

LA MUSIQUE  
DANS  
L'YMAGERIE DU MOYEN AGE

I. — INTRODUCTION. — *Les peuples de l'extrême Orient. — Les Grecs.*



POUR conduire l'écrivain à travers le dédale de l'histoire de la musique, jusqu'à l'époque où cette histoire peut être suivie dans les œuvres elles-mêmes, notre guide le plus sûr, avec la lecture des textes quelquefois bien obscurs, est encore l'étude attentive des monuments et des représentations figurées. Depuis un demi-siècle, à peu près, que l'histoire de la musique existe en réalité, c'est à cette source que les musicologues ont puisé le plus abondamment. C'est là qu'on a trouvé l'ex-

~~4300~~  
4354  
15

879415

plication de bien des textes incompris, de bien des faits qui paraissent douteux. L'antiquité orientale, récemment étudiée, la Grèce, les premiers temps du moyen âge, ne nous ont pas encore livré tous leurs secrets en matière d'art musical, mais, le plus souvent, ce que les auteurs ne nous ont pas dit, nous l'avons lu sur les monuments, où les peuples se sont plu à reproduire leur vie religieuse, civile et militaire. M. Fétis, M. de Coussemaker, et tant d'autres, dans leurs recherches rétrospectives, se sont fréquemment appuyés sur ces précieux documents.

L'Iconographie musicale, considérée dans son ensemble, paraît comme une toile colossale sur laquelle sont représentés les divers épisodes des annales de notre art. C'est ce tableau que nous allons tenter de mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs. Nous n'essayerons pas, comme on le pense bien, de faire une description complète, de tous les monuments, miniatures et vitraux relatifs à la musique. Pour un pareil travail un volume ne suffirait pas, aussi nous contenterons-nous de présenter quelques groupes qui nous paraîtront les plus intéressants, signalant dans chaque siècle les scènes qui, par le nombre de leurs personnages, par quelques détails, ou par les dates, jettent le plus de lumière sur l'histoire de la musique aux diverses périodes du moyen âge. Dans le cours de cette étude nous avons suivi sur les monuments, autant qu'il nous a été possible, la marche philosophique de l'art musical à travers les siècles, et marqué à quelle époque nous le voyons, dans les miniatures des manuscrits principalement, se détacher de l'église à laquelle il était lié, pour suivre le courant qui l'entraînait vers l'art profane et populaire, jusqu'au moment où, au seizième siècle il parvint à conquérir complètement son indépendance.

Avant d'aborder le moyen âge, jetons un rapide coup d'œil sur l'Iconographie musicale de l'extrême Orient et de la Grèce. Plus d'une légende musicale, sculptée sur ces antiques monuments, se retrouve encore aux premiers temps du christianisme; plus d'un détail des représentations au moyen âge s'explique par la connaissance des monuments orientaux et nous ne pouvons laisser de côté les premiers anneaux de la chaîne qui relie les différentes périodes de l'histoire de la musique.

Tout ce que nous savons sur la musique des Égyptiens et des Assyriens nous est donné par les monuments, et avec quelle pompe ne voyons-nous pas se présenter à nous cet art qui tient tant de place dans le culte

des deux peuples. Le nombre et la variété des instruments semblent, au premier coup d'œil, devoir embarrasser l'historien, mais, après une étude plus approfondie, il nous est facile de voir, jusque dans ses plus minutieux détails, ce que nous pourrions appeler l'*extérieur musical* des anciens peuples orientaux. Grâce aux découvertes des Rawlinson, des Mariette, des Champollion, des Oppert, il devient possible de juger ce qu'était la musique chez ces nations, qui furent les plus anciennes et les plus puissantes du vieux monde, et l'Orient musical s'est, pour ainsi dire, découvert à nos yeux. Chœurs de chanteurs, longues théories de danseuses, se balançant voluptueusement au son des magadis et des nables, comme des bayadères hindoues, marches triomphales de princes, traînant derrière leurs chars les peuples vaincus, entourés de tambours sonores et de harpes retentissantes, toutes ces grandes cérémonies du culte, toutes ces pompeuses manifestations de la victoire, dans lesquelles la musique tient une si grande place, ont apparu successivement dans leurs tableaux de pierre, comme sur les bas-reliefs des églises, se déroulent les différentes scènes de nos mystères chrétiens.

A en juger par le nombre des instruments peints et sculptés sur les monuments assyriens et égyptiens, la musique de ces peuples était des plus variée : cornets, flûtes, harpes, psalterions à baguettes, instruments à cordes pincées de la famille des luths et guitares, tout était employé. Comme on le verra dans la suite de ce travail, plusieurs de ces instruments furent retrouvés par les Croisés, qui les rapportèrent en Occident. Qui n'a admiré ces splendides harpes égyptiennes qui, par leurs riches ornements, par leurs élégantes courbures, méritent d'être placées parmi les plus beaux objets d'art. L'étude de tant d'espèces d'agents sonores nous mènerait trop loin, aussi nous contenterons-nous de renvoyer le lecteur, pour cette partie de l'Iconographie musicale, à un excellent livre de M. Carl Engel (1) qui, sous une forme claire et concise, a su résumer tout ce que de récentes découvertes nous ont appris sur l'art musical chez les peuples de l'extrême Orient.

Si les représentations sont nombreuses pour la musique des Assyriens et des Égyptiens, il n'en est pas de même pour celle des Juifs, auxquels leurs lois religieuses ou leurs habitudes artistiques interdisaient la reproduction de la créature de Dieu et de l'être animé. Quelques Israélites représentés sur des bas-reliefs assyriens et sur une colonne romaine d'une époque avancée, quelques médailles frappées dans une ère de déca-

(1) *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews,..... by Carl Engel. — London. — Murray, 1864, un in-8°.*

dence, voilà tout ce qui nous reste de relatif à la musique d'un peuple qui, si nous en croyons les textes, la tenait en si grand honneur ; encore ces représentations sont-elles loin d'offrir un caractère d'authenticité suffisant pour nous autoriser à forger même des hypothèses. A défaut d'Iconographie, nous en sommes réduits pour contenter notre curiosité à fouiller les livres saints, retournant, torturant, pour ainsi dire, chacune de leurs expressions, nous fatiguant en efforts infructueux pour lever le voile épais du passé. On pourrait former tout une bibliothèque avec les livres qui traitent de la musique chez les Juifs, mais il suffit de nommer les derniers ouvrages écrits sur ce sujet pour les résumer tous. Parmi les plus récents, citons le premier volume de *l'Histoire de la musique*, par M. Fétis (1), et l'intéressante brochure de notre collaborateur E. David (2).

N'en déplaise aux Hellénistes, quoique beaucoup plus nombreuses chez les Grecs que chez les Orientaux, les peintures des vases et les sculptures de monuments, relatives à la musique, sont loin d'offrir la même variété et le même intérêt. En dehors de la lyre et de ses dérivés, des flûtes doubles et simples, du tambourin et de quelques crotales, nous ne trouvons rien à glaner. Je veux bien croire, pour ne pas blesser des opinions respectables, tout ce que les Grecs menteurs ont bien voulu nous débiter sur les merveilles de leur musique, et prendre pour justes les hypothèses avancées par les savants qui ont disserté sur cette question, mais le seul fait indiscutable est leur infériorité musicale en face des Asiatiques. Trois sortes d'instruments, tout au plus, se trouvent sur leurs monuments, et encore les doivent-ils à l'Orient. Tout, chez eux, arrêtait la musique dans son essor, des lois sévères enchaînaient sa liberté, et l'art musical nous paraît avoir été plutôt considéré par les Grecs comme une spéculation philosophique, une matière à développement de rhétorique, que comme un art véritable. Nous ne traiterons donc pas plus longtemps de cette matière, mais en dehors de la musique proprement dite, ces représentations des monuments et des vases donnent sur ces origines de l'art des aperçus que des musicologues ont

(1) Dans son troisième volume, M. Fétis a traité de l'art musical chez les Grecs. — Nous sommes loin d'admettre les théories du célèbre musicologue, mais son ouvrage est celui qui nous donne, de la façon la plus complète et la plus claire, la description des principales scènes musicales et des instruments représentés sur les vases et sur les monuments de l'art hellénique,

(2) *La musique chez les Juifs, essai de critique et d'histoire*, par E. David. — Paris, Pottier de La Laine, 1873, in-8°.

trop négligés jusqu'à ce jour, et le lecteur ne nous en voudra certainement pas de prendre en passant quelques notes rapides sur un sujet intéressant, et digne d'arrêter l'attention de l'historien.

Dans toutes les grandes luttes de races, dont la Grèce fut le théâtre, résistance des vieilles populations laconiennes contre les invasions thraces et asiatiques, combats des premiers possesseurs du sol contre les peuples de l'Orient ; dans toute cette histoire, qui n'est qu'un long récit de combats entre deux races comme entre deux génies, la musique tient une place des plus importantes, et c'est le plus souvent un instrument qui est le symbole de cet antagonisme de peuple à peuple, de religion à religion. Les plus anciens mythes nous montrent la flûte phrygienne et lydienne opposée à la lyre grecque. Les religions douces et philosophiques, issues des vieilles écoles, dites orphiques, qui avaient pris pour emblème la lyre, image de la sagesse humaine, réglée comme les lois de la musique, se trouvèrent en présence du culte bruyant et désordonné de Bacchus. Venu des montagnes de la Phrygie, Dionysios amenait avec lui Cybèle, Pan, tous les dieux issus du naturalisme, et conduisait cette troupe divine au son de la flûte, inventée par Marsyas. L'antique religion de la lumière fut menacée d'être étouffée par le culte de la nature, des eaux, de la terre ; par leurs sons éclatants, les cymbales et les flûtes couvraient les doux accords de la cithare.

Longtemps circonscrite en Thrace, la lutte se continua en Grèce avec des péripéties diverses, jusqu'au moment où les deux cultes finirent par exister simultanément dans la Grèce entière. Le mythe de l'Orphée apollonique déchiré par les Ménades, prêtresses de Dionysios, la fable de Marsyas et d'Apollon, nous racontent ce grand drame historique, et je n'ai pas besoin de rappeler combien de fois l'art s'est inspiré de ces légendes musicales.

Déjà la lyre des populations primitives de l'Argolide et de la Laconie, inventée par Mercure, le fils de Maïa, s'était trouvée en rivalité avec la cithare plus compliquée et importée par des peuples plus nouveaux, adorateurs de la lumière, c'est-à-dire d'Apollon lui-même. La lutte des deux cultes remplit une période de plusieurs siècles, et de nombreux monuments en ont conservé la tradition. Partout nous trouvons Apollon et Mercure, dans les représentations symboliques, se disputant l'invention de la lyre, en même temps que la possession du trépied de Delphes. Le fils de Maïa tint bon, car, s'il dût céder le trépied, il partagea l'empire de la musique avec le nouveau venu ; aussi voyons-nous souvent Mercure avec la lyre, et même, à des époques plus récentes, il va jusqu'à s'emparer des attributs de Bacchus, et, réunissant en sa personne toutes les

divinités premières de la musique, il est représenté tenant la lyre et entouré par les satyres du dieu lydien.

Pour toute cette mythologie musicale, dont l'histoire est encore bien incomplète, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur aux ouvrages de Creuzer, Lenormant, de Witte, Preller, Maury, etc. (1).

II. — *Les premiers temps du christianisme. — La musique dans l'Iconographie sacrée.*

Le symbolisme musical dont nous avons succinctement parlé, dans le paragraphe précédent, nous amène naturellement aux premiers temps du christianisme, qui présente, dans ses traditions, plus d'une analogie avec les fables grecques. C'est avec le christianisme que commence pour nous véritablement le moyen âge. Une grande révolution s'est accomplie. L'idée chrétienne s'étendant sur le monde, comme les bras de Jésus bénissant l'univers du haut de la croix, est prête à conquérir les peuples, à cette source vivifiante; l'art musical va puiser de nouvelles forces, c'est dans l'Église qu'il se formera, c'est dans son sein qu'il grandira, jusqu'au jour, où assez fort pour voler de ses propres ailes, il empruntera au génie populaire sa grâce, sa passion et sa vie, pour s'élancer dans les régions où il trouvera sa plus sublime et sa plus vivante expression.

Chez les Chrétiens, comme chez les Grecs, la lyre est le premier instrument que nous rencontrons parmi les emblèmes. Clément, d'Alexandrie, ordonnait de la faire graver sur les anneaux que portaient au doigt les fidèles. On est plus habitué à compter la lyre au nombre des attributs païens qu'à la considérer comme un symbole chrétien, mais si on réfléchit que les psaumes de l'antiquité hébraïque étaient chantés, que la musique représente la glorification du Seigneur, et que l'instrument musical, par excellence dans toute l'antiquité est la lyre, on pourra facilement comprendre comment cet instrument devint le

(1) *Elite des monuments céramographiques*, par MM. LENORMANT et de WITTE, 7 vol. in-f°. — PRELLER : *Grieschiche mythologie*. — 3<sup>e</sup> édit. — Berlin, 1872, in-8°. — CREUZER : (Trad. Guignaut), *Religions de l'Antiquité*, Paris, vol. in-8°. — MAURY, *Histoire des religions de la Grèce antique*, Paris, Ladrangé, 3 vol. in-8°, 1857. — BURNOUF : *Histoire de la littérature grecque*, t. I, Delagrave, 1869. vol. in-12.

symbole du chrétien serviteur de Dieu. Pour une autre raison encore on donnait à la lyre une place honorable dans la première iconographie chrétienne. Elle était le principal attribut d'Orphée, et, par une politique habile et sage, ces pères de l'Église n'avaient pas été fâchés, pour faciliter la transition du vieux culte au nouveau, de pouvoir emprunter à l'antiquité quelques-unes de ces traditions. On fit donc pour Orphée ce qui fut aussi fait pour Virgile et pour Socrate, que l'Église n'eut garde de rejeter complètement, soucieuse qu'elle était de ménager les doctes et les lettrés avec lesquels elle s'était trouvée en discussion dès le troisième siècle de son existence. Elle sut avec tact choisir les philosophes et les poètes dont les doctrines se rapprochaient le plus des siennes. Enfin, les pères de l'Église, pour répondre aux moqueries des païens sur la mort ignominieuse du Christ, ne manquèrent pas de rappeler que le célèbre Orphée, le plus grand de leurs poètes avait aussi subi une mort violente, comme le fils de Dieu, et qu'il avait été aussi victime des fureurs de ses compatriotes. De plus la descente du poète aux enfers, son retour sur la terre, les effets merveilleux de sa voix offraient trop d'analogies avec les miracles faits par le Christ, pour ne pas servir de point de comparaison. Comme Orphée, le fils de Dieu était descendu aux enfers, non point seulement pour conquérir l'objet de son amour, mais pour délivrer tous les justes ; comme lui, il était revenu sur la terre ; si le chantre de la Thrace apaisait par ses chants les colères des bêtes fauves, Jésus, par la grandeur de sa morale, savait faire taire les passions ; enfin, et cette raison n'était pas la moindre, la vieille philosophie orphique se rencontrait sur plus d'un point avec la doctrine chrétienne. C'est ainsi que les pères avaient su rattacher aux dogmes nouveaux les anciennes traditions pour faciliter l'enseignement de la religion. Il n'est donc pas étonnant que le poète du paganisme eut été souvent pris comme le représentant symbolique du Christ (1). Dans les catacombes de Rome, sur une belle peinture du cimetière de sainte Calixte, Orphée charme au son d'une cithare à cinq cordes, les animaux féroces qui l'entourent ; c'est la plus belle représentation chrétienne de ce genre que nous connaissons, et il est à remarquer que, fidèles à leurs traditions orientales, les disciples du Christ ont donné au chantre de la Thrace le costume asiatique et le bonnet phrygien. Dans le plus ancien manuscrit à figures connu, le *Virgile* du Vatican, Orphée est orné de la même coiffure, sur une des nombreuses miniatures qui ornent ce splendide monument. Plusieurs pierres gravées portent la lyre. Nous

(1) HALT : *Die Heiligen Bilder*. Berlin, 1845, 1 vol. in-8°.

trouvons encore dans les catacombes une autre représentation qui se rattache aussi à la musique : le Christ, par une allusion à la parabole de la brebis égarée, est souvent figuré, ayant à la main ou suspendu à son côté la flûte de Pan à sept tuyaux, l'emblème des pasteurs (1).

L'Ancien Testament fournit aussi un nombreux contingent de sujets musicaux. David surtout et sa famille tiennent une place importante dans l'Iconographie musicale. Depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au quatorzième siècle principalement, la vision de Jessé a été souvent représentée; et dans ces monuments, non-seulement David, mais encore les autres rois de la descendance du vieux pasteur, jusqu'à Jésus exclusivement, tiennent souvent des instruments de musique. Un des plus curieux exemples de ce genre se trouve reproduit en fac-simile dans *le Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix (instruments de musique). Il est tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles. Un arbre immense sort du côté de Jessé, couché; et, sur chaque branche, assis dans le calice d'une fleur, un roi joue d'un instrument ou chante la gloire du dernier et divin rejeton de la race, Jésus. Nous y voyons onze instruments et, entre autres, une chifonie dont les six cordes sont découvertes et qui présente le plus grand intérêt. Mais c'est surtout David qui a le plus souvent occupé les enlumineurs et les artistes du moyen âge.

Les images du roi Prophète suffiraient seules à nous permettre de suivre dans les manuscrits et dans les monuments ce qu'on pourrait appeler la mode musicale. Au commencement du christianisme, lorsque les peintres et les sculpteurs s'inspiraient encore des traditions grecques, c'est la lyre, l'instrument par excellence des anciens, que nous voyons entre les mains du psalmiste. Plus tard, lorsqu'à la lyre antique succèdent les instruments importés par les envahisseurs du Nord, le roi Prophète suivit l'impulsion nouvelle et généralement on lui attribua l'instrument qui, à l'époque où l'artiste composait, tenait le premier rang dans la hiérarchie musicale. Les manuscrits d'origine saxonne lui prêtent le *crawth*, si populaire et si répandu en Angleterre; mais le plus souvent, au neuvième et au dixième siècles, nous rencontrons la harpe; tantôt, c'est un de ces instruments triangulaires que nous aurons à mentionner plus loin, tantôt c'est une de ces belles harpes aux formes si élégantes et dont les miniatures nous offrent de si beaux et de si nombreux modèles. Plus tard, c'est le psaltérion qui vient prendre la place d'honneur. Peut-être, par un calembour comme on en faisait fréquem-

(1) PERRET : *les Catacombes de Rome*, Paris, 6 vol. grand in-folio.

ment au moyen âge, le psaltérion parut-il l'instrument le plus propre à chanter les *psalmes* de David. Mais il n'en est pas moins vrai que, pendant une longue période, le psaltérion fut à David ce que la lyre est à Orphée. Enfin, à une époque plus rapprochée de nous, l'orgue portatif vint prendre une place importante dans la musique et nous le voyons souvent entre les mains du roi d'Israël, jusqu'au moment où la tradition primitive triompha et où la harpe irlandaise devint définitivement un des attributs obligés du vainqueur de Goliath. Quelquefois aussi, David joue du carillon à main, fort répandu au neuvième et dixième siècles, mais cette représentation est assez rare et nous en avons eu peu d'exemples sous les yeux.

H. LAVOIX fils.

(La suite prochainement.)





## LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE<sup>(1)</sup>

---

III

LA PAVANE



EN étudiant la Pavane, au point de vue rigoureusement historique, nous ne devrions nullement la faire figurer dans la liste des airs à danser du dix-huitième siècle. A la cour de France, depuis Catherine de Médicis, la Pavane n'était plus en usage. Elle avait été rejointe, parmi les rebuts de la mode, l'Antiquaille, le Tricotet, la Bocane, la Morisque et le Branle-Doux.

La Pavane n'était plus sous Louis XIV, qu'un « air à jouer, » ce qu'à la fin du dernier siècle on eut appelé « une pièce » pour clavecin ou pour orchestre ; mais nous croyons devoir la faire figurer dans ce recueil, surtout parce que son nom est très connu, sans qu'on sache exactement quels étaient son rythme et son caractère. Ce nom de Pavane est-il resté dans les oreilles modernes parce qu'il a fourni l'étymologie d'un verbe au dictionnaire français ? Cela peut être. Dans tous les cas, la description de la Pavane est trop curieuse pour qu'elle puisse être omise dans ce travail.

Il paraîtrait que la danse qui nous occupe aurait eu deux origines : des

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

historiens veulent la faire venir de l'Espagne, d'autres disent qu'elle a été exécutée pour la première fois à Padoue, — d'où *Paduana* — *Pavana*.

D'après Thoinot-Arbeau, qui donne la tablature de la Pavane dans sa précieuse *orchésographie*, tout le monde aurait raison, puisque le brave chanoine nous apprend qu'il existait autrefois deux Pavanes : la Pavane ordinaire et la Pavane d'Espagne.

Il faut reconnaître d'abord que le plus grand nombre des historiens nous donne cette danse comme étant l'air de ballet favori de l'Escorial, de ce palais morne, où l'étiquette étouffait le rire et bannissait la gaieté, de cette cour compassée et grave, reflet sinistre de l'orgueil castillan, qui faisait un si triste contraste avec la splendeur du soleil madrilène et la facilité de mœurs du peuple espagnol.

C'était une danse pleine de noblesse et de majesté; aussi lui avait-on donné le nom de « grand bal. » Les gentilshommes dansaient avec la cape et l'épée, les gens de justice avec leurs longues robes, les princes avec leurs grands manteaux, les dames avec la queue de leurs robes abaissée et traînante.

Le nom de Pavana lui était venu, disait-on, de ce que le danseur, en arrondissant les bras sous la cape, appuyait la main sur la garde de son épée, pour que celle-ci pût soulever le manteau par derrière. C'était tout à fait l'image de la roue de l'oiseau de Vénus.

Le Louvre possède un tableau « de l'école française » qui semblerait pourtant provenir d'un pinceau italien, représentant fidèlement une Pavane, dansée à la cour, pour le mariage du duc d'Alençon.

On est allé jusqu'à attribuer à Fernand Cortez l'invention de la Pavane. Spontini ne connaissait pas, sans doute, le talent chorégraphique de son héros; sans cela il eut placé une Pavane dans *la Fête mexicaine* du premier acte de son opéra, au lieu de « la Polonaise » qui n'a point, ce me semble, une grande couleur locale.

La Pavane est devenue, par la suite, la danse nationale des Espagnols, quand ils avaient à célébrer une fête religieuse ou patriotique. Castil-Blaze prétend avoir vu, de 1810 à 1813, le Jeudi Saint, à Séville, douze jeunes gens danser la Pavane dans les églises, devant le Saint-Sacrement; quatre heures après, douze autres danseurs leur succédaient, afin que cet exercice pieux fut prolongé pendant toute la durée de l'exposition. Le frère de Castil-Blaze prétend aussi avoir vu de pareils exercices dans d'autres villes de l'Espagne, puis au Pérou et au Mexique.

En France, de pareilles scènes ne se sont jamais produites, si ce n'est

au moyen âge, aux *Fêtes de l'Ane*, à Autun, et de *la Mère-Folle*, à Dijon (quinzième siècle), où l'on dansait et chantait des chansons obscènes dans les églises.

Dès l'apparition de la Pavane à la cour de France, on avait un peu altéré sa noble et imposante allure. On y avait introduit bientôt « plusieurs assiettes de pié, des passades, des fleurets, des découpements de piés, pour en modérer la triste gravité. »

Mais, pour revenir à notre époque (fin du dix-septième et dix-huitième siècles), les opéras ne contiennent plus de Pavanes dans leurs ballets et la cour faisait comme le théâtre.

Les Archives de l'Opéra ne possèdent dans leur répertoire qu'un air de Lully intitulé : « Pavane, nopce de village. » Nous sommes bien loin de l'Escorial. — Cet air, dédié à la dauphine, est placé, comme air détaché, à la suite de l'*Idylle sur la Paix*. Il est donc antérieur à 1685, date de la première « mise » de cet opéra et de l'édition de l'in-folio.

#### IV

##### LA SARABANDE

L'Espagne nous a donné encore une autre danse : la Sarabande — à trois temps — d'un caractère toujours grave, lent et sérieux.

Auber a donc fait à peu près de la couleur locale, en plaçant une jolie Sarabande, très modernisée du reste, au second acte de ses *Diamants de la Couronne*.

Comme la Pavane, la Sarabande était considérée : air religieux. En 1688, à Milan, devant la procession, les soldats espagnols dansaient la Sarabande.

Cette danse eut une très longue vogue en France. On en trouve dans tout le répertoire du dix-huitième siècle, dans *le Triomphe de l'Amour*, dans *les Fêtes grecques et romaines*, dans *Creüse*, dans *Calirhoe*, dans *le Triomphe de l'Harmonie*, dans *Médée et Jason*, dans *Tancrede*, dans *l'Europe galante*, dans *Circé*, dans *Anacréon*, dans *les Surprises de l'Amour*, etc., etc. L'on raconte que Ninon de l'Enclos fut une des virtuoses de la Sarabande, à l'époque où cet air était écrit à peu près « note pour note. » Avec les castagnettes obligées, la fameuse courtisane y déployait une grâce enchanteresse, à ce qu'il paraît.

Une remarque très importante est à noter : c'est qu'à partir du milieu du dernier siècle, le rythme des airs à danser s'en va peu à peu, en

**PAVANE**  
NÔPCE DE VILLAGE  
Air pour Madame la Dauphine  
(LULLY — 1680)

**Largo**

PIANO

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (tr). The final system includes first and second endings (1° and 2°).

# SARABANDE D'ISSÉ

(DESTOUCHES — 1693)

Andante

PIANO

tendrement

The musical score is written for piano and consists of six systems. The first system includes the tempo 'Andante' and the instruction 'tendrement'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features various musical notations including slurs, trills (tr), and repeat signs with first and second endings (1° and 2°). The piece is a sarabande, characterized by its slow, graceful movement.

# SARABABANDE DE PHILOMELE

(LACOSTE-1705)

Andante

PIANO

tendrement

The musical score is written for piano and consists of seven systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first system is marked 'PIANO' and 'tendrement'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and trills (tr). The final system concludes with first and second endings (1º and 2º).

# SARABANDE DE ZOROASTRE

(RAMEAU - 1749)

Andante

PIANO

doux

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first system is marked 'doux'. The second system includes a trill ('tr') and is marked 'très doux.'. The third system is marked 'fort'. The fourth and fifth systems continue the piece with various melodic and harmonic textures.

# FORLANE DE LA REINE DES PERIS

(AUBERT-1725)

**PIANO**

*All<sup>to</sup>*

*Gay*

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is indicated above the final note of the first staff.

**FORLANE DES AMOURS DES DIEUX**

(MOURET-1727)

**All<sup>to</sup>**

PIANO

The second system of the musical score is marked 'PIANO'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is indicated above the final note of the first staff.

The fifth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

# FORLANE DES SIBARITES

(RAMEAU - 1757)

**PIANO** *All<sup>to</sup>*

The first system of music is in G major and 6/8 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'All<sup>to</sup>'. The music consists of several measures of chords and moving lines in both hands.

The second system continues the piano accompaniment with similar chordal textures and melodic fragments in both hands.

The third system includes a first ending bracket with a '2' above it. A trill is marked 'tr' in the final measure of the system. The dynamic marking 'T F' (Tutti Forte) is present.

The fourth system features a trill marked 'tr' in the first measure of the treble staff.

The fifth system contains two first ending brackets labeled '1°' and '2°'. Trills are marked 'tr' in the first measure of each ending.

The sixth system concludes the piece with a trill marked 'tr' in the first measure of the treble staff.



s'affaiblissant. On appréciera, je l'espère, l'exactitude de cette observation dans les Sarabandes et les Forlanes qui sont données, comme exemples, à la suite de cette notice. Nous croyons devoir attribuer ce changement au style plus que fleuri qui était de mode au temps de notre grand Rameau. Les trilles, gruppetti, appoggiatures et autres artifices, en usage à cette époque, devaient forcément détruire la netteté du rythme des airs à danser.

## V

## LA FORLANE

C'est du Frioul, dont les habitants s'appelaient *Forlani*, que nos chorégraphes ont importé cette danse, très usitée à Venise, surtout parmi les gondoliers. Dans les vieilles partitions, elle est écrite en 6/4. Comme le rythme en est fort alerte, il m'a semblé inutile de lui laisser cet archaïsme inutile. Cet air a peu vieilli; c'est même celui qui est resté le plus jeune, grâce à son allure, peut-être un peu commune, mais, dans tous les cas, d'une gaieté charmante.

On trouvera, je pense, avec quelque étonnement, que la Forlane de *la Reine des Péris* a de grands traits de ressemblance avec un air anglais très populaire, que l'on connaît à Londres sous le nom de « Sir Roger de Coverley. » Explique qui pourra cette similitude!

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)





## LE HAUTBOIS

CE QU'ON EN A DIT — .ET CE QU'IL EN FAUT PENSER.

---

L'ANTIQUITÉ du *hautbois* est démontrée par divers passages de l'*Ancien Testament* :

« Que partout devant Dieu résonnent  
Et les instruments et les voix :  
Que partout les trompettes sonnent,  
Et les clairons, et les hautbois. »

(Ps. XCVIII, v. 3.)

« Peuples, le voici  
Qui se montre ici :  
Qu'au son des hautbois,  
Des luths et des voix  
On aille au-devant  
Du grand Dieu vivant. »

(Ps. XLVII, v. 3.)

« Joignez aux plus belles voix  
La trompette et le hautbois. »

(Ps. CL. v. 2.)

Mais il ne faut pas s'y méprendre, le *hautbois* ne devait être alors qu'un simple chalumeau, un instrument assez grossier et qui, par son timbre rauque, avait sa place marquée en tête des armées allant à la guerre.

« Du reste, les instruments de matière végétale ont dû être les premiers inventés. Leur histoire remonte au temps des peuples pasteurs. Aussi ont-ils gardé de leur origine rustique une invincible propension à l'églogue. Ils chantent volontiers le calme des bois, la mélancolie d'un soir d'automne, et,

en général, les splendeurs de cette nature hyperpoétique que Théocrite et Virgile (sans parler de madame Deshoulières) ont peuplée de leurs bergers. Ce sont de véritables outils de paysagiste. Et même ne vous semble-t-il pas que les sons qu'ils rendent, ces notes si pleines, si limpides, au timbre doux cependant, évoquent l'idée de vert par analogie sympathique? » (ALBERT DE LASALLE : *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*; p. 161.)

L'auteur que nous venons de citer, prétend prouver que : de même qu'il existe trois règnes dans la nature, il existe aussi trois règnes dans les instruments de musique. Le règne minéral, le règne végétal, et le règne animal.

Le règne minéral est représenté par les instruments de cuivre. Le métal est dur, et n'est point doué de la vie organique ; de là son peu d'appétitude à l'expression. — Le règne végétal représenté par la flûte, le *hautbois*, la clarinette et le basson, offre plus de ressources, car le bois dont sont faits ces engins sonores a eu vie. — Quant aux cordes des violons (de matière animale), notre auteur affirme que sous l'impulsion de l'instrumentiste leur substance sort, pour ainsi dire, de son assoupissement, et donne signe de vie en vertu d'un galvanisme particulier.

« D'ailleurs, — ajoute-t-il pour démontrer la supériorité des instruments animaux et végétaux, — qui pourrait affirmer que ce morceau de hêtre devenu *hautbois*, que ce boyau de chat transformé en chanterelle, soient absolument morts? Il est vrai qu'ils ont été arrachés violemment de leur milieu d'action naturelle; nous accorderons encore qu'une partie de leurs propriétés a dû périr par suite d'un déplacement si brusque. Cependant, la décomposition, qui est le signe le plus probant de la mort, ne les a pas atteints, et leur constitution moléculaire est demeurée sensiblement intacte. » (*Ibidem.*)

Essayons, à notre tour, de justifier nos prédilections pour les instruments de bois... Est-il donc, en effet, une affection poétique plus désintéressée que celle que nous inspire la fleur? Or, la fleur, musique des yeux, naît de la plante, de laquelle émanent aussi les sons enivrants du *hautbois*.

Ce syllogisme est peut-être assez serré pour que l'auteur du *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*, veuille bien le considérer comme une réponse à ses théories, dont la partialité en faveur des instruments à cordes n'est que trop visible à notre gré.

Revenons maintenant à l'histoire du *hautbois*.

Depuis les temps bibliques jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, il a dû peu varier de forme. Pourtant à cette époque relativement récente, son droit d'asile à la Cour des rois de France était déjà consacré.

« Jehan d'Estrée, joueur de *hautbois* du roy, a mis en notes de musique quatre livres de danceries. » (DU VERDIER.)

C'est vers ce temps aussi que, par voie de calembour, s'introduisit dans la langue l'expression « jouer du *hautbois* » pour dire (ainsi que le constate M. Littré) : « abattre une haute futaie avant le temps ». Le savant lexicographe aurait pu même citer, à ce propos, le passage suivant de Rabelais :

« De force, Panurge abastait les groz arbres comme ung secund Milo, ruinant les obscures forestz, tesnières de sangliers, de regnardz, receptacles de briguans, de meurtriers, taupinieres d'assassinateurs, retraictes d'héretiques, et les complanissait en cleres guarigues et belles bruieries, jouant des *hauts bois* et musettes... » (*Pantagruel* ; liv. III, ch. II.)

Le *hautbois* n'avait alors que huit trous, nous apprend Fétis ; « on ne commença à lui ajouter des clefs que vers 1670, et depuis lors il a reçu nombre de perfectionnements successifs. »

D'après Castil-Blaze, la première exhibition du *hautbois* en France, comme instrument d'un orchestre de théâtre, eut lieu en 1674, dans l'*Alceste* de Lulli. Il y fit son entrée en compagnie des trompettes et des timbales.

« Ces instruments avaient déjà sonné sur la scène, où des musiciens vêtus en costumes de théâtre les mettaient en jeu. Six artistes, engagés comme *hautboïstes*, devaient au besoin jouer de la flûte ou de la trompette. Le nombre des *hautbois* égalait presque celui des violons dont ils jouaient fidèlement les parties de premier et de second dessus. Les *hautboïstes* de l'Opéra soufflaient à plein tuyau, de toutes leurs forces, produisant un son dur et canard, sans nuances. » (CASTIL-BLAZE : *Histoire de l'Académie de musique* ; t. II, p. 344.)

« Les *hautbois* (en ce temps-là) étaient de quatre sortes : il y avait le *hautbois ordinaire*, le *hautbois de Poitou*, le *hautbois des forêts* et le *hautbois d'amour*. » (DE PONTÉCOULANT : *la Facture instrumentale*.)

« C'est en Italie que l'art de jouer du *hautbois* a pris naissance, et que l'on a fait d'un instrument grossier, destiné aux bergers, l'instrument le plus parfait de la famille des pneumatiques... Filidori, *hautboïste*, né à Sienne, contemporain de Louis XIII, qui l'entendit avec admiration, est le premier qui soit mentionné dans l'histoire de la musique pour son talent à jouer de son instrument. Une famille originaire de Parme, nommée Besozzi, a produit ensuite plusieurs artistes célèbres en ce genre qui ont brillé en Italie, en Allemagne et en France pendant toute la durée du XVIII<sup>e</sup> siècle... Jérôme, fils de Gaëtan Besozzi, entra au service du roi de France en 1769, et y resta jusqu'à sa mort. » (FÉTIS : *la Musique mise à la portée de tout le monde*.)

Ce fut donc réellement Jérôme Besozzi qui fonda à Paris l'école du *hautbois*, école brillante et féconde d'où sont sortis tour à tour Garnier, Sallentin, Vogt, Brod, Laurent, Verroust, Lavigne, Triébert... et tant d'autres jusqu'à l'habile M. Lalliet, si justement réputé aujourd'hui.

Mais quittons, quoique à regret, les *hautboïstes* pour revenir au *hautbois*. Ce que nous avons dit des Besozzi, nous fait présumer qu'à l'époque de Rameau, le *hautbois* était déjà un instrument de musique assez parfait.

« Lorsque Rameau donna son premier opéra (*Hippolyte et Aricie*, 1733), l'instrumentation avait fait de grands progrès; la flûte traversière, qu'on appelait alors flûte allemande, avait remplacé la flûte à bec; les *hautbois* s'étaient perfectionnés, se jouaient avec des anches plus fines, et avaient acquis plus de douceur et de moelleux. » (ADOLPHE ADAM : *Derniers Souvenirs d'un musicien*.)

Il nous faut mentionner ici, et avant de passer à d'autres considérations, le jeu d'orgue appelé *hautbois*, et qui paraît remonter, comme l'orgue lui-même, à une haute antiquité.

« C'est un jeu d'anche de forme conique qu'on fait en étain fin. On le place ordinairement au récit, au positif, et on lui donne son étendue. Il est à l'unisson des dessus de trompette. Il a une harmonie gracieuse et imite assez bien le jeu du vrai *hautbois*. » (PORET : *Manuel du facteur d'orgues*.)

Ce jeu n'atteint jamais l'expression de l'instrument réel; toutefois, c'est l'un des plus beaux registres de l'orgue.

Pourquoi, disais-je à l'un de nos meilleurs organistes, M. Locher, de Berne, pourquoi êtes-vous si sobre de ce registre? « C'est que je le réserve pour le dessert » m'a-t-il répondu.

Il existe plusieurs morceaux religieux pour *hautbois*, des Noëls, des *Agnus Dei*, des *Tantum ergo*, des *Ave Maria*, l'Hymne de Milton, etc.

Mais c'est surtout dans le *Mater dolorosa* que cet instrument devient sublime de tristesse, quand le basson l'accompagne de sa voix harmonieuse et plaintive.

« Actuellement le *hautbois* se compose de trois pièces qui s'ajoutent bout à bout et dont la longueur totale est d'environ soixante centimètres. Ces pièces sont généralement de buis, de cèdre, de grenadille ou de différents bois odorants et précieux.

« Leur canal, ou perce, est d'inégal diamètre, de telle sorte qu'il va en s'élargissant d'une extrémité à l'autre. La première, qui est la plus étroite, reçoit l'anche, laquelle est faite de deux languettes de roseau, et la troisième, qui est la plus grosse, se termine par un évasement qu'on appelle calice ou pavillon.

« Les trous, au nombre de huit, donnent l'échelle diatonique. Ils sont disposés comme ceux de la flûte, mais augmentent de diamètre à mesure qu'ils se rapprochent du pavillon. Le troisième et le quatrième sont divisés en deux demi-trous, c'est-à-dire qu'il y a deux petits trous contigus au même étage. On obtient les notes avec dièzes et bémols au moyen de quatorze clefs et même dix-sept.

« L'étendue du *hautbois* est de plus de deux octaves et cinq demi-tons, depuis le premier *ut* du violon jusqu'au *fa* suraigu.

« Cet instrument convient aussi bien aux effets de l'orchestre qu'à ceux des solos et rien n'approche de la suavité de son chant. Quoique de petite dimension, il n'en a pas moins une très grande puissance, et il perce souvent au-dessus des masses d'instruments les plus considérables. » (*Encyclopédie universelle*; Paris, 1864.)

L'étendue normale du *hautbois* va donc de l'*ut* au-dessous de la portée,

au *fa* au-dessus de la portée (marquée d'une clef de sol). On peut cependant obtenir de certains instruments, un *si* naturel grave, et même un *si* bémol.

Il est prudent aussi de ne pas demander au *hautbois* les trilles suivants (en partant du grave) : *si* naturel, *ut* dièze; — *ut* naturel, *ré* bémol; — *ut* dièze, *ré* dièze; — *ut* dièze, *ré* dièze (du médium).

Tel est le *hautbois* des pays d'Europe, et bien supérieur, comme on va le voir, à ceux dont se servent les peuples asiatiques, dont la civilisation est dès longtemps stagnante :

« L'*oton* et le *pilancogel* sont deux instruments de la famille du *hautbois*. Parmi les Indiens qui composaient l'orchestre d'une troupe de danseuses venue à Paris à la fin de 1838, et servaient à régler leurs évolutions et gestes, il y en avait un qui jouait de l'*oton*. Il le tenait de la main gauche, prolongeant sans cesse le même son. Voilà pourquoi l'instrument n'était point garni de trous latéraux; c'était un instrument monophone. De la main droite, notre musicien marquait la mesure sur un petit tambour dont le cylindre était fixé transversalement devant lui. » (ADRIEN DE LA FAGE : *Histoire générale de la Musique et de la Danse.*)

Et puisque nous avons déjà décrit l'anatomie du *hautbois*, il importe que nous insistions sur son principal organe, sur l'anche.

L'anche, « que Marsyas inventa, » à ce que prétend Amyot (dans son chapitre : *Comment refréner la colère*), l'anche, c'est-à-dire la source sonore où les notes prennent naissance, est la partie de l'instrument en contact avec les lèvres du virtuose. Anciennement cependant, on a fabriqué des *hautbois* dont l'anche était disposée autrement.

« Souvent, elle était cachée sous une boîte spéciale, ayant au milieu une ouverture circulaire qu'on plaçait à la bouche. Les clés, quand il y en avait, étaient pareillement enfermées dans une boîte percée tout autour d'une quantité de petits trous. » (DE PONTÉCOULANT : *la Facture instrumentale.*)

On peut se demander maintenant comment s'accomplit le phénomène physique de la production du son dans un *hautbois*.

« Dans les embouchures à *anche*, le jet d'air envoyé par un soufflet, ou par les poumons, fait d'abord vibrer une languette qui l'interrompt périodiquement. Ce tremolo de la languette donne naissance à une gerbe de notes parmi lesquelles la colonne d'air du tuyau fait encore son choix. Mais le son n'est pas le même que quand on fait parler le tuyau par une embouchure ordinaire. A cette catégorie appartiennent les tuyaux d'orgue à *anche*, l'orgue expressif, la clarinette, le *hautbois*, le basson, le cor anglais. » (RADAU : *l'Acoustique, ou les phénomènes du son.*)

Deux citations poétiques ayant trait à l'anche :

*Je ne saurois chanter ; et, quand je le voudrois,  
Je jure par ton bouc, qu'encor je ne pourrois,  
Car on m'a pris d'emblée à ceste matinée  
L'anche de mon bourdon que tu m'avois donnée.*

(RONSARD.)

*Si parfois les enfants dans l'écho des vallées  
Mêlent un doux refrain aux soupirs des roseaux,  
C'est qu'ils sont nés chanteurs comme de gais oiseaux.*

(Le Tyrol, ALFRED DE MUSSET.)

Quant à la valeur expressive du *hautbois*, nous pouvons encore faire parler des auteurs, poètes et prosateurs en renom.

Écoutons d'abord Grétry, qui, suivant son goût personnel, attribue des sentiments particuliers à chacun des instruments de la famille des « bois ».

« Le basson est lugubre, et doit être employé dans le pathétique, lors même qu'on veut n'en faire sentir qu'une nuance délicate; il me paraît un contre-sens dans tout ce qui est de pure gaieté.

« La clarinette convient à la douleur; moins pathétique cependant que le basson; lorsqu'elle exécute des airs gais, elle y mêle encore une teinte de tristesse. Si l'on dansait dans une prison je voudrais que ce fût au son de la clarinette.

« Le *hautbois* champêtre et gai, sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourments.

« La flûte traversière est tendre et amoureuse. La douceur de ses sons fait paraître aigre la plus belle voix de femme, qui ne peut guère se soutenir à côté de la flûte. » (GRÉTRY, *Mémoires*.)

« Le *hautbois* est avant tout *mélodique*; il a un caractère agreste plein de tendresse, je dirai même de timidité... La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible conviennent aux accents du *hautbois*. Il les exprime à merveille dans le *cantabile*. Un certain degré d'agitation lui est encore accessible; mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors d'un grotesque parfait. Quelques grands maîtres, Mozart entre autres, n'ont pas évité ce défaut. On trouve dans leurs partitions des passages dont l'expression passionnée et l'accent martial contrastent étrangement avec le son des *hautbois* qui les exécutent. » (BERLIOZ : *Traité d'instrumentation et d'orchestration*.)

Berlioz, chez qui les écarts de goût sont fréquents, cherche là à Mozart une mauvaise querelle. Il oublie, ou il ne sait pas qu'au siècle dernier le *hautbois* dominait dans la musique militaire, qu'ainsi, et par association d'idées, le son du *hautbois* devait réveiller le sentiment de la guerre.

Les soldats écossais ne sont-ils pas encore précédés aujourd'hui par des musettes, instruments à anches? Au siège de Paris, n'a-t-on pas

vu les mobiles bretons courir aux Prussiens, au son de leur biniou national?

Dans *Jean de Thommeray*, la comédie qui se joue actuellement au Théâtre-Français, il y a justement un bataillon de Bretons qui est annoncé, dès la coulisse, par un air de biniou. Et les spectateurs ne s'y rompent pas plus, que ceux du temps de Mozart ne prenaient le change sur les marches guerrières que l'auteur de *Don Juan* pouvait confier au timbre du *hautbois*. D'ailleurs, à chaque fois qu'il y aura dissentiment entre Berlioz et Mozart, vous pouvez prendre hardiment parti pour Mozart.

« Martial ou champêtre, joyeux ou mélancolique, le *hautbois* plaît toujours. C'est l'instrument favori des compositeurs, celui dont l'usage est le plus ancien et le plus fréquent. Sa voix mordante, même dans ses accents les plus doux, se fait entendre au-dessus de celle des violons. » (CASTIL-BLAZE : *Dictionnaire de musique moderne.*)

« La nature du *hautbois* semble le rendre propre à l'exécution d'une musique gracieuse, chantante et peu travaillée; aussi, je crois devoir recommander à ceux qui étudient cet instrument de s'appliquer soigneusement à en améliorer le son et à s'en rendre maître, avant de songer à vaincre les difficultés du mécanisme; on plaît, on charme avec une belle qualité de son.

« Les grands compositeurs n'ont employé le *hautbois* comme solo que dans des chants mélodieux et le plus souvent d'un mouvement lent.

« A l'orchestre, cet instrument est indispensable, et lorsqu'il est placé convenablement, il y produit le plus grand effet.

« La qualité du son dépend de l'anche, de sa confection et surtout du choix du roseau. Le son qu'on est parvenu à obtenir du *hautbois* en France est sans contredit le meilleur, et qui rapproche le plus cet instrument du violon.

« Le *hautbois* possède une grande étendue de son, la faculté de pouvoir en diminuer progressivement la force, au point de la rendre inappréciable à l'oreille. Cette grande diversité de nuances constitue la facilité avec laquelle cet instrument exprime les différentes sensations que peut rendre la musique. » (BROD : *Méthode de hautbois.*)

Où l'instrument favori de Balfe produit un effet indicible, c'est au milieu d'une nuit d'orage; alors il prend un rôle fantastique d'une telle puissance que ce fait est relaté dans maints ouvrages même fort anciens.

« Pendant qu'elle continuait de marcher dans la chambre, le son doux et soutenu d'un *hautbois* ou d'une flûte se mêla avec l'ouragan.

« Sa douceur affecta Emilie; elle s'arrêta tout attentive: les sons apportés par le vent se perdirent dans un tourbillon plus fort, mais leur accent plaintif émut son cœur, et elle fondit en larmes.

« Ah! dit Thérèse en séchant ses yeux, c'est Richard, le fils du voisin, qui joue de son *hautbois*; il est triste d'entendre à présent une musique aussi douce. Emilie continuait à pleurer. » (ANNE RADCLIFE : *Les Mystères d'Udolphe.*)

« La voix du *hautbois* est flatteuse comme le souffle du zéphir qui murmure

à l'oreille du chasseur, quand il s'éveille d'un songe heureux et qu'il a entendu les concerts des Esprits qui habitent les montagnes. » (OSSIAN.)

« Le *hautbois* accompagne la danse vaporeuse des elfes et des nymphes, et sa voix évoque les apparitions. » (CASTIL-BLAZE : *Traité d'orchestration*.)

Le *hautbois* est du plus grand effet dans nos hautes solitudes, et semble donner aux paysages alpestres quelque chose de solennel et de mystérieux, surtout quand il est exécuté de nuit sur les flancs de l'Alpe opposée, sans qu'on aperçoive ni les chanteurs, ni les instruments, et que le silence absolu de l'heure ou du lieu est brusquement rompu par des modulations simples, tristes et presque sauvages, dont la répétition n'est point monotone.

« Moi-même, dit M. Bridel, dans ma première jeunesse, étant au fond du vallon pastoral *Les Plans*, j'entendis exécuter un duo de *hautbois* au milieu d'une nuit orageuse et du bruit des airs agités.

« Je manque de termes pour rendre les impressions ou plutôt les émotions mélancoliques que cet air excita dans tout mon être; à quarante ans de distance, il retentit encore dans mon cœur. » (BRIDEL : *Chants des Alpes*, publiés dans *la Suisse littéraire et artistique*, le 28 mars 1868.)

Une comparaison d'un auteur anglais :

« Dans cette réunion de la famille, l'aïeul aux cheveux blancs me représente la voix grave et austère du violoncelle; l'ardent jeune homme aux aspirations généreuses et martiales, c'est le chant du cor; le *hautbois*, c'est la voix tendre et plaintive de quelque douce jeune fille se mourant d'amour. »

Continuons ce rapprochement en l'inversant.

Rappelons ce qui a été dit précédemment que cet instrument ne demande pas une musique surchargée. « Il plaît, il charme par la fraîcheur exquise de sa voix. »

Plusieurs orateurs vont se faire entendre. Ils ne réussiront à captiver l'attention qu'à force d'éloquence; ils appelleront à leur aide toutes les fleurs de la rhétorique, les ressources de la déclamation, le calcul des inflexions variées, et s'ils sont applaudis, c'est à force de verve, de chaleur et d'esprit.

Le discours terminé, l'orateur baigné de sueur, recueille les bravos, puis il se dit en lui-même :

« Que d'études, que de peine, pour occuper la tribune durant quelques minutes ! »

Par une circonstance que vous voudrez bien admettre une jeune fille doit prononcer quelques paroles. Elle brille de cette « splendeur virgine » qui couronne un front de quinze ans.

A peine la voix de la jeune fille s'est-elle fait entendre, que le silence le plus complet règne dans l'assemblée.

Son discours ne lui a point coûté de travail :

« Son exorde est un regard, sa péroraison un sourire. »

Mais la voix de celle qui parle a tant de grâce ! tant de féminine douceur ! tant de secrets enchantements ! que chacun semble suspendu aux lèvres de l'orateur ; et quand la jeune fille se retire, le cœur encore palpitant, nul ne songe à l'applaudir, car chacun demeure sous le charme d'une émotion céleste... Vous avez entendu le *hautbois* !

A ce sujet, encore un mot d'un artiste qui est tout à la fois maestro et poète de grand mérite :

« Le *hautbois* est toujours comme en émotion ; il inspire la pureté, la candeur, la modestie ; il a comme une *virginale splendeur*, il s'étonne de lui-même à mesure qu'il chante.

« En l'entendant, l'âme devient semblable à la feuille humide, secouée par la brise du soir, comme il est aussi le premier rayon de l'aube d'un dimanche de fête. » (EMILE DE BRET.)

Voici maintenant quelques citations poétiques se rapportant toutes au style idyllique de notre instrument :

« *Discret témoin des amours des bergères,  
A tes chansons fais bondir les agneaux ;  
Annonce au loin les fêtes bocagères ;  
Pour le départ assemble les troupeaux. »*

L'auteur du *Lutrin* s'exprime ainsi en parlant du genre que réclame l'Idylle ou l'Églogue, difficilement abordable pour maints poètes :

« *Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,  
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.  
Mais souvent en ce style un rimeur aux abois  
Jette là de dépit la flûte et le hautbois. »*

(BOILEAU, Art poétique, Chant II.)

« *Puis sur le soir à nos musettes  
Oùir répondre les côteaux,  
Et retentir tous nos hameaux  
De hautbois et de chansonnettes. »*

(FONTENAY CHAULIEU.)

« *Les Satyres tout hors d'haleine,  
Conduisant les nymphes des bois,  
Au son du fifre et du hautbois,  
Dansent par troupe dans la plaine. »*

(ROUSSEAU, Ode III, liv. III.)

« Envolez-vous, rêve d'ébène.  
Le ciel est rose, et dans la plaine  
On entend le chant du hautbois.  
Le zéphir agite les bois  
Sous la fraîcheur de son haleine. »

(Aubade.)

« Le vent du soir porte aux grands bois  
Des sons de cloche et de hautbois ;  
La lune argente la prairie.  
C'est l'heure de la rêverie,  
L'heure où le lac d'azur s'endort,  
Jetant sa plainte sur le bord. »

(Un Jour d'été en Suisse.)

« Chant du hautbois que rien n'égale,  
Pour moi la douce pastorale  
Était l'odeur du serpolet ;  
Je voyais de vertes campagnes,  
Des troupeaux, de hautes montagnes,  
Un paisible et riant chalet. »

(Concerts de Parfums.)

» Je n'entendrai plus à l'aurore  
Le chant des Mictam d'Israël.  
Adieu, hautbois ; harpe sonore,  
Publiez mon chagrin mortel. »

(Sans retour. Poésie hébraïque.)

« Cette étrange harmonie,  
Ce concert de hautbois,  
Dernier chant d'agonie,  
Triste et doux à la fois. »

(Harmonies mystiques.)

« C'est là que j'entendis l'écho lointain des bois,  
Redire d'une voix plus tendre qu'un hautbois,  
Un chant d'amour et d'espérance. »

(Adieu, Laurence!)

« Tout me fait songer : l'air, les prés, les monts, les bois ;  
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,  
D'un bruit de feuilles remuées. »

(Orientales IV. VICTOR HUGO.)

« *Le fifre aux cris aigus, le hautbois aux sons clairs,  
La musette vidant son outre dans les airs. »*

(Jocelyn. LAMARTINE.)

« *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme le hautbois, verts comme les prairies. »*

(Correspondances. CHARLES BAUDELAIRE.)

« *Veux-tu pour me sourire un bel oiseau des bois,  
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,  
Plus éclatant que les cymbales? »*

(Orientales XVIII. VICTOR HUGO.)

« *Je crois entendre encor la voix des orgues saintes  
Qui vibraient sous ses doigts ;  
Les cantiques d'amour et les célestes plaintes  
Du cor et du hautbois. »*

(MURIEL.)

« *La foule s'est pressée en flots silencieux.  
La main sur le clavier de l'orgue harmonieux  
Notre diva prélude, et sa voix douce et pure  
Domine du hautbois le céleste murmure. »*

(ADÉLIE.)

« *Quand les nymphes, le soir, dansaient au fond des bois,  
Quand les elfes, le soir, tournoyaient sur la dune,  
Les échos s'éveillaient aux concerts du hautbois. »*

(Symphonie de couleurs.)

« *Hautbois, ta vie est pleine de mystères ;  
Un temps lointain a chanté ton pouvoir ;  
A tes accents les esprits des clairières  
Autour de toi venaient errer le soir. »*

(Légende )

« *Sortez de vos retraites,  
Accourez, dieux des bois ;  
Au son de nos musettes  
Accordez vos hautbois.  
Chantez l'objet que j'aime,  
Secondez mes désirs,  
Et rendez le ciel même  
Jaloux de mes plaisirs. »*

(Le Retour d'Iris. ROUSSEAU.)

Pour terminer cette étude, il nous resterait à marquer dans les parti-

tions les plus célèbres les pages où le *hautbois* a la parole. Mais la matière serait trop abondante ; aussi faut-il nous borner à quelques citations.

D'abord, il est à remarquer que les grands compositeurs en quête de couleur helvétique ont employé le *hautbois*.

Qui ne connaît le rôle gracieux que joue cet instrument dans l'ouverture de *Guillaume Tell* ?

Dans le *Chalet*, il apparaît dès l'air d'entrée du ténor, soit dans les paroles, soit à l'orchestre :

« *Et le hautbois résonne.* »

Pour signaler aussi en passant quelques morceaux de musique de concert écrits en l'honneur de la Suisse : un duo pour deux hautbois a pour titre : *Helvétie*, composé par Sabon, hautboïste distingué du Théâtre-Lyrique de Paris.

Un grand concerto est intitulé : *Souvenirs de la Suisse*.

*Le Lendemain d'un songe*, par Gambogi, morceau de chant avec accompagnement de hautbois et de piano, est encore une ravissante inspiration.

Et il nous faudrait encore recommander de nombreuses œuvres signées de : Balfe, Triébert, Verroust, Thys, Clapisson, Veny, Blatt, Spontini, Sabon, Schubert, Panseron, Barth, Brandl, Kalliwoda, Luft, Panny et Benson.

Pour en revenir à la musique dramatique, deux citations encore où nous verrons le *hautbois* tour à tour interprète de l'amour extatique et du désespoir.

Il est de notoriété artistique qu'une des plus belles scènes de l'*Africaine*, est celle où Sélika, au cœur de flamme, laisse échapper le cri de son amour pour Vasco de Gama.

Quel prélude donner à ce duo de voluptés célestes ?

Meyerbeer n'a pas hésité : il a fait chanter deux *hautbois* en duo, accompagnés de la harpe :

« *O ma Sélika ! vous régnez sur mon âme !* »

Le morceau est écrit en *mi bémol*, qui est le ton le plus suave et, par conséquent, celui de l'amour.

Il est à remarquer que c'est aussi le ton préféré du *hautbois*.

Laissez-moi vous rappeler maintenant le dernier acte de *la Traviata* : Violetta abandonnée de celui qu'elle aimait, et à qui elle a tout sacri-

fié; Violetta est couchée sur un divan, « la mort s'avance à grands pas. »

La pauvre fille atteinte d'un mal inexorable, jette un dernier regard sur le passé. C'est le matin du Carnaval, et les rues de Paris retentissent de voix joyeuses.

Violetta se fait apporter un miroir. « Comme je suis changée, dit-elle; le docteur me dit d'espérer... Ah! frappée d'un tel mal toute espérance est vaine. » (On entend au dehors la matinale fanfare des cors de chasse.)

Violetta se soulève à demi, elle veut, avant que les saules du cimetière l'abritent de leur ombre, elle veut prononcer encore le nom de celui qui fut la vie de son cœur: c'est alors qu'elle chante cette mélodie qui résonne comme un glas suprême :

(Adieu, toi que j'aimais!)

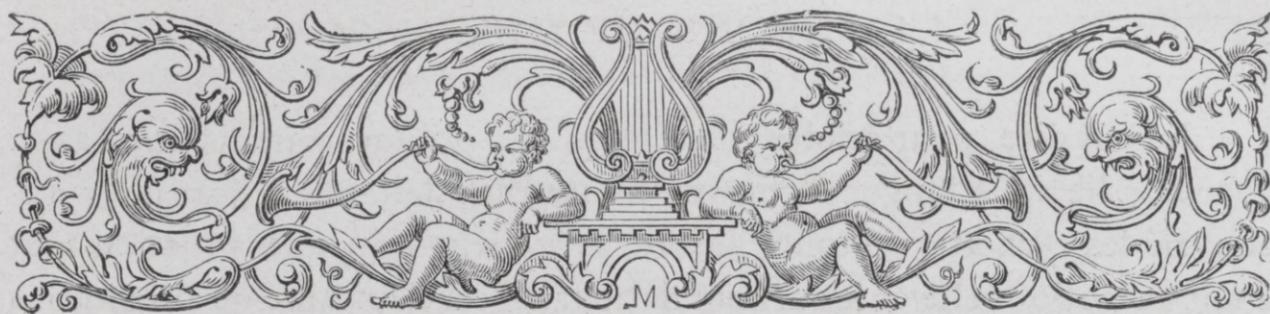
Afin de doubler l'effet de ce chant funèbre écrit en *la* mineur, Verdi en a donné l'accompagnement aux deux *hautbois*.

Quelle tristesse résignée dans ces adieux à la terre, où la dernière plainte semble s'éteindre au ciel!

Ici finissent nos citations, trop nombreuses, peut-être, au gré du lecteur, trop courtes cependant pour renfermer toutes nos pensées et exprimer tous nos sentiments.

ALFRED GUICHON (*de Genève*).





CE QU'EST DEVENUE L'ENSEIGNE

DU

## POSTILLON DE LONGJUMEAU <sup>(1)</sup>



ICI est un simple exercice de version allemande. Qu'on n'y cherche donc pas ce qui peut être du *mien* ou du *leur* ; je traduis textuellement, désolé que je serais de ne point reproduire dans toute son intégrité ce petit morceau de littérature bavaroise. La chose en vaut la peine ; aussi passerai-je, sans préambule, la plume au caporal Rittinger, dont le nom figurera au bas de ce chapitre :

« Nous étions cantonnés à Longpont, ainsi s'exprime le caporal, et nous passions notre temps à broser nos uniformes, à reprendre nos chemises, lorsqu'un beau jour, nous fûmes commandés pour une *parade* sur le plateau de Longjumeau, — Longjumeau : le lieu de naissance du plus célèbre et du plus beau des postillons, et le théâtre de ses infidélités à la tendre Madeleine ; laquelle Madeleine sut bien, d'ailleurs, faire rentrer en ses chaînes son volage amant. On comprendra que je saisis avec empressement l'occasion de connaître ce village historique. Or, il arriva que, pendant la *parade*, je ne pus le voir que de loin. J'étais déçu dans mes espérances. Aussi n'eus-je de cesse que j'eusse fait naître une nouvelle occasion. Celle-ci, je me hâte de le dire, ne se fit pas longtemps attendre. Dès le lendemain elle se présenta.

(1) Notre collaborateur, M. Edmond Neukomm, prépare une suite à son curieux ouvrage : *les Prussiens devant Paris*. L'article que nous publions aujourd'hui, forme un chapitre de ce volume inédit. Comme il rentre incidemment dans notre spécialité, nous n'hésitons pas à en donner la primeur à ceux qui nous lisent.

« Je dois dire, pour éclairer mes lecteurs, qu'une connaissance assez approfondie de la langue française, jointe à un flair très délicat pour découvrir les cachettes de toute nature, m'avaient valu une situation tout à fait exceptionnelle et le surnom flatteur de : « Capitaine de brigands. » En un mot, et pour bien me faire comprendre, j'avais charge de veiller à tous besoins du ventre et de la gorge de ma compagnie : au manger et au boire, au couvert et au feu, au foin et à la paille. Et dame ! cette mission ne laissait pas de me procurer une existence suffisamment aventureuse.

« Donc, ce jour-là, j'annonçai que j'allais entreprendre, en ma qualité de « Capitaine de brigands, » un voyage d'exploration à la découverte de caves murées ou dissimulées, et, dans ce but, je fis atteler « ma voiture de chasse. » Or, je me mettais en route, avec mon escorte, bien équipée et bien armée, lorsque notre chirurgien major m'interpela, en me demandant de quel côté je comptais me diriger.

« Je lui répondis que j'allais en réquisition du côté de Longjumeau.

« — Eh ! voulez-vous me faire un plaisir, Rittinger ?

« — Assurément ! De quoi s'agit-il, docteur ?

« — On prétend, en Allemagne, que Longjumeau n'existe pas. Or, je connais Longjumeau, et je sais pertinemment que non-seulement il existe, mais encore qu'on y voit une auberge à l'enseigne du : « *Postillon de Longjumeau.* » Bien plus, on dit que c'est dans cette auberge que le volage Chapelou aima et abandonna sa gentille hôtesse. Vous trouverez facilement la maison ; vous y entrerez et vous m'en rapporterez... n'importe quoi : un en-tête de lettre, une carte, une étiquette, la moindre des choses enfin, pourvu, toutefois, que l'enseigne : « *Au Postillon de Longjumeau* » y figure. De cette manière, on verra bien, en Allemagne, qu'il existe un Longjumeau.

— « N'est-ce que cela, docteur ? Comptez sur moi !

« Et ce disant, je fouettai mes chevaux et partis au grand trot en fredonnant :

*Ah ! ah ! ah ! qu'il était beau !*

*Le postillon de Longjumeau !*

« En vérité, ce refrain me porta bonheur, car, je ne tardai point à charger sur ma « voiture de chasse : » un tonneau bien rempli, callé mollement sur deux sacs d'avoine, sans omettre un nombre assez respectable de bouteilles poussiéreuses, — et cela avant même d'arriver à Longjumeau.

« Après avoir suivi pendant un certain temps la route de Paris, nous atteignîmes les premières maisons de ce village à l'aspect souriant et

hospitalier. Je cherchai des yeux une enseigne. Je l'aperçus bientôt ; elle se balançait à l'extrémité d'une tige de fer, et l'on y lisait l'inscription : « *Au Postillon de Longjumeau.* »

« Sauter à bas de la voiture et frapper à coups redoublés à la porte fut pour moi l'affaire d'une seconde. Un petit vieillard mit le nez à une fenêtre : — « *Nix ! tout fort,* dit-il. » — Diable, pensais je, si tout le monde est parti, je ne pourrai pas m'acquitter de ma commission. Et, tandis que je faisais cette réflexion, l'enseigne se balançait au-dessus de ma tête comme si elle eût voulu se moquer de moi, et le postillon qui y était représenté me regardait d'un air si goguenard, qu'il semblait se frotter les mains en voyant ma déconvenue. « Eh ! eh ! dis-je, voilà qui mérite une punition exemplaire ; » et, donnant les chevaux à tenir à l'un de mes hommes, je donnai ordre aux autres de me suivre.

« La maison voisine était ouverte. Sans prononcer une seule parole, nous montâmes l'escalier jusqu'au dernier étage ; par une lucarne nous pénétrâmes sur le toit, et de là nous passâmes sur celui de l'auberge ; puis, en *dérangeant* quelques tuiles, nous nous laissâmes glisser dans le grenier, d'où nous descendîmes, tout simplement par l'escalier, jusqu'au *premier*. Arrivé là, j'ouvris la fenêtre, je me plaçai à califourchon sur la barre de fer, et à grands coups de hache, je me mis en devoir d'abattre l'enseigne. Dans ma pensée, je ne pouvais rapporter un témoin plus authentique de l'existence de Longjumeau et de son postillon, en même temps qu'un souvenir plus original de mon voyage d'exploration.

« Dans la rue, au-dessous de moi, s'était rassemblé un groupe de *blouses bleues*, qui considérait avec effroi mon acte de rapine. Il faut même croire que tous ces gens-là tenaient beaucoup à cette enseigne, car leur nombre s'accroissait sans cesse et leurs criailleries prenaient les proportions d'une véritable émeute. Mais je ne pris point garde à ces manifestations ; je connaissais trop bien leur couardise !

« Entre-temps, j'avais détaché l'enseigne et je l'avais passée à l'un des soldats montés à ma suite, en chantant à tue-tête, et d'une façon qui eût assurément rempli d'aise défunt Adam lui-même, le couplet populaire :

*Mes amis, écoutez l'histoire  
D'un jeune et galant postillon.  
C'est véridique, on peut m'en croire  
Et connu de tout le canton,  
Quand il passait dans un village,  
Tout le beau sexe était ravi,*

*Et le cœur de la plus sauvage  
Galopait en croupe avec lui.  
Ah ! ah ! ah ! qu'il était beau !  
Le postillon de Longjumeau !*

« Puis, je rentrai dans la maison par la fenêtre. Nous descendîmes l'escalier; j'ouvris la porte, fermée à double tour à l'intérieur, et je me trouvai dans la rue. En un clin d'œil, la foule m'entoura. Chacun voulait connaître mes intentions relativement à l'enseigne. Et l'inévitable curé lui-même me demanda ce que signifiait mon larcin. En un autre moment, j'aurais fait un peu moins de façon; mais, ma foi, mon équipée m'avait mis en joyeuse humeur, et je répondis à ce tribun en soutane que Bismarck m'avait donné ordre de venir chercher cette enseigne, parce qu'il voulait l'avoir à tout prix, étant admirateur passionné du *Postillon de Longjumeau*. Ils étaient là tous, ouvrant la bouche. Pour moi, je sautai sur la voiture, et : En route !

« Au bout d'une demi-heure, notre major était en possession du précieux « souvenir, » et quelques semaines plus tard, l'enseigne : « *Au Postillon de Longjumeau* » prenait la route de Munich avec un train de blessés.

« Actuellement, elle figure avec honneur dans le magasin des accessoires du *Théâtre-Royal* de cette résidence.

« Signé : FERDINAND RITTINGER, caporal.

*Pour traduction conforme :*

EDMOND NEUKOMM.





## BIBLIOGRAPHIE

---

 TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE. — *Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, par M. MATHIS LUSSY. — 1 vol. grand in-8°. Paris. — Heugel et C<sup>e</sup>. — 1874. — Dans ces derniers temps, la vulgarisation de la musique a fait des progrès étonnants, dit l'auteur en tête de sa préface; seule, l'expression, âme de la musique, est restée le privilège naturel de quelques rares aptitudes. L'enseignement de la musique ne possède aucun livre qui fournisse des règles ou des instructions pratiques pour *accentuer, nuancer, mouvoir*, en un mot pour exécuter d'une manière expressive le thème le plus facile, à plus forte raison une œuvre difficile. Sans doute des professeurs éminents se sont occupés d'accentuer une partie des œuvres vocales et instrumentales de nos grands compositeurs, mais, si leurs signes marquent à merveille où il faut ralentir, accélérer, etc., ils n'expliquent pas pourquoi il faut jouer ainsi. Le but de l'ouvrage que nous présentons au lecteur est d'exposer les raisons qui guident les artistes et les professeurs dans leurs accentuations et de fournir un ensemble de règles, dont l'observation permette à tout exécutant d'annoter et de jouer avec expression toute espèce de musique vocale et instrumentale. M. Lussy n'a pas la prétention de s'ériger en législateur; son travail se borne à formuler et à classer les règles de l'expression musicale que les plus grands maîtres ont observées de tout temps et auxquelles les artistes et les gens de goût se sont instinctivement conformés. On a prétendu, il est vrai, que l'expression musicale ne pouvait pas être soumise à des règles déterminées, mais ce point nous paraît très controversable. Sans doute, le compositeur qui trouve un accent pathétique, une phrase passionnée, un cri sublime, obéit surtout à l'instinct et au sentiment, et c'est d'instinct qu'il traduit la passion qui l'agite au moyen de certains *accidents* dont l'effet est précisément d'engendrer l'expression, tels que : notes exceptionnelles, syncopes, répétitions, chan-

gements dans la disposition du dessin rythmique, etc. Sous de telles singularités, l'artiste découvre immédiatement la pensée du maître, et c'est encore d'instinct qu'il lui donne l'expression juste. Mais tout le monde n'a pas ce merveilleux talent d'assimilation ; il peut donc être utile de dire à l'exécutant : quand vous rencontrerez dans l'économie générale d'un morceau telle ou telle modification exceptionnelle, sachez d'avance qu'elle traduit *le plus ordinairement* un sentiment auquel vous donnerez l'accentuation juste au moyen de tel et tel procédés. Le livre de M. Lussy sera particulièrement d'un grand secours pour l'élève inexpérimenté qui se trouve dans cette période ingrate où le goût n'est pas encore formé, où l'instinct commence à s'éveiller. Il attirera son attention sur des phénomènes intéressants ; il lui fera sentir que la bonne exécution d'une œuvre musicale ne consiste pas uniquement dans la perfection du mécanisme ; il lui apprendra à raisonner avant d'exécuter et à rechercher, sous la forme extérieure de l'œuvre, la pensée qui en est l'âme ; enfin il lui ouvrira le vaste domaine de l'esthétique musicale, c'est-à-dire la seule voie qui conduise aux sommets les plus élevés de l'art.

Le traité de M. Lussy se divise en trois grandes parties : 1° *Accentuation métrique*. — 2° *Accentuation rythmique*. — 3° *Accentuation pathétique*. L'auteur commence par énumérer rapidement les causes génératrices et les principaux phénomènes de l'expression musicale. Les chapitres relatifs aux rythmes réguliers et irréguliers ; masculins et féminins, contiennent des observations fort intéressantes, la théorie des incisives y est exposée d'une manière très frappante. Mais c'est surtout avec le chapitre de l'*accentuation pathétique* que l'auteur pénètre au cœur même de son sujet ; c'est ici que la tâche devient véritablement hardie, car nous entrons dans le domaine du sentiment, et il est d'autant plus difficile de codifier la matière que, ainsi que le reconnaît l'auteur lui-même, l'accent pathétique n'est assujéti à aucune sorte de régularité, et que l'essence de son caractère se définit par ce seul mot : l'imprévu. Eu égard à la complexité de cet accent, M. Lussy croit devoir employer trois termes différents pour désigner trois phénomènes simultanés se rattachant à un même principe : *accent pathétique* proprement dit, *mouvement passionnel*, *nuances*. Chacun de ces points de vue fait l'objet d'une étude spéciale.

En principe, les manifestations pathétiques du sentiment musical sont dues à des irrégularités ; elles se traduisent par des notes exceptionnelles aux points de vue métrique, rythmique, tonal, modal et harmonique : syncopes, valeurs exceptionnelles, répétitions, notes voisines aiguës, intervalles ou accords chromatiques, etc... Chacune de ces irrégularités est

étudiée d'une manière très complète et très exacte dans son mode d'apparition et dans ses effets. Dans le chapitre du *Mouvement passionnel*, M. Lussy a entrepris le premier de traiter dans tout son développement une matière extrêmement délicate. Jusqu'ici, les auteurs s'étaient tenus sur une prudente réserve et ne s'étaient cru autorisés qu'à effleurer discrètement la question ; seul, Czerny, dans sa *grande Méthode de piano*, avait formulé quelques règles que M. Lussy rapporte et rectifie en plusieurs endroits. M. Lussy ne définit pas le mouvement passionnel, mais il résulte de ses explications que ce mouvement consiste dans l'ensemble des règles sur l'*accelerando* et le *ritardando*. Il se produit donc au détriment du mouvement *général*, dont il brise la régularité au profit du sentiment et de l'expression. L'auteur signale les principaux endroits où l'on peut observer des ralentissements et des accélérations, soit dans les éditions données par les plus grands professeurs, soit dans l'exécution des plus grands virtuoses. Il en déduit un ensemble de règles qu'il donne comme pratiques, mais il se garde bien de les poser d'une manière trop absolue, et il insiste à plusieurs reprises sur ce point, qu'il n'a fait que *signaler* ce qu'il a le plus fréquemment observé.

De même que le *mouvement passionnel* consiste dans l'ensemble des règles sur l'*accelerando* et le *ritardando*, les *nuances* résultent de l'application des principes sur le *crescendo* et le *decrescendo*. Dans l'acceptation la plus générale du mot, les nuances comprennent tous les phénomènes de l'expression, elles servent à fondre les contrastes, quelle que soit leur nature, dans une harmonieuse unité ; suivant un sens plus restreint, on désigne ordinairement sous ce nom les variations dans l'intensité du son, variations qui servent à amortir les notes trop fortes et à relever les notes trop effacées. Les nuances sont en si intime rapport avec la texture de la phrase, qu'il est impossible de les en séparer ; à chaque phrase convient telle intensité de son et non telle autre. Toute cette partie du traité, consacrée à l'accent pathétique sous ses diverses formes, est fortement conçue et contient des directions absolument originales. Elle est suivie de quelques considérations pratiques sur le mouvement général ou métronomique qui ne sont pas sans intérêt.

Tel est, dans son ensemble, cet ouvrage remarquable qui n'a pas coûté moins de vingt ans de travail à son auteur. Les règles générales de l'Expression y sont exposées avec beaucoup de méthode et de clarté, et corroborées par de nombreux exemples qui viennent en quelque sorte donner un corps à la démonstration. M. Lussy procède surtout par voie d'exemple, rien de mieux ; seulement, je crois que, dans ce système, il eût été bon de faire suivre chaque chapitre d'un tableau synoptique contenant

l'énonciation succincte des principes fondamentaux, débarrassés de leurs nombreux corollaires. L'attention, distraite par un grand nombre de distinctions et de sous-distinctions et éparpillée sur une foule d'exemples cités à l'appui, n'est pas suffisamment ramassée sur les points capitaux, et ce n'est qu'en résumant soi-même chaque chapitre, que le lecteur arrive à se bien pénétrer des règles qu'il importe de retenir. Les tableaux synoptiques dont je parlais auraient l'avantage de venir en aide au lecteur et de faciliter considérablement l'étude du *Traité de l'Expression musicale*. Mais ce n'est là qu'une légère critique de détail. Nous ne saurions trop féliciter le savant et laborieux musicien d'avoir entrepris et mené à bonne fin une tâche aussi difficile. Des travaux de cette valeur méritent d'être chaleureusement encouragés; du reste, le *Traité* de M. Lussy a déjà été l'objet d'honorables distinctions: il a obtenu une médaille de mérite à l'Exposition de Vienne, et j'apprends que M. Gevaërt vient de le faire adopter par tous les Conservatoires de Belgique. C'est notre Conservatoire qui aurait dû prendre l'initiative de cette intelligente mesure, il ne l'a pas fait; espérons au moins qu'il saura suivre l'exemple de ses voisins. *Le Traité d'Expression musicale*, favorablement apprécié par les musiciens, n'a pas été moins favorablement accueilli par le public. La première édition a été épuisée en moins de quelques mois; la seconde vient de paraître.

H. Marcello.

---

MÉTHODE DE CHANT, par JULES LEFORT. — Le célèbre Lays, qui, pendant quarante-trois années consécutives, a tenu à l'Opéra le premier emploi de basse chantante, ou baryton, et qui fut mon professeur de chant dans mon extrême jeunesse, me racontait qu'à toutes les personnes qui le complimentaient plus particulièrement sur la manière dont il venait de chanter son rôle, il se contentait de répondre: « c'est que sans doute j'aurai mieux prononcé que d'habitude. »

Mu par un égal sentiment de la haute importance de l'articulation et de la prononciation, M. Jules Lefort vient de faire paraître une méthode de chant d'après un système tout nouveau. Quoiqu'un peu trop anatomique peut-être dans ses définitions de l'organe vocal et de la manière dont les diverses parties de cet organe doivent agir pour arriver à émettre le

son et à respirer, on voit, par le soin extrême avec lequel sont analysées toutes les variétés de sonorité que présentent les voyelles de la langue française, et les nombreuses attitudes que doivent prendre la bouche, la langue et les lèvres pour parvenir à la parfaite articulation des consonnes, combien M. Jules Lefort a étudié son art et combien son travail est consciencieux.

La consonne qu'il a choisie entre toutes pour aider à l'articulation est le *v*, et le son *ou* lui a paru le meilleur pour l'émission de la voix. Mais, en recommandant aux élèves de faire avec toutes les autres consonnes et voyelles les mêmes exercices qu'avec la syllabe *vou*, M. Jules Lefort, tout entier à ses idées novatrices, n'a pas songé à se garer de certaines syllabes, telles que *ron*, *pi*, et d'autres qu'il est inutile de désigner, mais dont la répétition rapide pourrait peut-être exciter quelque hilarité. Il sera facile, dans une seconde édition, de faire disparaître ces petites distractions, de même que de combler certaines lacunes qu'on doit regretter de trouver dans un livre de cette valeur. Ainsi, M. Jules Lefort n'a pas consacré un seul exercice à l'union des différents registres dans les voix de soprano, de contralto et de ténor. Et cependant, il faut bien le dire : si la prononciation est beaucoup dans le chant, elle n'est pas tout ; la conséquence de ce système exclusif est qu'il n'est parlé nulle part de filer les sons ou de vocaliser sur la voyelle *a*, comme c'est l'usage général. Je voudrais aussi trouver quelques exercices spéciaux pour la basse et pour le contralto, afin de ne pas obliger ces voix à toujours transposer les accompagnements d'une tierce ou d'une quarte inférieures.

Malgré l'extrême justesse de presque toutes les observations de M. Jules Lefort sur la prononciation des voyelles, je ne saurais admettre avec lui que l'*e* sans accent, dans *je* et *me* et l'*eu* du mot *fleuve*, aient la même sonorité. Or, il est dit expressément dans sa méthode, page 24, à propos de l'*e* sans accent : « Cette voyelle doit toujours, *sans aucune exception*, avoir la même sonorité que *eu* dans le mot *fleuve*. »

En résumé, il y a beaucoup à apprendre dans la méthode de M. Lefort, et le point de vue spécial sur lequel elle se présente doit appeler toute l'attention des artistes et des professeurs de chant.

---

L'ART DU CHANT, par TOSI. — Pier Francesco Tosi, chanteur célèbre de la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit à Bologne vers 1650, parcourut toute l'Europe et finit par se fixer en Angleterre,

où il mourut en 1727. Excellent musicien, après avoir perdu la voix, il se livra à la composition, écrivit des cantates très estimées, et fit imprimer, en 1723, sur l'art du chant un traité intitulé : « *Opinioni de' cantori antichi e moderni,* » etc., c'est-à-dire : « Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré. » Cet ouvrage, qui avait déjà reçu l'approbation d'un grand nombre de musiciens et de critiques éminents, tels que : Mancini, Sulzer, Framery, Ginguené, Burney, Fétis et M. Manuel Garcia, vient de paraître avec une excellente traduction française, augmentée d'exemples et de notes, par M. Théophile Lemaire, professeur de chant.

Si M. Lemaire, comme traducteur, et M. Rothschild, comme éditeur, ont fait une très bonne spéculation en publiant le traité de chant de Tosi, c'est ce que le temps et l'expérience seuls pourront apprendre. En effet, cet ouvrage, rempli de faits très curieux et d'observations très justes et très fines, est, dans son ensemble, d'une lecture assez fatigante, autant par le style prétentieux et ampoulé (imagé, a dit M. Lemaire) de l'auteur que par de longs détails sur des effets de chant et de composition dont aucun être vivant n'a plus le moindre souvenir ni la moindre idée. Néanmoins, il est intéressant de voir sur combien de points le jugement et les conseils d'un artiste mort depuis près de cent cinquante ans s'accordent avec ceux qu'un artiste de nos jours pourrait porter sur le talent et la manière d'agir de ses contemporains. Qu'on me permette quelques extraits des « Opinions » du chanteur bolonais.

« Avant tout, le maître doit s'assurer, avec une oreille désintéressée, que celui qui désire apprendre possède la voix et qu'il a les dispositions nécessaires pour chanter, s'il ne veut pas être obligé de rendre à Dieu un compte sévère de l'argent qu'il aura fait dépenser inutilement aux parents, et en faisant perdre à l'élève un temps précieux qu'il aurait pu employer plus utilement à une autre profession..... Très peu de maîtres modernes refusent des élèves, et pourvu que ceux-ci les paient, peu leur importe de les ruiner par leur rapacité et de déshonorer la profession. »

« L'ignorance ne permettant pas aux parents de reconnaître les défauts de la voix de leur fille, et la misère les portant à croire que chanter et s'enrichir sont une seule et même chose, ils s'imaginent que, pour apprendre la musique, il suffit d'avoir un joli minois. »

« Aujourd'hui, il y a dans toutes les branches de la musique, autant de maîtres que de musiciens ; chacun enseigne..... Une si dangereuse témérité règne également chez ceux qui croient qu'il suffit d'ouvrir la bouche pour chanter, et chez les instrumentistes les plus infimes qui,

sans avoir jamais su chanter, sans avoir jamais chanté, prétendent non-seulement instruire, mais même perfectionner les autres dans l'art du chant; et ils trouvent des sots qui ont la stupidité de les croire. »

Voilà pour les professeurs. Les citations qui suivent s'appliquent aux chanteurs; mais, disons-le tout de suite, la plupart des préceptes enseignés par Tosi se pratiquaient encore du temps de Bordogni, Pellegrini, mesdames Malibran, Sontag, Damoreau et Pasta, et même plus tard par Tamburini, Rubini, et mesdames Persiani et Grisi.

« En reprenant les airs *da capo*, le vocaliste qui ne varie pas tout ce qu'il chante, en y apportant des améliorations, n'est pas un grand artiste. Que l'élève s'habitue donc à toujours varier les reprises des airs d'une manière différente... Je ne trouve pas de paroles assez persuasives pour recommander à l'élève la rigueur de la mesure... Celui qui ne règle pas sa voix selon les dimensions de l'endroit où il chante, doit se corriger, car ce serait une grande étourderie que de ne pas faire de distinction entre un vaste théâtre et un petit salon. Il faut encore blâmer davantage celui qui, en chantant, à deux, à trois ou à quatre parties, couvre la voix de ses camarades; s'il ne pêche pas par ignorance, c'est alors quelque chose de pis. »

Je ne pousserai pas plus loin les citations. Je ferai seulement observer que la perfection du trille était considérée comme une chose indispensable, ainsi que la manière différente dont devaient se chanter les différents styles de musique : motets, chant dramatique et musique de salon. Mais ce qu'il y a de curieux et de piquant, c'est que non-seulement Tosi, en 1723, se plaignait, tout comme on se plaint aujourd'hui, qu'il n'y avait plus de belles voix ni de grands talents, et que le goût se perdait de jour en jour; mais M. Lemaire, dans une note, cite l'opinion de Thomas Morley qui écrivait en 1597 : « On est arrivé aujourd'hui à ce point que, quelque bien écrit que soit un chant et quelque bien approprié qu'il soit aux paroles, vous trouverez rarement des chanteurs qui le chantent en lui donnant sa juste expression. »

Quand donc, s'il vous plaît, a-t-on vraiment bien chanté? Allons! ne décourageons pas les artistes de l'heure présente, et consolons-nous en disant avec *la Fiancée* : « Dans ce temps-là, c'était déjà comm' ça. »

*Henry Cohen.*





## CHRONOLOGIE DE L'ANNEE 1874

### JUIN

2 Juin. — THÉÂTRE-ITALIEN (dans une représentation donnée au profit de la Société des Amis de l'Enfance). Exécution de fragments de *la Coupe et les Lèvres*, grand opéra inédit, paroles d'Alfred de Musset, musique de M. le prince de Polignac.

5. — MIDDELBOURG. Première exécution : *Saint Boniface*, oratorio en trois parties, paroles de Lina Schneider, musique de M. Nicolaï, directeur du Conservatoire de musique de La Haye.

6. — OPÉRA-COMIQUE. Première exécution de la Messe de *Requiem* écrite par Verdi pour l'anniversaire de la mort d'Alessandro Manzoni. (Six exécutions de cette œuvre sont données à ce théâtre, dans la journée, de façon à ne point empêcher le cours ordinaire des représentations ; une seule, la septième et dernière, a lieu le soir. Les interprètes de la Messe sont les mêmes qui l'avaient chantée à Milan, dans l'église San-Marco et au théâtre de la Scala : Mademoiselle Teresina Stolz (soprano), madame Waldmann (mezzo-soprano), MM. Capponi (ténor) et Maini (basse).

7. — ANVERS. Inauguration, dans le local de la Grande-Harmonie, la plus importante Société musicale de cette ville, d'une statue de Rossini, due au ciseau de M. de Braekeleer.

9. — ROUEN (Théâtre des Arts). Grand Concert donné au profit de la souscription ouverte dans le but d'élever un monument à la mémoire d'Amédée Méreaux.

10. — VARIÉTÉS. Reprise de *Mam'zelle Rose*, vaudeville en un acte de MM. Decourcelle et Bercioux, transformé en opérette, avec musique nouvelle de M. Frédéric Barbier.

11. — LONDRES (Théâtre Drury-Lane). Première représentation : *Il Talismano*, opéra italien, paroles de M..., musique posthume de Balfe.

19, 20, 21 et 22. — LONDRES (Crystal-Palace). Grand Festival Haendel, sous la direction de sir Michaël Costa.

20. — SALLE DES FAMILLES. Première représentation : *Une Nuit à Séville*, opérette en un acte, paroles de M. Lemercier de Neuville, musique de M. Paul Cressonnois (1).

21. — ORLÉANS. Première exécution, à la cathédrale, d'une messe à quatre voix, avec quatuor et orgue, de M. Jules Brosset.

23. — WEIMAR. Première exécution de *Luther à Worms*, oratorio protestant, musique de M. Louis Meinardus.

A. P.

(1) Dans les derniers jours de mai, on a représenté pour la première fois, au Théâtre-National de Pesth, *Brankowicz György*, opéra, musique de M. Franz Erkel; à Tournai (dans la cathédrale), on a exécuté une messe inédite à grand orchestre de M. l'abbé Hespel.

Dans le courant de juin, on annonce la fermeture, à Vienne, du théâtre de l'Opéra-Comique, dont l'inauguration avait eu lieu seulement il y a quelques mois, le 17 janvier; au Théâtre-Marie, de Saint-Pétersbourg, a lieu la première représentation de *Oppritschnik*, opéra, musique de M. Tchaikowski; l'auteur reçoit, du Comité de la musique russe, le prix de trois cents roubles d'argent qui avait été institué en faveur du meilleur drame lyrique de la saison.





## VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

### FAITS DIVERS



LE 18 de ce mois, la ville d'Avignon célèbrera le cinquième centenaire de la mort de Pétrarque.

Une grande fête aura lieu à Vaucluse, auprès de la fontaine que le grand poète a illustrée; toutes les musiques civiles et militaires des environs s'y rendront pour entourer de plus d'éclat le concours littéraire ouvert à cette occasion.

Le lendemain du jour de la cérémonie commémorative, des cantates seront chantées au théâtre d'Avignon. Notre collaborateur, M. Charles Soullier, qui assistera à cette intéressante solennité, nous en adressera le compte rendu au point de vue musical.

— Les concurrents pour le prix de Rome sont sortis de loges la semaine dernière. Trois d'entre eux ont obtenu un sursis de quelques jours, pour cause de maladie. Leurs cantates seront interprétées par les artistes dont les noms suivent : Mademoiselle Chapuy, MM. Bosquin et Delle Sedie, pour M. Wormser; madame Fursch-Madier, MM. Nicot et Lassalle, pour M. Ehrhart; mademoiselle Huet, MM. Coppel et Manoury, pour M. Pop Mearini; mademoiselle Mauduit, MM. Sylva et Bonnehée, pour M. Marmontel; mademoiselle Bloch, MM. Vergnet et \*\*\*, pour M. de la Nux; mademoiselle Arnaud, MM. Grisy et Menu, pour M. Hillemacher. — Le jugement sera rendu le vendredi 3 juillet au Conservatoire, et le lendemain à l'Institut.

— Notre collaborateur, Albert de Lasalle, dans sa Chronique musicale du *Monde illustré*, nous fournit quelques détails intéressants sur la façon dont M. Verdi a composé sa *Messe*, objet de tant d'attention :

Le maestro a terminé, à Bussetto, sa *Messe de Requiem*, et il y a travaillé un an. Mais c'est à Paris, comme nous l'avons dit, que les premiers germes de cette œuvre puissante lui sont venus.

Plus d'une fois, d'ailleurs, notre climat parisien a eu l'honneur d'inspirer un compositeur étranger. *Guillaume Tell* a été écrit dans la maison du boulevard Montmartre, qui est située au-dessus du passage Jouffroy; *Don Pasquale* est né au coin des rues de Grammont et Neuve-Saint-Augustin; Meyer-

beer a terminé l'*Africaine* dans une maison du rond-point des Champs-Élysées, et le *Pardon de Ploërmel* dans un hôtel meublé de la place de la Madeleine... Qui sait si dans l'air qu'on respire à Paris, il n'y a pas une poussière invisible qui serait de la graine de mélodie ? Les chimistes font tous les jours de ces sortes de découvertes !

Cependant ce que nous venons de dire ne saurait s'appliquer au dernier morceau de la *Messe*, au *Libera me*, qui avait été composé en Italie, il y a cinq ans environ (détails probablement ignorés du lecteur).

En ce temps-là, plusieurs compositeurs italiens avaient résolu d'écrire en commun un *Requiem*, qui devait être chanté en l'honneur de Rossini, mort l'année précédente. Mais le projet fut abandonné, et M. Verdi, à qui était échu le *Libera*, dut remettre sa musique en portefeuille. C'est ce même morceau qu'il a intercalé dans sa messe. La mémoire de Manzoni a ainsi hérité de ce qui devait revenir à celle de Rossini.

— Le Préfet de la Seine a reçu la dépêche télégraphique suivante :

La représentation municipale de Bussetto, émue de l'accueil fait à son concitoyen; le maestro Verdi, envoie au généreux et grand Paris remerciements et amitiés.

Le Syndic.

*Carrara Angiolo.*

— Les morceaux suivants ont été désignés, à la suite des examens préparatoires, pour les principaux concours publics d'instruments au Conservatoire : — Piano (hommes), 2<sup>e</sup> concerto de Chopin, en *fa mineur* ; (femmes), concerto-étude en *sol dièse mineur*, de Ch.-V. Alkan ; — Étude du clavier (hommes et femmes), 1<sup>er</sup> concerto de H. Herz, en *la* : — Violon, 19<sup>e</sup> concerto de Viotti, en *sol mineur* ; — Violoncelle, 1<sup>er</sup> concerto de Platel.

— L'*Arte* de Trieste publie la note suivante :

« Le directeur de la *Chronique musicale*, M. Arthur Heulhard, qui s'était rendu à Milan pour assister à la messe de Verdi, en l'honneur de Manzoni, dans un article envoyé par lui au journal qu'il dirige, adresse une pointe d'ironie aux feuilles cléricales, à propos de leur prétendue *profanation de l'église Saint-Marc*, où le musicien illustre avait confié à des artistes dramatiques l'exécution de quelques morceaux de son œuvre. C'est très bien, et nous nous associons de grand cœur à cette opinion. Seulement, la *Revue parisienne* prend à partie l'*Arte*, qui, non plus, à cause de la *profanation du temple* (l'*Arte* ne fut jamais cléricale), mais à cause de la sordide spéculation, de par laquelle l'éditeur Ricordi, — ainsi s'exprime la *Chronique*, — d'accord avec le maestro Verdi, a voulu *battre monnaie* sur la tombe de Manzoni, unit sa voix à celle de beaucoup de journaux politiques sérieux d'Italie, pour stigmatiser un acte qui n'exprimait, à coup sûr, ni le patriotisme, ni l'amour de l'art, ni le respect pour la mémoire du grand écrivain italien, et pour la municipalité milanaise, à qui la messe avait été offerte et dédiée. L'*Arte* croyait, non sans raison, que là où il était question de deuil public, ou de gloire nationale à célébrer, il ne devait pas y avoir place pour la spéculation.

C'est cela seulement que l'*Arte* reproche à Verdi et à Ricordi, et il faut que cela se sache bien. Et il est si vrai que l'opinion publique s'est émue en Italie, que, plus tard, Ricordi fut obligé, par un reste de pudeur, de consacrer la recette de la première représentation à la Scala à l'érection du tombeau de Manzoni. Nous faisons appel à la courtoisie d'un gentilhomme tel que M. Heulhard, pour qu'il éclaircisse la chose, et la pose en ces termes, qui sont les vrais, au lieu de placer l'*Arte* en une compagnie qu'il répudie et avec laquelle il n'a rien de commun. »

L'article de l'*Arte*, auquel il a été fait allusion, pouvait donner lieu à une méprise. La *Chronique musicale* met à rétablir les choses dans leur situation réelle le même empressement, que l'*Arte* en a mis à le lui demander. C'est avec joie que nous rendons justice à un confrère, avec qui nous avons toujours eu les rapports les plus sympathiques.

— Nous lisons dans le *Journal officiel* du 22 juin :

« Le jury nommé pour faire le choix du poème destiné au concours Crescent vient de terminer ses travaux : l'ouvrage couronné a pour auteur M. Edouard Blau, et porte le titre de *Bathylle*, opéra comique en un acte. Cet ouvrage sera mis à la disposition des compositeurs, à partir du 25 juin courant, au bureau des théâtres, 1, rue de Valois, au Palais-Royal. Le concours sera clos le 31 décembre prochain. L'administration rappelle aux compositeurs qu'ils peuvent prendre part à ce concours avec un poème de leur choix, en se conformant aux conditions du programme, énoncées dans le paragraphe suivant. « Tous les trois ans, il sera ouvert un concours pour la composition d'un ouvrage lyrique, bouffe, de demi-caractère ou dramatique, opéra ou opéra comique, en un ou deux actes, avec chœurs et ouverture. Cette ouverture devra être un des morceaux capitaux de l'ouvrage. L'acte unique pourra être divisé en deux tableaux. Ne sont admis à concourir que les compositeurs et littérateurs français, ou naturalisés tels. »

— M. Champfleury vient d'être bien cruellement frappé. Sa fille, charmante enfant de 7 ans, dont les vêtements avaient pris feu par accident, est morte à la suite de ses brûlures. La *Chronique musicale* s'associe à la douleur de la famille de son collaborateur.

— On annonce aussi la mort de madame Caron, femme du baryton bien connu de l'Opéra.

## NOUVELLES

PARIS. — Opéra. — Le ministère vient d'accorder l'autorisation de faire reparaître *Charles VI*, l'opéra d'Halévy, si longtemps interdit sur notre première scène lyrique. La reprise aura lieu au mois d'octobre prochain pour la rentrée de Faure; mademoiselle Bloch chantera le rôle d'Odette, qu'elle a, du reste, déjà rempli au Théâtre-Lyrique.

— M. Bosquin, le sympathique ténor de l'Opéra, vient de renouveler son engagement à l'Opéra, pour trois années.

— Les pièces d'ouverture du nouvel Opéra sont arrêtées définitivement aujourd'hui ; on donnera dans l'ordre suivant : *Hamlet*, *la Juive* et *Faust*.

MM. Faure, Belval et Salomon, madame Gueymard et mademoiselle Nilsson interpréteront *Hamlet*. Voici la distribution de *la Juive* :

Eléazar	MM. Villaret
Brogni	David.
Léopold	Bosquin.
Rachel	M <sup>me</sup> Krauss.
Eudoxie	M <sup>lle</sup> Marie Belval.

Enfin dans *Faust*, mademoiselle Nilsson chantera le rôle de Marguerite, M. Faure celui de Méphistophélès, Caron fera Valentin, et M. Achard débuttera par le docteur Faust.

— Quelques journaux avaient annoncé l'engagement du ténor Nicolini ; cette nouvelle est controuvée ; un engagement de deux ans a été signé par cet artiste, en Italie.

*Italiens.* — M. Strakosch renonce à continuer cette année l'exploitation du Théâtre-Italien. Le bail facultatif contracté entre M. Strakosch et les propriétaires de la salle Ventadour, a été définitivement résilié.

*Opéra-Comique.* — Nous avons dit que le théâtre de l'Opéra-Comique préparait une grande reprise du *Pardon de Ploërmel* pour la saison prochaine. Voici la distribution des principaux rôles :

Hoël	MM. Bouhy
Corentin	Lhérie
Dinorah	M <sup>lle</sup> Dalti.

— Il est question dans le monde musical d'un opéra inédit de Verdi, intitulé *Jules César*, et que M. Du Locle pourrait bien représenter cet hiver sur son théâtre.

— La septième et dernière audition de la *Messe de Requiem* de Verdi a été donnée, le 22 juin, à l'Opéra-Comique, à la place de la représentation ordinaire, par permission spéciale du ministre des Beaux-Arts. Elle a été, comme les précédentes, fort brillante. Les recettes des sept représentations ont dépassé 100,000 francs, le prix ordinaire des places ayant été doublé.

*Renaissance.* — On commencera dans une quinzaine de jours, à la Renaissance, les répétitions de la grande pièce de MM. Blum et Crémieux, dans laquelle mademoiselle Thérèse et Paulin Ménier joueront de compagnie.

La pièce passera le 1<sup>er</sup> septembre.

*Variétés.* — Le théâtre des Variétés a fait sa clôture annuelle hier. Le 1<sup>er</sup> août, la réouverture se fera par les *Mormons de Paris*, auxquels succèdera le *Chignon d'or*, la grande opérette de MM. Grangé et Tréfeu, musique de M. Jonas.

*Gaîté.* — On va reprendre, après le *Pied de Mouton*, *Jeanne Darc*. Mademoiselle Lia Félix cède son rôle à mademoiselle Rousseil.

*Porte-Saint-Martin.* — A la fin de juillet, le *Pied de Mouton* passera avec trucs et accessoires au théâtre du Châtelet.

Il y remplacera les *Orphelines*, à moins que le drame de M. Dennery n'ait pas encore achevé sa longue et belle carrière.

Pendant ce temps, on jouera à la Porte-Saint-Martin *Don Juan d'Autriche*, qui a été longtemps répété déjà et qu'on peut faire passer quand on voudra.

*Folies-Dramatiques.* — M. Catulle Mendès vient de lire à M. Cantin l'opéra qu'il a tiré du *Capitaine Fracasse*, de M. Th. Gautier, et dont la musique est de M. Émile Pessard.

Cet ouvrage sera joué dans le courant de l'hiver aux Folies-Dramatiques, après la *Fiancée du Roi de Garbe*, de Litloff.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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