

LE CHEVALIER AU CYGNE



Sous le titre Histoires de petite ville, notre collaborateur Charles Deulin publie la semaine prochaine chez Dentu un recueil de Contes et de Nouvelles qui ne peut manquer d'avoir le succès de Chardonnette, ainsi que des Contes d'un Buveur de bière et du Roi Cambrinus. Nous avons sous les yeux les épreuves de cet amusant volume et nous y choisissons le morceau suivant qui, à ses qualités littéraires, joint pour nos lecteurs le mérite de se rattacher à la musique. On sait que le Chevalier au Cygne a fourni à Wagner le sujet de son Lohengrin.

Ce récit n'est pas comme le prétendait Henri Heine, une tradition allemande, mais une légende originaire de la Flandre française. Avant de devenir un des ancêtres de la maison de Clèves, le Chevalier

au Cygne a figuré dans la généalogie des ducs de Brabant. La Saga, qui raconte son histoire, en place la scène dans le royaume de Lillefort, comme l'affirme la chanson de Geste du douzième siècle, que le baron de Reiffenberg a publiée en 1846 et qui vient d'être tout récemment rééditée. En transportant son Lohengrin à Anvers, sur les bords de l'Escaut, Wagner s'est rapproché de la vérité.

Sur le royaume de Lillefort, un texte flamand de notre légende fournit les indications les plus précises. On y lit que « d'après de vieilles chroniques il y avait autrefois un royaume nommé Lillefort. C'était une contrée de la Flandre dans laquelle étaient comprises les villes de Lille, Douai et Orchies. » (De Ridder met de zwaene. Biblioth. bleue.)

Suivant d'anciennes chartes, ce pays portait le nom de royaume des Estimaux ; il a eu ses rois et ses reines, ses impôts, toute son organisation politique et même son histoire, que M. Le Glay, l'éminent archéologue, a contée dans ses *Analectes historiques*.

Le Cygne qui conduit le chevalier à travers l'Europe et veille constamment sur lui, est une sorte d'intermédiaire entre le héros et la divinité. Au moyen âge, les oiseaux avaient quelque chose de sacré ; on regardait ces créatures ailées, dont la patrie est entre le ciel et la terre, comme des messagers célestes.

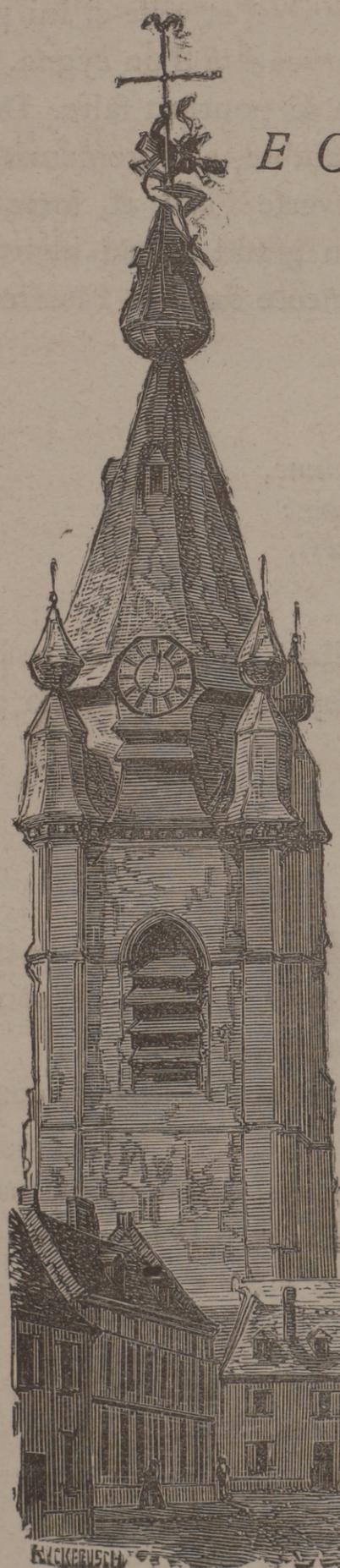
Or, le cygne figurait dans les fêtes de Lille. Un ancien historien de cette ville nous apprend qu'au quinzième siècle, on voyait, dans le cortège du roi de l'Épinette, trois cygnes portant une énorme machine qui représentait la ville de Valenciennes, et qu'en 1438 le roi lui-même était déguisé en cygne.

Il est probable que la tradition a pris naissance au septième et au huitième siècle. En tous cas, il est certain qu'avant le douzième elle était déjà populaire et que de vieilles chroniques en faisaient mention, comme l'atteste le poème français que nous avons cité et où se trouve ce vers :

En la cronique en est la vérité trouvée.

En reprenant notre bien aux Allemands, M. Charles Deulin, comme c'était son droit et son devoir, l'a retravaillé de façon que le conte devînt sien, acquît autant que possible sa forme définitive et pût figurer parmi les *Histoires de sa petite ville* — une petite ville moyen âge — que la gravure qui sert de frontispice à cet article met sous les yeux de nos lecteurs.





LE CHEVALIER AU CYGNE

LÉGENDE MUSICALE

i

Au temps jadis, il y avait au château de Valenciennes, autrement dit du Val-aux-Cygnés, une jeune princesse qui se nommait Béatrix et qui était l'unique héritière du royaume de Lillefort.

Or, le malheur avait voulu qu'un monarque voisin usurpât les États de Lillefort, après avoir égorgé le roi, la reine et leurs enfants. Échappée seule au massacre, Béatrix avait été recueillie par son oncle, le châtelain de Valenciennes. Malgré son nom de doux

augure, la princesse n'était pas heureuse : toujours elle pensait à son royaume perdu.

« Ah ! disait-elle souvent, si quelqu'un pouvait me rendre ma cou-

ronne, quel qu'il fût et d'où qu'il vînt, je l'épouserai sans même lui demander son nom. »

Dieu sait pourtant si Béatrix était curieuse !

Elle alla un jour jusqu'à consulter une sorcière, et celle-ci lui prédit qu'elle serait rétablie sur son trône par l'intervention d'un cygne.

Béatrix ne comprit pas bien comment cela se pourrait faire. Depuis lors, néanmoins, accoudée à la fenêtre de sa chambre, elle promenait sans cesse un regard avide sur la vallée toute couverte d'eau, et, lorsqu'elle voyait s'abattre au loin, dans les roseaux, un grand oiseau blanc, elle murmurait la vieille chanson qu'on chante encore dans la Flandre flammingante :

Zwane, zwane, witte plek...

*Cygne, cygne, beau cygne blanc,
Quand donc passeras-tu l'étang :
— Demain, sur le coup de midi,
Quand le gazon aura verdi...*

Qui chante, ses maux enchante, mais, hélas ! la journée passait, le lendemain venait, midi sonnait, l'herbe verdoyait, et toujours la princesse attendait !...

II

Une nuit, aux premières blancheurs du matin, elle rêva que le cygne tant désiré s'approchait des murs du château, qu'il se changeait soudain en un beau chevalier, et qu'il lui adressait ainsi la parole :

— Si je vous rendais, ô la belle des belles, le trône de Lillefort, consentiriez-vous à m'épouser ?

— J'y consentirais, répondit Béatrix, qui en ce moment pensait moins à son trône qu'à l'aimable chevalier qui venait le lui offrir.

— Et auriez-vous le courage de ne jamais vous enquérir de mon pays et de ma naissance ?

— J'aurais ce courage, répondit la jeune fille.

Comme elle achevait de prononcer ces mots, Béatrix fut réveillée tout à coup par les sons lointains du cor. Elle sauta à bas de son lit, courut demi-vêtue à la fenêtre, et quelle ne fut pas sa surprise de voir, du côté où se levait le soleil, voguer vers le château six beaux cygnes ayant au cou un collier d'or !

Ils entouraient d'un air de respect un cygne plus grand qui traînait une nacelle. Dans la nacelle se tenait debout un hardi jeune homme, à

la taille svelte, aux formes élégantes, en tout pareil à celui qu'elle venait de voir en rêve.

Il avait une épée d'or à la main, un cor de chasse aux épaules, et au poignet un bracelet précieux. Devant lui était son bouclier rouge à l'écu d'argent, sur lequel se croisaient huit sceptres de rois attachés entre eux par une émeraude.

— Que souhaitez-vous, beau chevalier? lui cria Béatrix.

— Votre bonheur, reine de beauté, et je viens vous rendre un trône.

— Qui êtes-vous, beau chevalier, pour tenter pareille aventure?

— On me nomme Hélias, le Chevalier au Cygne.

— D'où venez-vous et quelle est votre origine? ajouta la curieuse, oubliant déjà sa promesse.

— Celui qui m'envoie, répondit l'inconnu d'une voix grave, m'a défendu de vous le dire, et si je prends en main votre cause, c'est à la condition que vous ne me le demanderez jamais. Acceptez-vous cette condition?

— Je l'accepte, répondit vivement la jeune fille.

III

Elle acheva de s'habiller et s'en fut réveiller son oncle, qui donna l'ordre de baisser le pont, de lever la herse et d'ouvrir toutes grandes les portes du château. Lui-même, voyant l'air noble de l'étranger, alla à sa rencontre et lui fit le plus gracieux accueil.

Celui-ci, ayant pris terre avec ses cygnes, leur ôta leurs colliers d'or, et ils se transformèrent soudain en six chevaliers aux blanches armures. Seul le cygne qui traînait la nacelle s'en retourna au pays d'où il était venu.

Séduit par la vaillante mine d'Hélias, l'oncle de Béatrix lui prêta mille archers et trois cents porte-lances, cinq cents frondeurs et cent de ses meilleurs chevaliers.

A leur tête Hélias triompha sans peine de l'usurpateur et le tua de sa propre main. Il rétablit dans ses États la belle Béatrix, qui n'avait pas attendu ce haut fait pour l'aimer du plus tendre amour.

En récompense de ce service, il épousa la princesse, après quoi il remit leurs colliers d'or à ses chevaliers, qui reprirent leur première forme et s'envolèrent dans les nuages.

Jusqu'à là Béatrix avait su résister à sa curiosité; mais le lendemain des noces, jugeant le moment favorable, elle dit à son époux, en l'embrassant :

— Mon doux seigneur, maintenant que je suis votre femme, ne me confierez-vous point de quel pays vous êtes venu et quelle est votre origine?

— Vous m'aviez promis, ô ma bien-aimée, répondit Hélias, de ne point m'adresser cette question. Ne la renouvelez jamais, sans quoi je serais forcé de vous quitter à l'instant même. Tel est l'ordre de celui qui m'envoie.

IV

Béatrix se le tint pour dit et, malgré le mystère dont s'entourait son époux, elle n'en fut pas moins la plus heureuse des femmes.

Ce n'est pas seulement parce qu'Hélias lui avait rendu sa couronne, ni parce qu'il n'aimait qu'elle au monde, ni enfin parce qu'il était le plus vaillant et le plus beau des chevaliers; c'est qu'il semblait un être supérieur qui portait le bonheur en lui-même, et le répandait autour de lui.

Partout où on le rencontrait, l'air paraissait plus pur, le ciel plus bleu, la terre plus verte et plus riante, et c'est pourquoi on disait communément que le Chevalier au Cygne venait du paradis terrestre.

Cette parfaite félicité dura sept ans, pendant lesquels Béatrix eut trois enfants : une fille et deux garçons.

V

Un matin, en allant à la messe, Béatrix ouït deux palefreniers qui se querellaient dans l'écurie. L'un d'eux disait à l'autre, qui était étranger au pays :

— Tais-toi, fils de rien ! Tu es comme le roi Hélias : nul ne sait d'où tu viens !

La jeune reine emporta ces paroles dans sa mémoire, et son bonheur en fut troublé. « Il est bien vrai, se dit-elle, qu'Hélias est le plus beau, le plus brave et le meilleur des chevaliers. Nul époux n'est mieux fait pour rendre sa femme heureuse, mais cet homme a raison : on ne sait d'où il vient, et c'est grand' honte pour sa femme et ses enfants. »

Cette idée la tourmenta tellement, qu'un soir, la veille d'un tournoi, elle hasarda de murmurer à l'oreille de son mari :

— Encore un triomphe pour mon beau chevalier ! Mais les juges du camp seront bien embarrassés, quand il faudra proclamer les noms et titres du vainqueur.

— Si je suis vainqueur, répondit-il, les juges du camp proclameront

Hélias, roi de Lillefort. Ce nom et ce titre leur suffiront. Entendez-vous ces cris ? ce sont les cris de mes cygnes qui passent là-haut et qui m'appellent. Encore une question pareille, ô ma bien-aimée, et je serai obligé de les suivre !

Hélias prononça ces mots avec un tel accent de tristesse et de reproche, que Béatrix n'osa plus revenir sur ce sujet. Sa curiosité n'en était pourtant ni moins vive, ni moins ardente, et elle chercha par un autre moyen à savoir le fatal secret.

« Si je l'apprends sans qu'il me le dise, pensait-elle, Hélias, du moins, ne sera pas forcé de me quitter. »

Elle fit venir la vieille sorcière, dont la prédiction s'était si bien accomplie, et elle la consulta en cachette.

— Mon art ne va pas, répondit celle-ci, jusqu'à découvrir ce qu'on vous cèle ; mais priez les cygnes de le demander à ceux qui ont amené votre époux, et peut-être vous le diront-ils.

— Comment ferai-je, dit Béatrix, si j'ignore le langage des oiseaux ?

— Prenez cette bague de cuivre où est enchâtonnée une perle de rose. Chaque fois que vous tournerez le chaton en dedans, vous comprendrez le langage des oiseaux ; vous pourrez leur parler et ils vous répondront.

Béatrix prit la bague et, en échange, donna à la sorcière une grosse somme d'or.

VI

Quand vint la saison où les loups vivent de vent, elle guetta le passage des cygnes et leur cria :

— Blancs oiseaux, qui volez par les nues, n'avez-vous point vu six beaux cygnes, blancs comme vous, et portant des colliers d'or ?

— Nous ne les avons point vus, répondirent-ils, mais attendez qu'il fasse moins froid et que nous revolions au pays des neiges, nous chercherons les cygnes aux colliers d'or.

— Vous leur demanderez, reprit Béatrix, d'où est venu Hélias, mon époux, et quelle est son origine.

— A notre retour, nous vous le dirons, répondirent les cygnes.

Béatrix n'eut de joie qu'alors que le coucou commença de s'enrouer. Les cygnes revinrent enfin et déclarèrent qu'ils n'avaient point vu leurs frères aux colliers d'or.

Alors elle interrogea tour à tour les grues, les oies et les canards sauvages ; et les grues, les oies et les canards lui firent la même réponse.

Béatrix, désolée, consulta de nouveau la sorcière. Celle-ci réfléchit un instant, puis elle lui dit :

— De quel côté venait Hélias, quand il vous a apparu pour la première fois ?

— Du côté du soleil levant.

— En ce cas, ce ne sont point les cygnes, ce sont les cigognes qu'il faut interroger.

Béatrix pria les cigognes de chercher les cygnes aux colliers d'or, mais elles revinrent au printemps sans les avoir trouvés. Elle s'adressa alors aux hirondelles, aux loriots, aux rossignols, aux cailles et aux ortolans, mais ils ne purent lui donner aucune nouvelle des cygnes aux colliers d'or.

Ils promirent d'interroger leurs frères ailés des contrées lointaines, et ceux-ci questionnèrent les quadrupèdes et les poissons, qui questionnèrent les arbres et les rochers, les sables des déserts et les sables de la mer. Et il n'y eut bientôt plus dans toute la nature une créature animée ou inanimée qui ne fût en peine des cygnes aux colliers d'or.

VII

L'ennui de la reine devint pour les oiseaux du monde entier un perpétuel sujet d'entretien, et jamais elle ne se promenait dans les bois, sans les entendre causer entre eux de son chagrin.

— Pauvre reine ! disait la tourterelle. Quel intérêt son époux peut-il avoir à lui cacher son origine ? S'il vient, comme tout porte à le croire, du paradis terrestre, que ne l'emmène-t-il dans ces lieux enchantés ?

— Rougit-il de sa femme, ajoutait le bouvreuil, et craint-il de la faire connaître aux siens ?

— Ou serait-ce, reprenait l'agace, qu'il a commis en son pays quelque méchante action qu'il veut tenir secrète ?

— Serait-il marié, par hasard, s'écriait la corneille, et aurait-il là-bas une autre épouse ?...

Ces paroles empoisonnées tombaient goutte à goutte sur le cœur de la reine. Elle aurait pu s'y soustraire en tournant en dehors le chaton de sa bague, mais elle n'en avait pas le courage.

Bientôt poursuivie, harcelée, exaspérée par cette éternelle condoléance, Béatrix n'eut plus qu'un souhait, qu'une idée, qu'un but au monde : savoir qui était et d'où venait son époux.

Ce désir inassouvi fit en elle de tels ravages qu'elle tomba dans une langue mortelle. Ne sachant à quelle cause attribuer son dépérissement,

les médecins ordonnèrent que, pour la changer d'air, on la ramenât au château de Valenciennes.

Le roi l'y conduisit avec ses enfants.

VIII

Un matin que Béatrix était dans sa chambre auprès d'Hélias, elle s'accouda à la fenêtre et se prit à contempler le val aux cygnes.

Elle songeait tristement qu'à pareil jour, treize ans auparavant, il était arrivé par là l'inconnu qu'elle avait accepté pour maître et seigneur, et la vieille chanson lui revenait en mémoire :

*Cygne, cygne, beau cygne blanc,
Quand donc passeras-tu l'étang?...*

Tout à coup, sa fille entra et lui dit :

— Mère, est-ce vrai, ce qu'on raconte, que mon père est arrivé chez nous dans une nacelle traînée par un cygne?

— C'est vrai, ma fille.

— D'où venait-il?

Au lieu d'ordonner à l'enfant de se taire, Béatrix répondit vivement :

— Demande-le-lui.

Et l'enfant le demanda à son père.

Hélias lui imposa silence; mais Béatrix, à bout de patience, se tourna vers lui et dit aigrement :

— Il est fâcheux que jamais vous n'ayez voulu me faire connaître votre pays et votre naissance. Ne les direz-vous pas, du moins, à vos enfants?

— Je t'avais prévenue, pauvre femme, répondit Hélias d'une voix triste, et, malgré tout, tu as succombé! Tourne-toi et regarde.

IX

Béatrix effrayée se tourna et regarda par la fenêtre.

Elle vit, comme à pareil jour elle les avait vus treize ans auparavant, du côté où se levait le soleil, sur la vallée inondée, six beaux cygnes blancs, ayant un collier d'or au cou.

Ils escortaient un cygne plus grand qui traînait une nacelle vide. A cette vue, Béatrix pâlit et se jeta en pleurant dans les bras d'Hélias.

— Malheureuse que je suis! s'écria-t-elle. Pour n'avoir pas su résister à ma sotte curiosité, vais-je donc perdre tout mon bonheur! Oh! je t'en supplie, ne me quitte pas, mon époux adoré!

— Il le faut! répondit Hélias, et pâle, mais le cœur ferme, il se fit apporter son bouclier rouge à l'écu d'argent, son épée d'or, son cor de chasse et son bracelet.

Il donna l'épée d'or à son fils aîné, le cor de chasse au cadet, et le bracelet à sa fille. Ensuite, il embrassa une dernière fois sa femme et ses enfants et, malgré leur désespoir, il descendit vers les cygnes qui battaient des ailes.

Arrivé près d'eux, il monta dans la nacelle, et, toujours fixant sur les siens un long et triste regard, il s'éloigna lentement, lentement, et disparut à l'horizon avec sa flotte de cygnes.

X

C'est ainsi qu'il partit, et il ne revint pas.

Sa femme l'attendit un an, l'attendit dix ans, l'attendit vingt ans, espérant toujours qu'il reviendrait, et il ne revint plus jamais. Et les blondes filles de la Flandre l'attendent encore, et aussi l'attendent les filles de l'Allemagne et celles de l'Angleterre, et celles du monde entier, mais en vain!

C'est le beau prince enchanté que rêvent les têtes de seize ans, et qui doit toujours venir du pays du soleil. Une seule femme l'a possédé, et elle n'a pas su le garder, et c'est pourquoi il ne reviendra plus, Hélias, le Chevalier au Cygne!

CHARLES DEULIN.





HISTOIRE
DES ARCHIVES ET DE LA BIBLIOTHÈQUE
DE
L'OPÉRA

(3^e article) (1).

JE commençai mon inventaire au milieu des ouvriers qui travaillaient encore à la Bibliothèque. Les menuisiers, les peintres, les raboteurs s'en donnaient à cœur-joie ; cela ne m'empêchait pas, aidé par le bon Nutter, d'entasser, sur une de ces petites voitures, dont se servent les facteurs dans les gares, les parties d'orchestre et des chœurs, les rôles et les partitions, de les amener dans mon cabinet, pour les examiner et les inventorier à mon aise.

Le nombre des paquets qui *n'avaient pas été ouverts*, depuis cent ans peut-être, étaient assez considérable. Aussi, j'ai été assez heureux dans mes découvertes ; il a été établi que *vingt-neuf* ouvrages ne figuraient nullement sur le registre de Le Borne. Il a fallu leur donner et leur date et le nom de leurs auteurs. Les voici :

OPÉRAS REPRÉSENTÉS

L'Idylle sur la paix, entrée de ballet (Lully, 1685).

Didon (avec les copies authentiques de l'époque), tragédie lyrique, cinq actes (Desmarest, 1693).

(1) Voir les numéros du 15 janvier et 15 février.

- Cariselly*, entrée de ballet (Lully, 1702).
La Sérénade vénitienne, entrée de ballet (Lully, 1702).
Médus, roi des Mèdes, tragédie lyrique, cinq actes (Bouvard, 1702).
Le Bal interrompu, entrée de ballet (Lully, 1708).
La Lyre enchantée, entrée de ballet (Rameau, 1757).
Les Fêtes de Paphos, opéra-ballet, trois actes (Mondonville, 1758).
Les Caprices de Galathée, ballet (Noverre, corégr., 1760).
La Fête de Mirza, ballet avec divertissement-opéra (Gardel et Grétry, 1781).
Apollon et Daphné, fragment (Mayer, 1762).
Ariane, dans l'île de Naxos, fragment (Edelmann, 1782).
Les Sauvages, ballet (Gardel, corégr., 1786).
Œdipe à Thèbes, autrement dit *Œdipe et Jocaste*, tragédie lyrique, trois actes (Lefroid de Mereaux, 1791).
Le Jugement de Paris, ballet (Méhul, 1793).
Bacchus et Ariane, ballet (Rochefort, 1794).
Médée (théâtre Feydeau). — (Cherubini, 1797).
La Fête du 4 février (Steibelt, 1806).
La Fête de Mars (Kreutzer, 1809).
Les Croisés (Stadler, 1819).

OPÉRAS NON REPRÉSENTÉS

- Bélisaire* (Dézaugiers, le père du chansonnier).
Brutus (Pierre Candeille).
Ogier le Danois (Roll).
L'Hymne à la Victoire, ou le Retour des guerriers (Gossec)
Les Incas (Fr. Ch. Lefebvre).
Antiochus et Stratonice (Langlé. — Versailles, 1786).
Le Sacrifice d'Abraham (Mathieu dit Lepidor).
Sylvius Nerva (Lemoigne).
Pygmalion (Halévy).

Des irrégularités sans nombre ont été constatées. Ainsi l'*Idylle* figurait sur le registre sous le nom de l'*Idole*. C'est un divertissement joué vers 1730 et composé des deux entrées de Lully : *L'Idylle sur la paix* et l'*Églogue de Versailles*, que l'imprimeur Ballard appelle *la Grotte de Versailles*; — quoi qu'en aient dit certains musicologues, l'*Idylle* et l'*Églogue* formaient deux entrées parfaitement distinctes.

La Fête de Mirza était plus étrange encore. Sur un paquet de parties

d'orchestre, on avait écrit le titre de *la Belle Esclave*. Après s'être assuré de l'époque, par l'inspection de la copie, de la forme mélodique et de l'instrumentation, lire les paroles de l'ouvrage, et, avec l'aide du répertoire des livrets et des ouvrages de Fétis et de Castil-Blaze, découvrir que cette *Belle Esclave* était tout simplement un acte de Grétry, ayant pour titre *Emilie*, qui figurait comme divertissement dans *la Fête de Mirza*, ballet de Gardel : c'était là une filiation assez embrouillée, convenons-en.

Du reste, malgré la rigueur de la loi, qui défend la recherche de la paternité, les bibliothécaires sont obligés, à chaque instant, de commettre cet affreux délit. Je ne me suis pas arrêté, je le confesse, sur la pente du crime; j'ai dû redonner des ascendants à vingt-sept ouvrages que M. Le Borne avait déposés sans nom d'auteurs — en véritables enfants trouvés — sur son fameux registre :

- Le Retour du Printemps* (Charpentier, 1680).
- Canente* (Colasse, 1700).
- La Chasse du cerf* (Morin, 1708).
- L'Isola d'Alcina* (Broschi, 1728).
- La Coquette trompée* (Dauvergne, 1758).
- La Fiera di Venezia* (Salieri, 1772).
- Le Finte Gemelle* (Piccinni, 1778).
- Il Curioso indiscreto* (Anfossi, 1778).
- Due Contesse* (Paisiello, 1778).
- La Sposa Colerica* (Piccinni, 1778).
- La Finta Giardiniera* (Anfossi, 1778).
- Il Geloso in Cimento* (Anfossi, 1779).
- Idolo Cinese* (Paisiello, 1779).
- Amore Soldato* (Sacchini, 1779).
- Il Cavaliere errante* (Traetta, 1779).
- Gli Stravaganti* (Piccinni, 1779).
- L'Inconnue persécutée* (Anfossi, 1781).
- Il Marito indolente* (Anfossi, 1782).
- Acis et Galathée* (Darondeau et Gianella, 1805).
- L'Arbre de Diane* (Martin y Solar, Vienne, 1785).
- Donne Vendicate* (Piccinni), non représenté à Paris.
- Alcmeon* (Cambini) inédit.
- La Fête du Soleil* (Berton), inédit.
- Alcidonis* (Bocquet), inédit.
- L'Amour enchaîné par Diane* (Edelmann), inédit.

Nitocris (Gossec), inédit.

Amynte et Coridon (Bonnet), inédit.

Malgré toutes les recherches, il reste encore une certaine quantité d'ouvrages non représentés, dont les noms d'auteurs sont inconnus. Il faut espérer que le temps viendra combler cette lacune, en apportant des documents au catalogue.

La Bibliothèque musicale de l'Opéra devra être divisée en plusieurs catégories :

1° Format in-4°, généralement employé pour les partitions et les copies d'orchestre (depuis 1682, date du premier ouvrage qui existe à l'Opéra : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* jusqu'en 1830).

2° Format in-folio employé pour le répertoire moderne.

3° Soixante et quinze liasses d'airs de ballets, détachés en partition.

4° Cantates et pièces politiques. — L'inventaire est à peu près terminé, nous en rendrons compte incessamment.

5° Symphonies, concertos et pièces instrumentales détachées.

6° Quelques messes et motets provenant des concerts spirituels.

L'inventaire de la première catégorie est terminé.

Le chiffre des partitions et parties se divise ainsi :

Partitions d'orchestre et de chœurs, répétiteurs de ballets,	2,658
Parties d'orchestre.....	12,387
Rôles.....	5,481
Chœurs.....	10,674
Total général.....	<u>31,200</u>

L'ensemble de la Bibliothèque comprend :

Deux cent quarante-quatre opéras, possédant tout son matériel d'exécution : partitions, répétiteurs, parties d'orchestre, rôles et chœurs.

Cent dix ballets, avec leurs parties séparées et leur partition.

Cent soixante-seize partitions, sans parties d'orchestre.

Quatre-vingt-dix-sept ouvrages dont les partitions sont défaut.

Soit ! *six cent vingt-sept* ouvrages.

Il faut ajouter au répertoire de l'Opéra une très importante collection du dix-huitième siècle, ayant appartenu à un amateur, le marquis de la Salle, et provenant de la Bibliothèque de la Sorbonne. C'est à M. Vau-

corbeil que les archives de l'Opéra sont redevables de cette heureuse acquisition.

La collection de la Sorbonne comprend : 1^o *Cent sept partitions* in-folio (vingt Lully, six Rameau, trois Destouches, neuf Grétry, deux Gluck, six Philidor).

2^o *Soixante-quinze* partitions in-quarto oblong (sept Destouches, cinq Campra, sept Mouret, dix Rameau, sept Rebel et Francœur).

3^o *Soixante-huit cartons*, contenant les parties séparées et rôles, — copie du temps, — de *soixante-trois* ouvrages (douze Lully, quatre Destouches, quatre Mouret, quatre Campra, dix Rameau, cinq Rebel et Francœur).

Nous croyons avoir démontré suffisamment par ce qui précède, combien les archives de l'Opéra pourront être utiles aux artistes et aux amateurs d'histoire musicale. Ils trouveront les parties d'orchestre et les partitions, ayant servi aux représentations des chefs-d'œuvre classiques. Ils trouveront, là seulement, les indications, les annotations de nuances, les changements, les adjonctions et suppressions que Rameau, Gluck, Méhul et les auteurs modernes ont mis, eux-mêmes, sur les parties et sur les partitions. Ces annotations ont une importance musicale et historique qu'il est inutile de faire ressortir davantage.

En terminant, nous ne devons pas oublier de mentionner les autographes nombreux que possède la Bibliothèque : Gluck (fragments d'*Armide* et d'*Orphée*); Rameau, *Daphnis et Eglé*, *les Surprises de l'Amour*, *la Naissance d'Osiris*); Mehul (*les Amazones*); Sacchini (*Dardanus*); Salieri (*Tarare*); Cherubini (*Armide* et *Médée*); Rossini (*le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell*); Donizetti (*la Favorite*); Meyerbeer (*Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète* et *l'Africaine*); plus des fragments dus à la plume de Spontini, d'Hérold et d'Halévy.

THÉODORE DE LAJARTE.





LES
EXCENTRICITÉS MUSICALES ⁽¹⁾

Le chanteur de chansonnettes. — Les Tyroliens. — De Meyer, l'homme à la clarinette. — L'homme aux chiens. — Le marquis de la Vessie. — Le piano à vapeur. — Le piano de pierres. — Les clowns du cirque Loisset. — Le xylophone. — Sol-si-ré-pif-pan. — L'homme-Orchestre. — Un trait de Lablache. — Une vocation manquée. — Le piano de cochons de lait.



ous avons dit que la musique jouait un grand rôle dans les fêtes populaires, et c'est vrai! Depuis le diseur de bonne aventure ou la femme à barbe, qui *louent* pour une journée deux petits Italiens, jusqu'aux grandes loges qui paient quinze ou vingt musiciens engagés à l'année, la musique est pour tous les banquistes un *attractif*, puissant moyen — trop bruyant parfois — pour attirer la foule et la rassembler devant les planches de l'estrade sur lesquelles les pitres font leurs boniments.

(1) C'est à l'obligeance de M. Gaston Escudier que nous devons communication du texte et des planches de cet article, détaché spécialement pour *la Chronique Musicale*, de son beau volume LES SALTIMBANQUES.

Mais il est d'autres genres d'exploitation dont la musique est le prétexte, peu cultivés peut-être, qui offrent cependant une étude assez intéressante : je veux parler des chanteurs de chansonnettes, de l'homme-orchestre, de l'homme-clarinette, du marquis de la Vessie, etc., que tout le monde a vus, et qui, tous, nous ont plus ou moins divertis.

A notre époque, le chanteur des rues n'est plus qu'un triste parodiste, qu'un navrant écho de chansonniers, souvent de bas étage. Il a dépouillé tout caractère original ; son type s'est perdu dans la nuit des temps.



Et cependant il compte pour ancêtres les plus illustres poètes. Le rhapsode Homère est son aïeul. Il descend en droite ligne des Arnodes de la Grèce. Ses pères étaient bardes. Mais comme tout se transforme, il a rejeté loin de lui les formules et la manière des mendiants qui revenaient de terre sainte. Il ne chante plus les gloires d'un pays, ni la Passion de Jésus-Christ, ni l'amour d'un Renaud, ni les enchantements d'une Armide ; il n'entonne plus un cantique ni un Noël en l'honneur du Saint des saints ; il est même tombé plus bas.

Ce qu'il chante manque de caractère. C'est une romance malsaine, une ronde digne de défrayer les gosiers de toute une caserne, un refrain égrillard, sans moralité, et, partant, sans nécessité.

C'est le goût du jour qui le veut ainsi. Jusque dans ce bas-fond de

l'art, les traditions et le genre se sont effacés ; il n'a gardé que le grotesque et le grossier.

Où sont aujourd'hui les Philibert et les Duchemin ? Où sont les ménestrels qui composaient eux-mêmes vers et chansons sur des sujets d'un intérêt grand ? Où sont les chantres qui, sur une borne, prêchaient les croisades ? Où sont-ils tous ces débris d'une civilisation grecque et romaine ?

Le chanteur des rues n'est maintenant plus qu'une inutilité et un embarras. N'était par charité que l'on s'arrête devant lui pour lui faire une aumône, il serait bien vite oublié et laissé de côté.

Qu'il hurle l'air de *la Femme à barbe* ou une complainte d'un *Fualdès* quelconque, c'est tout ce dont il est capable : il est descendu trop bas pour se relever.

Le type du chanteur de chansonnettes n'a donc rien de bien saillant ; armé d'une guitare, il se place devant un café ou à côté d'une baraque bien fréquentée, retire son chapeau, fait écarter la foule et se met à chanter des complaintes en s'accompagnant de son instrument.

Il en est qui chantent de grands airs d'opéra ; entre autres un petit brun, un peu bossu, doué d'une fort jolie voix de baryton. Son répertoire est varié. *Le Pré aux clercs*, *la Muette*, le grand air du *Barbier*, voilà pour le sérieux ; *Polichinelle et Bébé*, *le Vieux Buveur*, etc., voilà pour la partie comique ; et ma foi, il s'en tire assez bien ; aussi les sous pleuvent-ils de tous côtés et à foison. Je suis persuadé qu'il gagne environ douze à quinze francs par jour, et le dimanche — dans les bons endroits — le double.

Il en est d'autres qui chantent des tyroliennes à rendre jaloux les habitants du Tyrol eux-mêmes.

Il est vrai que partout, sauf dans le Tyrol, on chante des Tyroliennes.

J'ai entendu, à la fête d'Asnières, un de ces *artistes* diriger sa voix d'une façon incroyable, et arriver à produire les effets les plus bizarres. Sa chansonnette, *Entendez-vous le son de la flûte*, avec imitation de sons de flûte, est vraiment curieuse.

« Ce chanteur, disait un hercule, a une terrible poitrine : le gaillard roucoule ainsi depuis ce matin et sa voix est toujours aussi flûtée ! »

Ces chanteurs ne doutent de rien : il aurait beau y avoir à côté d'eux une grosse caisse, un piston, un orgue de Barbarie et un tambour, quand ils ont commencé à *placer leur air*, il faut qu'ils le crient jusqu'au bout, sans s'inquiéter si on les entend ou non ! Et dire que M. Prud'homme prétend que l'art est dans le marasme !

Il est un type bien connu à Paris, c'est de Meyer, *l'homme à la clari*.

nette. De Meyer est Belge d'origine. Il a beaucoup voyagé; il connaît l'Allemagne, l'Angleterre et l'Amérique.



Coiffé d'un énorme bonnet de coton, armé d'une clarinette en buis à treize clefs, vêtu d'une immense robe de chambre, il exécute, après s'être livré aux cascades les plus grotesques, *l'Ouverture de Guillaume Tell*, avec variations obligées et arrangées par lui-même.

Un harpiste l'accompagne. Il tire de jolis sons de son instrument et exécute *la difficulté* avec une étonnante *facilité*. Un de ses grands effets est de passer subitement des notes les plus élevées aux notes les plus basses. Il imite ensuite le canard, la flûte, l'âne, la vielle et finit par la grande dispute entre M. et M^{me} Jobard... Scène imitative.

De Meyer ne connaît pas une note de musique; il joue tous les airs connus; sa mémoire est prodigieuse. C'est à tort que l'on a prétendu qu'il avait été chef de musique dans un régiment de ligne.

Le marquis de la Vessie est aussi un type bien connu à Paris et aux alentours. Coiffé d'un grand chapeau de paille orné de fleurs, vêtu d'une ancienne capote de garde national et d'une petite culotte jaune, il chante et vend des chansonnettes.

Il s'est fabriqué un instrument avec une vessie, un bâton et une corde de boyau ; il râcle le tout à l'aide d'un morceau de bois terminé par un pompon de grenadier. A chaque couplet, il interrompt sa chansonnette pour débiter des fariboles et raconter son arrivée à Paris.

« Mon père, dit-il, m'a procuré le moyen de faire fortune sans dépenser un sou. — Tu rentres le soir chez toi sans bougie ; tu te précipites sur la porte de ta chambre ; tu te cognes bien fort la figure de façon à ne voir que trente-six chandelles ; tu empaquettes vite tes trente-six chandelles et cours les vendre à l'épicier ; au bout de six mois tu possèdes une belle fortune.



« — Dans la journée, tu ramasses tous les vieux chiffons possibles. Tu les entasses dans une chambre sans jamais les regarder. Au bout de six mois, tu ouvres ta porte et t'aperçois que tu as une énorme quantité de linge d'amassé. Tu vas le vendre et tu es millionnaire. »

Tous les gamins connaissent *le marquis de la Vessie* ; et leur plaisir est de le porter en triomphe sur leurs épaules pendant qu'il chante son refrain.

Dans les grandes fêtes, on admire quelquefois le *fameux piano à vapeur*.

Un mécanicien s'apercevant un jour que les sons des sifflets étaient différents de tonalité selon les machines, s'est ingénié à construire un immense instrument, auquel il a donné le nom de piano à vapeur. C'est en effet, une machine à vapeur pourvue de trente-cinq pistons faisant l'office de sifflets : chaque fois qu'il presse sur une touche, le piston s'élève ou s'abaisse et le son se produit. Cet instrument est joué par trois

hommes qui exécutent de brillantes variations sur *le Carnaval de Venise*. Les sons ressemblent à des cris perçants — sans calembour — et quelquefois, lorsqu'il faut dégager un peu de vapeur, le bruit est si fort et si puissant que l'on croit la machine brisée. Cela arriva un jour au champ de Mars, à la fête du 15 août. Les assistants — et ils étaient nombreux — ont été pris d'une telle panique, qu'il se sont précipités vers la porte par crainte d'être blessés. Chacun croyait que la machine venait de sauter.

Puisque nous sommes sur les pianos, n'oublions pas *le piano de pierres*.

Les pierres chantent.

Entrez ! entrez ! Écoutez l'harmonie !!!

Un cantonnier du chemin de fer d'Orléans s'est avisé de ramasser des silex, de les suspendre à des cordes, de les frapper avec une baguette de fer et de les comparer à des diapasons. A force de recherches, il est arrivé à construire un appareil à peu près juste, auquel il a donné le nom de *Piano de pierres*. Chaque silex est suspendu par une tringle d'acier à une corde ; *les tons* sont représentés par des pierres longues ; les *demi-tons* par des cailloux plus petits. Armé d'un marteau en fer, il frappe sur chacune de ces touches et le son se produit, semblable au bruit que font les galets roulés par la mer.

Ajoutons que le constructeur de ce curieux instrument de musique exécute de grandes variations sur *le Clair de la lune*, *Marlborough les Petits Bateaux*, etc. Il a refusé, disait-il, il y a quelques mois, 25,000 francs de son instrument.

J'ignore s'il les a acceptés depuis.



Au grand cirque *Loisset*, l'un des plus beaux que je connaisse et auquel je consacrerai un chapitre tout spécial, j'ai entendu deux clowns exécuter sur des pots de fleurs et sur des verres *les Cloches du monastère*, de Lefébure Wely.

Les pots de fleurs étaient suspendus par des cordes à des tringles d'acier, reliées entre elles en forme d'if, comme les lampions des illuminations publiques. Le clown frappait sur chacun d'eux avec deux bâtons terminés par une petite boule d'acier ; et c'était vraiment chose

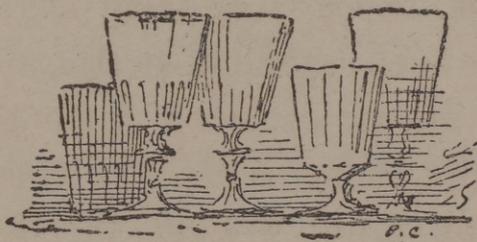
curieuse que de le voir se démener comme un diable en faisant mille singeries et mille contorsions.

En face de lui, un autre clown avait disposé environ trente verres à boire, qu'il remplissait d'eau devant le public, et exécutait le chant avec ses doigts légèrement mouillés, qu'il passait sur le bord des verres, pendant que son camarade se livrait à des accompagnements et des varia-



tions de l'autre monde. Les verres étaient gradués d'avance : un trait de lime indiquait l'endroit où il devait cesser de verser le liquide.

Ces deux artistes ont obtenu de grands succès ; et si le cirque Loisset n'avait renfermé nombre d'autres excentricités non moins curieuses, on serait venu rien que pour entendre et applaudir ces *virtuoses du verre et du pot de fleurs* : le *Manophone* et le *Potophone*, comme ils se nommaient.



Quelquefois les verres jouaient seuls.

Rossini, un jour, assistait à une de leurs représentations. L'artiste venait d'exécuter l'ouverture de *Guillaume Tell*.

Le maître racontait le lendemain qu'il avait entendu son ouverture fort proprement *rincée* par un clown.

Disons quelques mots du xylophone. Dans les fêtes, quelques industriels exécutaient, sur des planchettes retenues par des tringles d'acier,

divers morceaux; mais les instruments étaient faux et complètement primitifs.

Depuis, M. Bonnay a construit un xylophone d'une grande justesse, et tout Paris est allé à l'Eldorado, ou au café-concert des Ambassadeurs, entendre son fils, jeune enfant de douze ans, qui maniait cet instrument en véritable artiste.

Le fameux *sol-si-ré-pif-pan*, l'homme-orchestre chantant sur l'air d'*Armide* les vers suivants, qu'il avait composés, a été détrôné depuis. Mais avant de parler de son successeur, je tiens à rappeler sa versification :

*Malgré notre misère,
Et tué de douleurs,
Nous bravons, pour vous plaire,
La honte et les malheurs.*

*Ayez de l'indulgence,
O mes admirateurs !
Avec peu de dépense,
Soyez nos bienfaiteurs.*

L'homme-orchestre, de nos jours, a fait de sensibles progrès sur son prédécesseur.

Détaillons-le :

Sur sa tête est un casque en fer-blanc, surmonté d'un chapeau chinois ; pendant que ses lèvres tourmentent une flûte de Pan attachée à son cou, son bras droit, armé d'un tampon, frappe sur une grosse caisse retenue par une ceinture et fixée à ses reins. Au-dessus de la grosse caisse est un tambour, que deux ficelles attachées à ses pieds et tirées à propos font marcher à l'aide d'un mécanisme fort simple, qui tient les baguettes levées ou baissées selon les mouvements des jambes. Les genoux retiennent des cymbales, qu'il frappe fort habilement. Au-dessus du genou, des grelots cousus à sa culotte de peau s'agitent avec force. Enfin, de la main gauche, il pince de la guitare.

Dans son intéressant volume : *les Célébrités de la rue*, Ch. Yriarte raconte, à propos de l'homme-orchestre, une anecdote dont Lablache a été le héros.

Un jour, aux Champs-Élysées, un promeneur s'approcha du musicien et le contempla silencieusement ; puis il lui fit suspendre son exécution, entr'ouvrit sa polonaise et, se découvrant, il entonna un air italien d'une voix admirablement bien timbrée et d'une sonorité superbe ; les passants s'approchaient, les cavaliers ralentissaient l'allure

de leurs chevaux et les promeneuses, se soulevant du fond de leurs calèches, donnaient l'ordre d'arrêter. Bientôt, on fit cercle autour du chanteur ; les pièces pleuvaient dans le chapeau de l'homme-orchestre.



Chacun avait reconnu l'air de *Belisario*, et le nom de Lablache circulait de bouche en bouche.

Ce trait fait honneur au grand artiste. — Quoi de plus beau que le talent qui se prête ainsi en public à une bonne œuvre ?

L'homme-orchestre récolte de nombreuses recettes ; est-ce parce qu'il fait beaucoup de bruit ? A ce compte, je connais plus d'un opéra qui devrait rapporter des millions à certains directeurs !

Il me souvient d'avoir entendu raconter une anecdote au célèbre chanteur B... Il me permettra de la citer. Se promenant un jour sur les boulevards, il aperçut un Turc qui vendait des sifflets et des mirlitons ; il s'approcha, et le regardant lui dit :

— Eh ! que fais-tu donc là ?

— Tu vois, lui répondit en excellent français le Turc, je vends des sifflets pour me consoler d'en avoir été couvert à mon début.

Le Turc n'était autre qu'un ancien élève du Conservatoire, qui, trouvant peu de profit au métier de chanteur sans talent, avait changé de vocation, et s'était affublé d'un costume turc pour débiter ses articles.

J'ai parlé plus haut du piano de pierres, c'est sans doute une invention curieuse, mais il en est une autre qui est encore plus extraordinaire ; c'est un citoyen de la libre Amérique qui en est l'auteur.

C'est le piano de *Cochons de lait*.

Vous lisez bien, de Cochons de lait.

Trente-deux de ces petits animaux sont disposés dans des stalles à chacune desquelles viennent aboutir trois pointes en contact avec les parties charnues de l'animal.

Un clavier correspondant à ces pointes les met en jeu, et chaque fois que l'inventeur frappe une touche, un son se fait entendre.

C'est le cochon qui exprime, à sa manière, son manque absolu de satisfaction.

Or, savez-vous sur quel principe repose cet instrument ?

L'ingénieux inventeur avait remarqué que, suivant la partie du corps qu'il piquait, la tonalité du cri était différente ; choisissant donc trente-deux sujets de *voix graduée*, à trois notes chacun, il obtenait quatre-vingt-seize notes.

Il n'y a que les Américains pour trouver de pareilles excentricités.

Je crois avoir cité les principales curiosités musicales que l'on rencontre dans les foires et les fêtes populaires.

Et je ne désespère pas un jour de les voir toutes réunies ensemble dans un immense théâtre.

GASTON ESCUDIER.





HISTOIRE
DE
L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE
PRINCIPALEMENT EN FRANCE

JUSQU'AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (I)

III



TIENNE BRYARD (1), de Bar-le-Duc, inventa aussi des types nouveaux, où certaines notes étaient arrondies et le système de notation simplifié. Est-ce à lui ou à Granjon que l'on doit réellement cette invention? M. Fétis hésite à se prononcer là-dessus, à l'article *Briard*. Après tout, ces deux artistes ont pu avoir la même idée, à moins qu'elle ne leur ait été suggérée par quelque compositeur de musique. Selon M. Fétis, ces derniers, bien longtemps avant les dates citées, se servaient déjà, dans la composition de leurs œuvres, de cette notation débarrassée des ligatures et autres inconvénients de la notation proportionnelle.

Un spécimen unique nous est parvenu en fait d'ouvrages de musique imprimés à Avignon durant sa splendeur, c'est-à-dire du temps où cette ville fut la résidence des papes. Ce livre, imprimé par Jean de Channay

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1874 et 15 janvier 1875.

(2) On trouve ce nom avec un i et avec un y.

avec les caractères de notes arrondies de Briard, a pour titre : *Liber primus missarum Carpentras et sunt infrascripta* :

Prima : Si mieulx ne vient ;

Secunda : A lombre dung buissonnet ,

Tertia : Le cueur fut mien ;

Quarta : Fors seulement ;

Quinta : Encore irai je jouer.

1532.

Ce sont des messes d'*Eléazar Genet*, surnommé *Carpentras*.

Les notes de ce rarissime recueil nous montrent ce qu'était le perfectionnement de Bryard, quant à la forme des notes ; ces dernières ne sont arrondies qu'en bas et le losange domine toujours.

NICOLAS DUCHEMIN, né à Provins au commencement du seizième siècle, contemporain de Guillaume Le Bé, perfectionna l'art de la typographie musicale. Fils d'un graveur en caractères, il se fit aider dans ses recherches et tâtonnements par d'habiles artistes comme *Nicolas de Villiers* (fils de Thomas de Villiers, libraire à Paris, en 1529) et *Philippe Danfrie*, ou plutôt *Danfrief*. Ce graveur, né en Cornouailles (Basse-Bretagne), fut *tailleur général des monnaies de France*. « C'était, dit La Croix du Maine, un homme très excellent pour la gravure, fort grand ingénieur et inventeur de plusieurs beaux instruments de mathématiques. »

Le procédé qui triompha généralement fut celui des fragments de portée adhérents à la note sur le même poinçon. C'est aussi celui qu'on suivit à l'étranger, par exemple chez *G. Scotto* à Venise, dans ses *Canzoni villanesche alla Napolitana di messer Adriano à quatre voci, con la Canzon di Ruzante*, 1548 ; chez *Gardane*, également à Venise, pour l'impression de *Adriani Willaert, musici celeberrimi de chori divi Marci illustrissimæ reipublicæ venetiarum magistri musice quatuor vocum*, Venise, 1545. Mais les chefs-d'œuvre de ce procédé s'exécutaient chez les Plantins ; rien de beau comme leurs *Chansons françoyses à cinq, six et huit parties, mises en musique par Severin Cornet, maistre des enfants de la grande église d'Anvers. Christofle Plantin, Anvers*, 1581. Il manque la *quinta pars* à l'exemplaire de la Bibliothèque Richelieu, que les vers détruisent tandis que j'en parle ici.

Forkel, dans son *Histoire générale de la musique*, t. II, page 519, observe que déjà, en 1532, dans quelques traités de musique publiés en Allemagne, les types des notes étaient si bien formés, qu'il faut s'étonner d'une telle perfection obtenue en si peu de temps.

En 1554, Duchemin imprima un *Recueil de Chansons spirituelles* ; en 1556, *l'Art, science et pratique de pleine musique et de l'institution musicale, très utile, profitable et familière, nouvellement composée en français*, in-12 (sans date). En 1558, il livra au public *Missæ modulatae* ; c'est un recueil de messes mises en musique par Goudimel, Orlando de Lassus, Philippe de Mons et autres compositeurs du temps, in-8 (sans date). Ce recueil est rare, comme la plupart de ceux du seizième siècle. Duchemin publia, entre 1554 et 1558, une quantité d'œuvres musicales parmi lesquelles se trouvent des chansons de *Claude Goudimel*, des *Psaumes*, etc. La date probable de sa mort est 1565 ; il est certain qu'il exerça de 1541 à 1554.

Les poinçons et matrices de Duchemin passèrent plus tard dans les ateliers du fils Le Bé. Ces mêmes poinçons finirent par servir aux nombreuses éditions de musique des Ballard, conjointement avec ceux de Guillaume Le Bé (le père).

Parmi les ouvrages de musique imprimés à Paris au seizième siècle, citons un livre de litanies à quatre voix, paru en 1578, chez Thomas Brumen (1). Les caractères de musique de ces litanies sont mieux formés et plus élégants que ceux employés par Robert Ballard, contemporain de Brumen.

Adrien ou *Adrian Le Roy*, musicien de Henri II (2), s'étant associé, pour l'impression de la musique, avec *Robert Ballard* son beau-frère (3), obtint du roi des lettres patentes le 14 août 1551, dont voici l'extrait tel qu'on le trouve dans les *Chansons de Certon*, publiées entre 1552 et 1557 par ces deux imprimeurs associés :

Il est permis à Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimer ou faire imprimer et exposer en vente tous les livres de musique, tant instru-

(1) *Lytanicæ in alma domo Lauretana, omnibus diebus sabbati, vigiliarum. et festorum, beatissimæ Virginis musice de cantari solitæ. Parisiis, apud Thoman Brummennium, in Clauso Brunello sub signe Olivæ, 1578, in-12.* Brumen exerçait déjà en 1559.

(2) *Adrien Le Roy* était chanteur de la chapelle du roi Henri II ; en 1571, il donna l'hospitalité à *Orlando de Lassus*, lors de son arrivée à Paris. Ce *Le Roy* était lui-même compositeur ; on a de lui différentes chansons à quatre voix, puis encore : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*, 1557 ; enfin *un livre d'airs de cour mis sur le luth*, 1571. Dans la famille des Ballard, il y eut aussi plusieurs compositeurs de musique. Ce cumul d'éditeur et de compositeur se voit encore de nos jours, quoique, à notre avis, la vie soit trop courte pour bien remplir une seule de ces deux carrières.

(3) On trouve, dans le *Catalogue chronologique des libraires*, etc., de Lottin, comme succédant à *Robert Ballard*, mort en 1606, sa veuve *Lucrece Le Bé* ; c'était sans doute une fille de *Guillaume Le Bé*, qui avait fourni les premiers poinçons de musique à *A. Le Roy* et *Robert Ballard*.

mentale que vocale, qui seront par eulx imprimez, et ce pour le temps de neuf ans, à compter du jour qu'ilz seront parachevez d'imprimer, jusques à neuf ans finiz et accompliz. Et sont faittes défenses à tous imprimeurs, libraires et autres d'iceulx, imprimer, ne exposer en vente, sur peine de confiscation desditz livres : ensemble d'amende arbitraire et de tous deppens, dommages et intérestz, comme plus à plain est contenu es lettres de privilége, sur ce, données à Fontainebleau, le quatorziesme jour d'aoust, l'an de grâce mil cinq cens cinquante et un, et de notre règne le cinquiesme.

Signées par le Roy et son conseil.

ROBILLART.

Ces lettres patentes indiquent suffisamment que l'association de A. Le Roy et Robert Ballard a eu lieu antérieurement à 1552 (1).

Fournier le Jeune, en parlant des premières lettres patentes, page 6, dit qu'elles portent que *ledit Le Roy et Ballard seront seuls imprimeurs de musique pour le service de Sa Majesté, et qu'ils seront couchés sur l'état de ses domestiques, ou chantres de sa chambre.*

Il n'y a pas trace de cela.

Voici les noms des Ballard, se suivant de père en fils :

<i>Robert Ballard I</i> (2)	exercit en 1551,	privilége en 1551,	mort en 1606
<i>Pierre Ballard</i>	— 1603,	— 1633,	— 1639
<i>Robert Ballard II</i> (3)	— 1640, (4),	— 1639,	— 1679
<i>Christophe Ballard</i> (5)	— 1666,	— 1673,	— 1715

(1) Fournier le Jeune; M. Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*; M. Schmid, dans son *Petrucchio*, et tant d'autres qui les ont copiés, mettent le premier privilége de Ballard à 1552, ce qui est inexact, comme on vient de le voir. Il paraît, du reste, que Christophe Ballard ignorait lui-même cette date, car, dans son factum contre J.-B. Lulli (1708), il dit, page 19 : « que les lettres patentes de seul imprimeur du roi pour la musique lui avaient été accordées par les rois ses prédécesseurs, et, quoiqu'il eût pu remonter, s'il en eût été besoin, au delà de l'an 1552, il s'en était tenu à cette époque parce qu'elle était seule essentielle. »

(2) Lucrèce Le Bé, sa veuve, lui succéda.

(3) Selon le *Catalogue chronologique des imprimeurs*, par Lottin, la veuve de Robert II succéda à son mari et exerça l'imprimerie entre 1679 et 1693, sans doute conjointement avec son fils Christophe.

(4) Cette date de 1640, donnée par Lottin pour l'entrée en exercice de Robert II, paraît sujette à caution, le privilége de ce Robert II étant antérieur.

(5) Ce Christophe Ballard eut un frère nommé Pierre, qui imprimait également de la musique; ils eurent même un procès ensemble, à la suite duquel Christophe fut maintenu seul dans la charge de *ceul imprimeur du roi pour la musique*. Pierre Ballard, dont il est question ici, mourut en 1702 ou 1703; sa veuve exerça après lui et mourut en 1719.

<i>Jean - Baptiste - Christophe Ballard</i> (1)...	—	1694.	—	1695,	—	1750
<i>Christophe-Jean-François Ballard</i> (2)....	—	1741,	—	1750,	—	1765
<i>Pierre-Robert - Christophe Ballard</i>	—	1767	Il exerça conjointement avec sa mère jusqu'en 1788.			

Le premier privilège des Ballard fut renouvelé sous Charles IX (1568); il y en eut un autre sous Henri IV (1607); enfin, sous Louis XIII (1637), on parvint à se faire donner un privilège *exclusif*, car les lettres patentes du 29 avril 1637 portent que *sa majesté veut que ledit Ballard (Pierre) jouisse seul, pleinement et paisiblement, à l'exclusion de tous autres, du pouvoir, faculté, permission et privilège attribué audit office (de noteur du roi), et contenus en ses lettres de provisions et autres; défend à toute personne de tailler, fondre et contrefaire les notes, caractères et lettres grises inventées par ledit Ballard, sous peine de six mille livres d'amende.*

La famille des Ballard, armée de ses privilèges, comme on le verra plus au long à l'article *Sanlecque*, et voulant exploiter par trop longtemps les poinçons qu'elle avait acquis de différents graveurs, ne fit faire aucun progrès à l'impression de la musique; bien au contraire, elle y mit des entraves.

A part cela, on doit à ces imprimeurs, deux fois séculaires, une immense quantité d'ouvrages importants sur la musique. La plupart de ces publications sont devenues des curiosités, des raretés bibliographiques, au point qu'aucune bibliothèque du monde ne peut se vanter de posséder la collection complète des Ballard.

Entre autres ouvrages publiés par l'association d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, nous citerons le *Livre de tablature de guittare*, 1561, les *Psaumes de David*, avec la musique, 1562, les *Œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570; le célèbre *Ballet comique de la Royne*, 1582, à l'impression duquel concourut Mamert Patisson; enfin une partie considérable des œuvres d'*Orlando de Lassus*.

Les caractères de Guillaume Le Bé, faisant le fond de l'imprimerie musicale d'Adrien Le Roy et Robert Ballard, se trouvaient également

(1) La veuve de ce J.-B. Christophe Ballard continua l'imprimerie de son mari avec son fils Christophe-Jean-François; elle mourut en 1758.

(2) Marie-Anne-Geneviève, veuve de Ch.-J.-F. Ballard, continua l'établissement de son mari et fut libraire jusqu'en 1788.

entre les mains d'autres imprimeurs ; c'est avec ces caractères que Claude Micart imprima, en 1575, le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de diverses auteurs, ausquelles a été nouvellement adapté la musique de leur chant commun, par Jean Chardavoine*. François Estienne s'en servit pour son édition des *Psaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*, 1567.

Pierre Ballard succéda à son père ; il acquit de Guillaume Le Bé (le fils) les poinçons et matrices que celui-ci possédait, pour la somme de 50,000 francs. MM. Fétis et Schmid s'étonnent avec raison de l'énormité de cette somme ; mais il faut remarquer que Le Bé fils devait non-seulement posséder les caractères acquis de Duchemin, mais aussi ceux de son père Guillaume Le Bé, et que ce fut probablement l'outillage complet de la fonderie et imprimerie Le Bé qui passa entre les mains de Pierre Ballard.

L'inventaire qu'on fit le 30 novembre, après la mort de P. Ballard, constate que les caractères de musique dont il s'était servi avaient été gravés par Guillaume Le Bé, Nicolas Devilliers, Philippe d'Anfric, Nicolas Duchemin, Logis et Jacques de Sanlecque (1).

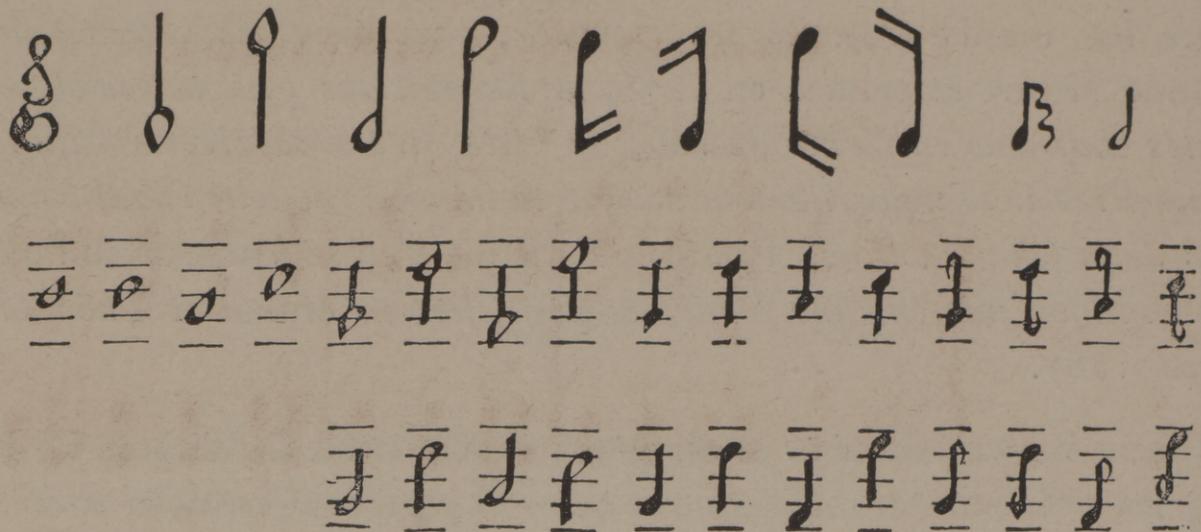
Le mémoire de Gando père et fils nous apprend, page 10, que les Ballard avaient encore une musique gravée par Philippe d'Anfric, « qui porte le nom de *musique en copie*, ou d'écriture ; elle est arrondie et la queue est placée derrière la note, dans le goût actuel, si ce n'est que la note est beaucoup plus petite. Nous avons un livre imprimé avec cette sorte de *musique en copie*, ou d'écriture ; elle est arrondie et la queue est placée derrière la note, dans le goût actuel, si ce n'est que la note est beaucoup plus petite. Nous avons un livre imprimé avec cette sorte de *musique en copie* chez Pierre Ballard, en 1617, intitulé : *Ballet du roi*. C'est donc à Philippe d'Anfric qu'est dû le premier changement des caractères typographiques de musique. »

Les Gando ne connaissaient évidemment pas les essais de Granjon et de Briard.

Voici un spécimen de cette *musique en copie* de Philippe d'Anfrif (2).

(1) Voyez le mémoire de Gando, page 11, et les spécimens qu'il reproduit après la page 27.

(2) Voyez la note sur Danfrif, page 63, à l'article *Duchemin*.



Parmi les ouvrages de musique publiés par Pierre Ballard se trouvent les *Psaumes de David* mis en musique par Claudin le Jeune, 1615; puis les *Airs de cour de différents auteurs*, dont je possède cinq livres parus entre 1615 et 1623.

Robert II et Christophe Ballard mirent au jour un nombre considérable d'ouvrages sur la musique. Christophe fut l'éditeur des opéras de Lulli, de Campra, de Mouret, de Destouches, de Desmarets et de tant d'autres, sans parler des volumes d'airs à boire, dont il en imprima de quoi régaler tous les gosiers altérés.

Sous Robert Ballard II, l'envahissement de la *chanson à boire* n'en était pas encore arrivé à ce point. Aux environs de 1650, c'étaient surtout les *psaumes avec musique* qui se débitaient le plus. Robert II édita entre autres ceux de *Jacques de Goüy*, à quatre parties (1650); c'est à tort que M. Fétis donne à ce musicien le prénom de Jean. Pour paraître bons catholiques, les compositeurs avaient soin de négliger la traduction de Théodore de Bèze et Marot, déjà un peu vieillie alors, pour adopter celle de *messire Antoine Godeau*, évêque de Grasse et Vence. C'est ce qu'avait fait Jacques de Goüy. En 1659, nous trouvons déjà une cinquième édition de ces psaumes avec la musique de *Thomas Gobert*. En 1655, *Antoine Lardenois*, compositeur oublié par M. Fétis dans sa *Biographie des musiciens*, fit imprimer à ses frais les airs qu'il avait composés sur les paraphrases de Godeau. Nous voyons même, dans l'avis au lecteur, que Louis XIII avait fait quelques essais sur ces psaumes; les mélodies royales sont sans doute celles du commencement du volume. *Le feu roy commença ce glorieux volume*, est-il dit dans une pièce de vers qui suit la préface du poète Godeau.

Artus Aucousteaux, maître de musique de la chapelle de Louis XIII, mit également en musique les vers de Godeau; en 1656, nous trouvons déjà une quatrième édition.

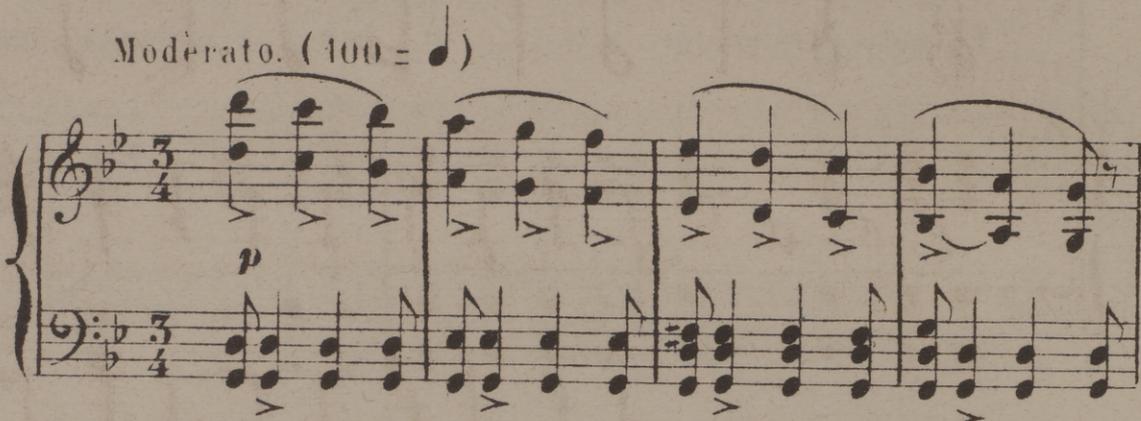
DOLOR !

MÉLODIE

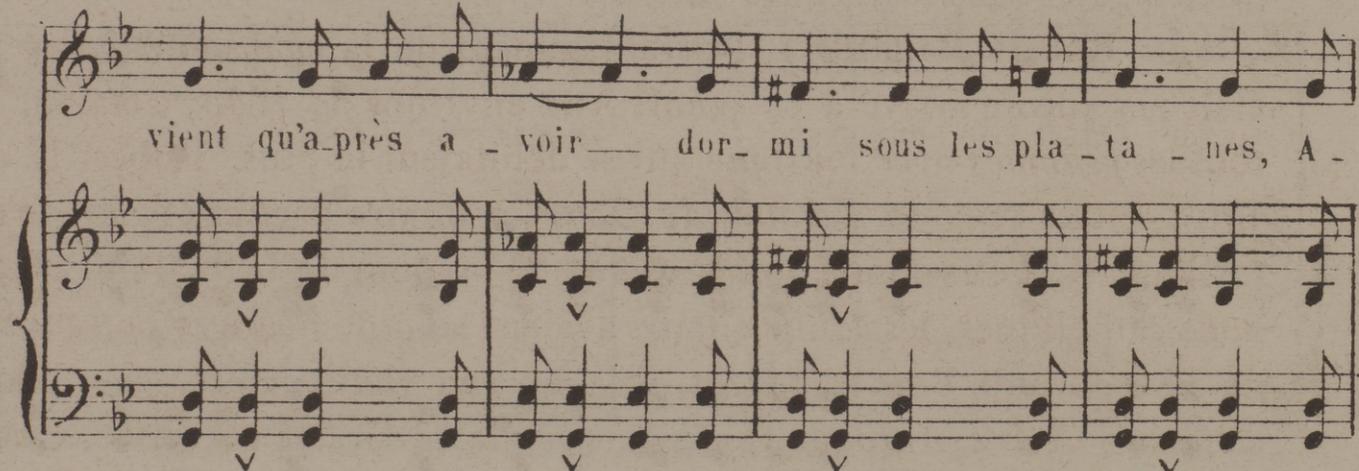
POÉSIE DE ROGER DE BEAUVOIR

Modérato. (100 = )

PIANO.



D'où



vient qu'a-près a - voir — dor - mi sous les pla - ta - nes, A -



- près a - voir sur l'herbe é - pan - ché — les fla - cons

Et nous être en dor - mis, — ô bru - nes courti - sa - nes

En rapportant chez nous les fleurs de vos bal - cons!

La tristesse nous prend, com me fait la duè - gne —

Qui de la jeune L - nès — s'en vient prendre la main!

Andante.

Et que nous n'ar_rivons — ja_mais au len_de_main —

pp *mf*

Sans qu'aux pen_sers d'hi_er tout no_tre cœur ne sai - -

cresc. *rallent.*

- gne.

p *p*

p

VENISE

BARCAROLLE.

POÉSIE D'ALFRED DE MUSSET.

Andantino. (Mét 72 = ♩)

CHANT.

PIANO.

pp

legato. ppp

Bans Ve - ni - se la rou - ge Pas un ba - teau qui
bou - ge, Pas un pé - cheur dans l'eau,

Pas un fal - lot. — Seul, as - sis sur la grè - ve

cresc. poco a poco.

Le grand li - on sou - lè - ve Sur l'ho - ri - zon se - rein, son pied d'ai -

- rain Son pied d'ai - rain

mf p ff dim. p

Et les palais an - ti - ques, Et les graves por -

pp *legato ppp*

- ti - ques, Et les blancs esca - liers Des che - va -

- liers. — Et les ponts et les ru - es, Et les mornes sta -

cres poco a poco.

- tu - es, Et le golfe mou - vant qui tremble au vent.

mf

Qui tremble au vent

p *ff* *dim.* *p*

This system contains the first line of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with two flats in the key signature and a common time signature. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*ff*), and decrescendo (*dim.*).

This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a common time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment.

Tout se tait fors les gar - des Aux longues hal - le - bar - des

legato. ppp

This system contains the second line of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with two flats in the key signature and a common time signature. Dynamics include *legato. ppp*.

Qui veillent aux cré - neaux — Des ar - se - naux —

This system contains the third line of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with two flats in the key signature and a common time signature.

Ah! main_tenant plus d'u - ne, At_tend au clair de lu - ne,

cresc. poco a poco.

Quel - que jeu_ne mu_guet l'o_reille au guet. — L'o_reille au

mf *p*

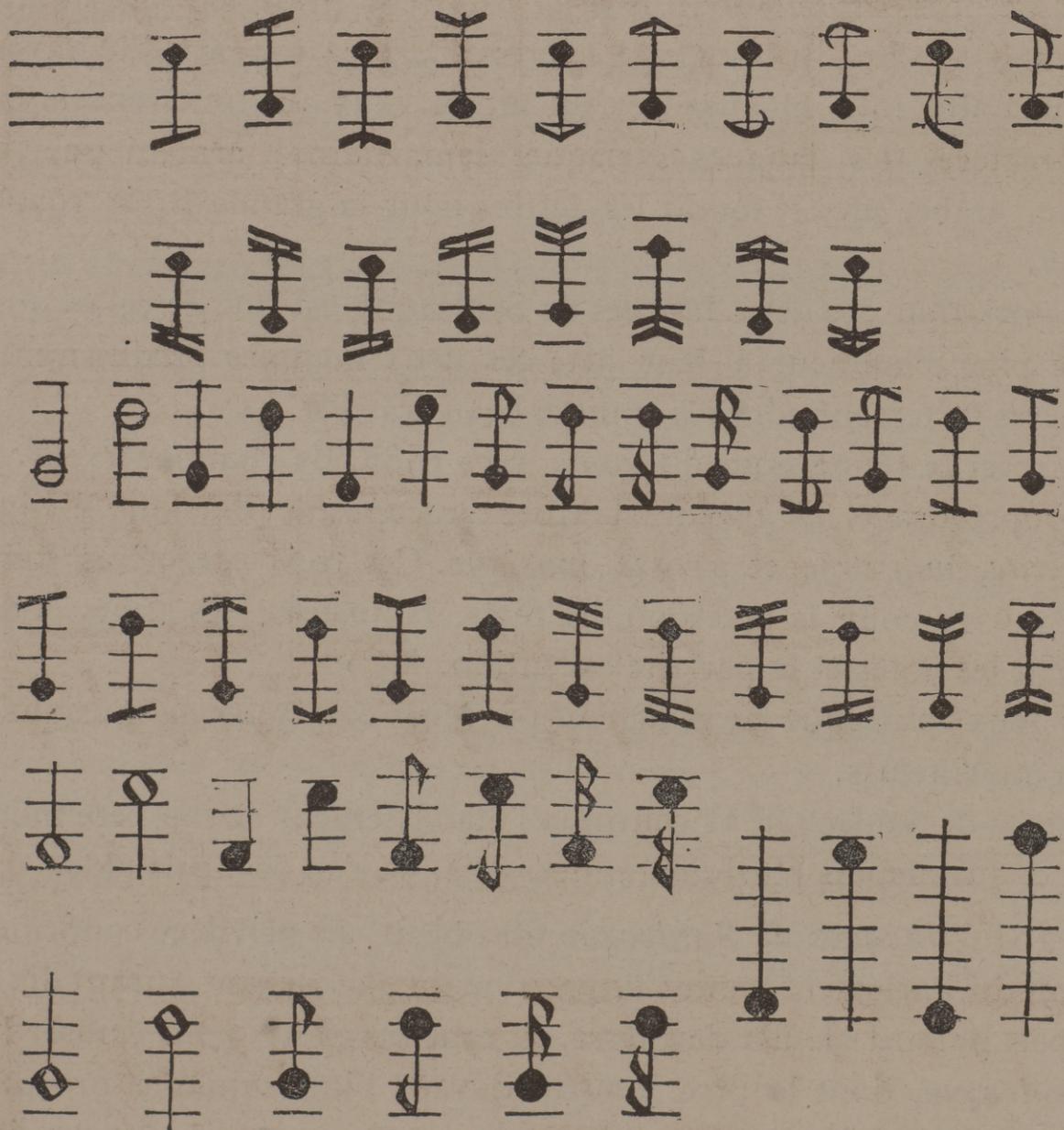
guet

ff *dim.* *p*

pp

Christophe Ballard avait un frère nommé Pierre; nous l'avons déjà cité dans une note précédente. Ce Pierre s'établit imprimeur et libraire en 1694; mais il n'exerça pas longtemps, puisqu'il mourut en 1713. Il paraît avoir eu le désir d'améliorer la forme des notes. Gando nous dit en effet (page 11) : « qu'il fit graver une musique dont les notes sont encore plus arrondies que celles de Philippe d'Anfrue, et la grosseur plus conforme aux nôtres; la queue tient au milieu de la note. Nous avons une pièce de cette musique imprimée chez Pierre Ballard en 1695; c'est un *Nouveau recueil d'airs sérieux et à boire, par de Bousset.* » Comme le fonds de musique de ce Pierre fut cédé en 1696 à son frère Christophe, j'ai été à même de retrouver quelques spécimens de ces essais. On ne sait pas le nom du graveur qui les exécuta.

Essais de notes arrondies par Pierre Ballard



Jean-Baptiste Christophe et Christophe-Jean-François Ballard, entre autres publications musicales, mirent au jour cette série de volumes in-12, tant recherchés des amateurs, et dont les premiers paraissent même dater de Christophe Ballard : *Les brunettes ou airs tendres*, 3 vol. ;

les Parodies bachiques, 3 vol.; *la Clef des chansonniers*, 2 vol.; *les Tendresses bachiques*, 2 vol.; *les Rondes et chansons à danser*, 2 vol.; *les Menuets chantants*, 2 vol.

Pour donner plus d'unité à ce travail, nous avons réuni la famille des Ballard sans interruption aucune; aussi faut-il retourner bien en arrière, comme date, pour parler de :

JACQUES DE SANLECQUE I. Il naquit à Chaulnes, dans la Somme (1), en 1573, et vint à Paris à l'âge de quatorze ans. Soit opinion politique ou manque d'occupation, il prit part aux guerres de la ligue; mais ce n'était pas là un état; aussi entra-t-il comme élève chez Le Bé fils, pour la gravure des poinçons de musique, et devint un artiste de talent. Jacques de Sanlecque s'associa plus tard l'un de ses fils nommé Jacques comme lui, et de plus, un savant illustre et excellent musicien. De Sanlecque père était gendre du libraire Leclerc; il exerça son art de graveur et fondeur entre 1596 et 1640, et fut un de ceux qui imitèrent le mieux les caractères des langues syriaque, samaritaine, arménienne, chaldéenne, arabe, etc. Il fonda les lettres pour la grande Bible royale de Le Jay.

L'association des deux Jacques de Sanlecque est une de celles qui ont fait le plus d'honneur à leur art; ces deux hommes produisirent des caractères justement admirés comme beau travail.

Fournier le Jeune nous dit que « vers 1635, ils commencèrent, pour leur propre usage, la gravure de trois caractères de musique distingués par *petite*, *moyenne* et *grosse musique*. Ces trois caractères sont un chef-d'œuvre pour la précision des filets, la justesse des traits obliques qui lient les notes et la parfaite exécution. (2) »

Les deux Sanlecque ne vendaient pas leurs caractères de musique aux autres imprimeurs.

Jacques de Sanlecque II continua l'établissement de son père mort en 1648, et qui, depuis plusieurs années déjà, ne s'en occupait plus.

En 1639, *Jacques de Sanlecque* fils obtint un privilège confirmé par un arrêt du Parlement, pour l'impression du plain-chant durant dix ans.

Robert Ballard II, fils de Pierre, fit tous ses efforts pour écraser le fils de *Sanlecque*, dont le père mourut durant l'interminable procès qui s'engagea. Le Bé fils s'était rendu partie intervenante, il mourut également avant la fin du procès.

(1) M. Fétis met Chaulnes dans le *Bourbonnais*, à l'article *Sanlecque*; l'imprimeur aura cru mettre *Boulonnais*.

(2) *Traité historique sur les caractères de musique*, par Fournier le Jeune, p. 7.

De Sanlecque fils publia plusieurs écrits pour la défense de sa cause ; il appelle Ballard : *Hydre à sept chefs de l'envie, qui depuis plusieurs années m'a dévoré quantité de curieux dessins sur la musique !*

Cela devait être dur à digérer !

Plus loin, Sanlecque s'exprime ainsi, toujours en parlant de Robert Ballard II : *Ce qui rend encore plus absurde et insupportable la prétention de ce particulier, c'est qu'il n'en excepte même pas ceux qui ont gravé et fondu les caractères ou planches (1) dont il imprime, à la fabrique et confection desquels ni lui, ni ses prédécesseurs n'ont jamais agi ni su agir.*

Ballard, de son côté, n'y allait pas non plus de main morte ; il avança que de Sanlecque fils n'était pas de la religion catholique, apostolique et romaine ; concluant que, « vu l'ignorance des autres imprimeurs, lui seul doit être chargé des impressions de musique, à cause du désordre qui arriverait dans icelles impressions, si d'autres que lui s'en mêlaient, vu qu'elles ne seraient remplies que de fautes, de discours impies, lascifs, contre les bonnes mœurs et contre la foi catholique ; au lieu que lui seul n'imprime que des choses saintes, comme messes, mottets, magnificats et autres choses propres et nécessaires à chanter dans les églises durant le service divin. »

De Sanlecque, dans sa réponse, renvoya les lecteurs aux publications de Ballard, pour faire voir que celui-ci n'était pas si attaché au service divin qu'il ne se prêtât aussi à celui de Vénus et de Bacchus (2). On n'avait, en effet, qu'à ouvrir les *Chansons pour boire et pour danser*, publiées par Robert Ballard II, pour trouver des choses morales dans le goût de ces deux strophes :

(1) Il s'agit ici évidemment de clichés, car on ne gravait pas alors la musique sur des planches. Lottin, dans sa *Chronique des libraires*, page 87, dit que : « dès la fin du dix-septième siècle, on avait imaginé à Paris de fondre d'un seul jet, en cuivre, un calendrier. » En 1744, un Anglais, nommé Ged, croyait avoir eu le premier l'idée d'un *cliché*, en publiant une édition de *Salluste*. Il est bien difficile de ne pas supposer l'usage des *clichés* comme une pratique très ancienne, quand on compare ensemble des éditions différentes d'un même recueil de chansons du seizième siècle même, et qu'on remarque leur parfaite identité.

(2) Faut-il admettre que les imprimeurs d'Allemagne étaient plus moraux que ceux de France dans le choix de leurs impressions ? Le fragment suivant semblerait l'appuyer, c'est une partie de la *prière journalière de l'imprimeur* qui se trouve dans l'ouvrage d'Ernesti, publié à Nuremberg en 1733, sous le titre : *Die wol eingerichtete Buchdruckerey*, etc. On y trouve ceci : « Guide-moi, père miséricordieux, afin que je ne m'occupe que de choses pieuses, véridiques et instructives. Préserve-moi, Dieu de bonté, de toute action menteuse, inutile, impudique, qui puisse entraver et corrompre un cœur chrétien ; fais que je refuse de composer et d'imprimer de pareilles choses et de donner par là aucune occasion de faire le mal, etc. »

Reproduction faite avec les caractères de Ballard

Ah! que tu es im - por - tun, Vois com - ment tu
me chif - fon - nes; Mais quel plai - sir tu te don - nes:
Et s'il ar - ri - vait quel - qu'un, On croi - rait bien
que tu n'o - se Me fai - re quel - que autre cho - se.

Non, ne me chiffonne plus,
J'aime mieux te laisser faire,
Puisqu'en tout je veux te plaire,
Tout le reste est superflu:
On croirait que tu n'ose
Me faire quelque autre chose.

Le procès en question se prolongea pendant sept ou huit ans, même aucun document ne nous apprend s'il a jamais été terminé par un jugement.

L'impression de la musique revenait alors très cher. Ainsi, dans un traité entre le sieur *Moulinié*, musicien de la musique ordinaire de son *Altesse Royale*, et *Jacques Sanlecque*, imprimeur, il appert que ce dernier consentait à imprimer mille exemplaires des œuvres dudit *Moulinié* moyennant 16 livres tournois par feuille.

Selon Fournier le Jeune, Jacques de Sanlecque II mourut en 1660; avec lui finirent les graveurs de caractères en France, et soixante ans s'écoulèrent avant qu'il s'en formât d'autres.

En 1660, nous trouvons Marie Manchon, la veuve de Sanlecque, convenant avec le sieur *Roberday* de lui imprimer ses œuvres in-4° à raison de 24 livres par feuille, le sieur Roberday fournissant le papier.

Robert Ballard II, voyant que son privilège de *seul noteur et imprimeur* s'en allait en fumée, chercha à s'approprier le plus de caractères, poinçons, moules et matrices de musique qu'on eût alors ; ceux de Sanlecque surtout devinrent pour lui un véritable objet de convoitise ; mais la veuve Sanlecque refusa les 2,000 écus qu'il lui proposa.

Des imprimeurs anglais offrirent à cette dame la somme de 10,000 liv. ; l'affaire était conclue ou allait se conclure, mais le gouvernement s'opposa à la sortie du royaume de ces caractères.

Il est incontestable que les Ballard étaient des gens très habiles ; car, malgré la mauvaise réussite de quelques-uns de leurs procès, nous voyons, à partir de 1695, Christophe Ballard, pour effrayer ses confrères imprimeurs de musique, ne joindre à ses publications qu'un fragment de privilège, et y glisser une partie du jugement qui ne s'appliquait qu'à *ses caractères propres*, quant à la contrefaçon. Ainsi, il met *qu'il est défendu, sous peine de dix mille livres d'amende et de confiscation, de tailler, fonder aucun caractères de musique...* Il s'arrête là, sans faire suivre : *inventés par le sieur Ballard*. Il s'en garda bien, n'ayant rien inventé.

Cette question du *privilège exclusif* fut encore soulevée en 1708, par Christophe Ballard contre J.-B. Lully (le fils), qui voulait imprimer lui-même les œuvres posthumes de son père et les siennes. Christophe Ballard publia à cette époque un *factum* de vingt-neuf pages in-folio, dans lequel, après avoir invoqué l'ancienneté de ses titres, énuméré ses ancêtres et reproché à Lully qu'il ne cherchait rien moins que la *destruction d'un privilège accordé par nos rois depuis près de deux siècles, pour la perfection d'un art célèbre*, etc., il continue en ces termes : « D'autres particuliers aussi téméraires que Lully, ont vainement emprunté le prétexte du bien public. Ils alléguaient qu'un privilège exclusif détruisait la liberté et étouffait l'émulation si nécessaire pour l'accroissement des arts. Mais toutes les fois que le conseil, fatigué de ces plaintes, a examiné quelle a été la naissance et le progrès de l'impression de la musique en France, il a reconnu qu'elle avait trop peu d'étendue pour souffrir d'être partagée, les ouvriers qui y sont employés doivent avoir été longtemps exercés, soit dans ce genre d'impression, bien différent des autres, soit dans la connaissance de la musique même, ce qui ne peut se faire que dans une assez longue suite d'années. S'il y avait en même temps plusieurs imprimeurs de musique, le peu d'employ qu'ils trouveraient leur feraient négliger de prendre ces soins trop épineux. Les ouvriers se dégoûteraient ; il ne s'en formerait plus de nouveaux ; d'où s'ensuivrait l'entière décadence de cet art, qui, d'ailleurs,

n'est pas extrêmement lucratif, puisque la famille de Ballard, qui le cultive depuis près de deux cents ans, n'y a acquis que des biens médiocres, pendant que tant d'autres libraires et imprimeurs ont fait une fortune considérable. C'est par rapport à ces raisons que tous ceux qui ont tenté jusqu'à présent de faire démembrer le privilège de Ballard ont échoué dans cette entreprise. »

Plus loin, nous apprenons que l'imprimerie de Christophe Ballard était alors composée de *quinze ou seize ouvriers*.

Au milieu de tous ces procès, vers l'année 1675, parut la musique *gravée en taille douce*, d'abord en essais timides; c'étaient même encore les notes en losange, quoique la ronde vînt bientôt les remplacer. Les plaideurs Ballard voulurent encore se soulever contre ce perfectionnement, mais ils perdirent leur cause, et la taille-douce ne servit qu'à montrer son immense supériorité sur les caractères usés des Ballard.

En 1746, un M. *Kebbin* avait apporté quelques améliorations à la musique typographiée; mais c'est surtout en 1754 et 1755 que M. *Breitkopf*, à Leipzig, donna aux caractères de fonte pour la musique une forme plus gracieuse que celle qu'ils avaient eue jusqu'alors.

Rosart, graveur et fondeur à Bruxelles, contribua, en 1762, à perfectionner ce caractère typographique, mais il était encore très morcelé, tout en l'étant moins que celui de M. *Breitkopf*, de Leipzig.

En 1755 et 1762, Fournier le Jeune livra [de nouveaux caractères typographiques pour la musique. MM. Gando père et fils en produisirent également qui pouvaient lutter avec ceux de Fournier le Jeune. A partir de cette époque, la gravure envahit le commerce de la musique et fit sensiblement disparaître la musique imprimée. Ce n'est que depuis quelques années que le procédé *Tanstenstein* et celui de *Curmer* ont donné un nouvel élan à la musique imprimée (1).

Mais n'anticipons pas sur notre travail. Nous nous proposons de traiter plus tard des perfectionnements apportés à la typographie musicale au dix-huitième et au dix-neuvième siècles, puis aussi de la *gravure sur planches*, enfin des différents procédés et des améliorations qui s'y rattachent.

J.-B. WEKERLIN.

(1) De nos jours on se sert du procédé typographique, surtout pour les ouvrages de musique renfermant en même temps du texte, comme les méthodes, ou bien pour des tirages très considérables.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Les Saisons* de Haydn. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — CONCERT DU CHATELET. — CONCERT DANBÉ. — SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS.



CONCERTS POPULAIRES. — *Les Saisons*, de Haydn, que M. Padeloup a données au 8^e concert de la 2^e série, furent, si je ne me trompe, exécutées pour la première fois à Paris, le 22 mai 1857, par la Société des Concerts. C'est en 1800, à l'âge de soixante-huit ans, qu'Haydn se mit à composer la musique de ce beau poëme pastoral, dont le baron Van-Swieten, conservateur de la bibliothèque impériale de Vienne, avait écrit les paroles d'après l'ouvrage anglais de Thompson. Deux ans auparavant il avait donné *la Création*. « J'assistais à la première exécution des *Saisons*, chez le prince de Schwartzenberg, dit Carpani; elles furent vivement et généralement applaudies. Moi-même, émerveillé de voir sortir de la même tête deux productions si différentes, si riches et si parfaites, je courus, dès que le concert fut fini, vers Haydn, pour lui en faire mon compliment. A peine avais-je ouvert la bouche, qu'Haydn m'arrêta en disant ces mémorables paroles : « Je suis bien aise que ma musique soit agréable au public, mais pour cette composition je ne veux pas recevoir de compliments de vous. Je suis bien sûr que vous comprenez vous-même qu'elle est loin de valoir la *Création*, je le sens et vous devez le sentir aussi; en voici la raison : Dans *la Création* les personnages étaient des anges, dans *les Saisons* ce sont des paysans. » On peut imprimer des volumes pour établir le parallèle de ces deux oratorios; on ne dira jamais rien de plus juste que ce qu'a dit Haydn en quelques mots, avec une sûreté et une rectitude de jugement qui firent trop souvent défaut au grand Corneille écrivant l'examen de ses dernières tragédies.

Les Saisons furent très critiquées dès l'origine. Les uns, *les hommes de la mélodie*, déclarèrent qu'il s'y trouvait encore moins de chant que dans *la Création*; les autres *les classiques purs* accusèrent l'œuvre d'être *tragi-comique* à cause de l'imitation du chant des grenouilles et des grillons, des chansonnettes, de la peinture du cabaret et des airs de danse jetés çà et là dans une partition pleine de traits sublimes. Zelter la définit dans son journal en disant que c'était de la musique instrumentale avec accompagnement de paroles.

Il est assez curieux de remarquer que ces critiques adressées à Haydn par ses contemporains sont, à peu de choses près, les mêmes qu'on adressa plus tard à Beethoven et à Mendelssohn et dont on poursuit encore aujourd'hui Berlioz, Wagner et Schumann. Ainsi Haydn, qui est pour nous le classique par excellence, passa aux yeux de ses contemporains pour un romantique et un révolutionnaire; Berlioz, Wagner et Schumann seront des classiques pour nos arrière-neveux. On serait presque tenté d'en conclure qu'on reconnaît les hommes de génie à ce caractère, qu'ils ne sont vraiment compris que par la postérité. N'allons pas si loin. « L'artiste est le fils de son temps, a dit Schiller, mais tant pis s'il en est en même temps l'élève et le favori! Comment se gardera-t-il des vices de son époque? qu'il donne à ses contemporains ce dont ils ont besoin et non pas ce qu'ils louent. » Voilà la vérité. L'artiste a foi dans l'art, il y voit une mission à remplir, et cette mission, il l'accomplit en marchant droit à son but, sans se préoccuper des préjugés et des routines qu'il heurte sur son passage. Si Beethoven n'avait pas rompu brusquement en visière aux goûts et aux habitudes de son temps avec la *Symphonie héroïque*, nous n'aurions aujourd'hui ni la symphonie en *ut mineur*, ni la symphonie avec chœurs. Mais revenons à l'œuvre d'Haydn.

Les Saisons appartiennent au genre pittoresque et descriptif; elles forment en quelque sorte une galerie de tableaux tous différents pour le genre, le sujet et le coloris, et dont chacun pourrait recevoir un titre : *le semeur, le berger, le matin, midi, l'orage, la chasse, les buveurs, la soirée des villageois*, etc. La plupart de ces tableaux sont de petits chefs-d'œuvre de grâce, de naturel et de vérité, et l'ensemble de l'œuvre, parfois monotone, jamais languissant, se distingue par la pureté de la forme, la simplicité des idées et l'admirable économie des effets. Depuis *les Saisons*, la musique descriptive et les moyens matériels mis à la disposition du compositeur pour peindre les phénomènes du monde extérieur, ont fait d'immenses progrès, et, après la *Symphonie pastorale* et les œuvres de Berlioz, les timides essais de pittoresque du bonhomme Haydn font presque sourire. Prenez garde, car cette fois la vérité n'est pas du côté du progrès, et le bonhomme Haydn, avec ses moyens restreints et ses petites descriptions naïves, comprenait bien mieux le vrai but de la musique que nos modernes avec leur science profonde des effets d'instrumentation et leurs prétentions de vouloir faire exprimer à la musique tout ce qu'elle peut rendre et plus qu'elle ne peut rendre. La meilleure des imitations physiques est celle qui se borne à retracer, à rappeler, à colorer légèrement l'objet dont il s'agit, sans le rendre exactement tel qu'il

est dans la nature. Ce n'est pas le vrai, à rigoureusement parler, qu'on demande à l'art, mais la ressemblance du vrai, beaucoup plus belle et plus estimée que le vrai lui-même.

L'exécution des *Saisons* a été généralement satisfaisante de la part de l'orchestre et des chœurs. Madame Fursch-Madier, MM. Bouhy et Coppel, se sont bien acquittés des soli.

Dimanche dernier a eu lieu la première audition de la *Symphonie Espagnole* pour orchestre et violon principal de M. Lalo. L'œuvre est des plus remarquables; j'y reviendrai en détail dans mon prochain compte-rendu. Je ne puis aujourd'hui que constater en deux mots le succès qu'elle a remporté et les applaudissements obtenus par M. Sarasate, qui l'a exécutée avec un admirable talent.

H. Marcello.

SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — La Société classique de musique de chambre, dirigée par M. Armingaud, a repris, le mardi 2 février, le cours de ses brillantes soirées. J'attache un intérêt tout particulier à ces séances qui méritent à tous égards que la critique ne les perde pas de vue. Malheureusement, le défaut de place m'empêche aujourd'hui de m'étendre aussi longuement que je l'aurais voulu sur ce premier concert. Je me bornerai donc à constater le succès obtenu par les artistes de grand mérite qui composent la Société, et notamment par M. Jaëll, qui a exécuté avec une rare perfection la partie de piano dans le *quintette* pour piano et instruments à vent de Spohr. Outre ce quintette, le programme comprenait le 4^e quatuor en *fa mineur* de Beethoven, une *Introduction et Variations* de M. Massenet, un thème varié de Mozart et une sonate pour piano et violon de M. Vieuxtemps.

H. M.

CONCERT DU CHATELET. — En moins de douze mois, trois fiascos, ou *quasi* fiascos de trois grands prix de Rome : c'est trop en vérité. En avril 1874, une ouverture de M. Salvayre; en juin de la même année, un oratorio (envoi de Rome) de M. Rabuteau; et, cette semaine, des *Pièces symphoniques* de M. Lefebvre. Et notez bien qu'à aucun de ces jeunes gens ne manquent ni le talent de l'instrumentation, ni la connaissance des effets d'orchestre, mais que c'est toujours l'inspiration, toujours la mélodie, toujours les idées, qui leur font défaut. En présence de trois faits aussi désastreux et aussi rapprochés, le public n'est-il pas en droit de se demander comment et pourquoi l'insigne récompense du grand prix de Rome leur a été accordée, et ne pouvant s'en rendre aucun compte d'après ce qu'il entend de leurs compositions, ne serait-il pas aussi en droit d'exiger que la cantate qui la leur a valu soit exécutée, non pas à huis-clos, mais dans un grand concert ouvert à tous

venants? A Dieu ne plaise que je veuille suspecter la compétence ou l'impartialité du jury qui juge les cantates; mais un public absolument indépendant, indifférent, et surtout payant, applaudirait ce qui est bon, et n'irait pas chercher des circonstances atténuantes pour excuser ce qui est mauvais. Et puis, quelle est la nécessité de proclamer tous les ans un premier prix de composition musicale? Le premier prix de chant ou de comédie se décerne-t-il aussi tous les ans?

Pour en revenir aux *Pièces symphoniques* de M. Ch. Lefebvre, exécutées dimanche dernier pour la première fois au Concert du Châtelet, elles consistent en un Prélude et Choral, et un Scherzo. Le choral est sans grandeur, sans majesté et sans effet. Le scherzo est lent, triste, long, et n'a aucune des qualités caractéristiques de ce genre de morceau. Le mot *scherzo* en italien signifie badinage, raillerie. Aussi, un bon scherzo, comme ceux de Beethoven et de Mendelssohn, doit-il être un emporte-pièce, un feu roulant d'idées vives, spirituelles et inattendues. Un bon scherzo, enfin, doit brûler les instruments.

Le concerto pour hautbois, par Haëndel, exécuté avec un grand talent par M. Georges Gillet, au même concert, contient des parties ravissantes, mais il est un peu long. De la symphonie pastorale de Beethoven, il n'y a plus rien à dire, sinon que d'en louer l'excellente exécution. Il en est de même des charmants morceaux de l'*Arlésienne*, de M. Bizet. Quant à la *Danse macabre*, de M. Saint-Saëns, j'avais bien raison de dire, dans mon dernier compte-rendu, qu'elle serait redemandée. Entre autres effets bizarres dont je n'ai point parlé, il faut signaler l'emploi dans l'orchestre de cet instrument composé de petits morceaux de bois, et dont la percussion rapide imite le cliquetis d'ossements qui s'entrechoqueraient. Fi! l'horrible imagination du musicien qui a songé à cet effet! Bravo! l'art ingénieux du musicien qui a su le réussir

Henry Cohen.

CONCERT DANBÉ (*Salle Taitbout*). — Le 150^e Concert a remis en lumière le larghetto et le finale du Concerto en *si* mineur, de Hummel, exécutés par M. Valentin Alkan. Honneur à ces vaillants artistes chez qui l'âge n'a rien amorti des brillantes qualités d'exécution, ni de la fougue qu'ils possédaient dans leur jeunesse! M. Alkan nous a ensuite donné deux morceaux, pas précisément amusants, mais fort difficiles, et destinés à faire entendre les effets du piano à clavier de pédales de la maison Erard, savoir : une *Toccata*, de Bach, et une *Polonaise*, de Kessler. En montant au foyer après la *Toccata*, j'ai entendu un monsieur, émerveillé de l'effet de ce clavier mis en mouvement par les pieds, s'écrier : « Vraiment, M. Alkan a un magnifique *talon* ! » M. Valdec a chanté avec beaucoup de charme deux romances de Schumann et de Diemer, et un fragment du *Stabat*, de madame de Grandval.

H. C.

SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS. — L'espace qui m'est réservé pour rendre compte de la séance annuelle de la Société chorale d'amateurs, sous la direction de M. Guillot de Sainbris, est relativement restreint, et je me vois, à regret, forcé de ne parler absolument que des morceaux qui offrent un intérêt majeur.

L'oratorio de la *Mort du Christ*, composé par Graun en 1760, a joui d'une grande réputation, et effectivement, il se trouve de belles choses parmi les fragments que la Société nous a fait entendre ; mais un oratorio ne se soutient que par ce souffle enflammé qui inspirait Haendel, Bach et Haydn, et malheureusement ce souffle manque à Graun. La cantate de *Jephté*, de Carissimi, écrite en 1650, est une œuvre d'une bien plus haute portée, surtout si l'on considère l'époque à laquelle elle appartient. Les voix y sont toujours bien distribuées : l'harmonie en est pure et riche, et le récitatif bien déclamé : enfin, on y remarque des effets. Les fragments de cette cantate ont du reste été chantés d'une manière satisfaisante, surtout par les sopranos et les contraltos. La cantate de *la Pentecôte*, de J.-S. Bach, est un pur chef-d'œuvre. Madame H. F... y a recueilli de légitimes applaudissements. *Le Rêve d'Hoffmann*, par M. Salomon, est une scène lyrique-dramatique, dont le public a très favorablement accueilli la première audition ; le chœur des *Willis* est fort original et légèrement traité. La chanson bachique, qui termine *le Rêve*, a été chanté avec une grande énergie par madame D... Elle est bien coupée, mais écrite dans de mauvaises conditions vocales. Montant et descendant trop, il faudrait une voix exceptionnelle pour en rendre complètement l'effet.

H. C.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



La *Chronique Musicale* de ce jour contient deux morceaux extraits des *Soirées d'Automne* de M. A. Cœdès, annoncées dans notre numéro du 1^{er} février. Nous avons choisi, entre les plus jolies pièces du recueil, celles qui ont pour titre *Dolor*, poésie de Roger de Beauvoir, et *Venise*, poésie d'A. de Musset.

— De nouvelles mesures viennent d'être prises, sur la proposition du ministre de la guerre, par le président de la République, en vue d'attirer des artistes de talent dans les musiques militaires et d'empêcher les musiciens distingués qu'elles renferment déjà d'abandonner le service. Non-seulement les conseils d'administration des corps pourront accorder aux musiciens des primes mensuelles de fonctions en rapport avec leur talent et les services qu'ils rendent, mais ils auront en outre la libre et entière disposition d'un crédit de 7,000 francs attribué à chaque régiment, afin d'encourager les études des musiciens classés, des musiciens commissionnés, sans attributions de classe, ainsi que des soldats musiciens.

— On vient de découvrir en Allemagne un spécimen d'un instrument qu'on croyait perdu, le *hautbois d'amour*, dont J.-S. Bach a fait un fréquent usage dans ses compositions. C'est la collection de M. Mahillon, à Bruxelles, qui s'en est enrichie. Cet instrument est bien conservé; de légères réparations vont le mettre en état de rendre de nouveaux services.

— Les *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas ont commencé le mardi 19 janvier par une matinée Louis XV. et le mardi 2 février par une matinée Louis XIV.

Elles se poursuivront dans l'ordre suivant :

Matinée Moyen-âge et Renaissance, — Mardi 16 février.

Matinée anglaise, — Mardi 2 mars.

Matinée russe, — Mardi 16 mars.

Matinée spirituelle, — Mardi 30 mars.

La troisième *Matinée caractéristique* aura lieu au Cercle artistique et littéraire, 29, rue de la Chaussée-d'Antin ; en voici l'intéressant programme dans toute son éloquence :

MATINÉE MOYEN-AGE ET RENAISSANCE

1. *Marche du Roi Artus.*
M. VICTOR DOLMETSCH
2. a. *Épître à François I^{er}*..... CLÉMENT MAROT
b. *Conseils à Charles IX*..... RONSARD
M^{lle} MARIE DUMAS
3. a. *Marche du Roi René* (XV^e SIÈCLE).
b. *Les Tricotets du Béarnais*..... MARMONTEL
M. DOLMETSCH
4. « *Seulette Suis.* » Ballade de..... CHRISTINE DE PISAN
Musique de WEKERLIN
M^{lle} BERTHE MONDET
5. *La Fiancée du Timbalier*, ballade de..... VICTOR HUGO
Sur un accompagnement de L. LACOMBE
M^{lle} MARIE DUMAS
6. a. *Chanson de Gaston Phœbus* (XIV^e siècle).
b. *Lo Pardal*, air béarnais..... AUTEUR INCONNU
M. PASCAL LAMAZOU
7. *Air célèbre* du XVI^e siècle, transcrit et exécuté sur le violon par
M. TELESINSKI
8. a. *Air Arménien* (XII^e siècle)..... } AUTEURS
b. *Margoton va a l'iau* (XV^e siècle)..... } INCONNUS
M^{me} ANDREA LACOMBE
9. a. Paraphrase du *Choral de la Réforme*.... MEYERBEER
b. *Pavane*..... MARMONTEL
M. ANDRÉ WORMSER
10. *Un Conte de la Reine de Navarre.*
M^{lle} MARIE DUMAS
11. a. *Cantique de Jeanne d'Albret*..... } AUTEURS
b. *La Romanesca* (XVI^e siècle)..... } INCONNUS
M^{lle} BERTHE MONDET
12. *Marche des Rois.* — Farandole et Menuet.. G. BIZET
M. ANDRÉ WORMSER
13. *Artzana* (le berger), air basque..... UN AUTEUR INCONNU
M. PASCAL LAMAZOU
14. *Dante*, poésie de *Victor Hugo*, musique de LACOMBE
Beau Laboureur, chanson du XVI^e siècle... AUTEUR INCONNU
M^{me} ANDREA LACOMBE.
15. *La Jongleresse*, saynète du XV^e siècle..... M^{lle} MARIE DUMAS
Le Piano de Pleyel sera tenu par MM. Dolmetsch et Desgranges

— Il y aura en avril, à Paris, de nouvelles auditions de la Messe de *Requiem* de Verdi. Mesdames Stoltz et Waldmann, le ténor Masini et la basse Médini ont été engagés à cet effet.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — *La Juive* a été donnée par extraordinaire le mardi-gras. Les abonnements étant suspendus, la recette s'est élevée au chiffre de 20,978 fr. 50 c.

La reprise de *Guillaume Tell* aura lieu très prochainement. Les *Huguenots* suivront de près.

— Le grand bal masqué donné au nouvel Opéra au profit des pauvres, a produit la somme de *cent soixante-trois mille francs*.

— Le jeune ténor Eyraud, qui chante actuellement à Rouen, et dont nous avons signalé les belles qualités dans notre numéro du 15 décembre dernier, a été engagé par M. Halanzier. M. Eyraud était compagnon charpentier ; il est entré au Conservatoire en 1869, et y a fait un court séjour.

— On annonce aussi l'engagement de mademoiselle Derval, fille du secrétaire général du théâtre du Gymnase.

Opéra-Comique. — *Carmen*, l'ouvrage en trois actes de MM. Meilhac, Halévy et G. Bizet, est prêt ; la première représentation aura lieu samedi prochain, sauf contre-ordre.

— La pièce de MM. Ernest Legouvé et Paladilhe, dont le titre provisoire est *Moïana*, et qui a pour principaux interprètes madame Carvalho, MM. Melchissédec et Nicot, est en pleine répétition.

— On a lu jeudi aux artistes un acte de Jules Barbier, musique de Boulanger, intitulé *Don Muscarade*.

— Enfin on va reprendre le *Val d'Andorre*, d'Halévy, et le *Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas.

— Le bal annuel des artistes dramatiques aura lieu à l'Opéra-Comique le 13 mars.

Renaissance. — Jeudi prochain, centième représentation de *Giroflé-Girofla*. M. Hostein a lu aux artistes de la Renaissance l'opérette de Johann Strauss, qui portera décidément sur l'affiche le nom d'*Indigo*.

Voici la distribution de cet ouvrage :

Fantasca	M ^{lles} Marcus ou Zulma-Bouffar
Stofana	Scalini
Banana	Panseron
Zobéide	Stella
Piastrella	Blanche Miroir
Indigo	MM. Vauthier
Janio	Puget
Babazouk	Lary
Mysouf	Reine

Gaîté. — Aujourd'hui commencent les répétitions générales de *Geneviève de Brabant*, qui sera montée avec un grand luxe. On espère, en répétant matin et soir, pouvoir jouer la pièce le lundi 22 février.

Bouffes-Parisiens. — La reprise de *la Princesse de Trébizonde* a lieu demain, mardi.

Variétés. — La pièce en trois actes de MM. Meilhac et Halévy, musique d'Offenbach, *la Boulangère a des Écus*, est ajournée au mois de septembre prochain, aux Variétés.

Après elle, viendra une sorte de féerie musicale de MM. Gondinet et Costé, dans laquelle nous verrons UNE CLOWN — ou une *Clownesse*, je ne sais comment appeler cette acrobate — faire des exercices surprenants.

La clown n'est pas encore trouvée, mais nous savons que MM. Bertrand, Gondinet et Costé quitteront Paris jeudi prochain et se rendront à Londres avec la ferme intention de n'en revenir qu'après avoir découvert et engagé la demoiselle ou la dame dont ils ont besoin pour cette pièce.

Athénée. — A peine rouvert au genre lyrique, avec *la Belle Linda*, l'Athénée a dû de nouveau fermer ses portes. Cinq soirées du 6 au 11 février ont suffi pour arriver à ce triste résultat.

Salle Erard. — La Société classique de MM. Armingaud, Jacquard, Mas, Turban, de Bailly, Taffanel, Grisez, Lalliet, Dupont, Espagnet, donnera son deuxième concert mardi prochain, à la salle Erard. Madame Massart y exécutera le trio en *mi majeur* de Mozart, et une sonate de Beethoven.

Nous remarquons encore au programme une nouvelle composition de M. E. Chaîne pour huit instruments, un concerto de Hændel, et un quatuor de Mendelssohn.

CAEN. — Le 5 février dernier, la grande salle de l'hôtel de ville de Caen a

été transformée en élégant théâtre, et, sur une scène improvisée, un public nombreux a vu la représentation d'un opéra comique en deux actes, *le Bocage*, paroles de M. Jules Ruelle, musique d'un compositeur de talent, M. Marcellus Muller, l'un des meilleurs élèves de M. Carafa.

Les chœurs étaient chantés par des dames de la Société de Caen. Il y a eu succès complet, ovation pour le compositeur et les interprètes. M. Marcellus Muller va bientôt faire entendre, salle Taitbout, un ouvrage en un acte dont le public parisien aura la primeur.

— Autre exemple de décentralisation lyrique :

Cette fois, c'est à Alger, où M. Aurès, pour le poème, et M. Dermineur, pour la musique, ont donné la *Marguerite*, opéra dont les journaux de la localité disent le plus grand bien. Le poème est original et bien trouvé; la musique révèle un compositeur de mérite.

ROUEN. — Le Théâtre-Français de Rouen vient de représenter *la Cure merveilleuse*, opéra bouffe inédit de MM. Dessolins et Charles Hess.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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