



LE  
MÉCANISME VOCAL ET LE CHANT<sup>(1)</sup>

*A Messieurs A. Thomas et Gevaërt.*

MESSIEURS



ES professeurs de chant pullulent, les méthodes fourmillent, les élèves des deux sexes se destinant au théâtre, rêvant le succès, la gloire, la fortune, foisonnent. Maîtres et disciples travaillent avec ardeur. Et pourtant l'insuffisance des résultats obtenus frappe les yeux les moins clairvoyants. Nos artistes, pour la plupart, fournissent à peine une carrière de quatre ou cinq années. Au bout de deux ans, leurs voix chevrotent; souvent elles sont anéanties à l'heure des débuts. A quoi

(1) Tous droits réservés.

cela tient-il ? La génération actuelle manque-t-elle de ressort ? les méthodes n'expliquent-elles pas tout ? les professeurs ignorent-ils le mot de cette énigme : *la science du mécanisme vocal* ?

Quoi qu'il en soit, le public se plaint. Pour expliquer une calamité dont il n'aperçoit pas les causes, il suppose le dépérissement de notre race et il n'est pas loin d'accuser la Providence de la faiblesse de nos chanteurs et de la fragilité de leur organe.

Il n'y a plus de voix, tel est le cri général.

Plus de voix !

C'est comme si on disait : il n'y a plus de forêts sur le globe, d'étoiles dans l'azur, de fleurs dans les champs.

La fauvette et le rossignol ont beau jeter leurs roulades aux sentiers joyeux, leur larynx demeure en bon état : pourquoi le nôtre se détériorerait-il ?

L'oiseau qui gazouille du matin au soir conserve sa voix : pourquoi l'homme perdrait-il la sienne ?

Ah ! si nous manquons de contraltos, de ténors, de basses profondes, ce n'est pas la faute de la nature ! La nature fait largement les choses, et nous aurions tort de lui adresser des reproches.

Messieurs,

*Toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir.*

Ne vous récriez pas ; je n'avance rien de trop : je le prouverai dans un moment.

Je le répète donc sans forfanterie, *mais avec conviction, avec assurance* : Toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir.

J'appuie cette déclaration sur des faits.

Ceci posé, il me reste à démontrer l'exactitude de mon affirmation ; c'est ce que je vais faire.

Et d'abord la question à résoudre était celle-ci :

Existe-t-il un maniement des organes internes constituant une science dont l'art du chant puisse profiter ?

J'examinai : mes recherches et ce qu'on appelle le hasard me servirent si favorablement que je puis aujourd'hui présenter aux personnes décidées à étudier sérieusement, un ensemble complet de principes indiscutables, un faisceau de connaissances positives, une théorie qu'il est loisible à chacun de réduire en pratique. Par conséquent, la question présentée sous forme dubitative dans le paragraphe précédent est pour

moi définitivement résolue. Elle le sera bientôt aussi pour tout être intelligent et loyal.

Je divise les voix en deux catégories : dans l'une, je place les voix rares qui sortent naturellement (et que des professeurs malhabiles gâtent souvent); dans l'autre, je range la classe beaucoup plus nombreuse des voix qui existent en quelque sorte à l'état latent, et que, grâce à certains moyens, il est toujours possible de développer, de former, de réformer, de *créer*, si j'ose ainsi parler.

Ce sont ces moyens, infaillibles dès qu'ils sont intelligemment employés sous la direction d'une personne instruite, que je veux porter à la connaissance de tous. En les adoptant, on supprimera définitivement l'empirisme si fatal au véritable savoir, on s'appuiera sur des bases solides, on sera en possession d'une science réelle, incontestable, on ne dira plus seulement ce qu'il faut faire, on dira *comment il faut faire*. Je vais donc expliquer les mouvements qui coopèrent à la production du son, le fonctionnement des organes de l'appareil vocal, le mécanisme compliqué dont les éléments multiples exercent une action directe ou indirecte sur la voix.

## I

### POSITION GÉNÉRALE DU CORPS.

Le buste à peine penché en avant, la partie postérieure rejetée en arrière, — un peu chez les hommes, beaucoup chez les femmes, — les jambes légèrement écartées, afin que le bas-ventre bien dégagé ne remonte pas sous la pression des cuisses, le chanteur évitera absolument de se cambrer. La cambrure, nuisible à l'excès, désastreuse pour les reins qu'elle fatigue, rend la taille plate, surtout par devant, et resserre les organes contenus dans la région stomachique.

## II

### MOUVEMENTS SIMULTANÉS DU CREUX DE L'ESTOMAC, DE LA MACHOIRE INFÉRIEURE ET DES LÈVRES.

La position générale du corps étant prise, l'élève creusera sans exagération le milieu de l'estomac, il avancera autant qu'il pourra la mâchoire inférieure en serrant *de toutes ses forces* les coins de la lèvre sur les dents qui ne doivent pas se toucher et qu'il ne faut jamais serrer dans

le fond. Il laissera l'épaisseur d'un doigt entre les grosses molaires du haut et celles du bas, il disposera le centre de la lèvre inférieure en forme d'égouttoir. Il ramènera et serrera également contre les dents latérales la lèvre supérieure dont il tendra et soulèvera le milieu pour obtenir une forme voûtée continuant le voile du palais. Il obtiendra ainsi une sorte d'embouchure qui lui permettra de conduire et de chasser droit et loin la colonne d'air et le son, sans que l'air ni le son ne s'égarerent dans le nez et dans les sinuosités frontales.

Le creux qu'il faut faire à l'estomac amène un commencement de soulèvement et de dilatation des côtes qui se trouvent tirées en arrière, et facilite la respiration abdominale en abaissant le diaphragme ; la forme donnée à la bouche maintient le son dans une direction déterminée : ces deux mouvements s'opèrent ensemble et de manière à ne pas modifier la position générale du corps.

### III

#### RESPIRATION.

Respirer à fond, conserver l'air longtemps dans les poumons, l'y comprimer, s'en servir, savoir le renouveler sans que cette opération soit une souffrance pour soi ou pour l'auditoire, voilà la difficulté. Il s'agit de la vaincre, car si l'air rencontre le moindre obstacle, s'il ne remplit pas les poumons entièrement, si, en passant, il offense le larynx, le chanteur perd sa sécurité, il altère sa voix, il l'affaiblit, il la rend désagréable, il la ruine, il nuit à l'expression des sentiments qu'il doit rendre, il porte atteinte à son talent, il se tue lui-même.

Prenons l'enfant au berceau, regardons-le dormir. Où la respiration prend-elle son attache ? au nombril d'où elle étend son développement au bas-ventre et à la base des côtes simultanément. Si cet enfant est en bonne santé, s'il n'a aucun vice de conformation, l'aspiration de l'air ne se manifestera pas autrement.

La vérité de cette observation tombant sous le sens, nous n'avons plus à nous demander où le chanteur, l'acteur, l'orateur, le prédicateur, l'avocat, le député, tous ceux qui ont à parler ou à chanter en public doivent prendre la respiration ; ils la prendront à l'endroit où nous l'avons vue fonctionner chez l'enfant endormi.

Oui, mais cela n'est pas facile.

Comment l'élève, assis ou debout, conservera-t-il ou rétablira-t-il en chantant la respiration abdominale ?

L'aspiration tend constamment à se raccourcir, à s'arrêter dans la gorge; comment la conduira-t-il à son point d'appui naturel, le nombril? Comment forcera-t-il l'air à descendre à l'extrémité des poumons sans les froisser, sans les blesser? Comment empêchera-t-il la voix de chevroter dans le gosier congestionné et l'obligera-t-il à vibrer *dans la poitrine?*

Réponse :

En exécutant rigoureusement les mouvements qui précèdent et ceux qui suivent.

Ouvrant la bouche dans toute sa hauteur, ce qui amènera un léger retour de la mâchoire inférieure vers la position normale qu'elle avait abandonnée, on se le rappelle, l'élève, entravant ce retour de son mieux, aspirera l'air au nombril et l'y retiendra par l'entier soulèvement, par l'entière dilatation des côtes auxquelles il s'efforcera de donner toute la tension possible; en même temps il suspendra la respiration; alors il remettra la bouche dans la position voulue et il émettra le son sur la syllabe BEU très ouverte; — ce sera là son premier exercice vocal; — enfin il tirera avec énergie la pointe des épaules vers le sol, il avancera la mâchoire inférieure le plus qu'il pourra, (ces deux mouvements se font à la fois, séparément ils ne produiraient rien de bon), et il portera le BEU sur l'A des Italiens, de façon à obtenir BEU—A. Ce BEU doit être pris au creux de l'estomac. Le son sur lequel on l'articulera, également attaqué au creux de l'estomac, vibrera désormais dans la poitrine qui, complètement dilatée à sa base, formera une chambre d'harmonie d'autant plus vaste que la capacité du thorax sera plus considérable et que les poumons contiendront plus d'air. L'air, soumis à l'action de la volonté par ces différentes manœuvres, produira l'effet de la vapeur comprimée et vibrante dans la locomotive, et le chanteur deviendra le mécanicien de la machine humaine, le maître absolu de ses évolutions internes, le régulateur de certains mouvements dont il augmentera ou diminuera la puissance à son gré. C'est à lui de travailler ce que je lui enseigne jusqu'à ce que cela lui devienne naturel, aisé, jusqu'à ce que cela se fasse sans effort, quoique puissamment. Lorsqu'il sera familiarisé avec cette gymnastique, lorsque le maniement de ce mécanisme sera devenu un jeu pour lui, lorsqu'il saura bien manœuvrer l'estomac, soulever, dilater et tendre en arrière, lentement et sans secousses, les côtes, serrer les coins de la bouche sur les molaires, avancer la mâchoire inférieure, respirer et faire jouer les poumons, ces soufflets humains, il verra sa langue s'aplatir et se creuser au milieu sur toute sa longueur pour former un viaduc,

un chemin où l'air et le son passeront librement ; il verra la luvette se perdre dans le voile du palais, les piliers de la voûte s'affiner, l'ouverture du larynx devenir libre et large, tandis que la bouche, moins grande en apparence, deviendra ferme comme si elle était en métal. Dès lors il pourra conduire sa voix comme il le voudra, éviter la fatigue des agents respirateurs auxquels il ne nuira plus en les mettant en contact avec l'air, et il produira des sons ronds, pleins et beaux ; en outre il pourra moduler ces sons, leur donner un commencement, un milieu et une fin, les enfler et les diminuer, les douer d'une homogénéité parfaite, les attaquer avec éclat et dédaigner ces affreux ports de voix qui donnent aux malheureux qui les emploient l'air d'*avoir l'estomac en révolte*. Il ne laissera jamais s'épuiser totalement la provision d'air contenue dans les poumons, il la ménagera, il renouvellera de suite ce qu'il en aura dépensé, c'est-à-dire le moins possible ; car, plus il tiendra d'air en réserve, plus le son aura de force. N'en eût-il qu'un atome, il se souviendra qu'en soulevant, en dilatant les côtes, en forçant la mâchoire inférieure à se maintenir rigoureusement en avant, en conservant aux lèvres la disposition indiquée, il aura toujours la faculté de le renvoyer vibrer dans la poitrine et de terminer largement la phrase commencée sans que personne s'aperçoive qu'il est à bout de ressources.

## IV

## ÉMISSION DU SON.

Toute cette gymnastique, on le devine, a pour but la bonne émission du son.

Or, pour bien émettre le son, pour le prendre invariablement à l'endroit voulu, pour que, accompagné ou non du mot, il ne soit en aucun cas attaqué en dessous, il est nécessaire, à chaque nouvelle respiration, de suspendre l'air aspiré et, chaque fois qu'il l'a été, de le comprimer. Cela ne demande que la durée d'un éclair. Si l'on expire l'air dès qu'il a été aspiré, les poumons se vident instantanément et le son, poussé par l'air non retenu à la place qu'il doit occuper et d'où il ne doit sortir que par la volonté du chanteur, remonte soudain dans la gorge qu'il offense et s'y brise faute de conducteur. Il faut donc, après chaque prise d'air, un moment d'arrêt joint à une tension du thorax et de la bouche dans leurs mouvements respectifs. Ces mouvements, aussi rapides que la pensée, ne doivent sous aucun prétexte entraver la mesure.

Si je me suis clairement expliqué, Messieurs, vous aurez compris que

le son sortira d'autant mieux, qu'il gagnera d'autant plus en vigueur que le chanteur sera plus riche en air comprimé; vous serez persuadés qu'il faut dépenser avec économie l'élément précieux qui prête un support au son, qui le nourrit, qui porte ses ondulations au loin; vous aurez acquis la certitude que si l'air et le son ne sont pas refoulés l'un et l'autre *dans la poitrine* par la dilatation des côtes et par la poussée de la mâchoire inférieure, le son se dégradera, s'oblitérera, s'éraillera et que, si les organes qui concourent à son émission se détendent, il perdra vite sa justesse parfaite et sa beauté, par la raison toute simple qu'il se produira à l'aventure et que l'élève, ne le contenant plus par la volonté, aura, permettez-moi cette figure, *déposé la voix*.

En effet, si la mâchoire recule, la porte du larynx se ferme et on chante dans la gorge; faites-en l'expérience vous-mêmes, Messieurs: mettez la mâchoire en arrière, essayez de chanter et vous verrez! La gorge étant serrée, l'air ne saurait descendre librement; si les lèvres se desserrent, adieu l'embouchure de l'instrument! Molles, flasques, prononçant à peine, elles cessent de conduire l'air et le son; partant, mauvaise articulation. La colonne d'air ne rencontrant nulle résistance chez ses conductrices naturelles, les lèvres, ne va plus droit et loin devant elle, à la façon d'une fusée, pour porter l'onde sonore dans l'enceinte où elle va rayonner et s'épandre; non! elle s'échappe de tous côtés, à droite, à gauche, sans vibration, sans couleur; si on laisse remonter les épaules, la poitrine se rétrécit, elle perd sa forme bombée, elle rentre; la largeur du thorax diminue par en haut et, chez la femme, le sein se déplace, s'affaisse; si les côtes reprennent leur place ordinaire, le diaphragme remonte et la capacité du thorax diminue par en bas. Les côtes se rapprochant, les poumons se replient instantanément et se refusent à recevoir l'air en quantité suffisante. Alors plus d'air comprimé; s'il en reste un peu dans ce que j'appellerai *le goulot de la bouteille*, on n'en sait que faire, et le son, mal établi, vacille dans la gorge où il grince, car il est matériellement impossible de le nourrir avec cette bribe d'air; d'ailleurs *la chambre d'harmonie* étant fermée, les cordes vocales ne peuvent pas renvoyer le son, l'y faire vibrer; nul moyen de lui donner un commencement, un milieu et une fin, de l'obliger à serpenter, à passer par toutes les nuances. De là l'impossibilité pour l'artiste de chanter une phrase largement, de la terminer avec sûreté, avec force, avec grâce.

Privé des ressources que je lui fournis, que je lui indique, l'élève, j'y insiste, chantera dans la gorge, et aussi dans le nez, et aussi dans les sinus frontaux; au lieu de vibrer et de faire vibrer les autres, il chevotera, et les auditeurs serreront les dents comme s'ils mâchaient de

l'oseille crue. Au lieu de doubler, de tripler la force de sa voix par un travail raisonné, raisonnable, d'accord avec les vues de la nature, il la perdra avant le temps et il attirera sur les organes vocaux une congestion dont il ne se débarrassera peut-être jamais.

L'éternel sourire de la danseuse ne convient nullement à la cantatrice. La première se sert de ses jambes, la seconde de son larynx : c'est fort différent. L'élargissement de la bouche souriante quand même et dont les coins semblent tirés en arrière par des ficelles, donne ce que j'ai souvent entendu appeler une voix blanche, et ce que j'appelle, moi, une voix plate, niaise, sans chaleur, sans vie. Il ôte à l'organe l'expression des sentiments nobles, grands et fiers, il lui interdit les communications de la pensée en ce qu'elle a d'élevé, de profond, de magistral, il s'oppose aux mouvements dramatiques, aux élans de la passion, il entrave l'émission, il gêne la respiration. L'élargissement buccal, on le voit, est une habitude détestable, une véritable calamité pour les facultés physiques et morales qu'il trahit. L'esprit et le cœur sont la double palette du chanteur ; mais comment se servir de cette palette si la voix, si la respiration sont entravés dans leurs fonctions ? Comment y broyer toutes les couleurs, y combiner toutes les nuances, si la matière élève un obstacle aux manifestations de l'intelligence ?

ANDRÉE LACOMBE.

(La suite prochainement.)







## LES INSTRUMENTS A ARCHET

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE VIENNE, EN 1873 (1)



ES maisons qui représentent le plus dignement la lutherie moderne ont montré, en général, peu d'empressement à répondre à l'appel de la commission d'organisation de l'Exposition de Vienne : aucun envoi de l'Angleterre, de la Russie, et de l'Espagne ne figure au catalogue, et les principaux luthiers parisiens ont fait également défaut à ce rendez-vous international. Un luthier lyonnais, M. Sylvestre neveu, et une honorable maison de Mirecourt ont seuls représenté à Vienne cette branche importante de l'art et de l'industrie. L'abstention de la lutherie parisienne nous paraît difficile à justifier. On a mis en avant les épreuves que notre pays a traversées, le caractère modeste des récompenses offertes aux exposants, l'éloignement et beaucoup d'autres difficultés matérielles. Mais sont-ce là de bien sérieux motifs d'excuse ? D'autres exposants, moins favorisés assurément, ont su triompher d'obstacles plus considérables. Ceux-là ont compris qu'il y avait obligation d'honneur à apporter, dans cette circonstance, son contingent et son effort. Le succès a répondu aux sacrifices, et l'on sait quelle grande et belle place la France a su prendre à Vienne, et les

(1) *La Chronique Musicale* doit à l'obligeance de M. Gallay, membre du Jury international à l'Exposition universelle de Vienne, en 1873, la communication de son RAPPORT SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, — *Instruments à archet*, qui sort des presses de l'Imprimerie nationale. C'est un document de la plus haute importance pour l'histoire de la lutherie moderne, qui a sa place marquée dans notre programme. L'auteur est d'ailleurs des plus compétents dans la matière.

nombreuses récompenses dont nos exposants ont été honorés par le Jury.

Sous le bénéfice de ces réflexions, nous abordons notre tâche de rapporteur.

## I

On a déjà fait justement remarquer que, dans les diverses expositions, l'art du luthier se présente dans des conditions relativement peu favorables. Les instruments à archet, comparés aux autres produits de l'art et de l'industrie, sont en effet dans une situation particulière; l'instrument le plus fini et le plus irréprochable au point de vue de la facture et de la construction intrinsèque reçoit souvent des années et du jeu de l'artiste son entier achèvement, sa véritable valeur. Le son, qui est le principal objectif, n'est pas toujours d'une main d'ouvrier; le temps est ici le grand maître, et si les conditions d'audition sont égales, encore faut-il tenir compte et du jeu des experts qui prêtent leur concours au Jury et de beaucoup d'autres circonstances qui rendent l'appréciation singulièrement délicate.

La lutherie d'art et de précision pouvait-elle accuser des progrès très sensibles depuis les dernières expositions internationales, et notamment depuis 1867? A vrai dire, nous ne l'espérons pas; la lutherie, qui relève de l'art, semble avoir dit son dernier mot depuis la fin du dix-huitième siècle, et les chefs-d'œuvre que les écoles de Crémone et de Brescia nous ont légués feront longtemps encore le désespoir de nos maîtres luthiers.

En lutherie industrielle au contraire, le progrès est constant et indéfini; aussi n'était-ce pas sans un vif intérêt que nous attendions l'exposition des instruments des diverses maisons étrangères, notamment les violons de Graslitz, de Schwenbach, de Mark-Neukirchen et de Mittenwald, ces grands comptoirs de lutherie allemande. Nous étions surtout curieux de les comparer avec les instruments de Mirecourt, si remarquables en 1867. Cet examen viendra en son lieu et place; nous suivrons dans notre rapport l'ordre même qui a présidé à notre travail; disons seulement que, malgré notre désir d'être complet, l'ivraie a été mêlée ici au bon grain dans une proportion telle, que les intéressés devront nous savoir gré de certaines omissions. On peut craindre qu'il n'en soit toujours ainsi tant que les spécimens exposés n'auront pas été d'abord soumis à une commission d'admission. Les exposants eux-mêmes

réclameront un jour ce travail d'épuration préalable ; l'avantage qui en résultera pour eux est certain, car ils seront ainsi plus sûrement désignés au suffrage du Jury des récompenses. Avec l'organisation actuelle, tout jugement d'ensemble est devenu bien difficile.

## II

Avant d'entrer dans le détail, il convient de constater les noms des nations représentées et le chiffre de leurs exposants, autant que l'ont permis un catalogue incomplet, l'installation sommaire de quelques vitrines, l'absence des mandataires de plusieurs exposants étrangers, enfin le manque de renseignements utiles sur le prix, les origines, l'époque de la fabrication, etc. ; voici comment on peut établir cette nomenclature :

Autriche.....	13 exposants
Hongrie .....	2
Belgique.....	1
France.....	2
Allemagne.....	19
Italie .....	15
Amérique.....	1

Le local affecté aux auditions était peu approprié à sa destination ; néanmoins le concours a eu lieu dans d'assez bonnes conditions, grâce à l'obligeance de MM. les professeurs Dönt, Ráver et Král, artistes distingués du Grand Opéra de Vienne et de la Chapelle de S. M. l'Empereur d'Autriche.

L'examen a commencé par les instruments viennois.

## AUTRICHE.

M. G. LEMBÛECK.— M. Lembœck a présenté au Jury plusieurs instruments d'imitation, entre autres :

*Imitations de violon.*

Magini .....	4
Stradivarius .....	1
Bergonzi .....	1
Guarnerius .....	1
Magini (alto).....	1
Magini (violoncelles).....	2

En 1867, on reprochait avec raison à M. Lembœck l'exagération de ses modèles; Jos. Guarnerius était son type de prédilection, à l'exclusion de tous les autres maîtres italiens. La main-d'œuvre laissait à désirer, et le son avait été jugé mince et sans charme. Aujourd'hui, sans avoir abandonné la facture d'imitation, le luthier Viennois est revenu au patron normal; la qualité du son est aussi meilleure. Les deux basses examinées par la commission ont été particulièrement remarquées; le choix du bois est supérieur, mais le vernis est léger; il y a aussi trop de frottis, et les pattes des *ff* sont d'un dessin un peu lourd. L'alto a été jugé d'une bonne sonorité et d'un excellent timbre. En résumé, il y a un progrès réel dans l'ensemble de l'exposition de M. Lembœck.

M. D. BITTNER. — La vitrine de M. Bittner, l'une des plus complètes de l'exposition, ne compte pas moins de 6 violoncelles, 4 violons, 2 altos et 1 viole d'amour.

Le choix des bois mis en œuvre par M. Bittner ne laisse rien à désirer; mais nous avons le regret de ne pouvoir constater un progrès depuis la dernière exposition. Il semble que M. Bittner persiste de parti pris dans les défauts qui lui avaient été reprochés: les éclisses de ses instruments sont toujours basses, et le vernis d'un ton brun fortement encollé. L'audition n'a pas été plus favorable à cet exposant: les violons ont une sonorité courte et sans charme; le son de la basse est sourd et cotonneux. L'enture à vis, que M. Bittner a adoptée, est peu plaisante, et l'avantage de cet agencement nous paraît problématique au point de vue des variations atmosphériques.

La viole d'amour est seule d'une bonne facture, et le vernis est de meilleure qualité. Cet instrument fait plus d'honneur à M. Bittner que tout le reste de son exposition. Cette viole, jouée avec talent par M. Kräl, auteur d'une méthode estimée pour cet instrument, a été entendue avec un véritable plaisir. La sonorité est bonne et la qualité du son sympathique.

M. C.-F. SCHMIDT. — M. Schmidt est dans la même voie d'imitation que M. Bittner. Ce luthier a présenté plusieurs imitations *Magini*. Le vernis est trop lavé, et la facture générale ne rachète pas ce défaut. M. Schmidt a exposé quelques accessoires de lutherie qui témoignent d'un esprit de recherches: un système de gaîne destinée à protéger les cordes du violon lorsqu'il est hors de sa boîte; des chevilles avec arrêts qui empêchent de chasser dans la volute et donnent une certaine fixité.

M. Schmidt travaille pour l'exportation ; ses prix très modérés sont cependant inférieurs à ceux des produits similaires de Mirecourt.

M. J.-J. BUCHER. MM. LUTZ et C<sup>e</sup>. — Nous citerons pour mémoire la vitrine de M. J.-J. Bucher, qui ne se distingue que par le choix des bois ; la main-d'œuvre laisse trop à désirer. Celle de MM. Lutz et C<sup>e</sup>, au contraire, témoigne d'une facture plus franche. La contre-basse particulièrement est d'une bonne coupe et d'un joli vernis. La marque de MM. Lutz est honorablement connue en Allemagne. Cette maison date de 1792, et sa lutherie purement industrielle lutte avec avantage avec les produits de Markneukirchen.

M. ZACH (TH.). — M. Zach est récemment établi à Vienne. Il a quitté depuis quelques années Pesth où il s'était déjà fait remarquer. L'exposition de M. Zach a mérité tous les suffrages de la commission par la distinction de sa facture et la sonorité des spécimens qu'il a présentés. Une imitation très réussie de Jos. Guarnerius a surtout fixé l'attention du Jury : un vernis chaud de ton et d'une pâte très fine, un son vibrant et égal, un choix de bois hors ligne, telles sont les qualités qui ont valu à M. Zach d'unanimes éloges.

La basse — imitation de Stradivarius — et copie exacte du bel instrument de M. Davidoff, l'éminent professeur du conservatoire de Saint-Petersbourg, a moins plu ; la sonorité est courte et un peu métallique. Nous ne quitterons pas M. Zach sans dire un mot de la disposition que ce luthier a adoptée pour le tirage des cordes, en les faisant tirer sous le cordier au lieu de les faire passer par-dessus les œillères de la queue. M. Zach croit à une pression plus énergique sur le chevalet. La démonstration qui n'a pas été suivie de contre-épreuve n'a pu être concluante, faite dans cette audition d'ailleurs un peu sommaire.

Nous mentionnerons aussi pour mémoire le singulier quatuor exécuté par M. Zach pour le compte et sur les dessins de feu M. le professeur Liharzick. Ces instruments, dont la construction est basée, suivant l'inventeur, « sur des calculs mathématiques et cabalistiques » (*sic*), n'ont pas tenu les promesses de M. Liharzick. La bizarrerie des formes, les éclisses curvilignes, l'extension du volume, ne produisent qu'une sonorité étrange et vulgaire, qui contraste singulièrement avec celle du quatuor instrumental classique. Il ne faut voir là qu'une fantaisie d'ama-

teur moins raisonnée que le violon trapézoïde de Savart, et qui paraît condamnée à l'oubli.

En résumé, cette exposition nous a laissé les meilleurs souvenirs. M. Zach est un chercheur, et nous lui donnons rendez-vous avec confiance à la prochaine exposition internationale.

MM. NEMESSANYI et SCHUNDA. — MM. Nemessanyi et Schünda, de Pesth, ont envoyé d'estimables imitations. Le choix des bois est heureux, et la main-d'œuvre est assez soignée. Le vernis de M. Schünda laisse à désirer. Les *ff* aussi sont trop ouverts. Les chevilles à clef ne feront pas renoncer à l'usage des chevilles ordinaires bien ajustées.

M. STECHER. — Les violons de M. Stecher, de Salzbourg, sont d'une assez bonne sonorité, mais sans charme. Il faut aussi regretter l'épaisseur du vernis.

M. PLACHT, de Vienne. — M. Placht mérite d'être mis hors de pair, et sa fabrication est meilleure ; c'est là de la bonne lutherie industrielle proprement dite ; ses violons à 16 florins la douzaine ne sont pas absolument des instruments de bazar, mais ils ne peuvent lutter avec les violons lorrains établis dans les mêmes conditions de prix.

MM. J. DIENER, de Graslitz (Bohême). — Les envois de MM. Jos-Diener sont remarquables par le choix des bois ; la sonorité de ces instruments est douce, mais sans grande portée. Il faut regretter la mauvaise qualité du vernis, d'un jaune clair, qui laisse le bois, pour ainsi dire, à découvert.

#### ALLEMAGNE.

M. GRIMM, de Berlin. — L'exposition de M. Grimm, de Berlin, avait été remarquée en 1867 ; ses beaux bois, maillés un peu trop largement peut-être, étaient aussi de bonne qualité. On reprochait alors à ses instruments une sonorité inégale et la crudité de son vernis rouge. Depuis cette époque, M. Grimm paraît avoir modifié sa facture. Le vernis a

gagné; le dessin des violons et des basses est toujours très ferme et d'après les meilleurs types. Malheureusement, la sonorité est restée rude et peu sympathique.

M. H. TH. HÉBERLEIN, de Markneukirchen. — M. Héberlein a présenté des violons et des altos d'un assez beau bois, mais d'un vernis sombre et peu plaisant. La facture est médiocre; les prix sont, il est vrai, très modérés; mais, à ce point de vue particulier, nous essayerons de montrer, lorsque nous nous occuperons des produits similaires de Mirecourt, combien ces instruments restent au-dessous des spécimens envoyés à Vienne par M. Thibouville.

Nous signalerons encore, dans la vitrine de M. Héberlein, un violon à éclisses curvilignes, dit *Violon russe*. La facture en est assez soignée, mais le son manque de distinction et de portée.

M. HEIDEGGER, de Passau (Bavière). — MM. Heidegger, Michel Schuster junior, de Markneukirchen, et Haimburger, de Munich, ont envoyé beaucoup d'instruments inférieurs que leur bon marché ne saurait faire remarquer, tant la main-d'œuvre est défectueuse.

M. GLAESEL, de Markneukirchen. — M. Glaesel a présenté un quatuor assez réussi comme facture, et qu'il livre au prix de 750 francs; les bois sont de bonne qualité, et l'alto a été particulièrement distingué par la commission.

M. KRINER, de Stuttgart. — M. Kriner a exposé un violon à cordes métalliques d'une sonorité *sui generis* peu sympathique. C'est là une tentative sans intérêt.

M. NEUNER, de Mittenwald. — Les instruments de la grande fabrique de Mittenwald, dirigée par M. Neuner, et qui occupe une grande place dans la lutherie industrielle allemande, n'ont pu être l'objet d'un examen concluant. Le représentant de M. Neuner n'a pu donner à la commission les renseignements qu'elle était en droit de réclamer, principalement la série des prix; nous n'avons pas vu davantage les violons

annoncés à 2 kreutzers pièce. L'exposition de M. Neuner a été ainsi incomplète, et les affirmations du catalogue, sans contrôle possible, ont provoqué les justes observations de la commission.

#### BELGIQUE.

M. VUILLAUME, de Bruxelles. — M. Vuillaume a envoyé à Vienne un double quatuor. L'un des deux violoncelles est une copie fort correcte de l'instrument de F. Servais. Le son est puissant, mais sans rondeur, et le vernis légèrement opaque. Nous reprocherons surtout à M. Vuillaume la pauvreté du fond de l'instrument. Nous nous expliquons difficilement la disette de bois qui l'a réduit à mettre en œuvre une pièce aussi défectueuse.

Le son du violoncelle n° 2 manque de distinction ; mais la facture est des plus soignées. Les violons et les altos, joués avec beaucoup de talent par M. Dönt, ont fait une meilleure impression. Le son de l'alto, grand patron, a été surtout apprécié ; le timbre est bien celui de l'instrument ; il est franc, libre, et la main-d'œuvre ne laisse rien à désirer.

#### ITALIE.

Nous passerons sous silence les envois de l'Italie. Ils sont tous d'une déplorable faiblesse. Rien de plus triste que de voir au fond de ces instruments les noms glorieux de Crémone et de Brescia... C'est en présence d'une pareille exhibition qu'on se prend à regretter les rigueurs d'une commission d'examen préalable, qui aurait nécessairement écarté ces tristes spécimens d'un art dégénéré.

#### ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

Un luthier américain, M. Gemünder, de New-York, a soumis à la commission un seul violon, qui faisait la meilleure figure dans sa vitrine ; c'est une belle et bonne imitation de Jos. Guarnerius, et qui offre plus d'un rapport dans les procédés d'exécution, surtout pour le vernis, avec le remarquable spécimen (copie du même maître) présenté par M. Zach. Seulement, malgré les affirmations si absolues de M. Ger-



münder, en ce qui concerne la sonorité de cette copie, et tout en reconnaissant les qualités estimables de l'instrument, la commission s'est convaincue qu'il était loin de pouvoir lutter avec le violon présenté par M. Zach dans les mêmes conditions d'imitation.

M. Gemünder ne s'était pas fait représenter par un mandataire muni d'instructions suffisantes pour édifier le Jury sur certains procédés de préparations des bois et particuliers, a-t-on dit, à ce facteur : il a été vaguement question d'un procédé de séchage des tables par le borate de soude.

Dans ces conditions, c'est-à-dire sans renseignements précis, 1<sup>o</sup> sur les matières employées en solution, 2<sup>o</sup> sur leur mode d'introduction dans les fibres du bois (imbibition ou injection), il nous est impossible de formuler des conclusions pratiques.

Nous croyons toutefois — en nous basant, il est vrai, sur des données théoriques — qu'il y a dans cette voie de sérieux efforts à tenter ; nous estimons que les données actuelles de la science permettent d'étudier ce problème dans des conditions de précision presque absolue. Si les recherches sont dirigées avec toute la rigueur d'une expérimentation scientifique, il sera possible de reproduire d'une façon graphique les moindres variations de l'état vibratoire d'une surface sonore ; mais ce serait sortir du cadre de cette revue que de chercher à expliquer comment les procédés de Savart ou la méthode de notre savant collègue, M. Lissajous, concernant l'étude optique des intervalles musicaux, pourraient trouver ici des applications ; nous n'avons d'ailleurs pour cela ni autorité ni compétence. Disons seulement que les procédés mystérieux de préparation des bois du luthier américain peuvent être le point de départ d'autres recherches. Jusqu'à présent, l'action des sels acides peut être considérée comme de nul effet sur la substance ligneuse ; resterait à étudier au microscope et par transparence les modifications que des injections produiraient sur des tables de sapin méthodiquement disposées, en tenant compte du titre de la solution employée ; mais, encore une fois, ce sont là des recherches purement scientifiques. Nous attendons que M. Gemünder soit plus explicite : nous livrerons alors ses affirmations à de plus compétents.

## FRANCE.

M. SILVESTRE neveu (Lyon). — M. Silvestre neveu, de Lyon, est le seul luthier français qui, avec M. Thibouville, de Mirecourt, ait répondu

avec empressement à l'appel de la commission de Vienne. M. Silvestre porte un nom bien connu des artistes et des amateurs lyonnais. Ses oncles, Pierre et Hippolyte Silvestre, dignes émules de Lupot et fondateurs de la maison (1829), ont laissé des instruments estimés dont le temps n'a fait que consacrer les qualités distinguées. Honoré lui-même de diverses récompenses aux précédentes expositions, et tout récemment d'une médaille d'argent à l'Exposition de Lyon (1872), M. Silvestre a envoyé à Vienne un quatuor qui a été très apprécié. La qualité du son du violon est tout à fait italienne. L'un de ces instruments, qui fait partie de la collection de M. le comte de Chaponay, amateur émérite de Lyon, avait été joué avant de figurer à l'Exposition ; mais le violon n° 2, qui n'était pas dans les mêmes conditions, est également doué d'un timbre très sympathique. Le violoncelle a paru d'une sonorité plus couverte. L'alto a beaucoup de rondeur et d'égalité. Disons aussi que la coupe, le choix du bois et la transparence du vernis de ces différents spécimens constituent un ensemble de qualités sérieuses et personnelles à M. Silvestre. Ce luthier marche de près sur les traces de M. Vuillaume et de MM. Gand et Bernardel, nos habiles luthiers parisiens.

¶ MM. THIBOUVILLE-LAMY (J.) (Paris-Mirecourt). — Nous sommes ici devant la vitrine la plus intéressante, sans contredit, de l'exposition spéciale qui nous intéresse. Déjà, en 1867, M. Thibouville s'était mis hors de pair parmi les luthiers lorrains, tant par l'importance de la fabrication industrielle que par la supériorité de sa main-d'œuvre. Le but de cet honorable exposant est évidemment de produire à bon marché ; ce qui ne veut pas dire que M. Thibouville se soit désintéressé des études techniques pour rechercher des succès faciles et lucratifs ; il suffit d'étudier son exposition pour être convaincu qu'un esprit mercantile ne domine pas sa fabrication.

Un de nos collègues s'est chargé d'examiner les instruments à vent, en bois et en cuivre, les orgues et l'instrument nouveau dit *Pianista* que M. Thibouville a présenté au Jury. Disons seulement que cet appareil ingénieux, qui s'applique aux claviers ordinaires, paraît destiné à remplacer les pianos dits mécaniques, dont on connaît l'uniformité et la sécheresse de jeu.

Nous n'avons à nous occuper ici que des *instruments à archet* présentés par M. Thibouville. Ceux-ci devaient fixer notre attention au double point de vue de la facture et du prix de revient.

Les violons de prix moyen sont d'une bonne fabrication industrielle.

Ils se distinguent, comme par le passé, par l'élégance de la coupe, les bois et le vernis. Les accessoires, tels que les chevilles, la touche, le chevalet et le cordier, sont aussi très soignés; mais ce que nous avons constaté avec plaisir, ce sont les qualités de sonorité de ces spécimens, et le succès obtenu lorsque nous les avons comparés aux instruments similaires des principales maisons de Markneukirchen. Les violons de l'ancienne école de Paris sauraient encore moins lutter. Bref, ces violons et ces violoncelles sont d'excellents instruments d'orchestre qu'une légère révision, une sorte de mise au point, améliorerait sensiblement. Dans ces conditions, un artiste les jouerait sans hésitation. C'est là précisément la supériorité incontestable des instruments de nos maisons de Mirecourt sur les produits que les fabriques de Graslitz et de Mittenwald livrent aux orchestres allemands, et qu'un remaniement serait impuissant à transformer au même degré, sans parler de leur facture, sorte de marque de fabrique indélébile, qui fera toujours reléguer ces instruments dans les orchestres d'une certaine catégorie.

Il est vrai de dire que les conditions de fabrication de M. Thibouville sont autres que celles des maisons étrangères. Tout diffère : l'outillage, l'emploi des procédés mécaniques, le découpage, le filetage, le vernissage, etc. Nos voisins, cela est visible, se sont attardés dans la pratique des anciennes méthodes.

Le personnel des établissements de M. Thibouville s'élève à plus de 400 ouvriers, tant à Paris-Grenelle qu'à Mirecourt; il faut encore y ajouter des ouvrières vernisseuses.

On sait combien, en présence de la dépréciation du salaire des femmes, l'existence d'un grand nombre d'ouvrières est aujourd'hui précaire. M. Thibouville, en leur donnant accès dans ses ateliers, a fait une œuvre aussi bonne qu'elle est intelligente; car il a ouvert une carrière de plus à l'activité féminine. Les connaissances requises pour le modeste emploi qui leur est confié ne sont pas au-dessus du niveau de l'intelligence de ces jeunes apprenties; il est même permis de croire que beaucoup d'entre elles se montreraient dignes d'un rôle moins limité. A défaut de connaissances techniques, que nous ne regardons pas comme impossibles à acquérir, ne pourrait-on pas compter sur une certaine habileté de main dans une profession qui n'exige qu'une dépense de force presque nulle?

Voici, à titre de renseignement, le prix de revient du violon de nouvelle fabrication que M. Thibouville peut livrer aujourd'hui *au prix de 5 francs*, d'après le décompte communiqué par lui à la commission :

Bois de fond.....	0 f. 20 c.
Bois de la table .....	0 20
Bois du manche.....	0 05
Façon du manche .....	0 15
Touche bois blanc noirci.....	0 20
Façon du fond et de la table.....	0 15
Découpage à la scie.....	0 15
Montage sur meule de la table et du fond...	1 25
Vernis.....	1 00
Montage, cordes, chevalet, cordier.....	0 75
	<hr/>
	4 10
6 p. 0/0 sur frais généraux.....	25
	<hr/>
	4 35
15 p. 0/0 de bénéfice.....	0 70
	<hr/>
TOTAL.....	5 05
	<hr/>

M. Thibouville nous a annoncé qu'il avait en cours d'exécution un nouvel outil qui lui permettrait de faire les manches par un moyen mécanique.

Le violon de 5 francs a été joué pendant notre séjour à Vienne dans un concert donné chez M. du Sommerard, notre honorable commissaire général, et l'étonnement a été grand lorsque, après avoir applaudi le virtuose qui s'était chargé de faire chanter l'instrument, on a appris qu'on pouvait l'acquérir, séance tenante, aux incroyables conditions de prix dont les exposants étrangers se sont émus.

Il ne faut pas se montrer trop exigeant pour les qualités d'ampleur et de distinction de son que recherche tout instrumentiste ; mais il est incontestable que le violon expertisé sonnait bien, librement, et qu'il a fait illusion à beaucoup d'auditeurs. M. Thibouville ne nous a pas caché qu'il avait choisi entre beaucoup de ses pareils l'instrument soumis à notre appréciation ; qu'il l'avait soigneusement pourvu de cordes justes, et qu'il avait ajusté un chevalet choisi ; c'était son droit. Le problème d'une création industrielle qui confine à l'art n'en a pas moins été résolu à l'honneur de M. Thibouville. Nos collègues de l'étranger ont d'ailleurs rendu justice à un procédé de fabrication qui rend le violon accessible aux bourses les plus modestes.

Nous aurions encore beaucoup à dire sur Mirecourt et sur les différentes études qu'y poursuit M. Thibouville ; mais quelques unes d'entre elles sont trop peu avancées pour être l'objet d'une critique ou d'un

éloge; nous encourageons seulement cet honorable exposant à continuer ses études sur le *chevalet*. Celui qu'il a soumis à la commission, quoique inachevé, offre de l'intérêt et modifie sensiblement le son des instruments aigres et criards.

En résumé, l'exposition de M. Thibouville a été l'objet des suffrages unanimes de la commission. Nous avons regretté qu'une interprétation étroite du règlement ait fait décider que les diplômes d'honneur ne seraient pas demandés pour les exposants du groupe XV.

Pour qui se rappelle les humbles commencements de Mirecourt et les compare aujourd'hui aux progrès réalisés, pour qui surtout pressent l'avenir industriel de la laborieuse cité lorraine et le développement de l'exportation de ses produits, il y a lieu de regretter la modestie des encouragements accordés au représentant le plus autorisé de cette intéressante industrie.

En terminant, nous exprimerons de nouveau le regret de n'avoir pas trouvé à Vienne les envois de nos grandes maisons parisiennes.

A leur défaut, la fabrication de Mirecourt pourra du moins revendiquer l'honneur d'avoir seule accepté le concours et conquis le premier rang parmi les maisons étrangères qui se consacrent à la lutherie industrielle.

J. GALLAY.





## UN PORTRAIT DE BEETHOVEN

---



UN dilettante allemand, qui disait avoir beaucoup connu Beethoven, vint un jour à Paris, avec un portrait sur toile de l'illustre maître. C'était le seul, disait-il, qui rappelât exactement les traits de Beethoven. On le crut sur parole. Qui pouvait garantir la ressemblance?... Les sociétaires des concerts du Conservatoire décrétèrent que ce portrait serait lithographié, qu'eux seuls en auraient un exemplaire, et qu'ensuite on briserait la pierre. En ce temps-là, les jeunes de l'orchestre ne touchaient que le tiers et même le quart de la somme qui revenait à chacun des sociétaires ; — j'étais parmi les jeunes. — Ainsi nous n'avions pas droit au portrait.

Ce Beethoven, avec les yeux au ciel, avec ses cheveux convenablement pommadés et son manteau doublé d'hermine, contrastait singulièrement avec l'idée que nous nous faisons de l'illustre compositeur ; nous arrêtions nos yeux sur cette tête dont le regard manquait de profondeur, et nous nous refusions à reconnaître dans ce portrait le créateur d'œuvres si puissantes. Non, cette tête ne pouvait être celle de Beethoven ; — c'était celle d'un Abeilard, affaibli — regrettant... sa patrie.

Quand, après une répétition longue et fatigante pour tous, mais productive seulement pour quelques uns, nous quittions cette glacière, appelée Salle des Menus-Plaisirs (bien menus en effet, les plaisirs !..) et que nous rencontrions le vieux dilettante allemand vissé invariablement à son portrait sous le bras, nous disions entre nous : Allons, voilà encore l'ami... du portrait de Beethoven.

Il arrive souvent que le peintre, ayant à reproduire un grand person-

nage, donne beaucoup plus qu'on lui demande. On ne veut que la vérité; lui, veut frapper l'imagination. J'ai connu Silvio Pellico, et j'affirme qu'il eût été difficile de deviner en lui le patriote martyr et le poète inspiré. Petit, voûté, peut-être même un peu bossu, il ressemblait à un de ces bons Flamands de Téniers, descendu de son tonneau. Il était alors à Turin, bibliothécaire de je ne sais plus quelle maison princière. Vous figurez-vous Silvio Pellico avec des manches de percaline, la plume à l'oreille et le pince-nez entre les yeux? Ce serait pourtant plus vrai que de l'habiller avec une lévite à brandebourgs et des bottes à revers jaunes, comme Laferrière dans ses rôles de séducteur irrésistible. Une tête byronienne, c'est beau; mais la vérité, c'est plus beau encore.

Nous connaissons un portrait très réaliste de Schubert. Certes, cette grosse tête frisée et ornée de grosses lunettes n'est pas flattée, cela empêche-t-il que Schubert soit le chantre mélodieux de tant d'immortelles œuvres?

Je me trouvais un jour à Turin. Là, devant l'étalage d'un libraire, je remarquai sur le frontispice d'un morceau de musique un portrait de Beethoven. Ce portrait avait cela de curieux que le divin maître était représenté en pied, avec une longue redingote, un pantalon à sous-pieds, comme le Rossini du contrôle de l'Opéra (relégué maintenant aux Italiens), le chapeau sur l'oreille, les cheveux au vent, les mains derrière le dos, et avec des gants. Au-dessous du portrait il y avait un *fac-simile* de sa signature. J'entrai chez le libraire et j'achetai le morceau pour avoir le portrait, comme jadis j'avais acheté la *Pensée de Reissiger* pour avoir le portrait de Weber. J'ouvris la première feuille. Une surprise m'était réservée. C'était le thème que Beethoven a composé et mis en variations dans sa sonate dédiée à Kreutzer; et pour que le vulgaire ne se méprît pas sur la beauté de l'œuvre et sût bien de quoi il était question, après ces mots : *Pensée de Louis Van Beethoven*, l'éditeur avait eu la prudence de faire graver en grosses lettres : *Air du tremolo de Bériot*. On le voit, j'avais fait une bonne affaire. Je ne voulais que le portrait qui accompagne cette notice, et je possède en même temps une curiosité musicale.

P. SELIGMANN.





# LES THÉÂTRES A PARIS

## PENDANT LA RÉVOLUTION

---



L est une époque de l'histoire des théâtres à Paris, qui, on peut le dire, est presque absolument inconnue, non seulement du public, mais même des chercheurs, des érudits et des curieux : c'est l'époque révolutionnaire. Cette période de l'histoire théâtrale a pourtant une importance réelle, et elle est tout particulièrement intéressante, à beaucoup de points de vue. Elle n'embrasse pas, d'ailleurs, un espace de moins de seize ans et demi, puisqu'elle s'étend à partir du 13 janvier 1791, date du décret par lequel l'Assemblée nationale inaugurerait le régime de la liberté la plus complète en ces matières, jusqu'au 8 août 1807. Cette dernière date est celle du décret de Napoléon I<sup>er</sup> qui rétablissait les privilèges dramatiques, faisait cesser violemment l'existence d'un grand nombre d'entreprises alors en possession de la faveur publique, en les prévenant *neuf jours* à l'avance, et réduisait à huit, c'est-à-dire aux deux tiers de ceux existant en 1790, le nombre des théâtres destinés à alimenter la curiosité du public parisien.

Ce côté particulier de l'histoire du théâtre nous ayant depuis longtemps attiré, nous nous trouvons, après plus de dix années de recherches actives et difficiles, pourvu d'une formidable collection de notes, d'autant plus précieuses que le sujet n'a jamais été abordé dans son ensemble. Nous voudrions faire connaître ici, à l'aide de ces notes, quelques-uns des nombreux théâtres que le décret de 1791 fit éclore promptement et



successivement à Paris pendant la période que nous venons de déterminer, et pour cela, dans la forme comme dans le fond, nous ne prétendons pas au titre d'historien, mais à celui de simple chroniqueur. C'est là un chapitre de l'histoire de la Révolution qui n'a jamais été, non-seulement tracé, mais même effleuré, et dont nous demandons modestement à poser les bases. A défaut d'autre intérêt, il présenterait au moins celui de la curiosité ; nous osons affirmer que cet attrait n'est pas le seul, et que sa connaissance ne sera pas sans quelque utilité.

Dès les premiers jours de la Révolution, la question si importante de la liberté des théâtres s'imposait à tous les esprits ; chacun comprenait la nécessité d'une réforme sous ce rapport, et, le 24 août 1790, une pétition était présentée à l'Assemblée nationale, demandant : — 1° l'abolition des privilèges de spectacle ; — 2° la jouissance pour tous les théâtres, indistinctement, des ouvrages des auteurs anciens ; — 3° la faculté pour tout particulier, possédant un théâtre ou le faisant construire, d'y faire jouer la comédie ; — 4° enfin, le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré avec les directeurs, ceux-ci ne pouvant en aucun cas les faire représenter sans le consentement des premiers. Cette pétition, rédigée et présentée par La Harpe, avait été signée par lui, ainsi que par Chamfort, Sedaine, Mercier, Fenouillot de Falbaire, Ducis, Leblanc, Palissot, Bret, Marie-Joseph Chénier, Cailhava, Fabre d'Eglantine, Lemierre, Collot d'Herbois, Fallet, Laujon, Dudoyer, Beaumarchais, Forgeot, Sauvigny, Gudin, Maisonneuve, Blin de Sainmore, Murville et Cubières-Palmezeaux.

Dès le 15 novembre suivant, l'Assemblée s'occupait de cette pétition. et son comité de constitution, dans une décision prise par lui et signée par Chapelier, Rabaud et Target, déclarait que « le principe général est que tout homme peut établir un spectacle, et que la police en a la surveillance ». Le 13 janvier, en séance, la question fut mise à l'ordre du jour, et une longue discussion s'établit, à laquelle prirent part, outre Chapelier, deux hommes qu'on ne s'attendrait pas sans doute à trouver en cette affaire : l'abbé Maury et Robespierre lui-même. A la suite de cette discussion, l'Assemblée rendit un décret qui fut signé par le roi le 19 du même mois, et dont voici la teneur :

*Article 1<sup>er</sup>.* Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. — *Article II.* Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété

publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement. — *Article III.* Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. — *Article IV.* La disposition de l'article III s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens réglemens; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivans, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés. — *Article V.* Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur. — *Article VI.* Les entrepreneurs, ou les membres des différens théâtres, seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux réglemens de police, réglemens sur lesquels le comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens réglemens seront exécutés. — *Article VII.* Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier, lequel se conformera aux lois et aux réglemens de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil.

« Mandons et ordonnons à tous les tribunaux, corps administratifs et municipalités, que les présentes ils fassent transcrire sur leurs registres, lire, publier et afficher dans leurs ressorts et départemens respectifs, et exécuter comme Loi du Royaume. En foi de quoi Nous avons signé et fait contresigner ces dites présentes, auxquelles Nous avons fait apposer le sceau de l'État. — A Paris, le dix-neuvième jour du mois de janvier, l'an de grâce mil sept cent quatre-vingt-onze, et de notre règne le dix-septième.

« LOUIS,  
« M. L. F. Duport. »

On voit que d'un seul coup ce bref décret réglait toute la matière, non seulement en instituant sur les bases les plus larges la liberté théâtrale, mais encore en établissant pour l'avenir les rapports entre auteurs et entrepreneurs, et en disposant la police ordinaire des salles de spectacle. Lorsqu'il fut rendu, les théâtres existant à Paris étaient au nombre de douze, savoir :

Opéra;

Comédie-Française (Théâtre de la Nation);

Comédie-Italienne, ou Théâtre Favart (Opéra-Comique national);

Théâtre de Monsieur (Feydeau);  
Théâtre des Beaujolais;  
Théâtre Montansier;  
Théâtre-Français comique et lyrique;  
Variétés (ex-Variétés-Amusantes);  
Ambigu-Comique;  
Théâtre de Nicolet (Grands-Danseurs du roi);  
Théâtre des Associés;  
Théâtre du Délassement-Comique.

Le nouvel ordre de choses fit pousser les spectacles, on peut le dire, comme des champignons, si bien que dans le cours de cette même année 1791, on en compta jusqu'à trente-cinq! Cette progression inouïe fit dire à un auteur dramatique, qui n'avait point signé la pétition La Harpe, le Cousin-Jacques, de joyeuse mémoire, que, pour peu que cela continuât, on aurait bientôt un théâtre par rue, un acteur par maison, un musicien par cave et un auteur par grenier.

Voici les noms des vingt-trois théâtres nouveaux qui s'étaient venus joindre si rapidement à ceux établis sous l'ancien régime :

Théâtre Louvois;  
Théâtre du Marais;  
Théâtre de Molière;  
Élèves de Thalie;  
Théâtre des Neuf-Millions (c'est le nom original que devait porter celui que la Montansier faisait bâtir rue de la Loi, et qu'elle prétendait diriger en même temps que celui qu'elle administrait déjà au Palais-Royal);  
Théâtre d'Emulation;  
Les Petits Comédiens français;  
Théâtre de la Concorde;  
Théâtre des Muses;  
Lycée dramatique;  
Théâtre du Mont-Parnasse;  
Théâtre du Vaudeville;  
Wauxhall d'été;  
Théâtre d'Henri IV (alors en construction, qui prit le titre de Théâtre de la Cité);  
Variétés Lyriques;  
Théâtre du café Yon;

Théâtre de la Liberté ;  
Nouvelles Variétés ;  
Théâtre du Cirque ;  
Théâtre du sieur Moreau ;  
Théâtre de Thalie ;  
Théâtres (deux) de la place Louis XV.

Trente-cinq théâtres, parmi lesquels dix au moins avaient une importance considérable, trente-cinq théâtres pour une ville dont la population atteignait à peine alors le chiffre de 600,000 habitants, c'était beaucoup assurément. Plus de la moitié de ces établissements, dirigés par des hommes absolument étrangers à l'art dramatique, possédant des troupes et un répertoire impossibles, étaient dans un piteux état. C'était ce mauvais sort de quelques entreprises placées sous la main de spéculateurs inintelligents, qui faisait dire à un écrivain du temps, annonçant l'ouverture prochaine d'un nouveau spectacle : « Encore un théâtre, rue Aumaire. C'est la rue des cordonniers et des savetiers ; les directeurs traînent déjà la savate. »

Chaque mois, en effet, en voyait éclore de nouveaux. On eut ainsi, successivement, le théâtre de la Cité, le théâtre du Lycée des Arts, le théâtre Louvois, le théâtre des Amis de la Patrie, le théâtre des Sans-Culottes, le théâtre de la Montagne, les Jeunes-Artistes, les Jeunes-Élèves, les Jeunes-Comédiens, le théâtre des Victoires-Nationales, le théâtre Mythologique, le théâtre Mozart, le théâtre des Troubadours, les Nouveaux-Troubadours, le théâtre Sans-Prétention, le théâtre Mareux, le théâtre des Amis des Arts, le théâtre Doyen, le théâtre du Boudoir des Muses (!), le Petit-Vaudeville, le théâtre d'Émulation, le théâtre de la Société Olympique, le théâtre de l'Estrapade, les Veillées de Momus (!!), le théâtre de la rue du Renard-Saint-Méry, et beaucoup d'autres encore.

Mais, comme on le pense bien, tout cela ne vivait pas simultanément, et il n'y eut jamais, ainsi qu'on l'a dit, cinquante et quelques théâtres ouverts à la fois dans Paris. Quelques uns ont joui d'une vie glorieuse, sinon toujours prospère ; d'autres — et c'est le plus grand nombre — n'eurent, au contraire, qu'une existence précaire et bornée. Ceux-ci ouvraient leurs portes au public, mais pour les fermer presque aussitôt ; une nouvelle administration surgissait alors qui leur rendait la vie pour quelques instants, changeant l'enseigne et variant peu la marchandise, et bientôt, après une nouvelle catastrophe, un troisième entrepreneur se présentait qui donnait un troisième titre à l'établissement. C'est ainsi

que, malgré les noms de soixante-dix théâtres environ qui sont venus jusqu'à nous, il n'en a guère été construit plus de quarante dans cette époque de remue-ménage universel. Mais ces théâtres changeaient à tout instant de nom, de directeur et de personnel, et la confusion inévitable qui résulte de ces changements incessants fait que l'histoire théâtrale de ce temps est aujourd'hui, après soixante-dix ou quatre-vingts ans, extrêmement difficile à établir.

Nous tâcherons de nous reconnaître dans ce chaos, et de faire tenir le fil au lecteur afin que, nous suivant docilement, il ne puisse s'égarer.

## I

## THÉÂTRE MOLIÈRE

De tous les établissements dramatiques que le décret du 13 janvier 1791 fit surgir à Paris, l'un des premiers fut le théâtre Molière, dont l'inauguration eut lieu le 11 juin suivant, juste cinq mois après la promulgation de ce décret. Le fondateur de ce théâtre était un homme actif, étrange, hardi, intelligent, et particulièrement expert en ces matières, ayant été comédien et entrepreneur de spectacles à Paris, en province et à l'étranger. Ce personnage, qui était arrière-petit-fils du poète comique Boursault, était connu sous le nom de Boursault-Malherbe, et, comme Collot d'Herbois, qui avait été aussi comédien, il devait être appelé à jouer un rôle politique dans les sombres événements qui se préparaient ; mais un rôle plus modeste et surtout moins sanglant que celui de Collot.

Jean-François Boursault était né à Paris en 1762. « Mon père, a-t-il dit lui-même (1), petit-fils de Boursault le poète, était négociant rue Saint-Antoine, et, par sa réputation, rangé dans la classe des notables de la ville de Paris. Il me destinait au barreau, et fit soigner mes études ; mais l'amour des lettres m'entraîna dans la carrière du théâtre, où je pris le nom de Malherbe. Ma conduite, un talent assez remarquable, quelques ouvrages dramatiques me firent rechercher dans les premières villes de France. J'ai passé dix-huit ans de ma jeunesse tant à Lille, Liège, Amiens, Marseille, Toulouse, Grenoble, Bordeaux, Lyon et Rouen, qu'à Paris, où je fus mandé lors de la mort de Lekain et de Bellecour.

(1) Dans une brochure en réponse à des calomniateurs politiques : « *Notice sur la vie publique et privée de Boursault-Malherbe*, en réponse à quelques pamphlets. » — Paris, impr. Lebègue, 1819, in-8.

Dans toutes ces villes, mes mœurs furent celles que, depuis Molière, Lanoue, Dufresny, nombre d'auteurs et d'acteurs à talent ont honorées et honorent encore tous les jours. » Ce langage n'est peut-être pas très modeste, mais c'est celui d'un honnête homme, fort de sa conscience (1).

Boursault, en effet, après avoir obtenu en province de grands succès dans les premiers rôles tragiques, avait été appelé à la Comédie-Française à la mort de Lekain ; mais comme Larive venait de débiter et de réussir dans l'emploi tragique, il dut se borner à l'emploi comique, et débuta d'une façon très heureuse, le 5 décembre 1778, dans les deux rôles d'Ariste du *Philosophe marié* et du chevalier d'Étieulette dans *la Gageure imprévue*. Malgré son succès, il ne tarda pas à retourner en province, devint actionnaire et administrateur du Grand-Théâtre de Marseille, puis bientôt alla établir un théâtre français à Palerme, sous les auspices du prince Caraccioli.

Lorsque la Révolution éclata en France, il revint à Paris, adopta les idées nouvelles avec une grande chaleur et les propagea par tous les moyens en son pouvoir, même, nous le verrons plus loin, à l'aide du théâtre qu'il fonda en 1791. Il ne conserva pas longtemps, d'ailleurs, la direction de ce théâtre. S'étant rendu en province, en 1792, pour y recevoir le dernier soupir de son père, il revint bientôt à Paris, où les événements du 10 août amenèrent la fermeture momentanée du Théâtre Molière. Comme les affaires politiques le préoccupaient et qu'il venait d'être nommé électeur, il abandonna sa direction, alla siéger, au bout de quelques mois, à la Convention, puis partit en province pour diverses missions.

(1) Sous la Restauration, alors qu'il occupait une situation industrielle importante, et qu'il avait acquis une grande fortune, Boursault fut en butte à diverses accusations. On affirma d'abord qu'à la Convention, dont il avait été membre, il avait voté la mort de Louis XVI, ce qui était matériellement faux, puisque, nommé d'abord électeur de Paris pour la section des Lombards, puis premier député suppléant, il n'avait commencé à siéger qu'après le procès et la mort du roi ; le calomniateur, Barruel-Beauvert, attaqué par lui, dut se rétracter. On l'accusa ensuite de concussion et de dilapidation des deniers publics dans les diverses missions politiques, militaires ou administratives dont il avait été chargé pendant la Révolution, dans les départements de la Loire-Inférieure, de la Sarthe, de l'Ille-et-Vilaine, des Côtes-du-Nord, du Morbihan, de la Mayenne, et dans le Comtat-Venaissin ; Boursault répondit, dans la brochure dont nous venons d'extraire un fragment, accumula les preuves, les témoignages, fit appel à tous ceux qui l'avaient connu à cette époque, et réduisit ses diffamateurs au silence. L'auteur de l'article sur Boursault-Malherbe, inséré dans la *Biographie Michaud*, n'a certainement pas eu connaissance de cet écrit concluant, autrement il n'aurait pas écrit qu'« au milieu de ses nombreuses contradictions, il est bien difficile d'apprécier d'une manière équitable la vie politique d'un des hommes, sinon les plus sincères et les plus utiles de cette époque, au moins le plus actif dans une sphère inférieure. »

En 1806, nous le retrouvons à la tête de son théâtre, agonisant, après une foule de vicissitudes, dans des mains incapables. Grâce à son habileté, l'entreprise est assez rapidement remise à flot, lorsque le décret impérial de 1807 vient la condamner à mort. « Réduit à se créer un autre genre d'industrie, dit alors un biographe, Boursault sollicita et obtint à ferme le nettoyage de la ville de Paris, et, quelque temps après, les maisons de jeu. Il gagna dans les boues et dans les tripots une fortune immense ; mais, comme pour s'en faire pardonner l'origine, l'or que lui versaient le creps et la roulette était employé en achats de vieux tableaux, et il semblait vouloir purifier une fortune venant des immondices en l'employant à réunir les plantes les plus rares des deux hémisphères dans les serres admirables de sa villa de la rue Blanche. Riche à millions, entouré des merveilles de l'art et de la nature, Boursault, presque septuagénaire, sentit encore se réveiller dans son cœur sa première, sa plus forte passion : celle du théâtre. En 1830, il acheta trois millions la salle Ventadour, qui en avait coûté sept à la liste civile : il gagna 1,500,000 mille francs à cette première opération ; il est vrai qu'il reperdit ce bénéfice et une forte somme en sus dans la direction de l'Opéra-Comique, qu'il garda pendant l'année 1830. Doué d'un coup d'œil sûr, il comprit sa faute, et songea à trancher dans le vif pour se tirer d'affaire et se soustraire à une ruine complète. Boursault rassembla un matin dans le foyer tous les artistes et tous les employés du théâtre ; il les reçut assis devant une table chargée de piles de pièces d'or et de billets de banque. On eût dit que, se souvenant de ses anciennes fonctions, il avait invité toute sa troupe à une partie de *trente et quarante*. Quand chacun eut pris place, le directeur se leva et dit : — « Mesdames et messieurs, j'ai signé avec vous tous des traités de longue durée ; vous pouvez m'obliger à continuer l'exploitation de mon privilège ; je m'y ruinerai, et mon inévitable désastre vous coûtera quelque chose. Si, au contraire, vous voulez bien me permettre de me retirer et de rompre immédiatement vos traités, je vous paie sur l'heure, à titre d'indemnité, une année de vos appointements. » Les artistes étaient éblouis et fascinés par la vue du trésor étalé devant eux ; ils acceptèrent tous la proposition et furent payés comptant. Cela coûta plusieurs centaines de mille francs à Boursault ; mais, au prix de ce sacrifice, sa fortune, qui était immense, fut sauvée. Après ce coup de maître, il vendit sa galerie, il démolit ses serres, les plus riches et les plus soignées qui fussent à Paris, et peut-être en Europe, et il fit percer sur son beau parc la rue qui porte son nom. Tour à tour comédien, législateur, fournisseur, écrivain, directeur de théâtres, directeur des jeux, Boursault, qui avait conservé une grande

verdeur d'esprit et de corps, malgré une vie pleine de vicissitudes, mourut à Paris, âgé de quatre-vingts ans, 1842. Il laissa en mourant une fortune de près de trois millions (1). »

Nous avons fait connaître ce qu'était Boursault-Malherbe; nous allons maintenant retracer l'histoire du théâtre fondé par lui.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

(1) Nous avons vu, d'après la brochure de Boursault lui-même, citée plus haut, qu'il était né en 1752. Il était donc âgé, lorsqu'il mourut, non de quatre-vingts, mais de quatre-vingt-dix ans.





# TRIO ITALIEN BURLESQUE

Composé par le Sieur CAMBERT, Maître de la musique  
de la feüe Reyne Mère, pour

LE JALOUX INVISIBLE, Comédie de Brécourt.

(1666)

Transcrit avec Piano  
par J. B. WEKERLIN.

Con moto.

TÉNOR.

BARYTON.

BASSE.

PIANO.

The first system of the score consists of four staves. The vocal staves (Tenor, Baritone, Bass) are in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. They contain rests for the first two measures and a single note in the third measure. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It begins with a 'Con moto' instruction. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and a more complex melodic line in the treble line.

The second system shows the piano accompaniment for the second measure. The bass line continues with eighth notes, while the treble line has a more active melody with eighth and sixteenth notes.

Bondi, Ca - ri - sel - li !

Bondi, Ca - ri - sel - li !

Bondi, Ca - ri - sel - li !

The third system contains the vocal entries for the Tenor, Baritone, and Bass. Each voice part has a line of lyrics: "Bondi, Ca - ri - sel - li !". The piano accompaniment continues with a simple harmonic accompaniment, featuring chords in the treble and bass lines.

Bon - di, Ca - ri - sel - li !  
Bon - di, Ca - ri - sel - li !  
Bon - di, Ca - ri - sel - li !

The first system consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "Bon - di, Ca - ri - sel - li !".

Sa - ni - ta, sa - ni -  
Sa - ni - ta, sa - ni - ta,  
Sa - ni - ta, sa - ni - ta,

The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "Sa - ni - ta, sa - ni -", "Sa - ni - ta, sa - ni - ta,", and "Sa - ni - ta, sa - ni - ta,".

- ta, sa - ni - ta, sa - ni - ta.  
sa - ni - ta, sa - ni - ta. Al - le -  
sa - ni - ta, sa - ni - ta. Al - le - grez - za,  
Al - le - grez - za,

The third system concludes the vocal and piano parts. The lyrics are: "- ta, sa - ni - ta, sa - ni - ta.", "sa - ni - ta, sa - ni - ta. Al - le -", "sa - ni - ta, sa - ni - ta. Al - le - grez - za,", and "Al - le - grez - za,". A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

Al - le - grez - za, al - le - grez - - -  
- grez - za, al - le - grez - za, al - le - grez - - -  
al - le - grez - za, al - le - grez - za, al - le - grez - -

- za. \_\_\_\_\_ Quan - to vi - vra, quan - to  
- za. \_\_\_\_\_ Quan - to vi - vra,  
- za. \_\_\_\_\_ Quan - to vi - vra, quan - to vi - vra,

vi - vra ques - to gui - don \_\_\_\_\_ in sa - ni - ta,  
quan - to vi - vra ques - to gui - don in sa - ni - ta,  
quan - to vi - vra ques - to gui - don in sa - ni - ta,

ques - to gui - don,      ques - to gui - don,      ques - to gui - don in  
 ques - to gui - don,      ques - to gui - don,      ques - to gui - don in  
 ques - to gui - don,      ques - to gui - don,      ques - to gui - don in

sa - ni - ta,      ques - to guidon in      sa - - ni - ta .  
 sa - ni - ta,      ques - to guidon in      sa - - ni - ta .  
 sa - ni - ta,      ques - to guidon in      sa - - ni - ta .

Dal - la ba - ret - ta      Dal - la ba - ret - ta      O - gni co - sa as -  
 Dal - la ba - ret - ta      Dal - la ba - ret - ta      O - gni co - sa as -  
 Dal - la ba - ret - ta      Dal - la ba - ret - ta      O - gni co - sa as -

- pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

- pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

- pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

Dal - la ba - ret - - ta . \_\_\_\_\_

Dal - la ba - ret - - ta . \_\_\_\_\_ Ho, ho, ho, ho,

Dal - la ba - ret - - ta . \_\_\_\_\_ Ho, ho, ho, ho, ho,

Ho, ho, ho, ho, ho, ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

ho, ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

- to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,  
 - to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,  
 - to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,

Il gran - de bec - co cor - - nu - - - to.  
 Il gran - de bec - co cor - - nu - - - to.  
 Il gran - de bec - - co cor - nu - - - to.

Tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie  
 Tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie  
 Tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie

Three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are:   
Soprano: tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac.   
Alto: tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac.   
Bass: tac, tie tac, tie tac, tie tac, tie tac.

Three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are:   
Soprano: Ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba,   
Alto: Ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba,   
Bass: Ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba,

Three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are:   
Soprano: tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -   
Alto: tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -   
Bass: tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -

- sel - li bec - co cor - nu - -  
 - sel - li bec - co, bec - co, bec - co cor - nu - to, becco  
 - sel - li becco, bec - co, bec - co cor - nu - to, bec -

- to bec - co cor - nu - - to, bec - co cor - nu - - -  
 bec - co cor - nu - - to, bec - co cor - nu - - -  
 - co, bec - co cor - nu - - to, bec - co cor - nu - - -

- to, bec - co cor - nu - - - to.  
 - to, bec - co cor - nu - - - to.  
 - to, bec - co cor - nu - - - to.





LE

## TRIO BURLESQUE DE CAMBERT

---



LES œuvres de Cambert sont fort rares : nous avons donc saisi avec empressement l'occasion qui nous était offerte par M. Heulhard de reproduire ce trio comique, d'après l'édition du *Jaloux invisible*, de Brécourt (1666). Cette édition princeps renferme le trio de Cariselli noté pour les trois voix avec l'indication *musique de Cambert*.

Lully prenait son bien et même celui des autres partout où il y avait quelque chose à sa convenance ; nous trouvons en effet ce trio de Cambert dans la cinquième entrée des *Fragments de Lully*. Ce ballet fut représenté le 10 septembre 1702. Lully ou son arrangeur, car en 1702 Lully était mort, fait précéder le trio de Cambert par un récitatif dans lequel Cariselli joue à peu près le rôle d'un idiot :

*Perchè crudo amore  
Con tanto rigore  
Hai ferito il co co co core  
Del povero Cariselli?*

Après ce récitatif vient le trio de *Bon di Cariselli*, tel que Cambert l'a écrit, à l'exception d'un nouveau récitatif de Cariselli qui ne se trouve pas dans le trio de Cambert, par la simple raison que les paroles n'auraient eu aucun sens dans la pièce de Brécourt. Cariselli continue donc : *La Bella ch' adoro mi trova un poco bruto*, etc. Puis entrent trois Pantalons et deux Scaramouches portant la barette (cette entrée est jouée par

les violons). Les Pantalons chantent *dalla baretta ogni cosa espetta*, etc., ainsi que cela se trouve dans le trio de Cambert. Viennent *Safrina et Casini* qui ont une scène d'amour, différents pas et enfin une danse des Scaramouches. La strette d'*Il grande fecco cornuto* ne se trouve que dans la pièce de Brécourt. Ce trio de Cambert paraît avoir été très populaire et très goûté, car sous la forme de cet arrangement, tel qu'on le trouve dans les *Fragments de Lully*, il reparait à la suite de *Fêtes de Thalie* par Mouret, puis avec le *Ballet de la Grotte de Versailles*, avec *la Princesse d'Élide*, avec *Alceste*, avec *Pourceaugnac*, avec *les Amours de Mars et de Vénus*, etc. Il paraît qu'il n'y avait pas de fête complète sans le trio de Cambert. L'astucieux Italien, après avoir volé à Cambert son privilège de l'Opéra, lui volait encore sa musique. D'après le catalogue des *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques* (de La Vallière, 1760), les paroles de l'arrangement des *Fragments de Lully* sont de Danchet, et les arrangements de la musique par Campra.

Dans le *Dictionnaire des Théâtres*, par Lérès, 1763, on trouve encore ce renseignement au *Ballet des Fragments de Lully* : « Ces entrées sont suivies du Divertissement comique de *Cariselli*, qui avait paru anciennement à la cour et qu'on a revu plusieurs fois depuis. »

J.-B. WEKERLIN.





## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS POPULAIRES : *Concerto* pour violon, de M. Max Bruch, exécuté par M. Mauhin; *Concerto* pour piano, de Rubinstein (op. 70), exécuté par M. Diémer, — CONCERT DU CHATELET. — CIRQUE FERNANDO.



CONCERTS POPULAIRES. — Les programmes de cette dernière quinzaine ne fournissent guère matière à de longs développements, et je me bornerai, pour cette fois, à la stricte énumération des œuvres exécutées.

Symphonie *pastorale* et symphonie en *ut majeur* de Beethoven. *Allegretto* de la symphonie-cantate de Mendelssohn, fragment d'une œuvre importante, qu'on a le grand tort de ne jamais exécuter intégralement en France. *Le Songe d'une Nuit d'Été*. Ouverture de *Don Juan* et fragments du quintette en *la* de Mozart. Au *Larghetto* de ce quintette qu'on a l'habitude d'isoler et d'exécuter seul dans les concerts à orchestre, M. Padeloup a jugé à propos, depuis l'année dernière, d'ajouter le *Menuet* et l'*Allegretto con variazioni*; j'ai déjà eu l'occasion d'expliquer tout au long pourquoi cette addition me semblait regrettable, je n'y reviendrai pas. *Réverie* de Schumann et *Entr'acte* de Taubert, deux charmants tableaux de chevalet qui se perdent un peu au milieu des toiles grandioses de ce musée de l'art classique. *Concerto* pour violon de M. Max Bruch, exécuté pour la première fois en France au Concert National en 1873. C'est une œuvre d'un style ferme, net et très clair, qui mérite de prendre rang au nombre des œuvres classiques du violon. M. Mauhin l'a rendue avec un talent honnête et consciencieux; son jeu est correct, mais mou, les attaques sont parfois mal assurées, le son manque d'ampleur et l'exécution générale gagnerait beaucoup à être relevée par un peu plus de verve et de maestria. 4<sup>e</sup> *Concerto* pour piano (op. 70) de Rubinstein, exécuté

par M. Diémer, œuvre remarquable, très mélodique et d'un style très soutenu; un peu terne de coloris. M. Diémer l'exécute avec cette délicatesse de touche, cette pureté de mécanisme et ce jeu facile, délicat et brillant tout à la fois qui caractérisent son talent. Ces qualités suffisent à bien rendre les deux premiers morceaux; il faudrait pour donner au *finale* toute sa valeur, la vigueur et la bravoure de M. Rubinstein lui-même.

H. Marcello.

CONCERT DU CHATELET. — Après six mois de repos et de silence, le Théâtre du Châtelet vient de rouvrir ses portes au public avide de se nourrir à nouveau des belles mélodies, des riches effets d'instrumentation des grands maîtres, et de l'excellente exécution qu'il est certain de rencontrer chez les artistes de M. Colonne. Le premier concert, par un sentiment de délicatesse de la part de son éminent chef d'orchestre, a été consacré à la mémoire du jeune et brillant compositeur, enlevé soudainement, comme par un coup de foudre, à l'art qu'il honorait et qui le pleure comme un de ses plus dignes représentants. Un *lamento*, morceau symphonique dû à la plume de M. Massenet, une poésie de M. Gallet, récitée par madame Galli-Marié, et une audition de *Patrie*, l'une des meilleures productions de Bizet, tel a été l'hommage offert à la mémoire de l'artiste regretté. Le *lamento*, dont tout le commencement est supérieurement développé, se termine par une magnifique entrée des instruments de cuivre, qui apparaît comme un chant de triomphe. Madame Galli-Marié a su communiquer à tout l'auditoire l'émotion qui la dominait, et l'aimable cantatrice a été rappelée. Le 4<sup>e</sup> concerto pour piano, de M. Saint-Saëns, renferme de grandes beautés, surtout dans l'introduction, l'andante et le scherzo. L'intermède et le finale ont moins rencontré de sympathies dans le public, mais on ne saurait toutefois nier l'art avec lequel le piano se marie avec l'orchestre dans cette remarquable composition.

Le concert du 7 novembre a donné pour nouveauté une *Pastorale* de M. P. Lacombe. Cet artiste, adepte fervent du genre classique, à ce qu'il semble, a rencontré une très heureuse phrase musicale qu'il a bien développée et que le public a parfaitement accueillie, en applaudissant vivement la *Pastorale*. Quant au concerto de violon de Max Bruch, c'est à M. Sarasate que revient tout l'honneur de son succès; il a paru long, hérissé de difficultés, et n'offre rien de bien saillant. L'air de ballet, des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, a réussi comme toujours et a été répété à la grande satisfaction de l'auditoire.

CIRQUE-FERNANDO. — L'Ouverture de *Roméo et Juliette*, de Steibelt, avec la qualification sur le programme d'*ancien style*, a commencé le cinquième concert. J'avoue que le style de cette ouverture ne m'a pas paru plus

ancien que celui de toutes les symphonies de Mozart et de Haydn, dont elle est le reflet. Il s'y trouve un andante large et d'un beau caractère, un allegro vigoureux, et le motif principal a du charme. L'instrumentation est bonne ; mais il lui manque la vie dramatique et cette chaleur communicative qui se rencontre dans les ouvertures de *la Flûte enchantée*, de *la Chasse du jeune Henri*, de *la Vestale*, parmi celles de l'ancien répertoire, et dans celles du *Freischütz*, de *Zampa* et de *Guillaume Tell*, dans le répertoire moderne. La Bourrée de Bach, instrumentée par M. Gevaërt, a produit peu d'effet. La seconde audition de la symphonie inédite et anonyme en *ut* a confirmé le succès qu'elle avait obtenu à la première.

Le sixième concert a été remarquable de tout point. Je laisse de côté la longue et confuse ouverture de *Fier-à-bras*, de Schubert, et même la symphonie en *ut* de Haydn, dite *l'Ours*, dans laquelle rien à mon avis ne révèle le grand compositeur, sauf le menuet, qui est d'une fraîcheur et d'une grâce indicibles. La *Marche des Ménétriers de la Cour*, de M. Reber, est un morceau caractéristique, qui a reçu un fort bon accueil. Mais les trois perles du Concert ont été la Marche en *ré*, de Mendelssohn, l'air des *Noces de Figaro*, chanté par mademoiselle Belgirard, avec une voix large, puissante, une pureté de son irréprochable et un excellent accent dramatique qui lui ont valu trois rappels, et l'Ouverture de *la Chasse du jeune Henri*. Cette marche de Mendelssohn, qui date de 1841, et que la Société des Concerts du Conservatoire semble ignorer, puisqu'elle ne la fait jamais entendre, est une page splendide. Le solo de trombone basse, à coulisses, exécuté par M. Venon, a excité un véritable enthousiasme, et la marche a été bissée à l'unanimité. Le public s'est retiré en applaudissant à outrance la célèbre ouverture de Méhul.

*Henry Cohen.*





## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

BOUFFES-PARIISIENS : *La Créole*, opérette en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach. — FOLIES-DRAMATIQUES : *Le Pompon*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Ch. Lecocq.



FRANÇAIS, mes frères, qui vous êtes surnommés vous-mêmes, par la voix d'un des vôtres, le peuple le plus spirituel de la terre — et il y avait là-dedans tout à la fois un peu de vérité et un peu de vanité — croyez que dans un demi-siècle vos descendants auront le droit de dire qu'une fois au moins vous en avez été le plus inepte et le plus bête. Quand ceux-ci se souviendront que pendant vingt ans votre théâtre n'aura vécu que de cette chose idiote, odieuse et malsaine qui s'appelle l'opérette, que pendant vingt ans vous aurez été en proie à cette littérature lubrique et dévergondée, que pendant vingt ans vous aurez fait votre fétiche d'un joueur de guimbarde qui aura passé sur le corps de tous les vrais musiciens, qui aura accaparé tous les théâtres, depuis les plus infimes jusqu'aux plus relevés, et qui aura personnifié chez vous cet art chaste et pur de la musique. — Français, mes frères, croyez-le bien, vos descendants concevront de vous une bien fâcheuse opinion.

L'opérette se meurt, dit-on, l'opérette est morte. Hélas! l'opérette n'est pas morte encore, malheureusement. Je crois bien que sa santé court de grands risques, à la vérité, mais son rôle se prolonge plus que de raison, et elle nous invite encore trop fréquemment à assister aux scènes de sa triviale agonie. Je sais bien que *Madame l'Archiduc* n'a pas fait florès, je sais bien que *la Boulangère a des écus* ne fera pas

fortune, je sais bien que l'existence de *la Créole* ne sera pas de longue durée, mais tout cela néanmoins prolonge notre supplice, et il serait grand temps que cette mascarade sans goût, sans esprit et sans valeur se décidât enfin à cacher ses oripeaux, et à rentrer dans le grabat d'où elle n'aurait jamais dû sortir.

Pour en venir directement à *la Créole*, on se rappelle sans doute que le premier fruit de la collaboration de MM. Albert Millaud et Jacques Offenbach, produit sous le titre de *Madame l'Archiduc*, n'avait été que médiocrement heureux. Malgré les lazzis fanés du « poète », malgré les enchantements de la lyre du musicien, malgré la présence d'une artiste qui est vraiment une charmeuse, madame Judic, *Madame l'Archiduc* avait traîné péniblement une vie somnolente, et l'on eût dit que l'infortunée ne marchait qu'armée d'une paire de formidables béquilles, poursuivant cahin-caha le cours d'une carrière uniforme et languissante.

Il en sera de même, croyez-le bien, de *la Créole*, si tant est même que celle-ci parvienne à se maintenir quelque temps sur l'affiche, ce qui n'est pas absolument prouvé. Malgré les efforts que le théâtricule a mis au service de ses fournisseurs; malgré son vaisseau du troisième acte, qui ressemble à ceux de *l'Africaine*, d'*Haydée* et du *Fils de la Nuit* comme M. Offenbach ressemble à un musicien; malgré le langage nègre que M. Millaud a prêté, on ne sait pourquoi, à sa créole; malgré l'intelligence véritable et l'incontestable talent de madame Judic, les admirateurs du genre ne se pâment qu'à moitié devant les prodiges de leur idole, et l'on peut voir clairement que la puissance et l'autorité de l'auteur de *Barkouf*, du *Papillon* et du *Pont des Soupîrs* vont diminuant de jour en jour. Or, il n'y a pas de milieu, et quand celui qu'on a appelé le roi de l'opérette ne remporte pas une complète victoire à la tête de sa vaillante armée, on peut tenir pour certain qu'il est en déroute, car dans cet ordre d'idées il n'y a pas de résultat indécis, et c'est le cas de dire qu'il faut vaincre ou mourir.

Vous raconterai-je tout au long les incidents puérils qui émaillent le livret banal de *la Créole*? Vous ferai-je une analyse détaillée des monstruosité musicales qui se font remarquer dans la partition? Ma foi non, car cela ne vous amuserait assurément pas plus que moi. On a bien essayé, le premier soir, de faire un quasi-succès à deux ou trois morceaux un peu plus croustillants que les autres, une chanson créole — c'est-à-dire nègre, — une berceuse, une complainte grotesque; mais de tout cela il ne reste déjà pas grand'chose aujourd'hui, et demain le souvenir même sera effacé. J'aime mieux me borner à vous dire que madame Judic est toujours charmante, que mademoiselle Van-Ghell ne

manque ni de grâce ni d'intelligence, qu'une jeune débutante, mademoiselle Luce Couturier, est toute mignonne et toute aimable, et enfin que le comique Daubray n'a pas été cette fois à la hauteur de ses partenaires féminins.

Et sur ce, lecteur, je prie le ciel qu'il vous tienne en garde contre *la Créole* et ses semblables.

O. L. T.

FOLIES-DRAMATIQUES. — *Le Pompon*. — Est-il bien nécessaire de vous raconter par le détail la fable imaginée par MM. Chivot et Duru? Je ne le crois pas. La représentation de leur pièce n'a pas réussi à intéresser les spectateurs, le récit aurait encore moins de chances d'intéresser les lecteurs, et d'ailleurs de pareilles élucubrations ne valent guère qu'on s'y arrête longuement. Voici, en deux mots, le sujet du *Pompon* : Un brigand fameux, du nom de Tivolini, exploite tranquillement la Sicile, au nez et à la barbe du seigneur Barabino et de toute la police du vice-roi. Chaque année, pendant les fêtes du carnaval, il choisit Palerme pour centre de ses opérations, et dirige ses hommes aux bons endroits, au moyen d'un signe de ralliement, qui varie à chaque nouvelle campagne. Cette fois, il a mis un pompon rouge à son feutre gris; la police en est informée, et voilà tous ses limiers lancés sur la piste du feutre gris au pompon rouge. Supposez maintenant qu'un honnête jeune homme, le docteur Piccolo, se coiffe par mégarde du susdit feutre, qu'une main inconnue aura glissé à la place de son propre chapeau, et vous aurez le nœud de l'imbroglia et l'explication du titre de la pièce. Naturellement Piccolo est pris pour le bandit; on lui fait son procès, on va le pendre, lorsque le vrai Tivolini est arrêté. L'innocence triomphe, le crime est puni et tout se termine par un mariage, que dis-je, par quatre mariages et..... par quelques maigres applaudissements.

Le premier acte est assez bien fait, le second est absolument vide, quant au troisième, il renferme une situation qui aurait pu devenir fort plaisante, si, au lieu d'en éparpiller l'effet, les auteurs avaient su le condenser dans une scène brillante et rapide.

La musique que M. Lecocq a composée sur ce livret peu divertissant, n'ajoute aucun intérêt à la pièce de MM. Chivot et Duru : elle n'ajoutera rien non plus à la réputation du compositeur de *la Fille de madame Angot*. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que M. Lecocq en prend bien à son aise depuis ce succès retentissant qui a porté jusqu'au



fin fond des deux hémisphères les refrains égrillards de sa muse populaire. Est-ce que *la Fille de Madame Angot* marquerait définitivement l'apogée de cet aimable talent, peu en progrès dans *Giroflé-Girofla* et fort au-dessous de lui-même dans les *Prés-Saint-Gervais* et le *Pompon*? Ou bien M. Lecocq, satisfait d'un succès qui lui a procuré tout à la fois, gloire et fortune, serait-il disposé à mettre désormais en pratique l'« *aura mediocritas* » si vantée par le poète? Quoiqu'il en soit, sa nouvelle partition est bien faible. Peu d'idées, peu de verve, peu ou point de travail, pas la moindre originalité; tout cela est d'une banalité et d'une médiocrité désespérantes. Rien ne se détache sur le fond gris et terne de cette longue suite de couplets, de duos et de morceaux d'ensemble, dont les rythmes sautillants et les motifs sans expression finissent rapidement par amener la fatigue et la satiété. Quand j'aurai cité au premier acte les couplets de Piccolo, avec le final assez habilement construit, où se trouve encadré le chœur « *Il a le Pompon* » qui deviendra rapidement populaire et, au troisième acte, la jolie phrase du duo entre Piccolo et Fioretta « *Laissez-le tomber de vos lèvres roses, cet aveu, etc.* » fort délicate de sentiment et très finement accompagnée, je serai bien près d'avoir signalé tous les morceaux qui méritent d'être remarqués.

Les couplets de Fioretta « *Voyez mes beaux bouquets* » et son duo avec Piccolo au premier acte manquent d'invention; la chanson de la Folie n'est que de l'Offenbach très ordinaire; quant au quintette bouffe du jugement, il est bien en scène sans doute, mais la force comique lui fait absolument défaut.

Cette médiocrité de la musique, jointe au peu d'intérêt du libretto, explique suffisamment l'insuccès du *Pompon*. Il est encore une autre cause qui achève, je crois, de justifier la froideur du public à l'égard de l'œuvre nouvelle de MM. Chivot, Duru et Lecocq, c'est que, malgré son titre d'opéra comique, *le Pompon* appartient à un genre mixte et fort indéterminé, qui n'est plus la bouffonnerie musicale d'Offenbach ou d'Hervé et qui est encore bien loin de l'opéra comique, même de l'opéra comique de M. Bou langer ou de M. Bazin (de l'Institut). Il en résulte que le spectateur se trouve un peu désorienté en face d'une composition qui ne lui offre ni le gros rire et les farces de tréteaux de l'opérette, ni la grâce négligée et la finesse spirituelle de l'opéra comique et qui, en fin de compte, ne satisfait complètement aucune de ses préférences. On s'accorde d'ailleurs à reconnaître que l'engouement du public pour l'opérette commence à être fortement entamé et je crois, pour ma part, que le beau temps des farces grossières et trop souvent ineptes, qui composaient depuis quelques années le divertissement favori du peuple le plus spirituel de la terre, est à

jamais passé. Le succès de *la Fille de Madame Angot* a porté le dernier coup à ces platitudes abêtissantes; il a imprimé une nouvelle direction au goût du public et marqué l'origine d'une transformation qui s'élabore en ce moment et qui tend à élever progressivement l'opérette au niveau de l'opéra comique léger, à la façon d'Adam et de Clapisson.

L'interprétation du *Pompon* est très soignée. Madame Matz-Ferrare (Piccolo) chante avec goût et joue avec intelligence. Mademoiselle Caillot, qui débutait dans le rôle de Fioretta, possède déjà une certaine expérience de l'art du chant; elle a beaucoup réussi. Mesdames Toudouze et Paulle, MM. Milher et Luco sont amusants et tirent le meilleur parti des rôles fort ingrats qui leur ont été dévolus. Le chef d'orchestre conduit en épileptique et se donne des airs d'importance qui sont à mourir de rire.

*H. Marcello.*





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



MONSIEUR Wallon, ministre de l'instruction publique, a envoyé hier à Ernesto Rossi une magnifique coupe de Sèvres.

L'envoi était accompagné de la lettre suivante :

*Cabinet du ministre de l'instruction publique, des cultes  
et des beaux-arts.*

« Monsieur,

« Je vous prie de vouloir bien accepter la coupe de Sèvres que je vous envoie en souvenir de votre passage à Paris, et comme un hommage que je suis heureux de rendre à votre beau talent.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

« WALLON. »

— M. du Locle, assez souffrant depuis quelque temps, va aller passer un mois en Egypte.

Pendant son absence, il sera suppléé par M. Charles Nutter dans les fonctions de directeur de l'Opéra-Comique.

— Voici quelques détails intéressants sur la musique japonaise :

Au Japon, les musiciens se divisent en quatre classes : la première est formée de musiciens ne jouant que de la musique religieuse ; la seconde, de musiciens se contentant de la musique profane ; la troisième, de musiciens aveugles et la quatrième, enfin, se compose de femmes faisant de la musique. Les musiciens religieux et les musiciens profanes forment certaines tribus, se réunissant à des époques déterminées dans le but d'exécuter de la musique religieuse et de la musique profane. Autrefois, les princes se donnaient le luxe de chapelles privées ; inutile de dire qu'il existe nombre de musiciens

jouant, pour de l'argent, chez les particuliers. Dans les tribus, il y a différents grades, degrés et distinctions.

Outre les tambours, etc., il y a des instruments à cordes et des instruments à vent ; de ces derniers, il n'en existe pas de cuivre, ni de compliqués, à clefs, à coulisses et autres accessoires ; il n'y a que des instruments purs pour la musique religieuse et des instruments impurs pour la musique profane. On distingue douze espèces de modes : un pour chaque mois ; chacun a cinq tons. Les instruments servant à donner l'accord sont de formes diverses ; il en existe un dans le genre de la flûte de Pan. Les cordes sont faites de soie enduite de cire. Les notes indiquent simplement le numéro de la corde qu'il faut toucher ou, pour les flûtes, le trou qu'il faut boucher. Le nom et le numéro du ton peuvent également se désigner. Pour les tons intermédiaires, il y a à côté du signe indiquant le ton un second signe qui dit s'il faut appuyer ou céder. Il y a, en outre, des désignations particulières pour la valeur des notes. La mesure et le rythme ne sont pas indiqués ; mais il paraît que la mesure à deux temps et la mesure à quatre temps sont de beaucoup les plus fréquentes. Les notes s'écrivent de haut en bas ; le texte se met sur le côté gauche. Le chant est toujours à l'unisson avec l'instrument principal. La musique japonaise a, en général, beaucoup d'analogie avec la musique chinoise qui déchire les oreilles, comme on sait ; les Japonais trouvent la musique européenne encore plus affreuse que nous trouvons détestable la leur.

— L'histoire du testament de Laget laissant toute sa fortune à mademoiselle Daram se complique d'une façon intéressante.

M. Lafargue disait l'autre jour :

« On a raconté que M. Laget avait institué son élève, mademoiselle Daram, de l'Opéra, sa légataire universelle ; mais voici maintenant une autre version :

Depuis deux ans, Laget s'était retiré chez un autre de ses élèves, M. Cazeaux, qui tint quelque temps à Paris l'emploi de première basse de l'Opéra. Or, à la mort de Laget, on a trouvé dans ses papiers un testament annulant le premier, et qui laisse sa fortune entière à M. Cazeaux.

Mais la *Liberté* d'hier soir rectifie cette information de la façon suivante . .

« Nous avons entendu parler de ces faits, mais d'une façon bien différente. Ce serait, au contraire, le testament en faveur de mademoiselle Daram présenté le dernier, et qui annulerait celui de M. Cazeaux.

« Mademoiselle Daram a reçu ce testament quelques jours après la mort de son professeur, sous une enveloppe portant le timbre de la Villette, circonstance assez singulière, puisque Laget est mort aux environs de Toulouse.

« Ce testament n'était accompagné d'aucune lettre ; mais dans l'intérieur de l'enveloppe étaient écrits ces mots énigmatiques : Mystère et prudence. »

« Laget ne s'était pas retiré chez son élève Cazeaux ; c'est au contraire Cazeaux et sa famille qui s'étaient réfugiés chez Laget au moment de l'inondation de Toulouse, qui les avait chassés de leur domicile. »

D'autre part, on assure que mademoiselle Daram est déjà revenue de Toulouse où elle a palpé l'héritage qui, du reste, se réduit déjà à 50,000 fr.

Sera-t-elle donc obligée de les rendre à M. Cazeaux ?

— Depuis le mois de janvier 1875, époque de son ouverture, le nouvel Opéra a donné 148 représentations.

La recette brute a été de 2,772,894 fr. 57 c., soit une moyenne de 18,735 fr. par représentation.

Les frais de chaque représentation, largement comptés, s'élèvent à environ 11,000 fr., droit des pauvres compris.

Le bénéfice jusqu'à ce jour serait donc de 1,036,000 environ, dont M. Halanzier a la moitié, soit 518,000 fr.

— Nous trouvons dans le *Gaulois* le récit de l'intéressante cause suivante :

« Une curieuse querelle, celle-là. Nul de nos lecteurs, et nous pourrions dire nul des lecteurs de tous les journaux français, n'ignore qu'il est de par le monde un musicien essentiellement original qui a nom Jules Klein. Jules Klein a une spécialité; il sait trouver des titres bizarres à ses mélodies, valse et polkas. Il possède de plus un réel talent, celui de savoir manier la réclame avec une habileté qui rendrait le grand Barnum lui-même jaloux.

« Qui n'a lu mille fois, en effet, à la troisième page de toutes les grandes feuilles parisiennes, ces affriolantes petites annonces en une ou deux lignes :

« *Valses enivrantes* : LÈVRES DE FEU, FRAISES AU CHAMPAGNE, par J. Klein.

« *Divines, les polkas* : CŒUR D'ARTICHAUT, PEAU DE SATIN.

« *Pianos, ouvrez-vous* : Jules Klein publie des œuvres nouvelles : PATTE DE VELOURS, valse jolie comme FRAISES AU CHAMPAGNE et SOUPIRS ET BAISERS, mélodie.

« *C'est du délire* : on n'entend plus que PAZZA D'AMORE.

« *Succès du jour* : BARCAROLE DU LAC DE GENÈVE.

« *Jules Klein est le roi de la valse. Voici les fleurons de sa couronne*, etc.

« *La cour de Louis XIV eût adoré* PATTE DE VELOURS.

« Nous sommes loin de reprocher à M. Jules Klein le soin qu'il prend de sa célébrité, surtout en présence de la concurrence d'un autre Klein, compositeur de musique, lui aussi, non moins fort sur la réclame que l'auteur de *Cuir de Russie* qui produit des œuvres artistiques du même genre, dans le même format et avec une similitude dans les titres constituant bel et bien, volontairement ou involontairement, l'occasion d'un doute pour le public.

« C'est ainsi qu'à l'instar de son confrère et homonyme, M. Henri Klein a fait insérer dans nombre de journaux, et souvent au-dessus et au-dessous même des annonces de Jules Klein, de petits boniments dans le genre de ceux-ci :

« *Entendre les ravissantes valses* ELECTRICITY, BAISERS DE FLAMME et PÉCHÉ VÉNIEL, de H. Klein, c'est un rêve.

« *Quand on entend* ELECTRICITY, on désire BAISER DE FLAMME, en espérant PÉCHÉ VÉNIEL de Klein.

« Pour le coup, Jules Klein s'est fâché tout rouge. Klein tout court : c'en

était trop. Mettez votre prénom au moins, monsieur, que l'on sache que vous n'êtes pas le véritable Klein, le seul et unique Klein, le Klein qui fait rêver. De là procès. C'est M. Schœn, éditeur de musique, qui a été actionné.

« M. Jules Klein, prétendant que M. Schœn a cherché à établir une confusion entre les deux publications, a assigné ce dernier en suppression du nom de M. H. Klein sur les œuvres dont il est l'éditeur, sous une pénalité de 100 francs par chaque jour de retard, en paiement de 30,000 francs à titre de dommages-intérêts et en insertion du jugement dans vingt journaux de Paris et de l'étranger.

« Il va sans dire que de tout ce qui précède nous ne voulons pas inférer le moindre jugement sur l'enivrement et l'électricité de la musique de ces messieurs. Nous sommes trop incompetents dans ces matières; mais enfin nous pouvons constater que le but de Jules Klein, le véritable : se faire faire une réclame retentissante en plein Tribunal de commerce, a été admirablement atteint.

« En effet, M<sup>e</sup> Doumerc, avec cette verve et cet humour qui caractérisent son talent, a développé, dans une plaidoirie qui a été un vrai feu d'artifice de spirituelles boutades, les griefs très sérieux dont avait à se plaindre son client, et le tribunal, adoptant les motifs principaux de ses conclusions, a rendu un jugement aux termes duquel il est dit et ordonné qu'à partir du jour de la signification du présent jugement, Schœn sera tenu, soit dans la publication des œuvres musicales de Henri Klein, soit dans les annonces y relatives, de mettre, à l'avenir, le prénom de Henri en toutes lettres de grosseur égale à celles du nom Klein, sinon et faute de ce faire, dit qu'il y sera fait droit, et condamne l'éditeur en tous les dépens.

« Allons, pianos, ouvrez-vous! Le véritable Klein vous réserve des merveilles, et son adversaire aussi.

— L'institut musical d'Orléans vient de prendre une bonne mesure. Il s'est assuré le concours de madame Lefébure-Wély qui viendra de Paris, deux fois par semaine, donner ses leçons de chant à Orléans. C'est là un exemple facile à suivre pour les villes qui avoisinent Paris et sont privées de professeurs de premier ordre.

— Deux filles du compositeur romain Polcelli, l'élève favori de Haydn, font savoir par l'organe des journaux de Pesth qu'elles se trouvent dans la plus grande misère et qu'elles sont en conséquence disposées à se défaire de tous les souvenirs de l'illustre compositeur des *Saisons*, qu'elles ont gardés en leur possession. Outre plusieurs bijoux authentiques, elles ont une grande quantité de lettres et de manuscrits autographes, qu'elles sont prêtes à céder aux amateurs.

— Dimanche 5 décembre, réouverture des séances de la *Société des concerts du Conservatoire* (4<sup>e</sup> année). Les abonnés qui désirent conserver les places qu'ils occupaient l'année dernière, sont priés d'en faire retirer les coupons au bureau de location, 2, rue du Conservatoire, le jeudi 11, le vendredi 12 ou le samedi 13 novembre, de midi à quatre heures, pour la série impaire des concerts (nouvel abonnement); le jeudi 18, le vendredi 19 ou le samedi 20,

de midi à quatre heures, pour la série paire des concerts (ancien abonnement). Passé ce délai, il en sera disposé.

— Dans le *Ménestrel* du 6 novembre, M. A. Moreno donne les renseignements suivants sur l'Opéra-Populaire dont il est actuellement question :

« M. Adolphe Sax serait le Charles Garnier de la nouvelle salle en question, qui aurait la forme d'un œuf gigantesque, couvé depuis bientôt vingt ans par le célèbre inventeur des instruments Sax.

« Cet œuf, infiniment plus penché que la tour de Pise, renfermerait dans sa formidable coque un minimum de dix mille spectateurs, *tous*, selon le programme, entendant et voyant bien. La scène serait à l'avenant, comme proportion, et l'orchestre toujours placé devant la rampe, mais absolument *invisible*, à l'instar de l'orchestre de Bayreuth, style Wagner.

« Une commission a été instituée à l'effet de se prononcer sur les effets et les moyens d'arriver à la meilleure et plus prompte solution possible de ce colossal projet. On a pensé que le moment propice à la construction d'un pareil édifice était celui où la France, — d'accord avec l'Angleterre, il est vrai, — ose entreprendre le tunnel sous-marin, qui doit délivrer les Parisiens du mal de mer. Les pratiques anglais ne nous ont-ils pas d'ailleurs devancé en fait de salles monstres ? Albert Hall ne tient pas moins de dix mille personnes, et *Cristal Palace* en renferme de trente à cent mille, à volonté. Seulement, ces diables d'Anglais, toujours essentiellement pratiques, n'ont construit de semblables salles qu'en vue de leurs oratorios, de leurs festivals. et non en vue du théâtre proprement dit.

« Le projet français vise au contraire le théâtre, puisqu'il s'agit d'un opéra populaire à prix réduit, qui permette au peuple la culture de la bonne musique, en le dégrisant des cafés-concerts et de l'opérette. L'idée est élevée, morale et civilisatrice ; souhaitons-lui une heureuse réalisation.

« La commission organisée par M. Léonce Détroyat, directeur de *la Liberté*, se réunit aujourd'hui même, dimanche matin, sous la présidence de M. Emile de Girardin. Elle se compose d'hommes politiques-dilettantes, d'auteurs dramatiques, d'hommes de lettres, d'artistes, de directeurs de théâtres et de... musiciens. C'est la première fois en France, croyons-nous, qu'on aura songé aux musiciens pour une fondation musicale. Jusqu'ici, on leur avait préféré des médecins et des avocats. Témoin la commission du Nouvel Opéra, au sein de laquelle M. Thomas n'a été appelé qu'*in extremis*, pour cause d'acoustique vocale et orchestrale. »

## NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — M. Gally, la nouvelle basse-taille engagée par M. Halanzier à la suite de ses succès aux concours du Conservatoire, débutera ces jours-ci dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. M. Faure fera sa rentrée vendredi dans *Hamlet*. Madame Carvalho chantera le rôle d'Ophélie.

*Opéra-Comique.* — On a repris vendredi dernier *Haydée* pour les débuts de M. Stéphane, un jeune ténor qui compte de nombreux succès en province.

Ce soir : reprise de *Carmen*.

*Théâtre-Italien.* — Avant la prise de possession par M. Escudier, de la salle Ventadour, nous aurons des représentations d'opéra italien, alternant avec les représentations Dramatiques de M. E. Rossi. L'impresario de cette entreprise lyrique se nomme M. Enrico.

*Renaissance.* — *La Reine Indigo* a reparu sur l'affiche le 12, avec madame Peschard dans le rôle créé par madame Zulma-Bouffar.

*Bouffes-Parisiens.* — On répète activement *La Timbale d'argent* de M. M. Noriac et Vasseur. Cette opérette remplacera bientôt *la Créole*.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.*

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.