



HISTOIRE
DES ARCHIVES ET DE LA BIBLIOTHÈQUE
DE
L'OPÉRA



MAINTENANT que tous les organes de la publicité s'occupent à l'envi du Nouvel Opéra, nous avons cru qu'il serait bon de faire connaître au public que le splendide monument de M. Garnier contient non seulement une salle, une scène, un escalier et un foyer magnifiques, mais qu'au cinquième étage de ce temple élevé à la Musique, il existe une bibliothèque et des archives qui deviendront plus tard une des curiosités artistiques de Paris.

Dans une série d'articles fort intéressants sur le nouvel Opéra, parus
VII.

il y a quelque temps dans *la Chronique Musicale*, M. Raoul de Saint-Arroman a parlé incidemment des Archives et de la Bibliothèque ; il a bien voulu adresser des félicitations aux courageux « bénédictins » qui ont entrepris la laborieuse tâche de mettre un peu d'ordre dans cet amas de documents et de registres, de cartons et de livres, de partitions et de parties séparées.

L'un de ces hommes est M. Charles Nutter, l'aimable et accueillant archiviste que tout le monde estime et apprécie, dont la calme activité est prodigieuse. Jugez-en :

M. Nutter est, à la fois, aux Archives nationales, copiant un document qui lui manque, et, à l'Opéra, cherchant un renseignement demandé ; il fait le catalogue de ses archives et un ouvrage pour Offenbach, et pendant qu'il fait jouer une opérette à Bruxelles, il en écrit une autre pour les Variétés, ce qui ne l'empêche pas de remplir, mieux que personne, ses devoirs de fils, d'ami et de confrère. S'il était resté au Palais, il eût trouvé encore le temps d'aller gagner des procès, au milieu de toutes ses occupations diverses.

C'est à M. Charles Nutter, souvenir à noter, que l'Opéra doit le bonheur d'avoir des archives constituées, une bibliothèque dramatique et un grand choix de dessins, d'estampes et de photographies.

L'autre « bénédictin » est le signataire de cet article, que le ministère des Beaux-Arts a chargé, depuis un an, d'inventorier et de cataloguer les partitions d'opéras et de ballets, les parties d'orchestre, de chœurs, et les rôles qui composent la Bibliothèque musicale.

La première partie de son travail est déjà menée à bonne fin pour ce qui regarde le vieux répertoire, jusqu'à 1830, c'est-à-dire jusqu'au moment où le format des parties et partitions change, et que l'in-quarto devient in-folio. Toute la catégorie d'ouvrages qui ont été joués depuis Lully jusqu'à *la Muette de Portici* est inventoriée complètement. Il est donc possible de connaître maintenant les richesses artistiques du dernier siècle que possède l'Opéra.

Mais, avant tout, il faut savoir l'histoire de ces Archives et de cette Bibliothèque. Nous allons tâcher de la raconter ici.

La musicologie date de quelques années à peine ; aussi les documents ne viendront-ils que peu à peu prendre leur place dans les cartons des musiciens chercheurs.

Pour nos devanciers, tout ce qui n'était pas du répertoire courant devait être jeté au panier, aussi bien la musique que les comptes et registres. Nous ne pourrions nous faire une idée du laisser-aller et de l'incurie qui présidaient aux destinées de l'ancienne Académie royale de

musique, si nous n'en avons pas les preuves dans l'absence des papiers de régie et d'administration remontant aux premiers âges de l'Opéra.

Du reste, ce théâtre a subi tant de liquidations malheureuses, tant d'incendies et de déprédations, que les causes les plus surabondantes n'ont pas manqué pour appauvrir ses Archives.

Il est vraiment inconcevable qu'elles soient encore si riches, car nous pouvons remonter jusqu'à l'inventaire de 1748 ; sans la Révolution qui, dans sa brutale ignorance, fit détruire beaucoup de pièces de comptabilité, sous le prétexte absurde qu'elles rappelaient, par leurs emblèmes, l'époque de la tyrannie, nous aurions de précieux moyens de reconstituer complètement l'histoire administrative du premier théâtre lyrique de France.

En 1749, la Ville prend possession de l'Opéra. C'est le prévôt des marchands qui en est administrateur. Grâce à ce changement, la comptabilité s'asseoit sur des bases solides et un contrôle sérieux est établi sur la gestion du directeur.

Il n'existait pas d'archiviste en titre, ou du moins les états d'épargne ne le laissent pas supposer. Le secrétaire de l'administration en remplissait souvent les fonctions, et le titre d'archiviste est quelquefois ajouté à la principale dénomination de son emploi.

Quand l'Opéra était installé au Palais-Royal, les pièces d'archives étaient jetées pêle-mêle dans un magasin, rue Saint-Nicaise. Sous l'Empire, on les réunit au théâtre, dans la rue Louvois. Du reste, c'est sous l'Empire et sous la Restauration, alors que l'empereur et le roi après lui, avaient placé l'Opéra dans les attributions de leur Maison, que les Archives ont commencé à être régulièrement constituées. Il en est toujours ainsi dans l'histoire de l'Opéra : la régie vient redonner à ce théâtre l'ordre et la splendeur que des directeurs imprévoyants ou besoigneux lui avaient fait perdre.

Sous Louis-Philippe, on avait eu l'idée, plus qu'étrange, de placer les Archives, sans ordre aucun, dans un magasin situé aux quatrièmes loges, au-dessus du foyer. Comme ce magasin était ouvert à tout venant et que l'on n'en faisait aucun catalogue régulier, il s'ensuivait que les vieux papiers servaient à tous les usages, même à constituer une collection d'autographes pour un administrateur de M. Véron.

En 1859, les Archives étaient encore déposées en tas, dans les magasins des quatrièmes loges. On se décida pourtant à les déménager et on les transporta dans une petite cuisine du rez-de-chaussée, donnant dans

la cour de la rue Pinon, aujourd'hui rue Rossini. (Les cuisines, vous le verrez, jouent un très grand rôle dans l'histoire des Archives et de la Bibliothèque.)

C'est dans cette cuisine, où tous ces papiers précieux seraient bientôt devenus la proie des souris et de la moisissure, que M. Charles Nutter eut l'heureuse pensée de mettre en ordre les Archives de l'Opéra.

Son offre obligeante fut parfaitement accueillie par M. Alphonse Royer, alors directeur, et son secrétaire général M. Félix Martin. On installa, *dans la cuisine*, des rayons et des planches. On donna, au nouvel archiviste, un employé, qui devint plus tard caissier de l'Opéra, M. Bleyne, et le travail de classement fut mis en train, après l'inventaire achevé.

En 1861, lors du programme à établir pour les services du nouvel Opéra, M. Martin n'oublia pas de stipuler un emplacement pour les Archives et la Bibliothèque. M. Garnier dut penser, heureusement, que les Archives étaient considérables et que la Bibliothèque contenait des milliers de volumes. Aussi consacra-t-il une immense galerie et une vaste rotonde à ce service important. Hélas ! les Archives étaient confinées dans la petite cuisine et il n'existait pas un livre dans la Bibliothèque dramatique de l'Opéra. Les pièces même du répertoire n'y étaient pas rassemblées. Heureusement que le bibliophile et archiviste, Charles Nutter, veillait à tout ; et bientôt, grâce aux attributions des ministères de l'instruction publique, de la marine (livres de voyages), des Archives de l'Empire et surtout du ministère de l'Empereur, les ouvrages, touchant les questions théâtrales et musicales, affluèrent bientôt à l'Opéra. Le ministère d'État fit même, pour la Bibliothèque, une acquisition des plus précieuses, *le Répertoire des opéras*, provenant de la collection de Soleinne, ouvrage à peu près unique, puisqu'on ne lui connaît que deux exemplaires.

Ce fut Roqueplan qui le revendit à l'État après l'avoir acheté à la vente de Soleinne.

Plusieurs personnes ont enrichi la Bibliothèque de dons importants. M. Emile Perrin fut un de ses plus généreux donateurs ; mais, avant tout, l'archiviste lui-même, qui n'a cessé de parcourir les librairies et les ventes pour tâcher d'avoir un exemplaire rare ou précieux à offrir à sa chère bibliothèque.

Les archives de l'Opéra possèdent aujourd'hui trois cent quarante cartons, onze cent cinquante registres et neuf cents liasses et portefeuilles.

La bibliothèque littéraire et dramatique comprend déjà plus de quatre

mille volumes ou brochures, plus de trente mille estampes; elle sera surtout destinée à l'art de la décoration et du costume. Aussi trouvera-t-on une grande variété de documents touchant l'architecture, la géographie, l'histoire de la musique, de la facture instrumentale et de la danse.

Les dessinateurs de théâtre pourront y étudier avec intérêt une série de deux mille dessins originaux, exécutés pour les deux cents opéras et ballets représentés depuis l'an XII.

La bibliothèque musicale eut, à peu de chose près, le sort des archives. On négligea complètement ces précieuses reliques d'un passé, glorieux dans son temps.

Comme les archives, les partitions et parties d'orchestre furent reléguées dans le magasin de la rue Saint-Nicaise. Nous ne pouvons résister au désir de reproduire ce que Castil-Blaze écrivit, à ce propos, avec la verve méridionale qu'on lui connaît.

« Dans un vestibule ouvert à tous les vents, quelquefois à la pluie, à six pouces de la rue, après avoir franchi le seuil de la porte-cochère de ce magasin, on voyait à droite un tas de livres couverts de poussière et de toiles d'araignée : c'était la bibliothèque de la royale Académie! « Négligence damnable, atroce vandalisme! Cambert, Lulli, Campra, Destouches, Rameau, Gluck, etc., etc., sous une porte cochère! ayant le dos ou le nez écorché toutes les fois qu'une charrette mal dirigée venait les râcler, les insulter avec sa roue noircie de fange et de cambouis! » dira-t-on. Je répondrai sur une autre gamme et m'écrierai : « Négligence favorable! précieux vandalisme! Si l'on avait logé cette collection sous les lambris du Palais-Royal, à côté du théâtre, elle aurait été deux fois attaquée, dévorée par l'incendie. » Vous voyez que le mépris comme le malheur peut être bon à quelque chose. La bibliothèque de l'Académie est maintenant placée à l'abri de l'intempérie des saisons, dans la *cuisine* souterraine de l'ancien hôtel Choiseul. »

Le plus ancien des chefs de copie dont nous voyons le nom relaté dans les *états d'émargement* est un nommé Lallemand, mort en juin 1751, aux appointements de six cents livres.

Il était déjà à l'Académie en 1738, et remplissait les doubles fonctions de bibliothécaire et de copiste.

Durand lui succède au mois de juillet 1751 dans les mêmes emplois; mais on lui double ses appointements. Ce Durand est resté très longtemps à l'Opéra. Dans une étude que j'ai faite dans la *Chronique musicale*, à propos des *transformations de l'Alcyone*, de Marais, son nom est revenu très souvent.

Durand a copié les derniers ouvrages de Rameau, ceux de Dauvergne, *le Devin du village*, les opéras de Rebel et Francœur, et *l'Ernelinde*, de Philidor.

Malheureusement, pour sa mémoire, ce fut son successeur auquel échet la glorieuse mission de copier les parties des opéras de Gluck. Ce successeur, dont le nom est resté célèbre à l'Opéra, s'appelait Lefebvre, et ce nom est resté sur les registres de l'Académie jusqu'en 1829, puisque son fils n'a quitté le bureau de copie qu'à cette époque.

Le premier Lefebvre s'appelait : Jean-Baptiste-François-Augustin, né à Mareuille (Aisne) en 1738. Il fut nommé copiste et bibliothécaire de l'Académie, le 1^{er} avril 1774, aux appointements de quinze cents livres.

Entre Durand et lui, il y avait eu un intérimaire dont le nom fût resté totalement inconnu sans les *états d'émargement*; il se nommait Marvereaux, et n'est resté que peu de temps au bureau de copie.

Le fils de J.-B.-F.-A. Lefebvre, dont Fétis parle dans sa *Biographie des musiciens*, ne succéda à son père qu'en 1814. Avant cette date, il a écrit plusieurs partitions de ballet qui ne manquèrent pas de mérite, comme valeur mélodique et comme intelligente instrumentation.

Il était élève de Gossec, et depuis 1794 il appartenait à l'orchestre du *Théâtre-des-Arts* en qualité d'alto.

Ses prénoms étaient : François-Charlemagne, et nous les relatons ici pour éviter à l'avenir aux musicologues une erreur inévitable. L'orchestre de l'Opéra possédait, en même temps que lui, un de ses homonymes, nommé Xavier Lefebvre, clarinettiste.

François-Charlemagne Lefebvre succéda, comme nous l'avons dit, à son père, en 1814.

En 1829, il remit ses fonctions à son gendre, Aimé-Ambroise-Simon Leborne, dont je m'honore d'avoir suivi la classe de haute composition, au Conservatoire, et qui mourut en 1865.

A sa mort, il y eut partage de ses deux fonctions de bibliothécaire et de chef du bureau de copie.

M. Ernest Reyer fut nommé bibliothécaire, — titre qu'il possède encore, — et M. Justin Cadeaux, qui vient de mourir récemment, fut chargé du bureau de copie.

Depuis 1869, M. S. Mahieur, artiste très intelligent et très sérieux, est chef de ce dernier service, un des plus importants de l'Opéra.

THÉODORE DE LAJARTE.

(A suivre.)





HISTOIRE
DE
L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE
PRINCIPALEMENT EN FRANCE
JUSQU'AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (1)

II



ous entrons maintenant dans le domaine des graveurs français, qui, s'ils n'ont pas eu l'honneur de graver et de fondre les premiers caractères de musique, ne restèrent pas en arrière sur les autres pays, quant à la propagation de la gravure des notes, et rivalisèrent dignement avec l'Allemagne et l'Italie.

PIERRE HAUTIN ou HAULTIN, graveur, fondeur et imprimeur à Paris, dans la première moitié du seizième siècle, doit être considéré comme le créateur de l'impression de la musique en France. On ignore la date exacte de sa naissance; quant à sa mort, M. Fétis la met à 1580, date qui me paraît douteuse. Quoi qu'il en soit, on sait que Pierre Hautin établit ses premiers poinçons de musique en 1525. Il grava dès son début différentes grosseurs de notes. La note et les filets (fragment de portée) se trouvaient sur le même poinçon, différant en cela du procédé de Petrucci, dont l'impression se faisait en deux fois, comme on l'a dit, les portées, puis les notes.

(1) Voir le numéro du 15 décembre 1874.

Les caractères de Hautin ont moins d'élégance que ceux de Petrucci, il est vrai; pourtant, ils se distinguent par une grande netteté.

Dans le Catalogue de Lottin, P. Hautin n'est cité comme imprimeur qu'à partir de 1549. Il était natif de La Rochelle, et paraît être retourné au lieu de sa naissance vers la fin de ses jours, d'après le titre des deux Recueils suivants : Jean Pasquier : *la Lettre profane des Chansons des meslanges d'Orlando, changée en Lettre spirituelle à quatre, cinq et huit parties*, à La Rochelle, Pierre Hautin, 1575 et 1576. — Jean Pasquier : *Cantique et Chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des Chansons profanes d'Orlando de Lassus à quatre et cinq parties*, à La Rochelle, Pierre Hautin, 1578.

Une édition des *Psaumes de David*, publiée par P. Hautin, porte la date de 1567, tandis que les *Motets d'Orlando de Lassus* (in-4° oblique), parus en 1576, ont la signature de Robert Hautin, fils du précédent, ce qui fait supposer qu'en 1576 Pierre Hautin s'était établi à La Rochelle, après avoir cédé son établissement de Paris à son fils (1).

Cet artiste habile (P. Hautin) contribua puissamment à répandre la musique en France à une époque où l'imprimerie, quoique inventée depuis un demi-siècle, n'avait encore fourni qu'un nombre limité d'ouvrages de musique (2) et se trouvait presque à l'état d'enfance, comparée aux progrès qu'elle avait déjà réalisés pour les lettres. Pierre Hautin imprimait non-seulement avec ses caractères de musique, mais il en vendait des assortiments à ses confrères imprimeurs.

Parmi ces derniers, on distingue surtout *Pierre Attaignant*, à Paris; *Jacobus Modernus de Pinguento*, à Lyon; *Tylmann Susato*, à Anvers.

La ville de Lyon, qui a toujours tenu une place importante dans l'imprimerie dès son origine, possédait, outre le *Jacques Moderne* que nous venons de citer, et qui était compositeur de musique et imprimeur à la fois, *Godefroy* et *Marcelin Beringen*, éditeurs des *Cinquante psaumes de David*, mis en musique par *Bourgeois* en 1547 (3). Puis parut, dans la même ville, *Robert Granjon*, graveur et fondeur de caractères, vers 1572, dont nous parlerons plus loin.

Pierre Attaignant, artiste habile et laborieux, sut faire valoir les premiers poinçons de Hautin, en donnant au public une suite nom-

(1) Ce qui confirme cette assertion, c'est qu'en 1577 Pierre Hautin publia à La Rochelle une édition des *Psaumes de Marot*, avec les airs, édition que je possède.

(2) Abstraction faite des publications de Petrucci.

(3) Ajoutons à ces noms d'imprimeurs de musique lyonnais ceux de *Simon Gortier*, *Guillaume Rouilly*, *Thomas Straton*.

breuse d'éditions musicales. L'une des plus remarquables est la belle collection de *Chansons musicales à quatre parties*, Paris, 1530, petit in-4° gothique (1). Il y a dix livres dans cette collection ; le troisième et le neuvième livre portent la date 1529, ce qui ferait croire que cet ouvrage est le même que l'édition de 1527 citée par Brunet.

Les différentes suites de ces chansons se vendant séparément, tel ou tel livre pouvait s'épuiser plus vivement que les autres ; on en tirait de nouveaux exemplaires en changeant la date.

L'exemplaire de la Bibliothèque Richelieu des *Chansons musicales à quatre parties* contient à la fin un recueil de chansons à quatre voix de *Clément Janequin*, puis encore *deux livres de Motets*.

La plupart de ces chansons ne portent pas de nom d'auteur. Les noms cités sont : *Beaumont* (2), *Claudin*, *Consilium*, *H. Le Heurteur*, *Lupi*, *Jennequin*, *Jacotin*, *R. Renes* (2), *Wassereau* (2), *Dulot* (2), *Gascogne*, *Gohier* (2), *Ph. Deslonges*, *Hesdin*, *Clermont* (2), *Courtoys*, *J. de Bechefort* ou *Bouchefort* (2), *Robert Lochet* (2), *Françoys* (2), *Lybos* ou *Cybot* (2), *Ysore* ou *Ysoze* (2), *Woulu* (2), *Dorle* ou *Drole* (2), *Ducroc* (2), *Mouton* (3).

A part les nombreux recueils de chansons édités par Attaignant, il y a encore de lui un livre de *Danceries à six parties*, par *Consilium*, 1543, petit in-4° oblong.

Avant d'aller plus loin, qu'il me soit permis d'ouvrir une large parenthèse.

Dès le commencement de ce travail, le désir et même l'espoir de retrouver quelques anciens poinçons de notes s'étaient présentés à mon esprit ; en un mot, je rêvais un témoin authentique des premiers temps.

Il y avait pourtant de quoi se décourager, en lisant dans le *Traité de Fournier le Jeune* la note suivante : « Tous les poinçons, moules et matrices pour les notes de musique, achetés et rassemblés par les différents propriétaires des privilèges, étaient tellement tombés en discrédit, dans l'esprit même de la famille de M. Ballard, qu'à la mort du dernier privilégié ces objets ont été adjugés pour une somme au-dessous de deux cents livres. »

Heureusement que les *Observations de MM. Gando père et fils*,

(1) *Tylmann Susato*, à Anvers, fit une contrefaçon de cet ouvrage en 1543 ; on voit que les contrefaçons belges ne datent pas d'hier.

(2) Non cités par M. Fétis.

(3) Les noms de quelques-uns de ces compositeurs sont orthographiés différemment dans ce recueil.

publiées en réponse au *Traité de Fournier le Jeune*, étaient là pour me donner quelque espoir. La vente dont parle Fournier le Jeune n'a dû se composer que d'anciens clichés hors de service et d'autre ferraille.

Or, le dernier Ballard imprimeur avait épousé madame veuve Vinchon ; ce Ballard est mort le 16 octobre 1825. L'imprimerie resta à sa veuve qui continua d'imprimer, et mourut au mois de novembre 1829, laissant un fils de son premier mariage.

M. Vinchon, peintre distingué et célèbre, s'occupait bien plus de son art que de l'imprimerie qu'il eut en héritage de sa mère. Il mourut en 1855, après avoir cédé son établissement à MM. de Mourgues frères, propriétaires actuels.

C'est là que j'allai frapper.

Dans une première entrevue, on m'assura qu'il n'existait absolument rien des anciens caractères de musique des Ballard, que le tout avait été vendu comme ferraille et vieux cuivre par M. Vinchon, avant la cession de son établissement.

Pourquoi ne pas l'avouer, les Alsaciens sont entêtés comme des.... Bretons. Je renouvelai mes instances pour qu'on fît des recherches dans tous les coins et recoins de l'imprimerie. M. Charles de Mourgues, avec une grâce parfaite que je me plais à reconnaître, voulut bien donner des ordres en conséquence, et ces recherches furent couronnées d'un plein succès, car on trouva dans une encoignure de mur deux sacs dont je vérifiai le contenu, et reconnus sans peine les poinçons de Guillaume Le Bé, avec une partie de ceux qu'y avaient joints successivement la longue génération des Ballard. Le nombre de ces poinçons est de cinq à six cents. Les séries n'en sont pas toujours complètes ; mais tels que, ce sont des spécimens curieux dont j'ai fait reproduire les plus caractéristiques. Une des plus anciennes de ces séries se trouvait enveloppée dans un fragment du *Roman de la Rose* sur parchemin, manuscrit du quinzième siècle, avec une miniature malheureusement dégradée. De nos jours on y regarderait à deux fois avant de se servir de pareilles enveloppes.

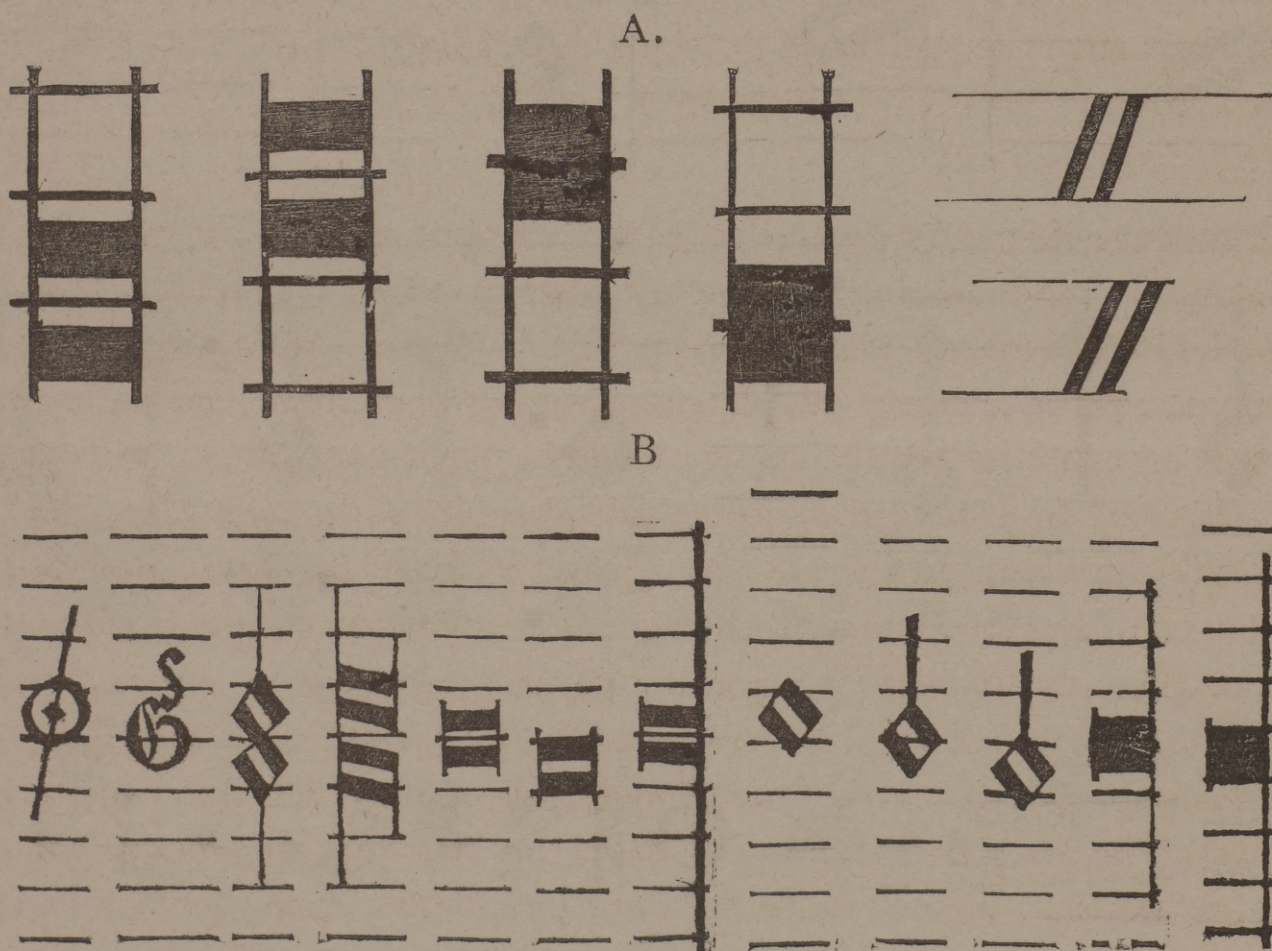
Il était indispensable d'expliquer la provenance de ces spécimens de notes, que nous placerons en leurs lieux respectifs, c'est-à-dire avec les graveurs auxquels elles sont attribuées par Gando, et sur la foi du procès-verbal qui fut fait le 30 novembre 1639, après le décès de Pierre Ballard. Ce procès-verbal est signé par Vitré, imprimeur du Roi et du clergé de France, Blaisot, marchand libraire, et Jacques Cottin, fondeur en caractères. Tous les noms des graveurs qui ont travaillé à la musique

des Ballard y sont cités à côté de chaque sorte de musique (1). On pourra comparer ces spécimens avec ceux reproduits par Gando, en 1766.

GUILLAUME LE BÉ, graveur, fondeur et imprimeur, né en 1525 à Troyes, où son père possédait une papeterie assez importante, exerça son talent à Paris, entre les années 1539 et 1555 (2). D'après ces deux dernières dates, données par Lottin, celle de 1525, indiquée dans la *Biographie universelle* de Michaud, est inadmissible pour la naissance de Le Bé, puisqu'elle le ferait imprimeur à l'âge de quatorze ans.

Le Bé grava non-seulement des poinçons pour les notes en 1540, mais aussi des tablatures de luth (3) en 1544 et 1545. Il suivit en cela le procédé inventé par Hautin, en faisant adhérer à chaque note ou signe musical leur fragment de portée, ce qui n'exigeait qu'une seule opération au tirage.

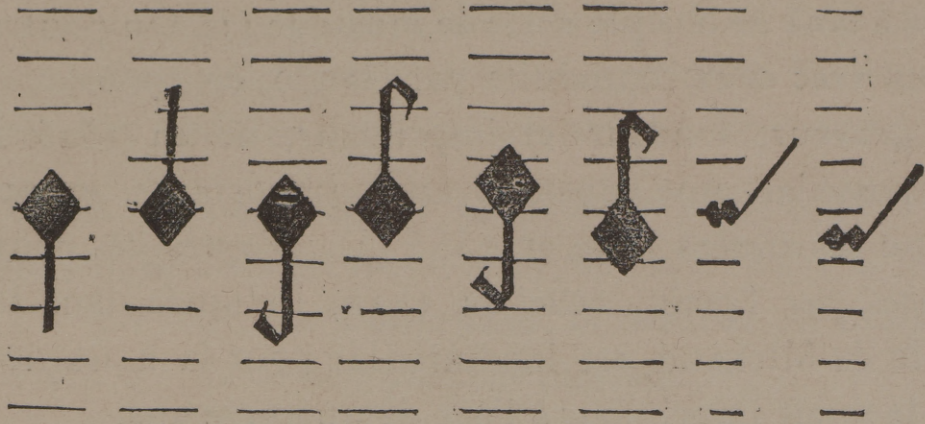
Spécimens de Guillaume le Bé



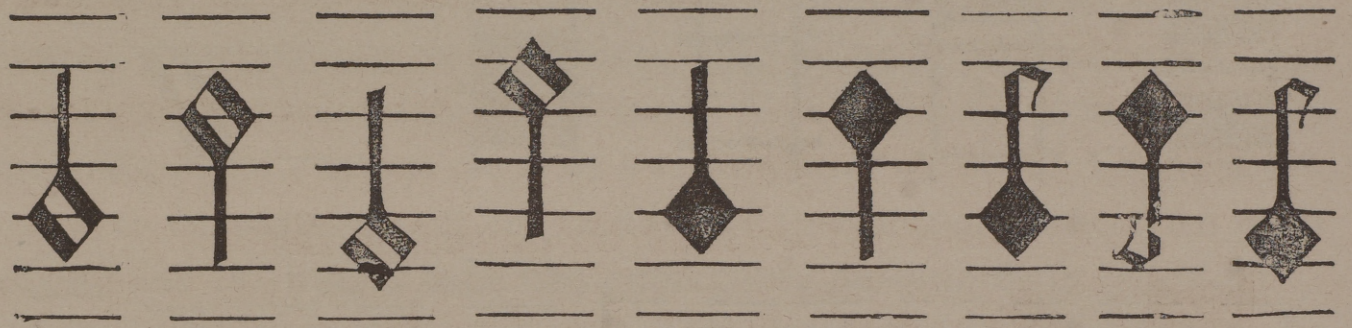
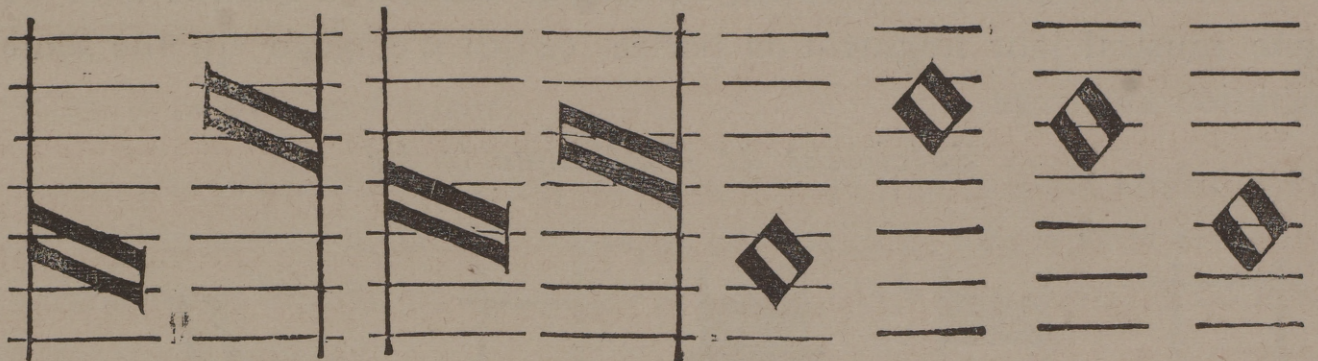
(1) *Observations sur le traité historique et pratique de M. Fournier le Jeune*, par MM. Gando père et fils, Berne et Paris, 1766, in-4°.

(2) *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, etc.*, par Lottin, Paris, 1789.

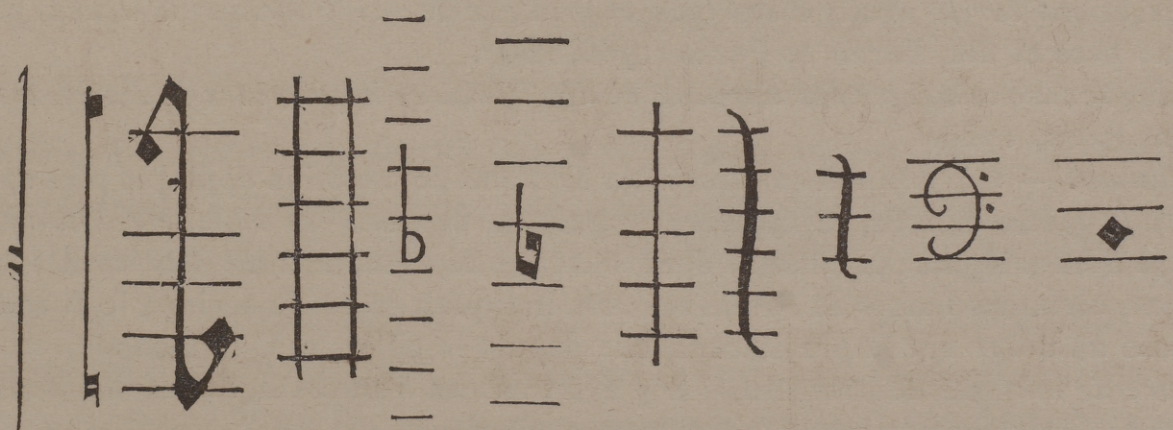
(3) *Tablature*. — On donnait ce nom à un système de notation appliqué plus spécialement aux pièces de luth, de théorbe, de guitare, de basse de viole, etc. On marquait sur plusieurs lignes parallèles, dont chacune représentait une des cordes de l'instrument, certaines lettres de l'alphabet : l'A indiquait la corde à vide; le B indiquait la pose du doigt sur la première touche depuis le sillet; le C la seconde, etc., *Dictionnaire de musique* de Brossard. — Il y avait encore d'autres signes de *tablature*, dont la longue énumération serait ici un hors-d'œuvre.



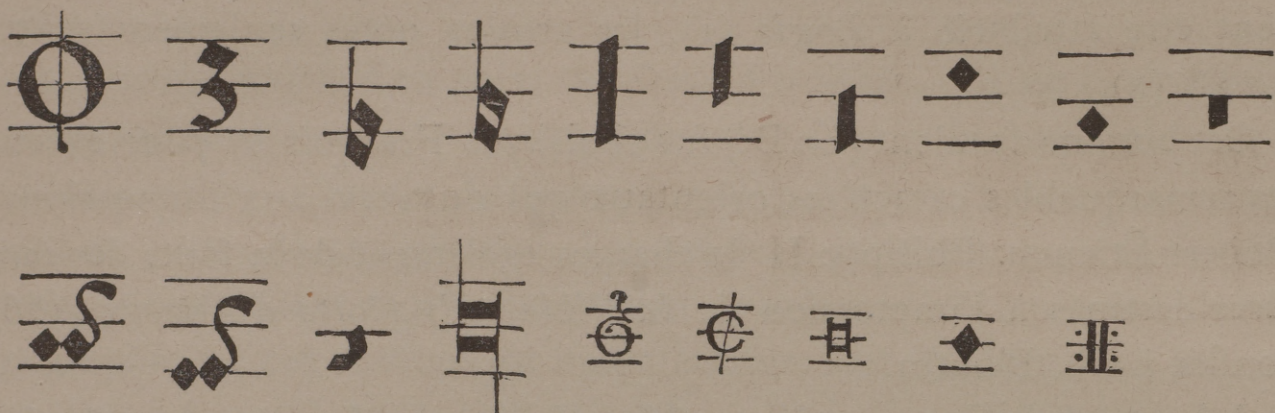
C



D



E



La forme barbare des poinçons séries A et B, évasée aux deux bouts, nous induit à croire que c'était là le premier essai de Le Bé, peut-être même ces poinçons proviennent-ils de *P. Hautin*, l'antique créateur des caractères de musique en France.

Les petits caractères des séries D et E sont probablement postérieurs à Guillaume Le Bé. Ce graveur établit, entre 1554 et 1555, des poinçons où les notes étaient isolées, c'est-à-dire *sans portées*, ce qui nécessitait deux opérations : l'impression des portées d'abord, puis celle des notes par rentrées. Dans cette opération double de Le Bé, les portées elles-mêmes n'étaient pas d'une seule pièce, mais formées par un assemblage de filets appelés *cadrats*.

Ce procédé devait être, à peu de chose près, celui que nous avons cité à propos du *Psautier de Schoffer*.

Caractères isolés de Guillaume Le Bé



D'après Gando, les petites notes et les petits signes ci-dessus doivent être attribués à *Logis* (1), les grosses notes seulement sont de Le Bé (2).

Cet homme de talent (Le Bé) fut choisi par François I^{er} pour exécuter les remarquables caractères orientaux qui ont servi aux impressions de Robert Étienne. Philippe II le chargea également de la fonte des caractères destinés à l'impression de *la Bible polyglotte d'Anvers* (1569), confiée à Ch. Plantin.

A la mort de Garamond, en 1561, Guillaume Le Bé, nommé arbitre de l'inventaire de cette superbe fonderie, acquit la plus grande partie des poinçons et matrices, qu'il ajouta à son fonds. On n'ignore pas que les Elzevirs imprimaient avec les caractères de Garamond.

Guillaume Le Bé mourut en 1598.

La famille des Le Bé fournit plusieurs générations de graveurs, fondeurs et imprimeurs. Guillaume Le Bé II succéda à son père; puis vint Henri Le Bé, libraire en 1581; Jacques Le Bé, imprimeur en 1610, Guillaume Le Bé III exerça de 1636 à 1685; il perfectionna les poinçons de musique. A son talent de graveur il joignait la connaissance des langues orientales. D'après Chaudon et Delandine, il donna ses soins à l'édition des *Figures de la Sainte-Bible, accompagnées de briefs discours*, du libraire Jean Leclerc, son beau-père.

Sa veuve lui succéda pour l'imprimerie, et il y eut après elle plusieurs demoiselles Le Bé s'occupant de gravure et du commerce de la librairie.

Nous parlerons plus loin des Ballard; constatons, en attendant, que Guillaume Le Bé I leur fournit leurs premiers caractères de musique.

ROBERT GRANJON, graveur et fondeur de caractères, était né à Paris, où son frère aîné, Jean Granjon, exerçait déjà la librairie en 1506 (3). Robert quitta Paris pour aller s'établir à Lyon.

Les années actives de Robert Granjon furent de 1523 à 1573 ou même 1582. Cet homme de talent introduisit une modification caractéristique dans la forme des notes en les arrondissant, de carrées qu'elles étaient jusque-là.

Cette innovation se trouve dans l'ouvrage suivant : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellents musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties, en quatre*

(1) La note carrée de la deuxième ligne de ce spécimen a été mise à l'envers à la reproduction.

(2) Gando, *Observations sur le traité de Fournier le Jeune*, p. 9.

(3) *Catalogue chronologique*, de Lottin.

volumes. — A Lyon, de l'impression de Robert Granjon, 1559 (petit in-8° oblong).

Ce *Premier trophée* est suivi du *Second trophée*, qui est la continuation du même ouvrage. Les notes sont arrondies en bas seulement et le haut se termine en forme de flèche; le poinçon porte la note et ses fragments de portée de chaque côté. Les paroles sont en *caractères de civilité* et s'harmonisent merveilleusement avec les notes. Au point de vue typographique, cet ouvrage est incontestablement l'œuvre d'un homme de talent. L'exemplaire de la Bibliothèque Richelieu n'est malheureusement pas complet, il y manque la partie de ténor. Voici l'*extrait du privilège* tel qu'il se trouve dans cette publication :

« Il ha pleu au Roy nostre sire, de donner privilège et permission à Robert Granjon, marchand libraire et imprimeur demeurant à Lion, d'imprimer chansons, messes, motetz en musique, tabulatures de lutz, guiternes et autres instrumens; et sont faittes deffences à tous autres libraires, imprimeurs, tailleurs de caractères, sur certaines et grandes peines, de n'imprimer ou faire imprimer la musicque ne les tabulatures de lutz, guiternes et autres instruments imprimées par ledit Granjon, ne sur ses copies, et ce jusques au terme de six ans, à commencer du jour que lesdits livres seront achevez d'imprimer comme plus à plain est contenu par les lettres royaux sur ce despeschées à Paris le douzième jour de febvrier 1549 et signées Bassourdy. »

Les noms des compositeurs du premier et du second trophée sont : Arcadelt, Boyvin, Cadeac, Certon, Claudin, Gentian (1), Godard, Gondeau (1), Gombert, Jaquet (1), Lupi second, Lupus, Maillard, Mornable, Philibert Jambe de Fer, Roussel, Sandrin, Viliers.

Malgré l'amélioration réelle dans la forme des notes, inventée et mise au jour par R. Granjon, ses contemporains ne paraissent pas en avoir profité, puisque nous voyons, en 1765 et 1766, Fournier le Jeune et Gando se disputer la priorité de cette invention. Les publications musicales des seizième et dix-septième siècles sont là d'ailleurs pour affirmer que l'on continua à se servir des notes carrées et en losange.

Robert Granjon fit des perfectionnements bien plus importants encore, en supprimant les ligatures et les signes si bizarres de la notation proportionnelle pour les ramener à la division binaire. L'usage de ces importants perfectionnements paraît ne dater que de 1559, soit que l'inventeur ne les eût faits qu'à cette époque, soit qu'il n'eût pas trouvé d'autre imprimeur que lui pour se servir de ses nouveaux caractères.

(1) Non cités par M. Fétis.

Un autre recueil parut la même année chez Granjon, ce sont : *les Chansons nouvelles, composées par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien et par luy mises en musique à quatre parties, et en quatre livres*. Ce recueil est dédié à *Très illustre, haute et puissante princesse Madame Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, par Barthelemy Baulaigne, enfant de cueur en l'église majeure de Marseille, son très obéissant serviteur, salut et prospérité*, 1559. Il y a même le portrait de Beaulaigne. L'épître dédicatoire est curieuse, sa longueur seule nous a empêché de la produire. Ces chansons de Beaulaigne sont suivies de *mottetz* à quatre, cinq, six, sept et huit parties. L'auteur continue à s'y appeler *excellent musicien*.

Granjon fut appelé à Rome par le pape, afin d'y graver et fondre des caractères pour un alphabet grec.

Dans un livre bien connu des bibliophiles, le *Directorium chori de Guidetti*, on lit : *Permissu superiorum, Romæ apud Robertum Granjon, Parisiens*, 1582. Ce livre n'est point fait avec les caractères de Granjon, et, en admettant que cet artiste travaillât déjà en 1523, est-il probable que, passé octogénaire, il eût créé de nouveaux poinçons à Rome ?

J.-B. WEKERLIN.

(La suite prochainement.)





Gabrielle KRAUSS !

imp^{rie} Cadart.



DE LA
GYMNASTIQUE PULMONAIRE
CONTRE LA PHTHISIE ⁽¹⁾

CHAPITRE IV

(Suite)



UNE vérification sévère et bien authentique étant nécessaire pour faire enfin bonne et entière justice d'assertions qui n'ont régné que trop longtemps dans la science en souveraines, sur l'autorisation qui nous en avait été accordée par le ministre compétent, nous nous sommes rendu d'abord aux Archives de la guerre, puis successivement dans tous les Hôpitaux de la première et de la deuxième Division militaire. Nous y avons compulsé avec le plus grand soin les divers états et registres des décès, mis partout très gracieusement par l'Administration à notre disposition, et, après avoir retiré de ces documents tout ce qu'ils pouvaient nous fournir, nous avons

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

dressé pour chaque hôpital un tableau comprenant la mortalité générale, et la mortalité par phthisie pulmonaire chez les soldats de toutes armes, et chez les musiciens et les trompettes ou clairons, durant toute une période de vingt-six années. Environ une année après, ayant trouvé que ce n'était point encore assez, nous sommes revenu sur nos pas pour ajouter à notre premier travail un deuxième tableau relatif à tous les cas de réformes ou de simples congés accordés, pendant cette même période de temps, pour la même maladie.

A l'hôpital de Versailles, tout a marché à souhait. Directeur et médecins mirent à nouveau le plus grand empressement à nous faciliter notre entreprise; mais à Paris, au Val-de-Grâce, les choses ont été tout autres. Nous y étions à peine de retour que nous recevions de l'Intendance la lettre qu'on va lire.

Paris, 7 octobre 1859.

Monsieur le docteur Burq,

Messieurs les médecins de l'hospice du Val-de-Grâce ayant fait quelques objections au sujet de l'autorisation qui vous avait été donnée par mon prédécesseur, et que j'ai renouvelée l'année dernière, de compulsier les registres du Val-de-Grâce pour le travail statistique que vous avez entrepris, j'ai l'honneur de vous faire connaître que je ne puis renouveler cette autorisation.

Agréez, monsieur, etc.

CORREARD.

Cette lettre, qui n'étonnera aucun des médecins qui ont connu le confrère omnipotent qui dirigeait alors l'École du Val-de-Grâce, nous n'eussions pas mieux demandé que de la taire, mais il était nécessaire de la produire pour donner la raison des regrettables lacunes que l'on trouvera dans le n° 2 des deux tableaux ci-après.

Ces tableaux sont l'expression condensée du long et très vétilleux travail de dépouillement auquel nous nous sommes livré. Nous y avons mis l'ensemble de tous les éléments qui s'y prêtaient, et nous en avons élagué tout ce qui était trop incomplet, ou eût été trop spécial pour la Revue où nous écrivons.

N° 1. — TABLEAU COMPARATIF

DE LA MORTALITÉ PAR PHTHISIE PULMONAIRE

Chez les soldats de toutes armes, et chez les musiciens ou les trompettes et clairons de toute la garnison des première et deuxième Division militaire, pendant 26 années.

ANNÉES	MORTALITÉ						CORPS respectifs DES DÉCÉDÉS
	GÉNÉRALE (non compris les cholériques.)		PAR PHTHISIE				
			Soldats		Musiciens		
	1 ^{re} div.	2 ^e div.	1 ^{re} div.	2 ^e div.	1 ^{re} div.	2 ^e div.	
1833	824	99	100	27	1 m.	1 tr.	38 ^e de ligne, 1 ^{er} hussards. 16 ^e de ligne.
1834	648	38	91	14	1 m.	0	
1835	622	50	68	9	0	0	6 ^e et 41 ^e de ligne.
1836	460	73	49	21	2 m.	0	
1837	783	91	127	12	0	0	32 ^e de ligne. 9 ^e de ligne.
1838	1,147	216	80	31	1 m.	0	
1839	900	154	123	16	1 m.	0	39 ^e , 14 ^e et 10 ^e de ligne.
1840	1,037	188	150	15	2 m. 1 cl.	0	
1841	1,264	304	186	39	4 m. 1 cl.	0	2 ^e , 18 ^e , 21 ^e de ligne. 1 ^{er} et 21 ^e léger.
1842	1,085	137	130	22	0	0	18 ^e et 23 ^e de ligne.
1843	789	110	104	22	2 m.	0	
1844	515	43	104	8	0	0	28 ^e de ligne. 16 ^e de ligne.
1845	564	61	75	13	1 m.	0	
1846	520	49	85	19	1 m.	0	55 ^e de ligne. 55 ^e de ligne.
1847	725	86	129	19	0	0	
1848	853	92	112	17	1 m.	0	5 ^e de ligne. 6 ^e d'artillerie. Zouaves.
1849	102	203	134	51	1 m.	0	
1850	512	70	86	7	2 m. 1 tr.	0	10 ^e d'artillerie. 57 ^e de ligne
1851	542	89	87	24	1 m. 1 tr.	0	
1852	486	56	126	11	4 m. 1 cl.	0	3 ^e et 43 ^e de ligne. 37 ^e et 36 ^e de ligne. 15 ^e léger 21 ^e léger.
1853	620	107	111	15	0	0	
1854	610	117	107	6	1 m.	0	9 ^e d'artillerie. Grenadiers de la garde impériale.
1855	1,271	114	141	7	2 m.	0	
1856	534	75	71	11	0	1 tr.	7 ^e hussards. 46 ^e de ligne. 14 ^e d'artillerie. Artilleur de la garde impériale.
1857	540	52	76	9	1 m.	0	
1858	331	74	77	17	1 tr.	1 tr.	
	19,344	2,818	2,749	459	35	3	
TOTAL.	22,162		3,206		38		
Moyenne.	852		125		1,57		
Rapport sur 1,000 décès	par toutes les causes.		149		1,85		
	par phthisie		...		11,87		

N° 2. — TABLEAU COMPARATIF

DES CONGÉS DE RÉFORME OU DE CONVALESCENCE POUR PHTHISIE

Chez les soldats de toutes armes, et chez les musiciens ou les trompettes et clairons, accordés à l'hôpital de Versailles, pendant les mêmes 26 années, et au Val-de-Grâce, pendant 9 années seulement de cette période.

ANNÉES	VERSAILLES		VAL DE GRACE		MORTALITÉ des deux hôpitaux		
	Soldats	Musiciens	Soldats	Music.	GÉNÉRALE	PAR PHTHISIE	
—	—	—	—	—	—	Soldats	Music.
1833	80	0			536	80	2
1834	66	0			387	66	1
1835	29	0			386	35	0
1836	51	1 m. 2 ^e de ligne.			328	48	1
1837	36	0			487	41	0
1838	39	1 tr. 12 ^e d'artillerie			864	87	1
1839	27	1 tr. 5 ^e dragons			594	60	1
1840	92	0			667	77	1
1841	88	0			899	133	1
1842	94	0			468	63	0
1843	116	1 tr. 9 ^e cuirassiers			318	62	2
1844	97	1 m. 11 ^e de ligne			252	57	0
1845	84	0			226	52	1
1846	100	0			280	60	0
1847	114	0			451	121	0
1848	50	1 cl. Chasseurs			671	97	1
1849	77	0			1,070	132	1
1850	31	0	83	2	312	40	2
1851	57	0	107	2	307	61	2
1852	56	0	125	0	281	72	3
1853	76	0	140	0	367	73	0
1854	64	1 m. 28 ^e de ligne	116	0	719	55	0
1855	56	0	177	4	680	74	0
1856	66	0	173	0	399	59	1
1857	63	0	140	0	389	59	1
1858	75	0	51	0	269	66	1
TOTAL.....	1,786	7	1,112	8	12,627	1,691	24
Moyenne...	68,3	0,27	123	0,89	486	65	0,92
Rapport sur 1,000 décès.	637,6	12,50	373	15

Le tableau n° I montre que dans toute la garnison des 1^{re} et 2^e Division militaire, la mortalité, non comprise celle par le choléra, s'est élevée, pour les hôpitaux du Val-de-Grâce, du Gros-Caillou, du Roule, de Popincourt, de Picpus, de Sceaux et de Saint-Denis, à un total de 19,344 décès, dont 2,749 par phthisie pulmonaire; et pour l'hôpital de Versailles à 2,818, dont 459 par phthisie; — ensemble : 22,162 décès sur lesquels 3,308 phthisiques.

Quelle a été la part des divers instrumentistes, musiciens proprement dits et trompettes ou clairons, dans ce dernier chiffre ?

Pour la première division de	29 musiciens.
—	3 trompettes.
—	3 clairons.
Pour la deuxième division de	3 trompettes.
Total..	38

Comparant les chiffres de Benoiston de Châteauneuf avec les nôtres, que nous avons tenu, nous, à bien spécifier dans leur partie la plus essentielle, afin de tenir la porte ouverte à une vérification, l'on trouve :

1° D'une part, pour une période de six années — 120,624 hommes ayant donné 2,352 décès, dont 102 par phthisie, sur lesquels 17 étaient afférents aux musiciens ;

2° Et d'autre part, pour une période de vingt-six autres années — 961,376 hommes (la garnison de Paris seule) qui ont offert 19,344 décès, dont 2,711 par phthisie sur lesquels 29 seulement pour les musiciens proprement dits. Divisant les trois chiffres ci-dessus 19,344, — 2,711 et 29, les deux premiers par l'effectif moyen 36,942, qui résulte des chiffres officiels que nous donnerons tout à l'heure, et par 26, et le troisième, 29, par 2,711, l'on obtiendra d'un côté, pour la mortalité générale, une moyenne de 744 ou de 2 millièmes, c'est-à-dire à très peu près celle indiquée par Benoiston, qui est de 0,00194, et de l'autre, pour la mortalité par phthisie de la garnison entière, tout près de 3 millièmes (0,0028) de l'effectif total et 0,143 de la mortalité générale, au lieu de 1/14 ou de 0,071, et *in fine* seulement 0,0106 de décès pour les tubercules au compte des musiciens, au lieu de 0,140.

Est-ce assez pour montrer enfin tout ce que vaut cette statistique fameuse de Benoiston de Châteauneuf, universellement acceptée si à la légère? et que faut-il de plus pour démontrer à tous ceux qui pourraient être tentés d'en épouvanter encore ceux que leur goût porte vers le jeu des instruments à vent, qu'elle est de fantaisie pure, tout au moins

en ce qui concerne la mortalité par phthisie des joueurs de ces instruments ?

Quittons donc, pour ne plus y revenir, les assertions de notre contradicteur anticipé, et serrons maintenant de près la statistique qui nous est propre.

Et d'abord, quels ont été pour chacune des vingt-six années sur lesquelles a porté notre enquête : 1° Le chiffre précis de l'effectif de la garnison; 2° le nombre de musiciens et de trompettes ou clairons qui faisaient partie de cet effectif ?

Après les avoir cherchés vainement l'un et l'autre dans les documents mis à notre disposition, nous les avons demandés au Ministre éclairé qui avait autorisé nos recherches, en le priant de vouloir bien y ajouter, si faire se pouvait, la nature de l'instrument dont jouaient les décédés. Il nous fut répondu :

« Que le Département de la guerre se trouvait, à regret, dans l'impossibilité de nous fournir les renseignements demandés. »

Il était très fâcheux, sans doute, qu'il ne pût en être tout autrement, mais fort heureusement que d'abord nous avons pu nous procurer divers chiffres officiels, parmi lesquels se trouvaient ceux de la garnison de Paris, au commencement de diverses périodes quinquennales, et qu'il nous restait ensuite le précieux manuel de Kastner pour nous éclairer sur la composition des musiques de l'armée. Voyons donc ce que nous avons appris à ces différentes sources :

Effectif de la garnison de Paris (Officiel) :

Années	1833.....	31.592	hommes.
—	1836.....	20,532	—
—	1841.....	40,152	—
—	1846.....	33,240	—
—	1851.....	49,757	—
—	1856.....	46,581	—
	Total.....	<u>221.654</u>	hommes.

Divisant le total de ces effectifs par le nombre d'années auxquels ils correspondent, l'on obtient, comme moyenne de la garnison, le chiffre de 36,942 hommes, lequel multiplié ensuite par 26, donne, comme expression très probable de tous les effectifs, depuis l'année 1833 jusqu'à celle de 1858 inclusivement, un total de 960,482.

Sur la composition des divers corps de musique de l'armée, voici main-

tenant ce que nous enseigne Kastner, et ce que nous avons pu y ajouter personnellement sur des documents authentiques.

Sous la première République, après la fondation du Conservatoire, les musiques militaires comptèrent jusqu'à quarante exécutants.

Sous l'empire, où l'on eut plus besoin de soldats que de musiciens, le nombre de ces derniers ne dépassa presque jamais celui de vingt par régiment.

Sous la Restauration, il y eut à l'effectif total de l'armée 1,393,778, sur lesquels, comme il a été dit précédemment, 7,625 musiciens et 6,831 trompettes ou clairons, ensemble — 14,456, ou un peu plus de 1 pour 100 seulement d'instrumentistes, mais répartis par rapport à Paris, ainsi qu'on le verra quelques lignes plus loin.

Après la révolution de 1830, on augmenta beaucoup les musiques militaires.

Le 22 avril 1845, il y eut à Paris un grand concours. Plusieurs musiques militaires s'y firent entendre; voici quelle était leur composition.

1 ^o	Musique du 1 ^{er}	de ligne	49	exécutants	dont	9	pour	la	batterie.
2 ^o	—	du 11 ^e	—	38	—	—	7	—	—
3 ^o	—	du 62 ^e	—	36	—	—	6	—	—
4 ^e	—	du 74 ^e	—	49	—	—	7	—	—
				<u>172</u>					
				Total.....					
				Moyenne...					43

Si aux musiciens proprement dits nous ajoutons les trompettes et clairons qui, sous la Restauration, formaient déjà près de la moitié des instrumentistes, nous arrivons pour les musiques et sonneries de la ligne, avant 1845, à une moyenne d'environ 55 à 60 exécutants.

En retranchant les gagistes civils, qui ne pouvaient figurer sur le registre des décès des hôpitaux militaires, restent encore au moins 45 musiciens trompettes ou clairons par régiment.

D'autre part, en temps de paix, un régiment, musiciens compris, ne comptait pas à l'effectif plus de 1,800 hommes au maximum, répartis en trois bataillons, dont deux seulement (le troisième restait en dépôt en province) venaient tenir garnison à Paris. La musique suivant toujours le drapeau, c'est donc environ 45 instrumentistes sur 1,200 hommes de la ligne, ou 1/27^e qu'il y avait dans la première Division militaire avant l'année 1845.

Les chasseurs à pied, chez lesquels le clairon avait remplacé le tam-

bour, comptaient plus d'instrumentistes, et ce n'est point exagérer que de les porter chez eux, toujours bien entendu pour la garnison de Paris, à $1/25^e$ de l'effectif réel.

La cavalerie se composait de six escadrons dont un de dépôt en province.

Chaque escadron ne comptait pas plus de 120 hommes présents, ce qui donne pour 5 escadrons 600 hommes à l'effectif.

Chaque régiment avait sa fanfare, composée en moyenne de trente exécutants, et chaque escadron n'avait pas moins de quatre trompettes, — soit donc, si l'on veut, 1 instrumentiste pour 15 hommes.

L'artillerie comptait :

1° Par régiment monté, — 1,100 hommes, en 10 batteries, 25 musiciens réglementaires et 3 trompettes par batterie, — soit 1 instrumentiste sur 20 hommes et même moins, si l'on tient compte encore ici des batteries restées en dépôt dans les Départements.

2° Par régiment à pied, 1,300 hommes, en 16 batteries, 20 à 25 musiciens et 2 trompettes par batterie, — soit encore 1 instrumentiste par 25 hommes.

En 1845, les musiques militaires, par décision ministérielle insérée au *Moniteur* du 10 septembre, furent organisées de la manière suivante :

1°	Musique d'un régiment d'infanterie	50	exécutants.
2°	— — — de chasseurs	36	—
3°	— — — de cavalerie	36	—
4°	— — — d'artillerie	40	—

En retranchant encore les éléments qui ne pouvaient figurer sur les registres des décès, les gagistes civils et les élèves inscrits sur ces registres sous la seule désignation de fusiliers, on peut donc porter, après 1845, la moyenne des exécutants de toute sorte à $1/20^e$ de l'effectif total, et en élevant cette moyenne à $1/25^e$ pour toute la période de 1832 à 1858, pour Paris et pour la deuxième Division, où elle est encore moindre, par la raison que la garnison de Versailles, de Saint-Germain, etc., est en grande partie composée de cavalerie et d'artillerie, tous les gens compétents que nous avons consultés, facteurs, chefs de musique, chefs d'état-major de la place, etc., nous ont affirmé que nous serions en dessous plutôt qu'en-dessus de la vérité. Les très rares renseignements officiels, que nous avons retrouvés sur ce point, donnent d'ailleurs plus que raison à cette évaluation. Pour les années 1846, 1851 et 1856, il y eut en effet un total de 3,329 musiciens (gagistes et élèves musiciens compris) correspondant à un effectif total de 129,558 hommes. En y ajoutant à peu

près un même nombre de trompettes ou clairons, qui ne saurait avoir été moindre à ces époques que sous la Restauration, puisque dans plusieurs corps de troupe ils avaient déjà remplacé les tambours, nous arrivons à un total de 6,000 instrumentistes, c'est-à-dire à 1/22^e environ de la garnison.

Si donc 1 musicien trompette ou clairon par 25 hommes de garnison, tant à Paris qu'à Versailles, à mortalité seulement égale par phthisie pulmonaire, nous aurions dû trouver 3,208. — 3,208 divisé par 25, c'est-à-dire 128 décès au lieu de 38!!

Faisons encore remarquer que parmi les trente-huit victimes dont nous avons pris soin de recueillir les noms, aussi bien que celui de leurs corps respectifs, il n'est pas bien sûr qu'il n'y en eût point qui fût partie de la batterie, et fût par conséquent sans aucun droit à bénéficier pour sa part de sa qualité de Musicien.

Cette différence dans la mortalité par phthisie, tout en faveur des instrumentistes, trouve d'ailleurs sa confirmation dans les mêmes documents administratifs qui nous ont fait connaître au juste le chiffre respectif des hommes et des musiciens en garnison à Paris, pendant les années 1846-1851 et 1856.

Sur cet effectif de 129,556 hommes, dont 3,329 *musiciens* seuls, combien y eut-il, en effet, de décès par phthisie?

244 ou 1,89 pour les premiers,
2 ou 0,66 pour les seconds.

D^r V. BURQ.

(La fin prochainement.)





INAUGURATION DU NOUVEL OPÉRA



Le Nouvel Opéra a été inauguré le mardi, 5 janvier 1875, par une représentation de gala, et, contrairement à l'usage, les personnages invités à cette solennité ont dû payer leurs places. Une exception cependant a été faite en faveur de la presse; quelques fauteuils de parterre lui ont été réservés. On assure que M. Garnier, l'architecte éminent qui a construit l'Opéra, se serait vu dans la nécessité de payer 120 fr. la loge qu'il occupait. En tout état de cause, il est certain que la recette, s'élevant au chiffre brut de 36,282 francs, a été encaissée par le directeur. Cette représentation ne peut être considérée comme une soirée donnée par l'État.

M. Halanzier avait eu plusieurs mois pour préparer la composition de ce spectacle, qui devait être, à juste titre, regardé comme une fête nationale, et le programme suivant avait été définitivement arrêté :

OUVERTURE DE *LA MUETTE DE PORTICI*

(Dirigée par M. Deldevez)

Premier et deuxième actes de

LA JUIVE

<i>Eléazar</i>	MM. Villaret
<i>Brogni</i>	Belval
<i>Léopold</i>	Bosquin
<i>Rachel</i>	M ^{mes} Krauss
<i>Eudoxie</i>	Belval

Scène de l'Église de

FAUST

Marguerite..... M^{me} Nilsson
Méphistophélès..... M. Gailhard

Troisième et quatrième actes de

HAMLET

Hamlet..... MM. Faure
Le Roi..... Gailhard
Ophélie..... M^{mes} Nilsson
La Reine..... Gueymard

DIVERTISSEMENTS.

Mesdemoiselles Fiocre et Beaugrand

Deuxième acte de

LA SOURCE

Mademoiselle Sangalli et M. MÉRANTE

Cette distribution a subi au dernier moment une première modification. Madame Nilsson, pour éviter, dit-on, des répétitions fatigantes, demandait à chanter avec M. Faure la scène de l'Église, de *Faust*; et, sur sa prière, on dépossédait M. Gailhard du rôle de Méphistophélès, qu'il interprète cependant avec une incontestable autorité.

Le dimanche, 3 janvier, la presse était conviée à une répétition générale; on commençait à chanter *Hamlet*, lorsque tout fut brusquement interrompu. Madame Nilsson ne devait pas paraître; les uns la disaient malade, les autres prétendaient qu'elle refusait de répéter devant la presse, dans un local dont l'acoustique lui était inconnue.

Quoi qu'il en soit, les journaux publiaient le 5 janvier cette note :

Le programme de la représentation se trouve modifié par une indisposition de madame Nilsson que le certificat du docteur Jules Guérin constate ainsi :

« Madame Nilsson, par suite d'un refroidissement, a été prise d'enrouement ;
 « son état n'a rien d'inquiétant, mais elle était hier et elle est encore aujourd'hui hors d'état de chanter. Un repos de quelques jours et des soins appropriés permettront à madame Nilsson de reprendre son service à l'Opéra. »

« Paris, 4 janvier 1875.

« JULES GUÉRIN. »

La teneur même de ce certificat et le vague qu'il laisse planer sur le point essentiel de savoir quand madame Nilsson sera en état de faire son service à l'Opéra, ne permettent pas à M. Halanzier de retarder une soirée pour laquelle de nombreuses invitations ont été lancées à tous les grands corps de l'État.

Les portes du nouvel Opéra s'ouvriront donc ce soir; voici le programme définitif de la représentation :

OUVERTURE DE *LA MUETTE DE PORTICI*

Premier et deuxième actes de

LA JUIVE

Opéra en cinq actes, Scribe, F. Halévy.

<i>Eléazar</i>	MM. Villaret
<i>Brogni</i>	Belval
<i>Léopold</i>	Bosquin
<i>Ruggiero</i>	Gaspard
<i>Crieur</i>	Dieu
<i>Albert</i>	Auguez
<i>Rachel</i>	M ^{mes} Krauss
<i>Eudoxie</i>	Belval

VALSE

Mesdemoiselles Pallier, Bartoletti, Piron, Sanlaville, Millie,
Robert, Lapy, Ribet, Bussy, A. Parent.OUVERTURE DE *GUILLAUME TELL*

La Bénédiction des poignards de

LES HUGUENOTS

Saint-Bris..... M. Gailhard

Deuxième tableau de

LA SOURCE

Ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux
Nutter, Saint-Léon, — Minkous, Léo Delibes.

<i>Naïla</i>	M ^{mes} Sangalli
<i>Nouredda</i>	Fiocre
<i>Dadje</i>	Mérante
<i>Morgab</i>	Marquet
<i>Djelma</i>	Aline
<i>Djémil</i>	MM. Mérante
<i>Mozdock</i>	Pluque
<i>Le Khan</i>	Cornet
<i>Sindjar</i>	F. Mérante
<i>Ismaël</i>	Montfallet

LA GUZLA : Mademoiselle Fiocre

PAS DES VOILES

Mesdemoiselles Mérante, Robert, Piron, Millie, Montaubry, Stoïkoff,
Ribert, Bussy, A. Parent, Leroy, Larieu, Moïse, Ridel.

PAS D'ACTION : Les sujets.

Ce programme a été exécuté. Il est si banal, qu'il n'appelle aucun
commentaire.

Le spectacle était annoncé pour huit heures. Dès six heures, la foule

envahissait les grands boulevards et les rues avoisinantes, pour contempler l'Opéra nouveau dans toute la splendeur de ses illuminations. La déception a été grande. Les candélabres qui entouraient le monument ne donnaient aucune clarté, et sans les maisons de commerce et les cercles voisins, qui tous avaient illuminé, on n'aurait pu rien distinguer. On s'était laissé aller à l'hypothèse la plus naturelle, en accusant M. Halanzier de parcimonie ; mais une lettre de M. Garnier est venu le laver de ce grief complémentaire. Le budget accordé à l'architecte ne lui a pas permis d'établir actuellement des appareils assez puissants pour l'éclairage extérieur, et dont la construction aurait nécessité une dépense de 200,000 francs.

La place de l'Opéra avait été sablée. C'est de ce côté que devaient entrer les invités officiels : Le lord-maire de Londres, sir Stone ; le bourgmestre d'Amsterdam, M. Van der Meulen ; la reine Isabelle d'Espagne et son fils Alphonse XII ; le Maréchal-Président, les ministres, le conseil municipal ; deux cent cinquante députés, etc.

Le Maréchal, dont la voiture était escortée par un peloton de cuirassiers, est arrivé à huit heures moins le quart. Il a été reçu par M. Halanzier.

Peu après est arrivé le lord-maire, dont le cortège, débouchant de la rue de la Paix, était précédé de quatre hérauts sonnant de la trompette. Ces hérauts, vêtus de rouge et coiffés d'une toque noire, auraient l'aspect tout à fait moyen âge, s'ils ne portaient des pantalons.

Le lord-maire, sir Stone, revêtu de son costume d'apparat, a été reçu à sa descente de voiture par le préfet de la Seine et les ministres. Il a monté lentement le grand escalier d'honneur, précédé de ses massiers, suivi de ses shérifs en robes rouges, de son porte-glaive et autres dignitaires attachés à sa personne. Aussitôt mis en possession de son avant-scène, le spectacle a commencé.

Il ne convient pas d'apprécier ici, au point de vue musical, cette représentation, dans laquelle aucun élément de progrès n'est entré. Nos lecteurs trouveront, à la *Revue des théâtres lyriques*, le compte-rendu de la *Juive*, chantée le 8 janvier par mademoiselle Krauss ; sa santé et sa bonne grâce ont bien mérité du public parisien. M. Gailhard, en interprétant dans la *Bénédiction des poignards* la partie effacée de Saint-Bris, a prouvé que la modestie pouvait parfois faire alliance avec le talent. Il a été l'objet d'une ovation significative.

Cette soirée, loin d'apaiser la critique, a exaspéré les plus ardents et enhardi les plus timides.

Nous avons toujours considéré la personnalité de M. Halanzier

comme néfaste, entre toutes celles qui président souverainement aux destinées de la musique. Mais nous nous refusons absolument au coup de pied de l'âne, et nous récusons toute solidarité avec ceux qui, après avoir encouragé par leur faiblesse ou leur silence les calculs mercantiles de ce directeur, nous assourdissent aujourd'hui des cris insolites d'une pudeur artistique qui a été tant de fois violée.

Si quelque argument pouvait jamais plaider en faveur de M. Halanzier, ce serait la coalition de tous les journaux qui ont attendu, pour crier haro, qu'une combinaison de prime ait été entamée entre une officine rivale et l'impresario de l'Opéra.

Nous ne nous laisserons pas traîner à la remorque de ces indignations factices, dues à la belle discipline des intérêts privés.

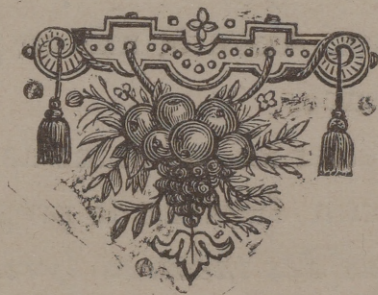
Dégageons donc la personne de M. Halanzier du débat. Nous y reviendrons plus tard, sur le terrain brûlant de l'administration pure.

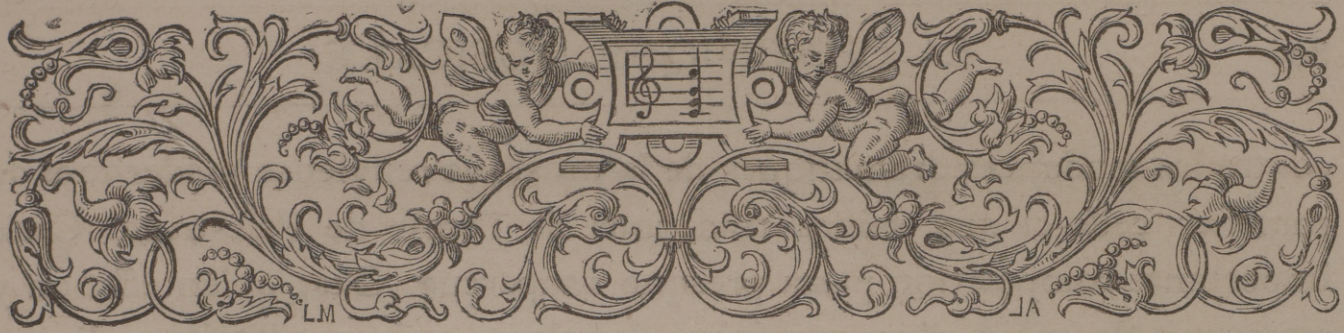
L'inauguration du nouvel Opéra n'a rien inauguré.

Elle n'est ni une manifestation de l'art national, ni une fête de l'art international, c'est-à-dire humain. Elle n'est ni un hommage pieux rendu à la tradition, ni un gage hardi donné au progrès. On n'y a célébré ni le passé, ni le présent, ni l'avenir.

C'est l'apothéose du vide.

O. LE TRIOUX.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Fantaisie pour orchestre en ut mineur*, de M. Bourgault-Ducoudray. *Ouverture de Phèdre*, de M. J. Massenet. *Divertissement*, de M. Lalo. *Entr'acte de l'opéra de Fiesque*, de M. Lalo. — CONCERT NATIONAL : Première audition de *l'Enfance du Christ*. — SALLE TAITBOUT (CONCERTS DANBÉ). — CONCERT DONNÉ AU PROFIT DE LA CRÈCHE SAINT-JOSEPH.



CONCERTS POPULAIRES. — 3^e et 4^e Concerts de la 2^e série. — M. Bourgault-Ducoudray est un musicien de la bonne école. Grand prix de Rome, directeur d'une Société chorale bien digne d'être prise pour modèle par toutes les associations du même genre, il a rendu de réels services à l'art, en propageant, l'un des premiers, la connaissance des chefs-d'œuvre du répertoire classique. On n'a pas oublié les belles séances qu'il a données avec tant de succès pour l'audition d'œuvres chorales presque inconnues de Jannequin, d'Orlando di Lasso, de Palestrina, de Lulli, de Rameau, de Bach, d'Haendel et de Mendelssohn.

M. Bourgault-Ducoudray est donc un artiste d'une instruction solide et d'un réel mérite, un esprit éclairé et naturellement porté vers ce qui est beau et grand en musique; il a toutes les qualités d'un excellent musicien, mais il lui manque cette étincelle du feu sacré que la nature avare a déposée au fond de certaines organisations privilégiées, qui communique à l'esprit la faculté créatrice et fait seule les vrais compositeurs. L'année dernière, le jour du vendredi saint, M. Bourgault-Ducoudray nous faisait entendre, à l'église de la Trinité et aux Concerts Populaires, les fragments d'un *Stabat mater*, dans lequel il s'était efforcé de réagir

contre les tendances dramatiques de la musique religieuse moderne et de ramener celle-ci aux saines traditions de l'école de Palestrina. Cette importante composition passa presque inaperçue. C'est qu'en effet on y retrouvait la main d'un musicien de talent, mais ce n'était pas là une *œuvre*, c'est-à-dire une de ces créations frappantes qui font événement dans l'art, qui s'imposent dès le premier jour à l'attention du public et dont la place est marquée d'avance parmi ces belles productions de l'esprit humain, qui font la gloire d'une époque et que la postérité consacre chefs-d'œuvre.

La *Fantaisie pour orchestre en ut mineur*, que M. Bourgault-Ducoudray a fait exécuter pour la première fois au 3^e Concert de la 2^e série, ne possède même plus, comme le *Stabat*, ces qualités de fond, sans portée sur la masse du public, mais qui suffisent à recommander un ouvrage à l'attention des artistes ; c'est un morceau absolument mauvais, qui devait échouer, et que musiciens et public ont unanimement condamné. Cette *Fantaisie* se compose de quatre parties. Les deux premières, *Introduction et danse* et *Andante*, renferment, au milieu d'inégalités choquantes, quelques bons passages, notamment l'introduction qui ne manque pas d'un certain caractère et la belle phrase chantée sans accompagnement par les violoncelles divisés au début de l'*andante* ; l'orchestration de ces deux morceaux est ferme, serrée et d'une brillante sonorité. Les deux dernières parties sont détestables : le *scherzo* se développe sur un pont-neuf ridicule, qui rappelle les inspirations prud'hommesques de Bérat et de Loïsa Puget ; le *final* m'a paru sans queue ni tête. Je n'insisterai pas davantage sur l'erreur déplorable d'un musicien qui a droit à toute notre estime. M. Bourgault-Ducoudray est un artiste très entier dans ses opinions et qui n'admet pas de concessions ; je lui devais donc la vérité sans ménagement, et j'ai constaté brutalement son échec, duquel il ressort, à mon sens, une grande et utile leçon, à savoir que M. Bourgault-Ducoudray aurait tort de persévérer dans une voie qu'on ne peut parcourir avec succès si l'on n'est doué de certaines qualités indispensables, qui lui font absolument défaut.

Dans le même concert, M. Wienawski a exécuté le *Concerto en la mineur*, de M. Vieuxtemps. M. Wienawski est un violoniste de talent, il vient d'être nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles. Son jeu manque de légèreté et d'élégance, mais il rachète ces défauts par une solidité et une justesse irréprochables. Le public a fait un très grand succès au virtuose ainsi qu'à l'œuvre de Vieuxtemps. Pour ma part, je m'y associe bien volontiers, à condition qu'on me permettra la petite remarque suivante : les Belges ont certainement beaucoup de talent,

ENTR'ACTE de FIESQUE

Opéra de LALO.

Adagio.

PIANO.

p *pp* *p cresc.* *f* *p*

pp *mf cresc.* *f* *pp* *pp*

Allegretto non troppo. (♩ = 92.)

pp (la toile se lève) *p*

cresc. poco a poco *cresc.*

Allegretto. (♩ = 80.)

fp *p* *fp* *f* *f* *f* *f*

Le théâtre représente une place de Genès. A droite une auberge; une table et des sièges. Des bouquetières vendent des fleurs.

pp p pp p pp p pp

Ed. sourd.

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *pp* and *p*.

pp p pp p

This system contains measures 7 through 12. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes. Dynamic markings include *pp* and *p*.

p p

This system contains measures 13 through 18. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a simple bass line. Dynamic markings include *p*.

pp f

This system contains measures 19 through 24. The right hand has a dense texture of chords, and the left hand has a melodic line. Dynamic markings include *pp* and *f*.

p cresc.

This system contains measures 25 through 30. The right hand has a dense texture of chords, and the left hand has a melodic line. Dynamic markings include *p* and *cresc.*

f

This system contains the final six measures of the piece. The right hand has a dense texture of chords, and the left hand has a melodic line. Dynamic markings include *f*.

ff

ff

p

cresc.

ff

ff

p

ben staccato

mf

pp

pp

Le chant bien soutenu *mf*
l'accompagnement *pp*

dolce espress.

pp

pp

mf

appassionato

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex, rapid sixteenth-note passage. The bass clef contains a simpler accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

Second system of musical notation, continuing the sixteenth-note texture in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Third system of musical notation, showing a change in the treble clef texture with some triplet markings. The bass clef continues with a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*. The instruction *ped. sourd.* is written below the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring prominent triplet markings in the treble clef. The bass clef accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *sempre pp* is written below the bass line.

Fifth system of musical notation, showing a transition in the treble clef texture. Dynamic markings include *dimin.*, *pp*, *cresc.*, and *f*. The instruction *sans ped.* is written below the bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a more active treble clef with sixteenth-note patterns. The bass clef accompaniment includes some melodic lines. Dynamic markings include *p*.

Seventh system of musical notation, continuing the sixteenth-note texture in the treble and the accompaniment in the bass. Dynamic markings include *p*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex texture of chords and moving lines, with dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The lower staff provides a bass line with some rests and moving notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the complex texture, marked with *cresc.*. The lower staff has a more active bass line.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a dense texture with dynamic markings *f* and *pp*. The lower staff has a bass line with some rests. The system ends with the instruction *2 Ped. **.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a complex texture with dynamic markings *pp*, *p*, and *pp*. The lower staff has a bass line with some rests. The system includes the instruction *2 Ped. ** and ends with *pp*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a complex texture with dynamic markings *pp*. The lower staff has a bass line with some rests. The system ends with the instruction *Ped. sord*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a complex texture with dynamic markings *pp*. The lower staff has a bass line with some rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a complex texture with dynamic markings *pp*, *p cresc.*, and *f*. The lower staff has a bass line with some rests. The system ends with *f*.

mais je suis heureux de constater une fois de plus que nous avons une école française qui n'a rien à leur envier et que le *Concerto* de M. Lalo, exécuté par M. Sarasate, laisse sensiblement en arrière le *Concerto* de M. Vieuxtemps, exécuté par M. Wienawski.

Le dimanche suivant, M. Wienawski a joué avec le même succès la *Romance en fa* de Beethoven, suivie d'une *Polonaise* de sa composition. Les deux morceaux ont été également applaudis. Le concert avait commencé par l'ouverture de *Phèdre* de M. Massenet. Je n'ai pas à revenir sur cette œuvre, dont il a été rendu compte l'année dernière; je constaterai seulement que l'ouverture de *Phèdre* est conçue dans le style classique et que le talent symphonique du jeune maître y prend plus librement son essor et s'élève à des hauteurs qu'il n'avait pas encore atteintes dans ces fantaisies charmantes, qu'on appelle *Suites d'orchestre*. M. Massenet a l'intention d'achever l'œuvre musicale dont cette ouverture est la préface; il doit écrire pour *Phèdre* des entr'actes et des mélodrames qui pourraient bien être exécutés l'an prochain au théâtre de l'Odéon, dans une solennelle reprise du chef-d'œuvre de Racine. Mais auparavant, nous entendrons deux ouvrages nouveaux de l'auteur de *Marie-Magdeleine* : les *Scènes dramatiques*, 5^e Suite d'orchestre, qui doivent être jouées aux Concerts populaires le 24 de ce mois, après avoir été données au Conservatoire le dimanche précédent, et une ouverture de *Méduse* que l'on dit très remarquable.

Le *Divertissement* de M. Lalo, qui occupait une place importante sur le programme de cette même séance, où M. Pasdeloup avait fait une large part à nos compositeurs modernes (ce dont nous ne saurions trop le féliciter), nous est déjà connu et nous ne ferons que signaler cette reprise d'une œuvre aujourd'hui classée et fort appréciée de tous les musiciens. *La Chronique Musicale* en a déjà publié un fragment : l'*andantino*, et le succès de cette première publication nous engage à donner aujourd'hui un entr'acte de l'opéra de *Fiesque*, que l'auteur a ajouté à son *Divertissement*, à l'occasion de cette dernière reprise. Ce morceau est à la hauteur des précédents, c'est le meilleur éloge que j'en puisse faire. Il est extrait d'une œuvre importante (1), qui concentre en elle les qualités les plus marquantes du talent si original, à qui nous devons le beau *Concerto* de violon exécuté l'année dernière par M. Sarasate et dont un nouvel ouvrage, la *Symphonie espagnole* avec violon

(1) L'opéra de *Fiesque* et le *Divertissement* ont été publiés par l'éditeur Hartmann.

principal, sera exécuté chez M. Pasdeloup dans la première quinzaine de février.

H. Marcello.

CONCERT NATIONAL. (*Théâtre du Châtelet.*) — Depuis le 12 décembre 1854, jour de la première audition de *l'Enfance du Christ*, les oreilles du public ont fait de notables progrès dans l'intuition de ce genre spécial de musique, dont Berlioz fut le créateur, et que plus tard ont mis à la mode Schumann, MM. Liszt, Gounod, Wagner, et les adeptes de ce dernier. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, qu'on porte au septième ciel cette absence de rythmes francs et de mélodies bien développées, ou qu'on lui préfère cette exubérance de chants tour à tour gracieux, légers ou passionnés, mais toujours faciles à retenir, dont abondent les œuvres de Haendel, Haydn, Mozart, Monsigny, Grétry, Rossini, Hérold et Auber, toujours est-il qu'à force de l'entendre, on la saisit mieux aujourd'hui qu'il y a une vingtaine d'années; et le public de l'heure présente ne prétendra plus comme les mauvais plaisants de 1830, lors de l'apparition de la première œuvre importante de Berlioz, sa *Symphonie fantastique*, qu'à un certain endroit, l'auteur avait mis sur toutes les parties d'orchestre, au lieu de musique notée, cette indication : « Pendant vingt mesures, faites ce que vous voudrez. »

M. Colonne nous a donc donné le 9 de ce mois une audition de *l'Enfance du Christ*, qui a pleinement réussi. La parfaite exécution y a été pour beaucoup, mais cette *Trilogie*, — on ne peut le nier, — renferme des beautés de premier ordre. Ce qu'on pourrait lui reprocher, — j'ai hâte de me débarrasser de la tâche ingrate de critique, non certes de détracteur, — c'est d'être écrite, au moins pour les deux tiers, dans une demi-teinte constante, comme si Berlioz avait voulu se laver de l'imputation qui lui fut souvent faite, de chercher des effets trop bruyants. Cette demi-teinte, dans certains endroits, est poussée à un tel point, que l'orchestre est comme s'il n'existait pas. Le résultat en est de la monotonie et de la fatigue pour l'auditeur. En outre, la partie symphonique coupe trop souvent et pendant trop longtemps la partie vocale, ce qui nuit à l'intérêt du drame. Enfin, la mélodie se substitue trop souvent à la mélodie.

Ces défauts relevés, je dois signaler, dans la première partie, *le Songe d'Hérode*, la magnifique marche de la patrouille, les évolutions cabalistiques, écrites dans un rythme où la mesure alterne constamment de trois temps à quatre temps, et excessivement difficile à exécuter correc-

tement; l'air d'Hérode interprété avec beaucoup de verve par M. Taskin, et terminé par un splendide effet de cuivres, et enfin le chœur des anges, chanté par des voix de femmes dans la coulisse. Les dames des chœurs l'ont exécuté avec une telle perfection qu'on leur a fait une ovation, lorsqu'elles sont venues plus tard prendre leurs places sur l'estrade.

La seconde partie, *la Fuite en Egypte*, est la mieux réussie. Dans *les Adieux des Bergers*, le chant est bien rythmé, doux et touchant, et tout à fait à la manière de Gluck. Le récit « les pèlerins étant venus », chanté par M. Prunet avec une grâce et une suavité indicibles, qui lui ont valu les honneurs du *bis* (monstruosité, selon moi, de la part du public, dans un tel moment) est une mélodie large, pure et du caractère religieux le plus élevé.

La troisième partie, *l'Arrivée à Saïs*, dans laquelle d'amples coupures ont été pratiquées, est la moins saillante. Il ne s'y trouve de vraiment remarquable qu'un admirable trio symphonique pour harpe et deux flûtes, exécuté avec une rare perfection, et le chœur mystique, qui termine l'oratorio ou *trilogie*; car le récit qui commence cette partie est une mélodie longue et froide, et la scène entre la Vierge Marie, le vieillard et saint Joseph manque totalement d'effet.

Madame Galli Marié a chanté avec autant de talent que de charme le rôle bien effacé de la Vierge Marie. Elle a cependant trouvé l'occasion de se faire vivement applaudir dans son duo de la première partie avec saint Joseph (M. Taskin), ainsi que dans la phrase de *l'Arrivée à Saïs*, « Pitié, pitié, secourez-nous! » En somme, très grand succès, et salle remplie jusqu'aux combles.

Henry Cohen.

CONCERTS DANBÉ. — *Salle Taitbout.* — 145^e concert, mélangé. Du bon et du médiocre. La Société Armand Chevé, hommes et femmes, a chanté un chœur des *Fêtes d'Hébé*, sans accompagnement. Rameau l'a-t-il bien écrit sans accompagnement? J'ai parcouru la partition, et n'ai point rencontré de chœurs dans ces conditions. Mesdemoiselles Sarah Lewyne et Philippine Lévy, deux jeunes Russes, ont chanté le duo du troisième acte, du *Freyschutz*. Ce duo dans un concert est une erreur. On les a entendues ensuite dans un duo de Rubinstein, intitulé : *les Colombes*. Le parfait ensemble avec lequel il a été dit leur a valu de nombreux applaudissements. Un prélude pour orchestre, de M. Fouque, est un morceau d'un caractère large et sévère, qui figurerait parfaitement dans une messe, comme offertoire. Le chœur des Buveurs, du

Comte Ory, qui a terminé le concert, n'a pas été chanté avec toute la précision désirable, et le public s'est demandé pourquoi les dames et les demoiselles de la Société Armand Chevé, qui n'avaient rien à faire dans ce chœur, ont dû rester en place depuis l'ouverture du concert jusqu'à la fin.

M. Edouard Reméry, violon solo de S. M. l'empereur d'Autriche, qui s'est fait entendre au 146^e concert, est un artiste d'un très grand talent. Justesse parfaite jusque dans les traits les plus ardues en doubles cordes, hardiesse poussée jusqu'à la témérité, et montrant en même temps tout ce que le violon peut offrir de charme et de dureté, il rappelle par sa fougue, qui l'emporte parfois un peu trop loin, le célèbre Alexandre Boucher, et donne une idée parfaite de ce grand violoniste à ceux qui sont trop jeunes pour l'avoir entendu. M. Remény a été applaudi avec transport à la suite d'un point d'orgue monstre, qui termine le rondo final du bizarre et très peu agréable cinquième concerto de Bernard Molique. La marche orientale de M. Wekerlin est instrumentée d'une manière distinguée, fort originale, et remplie d'effets nouveaux. Voilà de la vraie et bonne couleur locale. Pourquoi MM. Miquel, Girard, Masson et Mouret (le quatuor vocal), au lieu de chanter des morceaux d'auteurs inconnus du seizième siècle, peu intéressants comme composition et nuls comme mélodie, ne puisent-ils pas plutôt dans le riche répertoire des *Glees* anglais, qui sont des trios, quatuors et quintettes fugués et canoniques, souvent d'un grand mérite? C'est une mine à exploiter, qui leur rapporterait à la fois honneur et profit.

Mademoiselle Rousseil, qui s'était vivement fait applaudir au concert de bienfaisance, dont il sera question plus loin, est encore venue dire avec une grâce et un charme tout particuliers, *le Revenant* et *le Rêve*, de Victor Hugo, et *l'Agonie*, de Sully Prud'homme, au 147^e concert Danbé. Mesdemoiselles Lory, de l'Opéra, ont chanté avec un ensemble parfait le duo des *Diamants de la Couronne* et celui des *Noces de Figaro*. Leurs voix sont si absolument homogènes, que dans ce dernier duo on n'aurait jamais pu, les yeux fermés, distinguer une sœur de l'autre. Mme de Grandval, qui possède à un degré éminent la science de l'instrumentation, a fait entendre une adorable *Musette*. L'interprétation si fine et si distinguée de M. Danbé, lui a encore prêté un charme de plus. Le solo de violoncelle, dans la *Réverie*, de Dunkler, a été supérieurement exécuté par M. Loys.

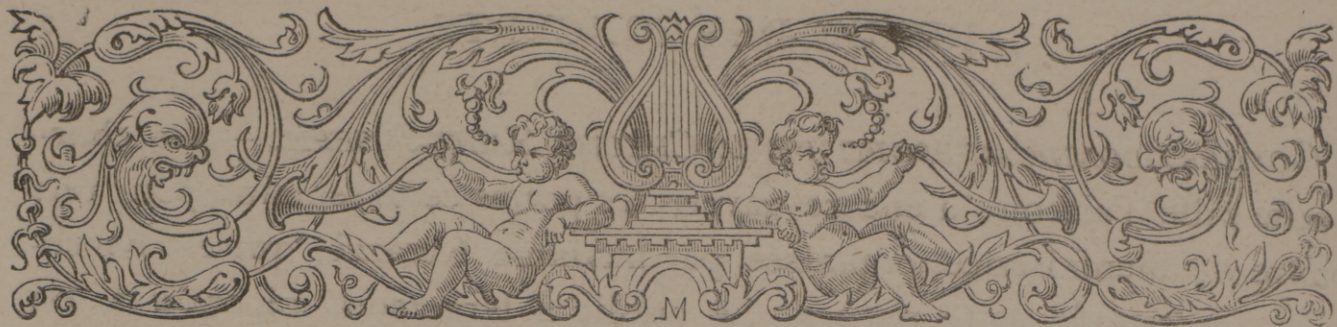
H. C.

CONCERT DONNÉ AU PROFIT DE LA CRÈCHE SAINT-JOSEPH. — La charmante salle Taitbout a encore ouvert ses portes cette semaine pour une œuvre de bienfaisance, organisée par madame Ratazzi, qui est coutumière de faits de cette nature. Le public a largement répondu à son appel, car la chambrée était complète; mais l'ordonnance de la soirée a laissé à désirer. En voici au surplus le bilan.

Annoncé pour neuf heures très précises, le concert n'a commencé qu'à dix heures moins vingt minutes. — Programme bouleversé de fond en comble, et comme à plaisir. — Entr'acte de trois quarts d'heure pour faire une quête, qui a produit 285 fr. — Absents, madame de Nar, amateur, indisposée; mademoiselle Favart, peu disposée; M. Pilati, avec son opérette, mal disposé; la Société chorale de l'Odéon, point disposée du tout. — Présents: mademoiselle Rousseil, grand succès dans la fable des *Deux Pigeons*, et dans la *Crèche*, de madame Ratazzi, poésie pleine de sentiment; mademoiselle Gabrielle Darcier, grand succès dans l'air des *Noces de Jeannette*. Comment les directeurs de théâtre, qui engagent tant de médiocrités, la laissent-ils sans emploi? Madame Dreyfus, la Paganini de l'orgue, grand succès; M. Castets, grand succès dans l'air de *la Juive*; M. Collongues, grand succès, sauf une parenthèse à ouvrir. M. Collongues se permettrait-il de jouer à l'orchestre de l'Opéra, où il est premier violon, en cravate noire? Mesdemoiselles Carlottina et Antonietta Badia, aussi jolies que jeunes, grand succès également dans le duo du *Giuramento*; Mme Ziegler, cithariste. — Autre parenthèse. La cithare n'a jamais fait d'effet que dans les odes d'Anacréon et d'Horace; — enfin, M. Tresvaux de la Roselaye, amateur qui a osé s'attaquer au cor, le plus difficile de tous les instruments, et avec succès encore. Dernière parenthèse. M. de Lorbac, le directeur, qui, certes, s'est multiplié sur tous les points autant qu'il était humainement possible, n'a cependant pas dû remarquer un individu assis juste derrière l'entrée des premières loges, et fumant sa pipe. Au reste, il était minuit passé, et l'on chantait toujours.

H. C.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *la Juive*. Débuts de mademoiselle Krauss. — THÉÂTRE-VENTADOUR : *Crispino e la Comare*. — Inauguration des représentations françaises. *Le Freyschütz*.



PÉRA. — *La Juive*. — Le véritable début de mademoiselle Krauss à l'Opéra a eu lieu seulement le vendredi 8 janvier, jour où l'on donnait *la Juive* en son entier, et où la grande artiste se montrait pour la première fois dans le rôle de Rachel, qui semble avoir été créé pour elle et dans lequel elle peut déployer les élans de la passion brûlante qui l'anime.

Il me souvient encore que, lorsqu'il y a quelque dix ans, mademoiselle Krauss, venant de Vienne, fut engagée au Théâtre-Italien, quelques-uns d'entre nous seulement la comprirent, à première audition, et découvrirent qu'il y avait en elle l'étoffe d'une artiste de premier ordre. L'orchestre, lui, ne s'y était pas trompé, et, dès les premières répétitions, avait acclamé la Krauss avec une sorte d'enthousiasme. Mais, il faut bien l'avouer, parce que c'est la vérité, M. Bagier ne s'était pas douté un instant de la valeur de sa nouvelle pensionnaire; il était même fâché, sacrifiant tout alors à la vogue de mademoiselle Patti, qu'on lui trouvât quelque talent, et les manifestations de l'orchestre lui déplurent à ce point qu'il alla jusqu'à faire afficher, au foyer du théâtre, un avis par lequel il interdisait aux artistes d'applaudir mademoiselle Krauss.

Quelque burlesque que puisse paraître une telle façon d'agir, — le fait que je mentionne ici est absolument historique, — M. Bagier ne put

empêcher la critique de se déclarer en faveur de mademoiselle Krauss, ni le public de l'applaudir avec frénésie lorsqu'il eut appris à la connaître. Il y aurait là la matière d'une petite étude originale, qu'on pourrait intituler *le directeur heureux malgré lui*. Toujours est-il que mademoiselle Krauss fut classée au bout de peu de temps, lorsqu'on lui eut entendu chanter *Norma*, *Don Giovanni*, *Lucrezia Borgia*, *Il Trovatore*, et surtout *Fidelio*, où elle se montra si admirable et si sublime, et dont elle nous dévoila les incomparables beautés.

Ajoutons que mademoiselle Krauss, qui était restée incomprise de ses compatriotes, est demeurée reconnaissante au public parisien de l'accueil qu'elle en avait reçu et de la renommée qu'il lui avait faite.

Dès avant la guerre, il était question de son engagement à l'Opéra, et lorsque M. Halanzier voulut reprendre avec elle, en vue de l'inauguration de la nouvelle salle, des négociations, que nos désastres avaient une première fois empêché d'aboutir, elle se montra on ne peut mieux disposée, et ne recula devant aucun travail, devant aucun sacrifice pour pouvoir paraître sur une scène française, en renouvelant sa carrière et en la recommençant à nouveaux frais.

La réception qui lui a été faite à son début dans *la Juive* a pu lui prouver que ses efforts n'étaient pas en pure perte, et que la carrière nouvelle qui s'ouvrait devant elle s'annonçait comme fertile en succès. Il est certain que depuis mademoiselle Falcon, la créatrice du rôle, Rachel n'avait jamais eu une interprète plus passionnée, plus émouvante, plus chaleureuse, plus admirable à tous les points de vue. On sait ce qu'est la voix de la Krauss : parfois voilée, mais jamais faible ; souvent inégale, mais toujours conduite d'une façon magistrale. Cette voix, pour incomplète qu'elle soit, l'artiste s'en sert avec tant d'intelligence, avec un talent si parfait, un art si accompli, qu'elle en tire des effets incomparables et qu'elle émeut l'auditoire jusqu'aux larmes. En tant que tragédienne, on peut dire que la Krauss est inimitable, et il est certain que dans le répertoire de l'Opéra, nouveau pour elle, sa renommée ne peut que grandir encore et s'accroître chaque jour. Quelle belle Valentine cela fera, et quelle belle Armide cela ferait, si l'on voulait se décider à remonter pour elle le chef-d'œuvre de Gluck, dont depuis si longtemps on nous promet une reprise brillante!

Nous donnons dans ce numéro un portrait très réussi de Gabrielle Krauss, dans lequel on retrouvera sa physionomie intelligente, l'éclat de ses yeux pleins de flamme, et jusqu'à l'expression de modestie fière dont son visage est empreint.

THÉÂTRE VENTADOUR. — Crispino e la Comare. — Continuant les coutumes si fâcheusement inaugurées par lui cette année, M. Bagier nous a offert de nouveau, il y a quelques jours, les débuts d'une jeune artiste qui, croyons-nous, n'avait encore paru sur aucun théâtre. La nouvelle venue s'appelle ou se fait appeler mademoiselle d'Angerly, et elle n'a pas craint de se montrer ainsi pour la première fois, dans le rôle fort agréable, assurément, mais aussi fort difficile, d'Annetta, de *Crispino e la Comare*, qui exige à la fois une comédienne adroite et une cantatrice exercée.

L'épreuve, il faut le dire, n'a pas été tout à son avantage, ce qui se peut concevoir aisément. Mademoiselle d'Angerly, en effet, a beaucoup à faire sous le rapport des qualités acquises, tandis qu'au point de vue naturel elle est médiocrement douée. Sa voix, courte et sans portée, aurait besoin d'être considérablement assouplie et travaillée, et la cantatrice devra se donner beaucoup de peine encore pour acquérir la justesse, le goût et le style qui lui font presque absolument défaut; quant à la comédienne, elle est d'une inexpérience accomplie, et elle n'a point l'air de se douter des difficultés de l'art scénique et du travail qu'il comporte. Tout compte fait, il nous semble qu'il faut être doué d'une singulière dose d'amour-propre ou de naïveté pour oser se montrer sur un tel théâtre et dans un tel rôle, lorsqu'on possède si peu des qualités nécessaires. Heureusement, le public du Théâtre-Italien est bien élevé, pétri d'indulgence, et incapable de se livrer à des écarts de caractère qui pourtant seraient justifiées par de semblables essais. Mais nous pensons que la prospérité de l'entreprise doit être singulièrement compromise par de telles façons d'agir. Ceci, à la vérité, est l'affaire de la direction et non la nôtre. C'est, ou jamais, le cas de dire : Qui vivra verra. — Nous ne voulons pas, cependant, en finir avec *Crispino* sans adresser à M. Soto les éloges qui lui sont dus. La succession qu'il avait à recueillir était lourde à porter, et le souvenir d'un artiste tel que Zucchini n'est point de ceux qui s'effacent aisément.

Il n'en a que plus de mérite pour avoir su s'imposer au public dans un rôle aussi écrasant, et être parvenu à provoquer des applaudissements mérités en plus d'une occasion. Constatons aussi que le fameux trio du troisième acte a produit son effet accoutumé, et que l'excellent Mercuriali a eu sa part légitime du succès dans cette page si réussie et d'un caractère si exhilarant.

Arthur Pougin.

Le Freyschütz. — Les directeurs de nos théâtres lyriques sont fort in-

ventifs. Ils abondent en idées ingénieuses. Leur imagination ne se repose jamais. Rien n'égale leur génie si ce n'est leur vénération pour l'art. Fins connaisseurs, généreux, instruits, pleins d'enthousiasme pour le beau, ils ont cette ardeur juvénile qui caractérise les nobles intelligences; ils s'acharnent au dévouement, ils se hâtent vers les hauteurs immaculées, leurs pieds n'osent se poser sur la neige éternelle qui couvre les monts, de peur de la souiller. D'ailleurs ils connaissent à fond les innombrables rubriques de leur métier, ils savent guetter une subvention, l'attraper, et, à leur guise, la garder ou la dépenser; ils savent encore s'endetter en moins de rien de quatre ou cinq cent mille francs. Quels hommes! Je ne puis m'empêcher de les admirer, soit qu'ils courent les ministères, soit que, s'enfermant dans leur cabinet et fumant d'excellents cigares, ils devisent avec quelque ami de la pluie et du beau temps. On se montre souvent injuste envers ces êtres supérieurs, devant qui les siècles devraient se prosterner. On les trouble dans leur petit manège, on les dénigre à tort, on les calomnie, on les irrite mal à propos, on blesse leur exquise délicatesse, on ne ménage pas assez leurs nerfs. Quelle ingratitude! O vous qui les attaquez incessamment, compositeurs de talent, artistes éminents qui frappez inutilement depuis vingt ans à leur porte, plaignez-les! S'ils ne vous jouent pas, ce n'est pas par malice.

Oh! non.

Homme de rien et musicien de peu, j'appréhende toujours de ne pas priser suffisamment leurs étonnantes facultés, et je mets volontiers une sourdine à ma critique lorsque, par hasard, je crois avoir quelque reproche à leur adresser. Dans ces cas-là, cas excessivement rares, je tire de ma poche une paire de gants paille, je soulève mon chapeau avec ce grain d'impertinence qui n'appartient qu'aux gens bien élevés, je leur adresse mon sourire le plus poli et je leur dis : Permettez, messieurs. Et si ce début imposant ne les fâche pas trop, j'émet carrément une opinion qui, n'étant pas absolument mauvaise, leur semble naturellement détestable.

A toutes les époques, les directeurs de notre première scène lyrique écartèrent adroitement nos compositeurs pour mettre en avant des étrangers. C'est un certain Jules Strozzi, qui, en 1645, donne *Achille à Scyros*. En 1661, un drôle, Lulli, devient surintendant de la musique du roi (Louis XIV). Gluck et Piccinni luttent ensemble; ils s'emparent à peu près complètement de l'attention publique au bénéfice de l'art, c'est vrai, mais au détriment de nos compositeurs, et ils voient éclater entre leurs partisans respectifs une querelle fameuse; aux Bouffes, on applaudit les Sarti, les Anfossi, les Paisiello, Sacchini, Grétry, un Belge, Salieri,

le Salzbourgeois Mozart, viennent aussi réclamer le baptême parisien. Cherubini compose *Anacréon ou l'Amour fugitif*, Spontini offre sa *Vestale*. Puis voilà Rossini, Beethoven, Weber, Marschner, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Niedermeyer, Verdi. L'envahissement est complet. Aujourd'hui même, les frères Ricci succèdent à Rossini, M. Offenbach remplace Gluck, et *Orphée aux Enfers* ose se montrer à côté d'*Orphée* tout court. Ainsi l'excellente tradition qui consiste à chasser les maîtres français de chez eux se continue à la plus grande satisfaction de nos voisins, lesquels, Allemands, Italiens et Belges, daignent nous traiter avec bienveillance dès qu'il nous ont mis le talon sur la gorge.

En sa qualité de parfait patriote, M. Bagier pensa qu'il était convenable de ne pas laisser mourir le Théâtre-Lyrique destiné, dans l'origine, à représenter des ouvrages français. Le voyant sans asile, il lui offrit l'hospitalité, salle Ventadour, et il fit bien.

Mais on n'accomplit pas tout ce qu'on se propose.

Et le chemin est long du projet à la chose.

M. Bagier chercha des pièces françaises, de la musique française; il supplia les passants de lui en déterrer, de lui en apporter. Comment n'en découvrit-on nulle part? On l'ignore. Las de tant de recherches infructueuses, de tant de travaux superflus, M. Bagier se dit un matin que nous n'avions décidément pas un seul librettiste, pas un seul musicien présentable; alors il prit une résolution héroïque, désespérée. Il monta le *Freyschütz*! Et il eut le courage de le monter sans les récitatifs de Berlioz, un simple Lyonnais.

Le patriotisme de M. Bagier dut beaucoup souffrir de la détermination qu'il fut obligé de prendre. Mais quoi! en matières littéraire et musicale, notre nullité est patente. Pour le nier, il faudrait tourner le dos à l'évidence et tutoyer la vérité.

Sérieusement, M. Bagier a commis deux fautes : 1° Il ne devait, sous aucun prétexte, ouvrir des représentations dites françaises par un ouvrage allemand; 2° Il était inconvenant de livrer la merveilleuse partition de Weber à des chanteurs remplis de bonnes intentions, sans doute, mais incapables à coup sûr de s'attaquer à une œuvre de cette taille. Le *Freyschütz* réclame des artistes de premier ordre, des voix exceptionnelles, des talents rompus à toutes les difficultés musicales et vocales, des intelligences accoutumées à frayer avec les inspirations les plus hautes et assez sûres d'elles pour ne pas accumuler contre-sens sur contre-sens.

M. Jourdan (Max) ne manque ni de sentiment ni de chaleur; malheureusement, les déficiences de son organe le desservent. Il faudrait un

mi et un *fa dièze* aigus à M. Giraudet pour qu'il pût aborder le rôle de Gaspar. Madame Reboux avait assez bien chanté son premier duo et le commencement de son air; mais madame Reboux, au point de vue vocal, est de la nature des colombes dont elle paraît avoir la douceur. Elle ne chante pas, elle roucoule; elle remplace les tenues par des trilles. C'est curieux. En l'écoutant, je me croyais à la campagne et je m'imaginai entendre le ramier... Madame Sablayrolles prend les sons dans la gorge, et sa physionomie spirituelle, avenante, ne peut me faire oublier qu'elle est là surtout pour chanter.

Madame Sablayrolles et M. Giraudet débitent avec naturel la partie parlée de leurs rôles.

Je reconnais en M. Maton un bon musicien, un accompagnateur excellent, un chef-d'orchestre d'une incontestable valeur. Pourtant, il m'est impossible de ne pas lui faire une observation au sujet des modifications de mouvement qu'il introduit dans l'ouverture du *Freyschütz*. Ces fluctuations ne conviennent point au magnifique morceau dont il s'agit : elles entravent son allure sombre et grandiose, elles lui enlèvent en partie son énergie, elles retardent en les gênant sa marche impétueuse et ses superbes développements, elles arrêtent ses élans; l'auteur ne les a pas voulues, puisqu'il ne les a pas indiquées, et la tradition, à laquelle il ne faut pas toujours croire, ne les légitime pas davantage. Cela dit, j'ajouterai que l'exécution de cette belle ouverture mérite des éloges et que j'y ai applaudi chaleureusement.

M. Bagier parviendra-t-il à mettre la main sur un ouvrage français? Prendra-t-il une éclatante revanche? Je le désire, je l'espère. Qu'il daigne se souvenir des besoins du pays, des intérêts nationaux, des aspirations de la France, et tout ira bien.

Louis Lacombe.





VARIA

Correspondance. — *Faits divers.* — *Nouvelles.*

FAITS DIVERS



PAR décret du 5 janvier, ont été promus et nommés dans l'ordre de la Légion d'honneur : *Au grade d'officier* : M. Garnier (Charles), architecte de l'Opéra, membre de l'Académie des Beaux-Arts (chevalier du 9 août 1864). *Au grade de chevalier* : M. Jourdain (Jean), inspecteur principal des bâtiments civils — a pris une grande part aux travaux de l'Opéra, services exceptionnels. M. Louvet (Louis-Victor), inspecteur principal des bâtiments civils — a pris une grande part aux travaux de l'Opéra, services exceptionnels.

— Par un arrêté du ministre des travaux publics, M. Charles Garnier avait été nommé, quelques jours auparavant, architecte du Conservatoire de musique, en remplacement de M. Lance, décédé.

— A propos de l'année nouvelle, le ministre de l'instruction publique a nommé officiers d'Académie : MM. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, M. Deloffre, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique ; M. Henry Duvernoy, professeur au Conservatoire ; M. Guillot de Sainbris et M. Lancien, le premier violon solo des Concerts populaires.

M. François Bazin, qui était déjà officier d'Académie, a été nommé officier de l'instruction publique.

— Nous avons donné dans le précédent numéro la liste des opéras nouveaux représentés au cours de l'année 1874, en Italie.

Voici maintenant un relevé des opéras qui ont été joués en Allemagne.

1. *Faust*, musique pour le drame de Goethe, d'Ed. Lassen (Weimar).
2. *Œdipe*, musique pour la tragédie de Sophocle, d'Ed. Lassen (Weimar).
3. *La Saint-André*, opéra comique, de Ch. Zabel (Brunswick.)
4. *Le Page du roi*, opéra comique, de Th. Henschel (Brême).
5. *Die Folkunger*, de Kretschner (Dresde).
6. *Agnès de Hohenstauffen*, de Fred. Marpurg (Fribourg).
7. *Diane de Solange*, du duc Ernest de Saxe-Cobourg (Rotterdam).
8. *La Chauve-Souris*, opérette, de John Strauss (Vienne et Berlin).
9. *Philippine Welser*, du baron de Knigge, sous le pseudonyme de Polak-Daniels (Munich, Königsberg et Rotterdam).

10. *Les Monkguter*, de Robecke, un acte (Berlin).
11. *Les Deux Avars*, de L. Schubert (Wiesbaden et Breslau).
12. *La Belle Mélusine*, de Th. Henschel (Brême).
13. *Cæsario*, de W. Taubert (Berlin).
14. *La Sauvage apprivoisée*, opéra comique, de Herm. Goetz (Manheim, Vienne).
15. *Le Pèlerin*, opérette, de Wolft (Berlin).
16. *Pierre Robin*, de Oscar Bolck (Altenbourg).

— Cinquante-sept partitions sont arrivées au ministère des Beaux-Arts pour le concours Cressent. Beaucoup de concurrents ont choisi comme texte le poème couronné, *Bathyle*, de M. Edouard Blau. Le jury ne tardera pas à rendre son verdict.

— Voici un tableau comparatif des principaux théâtres de l'Europe au point de vue de l'importance de leurs constructions :

	Étendue superficielle.	Mètres cubes.
Nouvel Opéra.....	11.237 m.	428.666
Grand-Théâtre de Saint-Petersbourg.....	4.559	114.288
Grand-Théâtre de Munich.....	4.522	129.480
Théâtre Alexandra, à Saint-Petersbourg.....	4.018	128.576
Théâtre Carlo Felice, à Gênes.....	3.988	100.132
Grand-Théâtre de Bordeaux.....	3.776	105.732
Grand-Théâtre de Turin.....	3.676	102.942
Nouveau-Théâtre de Berlin.....	3.317	86.014
Théâtre de Versailles.....	2.119	65.787
Théâtre de Marseille.....	1.921	57.703
Opéra de Berlin.....	1.891	35.000
Théâtre de l'Odéon.....	1.886	29.000

Il résulte de ces chiffres que le nouvel Opéra de Paris laisse loin derrière lui, comme importance au point de vue du bâtiment, les plus grands théâtres de l'Europe; mais il ne faudrait pas en conclure que la salle de spectacle proprement dite soit la plus grande de l'Europe. Sous ce rapport, l'Opéra de Paris, malgré toutes ses magnificences, n'entre pas le premier en ligne.

— M. Charles Constantin renonce définitivement à la position de chef d'orchestre du Théâtre-Ventadour et reste attaché à la Renaissance. C'est M. Maton qui prend la place abandonnée par M. Constantin. Le maestro Vianesi a quitté le Théâtre-Ventadour pour aller reprendre la direction de l'orchestre du théâtre de Covent-Garden à Londres.

— M. le juge de paix du deuxième arrondissement vient de se prononcer sur une question qui intéresse à la fois le public et les directeurs de théâtre. Dernièrement, M. X... se présente au bureau de location des Bouffes et prend une loge d'avant-scène pour voir *Madame l'Archiduc*.

Au jour dit, il arrive : la loge était occupée; il y avait double emploi; impossible de trouver à placer dans la salle M. X... et les personnes qui l'accom-

pagnaient. Le commissaire de police constata le fait et dressa procès-verbal, puis M. X... et ses amis s'en allèrent.

M. X... a assigné M. Charles Comte devant le juge de paix; il lui réclame, en sus du remboursement de la loge, une somme de cent francs à titre de dommages-intérêts.

L'affaire est venue à l'audience, et M. le juge de paix, — après avoir entendu contradictoirement M. X..., assisté de son avoué, et M. Comte — jugeant en droit, a déclaré que le porteur du coupon d'une loge louée en double et qu'il trouve occupée, n'avait pas droit à des dommages-intérêts; qu'il pouvait seulement réclamer une indemnité proportionnée à la perte *matérielle* éprouvée par lui, mais qu'il ne saurait y avoir lieu à une indemnité à raison du préjudice *moral* qu'il invoquait; et, dans l'espèce, attendu que M. Comte avait offert à M. X..., pour réparer le préjudice matériel qu'il pouvait avoir éprouvé, une somme de 50 francs, a déclaré ces offres plus que suffisantes, et, en conséquence, condamné M. Comte à payer à M. X..., en sus du remboursement de la loge, la somme de 50 fr. par lui offerte; enfin, attendu que M. X... avait refusé ces offres préalablement faites, il a condamné M. X... à tous les frais et dépens.

— *Le Journal de Saint-Petersbourg* reproduit les intéressantes données que voici, obtenues par M. le docteur Hübner dans ses expériences sur l'altération progressive de l'air, dans la salle du théâtre Marie, un soir de représentation.

L'expérience a eu lieu le 1^{er} décembre dans une loge du deuxième rang faisant face à la scène. La température s'élevait de quart d'heure en quart d'heure, bien que le mouvement du public sortant dans les entr'actes dût contribuer à rafraîchir la salle par la communication de l'air intérieur avec celui des couloirs. Au lever du rideau, la température était de 18° (centigrades). Elle avait monté à 24° à la fin du premier acte et à 25° au commencement du second.

La quantité d'humidité croissait moins rapidement. Cependant en deux heures elle avait augmenté de 30 pour 100, et vers la fin du quatrième acte elle était devenue plus considérable que l'humidité de l'air extérieur. D'après des observations hygrométriques faites au commencement du spectacle, l'humidité de l'air dans la salle était de 40 à 60 pour 100, c'est-à-dire correspondant à l'humidité de l'air dans des logements salubres et bien aérés. A la fin du spectacle, elle était de 85 pour 100, c'est-à-dire qu'elle égalait l'humidité des logements malsains et exerçant une influence pernicieuse sur leurs habitants.

Pour ce qui est de la saturation de l'air par l'acide carbonique, elle dépassait déjà au second acte de six fois la quantité normale de ce gaz dans l'air respirable, et était de 1.9 pour mille mètres cubes. A la fin du spectacle, elle arrivait à 4.3 pour mille, ce qui constitue une altération de l'air respirable pouvant produire une action toxique sur les poumons des gens habitués à respirer un air pur.

— Hier jeudi, 14 janvier, à 8 heures et demie, a eu lieu la reprise des séances de l'Harmonie sacrée par *le Messie*, exécuté au Cirque des Champs-

Élysées, sous la direction de M. Ch. Lamoureux, avec madame Patey, le célèbre contralto de Londres, madame Brunet-Lafleur, mesdemoiselles Jenny Howe et Baldi, MM. Prunet et Lauwers pour solistes. Cette audition a été donnée, sur la demande de madame la maréchale de Mac-Mahon, au profit de la maison de la Providence de Sainte-Marie; en raison de ce but charitable, le prix ordinaire des places a été doublé. Le Cirque a été transformé à cette occasion en jardin d'hiver par les soins de l'administration municipale. Nous rendrons compte de cette solennité dans notre prochain numéro.

— L'orchestre des Tsiganes vient de quitter les Folies-Bergère pour aller s'installer à la salle Oller, boulevard des Italiens, 28.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier va, dit-on, monter *le Polyeucte*, de M. Gounod; il s'occuperait aussi de *la Psyché*, d'Ambroise Thomas, complètement remaniée.

— Madame Nilsson serait toujours malade. Voici le certificat que trois docteurs ont rédigé à la date du 12 janvier :

« L'irritation bronchique et l'enrouement qui ont retenu madame Nilsson jusqu'à ce jour, ont nécessité, par leur persistance, l'emploi des moyens les plus actifs.

« Des altérations de la voix qui ont mis la malade tout à fait hors d'état de chanter, il reste un peu de raucité et quelque difficulté dans l'émission des sons, difficulté qui ne lui permettra pas de reprendre son service à l'Opéra avant une quinzaine de jours.

« A. GUBLER.

« MAGNIN, docteur de l'Opéra.

« JULES GUÉRIN. »

Madame Nilsson se rendrait à Cannes pour se rétablir; si cela était, elle ne pourrait pas chanter à l'Opéra, car un engagement la lie à M. Ullman pour une série de vingt représentations, dont la première doit être donnée le 11 février à Bruxelles.

Opéra-Comique. — La reprise du *Caïd* aura lieu lundi prochain. Voici la distribution de l'opéra bouffe de MM. Sauvage et Ambroise Thomas.

Virginie	M ^{lles} Dalti (début)
Fatma	Lina Bell (début)
Birotteau	MM. Nicot (début)
Michel	Melchissédec
Ali-Bajou	Barnolt
Aboulifar	Thierry

— On va monter à l'Opéra-Comique, pour être représenté avec *le Caïd*, un ouvrage nouveau en deux actes de M. Legouvé, musique de M. Paladilhe. Interprètes : Madame Carvalho, MM. Duchesne et Melchissédec.

Théâtre-Ventadour. — Madame Maria Destin, qu'une maladie avait retenue en Italie au delà de l'époque fixée pour son début au Théâtre-Ventadour, est arrivée ces jours derniers à Paris ; mais n'ayant pu s'entendre avec M. Bagier, à cause des conséquences de ce retard, elle a résilié son engagement et est repartie pour Milan.

— L'opéra comique en un acte *Manche à manche*, que le Théâtre-Ventadour annonce pour ses représentations françaises, change son titre en celui de : *Après Fontenoy*. Il est de M. Wekerlin.

Folies-Dramatiques. — *La Blanchisseuse d'Amsterdam*, le nouvel opéra bouffe de MM. Chivot, Duru et Vasseur, est en pleine répétition, et sera prêt sous peu de jours. Le titre définitif de cet ouvrage est : *La Perle des Blanchisseuses*.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHART.

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