; de Filippi (élève de M. Herz) ; Pénan (élève de M. Le Couppey).

#### VIOLON

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président) ; *Victor Massé, Barbe-reau, Lebouc, Deloffre, de Cuvillon, Lamoureux, Dubois, Maurin, Sarasate.*

1<sup>er</sup> prix : M<sup>lle</sup> Boulanger (élève de M. Alard) ; M. Hollander (élève de M. Massard).

2<sup>e</sup> prix : MM. Diaz-Albertini (élève de M. Alard) ; Brindio (élève de M. Dancla).

1<sup>er</sup> accessit : MM. Kapp (élève de M. Dancla) ; Lefort (élève de M. Massard) ; 2<sup>e</sup> accessit : M. Heymann et M<sup>lle</sup> Pommereul (élèves de M. Alard.)

#### VIOLONCELLE

Même jury que pour le concours de violon.

1<sup>er</sup> prix : MM. Tolbecque (élève de M. Franchomme) ; Frémaux (élève de M. Chevillard).

2<sup>e</sup> prix. M. Gillet (élève de M. Franchomme).

Pas de 1<sup>er</sup> accessit ; 2<sup>e</sup> accessit : M. Gatineau (élève de M. Chevillard) ; M<sup>lles</sup> Hille-macher et Maleyx (élèves de M. Franchomme).

#### CONTRE-BASSE.

JURY : MM. *Ambroise Thomas* (président) ; *Franchomme, Chevillard, Deloffre, Gouffé, Lebouc, Rabaud, Verrimst.*

1<sup>er</sup> prix : M. Lefebvre (élève de M. Labro) ;

2<sup>e</sup> prix : MM. Bousquet (Édouard) et Florus (Louis) (élèves du même).

1<sup>er</sup> accessit : M. Beaugrand (élève de M. Labro).

#### HARPE.

JURY : MM. *A. Thomas* (président) ; *Marmontel, Mathias, Pasdeloup, Potier, Alkan, Decombes, Fissot, Pfeiffer.*

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : M<sup>lle</sup> Jallet (élève de M. Prumier).

#### FLUTE,

JURY (de tous les concours d'instruments à vent) : MM. *Ambroise*

*Thomas, F. Bazin, Baillot, Dauverné, Deloffre, Jancourt, Prumier, Rose et Taffanel.*

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : M. Molé (élève de M. Altès).

1<sup>er</sup> accessit : M. Mancini (élève du même).

HAUTBOIS.

1<sup>er</sup> prix : M. Rousselot (élève de M. Colin).

2<sup>e</sup> prix : M. Boullard (élève du même).

1<sup>er</sup> accessit : M. Preux (élève de M. Colin); 2<sup>e</sup> accessit : M. Silenne (élève du même).

CLARINETTE.

1<sup>er</sup> prix : M. Grafeuille (élève de M. Leroy).

2<sup>e</sup> prix : M. Caubère (élève du même).

1<sup>er</sup> accessit : M. Bourdin (élève de M. Leroy); 2<sup>e</sup> accessit : M. Mayer (élève du même).

BASSON.

Pas de 1<sup>er</sup> prix,

2<sup>e</sup> prix : M. Schubert (élève de M. Cocken).

1<sup>er</sup> accessit : M. Philibert (élève de M. Cocken); 2<sup>e</sup> accessit : M. Jacot (élève du même).

CORNET A PISTONS.

1<sup>er</sup> prix : MM. Silvestre et Senée (élèves de M. Arban);

2<sup>e</sup> prix : M. Cuelenaere (élève du même).

Pas de 1<sup>er</sup> accessit; 2<sup>e</sup> accessit : M. Joussaud (élève de M. Arban).

TROMPETTE.

Pas de 1<sup>er</sup> ni de 2<sup>e</sup> prix.

1<sup>er</sup> accessit : M. Baton; 2<sup>e</sup> accessit : M. Dubois (élèves de M. Cordier).

COR..

Pas de 1<sup>er</sup> prix.

2<sup>e</sup> prix : M. Lachaise (élève de M. Mohr).

TROMBONE.

1<sup>er</sup> prix : M. Allard (Auguste) (élève de M. Delisse).

2<sup>e</sup> prix : M. Blachère (élève du même).

1<sup>er</sup> accessit : M. Souchon (élève de M. Delisse); 2<sup>e</sup> accessit : M. Allard (Louis) (élève du même).





LA

## SALLE DE SPECTACLE DES TUILERIES

---



La pioche des démolisseurs fait tomber en ce moment une partie du château des Tuileries dont la *Chronique musicale* a le droit de retracer l'histoire, car l'Opéra, l'Opéra-Comique, l'Opéra-Italien, y ont donné tour à tour leurs représentations. Il s'agit de l'aile nord du palais qui s'étendait entre le pavillon Marsan et les constructions élevées par Catherine de Médicis.

Il fallait une salle convenable pour les grandes fêtes qui devaient charmer la jeunesse de Louis XIV. Le cardinal Mazarin avait formé différents projets. Vigarani, gentilhomme italien, qui plus tard devait construire une salle d'opéra pour Lulli, « proposa de bâtir une salle grande et spacieuse dans les alignements du dessein du Louvre, dont les alignements du dehors symétriques avec le reste de la façade, l'affranchiraient de toute ruine et de tous changemens..... »

L'intention était excellente, mais on va voir combien de changements et de ruines se succédèrent à cette même place pendant l'espace de deux siècles !

« Le Roy agréa fort cette proposition et les ordres furent donnés à M. Ratabon (contrôleur des bâtimens du Roy) de hâter l'ouvrage et au sieur Vigarani de préparer les machines (1). »

(1) DE PURE, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668, in-12.



DAUBERVAL ET M<sup>lle</sup> ALLARD

dans le second acte de *Sylvie*.

(1767)

Les proportions de la scène dépassaient tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Les machines théâtrales les plus compliquées pouvaient s'y mouvoir à l'aise, et produire les plus grands effets. Quant à la décoration de la salle, les peintures, les sculptures, les bronzes et les marbres y furent prodigués. On a le devis de ces travaux, en date du 13 août 1661, dressé par devant Levasseur et Debeauvais, notaires (1).

« Par-devant les notaires garde-nottes du Roy notre sire, en son chatelet de Paris, soubsignez, fut présent le S<sup>r</sup> Charles Errard, peintre ordinaire du Roy et de la Royne, demeurant à Paris aux galleries du Louvre, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, lequel a volontairement recogneu et confessé avoir faict marché, promis et promet au Roy, stipulant pour Sa Majesté maître Anthoine Ratabon, chevalier, conseiller du Roy en tous ses conseils, surintendant et ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté, et maître Pierre Cocquart, sieur de la Mothe, conseiller du Roy en ses dits conseils, intendant et ordonnateur de ses batiments, en la présence de noble homme André Le Nostre, conseiller du Roy et controleur général des susdits batiments, de faire et parfaire bien et duement au dire d'ouvriers et gens à ce cognoissant, et sous bonne visitation et emploi tous les ouvrages de peinture et dorure à faire à la salle du Peuple, de la grande salle nouvellement construite au Palais des Thuilleries pour les grands ballets et comédies à machines... ce présent marché faict moyennant la somme de 32 000 livres... etc. »

On entrait dans la salle par deux portes donnant, l'une sur la cour, l'autre sur le jardin des Tuileries. « Ces entrées ont des deux côtés des colonnes sur des piédestaux et des pilastres quarrés élevés à la hauteur du Théâtre; on monte ensuite sur un haut dais réservé pour les places des personnes Royales et de ce qu'il y a de plus considérable à la cour. Cet espace est bordé d'une balustrade par devant et de degrés en Amphithéâtre tout à l'entour, des colonnes posées sur le haut de ces degrés soutiennent des galeries sur lesquelles, entre les colonnes, on a placé des balcons qui sont ornés ainsi que le plafond et tout ce qui paroît dans la salle, de tout ce que l'architecture, la sculpture, la peinture et la dorure ont de plus beau, de plus riche et de plus éclatant (2). »

C'est là qu'eut lieu la représentation de *Psyché*, tragédie-comédie-ballet, en vers libres, précédée d'un prologue, de MM. Corneille l'aîné,

(1) *L'Amateur d'autographes*, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> du 1<sup>er</sup> janvier 1863.

(2) *Programme du Ballet de Psyché*, in-4<sup>o</sup>.

Molière et Quinault. La musique et les paroles de la *plainte italienne* étaient de Lulli.

On n'a pas de renseignements exacts sur les autres ouvrages qui purent être joués ensuite dans cette salle. Une lettre de l'abbé Dubos nous apprend que J.-B. Moreau, dont madame de Maintenon s'était servie pour mettre en musique *Esther* et *Athalie*, avait obtenu du roi le privilège de faire représenter ses pièces à Paris. « Le Roy même lui accorde la salle des Machines des Thuilleries et la permission de se servir de ses musiciens dans ses représentations, ce qu'il avoit toujours refusé à Lulli (1). » Nous ne savons si ce projet a été réalisé. D'après Parfait, la salle fut abandonnée jusqu'en 1716, époque à laquelle on y exécuta des ballets pour l'amusement de Louis XV enfant (2).

En 1738, Servandoni, chevalier de l'ordre du Christ, peintre et architecte de Sa Majesté et de son Académie royale, obtint la permission de donner des *spectacles en décorations* dans la salle des Tuileries. Ces représentations avaient lieu les fêtes et dimanches et pendant la clôture des théâtres. C'étaient des pantomimes accompagnées de musique et dont de grands effets de décors et de machines constituaient le principal attrait.

Voici une partie du répertoire de Servandoni.

- 1738. *Représentation de l'église de Saint-Pierre de Rome*,
- 1739. *La boîte de Pandore*.
- 1740. *La descente d'Enée aux enfers*.
- 1741. *Les travaux d'Ulysse*.
- 1742. *Léandre et Héro*.
- 1754. *La Forêt enchantée* (sujet tiré de la *Jérusalem délivrée*), musique de Geminiani.
- 1755. *Le Triomphe de l'amour conjugal*.
- 1756. *La Conquête de Thamas-Kouli-Khan*.
- 1757. *La Constance couronnée*, musique de Sodi.

Ce répertoire est fort peu connu. M. de Soleinne possédait quelques-uns des programmes de Servandoni (3).

Ces représentations avaient cessé et la salle des Machines était inoccupée, quand le théâtre de l'Opéra, situé au Palais-Royal, fut incendié

(1) *L'Amateur d'autographes*, 4<sup>e</sup> année, p. 76.

(2) PARFAIT, *Histoire du Théâtre françois*, t. XI, p. 126.

(3) *Catalogue Soleinne*, t. III, p. 243.

le 6 avril 1763 (1). On donna des *concerts français* dans la salle de concert des Tuileries, située dans le pavillon de Flore, qui avait déjà servi au concert spirituel, et pendant ce temps on fit construire par Soufflot, architecte du Panthéon, une salle provisoire sur l'emplacement du théâtre des Machines. Cette salle reproduisait à peu près les dispositions de celle qui venait d'être détruite. On avait tenu à ce que le nombre des loges fût le même afin d'éviter toute difficulté avec les abonnés. Le seul plan que nous en connaissions, et qui est reproduit ci-contre, est un plan manuscrit de Brebion faisant partie d'un projet d'établissement de l'Opéra sur la place du Carrousel (2). Brébion avait, en qualité d'inspecteur, aidé Soufflot dans la construction de cette salle.

On voit par le plan que la salle et la scène furent édifiées sur le seul emplacement de l'immense scène du théâtre des Machines, dont la salle fut conservée et séparée par un mur de l'Opéra provisoire. Les frais de construction, d'abord évalués à 250,000 livres, s'élevèrent à 409,555 livres.

L'ouverture eut lieu le 5 janvier 1764. Elle était impatiemment attendue et déjà, depuis quelque temps, tout était retenu d'avance pour plusieurs mois (3). Il y avait trois rangs de loges surmontés d'un amphithéâtre, la décoration était à fond vert tendre avec ornements rehaussés d'or. La scène était plus vaste que celle des différents théâtres qui avaient été construits jusqu'alors à Paris. — On trouva plusieurs défauts à la salle. Le parterre était trop élevé, les premières loges avançaient trop, etc. Pendant la clôture annuelle on fit diverses améliorations, et en somme, l'édification du théâtre des Tuileries constitua un progrès réel sur celui du Palais-Royal. La sonorité y était excellente, ce que l'on attribuait au peu d'espace laissé entre les murs et les parois de la salle.

(1) Voici l'indication des différentes salles occupées par l'Opéra depuis son origine  
19 mars 1671. 30 mars 1672. Jeu de Paume de la Bouteille, rue Guénégaud.

1672. Jeu de Paume du Bel-Air, rue de Vaugirard.

1673-1763. Première salle du Palais-Royal (incendiée).

1764-1770. Salle provisoire des Tuileries.

1770-1781. Deuxième salle du Palais-Royal (incendiée).

1781. Salle provisoire aux Menus-Plaisirs.

1781-1794. Salle de la Porte-Saint-Martin.

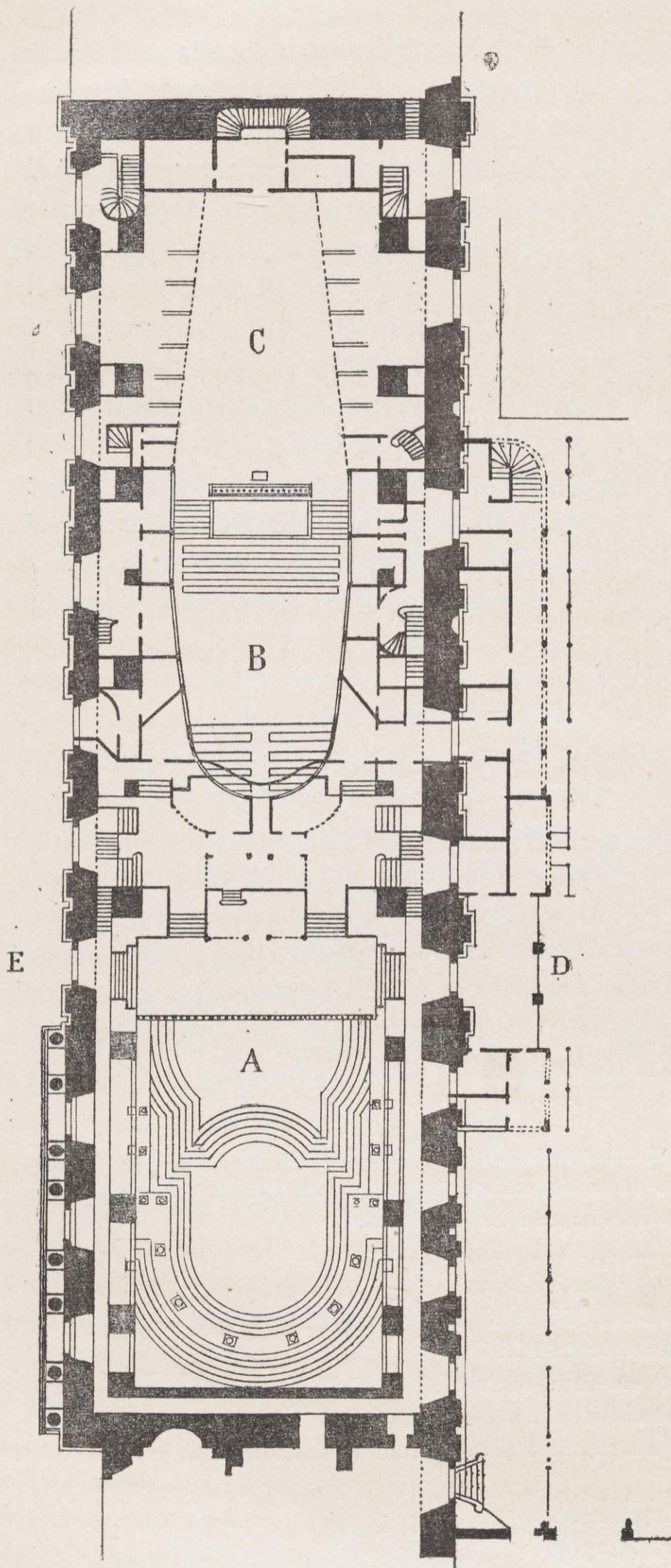
1794-1820. Salle de la rue Richelieu.

De 1820 à 1821, quelques représentations furent données dans la salle Favart et dans la salle Louvois.

1821. Salle de la rue Lepelletier.

(2) *Archives nationales*, O<sup>1</sup>, 1707.

(3) *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. I, p. 341.



C. Scène du théâtre de l'Opéra.

B. Salle du théâtre de l'Opéra.

D. Entrée par la Cour des Suisses.

E. Entrée par le jardin des Tuileries.

A. Salle du théâtre des machines.

Parmi les ouvrages nouveaux qui furent représentés aux Tuileries, nous citerons :

*Aline, reine de Golconde*, de Sedaine et Monsigny (15 avril 1766).

*Sylvie*, de Laujon, musique de Berton et Trial. C'est dans cet opéra que d'Auberval et mademoiselle Allard obtinrent le plus vif succès en dansant le pas de deux qui fait le sujet de la gravure reproduite par la *Chronique musicale*. Cette curieuse estampe fera comprendre mieux que toutes les descriptions ce qu'étaient à cette époque la danse et le costume à l'Opéra (1).

*Thésée*, de Quinault, musique nouvelle de Mondonville (13 janvier 1767).

*Ernelinde, princesse de Norwége*, de Poinsinet et Philidor (24 novembre 1767).

*Daphnis et Alcimadure*, traduit en français par Mondonville (7 juin 1768). La première représentation avait eu lieu en 1754, avec des paroles languedociennes. Mondonville était également l'auteur de la musique. M. Jeliotte et mademoiselle Fel chantèrent ce patois harmonieux dont l'air de *Daphnis* pourra donner une idée :

*Poulido Pastourello,  
Perléto das amous,  
De la roso noubelo  
Esfaçats las coulous;  
Perqué siéts vous tan belo,  
E'yéu tan amoureux,  
Poulido Pastourello,  
Perléto das amous,  
Ben que me siats cruélo  
Yéu n'aymaréy que bous.*

Il paraît toutefois, par la reprise de 1768, que l'on crut bon d'en revenir aux paroles françaises.

*Omphale*, de Lamotte, nouvelle musique de Cardone (2 mai 1769).

*Psyché*, de Molière et Corneille, nouvelle musique de Mondonville. 1<sup>er</sup> octobre 1769. — Il est assez curieux de retrouver sur ce théâtre le premier ouvrage qui ait été joué pour l'inauguration de la salle des

(1) Dans cette année 1767, le 9 mars, les spectacles fermèrent pour les prières de quarante heures ordonnées pour Madame la Dauphine. Le registre de l'Opéra fait remarquer que c'est la première fois que l'on ferma pour les prières dans les maladies des princes.

Tuileries, sous Louis XIV. Ce fut aussi l'un des derniers que l'Opéra y représenta. La clôture de la salle provisoire eut lieu le 23 janvier 1770.

Elle avait donné asile à l'Académie royale de musique pendant six ans.

A l'Opéra succéda alors la Comédie-Française, qui abandonna son théâtre de la rue Neuve-des-Fossés, depuis rue de l'Ancienne-Comédie. On lit dans les *Mémoires secrets* :

« 24 avril 1770. Les comédiens françois ont ouvert hier leur théâtre sur la salle des Tuileries que quitte l'Académie Royale de musique ; cette translation qu'on croyoit devoir être fort tumultueuse dans ce pays-ci, où tout fait époque et excite la curiosité, n'a eu rien d'extraordinaire, que beaucoup de critiques auxquelles elle a donné lieu. La différence du genre des spectacles exigeoit naturellement du changement et l'on a jugé digne de la magnificence Royale de faire supporter ces frais à S. M. La précipitation que l'on a mise à ce bouleversement peut seule excuser les restaurateurs de la salle. On leur reproche des bévues énormes de toute espèce, mais surtout d'avoir rompu l'harmonie qui régnoit dans la disposition des loges pour en augmenter le nombre, d'avoir reculé le théâtre, ce qui produit l'effet le plus révoltant, prolonge trop la salle et la rend très sourde pour le fond de l'amphithéâtre. Ce sont les Menus qui ont présidé à ces changements, de concert avec les comédiens que l'intérêt seul a guidés (1). »

Le répertoire de la Comédie-Française n'est pas du domaine de la *Chronique Musicale* ; aussi, parmi les nombreux ouvrages représentés à la salle des Tuileries nous nous contenterons de citer *Le Fils naturel* de Diderot (1771) ; *Le Barbier de Séville* (1775), qui devait inspirer plus tard le génie de Paisiello et de Rossini ; *Irène*, de Voltaire (1778), dont la représentation fut signalée par le triomphe décerné publiquement à l'auteur et le couronnement de son buste en sa présence.

Au mois d'avril 1782, la Comédie-Française quitta les Tuileries pour prendre possession du nouveau théâtre qu'on venait de lui construire sur les terrains de l'hôtel de Condé : c'est la salle de l'Odéon actuelle.

Pendant quelques années, la salle des Tuileries resta inoccupée de nouveau, puis la musique y fit sa rentrée.

« Antié (Léonard) coiffeur de la reine, profite de son crédit auprès de cette princesse, pour obtenir le privilège d'un théâtre d'opéra italien dont il confia l'organisation et la direction au célèbre violoniste et compositeur Viotti. L'Académie Royale de Musique s'alarme de cette rivalité naissante, elle en écrit au baron de Breteuil. Ce ministre lui répond,

(1) *Mémoires secrets*, t. V. p. 121.

le 9 juillet 1788, que ce théâtre doit être établi d'abord aux Tuileries, en attendant la construction d'une salle projetée, mais qu'il sera tributaire de l'Académie Royale, comme les autres entreprises dramatiques de Paris, et lui paiera chaque année une redevance de 30,000 livres. Cette nouvelle société s'appuya du patronage de Monsieur, frère du roi » (1).

Les principaux artistes de la compagnie italienne étaient Raffanelli, *buffo caricato*, Rovedino, *buffo cantante*, Mandini, Viganoni, Mengozzi, Mesdames Morichelli, Baletti, Mandini.

Cherubini, Ferrari, qui tenait le piano dans l'orchestre, furent chargés par Viotti de composer des morceaux nouveaux intercalés dans les opéras italiens. D'après Castil Blaze, Cherubini fournit quarante-trois compositions de ce genre.

Les Italiens ouvrirent leur spectacle le 26 janvier 1789, par *le Vicende amorose*, de Tritto.

Une société française alternait à ce même théâtre avec la troupe italienne. Elle jouait des opéras ou traduits ou nouveaux. Voici quel fut son répertoire :

*Le Marquis de Tulipano*, de Paisiello, traduit par Gourbillon, 28 janvier 1789.

*La Feinte jardinière*, d'Anfossi, traduite par Bralle, 5 février.

*L'Antiquaire*, d'Anfossi, traduit par M\*\*\*, 9 mars.

*Orgon dans la lune*, de Paisiello (*Il credulo burlato*), 27 avril, traduit par Lépidor.

*Le Nouveau Don Quichotte*, 3 actes, paroles de Boissel, musique de Champein, 25 mai.

*L'Infante de Zamora*, parodiée sur la musique de la *Frascatana*, de Paisiello, par Framery, 22 juin.

*Pandore*, paroles de Daumale de Corsenville, musique de Beck, 2 juillet.

*L'Ile enchantée*, de Sedaine de Sarci, dit le petit Sedaine, musique de Bruni, 3 août.

*Les Fourberies de Marine ou le Tuteur juge et partie*, de Rosoy, musique de Piccini, 21 septembre.

Le privilège de ce théâtre avait été accordé pour trente ans, et les actionnaires avaient dépensé 250,000 livres pour réparer la salle ; au bout de huit mois et demi, le 6 octobre 1789, l'arrivée de Louis XVI à Paris eut pour conséquence la fermeture du théâtre. La troupe se réfugia pen-

(1) CASTIL BLAZE, *l'Opéra-Italien*, p. 260.

dant quelque temps à la salle de Nicolet, foire Saint-Germain. Elle occupa ensuite le théâtre Feydeau, construit pour elle.

On trouvera dans l'*Opéra italien* de Castil Blaze (pages 263 et suivantes) des détails sur les pièces italiennes qui furent représentées pendant ces huit mois. Nous citerons seulement les principales : *Il re Teodoro* (février 1789), *la Serva Padrona* (mars), *l'Impresario in angustie* (mai), *Il Barbiere di Siviglia*, de Paisiello (juillet). Nous avons déjà fait remarquer que la pièce française avait été représentée pour la première fois sur ce même théâtre des Tuileries.

Les événements politiques se précipitaient. Après la journée du 10 août 1792, la salle des Machines, transformée, conformément au décret de l'Assemblée législative du 15 septembre 1792, devint la salle des séances de la Convention nationale. Il ne nous appartient plus de retracer les événements qui s'accomplirent dans cette enceinte. On y proclama la République, on y prononça la sentence de mort de Louis XVI ; la Convention y tint ses séances jusqu'au 4 brumaire an IV.

Il nous était réservé de voir, à Versailles, une salle de spectacle construite de même dans le palais du souverain, transformée, de même aussi, en salle d'Assemblée nationale.

En 1804, les gradins, la tribune, qui existaient encore avec les emblèmes du temps, faisceaux, haches de licteurs, etc., furent détruits sous la direction de MM. Percier et Fontaine. C'est alors que furent construites, sur cet emplacement, la chapelle des Tuileries, la salle d'assemblée du Conseil d'État, où fut élaboré le code Napoléon, et enfin la salle de spectacle des Tuileries ; on revenait ainsi, en partie, à la destination première et les chanteurs, ainsi que les comédiens de l'Empereur ou du Roi, jouèrent sur ce théâtre dans les représentations de la cour.

Dans les dernières années de l'Empire, on avait le projet de refaire toute cette partie et de reporter la salle de spectacle dans l'aile nord, entre la rue de Rivoli et la place du Carrousel. On sait ce qui est arrivé depuis : l'incendie a détruit tout ce qui pouvait rester à l'intérieur de tant de constructions diverses ; on démolit maintenant les gros murs qui, seuls, avaient résisté ; déjà la façade qui donnait sur le Carrousel est tombée ; celle qui donne sur le jardin tombera dans quelques jours, et, de cette vaste salle des Machines, où, pendant deux siècles, résonnèrent tant de voix et se succédèrent tant de spectacles, il ne restera plus que des souvenirs.

CH. NUITTER.



## UN VIRTUOSE EN 1682

---



U mois de décembre 1682, la cour était à Versailles. Parmi les divertissements que le roi donnait à ses invités et à ses courtisans, la musique tenait une place considérable. Lulli ne laissait jamais son protecteur manquer de ses plaisirs habituels, et chaque année, dans l'hiver et au carnaval, Versailles voyait éclore quelque nouvelle merveille, tragédie en musique, ballet ou comédie avec entrées. On était encore sous l'impression produite par le *Persée*, le dernier opéra paru : chacun admirait l'habileté et la science avec lesquelles le maître florentin savait charmer ses auditeurs. Il semblait que jamais on ne pourrait trouver plus de profondeur et de finesse, plus de soin et plus de perfection, plus d'harmonie et un contrepoint plus riche que dans le début du troisième acte. Un violon, capable d'exécuter sans faute l'entr'acte d'*Atys*, tenait le premier rang parmi les virtuoses, pourvu, toutefois, qu'il poussât l'amour de l'art jusqu'à vouloir bien ôter ses gants pour jouer.

Un jour, le roi, désireux de connaître tout ce qui, en Europe, avait quelque renom et quelque gloire, apprit qu'un certain violoniste saxon, nommé Whestoff, se faisait fort applaudir en Allemagne et en Angleterre. Il le fit venir près de lui, et celui-ci donna une séance musicale à la cour au mois de décembre 1682. Son succès fut immense; le roi le félicita vivement, et voulut bien donner lui-même le nom de *La guerre* à un passage de sa sonate en *la*. On parla beaucoup de l'artiste, et le *Mercure galant* publia deux de ses morceaux, la sonate que nous avons citée plus

haut et une suite pour violon que nous reproduisons d'après l'*original* dans ce numéro.

Il faut le dire, ces deux morceaux durent avoir un vif succès, même dans les pays où la musique de violon était plus avancée qu'en France. La sonate, écrite pour violon seul avec basse chiffrée, est d'un très bon style et d'un très bon sentiment mélodique; la basse est ferme, empreinte d'une certaine majesté et d'une harmonie variée et nombreuse; quant à la partie de violon, elle commence par un andante en *la* et en quatre temps, fort mélodiquement dessiné, qui se développe ensuite en variations charmantes et très bien écrites; puis vient un adagio en trois-deux, puis le passage en quatre temps, appelé *La guerre* par le roi (*La guerra, cosi nominata di Sua Maesta*). Le morceau se termine par un contrepoint à deux parties en six-quatre, écrit avec un grand soin et une grande pureté.

La suite de violon qui accompagne cette notice est presque toute écrite en contrepoint à deux et à trois parties. A part quelques licences qui trouvent leur excuse dans la difficulté de l'exécution, le style est pur et correct.

Johann Paul von Whestoff était né à Dresde en 1656. Son père, un ancien capitaine de cavalerie suédoise, était, dans cette ville, musicien de chambre et violoniste. Whestoff, tout en développant son talent de musicien et de violoniste sous la direction de son père, apprit l'italien, le français et l'espagnol, et, en 1671, il était suffisamment versé dans la connaissance de ces trois idiomes pour prendre auprès de l'électeur de Saxe l'emploi de maître de langues. Il quitta cette place en 1674 et se rendit à Lubeck, ville natale de son père, puis il remplit à la cour de Dresde les fonctions de musicien de la chambre de Jean-Georges II. Chassé par la peste en 1679, il fit un voyage en Suède; mais, dans cette même année, il fut nommé, par le général impérial de Schultz, enseigne aux gardes du corps et en cette qualité combattit contre les Turcs. Après la guerre, il vint reprendre sa place auprès de l'électeur Jean-Georges, mais pour peu de temps, et commença un premier voyage musical en Angleterre, en France et en Italie, voyage où il reçut le meilleur accueil, particulièrement du roi de France et du grand-duc de Toscane. Il arriva à Vienne en 1684, et, là, l'empereur lui mit autour du cou une lourde chaîne d'or. Bientôt il reprit ses voyages à travers l'Angleterre, la Hollande, la basse Allemagne, le Brabant et les Flandres, pour revenir à Dresde en 1685. Il alla ensuite à Wittemberg y remplir les fonctions de professeur de langues étrangères. Lorsqu'il mourut, en avril 1705, il était secrétaire de chambre et musicien du grand-duc de Wei-

mar. On a de sa composition six sonates pour violon, solo et basse continue, publiées à Dresde à ses frais, en 1694.

Fétis n'a pas nommé ce musicien dans sa biographie, mais Gerber, Walther et Wolf en parlent dans leurs dictionnaires, et c'est à eux que j'ai emprunté les détails qui précèdent.

Au moment où Whestoff faisait son voyage en Europe, l'étude du violon entraît en pleine voie de progrès ; seule, la France restait en arrière et ne fit que peu de progrès jusqu'au jour où les Duval, les Senaillé, les Le Clerc, les Baptiste et les Guignon, s'inspirant de Corelli et des grandes traditions italiennes, vinrent créer l'école française de violon, une des gloires de notre musique. Depuis Baltazarini, dit Beau-Joyeux (1582), le violon avait fait son entrée définitive dans les grandes représentations de cour, mais il était toujours resté relégué entre les mains des musiciens médiocres et des ménestriers. Lulli avait essayé de le relever, mais soit qu'il ne fût pas suffisamment versé dans son art, soit que les Français fussent trop arriérés pour profiter de ses leçons, les progrès avaient été bien lents, et, à l'époque qui nous occupe, nous ne trouvons pas de violonistes que nous puissions citer avec honneur. Vingt-cinq ans après Lulli, Montéclair publia la première méthode de violon en français, en 1712 ; cette méthode, bien petite dans ses proportions, nous donne une pauvre idée des instrumentistes de la fin du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècle. D'après Montéclair, la limite du violon est fixée à l'*ut* au-dessus de la portée, et les plus timides arpèges sont considérés comme de réelles difficultés.

On voit que nous ne sommes pas encore bien loin de penser comme Mersenne, qui, en 1656, citait avec admiration et considérait comme excellents violons, maîtrisant bien leur instrument, ceux qui pouvaient faire monter chaque corde à l'octave par le moyen du manche.

Pendant longtemps l'Angleterre avait marché du même pas que la France dans la science du violon. Charles II, qui avait longtemps vécu dans notre pays résolu, à son retour en Angleterre, d'imiter le grand roi et d'établir une bande de violons ténors et basses à côté de l'orchestre de violes, luths et cornets dont on usait à cette époque à la cour.

Le premier maître de la bande de Charles II fut Nicolas Lanière, un Italien, qui ne survécut que peu de temps à la restauration. A sa mort, Matthews Lock remplit ces fonctions aux appointements de deux cents livres par an ; mais, en 1673, Cambert, l'auteur de *Pomone*, celui qui, on le sait, avait précédé Lulli dans la surintendance de l'Académie de

musique à Paris, vint en Angleterre et prit le titre de maître de la Bande du roi Charles II. A partir de cette époque, la musique de violon prit une plus grande importance et conquit une place honorable au théâtre, à la cour et dans la chambre. Bientôt, une phalange de virtuoses s'élança dans l'arène qui était ouverte, et le violon ne tarda pas à se montrer sous son véritable jour.

Il faut le dire, cette révolution qui s'était opérée par degrés était due en grande partie aux artistes italiens et allemands qui étaient venus en Angleterre. A la fin du règne de Charles II, une violente réaction s'était faite contre la France, contre sa politique, contre les arts qui venaient d'elle, en un mot, contre tout ce qui touchait, de près ou de loin, à notre pays. Ce fut alors que la musique française perdit définitivement toute la faveur publique pour faire place à la musique italienne et allemande.

Déjà en 1658, il était venu en Angleterre un Allemand de Lubeck, nommé Baltzar. Cet artiste s'était fait entendre à Oxford et avait excité l'admiration des plus savants docteurs en musique. Burney (1), en citant des mémoires du temps, nous donne une idée de l'effet produit par Baltzar: « Alors on le vit faire courir ses doigts jusqu'à l'extrémité du manche et les ramener insensiblement en arrière, le tout rapidement et avec une grande justesse, ce que jamais on n'avait vu en Angleterre. » Son doigter, la justesse et la rapidité de son exécution, tout parut merveilleux et Wilson, professeur de musique à l'Université et l'une des plus grandes autorités musicales de l'époque, se baissa, en plaisantant, pour voir si le virtuose n'avait pas le pied fourchu. Jusqu'à Baltzar, Davis Mell avait été considéré comme le premier violon de l'Angleterre, mais il perdit rapidement de son prestige, bien qu'il eût sur le violoniste allemand l'avantage de jouer avec plus de sentiment et de ne pas s'enivrer, ajoute Burney. Baltzar mourut à Londres des suites de ses excès et fut enterré dans le cloître de l'abbaye de Westminster, le 27 juillet 1663. — Hawkins (*History of Theory and Practice of music*, p. 682, éd. 1853) a donné une sarabande de Baltzar pour violon seul, sans basse continue.

Malgré l'énorme succès de Baltzar, son talent n'était pas de ceux qui devaient exercer une grande influence sur l'école de violon en Angleterre. Il n'avait encore rien publié, et les difficultés qu'il se plaisait à surmonter étaient plus faites pour étonner que pour charmer; il eut donc peu d'imitateurs. Nous aurons à reparler de cet artiste au sujet des musiciens allemands, mais nous ne pouvons finir cette courte esquisse de l'histoire

(1) BURNEY, *A general History of music*, t. III.

du violon en Angleterre sans nous arrêter un instant sur Nicolas Mattheis, un Italien, qui créa véritablement l'art du violon chez nos voisins d'outre-Manche. Nicolas Mattheis était arrivé en Angleterre fort pauvre vers la fin du règne de Charles II. Malgré de puissantes protections, son caractère difficile, sa fierté quelquefois mal placée, retardèrent beaucoup son succès. Cependant des amis, parmi lesquels on comptait le duc de Richmond, Walgran, le prodigieux archiluth, sir Roger l'Es-trange, habile violiste et le sous-secrétaire Bridgmann « qui accompagnait si bien sur le harpsichorde » finirent par triompher du public et de l'artiste lui-même qui tint pendant longtemps le premier rang en Angleterre. Mattheis opéra une véritable révolution; ce que Corelli fit plus tard en Italie, il le fit dans son pays d'adoption. Son coup d'archet, sa manière de triller, et surtout son style, étaient surprenants. Ses compositions qui avaient le plus grand succès étaient très bien écrites, et Burney dit qu'il ne fut dépassé en ce genre que par Corelli. Il eut un très grand nombre d'élèves qui popularisèrent sa méthode et pour lesquels il écrivait sa musique. Ses pièces sont les premières qui aient été gravées en Angleterre.

Après Mattheis, l'Allemand Finger, venu sous le règne de Jacques II, continua chez les Anglais les bonnes traditions du violon.

On le voit, au moment où Westhoff faisait dans ce pays son voyage musical, le violon y était cultivé avec éclat, et son talent, bien que fort apprécié, ne dut pas paraître, comme en France, une nouveauté tout à fait extraordinaire.

C'était à l'Italie que l'Angleterre et la France devaient, à deux degrés bien différents, l'art et la science du violon. Il serait trop long d'étudier ici les violonistes qui, insensiblement, par des efforts continus, avaient su amener l'art du violon des essais timides de Baltazarini et de Monteverde aux œuvres fermes, bien conduites et bien composées de Corelli. Montaigne, dans son voyage en Italie en 1580, avait entendu à Vérone la messe, le jour de la Toussaint, exécutée avec orgue et violons. Quagliati passe pour avoir le premier, à Rome, employé le violon dans l'église, en 1606. Carlo Forina, de Mantoue, violoniste au service de l'électeur de Saxe, avait écrit des pavanés et des sonates pour le violon, en 1628. A l'époque d'Allegri, le violon était très répandu en Italie et ce maître ne contribua pas peu à ses progrès. A ce moment les noms célèbres se pressent en foule sous la plume de l'historien. Legrenzi, Stradella, non-seulement chanteur et compositeur de génie, mais violoniste remarquable qui écrivit beaucoup pour son instrument, Giuseppe Torelli, de Vérone, Giuseppe Valentini, Antonio Veracini, oncle

et maître du célèbre Maria Veracini. Enfin Giambatista Bassani, de Bologne. Ce dernier fut un des plus grands violonistes de son temps e, le maître de Corelli. Il avait introduit dans ses sonates, dit Burney, beaucoup des nouveautés qu'on attribua depuis à Corelli, comme le pizzicato et le staccato. Enfin Corelli, né en 1653, termine avec éclat la période d'enfancement d'où devait sortir une si brillante école, et inaugure une ère nouvelle dans l'art du violon. En enseignant le premier la vraie position de la main, en fixant des lois sur la manière de tenir l'archet, il avait donné au doigter cette légèreté et cette indépendance sans laquelle toute exécution est impossible. Dans ses compositions, il sut écrire pour son instrument sans tomber dans des exagérations de difficultés dont nous trouvons des exemples dans Biber, dans Baltzar et dans Westhoff, et en créant définitivement le concerto, il avait ouvert à l'art une voie inconnue.

Lorsque Corelli écrivit ses *concerti grossi*, en 1712, ce n'était pas la première fois que ce mot faisait son apparition dans la langue musicale. Agostino Agazzari, d'une noble famille de Sienne et élève de Viadana, un des créateurs de la basse continue, avait donné à ses œuvres, au commencement du dix-septième siècle, le titre de *concerti*, mais ce mot signifiait seulement *psaumes concertants* ou psaumes avec accompagnement de violon. Beaucoup d'autres compositeurs avaient employé cette expression pour désigner des œuvres vocales avec accompagnement. Le mot *concerto*, dans le sens propre de *pièce pour un instrument principal*, avait été employé pour la première fois par Bargaglia, violoniste napolitain dont parle Ceretto et qui vivait pendant la seconde moitié du seizième siècle. C'est dans une œuvre instrumentale de ce compositeur intitulée *Trattamenti ossia divertimenti da suonare* (Venise, 1587) que le mot *concerto* est pris dans le sens que nous lui connaissons. Ce ne fut qu'en 1709, avec Torelli, que le concerto commença à prendre la forme moderne. Les pièces de Torelli sont intitulées *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*, mais c'est de 1712, époque de la publication des *concerti grossi* de Corelli, que date véritablement ce genre de composition. La musique de ce maître n'est pas rare dans les bibliothèques, et l'*Art du violon* de Cartier contient plusieurs fragments de ses œuvres. Il est à remarquer que ces pièces contiennent plus de difficultés de style que de difficultés d'exécution, surtout si on les compare aux œuvres de Baltzar, de Westhoff et de Biber, bien qu'elles soient d'une date plus récente. Le style du grand maître est peu surchargé de formules scholastiques sans pour cela être moins pur et moins correct, et surtout la mélodie plus allégée et plus vive, gagne en élé-

gance et en expression, ce qu'elle semble perdre en accompagnements.

En Allemagne, les progrès de l'art du violon s'étaient opérés en dehors des maîtres italiens, et pendant tout le dix-septième siècle, cet instrument y avait été plus en honneur que dans toute autre partie de l'Europe. On peut en juger par le nombre de virtuoses, de compositeurs et de compositions que Walther a mis dans son dictionnaire. De 1640 à 1644, Jean Schopp publia des pavanés (paduanas), des gaillardes, des allemandes, etc. C'étaient des compositions vocales accompagnées de violons. Knerler, Conrad Stenecken, Dietrich Becker, Jean-Jacob Walther, Jacob Schweiffelbut remplirent l'Allemagne de leur renommée. De tous les violonistes allemands du dix-septième siècle, Biber paraît avoir été le plus original, on peut même dire le plus fantasque. A une époque où l'emploi des doubles, triples et quadruples cordes était tant à la mode, il exagéra encore ce genre d'effet. Pour faciliter la lecture de sa musique, il avait imaginé de l'écrire sur trois portées, de telle sorte qu'un morceau pour violon seul était disposé graphiquement comme une pièce pour deux violons et basse. Un ouvrage de ce musicien, intitulé *Fidicinium sacroprophanum*, consiste en 12 sonates à quatre et à cinq parties qui doivent être jouées par trois instruments seulement. Son troisième ouvrage qui a pour titre : *Harmonia artificioso-curiosa*, publié à Nuremberg, est tout entier composé de pièces à six parties écrites pour trois instruments à cordes. On appelait ce dernier genre *Dapifer*, c'est-à-dire *porte-drapeau*. Un autre violoniste, Finger, né vers 1660, tint aussi en Allemagne un rang distingué, et passa, en 1685, en Angleterre où sa réputation égala presque celle de Baltzar qui l'avait précédé. Ses compositions demandaient une moins grande habileté d'exécution que celles de Baltzar, et elles produisaient peut-être moins d'effet, mais elles étaient plus mélodiques et se rapprochaient davantage de celles de Corelli et de Bassani.

Voilà en quelques mots quelle était la situation du violon en Europe lorsque Whestoff vint à la cour de France et lorsqu'il publia la suite que nous reproduisons.

Cet artiste tenait en Allemagne et en Angleterre un rang des plus distingués, son talent de virtuose était remarquable, ses compositions ingénieuses et bien écrites, aussi explique-t-on facilement le brillant succès qu'il obtint à la cour du roi Louis XIV.

H. LAVOIX fils.

---

Avant de mettre la composition de Whesthoff sous les yeux de nos

lecteurs, il ne sera peut-être pas inutile de donner quelques explications sur l'exécution du morceau. Autorisé par une note du *Mercur*e qui dit que l'auteur n'a pas pu corriger ses épreuves et que plusieurs erreurs se sont glissées dans la gravure, nous avons cru pouvoir faire disparaître quelques fautes trop évidentes sans changer le caractère du morceau. Aidés dans ce travail par M. Giraudie, violoniste de l'Opéra-Comique, qui a bien voulu se charger de marquer le doigter dans quelques passages, nous avons fait des changements purement graphiques, qui, sans altérer l'original, étaient nécessaires pour en faciliter la lecture.

Toutes les notes syncopées au premier temps de la mesure, particulièrement dans le *prélude* et dans la *courante*, sont représentées dans le *Mercur*e par des points qui ont dans la mesure leur valeur rythmique suivant la valeur de la note réelle qui les suit.

Le sol dièze porte toujours son signe d'altération. Ce surcroît de précaution était généralement adopté pour les sensibles de tous les tons.

Dans l'original, les bécarrés qui suivent une note altérée sont régulièrement remplacés par des bémols, comme dans le *prélude* et dans sa *diminution*, qui n'en est que la reproduction mélodique sous forme d'arpèges. Nous avons préféré ces signes modernes à cette écriture un peu compliquée.

La croix placée sous une note signifie tremblement et non trille.

La mesure en  $\frac{3}{1}$  indiquée pour la sarabande est fréquente dans la musique de ce temps. Les Italiens l'appelaient *tripola maggiore* et les Français triple majeur, ou grand triple, ou triple de ronde ou triple de trois pour une ainsi nommée, parce que les brèves ou carrées et les semi-brèves ou rondes qui sont des notes de longue valeur y dominent et qu'on doit en battre la mesure gravement et lentement. Dans cette mesure, l'unité de temps est la carrée pointée qui vaut trois rondes.

Nous ne pouvons mieux finir ce paragraphe qu'en remerciant de nouveau M. Giraudie, qui a bien voulu nous prêter le concours de son expérience de virtuose.

H. L.



# SUITE POUR LE VIOLON (\*)

SANS BASSE CONTINUE

par M. J. P. WESTHOFF.  
Musicien de chambre de S.A. l'Electeur de Saxe

PRELUDE



le meme Prelude en diminution



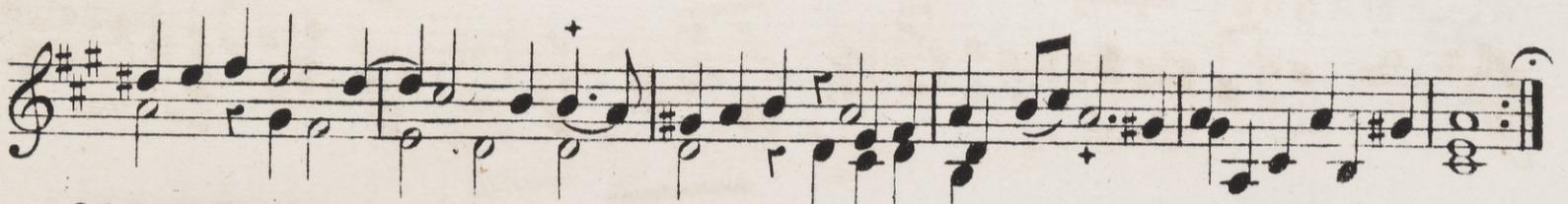
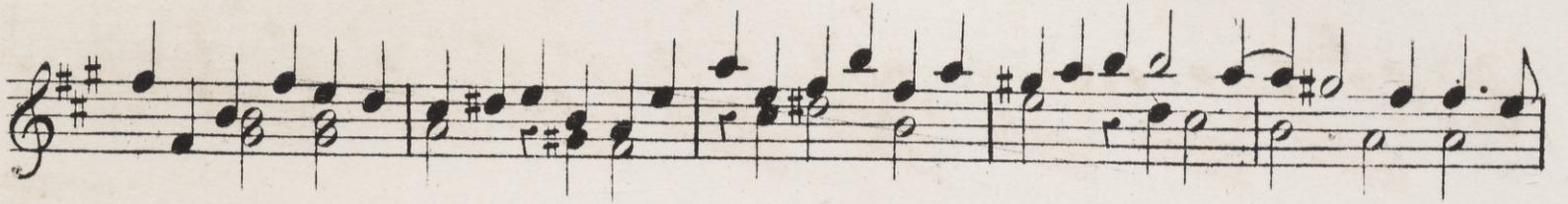
segue



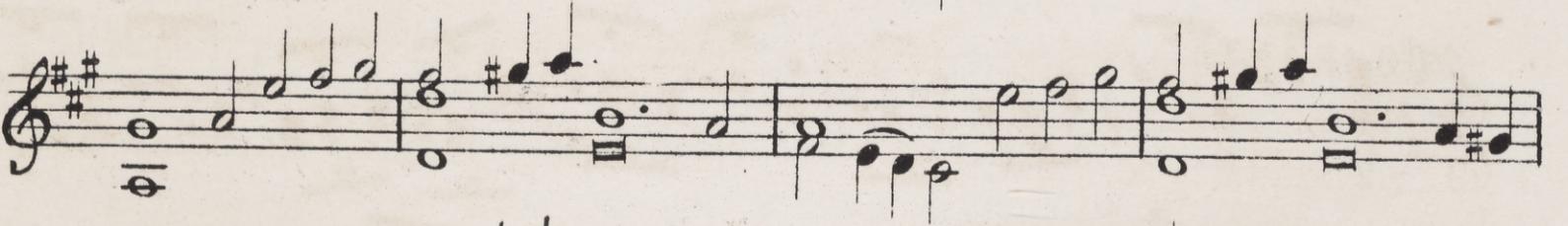
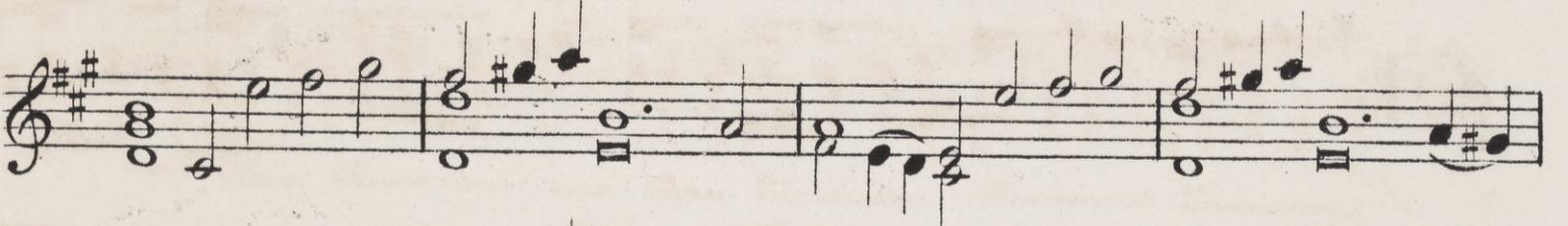
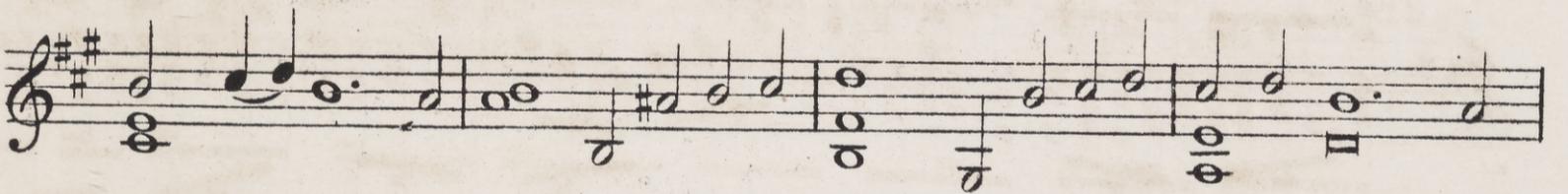
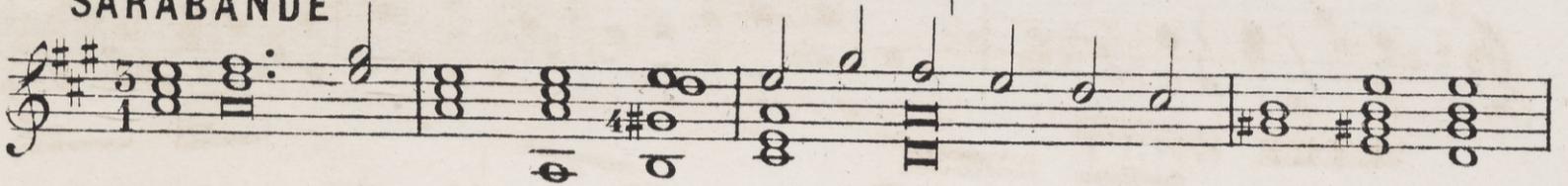
(\*) Le b tient lieu de  $\flat$  et ce signe + sert à marquer le trille.

ALLEMANDE

COURANTE



SARABANDE



GIGUE

Musical score for 'GIGUE' in G major, 3/4 time. The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign and a double bar line, indicating a first ending. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence.

AUTRE GIGUE

Musical score for 'AUTRE GIGUE' in G major, 6/8 time. The piece consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign and a double bar line, indicating a first ending. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The seventh staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The eighth and ninth staves conclude the piece with a final cadence. The word 'FIN' is written at the end of the piece.



## BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

*Le Diapason et la notation musicale simplifiés*, par M. CH. MEERENS. — Edition facsimile des chansons de Ronsard, mises en musique par Nicolas de la Grotte, par M. A. DE ROCHAMBEAU. — *Un Musicien en vacances*, par M. EUGÈNE GAUTIER.

**D**ANS une substantielle brochure intitulée : *Le Diapason et la notation musicale simplifiés*, M. Charles Meerens présente au public une série de réformes constitutionnelles qu'il avait originairement soumises à l'examen des Académies de Bruxelles et de Lille. Une mousqueterie assez nourrie qui s'est engagée entre Charles Bannelier et Meerens dans la *Gazette musicale* a déjà prévenu les didacticiens de l'apparition de cet intéressant opuscule.

M. Meerens essaye d'abord d'éclaircir la question du diapason.

Résumons brièvement l'ensemble des considérations qu'il expose en faveur de sa thèse. D'après lui, la Commission réunie à Paris en 1858 pour déterminer un étalon sonore universel, loin d'avoir atteint son but, n'a fait qu'augmenter la discorde dans le camp des musiciens. Le diapason ancien et le diapason nouveau sont en querelle perpétuelle : telle société musicale s'en tient à l'ancien diapason parce qu'elle ne croit pas à l'orthodoxie du moderne ; tel virtuose, accompagné par un

orchestre, est obligé de déposer au dernier moment l'instrument qui lui est familier pour un instrument d'emprunt; tel chanteur perd la tramontane devant un *la* qui lui paraît excentrique; tel facteur de piano se voit retourner l'envoi qu'il avait fait la veille : autre ville, autre diapason.

Avant 1858, la différence d'intonation des *la* généralement employés variait de 890 à 910 vibrations par seconde : l'écart extrême était de 20 vibrations, et la moyenne presque imperceptible. Aujourd'hui que le diapason normal a été fixé à 870 vibrations, la difficulté de mettre d'accord deux orchestres jouant l'un à l'ancien diapason, l'autre au nouveau, s'est accrue de vingt degrés en plus. Il était urgent, dira-t-on, de mettre un frein à l'ascension croissante du diapason; il était conforme aux intérêts d'une sage sonorité de le baisser d'un quart de ton : M. Meerens ne conteste pas le point, mais il nie qu'on ait eu le droit de l'arrêter au chiffre de 870 vibrations par seconde : « Ce nombre de 870 vibrations, dit-il, ne provient que d'une circonstance toute fortuite. Parmi les spécimens soumis à l'examen de la Commission se trouvait un vieux diapason de Carlsruhe; il était le moins élevé, et le nombre de 870 vibrations qu'il donnait par hasard, fut pris comme base de la tonalité qui devait régler l'art dans le monde entier. Et telle est la seule raison d'être de ce nombre typique. » Le vrai diapason théorique, d'après M. Meerens, est de 864 vibrations, et il en coûtait peu d'être logique avec la science, car la différence de 864 à 870 vibrations se réduit à un demi comma, valeur inappréciable.

Mathématiquement et physiquement, voici comment M. Meerens déduit la raison d'être du diapason qu'il propose. Rien n'argumente plus vigoureusement que les chiffres.

Le diapason repose sur une triple base : le *temps*, le *nombre* et la *note*, puisque la *note* est le résultat d'un *nombre* de vibrations exécutées pendant un *temps* donné. La mesure conventionnelle du temps est la seconde; le point de départ du nombre est l'unité; la tonique *ut* de la gamme est évidemment la *note*-type de l'intonation primordiale.

Le son qui proviendrait d'une vibration par seconde, s'il était perceptible, serait un *ut*. L'octave de cet *ut* serait *ut* puissance 2 vibrations, l'octave suivant *ut* 4 v., puis *ut* 8 v., puis *ut* 16 v., *ut* 32 v., *ut* 64 v., *ut* 128 v., et ainsi de suite. On arrive ainsi à l'octave comprise entre l'*ut* 512 et l'*ut* 1024.

Le problème serait déjà résolu si l'*ut* était la note requise pour servir de diapason; cette note étant le *la*, c'est le *la* de la dixième octave qui est le *la* du véritable diapason.

Or, ce *la* correspond à la quarante-cinquième fourchette du *tonomètre*, établi par Kœnig d'après l'invention de Scheibler, et sonne précisément à 864 vibrations. Tel est le système auquel M. Meerens a déjà rallié un grand nombre de savants. Et il ajoute à sa démonstration un exemple frappant : « Pourquoi, dit-il, les musiciens voudraient-ils que le mètre, qui constitue le principe de tout le système des poids et mesures, vaille exceptionnellement pour eux un mètre et une fraction comme 1 m. 05 ? » Notez dans tout ceci que M. Meerens ne prend pas des façons de révolutionnaire ; c'est simplement un comptable formaliste qui ne veut pas d'additions arbitraires, l'erreur ne dût-elle rouler que sur des millièmes, et qui cuide bonnement qu'en harmonie comme en comptabilité les bons comptes font les bons amis.

Dans la seconde partie de son travail, M. Meerens réclame formellement la suppression des quatre clefs qui ont survécu à l'ancien régime des huit clefs. Quatre d'entre elles ont déjà disparu de la notation moderne qui y supplée par l'emploi du signe 8<sup>o</sup> haussant les notes d'une octave entière. M. Meerens rejette également les quatre autres comme une source de complications dans la lecture des partitions d'orchestre et dans l'étude des instruments à clavier, tels que le piano, l'orgue et l'harmonium pour lesquels la main droite et la main gauche sont différemment notées. Les violoncellistes sont plus à plaindre encore : aucune convention ne détermine l'octave des notes d'un passage de violoncelle dans lequel la clef de *sol* vient à succéder à la clef d'*ut* ou à la clef de *fa* : c'est l'exécutant qui doit deviner la région dans laquelle les auteurs ont entendu placer leurs notes. C'est pour obvier à ces inconvénients capitaux que M. Meerens voudrait éliminer les quatre clefs restantes et les remplacer par *un chiffre indiquant le rang de l'octave à laquelle appartiennent les notes de la portée* : c'est le système des *clefs numériques*, dont l'adoption entraînerait avec elle la suppression de la transposition au moyen des clefs.

Comme corollaire de cette réforme, M. Meerens expose en dernier lieu un système abrégatif pour indiquer la mesure des mouvements de la musique. Il ne considère comme précise que l'indication métronomique placée en tête du morceau. Quant aux autres signes qui ont la prétention de désigner le mouvement, ce ne sont, pour M. Meerens, que festons, astragales et futilités.

Nous ne pouvions suivre l'auteur dans toutes les explications, calculs acoustiques et preuves mathématiques dont il accompagne ses démonstrations : la théorie de M. Meerens sur le diapason, la suppression des clefs, et l'indication de la mesure constitue un tout homogène ayant,

comme le système des poids et mesures, l'unité pour principe générateur, et la simplification pour but.

Il eût fallu citer toute la brochure; en tirant sur le fil on eût amené toute la pelote.

Renvoyons donc à M. Meerens lui-même ceux que passionne la grande lutte entre les anciennes et les nouvelles formules de la pédagogie musicale, et constatons, à notre honneur, que jamais le souci des intérêts de cet enseignement n'a été plus vif qu'en notre siècle.

M. de Rochambeau, officier d'Académie, correspondant du ministère de l'instruction publique et membre de plusieurs Sociétés savantes, vient de rééditer en *fac-simile* un recueil, devenu fort rare dans les collections particulières, qu'il a retrouvé à la réserve de la Bibliothèque nationale. Il s'agit des CHANSONS DE P. DE RONSARD, P. DESPORTES ET AUTRES, mises en musique par Nicolas de la Grotte, valet de chambre et organiste du Roy (Paris, 1575, par Adrian le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, avec privilège de Sa Majesté pour dix ans); car voilà, transcrit tout au long, le titre exact de l'édition originale. C'est une charmante plaquette, dont la forme oblongue est si chère aux bibliophiles qui recherchent les recueils musicaux du seizième siècle. Que ce rappel inespéré d'un format original à peu près disparu soit le bienvenu parmi nous! Notre signe de tête le plus gracieux au frontispice et au cartouche final, où grimacent enfants et satires bouffis, s'escrimant qui des doigts, qui des joues sur les instruments en vogue au temps des Valois! C'est, paraît-il, l'œuvre de notre grand artiste Jean Cousin. La musique des chansons nous est rendue avec les notes losangées de l'époque. Elle est, le titre le dit, de Nicolas de la Grotte, valet de chambre et organiste du roy Henri III: ce musicien, auquel plusieurs poètes, ses contemporains, ont rendu justice, vécut à Paris depuis 1565 environ jusqu'en 1587. C'était, à en croire Lacroix du Maine, le plus habile joueur d'orgue et d'épinette de son temps.

On a de lui, outre la musique du recueil qui nous occupe, des airs et chansons à *trois, quatre, cinq et six parties*, imprimés à Paris par Jean Cavellat (1583, in-4). Une chanson de Nicolas de la Grotte, (*C'est mon ami*) a été insérée sous le nom de Nicolas dans le premier livre des *Chansons à trois parties* composées par plusieurs auteurs, imprimées en trois volumes, à Paris, chez Adrian le Roy et Robert Ballard en 1578. Ce sont les seuls détails que M. de Rochambeau nous donne sur lui dans sa notice: il y ajoute un catalogue de *neuf* volumes d'œu-

vres de Ronsard mises en musique, au seizième et au dix-septième siècle par Pierre Cléreau, A. de Bertrand, natif de Fontanges en Auvergne, François Regnard, Philippe de Monte, maistre de la chapelle de l'empereur, et Guillaume Boni. Mais voici qui trouble mon plaisir. Un musicien distingué, un collectionneur à qui rien de ce qui touche la chanson n'échappe, me dénonce M. de Rochambeau comme un iconoclaste ou tout au moins un mutilateur : « Il fallait, m'écrit-il, nous donner la musique complète de Nicolas de la Grotte, c'est-à-dire l'*alto*, le *ténor* et la *basse* qui, avec le *supérius* publié par M. de Rochambeau, représenteraient ces chansons au complet. C'est absolument comme si l'on réimprimait la quatrième partie d'un roman sans donner les trois autres ! Quel est le bibliophile s'occupant de chansons qui n'ait eu entre les mains ce fragment des œuvres de Nicolas de la Grotte ? Or, c'est précisément parce que ce n'est qu'un fragment qu'aucun d'eux n'a jamais pu s'en servir. M. de Rochambeau cite neuf volumes d'œuvres de Ronsard mises en musique, et parmi celles-ci, les numéros 4, 5, 6 et 7, comme étant de G. Boni ; mais ces numéros réunis ne représentent pas à eux quatre un seul exemplaire complet, puisqu'il y manquerait encore le *supérius*. » Le catalogue de M. de Rochambeau ne serait donc pas seulement erroné, mais incomplet, puisqu'il a omis, dans sa nomenclature des musiciens qui ont travaillé sur les chansons de Ronsard, les plus célèbres d'entre eux, Jannequin, Goudimel et Certon.

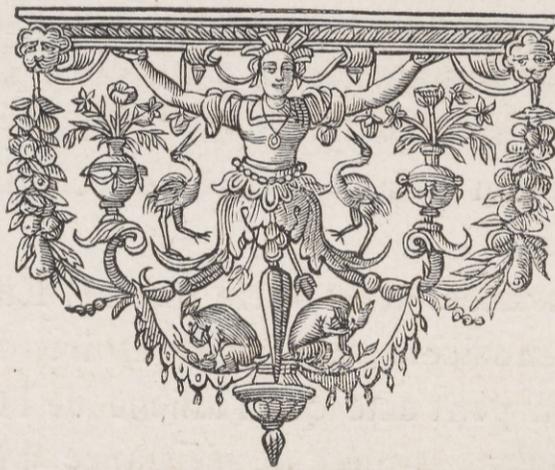
*Un Musicien en vacances* : tel est le titre d'un charmant volume que nous envoie M. Alphonse Leduc, un éditeur vigilant qui a foi dans la littérature musicale, et semble décidé à joindre à sa nombreuse collection de partitions une série de livres sur la musique dont nous devons augurer merveille, si l'on en juge d'après les échantillons qui nous sont arrivés cette quinzaine.

Ce *Musicien en vacances* n'est autre que M. Eugène Gautier, le professeur d'esthétique musicale du Conservatoire, l'auteur du *Mariage extravagant*, un joli petit acte que l'affiche de l'Opéra-Comique place souvent en vedette devant la pièce de résistance, à la plus grande joie des habitués du lieu. Sac au dos, bâton en main, M. Eugène Gautier s'en est allé fouillant dans ses souvenirs de théâtre, de presse et de littérature ; et de cette excursion il a rapporté une vingtaine de chapitres détachés, pleins d'une aimable érudition et de piquante fantaisie. Il y a dans M. Gautier un véritable tempérament d'archéologue et d'historien : cela se voit dans *le Cabinet d'Armes*, *le Chanteur Néron*, *Une page de la légende d'At-*

*tila, la Répétition générale d'une Comédie de Térence.* Et à la façon dont il compose le cadre de ses tableaux, on devine l'homme qui réussirait à miracle la nouvelle et le roman de courte haleine ; lisez les *Fragments du journal d'un musicien de l'Opéra* (1762), un pastiche ingénieux de la manière de Collé, *La Mort de Zerline, les Paysans d'opéra-comique, les Voyages de Daphnis, l'Histoire d'un inconnu*, et d'autres encore. C'est un régal de délicat et de lettré. Il y a bien çà et là dans le style doré de M. Gautier quelques paillettes fausses, des images outrées, un luxe d'épithètes qui émousse souvent le trait, une affectation de préciosité qui dépare les détails intimes : mais tel qu'il est, le livre de M. Gautier est de la famille rare de ceux qu'on commence et qu'on finit.

Nous remettons à l'un de nos plus prochains numéros le compte-rendu de diverses publications qui nous sont arrivées de France et d'Italie. Nous regrettons que ce silence momentané s'étende aux *Joyeusetés musicales de bonne compagnie* de M. Emile Pessard ; nous ne pouvons résister au plaisir d'annoncer, ne fût-ce qu'incidemment, ce frais bouquet de mélodies *alla francese*.

ARTHUR HEULHARD.





## LE PRIX DE ROME

---

Beaucoup de personnes n'ont peut-être pas une idée bien nette de ce qu'on entend par le *Prix de Rome*, et le commun préjugé est de prendre cette institution pour une dépendance du Conservatoire.

Le concours pour le prix de Rome est ouvert entre tous les Français âgés de moins de trente et un ans. Mais il est vrai que la majeure partie des concurrents a passé par le Conservatoire; de là la confusion.

Les épreuves à subir pour l'obtention du prix sont de deux degrés. Les concurrents doivent d'abord faire preuve d'aptitude en composant une fugue vocale et un chœur. — Ceux qui ont réussi dans ce premier essai sont admis à « entrer en loge ; » c'est-à-dire qu'on les enferme pendant un mois dans une chambre où ils doivent mettre en musique les paroles d'une cantate dramatique à trois personnages.

C'est l'Académie des Beaux-Arts qui est juge du tournoi, dont le vainqueur est envoyé pour cinq ans à Rome avec une pension de 3,000 francs de l'Etat, plus le logement au Palais de Médicis.

Voici, pour l'année 1873, le résultat du concours :

JURY : MM. *Ambroise Thomas, Félicien David, Victor Massé, Henri Reber et F. Bazin*, membres de l'Institut; *Georges Bizet, Boulanger et Duprato*, membres adjoints par l'administration des Beaux-Arts.

### ORDRE D'EXÉCUTION DES CANTATES :

Cantate de M. Ehrhart, chantée par M<sup>me</sup> Furchs-Madier, MM. Nicot et Lassalle.

Cantate de M. Véronge de La Nux : M<sup>lle</sup> Bloch, MM. Villaret et Belval.

Cantate de M. Marmontel : M<sup>lle</sup> Mauduit, MM. Silva et Staveni.

Cantate de M. Wormser : M<sup>me</sup> Barthe-Banderali, MM. Salomon et Aubéry.

Cantate de M. Hillemacher : M<sup>lle</sup> Arnaud, MM. Grisy et Menu

Cantate de M. Puget : M<sup>lle</sup> Fidès Devriès, MM. Bosquin et Bouhy.

*Premier grand prix.* — M. Puget (élève de M. Victor Massé).

*Second grand prix.* — M. Hillemacher (élève de M. F. Bazin).

*Mention honorable.* — M. Corbaz-Marmontel (élève de M. F. Bazin).

C'est à leur retour de Rome que pour la plupart des lauréats commence une série de déceptions dont les journaux retracent tous les ans le navrant tableau.

Il existe bien des règlements qui donnent au prix de Rome le droit de faire jouer leur musique à l'Opéra-Comique. Mais ce droit est caduc depuis longtemps. Ainsi, depuis 1803 (année où fut fondée l'institution), on est consterné d'y rencontrer tant de noms inconnus.

Nous voulions rompre cet *incognito* et donner quelques renseignements sur ces artistes injustement dédaignés. Mais nous n'avons que des données assez vagues sur la plupart d'entre eux.

Ce que nous savons c'est que :

*Bouteiller* (prix de 1806) a fini dans les contributions directes ;

*Blondeau* (1808) est devenu alto à l'Opéra ;

*Cazot* (1812) professe la musique ;

*Turina* (1819) s'est retiré en Italie ;

*Guillon* (1825) a fait jouer un opéra à Venise en 1830 ;

*Besozzi* (1837) professe la musique ;

Etc.....

Et si nous ne poussons pas plus loin la série, c'est que tout espoir de succès n'est pas encore perdu pour les plus jeunes et les plus récents lauréats.

E. MULSANE.





## ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

(SON PALMARÈS POUR L'ANNÉE 1873)

Il y a vingt ans, dans le mois où nous sommes, qu'avec l'appui de l'épiscopat et du ministère de l'instruction publique, Niedermeyer fonda à Paris l'*École de musique religieuse*. Le but de ce conservatoire spécial était de former des musiciens de chapelle, des compositeurs de musique sacrée, des organistes et des chanteurs d'église, tous artistes devenus rares depuis la suppression des maîtrises à la fin du siècle dernier.

Choron avait bien créé, en 1824, une école du même genre (quoique à vrai dire, le programme d'enseignement en fût plus large); mais depuis 1830 l'école Choron n'existait plus, et il devenait urgent d'y suppléer par une institution nouvelle.

Une particularité infiniment piquante à relever, c'est que Niedermeyer était protestant. Mais grâce à la loyauté de son caractère, et à ses mérites comme artiste, il n'en sut pas moins conquérir l'estime du clergé catholique de Paris. M. l'abbé Lagacé a même prononcé son éloge le 28 du mois dernier pendant la cérémonie de la distribution des prix aux élèves de l'École de musique religieuse.

Niedermeyer, qui est mort à Paris en 1861, était né en 1802, à Nyon, sur les bords du lac de Genève. Après avoir étudié la musique d'abord à Vienne, puis à Naples, il fit représenter dans cette dernière ville, en 1821, un opéra intitulé : *Il Re per amore*. Ensuite il se retira en Suisse, où il composa sa célèbre et très populaire mélodie du *Lac*. Puis il vint à Paris où, grâce aux bons offices de Rossini, il put faire jouer au Théâtre-Italien *la Casa nel Bosco* dont le livret était imité de celui de *Deux mots* ou *Une Nuit dans la forêt*, opéra-comique de Marsollier et de Dalayrac.

Enfin on a encore trois partitions importantes de Niedermeyer, toutes les trois exécutées à l'Opéra de Paris, et qui, à vrai dire, n'ont pas obtenu de grands succès : *Stradella*, en 1837; *Marie Stuart*, en 1844; et *la Fronde*, en 1853.

Entre temps, l'auteur du *Lac* publia aussi de nombreux morceaux de musique vocale et instrumentale, parmi lesquels il importe de signaler *le Soir* et *l'Automne*. On lui doit encore (détail généralement ignoré) la réduction au piano de l'opéra de *Guillaume Tell*.

Ce n'est que vers la fin de sa vie, et revenu de ses ambitions de compositeur dramatique, que Niedermeyer tourna ses idées du côté de l'art. Presque dans le même temps il fonda l'*École de musique religieuse* et le journal *La Maîtrise*.

*La Maîtrise* a cessé de paraître; mais l'École de musique religieuse existe toujours, et est très prospère si on en juge par le palmarès suivant qui est celui de l'année scolaire 1872-73 :

PRIX D'HONNEUR : M. Xavier Oberlé.

SOLFÈGE, professeur, *M. Bollaert*. — 3<sup>me</sup> division. Prix : M. Létang; accessit : MM. Ch. Martin, Boncourt et Puisais. — 2<sup>me</sup> division. Prix *ex æquo* : MM. Puzenat et Ph. Bellenot; accessit : MM. Bresselle, Guignard. — 1<sup>re</sup> division. Prix : M. André Messenger; accessit : MM. Dieudonné et Thomas.

HARMONIE, professeur, *M. Gigout*. — 2<sup>me</sup> division. Prix : M. A. Héтуin; mention : M. Létang; — 1<sup>re</sup> division. 1<sup>er</sup> prix : M. Bresselle; 2<sup>me</sup> prix *ex æquo* : MM. Messenger et Bockler; mention : M. Dornbirrer. Rappel du 1<sup>er</sup> prix de 1872, M. Dieudonné.

FUGUE, mention : M. Dieudonné.

HARMONIE PRATIQUE, professeur, *le directeur*. — 1<sup>er</sup> prix *ex æquo* MM. Messenger et Boidin; accessit : M. Dieudonné.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, professeur, *le directeur*. — Prix : M. Lenormand; accessit : MM. A. Rapp et Létang.

PIANO, 3<sup>me</sup> division, professeur, *M. Alix Georges*. — Prix : M. Boncour; accessit : MM. Linglin, Cottin; mention : M. Ellminger; — 2<sup>me</sup> division. 1<sup>er</sup> prix *ex æquo* : MM. J. Guignard et H. Lenormand; 2<sup>me</sup> prix : M. Dornbirrer; accessit : MM. Boidin et Ph. Bellenot.

PLAIN-CHANT, professeur, *M. Gigout*. — 1<sup>er</sup> prix donné par le ministre de l'instruction publique et des cultes : M. Michel Boidin; 2<sup>me</sup> prix *ex æquo* : MM. Thomas et Bockler; accessit : MM. Dieudonné, Guignard.

ORGUE, professeur *M. Loret*. — 1<sup>re</sup> division. 1<sup>er</sup> prix donné par le ministre de l'instruction publique et des cultes : M. Michel Boidin; 2<sup>me</sup> prix : M. Messenger; mention : M. Thomas; — 2<sup>me</sup> division; 1<sup>er</sup> prix *ex æquo* : MM. Xavier Oberlé et Dornbirrer; 2<sup>me</sup> prix : M. Bresselle; accessit : MM. F. de Monge, R. Leibner; mention : M. Bockler.

L'École de musique religieuse est située rue des Beaux-Arts, à Montmartre, proche la place Pigalle. Son directeur actuel est M. Gustave Lefèvre.

MULSANE.



## V A R I A

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---



L nous arrive de plusieurs côtés, même d'Irlande, diverses lettres très pesantes qui contiennent des articles destinés à notre publication :

« Belfast, 27 juillet.

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de vous soumettre un travail très étudié sur *l'Emploi de la Harpe dans les festins de noces.....* »

« La Rochelle, dimanche.

« Monsieur le rédacteur,

« Je ne doute pas que vous n'imprimiez dans votre plus prochain numéro les douze biographies ci-jointes qui sont celles des membres de notre orphéon avec qui je suis le plus lié. Je vous remercie d'avance pour..... »

« Saumur, 8 août.

« Monsieur le directeur,

« C'est un pari que j'ai fait avec ma belle-sœur que vous accueillerez l'essai musico-technologique que j'ai l'honneur de vous faire parvenir. Vous ne voudriez pas, en lui refusant l'hospitalité de votre excellente revue, me condamner à..... »

.....

Tels sont les couplets que la poste nous chante tous les matins. — Nous ne voulons point décourager les littérateurs et les érudits qui ont la bonté de penser à nous, mais nous les supplions de nous communiquer à l'avance le titre et le sujet de leurs articles. Nous pourrions de la sorte nous entendre à l'amiable ; et ils éviteront de se donner une peine inutile en écrivant des articles que nous aurions le déplaisir de ne point accepter.



## FAITS DIVERS

VOICI la liste des Conservatoires de musique de province avec la date de leur fondation :

*Aix* (fondé en 1850); — *Angers* (1857); — *Besançon* (1861); — *Bordeaux* (1852); — *Boulogne* (1829); — *Caen* (1835); — *Cambrai* (1821); — *Douai* (1799); — *Dunkerque* (1863); — *Lille* (1801); — *Marseille* (1820); — *Nantes* (1844); — *Nîmes* (1864); — *Toulon* (1866); — *Toulouse* (1830); — *Valenciennes* (1836); *Dijon*, de création plus récente.

— La dernière quinzaine musicale a été d'une stérilité désespérante ; pas un opéra ! pas une opérette ! pas une chanson ! pas huit mesures de musique inédite ! pas même une double-croche ! Rien !!!

Les directeurs de nos théâtres lyriques prendraient-ils au sérieux cette exclamation annuelle des journaux du *high-life* : « Il n'y a plus personne à Paris ! » Nous ne sommes pas fâché d'apprendre à ces messieurs que la capitale de la France renferme encore à l'heure qu'il est 1,953,897 paires d'oreilles aussi friandes de bonne musique en août qu'en février.

On objecte la chaleur. Mauvais prétexte ! car, en cette saison, le thermomètre, placé dans un théâtre, ne marque que trois degrés de plus que ceux du dehors. Ce n'est donc pas un grand sacrifice à demander aux sybarites que de les exposer à ce petit surcroît de gêne. En hiver, ils en supportent bien d'autres, quand, dans une même soirée, vous les condamnez deux fois à subir deux grandes secousses de température ; la première fois, entre le dîner et le spectacle ; la seconde, entre le spectacle et le coucher.

Le bon sens dirait, au contraire, ceci qui est mathématique : étant donnée une cause de répulsion agissant sur la clientèle des théâtres, nous allons la combattre par une cause d'attraction, et l'équilibre sera rétabli. Le public fait mine de ne plus aller au théâtre ; nous allons donc l'y contraindre en lui composant des spectacles irrésistibles.

Mais il y a beau temps qu'on n'écoute plus le bon sens, qu'on prend pour un vieux radoteur.

On a connu des époques cependant où les directeurs de théâtre n'hésitaient pas à jouer de bonnes pièces au moment où le soleil voulait leur faire sa vilaine farce.

<i>Le Solitaire</i> fut donné.....	en août ;
<i>Le Barbier de Séville</i> (traduction).....	en mai ;
<i>Othello</i> (traduction).....	en juillet ;
<i>Marie</i> .....	en août ;
<i>Zampa</i> .....	en mai ;
<i>Lucie de Lamermoor</i> .....	en août ;
<i>Guillaume Tell</i> .....	en août ;
Etc.....	

Mais c'est fini ! On ne nous régale plus en été, ni même en hiver, de ces opéras triomphants. Les lauriers sont coupés !

— Le chroniqueur du *Temps* reproduit, d'après un journal de grammaire, le *Courrier de Vaugelas*, l'origine du mot *brioche*, employé dans le sens d'*erreur*. Le mot est dû aux artistes de l'orchestre de l'Opéra. Ces symphonistes étaient jadis d'une telle maladresse que le parterre ne leur ménageait pas les injures et les pommes cuites. Ils résolurent, un beau jour, d'être plus attentifs et ils taxèrent à six sous chacune les fautes commises devant le public. Avec le total de ces amendes, on achetait une énorme brioche, que l'on croquait à la fin du mois. Les coupables figuraient à la séance avec une petite brioche en carton pendue à la boutonnière.

Bientôt les régals de ce genre devinrent si nombreux que le public en fut instruit. Il appela ces artistes repentants des *croque-brioques*, des *faiseurs de brioques*, et le mot *brioche* fut bientôt considéré comme le synonyme de *faute*, *bévue*. Malheureusement l'amour-propre blessé se mit de la partie. Les musiciens résolurent d'en finir avec ces festins naïfs, et ils décidèrent qu'à l'avenir ils pourraient faire un nombre infini de brioques sans en payer aucune. Le mot n'en avait pas moins passé dans la langue populaire et de là dans la langue usuelle.

— Le théâtre de l'Athénée est occupé en ce moment par une troupe anglaise qui joue les tragédies de Shakespeare. Et, suivant l'usage établi dans les trois royaumes, chaque soirée se termine par le *God save the Queen*, chanté en chœur.

De qui est l'air national anglais? La duchesse de Perth, dans ses *Mémoires*, affirme qu'il est de Lulli.

D'autre part, les Anglais l'attribuent à Henri Carrey, fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax. On peut consulter, à ce propos, la lettre du docteur Harrington, insérée dans le *Monthly Magazine* (volume XI, page 386).

— Le journal l'*Arte* de Trieste publie une histoire intéressante, celle de Kerlino, inventeur des instruments à cordes.

La France avait pu revendiquer la gloire d'avoir vu naître le célèbre luthier. On a, en effet, retrouvé une viole d'amour signée Kerlin et nommée *la Bretagne*.

Mais il paraît que Giovanni Kerlino est né à Brescia d'un père italien du Tyrol, et que ce n'est que parce qu'il avait des parents en Bretagne, qu'il a vécu et travaillé dans ce pays, où il est mort en 1450 ou 1451.

Le premier instrument à cordes a été la viole d'amour à 5, 7 et 9 cordes. Plus tard, Kerlin inventa l'archet et les quatre instruments à quatre cordes, dont l'apparition fut accueillie avec enthousiasme par l'Europe entière.

C'étaient : *il violino* (petite viole, notre violon actuel) ; la *viola* (viole d'amour, l'alto) ; *il violone* (grosse viole, contre-basse) et *il violoncello* (violoncelle, petite contre-basse).

Chose étrange ! alors que tout progresse, il faut retourner en arrière pour retrouver la perfection dans la musique et dans l'art du luthier, dont l'habileté consiste surtout à ramener à leur état primitif (*in pristinum*) les anciens instruments.

— En attendant les travaux sur l'acoustique et la physiologie de l'oreille destinés à la *Chronique Musicale*, nous profitons de la reprise de l'*Africaine* pour

en donner un léger avant-goût. Nous sommes remonté aux comptes-rendus publiés en 1865 sur l'ouvrage posthume de Meyerbeer, nous les avons comparés les uns aux autres, et nous avons extrait des deux plus opposés, ceux de MM. Alexis Azevedo et Blaze de Bury, les passages où ils expriment leur opinion sur l'ensemble de cette œuvre. Nous n'y mettons aucune malice d'ailleurs, et ne voulons prouver qu'une chose : c'est qu'il y a dans la critique musicale des *oreilles anatomiquement irréconciliables*.

A gauche, l'impression produite chez M. H. Blaze de Bury, par l'audition de l'*Africaine*. A droite, celle de M. Azevedo.

Ce n'est pas seulement de ses forces, mais aussi de ses faiblesses qu'un esprit vraiment progressif prend conseil. On avait tant dit à Meyerbeer : « Vous n'êtes point un mélodiste, » qu'à la fin il se lassa de l'objection et voulut répondre par une de ces évolutions de la dernière heure qui sont faites pour confondre la critique en lui venant montrer sous un point de vue tout nouveau, l'artiste qu'elle s'imaginait avoir une fois pour toutes caractérisé. Qui jamais aurait cru avant *Guillaume Tell* que le Rossini de *Tancredi* et d'*Otello*, serait capable de s'élever à ce sentiment de la vérité dramatique. De même du Meyerbeer de l'*Africaine* ouvrant l'écluse à des flots de mélodies qui ne tarissent plus. Ampleur, élégance, une variété de rythmes, un luxe de timbres dans l'orchestre à vous éblouir!... Si quelque chose en cette œuvre de tant de vie et de force pouvait trahir la vieillesse d'un maître, ce serait l'entassement des beautés qu'on y rencontre. Les idées s'y enroulent avec une luxuriance de forêt vierge... Ce génie oubliant la mort, thésaurisait en se disant qu'après tout il en serait quitte à un moment donné pour jeter à la mer quelques poignées d'or.

*La sève débordant d'abondance et de force  
Sortait en gouttes d'or des fentes de l'écorce*

Sève trop puissante, trop vigoureusement productive, et dont en même temps que le chêne superbe se nourrissait le gui. L'émondeur de la dernière heure a manqué. Là est le mal...

J'ignore encore aujourd'hui si l'*Africaine* n'est pas le chef-d'œuvre de Meyerbeer, mais je sens que c'est un chef-d'œuvre.

F. DE LAGENEVAIS (BLAZE DE BURY).  
*Revue des Deux-Mondes*, mai  
1865.)

Nous serions désolé, *pour cause d'utilité publique*, si les thuriféraires de la veille et de l'avant-veille, perdant tout à coup le courage de leurs opinions, s'avisèrent de ne pas continuer leur odoriférante besogne le lendemain; *la fumée de leur encens est indispensable pour noircir les verres qui permettent de contempler, sans s'abîmer les yeux, cette prodigieuse éclipse de l'inspiration musicale et du sens théâtral qu'on nomme l'Africaine....*

A part quelques fragments trop rares et quelques fragments trop clair-semés, où la griffe du lion épuisé, mais encore lion, se fait un peu sentir; *que trouvons-nous dans cette exorbitante et accablante partition? D'interminables kyrielles de récitatifs, des mélodies informes..., des modulations inutiles, prétentieuses et fatigantes*, dont la présence intempestive rompt sans cesse le fil du discours musical; *des airs qui n'ont presque jamais l'air d'être des airs*, car on ne sait trop comment ils finissent.

Des duos et des trios sans forme bien saisissable, des ensembles où le fracas dissimule assez mal la pénurie d'idées premières, quelques phrases de musique italienne qui semblent provenir des rognures du *Crociato*; des effets d'orchestre presque toujours plus ingénieux que bien appliqués aux situations; des cris au lieu d'accents, des choses bizarres, là où il en faudrait d'originales, un style heurté, sans courant et sans vie, des formules inexpressives dans des passages qui réclamaient la plus vive sensibilité, des caractères que la musique ne peint pas du tout, et d'autres qu'elle veut peindre sans y parvenir, et, pour tout dire en quelques mots, *une absence à peu près complète d'inspiration et de sens dramatique et théâtral*.

L'*Africaine* dépasse en longueur tous les opéras connus, et n'est, tout le prouve, ni un chef-d'œuvre, ni même ce qu'on peut appeler véritablement une œuvre.

ALEXIS AZEVEDO. (*Opinion nationale*, mai 1865.)

## NOUVELLES

**P**ARIS — *Opéra*. — M. Halanzier a encore engagé de nouvelles chanteuses : mademoiselle Girius, qui débutera dans *la Juive*, et mademoiselle Alice Hustache, fille du chef des chœurs de l'Opéra, qui a signé pour trois ans. Mademoiselle Dérivis, une charmante chanteuse d'opéra-comique que nous avons entendue en Italie dans l'*Ombre* et dans le *Barbier*, débutera prochainement dans *Faust*; mademoiselle Ferrucci chantera la Valentine des *Huguenots*. Vers la fin de septembre, rentrée de Faure, dans *Don Juan* ou *la Coupe du roi de Thulé*.

*Opéra-Comique*. — Un chef-d'œuvre de Grétry, *Richard Cœur-de-Lion*, sera aussi très prochainement rendu au répertoire de la salle Favart. Melchissédec, chantera le rôle de Blondel, et Duchesne celui de Richard.

— Les répétitions de *Joconde* sont menées avec la plus grande activité. Le rôle de Joconde est confié à Bouhy, celui de Jeannette à mademoiselle Chapuy. La reprise du chef-d'œuvre de Nicolo aura lieu dès que la canicule voudra bien le permettre.

*Gaité*. — L'organisation des représentations musicales se poursuit sans relâche à ce théâtre.

Voici comment M. Offenbach a organisé l'orchestre :

*Chef d'orchestre*, M. Albert Vinentini;

*Deuxième chef d'orchestre*, M. Godin;

*Chef des chœurs*, M. C. Bourdeau;

*Les choristes* seront au nombre de 73;

*L'orchestre*, composé de 55 musiciens, aura pour solistes : MM. Miramont (flûte), Boulu (hautbois), Parès (clarinette), Lalande (basson), Garrigue (cor), Bello (piston), Roger (trombone), Weber (timbalier), Billoir et Frémaux (violoncelles), Gianini et Jouet (violons).

— Le 17 commenceront les répétitions de *Jeanne d'Arc*, grand drame en vers, où l'élément musical occupe une large place.

Mademoiselle Lia Félix créera le rôle de Jeanne d'Arc, et mademoiselle Teyssandier celui d'Agnès Sorel. Le personnage de Loys de Contis aura pour interprète mademoiselle Brunet, de l'Opéra-Comique.

Le rôle de Lahire est dévolu à M. Clément Just; M. Desrieux représentera le vicomte de Thouars, favori de Charles VII. M. Stuart remplira le rôle du roi.

La partition de Gounod, qui est entièrement terminée, se compose des quinze morceaux suivants :

1. Introduction d'orchestre; — 2. Chœur de paysans; — 3. Scène des voix;
- 4. Romance de Charles d'Orléans; — 5. Chant religieux; — 6. Menuet;
- 7. Chœur des Chevaliers; — 8. Chœur et ronde des soldats et des ribaudes;
- 9. Prière (*Veni Creator*), — 10. Chœur de femmes dialogué; — 11. Marche et chœur du sacre; — 12. Chœur de soldats et duo des saintes; —
13. Marche funèbre; — 14. Scène du bûcher.

— Falchieri, l'excellente basse, vient d'être engagée par J. Offenbach pour trois ans et aux appointements de 30,000 fr. pour dix mois par année.

— Le marquis d'Ivry a présenté à M. Offenbach son opéra : *les Amants de Vérone*, qui a été reçu pour être joué à l'époque où ce théâtre abordera l'opéra.

— Voici une excellente nouvelle que nous trouvons dans le *Gaulois*, sous la signature de M. Oswald :

Depuis bien des années, les publications musicales déposées par les éditeurs de Paris ou provenant de souscriptions ministérielles encombraient, sans but et sans utilité, les combles des bâtiments des Beaux-Arts, à ce point qu'on ne savait plus où placer les nouvelles publications.

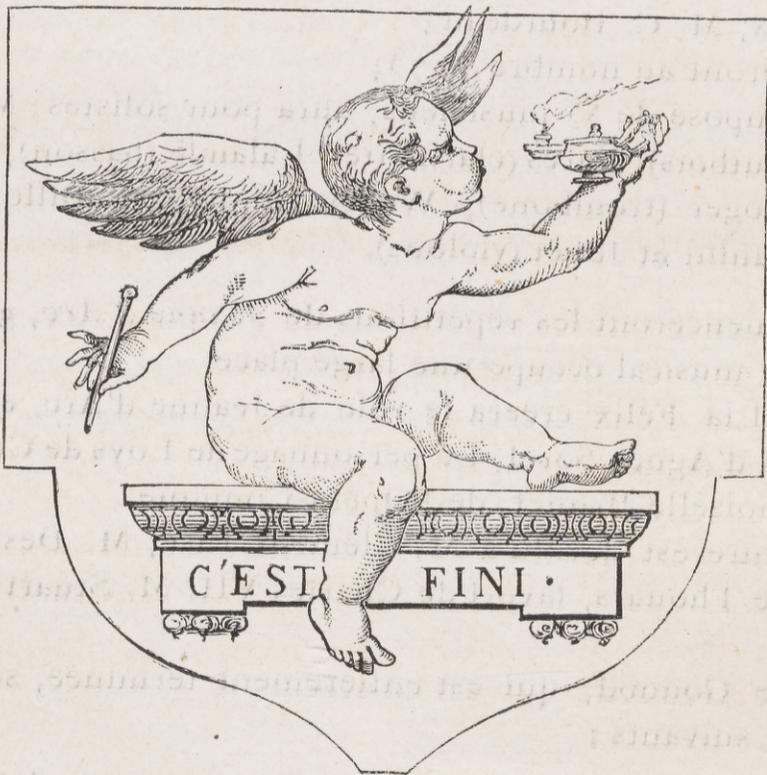
Fort heureusement, par une initiative tardive mais intelligente, une excellente destination a été affectée à toute cette musique. Des dons en sont faits aux Conservatoires et Ecoles de musique de France, aux Sociétés philharmoniques, aux Maîtrises et, enfin, aux artistes, aux littérateurs qui s'occupent sérieusement de l'art musical.

Ainsi, cette semaine encore, le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, a fait don à la bibliothèque de la Société des compositeurs de musique d'un très beau choix de partitions à grand orchestre.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : *ARTHUR HEULHARD.*

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