



## AVIS



AVEC ce dernier numéro de 1875, la Chronique Musicale termine sa troisième année. Du même coup, elle suspend sa publication pendant le premier trimestre de 1876, pour la reprendre le 1<sup>er</sup> avril prochain.

Cette interruption, toute volontaire, nous est nécessaire pour introduire dans notre œuvre des améliorations longtemps rêvées.

Depuis trois ans, nous poursuivons ce but au milieu de difficultés sans nombre, dont nous ne pouvons livrer ici la clef à nos lecteurs: mais nous avons toujours gardé la même foi dans notre entreprise, et nous sommes, aujourd'hui plus que jamais, résolus à la faire triompher. Nous emploierons le délai de trois mois que la Chronique Musicale s'impose avant de reparaitre, à grouper autour

d'elle tous les éléments de rajeunissement et d'embellissement que nous offrent les progrès de la gravure et de la typographie.

Nous nous mettons dès maintenant en quête d'estampes, telles que portraits, allégories, caricatures et scènes de comédie, toutes relatives à la musique, afin que notre illustration ne chôme jamais. En même temps, nous avons commandé une série de lettres ornées, de culs-de-lampe et de fleurons pour notre usage spécial, ainsi qu'une suite d'en-tête de pages du plus haut style, d'après les maîtres italiens, flamands et français. Certains d'entre eux constituent de véritables reproductions de gravures anciennes dont les originaux sont eux-mêmes d'une extrême rareté. Cet attirail artistique nous est formellement promis par nos graveurs à la date fixée pour notre réapparition, et la Chronique Musicale aura ainsi revêtu des aspects plus variés.

Le lecteur pourra lire, dans le numéro du 1<sup>er</sup> avril, les comptes rendus complets des nouveautés données par les concerts et par les théâtres pendant le trimestre précédent ; il y trouvera aussi la suite des matières commencées.

Au point de vue de l'abonné comme à celui du bibliophile, la collection de la Chronique Musicale n'en sera désormais que plus précieuse.

Rien ne sera changé dans le plan ni dans la rédaction de notre Revue, qui restera ce qu'elle était par le passé : le seul organe de la musique en France qui soit impartial et libre.





# LES THÉÂTRES A PARIS

PENDANT LA RÉVOLUTION (1)

---



OUT d'abord, Joigny se retira, et ses artistes se mirent en société. Ceux-ci fermèrent le théâtre le 6 janvier 1799, pour avoir le temps de former une nouvelle administration, et le rouvrirent le 20 du même mois, en donnant deux premières représentations : *les Amants siciliens*, comédie en deux actes de Chazel, et *le Tuteur original*, opéra comique en trois actes de Joigny et Gresnich. Le lendemain même, 21 janvier, ils en donnaient deux autres : *Le Mort par spéculation*, opéra comique en un acte de Ségur et Kalkbrenner, et une comédie en cinq actes et en vers libres, *l'Auberge allemande*, ou *le Traître puni*, de Chazel. Enfin, le 25, ils donnaient encore une pièce nouvelle, *la Prévoyance en défaut*, vaudeville en un acte de Dumas, qui, comme Chazel, était artiste de ce théâtre (2).

Voici comment l'auteur de *l'Année théâtrale* en parlait à cette époque : — « Une réunion de jeunes gens, qui, après avoir joué longtemps la

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

(2) Voici la liste des autres pièces nouvelles représentées à cette époque. Comédies : *la Veille des noces* (en vers), de Dorvo; *l'Heureuse supercherie* (en vers libres), de Patrat; *Julio* (en vers), de Delrieu; *les Effets de la pièce de Misanthropie et repentir*, de\*\*\*; — Opéras comiques : *le menteur maladroit*, d'Hennequin et Lebrun; *August eet Marianne*, de....; — Vaudevilles : *la Rue Saint-Martin*, de Bizet et Sautray; *le Retour à l'espérance*, de Bonel et Patrat; *Rosenthal*, d'Armand et Henrion; *la Soubrette par occasion*, de Briant; *les Amours de la rue Quincampoix*, de Bizet et Sautray; *Relâche pour la révédition générale d'une pantomime*, de.....

comédie sur les théâtres de société, avait peut-être besoin de la jouer en public, prit ce théâtre sous le nom de Société des Amis des Arts. La haute comédie et quelques ouvrages nouveaux formaient le répertoire. La modicité du prix des places, le talent de quelques sujets, y amenaient des spectateurs. Les citoyens Bosset, dans les grands rôles, Fleurot dans les amoureux, Chazel dans les pères, offraient en effet une réunion vraiment remarquable, et les femmes suppléaient par un ton décent à ce qui leur manquait du côté de l'expression. Mais la discorde se mêla dans la troupe, et elle se divisa d'abord, ce qui donna lieu à ce qu'on appelle la direction du Théâtre du Marais. Ensuite, la subdivision restée au Théâtre de Molière se trouva trop faible, et se dispersa. Le théâtre fut fermé (1). »

Voici comment les choses se passèrent. La troupe occupant alors le théâtre Molière était formée de deux groupes, l'un jouant la comédie, l'autre l'opéra comique. Les artistes chantants se retirèrent, et donnèrent « pour leur clôture et à leur bénéfice, » le 20 Germinal an VII (10 avril 1799), un spectacle composé du *Nouveau Don Quichotte*, de *Blaise et Babet*, et de *l'Amour filial*. Ces artistes s'en furent ressusciter pour un instant le théâtre du Marais, alors complètement abandonné, tandis que leurs camarades de la comédie continuaient de donner spectacle à la salle Molière. Mais ceux-ci, devenus trop peu nombreux pour satisfaire les exigences du public, durent bientôt se dissoudre, après quelques jours d'efforts infructueux. Ils clôturèrent à leur tour, le 30 Germinal, et le lendemain le théâtre fermait ses portes. — Il allait les rouvrir au bout de quinze jours, avec une autre troupe et sous un autre titre.

Un acteur du Vaudeville, Léger, auteur lui-même de pièces très agréables, s'était brouillé avec son directeur, le fameux vaudevilliste Barré. Il songea à lui créer une concurrence, et, s'associant avec Piis, se mit en devoir de fonder le théâtre des Troubadours. Ils s'entendirent avec les propriétaires de la salle Louvois, mais, avant de s'installer à ce théâtre, dont il ne pouvaient prendre immédiatement possession, ils inaugurèrent leur administration à la salle Molière, qu'ils ouvrirent, le 15 Floréal an VII (5 mai 1799), par un spectacle ainsi composé : *Nous verrons*, prologue de Léger ; *le Billet de logement*, du même, et *Ziste et Zeste*, ou *les Imposteurs*, encore du même et de Cailhava.

Cette installation n'étant que provisoire n'empêchait pas de nouvelles entreprises au théâtre Molière. Une autre se forma bientôt, et le 15 Prai-

(1) *Année théâtrale*, almanach pour l'an IX.

rial, le *Courrier des Spectacles* insérait sous cette rubrique : *Théâtre Molière*, l'annonce suivante : — « Les administrateurs de cette nouvelle entreprise préviennent leurs concitoyens qu'une réunion d'artistes distingués va régulièrement jouer sur ce théâtre tous les jours pairs. L'ouverture aura lieu le 18 Prairial. »

En effet, le 18 Prairial an VII (7 juin 1799), l'ouverture s'effectue, le programme étant ainsi conçu : — « Aujourd'hui, pour l'ouverture, *la Mélomanie*, précédée de *la Colonie*. La citoyenne Balasser, célèbre cantatrice du ci-devant Concert spirituel, débutera par le rôle de Bélinda. » Les Troubadours occupant encore la salle Molière, où ils jouaient les jours impairs, la nouvelle administration donna, concurremment avec eux, deux représentations, — et ce fut tout. C'était évidemment les « Élèves de l'Opéra-Comique, » séparés des « Amis des Arts, » tous précédemment au même théâtre, qui venaient essayer de s'y raccrocher seuls, tandis que juste en même temps leurs anciens camarades, abandonnés par eux, s'étaient réorganisés et jouaient au Marais, après avoir vainement tenté de se maintenir à Molière.

Cependant, les Troubadours ayant, le 14 Thermidor (2 août 1799), pris possession de la salle de Louvois, celle de Molière restait libre de nouveau. C'est alors, pendant environ deux années, un va-et-vient incessant, un chassez-croisez vraiment burlesque, dans cette pauvre salle enguignonnée. D'abord, les artistes de la Cité, qui partageaient la leur avec ceux de l'Odéon, dont le théâtre venait d'être détruit par un incendie, ont l'idée de venir jouer à Molière les jours où l'Odéon occupait la Cité. Au bout de cinq ou six soirées, l'indifférence du public les engage à s'arrêter. Presque aussitôt, au commencement de Fructidor, les comédiens du théâtre des Victoires-Nationales se trouvant sans asile, par suite des réparations qu'il fallait faire à leur salle, viennent à leur tour occuper momentanément celle de Molière ; cinq ou six représentations leur suffisent, et ils se reposent ensuite en attendant que leur théâtre soit prêt à les recevoir de nouveau. Dans le courant du même mois, les anciens Amis des Arts, qui n'avaient point réussi à galvaniser le Marais, reviennent à leur premier bercail. « La Société des Amis des Arts (disait le *Courrier des Spectacles* du 18 Fructidor), de retour au Théâtre Molière, rue Martin, où elle a pris naissance, fera l'ouverture de ce théâtre le 21 de ce mois. Les membres de cette société promettent au public le même zèle qu'ils ont montré précédemment, variété dans le répertoire, exactitude dans les promesses qu'ils lui feront. » Ils affichent en effet le 21 à Molière (après avoir joué la veille *Tancrede* au Marais), la première représentation de *la Rue Martin*, ou *le Retour*, prologue de Bizet et\*\*\*,

*le Bourru bienfaisant*, et *l'Avocat Pathelin*; mais cette ouverture ne s'effectue que le 24, d'ailleurs avec le spectacle annoncé. C'est un nommé Bornet, qui était alors directeur de la Société.

Bornet et sa troupe sont obligés de cesser leurs représentations au bout de quelques semaines, et le théâtre ferme alors ses portes, qui restent closes pendant presque tout le cours de l'an VIII. Elles ne se rouvrent qu'aux premiers jours de l'an IX, le 12 Vendémiaire (4 octobre 1800), avec une nouvelle troupe et un spectacle composé de trois premières représentations : *le Répertoire*, prologue d'ouverture de Patrat ; *un Trait d'Helvétius*, vaudeville en un acte, de Bonnel ; et *Jacques dans la Forêt*, pièce à spectacle en deux actes, de..... Les deux premières sont très bien accueillies, la troisième tombe misérablement.

Après dix semaines environ, c'est-à-dire vers le 20 Frimaire, le théâtre est de nouveau fermé, mais presque aussitôt il se trouve encore une administration héroïque pour succéder à celle qui vient de disparaître. Dans les premiers jours de Nivôse, le *Courrier des Spectacles* publie la note suivante : « Les nouveaux administrateurs du théâtre de Molière préviennent le public qu'ils feront l'ouverture de leur spectacle dans le courant de la décade prochaine. Ils espèrent que le choix de leurs sujets et de leurs pièces pourra fixer l'attention générale. » En ce qui concerne ces dernières, la nouvelle direction ne se mettait pourtant pas en grands frais, car elle ouvrit le 9 Nivôse (30 décembre 1800) par deux pièces connues, *Un trait d'Helvétius*, joué peu auparavant au même théâtre, et *Aymar et Azalais*, ou *le Château de Serdar*, mélodrame en trois actes, créé précédemment à la Cité ; le spectacle était complété par un prologue inédit en vers, intitulé *Nicodème orateur*. Quant aux acteurs, j'ignore ce qu'ils valaient ; mais tout leur talent, s'ils en avaient, n'empêcha point le pauvre théâtre Molière de disparaître encore au bout de peu de temps.

Ce n'est que le 29 Fructidor suivant (27 août 1801), qu'un comédien de grand talent, particulièrement connu dans le Midi, où les amateurs l'avaient surnommé *le Molé de la Provence*, espérant conjurer la mauvaise fortune qui semblait s'acharner à cette salle vraiment maudite, la rouvrit dans l'intention d'y jouer exclusivement le haut répertoire classique, tragédie et comédie. Cet excellent comédien, qui était aussi un écrivain distingué, s'appelait Honoré-Antoine Richaud-Martelly, et mérite qu'on rappelle son souvenir.

Il était né à Aix, le 27 octobre 1751, de parents nobles, son aïeul, qui était médecin, ayant obtenu des lettres de noblesse en récompense du dévouement dont il avait fait preuve pendant la peste de Marseille.

Il avait fait d'excellentes études chez les jésuites d'Aix, qui l'avaient sollicité d'entrer dans leur ordre; mais il avait préféré embrasser la carrière du barreau, et s'était fait recevoir avocat au Parlement de Provence. Cependant, il avait l'amour du théâtre, que Lekain, avec qui il s'était trouvé à Marseille, lui avait communiqué, et le soir même du jour où il gagnait sa première cause, il se montrait dans *Tancrède*, n'ayant encore que vingt-trois ans. Cette singularité hardie ne le fit pourtant point rayer du tableau des avocats d'Aix; mais bientôt il quitta le barreau pour se livrer entièrement à sa nouvelle vocation, et appartint successivement aux théâtres de Marseille, de Lyon, de Bordeaux, de Toulouse, etc., faisant preuve d'un talent remarquable, surtout dans la comédie. Ce fut ce talent même qui l'empêcha de parvenir où il eût dû espérer, c'est-à-dire jusqu'à la Comédie-Française. En effet, se trouvant à Versailles, où la Cour l'avait pris en grande affection, il reçut, en 1782, un ordre de début pour ce théâtre; mais comme la Cour l'aurait vu avec peine quitter Versailles, on intrigua auprès du duc de Duras pour que Saint-Prix fût envoyé à sa place au Théâtre-Français, ce qui fut fait.

Martelly continua donc sa carrière en province, ce qui ne l'empêcha pas de faire jouer à la Comédie-Française, en 1790, une excellente comédie, *les Deux Figaros*, qui, écrite avec chaleur, d'un dialogue vif et animé, se faisait encore remarquer par une grande entente de la scène et de rares qualités comiques; cet ouvrage obtint un grand succès, et se maintint longtemps au répertoire. Martelly l'avait écrit à la suite d'une querelle avec Beaumarchais.

Le 7 juillet 1801, il reparaisait comme auteur à la Comédie-Française, avec une nouvelle comédie, *l'Intrigant dupé par lui-même*, et c'est alors qu'il songea à exploiter, à l'aide d'une troupe formée par lui avec le plus grand soin, l'infortuné théâtre Molière (1). Il avait, nous l'avons vu, l'intention de n'y jouer que le grand répertoire classique. L'entreprise pouvait sembler périlleuse, pour peu que l'on se rappelle la situation de ce théâtre, placé au centre d'un quartier populeux et

(1) Comme comédien, Richaud-Martelly avait de la chaleur, de l'âme, une diction juste et fort élégante; comme auteur, il a écrit encore quelques autres pièces : *Une heure de Jocrisse*, comédie en deux actes et en prose, donnée en 1801 au théâtre Montansier; *le Maladroit*, comédie en trois actes et en vers, jouée à Bordeaux; *les Amours supposés*, comédie en deux actes et en prose, et *les Trois rivaux*, comédie en vers, qui n'ont pas été représentées. Il joignait, dit-on, à une probité austère, des mœurs inattaquables et un caractère plein d'aménité. Retiré, sur la fin de ses jours, dans une maison de campagne près de Marseille, il y mourut le 11 juillet 1817 sa veuve mourut cinq ans après, au mois de mars 1822.

ouvrier. La tentative, du reste, était faite d'une façon intelligente, et le personnel réuni par Richaud-Martelly était composé d'artistes remarquables pour la plupart : c'était Martelly lui-même, Ernest Vanhove et J. B. Vanhove, frères de celui qui brilla longtemps à la Comédie-Française, Jaclier, Thénard, fils de la célèbre duègne du Théâtre-Français, Morel, Morizet; puis, du côté des femmes, mesdames Lecoutre, Joly, Liédet, Vazelle, qui sortait de l'Odéon, mademoiselle Valeyrie, qui avait passé dix ans à la Comédie-Française, et mademoiselle Delètre.

Ces artistes étaient, selon la coutume assez généralement adoptée à cette époque, réunis en société, sous la direction de Martelly, et ils débutèrent au théâtre Molière par un prologue-monologue en vers, *l'Acteur embarrassé*, par *la Coquette corrigée*, comédie de Lanoue, et par *le Début dramatique*, épilogue en un acte et en vers. Le prologue et l'épilogue étaient d'Aude, et la troupe obtint un succès très-vif. Pendant près de trois mois, elle vécut uniquement sur le répertoire, et se décida seulement, à partir du milieu de novembre, à donner quelques nouveautés. La première fut un grand drame, *Abelino*, que Lamartelière, l'auteur de *Robert, chef de brigands*, avait imité de l'allemand, et qui ne fut pas très heureux; puis vint *le Philinte de Destouches*, ou *la Suite du glorieux*, comédie en cinq actes de Dumolard, qui fut, au contraire, fort bien accueillie, ainsi qu'une autre comédie intitulée *Laure et Fernande*, et *la Grande Ville*, ou *les Parisiens vengés*, contre-partie adroite et spirituelle de *la Petite Ville* de Picard.

Cependant, malgré leurs efforts, leur conscience, leurs soins, leur talent, les artistes réunis par Martelly ne parvenaient pas à vaincre l'apathie du public. Ils faisaient à peine deux ou trois cents francs de part chaque mois, alors que dans les grandes villes de province, ils eussent gagné peut-être le double. Ils se fatiguèrent de sacrifier leurs avantages matériels au plaisir d'être à Paris, et après un peu plus de sept mois d'exploitation de la salle Molière, le 5 avril 1802, ils firent leurs adieux à ce public inhospitalier en jouant pour la dernière fois *Laure et Fernande* et *l'Habitant de la Guadeloupe*. Peu de jours auparavant, *le Courrier des spectacles*, qui se faisait en cette circonstance l'interprète des sentiments des vrais amateurs, annonçait ainsi leur prochain départ: — « Les artistes sociétaires de ce théâtre vont cesser leurs représentations le 15 de ce mois. On leur doit la justice de dire qu'aucune troupe n'avait peut-être occupé cette salle avec plus de titres à la bienveillance du public. Avec les chefs-d'œuvre de nos grands poètes, avec des nouveautés remplies de gaieté ou d'intérêt, ils avaient réussi à attirer un public désabusé des pantomimes et des pièces à fracas. Leur absence



sera regrettée, à moins que leurs successeurs ne présentent les mêmes chefs-d'œuvre, les mêmes talents et le même ensemble. »

Ces successeurs ne furent pas longs à trouver, et étaient d'ailleurs de vieilles connaissances pour les habitués — s'il y en avait — du théâtre Molière. Quelques jours seulement après le départ des comédiens de Richaud-Martelly, le 25 avril 1802, les acteurs d'opéra-comique qui, en l'an VII, avaient fait scission avec leurs camarades pour aller se réfugier au théâtre du Marais, revinrent prendre possession de ces planches qu'ils avaient volontairement abandonnées. Donnant au théâtre le titre de *Variétés nationales et étrangères*, ils avaient formé le projet d'y jouer des vaudevilles originaux et des traductions; c'est là ce qui devait justifier la dénomination par eux adoptée. Que firent-ils cependant? Après avoir débuté, avec un succès médiocre, par un spectacle composé de deux pièces archi-connues, *le Français à Londres* et *Blaise et Babet*, accompagnées de l'éternel prologue de réouverture, intitulé cette fois *l'Apothéose de Molière*, ils reprirent successivement quantité de vieux vaudevilles et d'opéras-comiques, charmants à la vérité, mais usés jusqu'à la corde: *l'Épreuve villageoise*, *les Visitandines*, *le Déserteur*, *les Sabots*, *Robert-le-Bossu*, *la Belle Arsène*, *Tom Jones*, *la Fête de Colette*, *Alexis et Justine*, *les Ailes de l'Amour*, *Sylvain*, *les Deux Chasseurs* et *la Laitière*, *le Devin du village*, etc., etc.; puis ils produisirent, à de longs intervalles, quelques vaudevilles inédits et médiocres: *la Petite Revue*, de Simonin; *le Misanthrope au village*, de Desprez-Valmont; *la Belle Égyptienne*... Le chef de cette nouvelle administration, trouvant sans doute insuffisantes les ressources du théâtre, s'avisa, à l'instar de quelques autres, tels que les Jeunes-Artistes et les Jeunes-Elèves, de dédoubler sa troupe, et de jouer simultanément à Versailles et à Paris; grâce peut-être à ce procédé, il put se soutenir pendant un certain temps, et opéra ce prodige de tenir le théâtre ouvert pendant un peu plus d'une année. Cependant il finit, au bout de ce temps d'épreuve, cesser son exploitation, et, le 2 mai 1803, les Variétés nationales et étrangères donnaient leur dernier spectacle.

On croit peut-être que c'est fini? Point. Cinq semaines après, le 9 juin, une nouvelle administration — décidément, c'était de la folie! — rouvrit le théâtre sous son ancien titre de théâtre Molière, mais pour le fermer au bout de quinze jours. Un mois se passe. La Porte-Saint-Martin venait de subir un désastre et de suspendre ses représentations; les créanciers de la direction avaient fait mettre la salle en vente, saisi les décors et magasins, et les artistes n'avaient pu même obtenir l'autorisa-

tion de jouer pour leur propre compte. Ils songent alors au théâtre Molière, s'y réunissent, en annoncent l'ouverture, et, le 28 juillet, y donnent un spectacle formé de *l'Ermite de Saverne* et de *Vernon de Kergarlec*; mais leur déception est complète en présence du peu d'empressement du public, et trois ou quatre représentations suffirent à les convaincre de l'inutilité de leurs efforts.

Pendant un peu plus de trois mois, la salle resta alors fermée. Pense-t-on pour cela que les spéculateurs fussent découragés? Il n'en est rien. Le 14 novembre 1803, des affiches conviaient le public à la réouverture, qui s'effectuait le soir, par les soins d'une nouvelle administration. On donnait les premières représentations d'un mélodrame de Rougemont, *les Deux Borgnes*, et — naturellement — d'un prologue nouveau, intitulé : *Espérons!* Il fallait, en vérité, un espoir bien tenace pour essayer encore de ramener à ce théâtre un public toujours si rebelle. La soirée fut assez médiocre, et, en en rendant compte, *le Courrier des Spectacles* faisait les réflexions suivantes : — « Cent fois ouvert, cent fois abandonné, un jour rempli, un autre jour vide, discrédité par ses pièces, par ses acteurs, par ses administrateurs, ce théâtre va-t-il enfin sortir de l'oubli auquel tout a semblé jusqu'ici le condamner? Placé au centre de Paris, dans un quartier populeux, il semble promettre des monceaux d'or à ceux qui lui sacrifient et leurs soins et leurs fonds; mais les apathiques bourgeois des rues Saint-Denis et Saint-Martin, moins théâtromanes que calculateurs, aiment mieux régler le soir, au coin de leur feu, leurs registres et les affaires qu'ils ont terminées dans le jour, que d'aller s'enterrer dans un théâtre dont l'affiche les a plusieurs fois induits en erreur. Il fut un temps néanmoins où ils venaient offrir à Thalie le produit de leurs épargnes. Alors, Martelly justifiait cet empressement. Mais depuis... quelle différence! Le lugubre mélodrame, quelques acteurs médiocres échappés du Marais, des directeurs sans conduite, tout a contribué à rendre la salle déserte. » Les nouveaux venus n'étaient pas de taille à lutter contre la fâcheuse renommée qui s'était attachée au théâtre Molière; ils n'y demeurèrent pas longtemps, et bientôt désertèrent.

Mais on se tromperait si l'on supposait que ce fût là le dernier acte de l'existence orageuse et précaire de cet établissement mal chanceux. Bientôt un commerçant nommé Gouraincourt et un journaliste du nom de Bruno, s'étant associés, essayèrent de le rendre à la vie. On remarquait dans leur troupe, entre autres sujets distingués, l'excellent Moessard, Genest, Cazot, Joly, Saint-Preux, Villars, Lecoutre, Lequien, madame Bras, qui se fit plus tard au Vaudeville une grande réputation de talent et de beauté, mademoiselle Cartigny, sœur du remarquable artiste de la

Comédie-Française, madame Montariol, mademoiselle Montano, etc. Les jeunes auteurs étaient recherchés par la direction, et l'on joua successivement un assez grand nombre de pièces signées des noms encore peu connus de Brazier, Armand Gouffé, Henrion, Dumersan, Gosse, Armand Charlemagne; c'était *la Petite Revue*, *Monsieur Botte*, *Il faut un mariage*, *le Nouveau Débarqué*, *Madame de Pompadour*...

Cependant, malgré les efforts consciencieux d'une administration intelligente, le théâtre Molière ne réussit guère plus cette fois que les précédentes à attirer le public. Au bout d'un certain temps d'exploitation, il se vit encore obligé de fermer ses portes. C'était décidément une fatalité!

Enfin, son fondateur se mit de la partie, et voulut lui faire reprendre un rang honorable parmi les autres établissements dramatiques de Paris. Réfléchissant que Ducis, en mettant à la scène plusieurs pièces imitées de Shakespeare, avait donné au public un certain goût de la littérature dramatique étrangère, Boursault-Malherbe pensa qu'un théâtre exclusivement consacré aux traductions pourrait offrir quelques chances de succès. Il était resté propriétaire de la salle Molière; il la rouvrit le 29 novembre 1806, sous le nouveau titre de *Variétés étrangères*, après avoir placé à la tête de l'entreprise un nommé Belleval, qui était directeur de nom, tandis que lui, Boursault, était directeur de fait. Dans un prologue *ad hoc*, on fit connaître aux spectateurs la voie nouvelle dans laquelle le théâtre était décidé à s'engager; on leur apprit qu'on ferait passer successivement sous leurs yeux les grandes œuvres de Shakespeare, Sheridan, Garrick, Schiller, Kotzebue, Lope de Vega, Calderon, Moratin, Alfieri, Goldoni, etc., et on les pria, en conséquence, de ne point trop s'étonner si leurs habitudes littéraires étaient appelées à subir quelques surprises, de ne point s'alarmer au cas où ils verraient plus souvent violée que respectée la fameuse unité d'Aristote.

Les premiers pas dans ce genre ne furent heureux qu'à moitié, et les premières pièces représentées : *A quoi cela tient*, *les deux Klinsberg*, *la Fille de quinze ans*, *l'Épigramme*, *le Mari d'autrefois*, *le Père de Famille*, *le Valet menteur*, n'obtinrent qu'un médiocre succès. L'une d'elles même, tirée de l'espagnol et intitulée *la Maison vide et occupée*, tomba lourdement et donna l'occasion à Boursault d'écrire la lettre suivante, adressée par lui au *Journal de Paris*, qui la publiait le lendemain :

« Monsieur le rédacteur,

« *La Maison vide et occupée*, tirée du théâtre espagnol, n'a pas eu de

succès; nous vous prions d'annoncer qu'elle ne paraîtra plus sur l'affiche. L'administration s'est décidée à retirer le soir même tous les ouvrages qui n'auront point obtenu une faveur marquée. En empruntant aux étrangers leurs comédies, il serait difficile, jusqu'à un certain point, de juger d'avance l'effet qu'elles produiront sur des spectateurs français : on sera sûr, au moins, que l'on n'offrira plus au public des pièces que son goût aura réprouvées.

« Nous avons l'honneur de vous saluer,

« *Les Administrateurs, etc.* »

La troupe des Variétés étrangères avait été recrutée avec soin, et l'on y signalait particulièrement, entre autres artistes distingués, une femme d'un talent tout à fait remarquable, madame Dacosta, qui créa plusieurs rôles d'une façon supérieure. Ce qui est certain, c'est que le personnel du théâtre était excellent. Brazier l'affirme dans son *Histoire des petits Théâtres de Paris*, et il rapporte le fait suivant à l'appui de son dire : — « Toutes les fois que mademoiselle Contat, cette actrice inimitable, ne jouait pas à la Comédie-Française, elle assistait aux représentations des Variétés étrangères; elle encourageait les artistes, et on l'a souvent entendue dire, en frappant de son éventail sur le bord de la loge : *Il y a de l'avenir dans ce théâtre-là !* »

Les deux traducteurs les plus actifs de ce théâtre étaient Alexandre Duval, l'ami d'Elleviou et l'ennemi de Napoléon I<sup>er</sup>, et Alissan de Chazet. Je crois que c'est à l'un des deux qu'il faut attribuer l'imitation d'une pièce de Schiller, représentée aux Variétés étrangères sous le titre de *Louise et Ferdinand*, et contre laquelle protestait cette lettre, insérée dans le numéro du *Journal de Paris* du 13 août 1807 :

« Monsieur le rédacteur,

« Le théâtre des Variétés étrangères expire ce soir. Mon intention n'est pas, assurément, d'insulter à ses derniers moments; mais je crois devoir à ma patrie et aux grands hommes qui l'ont illustrée quelques observations, que je bornerai ici à une seule, pour ne pas abuser de la place que je vous demande. On vient de donner au théâtre dont il s'agit *Louise et Ferdinand*, comédie en trois actes de Schiller. J'y ai couru, croyant que c'était une œuvre posthume de ce grand poète; mais jugez de mon désappointement; à force d'attention, j'ai démêlé que cette comédie était fabriquée avec la tragédie de Schiller, *Kabale und Liebe*. Tout y est interverti, dénaturé, falsifié, et le dénouement si terrible est remplacé par un morceau de papier, que tous les personnages se passent les uns aux autres, à peu près comme à un certain jeu innocent, que vous appelez, je crois, *Petit bon-homme vit encore !...*

« Et cette rapsodie porte le nom de Schiller !

« Que diriez-vous, Messieurs, d'un Allemand qui mutilerait, qui dépècerait

ainsi une *tragédie* de Corneille, et intitulerait effrontément son monstrueux gâchis : comédie de Pierre Corneille? Le journaliste de Vienne et Berlin ne pourrait-il pas aussi, avec votre Corneille, égayer le peuple des faubourgs?

« J'ai l'honneur de vous saluer,

« GERMANICUS. »

On a vu, par cette lettre, que le théâtre des Variétés étrangères fermait ses portes précisément le 13 août 1807. Mais cette fois, ce n'était point par suite de la mauvaise veine qui l'avait si longtemps poursuivi ; c'était par obéissance au décret impérial du 8 août précédent, qui, d'un trait de plume, supprimait à Paris douze théâtres à la fois, plongeait deux mille familles dans la misère en dépit de tous contrats, de tous traités conclus, en donnant aux administrations théâtrales un délai dérisoire de *huit jours* pour obéir. Les Variétés étrangères étaient au nombre des théâtres supprimés. « Peut-être, dit à ce sujet Brazier, cette entreprise méritait-elle d'être encouragée et protégée ; mais le sabre qui gouvernait ne s'inquiétait guère ni de Calderon ni de Schiller. » Le théâtre fondé par Boursault-Malherbe avait vécu un peu plus de seize ans, dans des conditions bien difficiles, bien orageuses et bien précaires ; sous le titre de Variétés étrangères, sa dernière administration avait eu une existence de huit mois et quatorze jours.

Jusqu'à la révolution de 1830, il servit tour à tour à donner des séances de physique amusante, des assauts d'armes, des bals, des concerts et des banquets. Le 9 juin 1831 il fut rouvert, grâce à une liberté provisoire, sous la direction de M. Lemétayer. Fermé le 31 octobre suivant, il passa, le 13 mars 1832, dans les mains d'un nouveau directeur, pour être définitivement clos huit mois après, le 5 novembre. Depuis ce temps, nous l'avons dit, on en a fait une salle de bal.

ARTHUR POUGIN.





LE

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

---

XII

CONCLUSION



JE disais, dans une lettre adressée, le 24 août 1874, à M. le Directeur de la *Chronique musicale*, et publiée dans cette Revue le 1<sup>er</sup> septembre de la même année :

« Jadis, étudiant le chant, je fus tellement surmenée par des professeurs ignorants ou ineptes, que ma carrière théâtrale fut brisée. Ma poitrine ne put résister aux efforts incessants qu'on exigeait d'elle.

Pendant deux ans, je demeurai presque aphone, je souffrais horriblement d'une laryngite granuleuse ; je crachais le sang, je n'osais articuler un son, je pouvais à peine respirer, à peine parler ; je ne faisais pas un pas sans tousser. Condamnée par les notabilités de l'art médical, je me sentais mourir, et chacun autour de moi s'étonnait que je vécusse encore, lorsque le désir de vivre me saisissant violemment, j'abandonnai toute espèce de traitement et je résolus de savoir comment on s'y était pris pour épuiser mes pauvres poumons. Ayant eu l'occasion de faire de l'anatomie, j'en profitai. Je parvins à me rendre exactement compte de

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

la manière dont s'accomplissent les diverses fonctions du thorax, et, en apprenant comment le divin mécanicien avait construit la machine humaine, je fus sauvée. Le mécanisme de la respiration m'étant connu, je le fis jouer. Respirer est une science. On ne me l'avait jamais dit et je ne m'en doutais point. On m'avait fait chanter *de poitrine* tous les sons du médium : c'était insensé, et je comprenais que ce déplorable système m'avait enflammé le larynx, les bronches, le poumon droit, et qu'il avait amené l'aphonie. Alors je cessai de me renfermer, je marchai, j'allai respirer au grand air. A l'aide d'exercices vocaux raisonnés, j'arrivai tout doucement, d'abord en tâtonnant, ensuite avec plus d'assurance, à établir une sorte de gymnastique interne qui est aujourd'hui l'objet d'un travail succinct et que je me réserve de publier prochainement. Enfin, mes poumons redevenus sains et solides, fonctionnèrent tant et si bien qu'au bout d'un an je ne crachais plus le sang. J'étais guérie, je ne souffrais plus, je pouvais marcher deux ou trois heures sans fatigue, je m'étais reconstitué une *voix forte, juste et belle* que je manie à ma guise, et qui, chaque jour, se développe et gagne en puissance, malgré la fatigue inhérente à la carrière du professorat à laquelle je me suis vouée. »

Je renouvelai sur autrui les expériences tentées sur moi-même et j'obtins des résultats si complets, si concluants, que je considère comme un devoir de ne pas garder pour moi seule ce qui est encore un secret pour tout le monde : la *Science du mécanisme vocal*.

Dès que cette science sera connue, on fabriquera une voix comme on fabrique un piano, une harpe, une clarinette : à coup sûr. Mais avant qu'elle le soit, on l'attaquera, on la combattra, on la condamnera. Il y a, il y aura toujours des gens qui ne comprennent pas. Qu'importe ? Comme le Dante, j'en appelle au temps !

Réfléchissez, messieurs.

Les luthiers nous fournissent des violons, des altos, des violoncelles, les facteurs d'instruments nous livrent des cors, des hautbois, des flûtes, et nous, nous à qui la nature donne un organe, nous ne parviendrions pas à accoucher les poitrines, à obliger les voix à sortir pures, puissantes, sympathiques de leur enveloppe de chair ?

Quoi ! le corps serait moins malléable que le bois, le fer et le cuivre ?

Ne claudons pas contre la Providence. Notre impuissance est bien à nous. Heureusement, elle n'est pas éternelle, irrémédiable. Chaque heure voit luire un nouveau rayon, chaque jour accomplit un nouveau progrès. Travaillons, laissons dire les sots et les rieurs, ils n'ont pas toujours raison si souvent qu'on le croit. Rien ne prévaut contre les faits.

Je n'ajoute plus qu'un mot. Armé de la science du mécanisme vocal, on aura de la voix quand on le voudra.

On chantera juste quand on le voudra.

Avec un bon instinct, un bon sentiment musical et de l'intelligence, on deviendra un chanteur hors ligne quand on le voudra.

Et maintenant, messieurs, agissez sans retard, vous pouvez beaucoup pour la régénération du chant en Europe; je vous confie ma découverte, faites en sorte qu'elle nous fournisse promptement ce qui nous manque : des voix. Si d'ailleurs le présent repoussait mon système, je m'en consolerais en songeant qu'il a pour lui l'avenir (1).

### TROISIÈME PARTIE.

Quand l'élève sera en possession complète de ce que j'ai appelé la *science du mécanisme vocal*, quand il aura appliqué avec succès cette science — moins ardue, moins longue à acquérir qu'on pourrait le supposer — à l'étude du chant, il nuancera le son avec sûreté, il maniera sa voix comme il le voudra, il connaîtra les passages usités (trilles, gammes, sons filés, etc.). sûr désormais de tous ces moyens d'exécution, il pourra aborder les vocalises les plus compliquées et s'occuper enfin du style.

Qu'est-ce que le style ?

C'est, pour le chanteur comme pour l'instrumentiste, l'art de rendre fidèlement, mais avec originalité, la pensée d'autrui; c'est, pour l'artiste dramatique, l'art de composer un rôle, de mettre en relief l'idée, la phrase, la mélodie, le mot qui doit porter, la note intéressante; c'est l'art de faire valoir les beautés d'un ouvrage et de prêter une valeur à des choses parfois incolores en leur donnant le caractère et en leur communiquant la vie qui leur manque.

L'interprète doit posséder deux qualités qui semblent s'exclure : il faut qu'il reste lui tout en traduisant une œuvre littéraire et musicale

(1) La deuxième partie de cet ouvrage contient l'application de la méthode et certains exercices vocaux propres à faire surmonter rapidement à l'élève tous les genres de difficultés. C'est la mise en pratique du système d'après lequel l'émission du son, soumise désormais à un ensemble de mouvements raisonnés, devient une science positive, mathématique. N'ayant pas le droit de la publier, nous passons à la troisième partie et, pour le reste, nous renvoyons le lecteur à l'œuvre magistrale que madame Andrée Lacombe va faire paraître très prochainement sous ce titre : *La Science du Mécanisme vocal et l'Art du Chant*.



I.  
PRIÈRE.

SONS LIÉS ET FIÉS.

Lent, mais pas trop.  
Avec une expression contemplative.

CHANT.

PIANO.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *pp* and features a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system begins with the tempo marking *Grave.* and shows the vocal line continuing with a more sustained melody, while the piano accompaniment remains. Dynamics include *p* for the vocal line and *pp* for the piano accompaniment. The score is marked with various musical notations such as slurs, ties, and fermatas.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef staff. The music consists of several measures with various note values and rests, including a fermata over a final note.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics. It includes a fermata over a note in the final measure.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and dynamics. A fermata is present over a note in the final measure.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The text "Animez un peu." is written above the final measure of both the treble and bass staves. The system includes a fermata over a note in the final measure.

Augmentez.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase in a major key with three sharps. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The instruction "Augmentez." is written above the vocal staff.

Augmentez.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The instruction "Augmentez." is written above the vocal staff.

Dans le mouvement.

Rall.

Très doux, calme.

The third system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The instruction "Rall." is written above the vocal staff, and "Très doux, calme." is written below it. The instruction "Dans le mouvement." is written above the piano staff.

Dans le mouvement.

Rall.

p

The fourth system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The instruction "Rall." is written above the vocal staff, and "p" is written below it.

Grave.

The first system consists of a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand, including a triplet of eighth notes.

The second system continues with a single treble staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff shows a dynamic shift from *f* to *ff* (fortissimo) in the right hand, with the instruction "Augmentez." (Increase). The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a *Dim.* (Diminuendo) instruction.

The third system features a single treble staff and a grand staff. The treble staff begins with a *p* (piano) dynamic and contains a melodic line with a fermata. The grand staff has a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with chords. The system ends with a fermata in the treble staff.

The fourth system consists of a single treble staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff features a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with chords. The system includes the instruction "Diminuez." (Decrease) and "pp Diminuez encore." (pianissimo, decrease again). The system concludes with a *Ped.* (Pedal) instruction.

# II. LA BRISE.

PRÉPARATION AU TRILLE.

Très modéré. (♩ = 92)

CHANT.

Très modéré.

*p*

PIANO.

Avec expression.

Toujours piano.

Un peu fort.

This musical score is written for piano and violin. It consists of six systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Un peu fort.' at the top. The score features a variety of musical textures, including rapid sixteenth-note passages in the violin and piano accompaniment, and more melodic lines. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

pp

pp

Ralentissez beaucoup. Dans le mouvement.

ff Diminuez. p Dans le mouvement.

Suivez la voix. p pp Ped. Ped.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and some slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. Both have a key signature of three flats. The piano part consists of chords and single notes, with some slurs and phrasing marks.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, featuring a melodic line with many sixteenth notes and slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef, both with a key signature of three flats. The piano part includes chords and single notes with various phrasing marks.

Presque soupiré.

The third system of musical notation begins with the tempo marking "Presque soupiré." and the dynamic marking "ppp" (pianissimo) in both the top and middle staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a melodic line that includes slurs and phrasing marks. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef, both with a key signature of three flats. The piano part features chords and single notes with various phrasing marks.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a melodic line that includes slurs and phrasing marks. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef, both with a key signature of three flats. The piano part features chords and single notes with various phrasing marks. The word "Ped." (pedal) is written above the bottom staff. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Août 1870.



quelconque ; il faut qu'à force de talent il fasse vivre en bonne intelligence deux individualités distinctes, souvent très accentuées en sens inverse : celle de l'auteur et la sienne.

Quand la fidélité manque à l'interprétation, l'auteur est trahi ;

Quand l'artiste ne reste pas lui-même, il est perdu.

Pour échapper à ce double danger, l'élève s'appliquera premièrement à suivre avec docilité les indications des maîtres, à maintenir scrupuleusement les nuances à leur place, à n'en pas chercher de nouvelles qui pourraient avoir pour effet de dénaturer plus ou moins les intentions du compositeur ; en un mot il ne se substituera pas à celui dont il a pour mission d'interpréter l'œuvre, soit en y faisant des changements, soit en y ajoutant des traits ; il s'efforcera de comparer les écoles entre elles, les maîtres entre eux, il cherchera à se rendre compte de leurs tendances, de leur esprit, de leur procédé ; il apprendra par cœur, outre les mélodies, les accompagnements ; ces derniers lui révéleront souvent la pensée intime de l'auteur.

Le chant n'est pas tout dans la grande musique ; tel motif, telle phrase, telle note fait si bien corps avec l'harmonie que, sans celle-là, l'expression mélodique paraît absolument insuffisante. L'harmonie ne saurait être considérée comme une simple ressource servant à rehausser l'idée musicale ; elle n'est pas seulement la monture du diamant, elle en est une facette ; l'édifice mélodique repose sur elle ; sans les ressources diverses du contre-point, des imitations, des accompagnements variés qui lui donnent le mouvement et la vie et qui la complètent, la mélodie paraîtrait bientôt terne, languissante, monotone à l'excès. Ces constatations imposent au chanteur la nécessité de savoir la musique ; qu'il l'apprenne ! qu'il l'apprenne, s'il veut chanter Gluck, Mozart, Spontini, Méhul, Weber, Cherubini, Meyerbeer, Halévy, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz. Les ouvrages de ces hommes éminents constitueront en quelque sorte le creuset d'où sortira l'individualité du chanteur, s'il en a une. L'individualité, non celle de parti pris qui touche presque inévitablement à la bizarrerie, mais la vraie, l'individualité qui résulte de certaines dispositions naturelles développées par le travail, par la réflexion, par la méditation ; elle se manifeste, elle grandit lentement ; elle ne parvient à son entière éclosion que secondée par une instruction solide et par une volonté persévérante ; si elle se trahit de bonne heure, — cas excessivement rare — elle est d'abord enveloppée, effacée, absorbée par le bagage dont la mémoire des enfants ou des jeunes gens est chargée ; puis quand les études sont terminées, elle se montre de nouveau et tend à s'affirmer de plus en plus.

Imitateur, l'artiste reste au second rang; original, il se pousse au premier, il maîtrise l'opinion publique et il fait l'admiration de ses contemporains quand les circonstances le favorisent et le mettent en évidence.

Le chanteur perd assez communément de vue que la musique a sa signification propre. Accoutumé à la voir se poser toujours sur des paroles, il s'imagine volontiers que si la poésie ne l'aidait pas à éclore, elle n'existerait pas.

Il s'ingénie parfois à découvrir le caractère d'une mélodie par celui des mots, et il oublie que les vers ou, si l'on veut, la prose rimée dont se servent ordinairement les compositeurs a eu fort peu de part à l'inspiration musicale qui se borne souvent, trop souvent, mais forcément, hélas! à traduire un sentiment plus ou moins mal exprimé dans des rimes insignifiantes, redondantes, ridicules, dénuées de grâce, d'énergie, d'idées, de couleur. Comment procède le compositeur obligé d'écrire une partition sur de pareilles élucubrations? Il s'inspire de la situation et ne s'occupe pas du reste. De là des malentendus.

Les symphonies de Beethoven, les ouvertures de Weber excitent partout un prodigieux enthousiasme. Nul ne regrette que ces magnifiques conceptions soient purement instrumentales. En les écoutant on pleure, on sourit, on se sent transporté dans les régions invisibles où l'âme s'abreuve aux sources les plus nobles.

Les instrumentistes ne se trompent pas sur le caractère de ces œuvres colossales et ils n'ont pas besoin d'un programme pour les interpréter dans la perfection. Eh bien! je voudrais que ce qui est possible à l'instrumentiste le fût au chanteur; je voudrais que le chanteur s'habitât à donner exactement à un morceau son caractère particulier sans qu'il soit nécessaire de fixer ses idées par un texte.

Les vocalises qui terminent ma méthode ont précisément pour but d'aider l'élève à dire avec l'expression voulue, sans le secours des paroles, des mélodies caractéristiques, de le faire réfléchir, songer, sentir, méditer, d'éveiller son imagination. Ces vocalises contiennent des difficultés de tous genres. Celui qui les saura parfaitement pourra aborder sans appréhension les rôles les plus dangereux des opéras anciens et modernes.

ANDRÉE LACOMBE.





## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS DU CONSERVATOIRE, — CONCERTS POPULAIRES : *Concerto pour violoncelle* de M. Saint-Saëns, par M. Lasserre. — *Concerto en sol majeur pour piano* de Beethoven, par M. Bretner. — *Pièces pour orchestre* de J. S. Bach. — CONCERT DU CHATELET : *Concert-Stück*, de Louis Diémer. — CIRQUE FERNANDO.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Le 5 décembre a été inaugurée la nouvelle saison 1875-1876 de la Société des concerts. Les programmes, cet hiver, se conformeront à la partialité décisive du public qui se rétrécit de plus en plus et se réserve désormais pour les morts illustres. L'an dernier, on s'est égaré hors des sentiers accoutumés; on a voulu jouer Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Gounod, Reyer l'auditoire est resté froid. Il a déclaré qu'il ne venait aux concerts du Conservatoire que pour écouter Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Bach, Haendel, tous les morts que la gloire a consacrés, mais non pour assister aux juvéniles élucubrations des échappés de l'école, et pour juger à leurs débuts les disciples symphoniques de la réforme musicale. Les concerts du Conservatoire, a-t-on dit, sont le musée du Louvre de la symphonie. Les essais de nos jeunes musiciens doivent se faire ailleurs. Cette observation est fort juste, et après l'avoir prise en défaveur, nous avons changé d'avis, et, expérience faite, nous nous y rangeons. Nous allons donner nos raisons.

La Société des concerts donne dix-huit séances par an. Ces séances durent deux heures chacune, ce qui fournit, au bout de la campagne actuelle, une moyenne de trente-six heures consacrées pour toute la saison à la musique classique. Trente-six heures, c'est tout et c'est bien peu. En limitant les programmes aux quatre héros de la symphonie, on n'arrive même pas à jouer le quart de leur œuvre total. Dans la dernière saison, où nos débutants

symphonistes ont pris la belle place dans les programmes, on n'a même pas donné le contingent habituel de Beethoven, qui se réduit d'habitude à une moyenne de six à sept symphonies et ouvertures. Mendelssohn a été complètement sacrifié. Le résultat a été que l'ensemble des concerts a paru froid, même insignifiant. Comme il fallait s'y attendre, il y a eu protestation, et il convient que cette protestation ne soit pas éludée, sinon la déchéance des concerts du Conservatoire semblerait acceptée par le comité même qui est chargé de veiller à ce que leur marche triomphale ne soit pas entravée.

Berlioz et Gounod complétaient, dans le premier concert de la campagne qui vient de s'ouvrir, un programme composé pour la première part de la symphonie en *si bémol* de Beethoven, d'un motet de Bach et d'un concerto de Haendel pour orgue et orchestre. La symphonie en *si bémol* de Beethoven, telle qu'on la joue au Conservatoire, se révèle comme une des plus curieuses fantaisies du grand compositeur. L'introduction pompeuse, solennelle, est suivie d'un allegro brillant, varié, avec de saisissants effets d'ombre et de lumière, de mélancoliques accents et de joyeux retours, qu'on ne retrouve guère dans les autres compositions de Beethoven. L'adagio est d'un grand style et les proportions en sont très larges. Le menuet est d'un invincible attrait, et le finale, bien fouillé, réveille sans cesse l'attention. On y retrouve les mêmes effets d'ombre et de lumière, d'accents joyeux et de mélancoliques accents qui ont captivé l'oreille et le cœur dès la première partie de la symphonie qui, en résumé, est une œuvre claire, gaie, fantaisiste, et dans laquelle on peut affirmer que se trouve le point de départ du génie dramatique de Weber avec quelques unes de ses formules les plus caractérisées.

On a renoncé à nous faire entendre des solistes aux concerts du Conservatoire, mais, avec de bons concertos, les virtuoses y sont encore admis. Le concerto d'orgue, avec M. Alex. Guilmant pour soliste et l'orchestre pour accompagner l'orgue, a fait son introduction dans les séances solennelles par une œuvre de Haendel dont le *largo* a été surtout apprécié et applaudi. Quand Haendel file sur le sublime, il nous intéresse, il nous enlève, il nous ravit. Mais quelle laborieuse audition lorsqu'il faut tout subir, en une traite, et la part sublime, et la part de formule et de remplissage. Au second concerto, nous ne doutons pas qu'une grande lassitude ne saisisse l'auditoire et qu'il exige qu'un triage soit fait dans ces longs ouvrages où la trace du génie n'est pas partout également visible, et qui brillent surtout par leur curiosité archéologique.

Le motet de Bach a fourni aux chœurs l'occasion d'une terrible déroute. La conclusion est que notre enseignement musical est à refaire. La bonne méthode n'est pas de commencer par exécuter Wagner pour terminer par Bach. C'est, tout au contraire, de débiter par la classique exécution de Bach, et de suivre la filière historique. Au piano, à l'orchestre, au chant et au chœur, la méthode est toujours la même. Le musicien qui a commencé par Bach se

trouve ensuite à l'aise pour jouer Schumann, Brahms et les autres. Qui a dit cela ? Madame Szarvady. Que les professeurs et les élèves profitent de l'enseignement qui leur est donné par le docte professeur et par la charmante artiste.

*Maurice Cristal.*

CONCERTS POPULAIRES. — *Huitième concert de la première série.* — M. Lasserre a exécuté dans cette séance le concerto pour violoncelle de M. Saint-Saëns. Ancien lauréat du Conservatoire, M. Lasserre nous a quittés en 1870 pour aller se fixer à Londres, où ses brillants succès lui ont assuré en quelques mois une situation artistique qu'il eût mis plusieurs années à conquérir chez nous. C'est là un fait qu'il nous est toujours fort pénible de constater ; mais enfin il existe, il se répète chaque jour et il faut bien que, bon gré, mal gré, nous nous rendions à l'évidence des choses. Nous produisons des artistes, nous les formons, nous encourageons leurs débuts, nous leur donnons le baptême de la popularité, et, dès qu'ils ont acquis une personnalité artistique, l'étranger est là qui les guette, qui nous les enlève à prix d'or, qui récolte ce que nous avons semé. Qu'un artiste se fasse un nom sur l'une de nos grandes scènes parisiennes et il ne tardera pas à nous quitter : Londres, Pétersbourg et l'Amérique se le disputeront à grand renfort de roubles ou de dollars, et nous, qui ne voulons ou ne pouvons rien faire pour les retenir, nous qui ne saurions trouver à l'étranger ce que l'étranger vient chercher chez nous, nous voilà réduits à nous contenter de la deuxième catégorie, alors que nos voisins, plus riches ou plus habiles, se réservent le dessus du panier. Ce sont encore les étrangers qui achètent nos meilleurs tableaux, nos plus belles statues, ce sont eux qui accaparent nos plus rares collections artistiques, et qui sait si, après nous avoir enlevé nos plus remarquables productions, ils n'en arriveront pas à nous enlever les producteurs eux-mêmes, en leur offrant chez eux une position que nous n'aurons pas su leur faire chez nous. Et, en exprimant cette crainte qui est moins chimérique au fond qu'on pourrait le croire au premier abord, je fais moins allusion aux auteurs dramatiques, qui trouvent encore à se produire assez facilement sur nos scènes parisiennes, qu'à nos compositeurs, réduits à lutter sans relâche contre le mauvais vouloir des directeurs et contre l'insuffisance des moyens mis à leur disposition pour exercer un art que l'Etat leur a appris dans ses écoles et pour lequel il leur a même décerné des brevets de capacité. Vous ne pouvez pourtant pas condamner un Prix de Rome à monter la garde pendant vingt ou trente ans (les trente meilleures années de sa vie) devant une porte qui reste obstinément fermée ! Que trouverez-vous à dire, qu'aurez-vous à lui reprocher le jour où il ira porter à l'étranger les œuvres dont vous n'aurez pas voulu et faire applaudir sur une scène russe ou autrichienne un talent que ses compatriotes seuls refusent d'apprécier à sa véritable valeur ? Cette tentative de dénationalisation a déjà réussi pour

quelques opérettes (et ceci nous importe peu), mais prenez garde qu'elle ne s'étende à des œuvres vraiment dignes d'intérêt et qu'elle ne finisse par s'attaquer aux sources de l'art français lui-même. Prenez garde, je vous le répète, la situation est fort tendue. Nous avons au milieu de nous toute une pléiade de jeunes compositeurs qui sont pleins de talent, qui ne demandent qu'à produire et qui ont le plus grand besoin d'être soutenus et encouragés. Vous ne faites rien pour eux : ils travailleront pour d'autres, ils chercheront à l'étranger les débouchés qu'ils ne trouvent pas dans leur propre pays, et leur talent, plein de sève et de vigueur, ira s'épanouir dans un milieu plus éclairé, où l'on n'attend pas que les compositeurs soient morts depuis vingt ans pour s'apercevoir, *qu'après tout, ils ne manquaient peut-être pas de quelque mérite !*

Mais, me voilà lancé sur une question dont ce n'est pas ici la place, ne poussons pas plus loin cette trop longue digression et rentrons bien vite dans notre sujet. Je disais donc en commençant que M. Lasserre nous est revenu de Londres après cinq ans d'absence, et qu'il a exécuté le concerto pour violoncelle de M. Saint-Saëns, avec un jeu large et ferme, avec une simplicité de moyens et une ampleur de sonorité qui lui font le plus grand honneur. Le public des Concerts populaires a fait un accueil très sympathique au virtuose, il s'est montré plus froid pour le concerto qui est pourtant une œuvre de valeur. Le premier morceau est développé avec un réel talent symphonique, le *Scherzo* est charmant.

*Premier concert de la deuxième série.* — Encore un concerto sur le programme ; c'est le septième que nous entendons depuis le 31 octobre ! Cette fois, c'est M. Bretner (de Trieste) qui a exécuté le quatrième concerto en *sol majeur*, pour piano, de Beethoven. M. Bretner n'est pas un inconnu pour nous ; il s'est déjà fait entendre à Paris, et cette nouvelle audition nous a permis d'apprécier les sensibles progrès qu'il a réalisés depuis quelques années. Je ne prise pas beaucoup, pour ma part, la manière de M. Bretner ; je dois reconnaître néanmoins qu'il a fait preuve de talent, bien qu'il joue avec plus d'élégance que de véritable sentiment. En somme, c'est un sous-Planté, mais un sous-Planté fort acceptable.

Le grand succès de la séance a été pour l'admirable *Suite d'orchestre* de Bach, dont j'ai déjà parlé avec détail l'année dernière, lors de la première audition.

Le public a presque fait une ovation à M. Chavanne pour l'assurance et la correction vraiment peu communes avec lesquelles il a joué la partie très difficile de trompette qui couronne d'une manière si originale le finale de ce chef-d'œuvre.

Encore une réflexion à ce propos. Il est vraiment singulier que nos directeurs de concerts sachent si peu tirer parti des immenses richesses du répertoire classique, et qu'ils nous condamnent à entendre sans cesse les mêmes chefs-d'œuvre, consacrés par une longue admiration, au lieu de tenter avec

discernement quelques excursions dans les œuvres des grands maîtres dont nous soupçonnons à peine l'existence et qu'il serait si intéressant de nous faire connaître. Le répertoire de J.-S. Bach, pour ne parler que de celui-là, est considérable, on le joue couramment en Allemagne; chez nous, c'est à peine si nous connaissons quelques rares œuvres (et des moins importantes) de ce maître des maîtres qui a ouvert l'art moderne, dont son génie avait élaboré tous les éléments.

*H. Marcello.*

CONCERT DU CHATELET. — M. Louis Diémer a fait entendre pour la première fois un *Concert-Stück* de sa composition à la séance du dimanche 12 courant. Quand un artiste aussi illustre que Weber a inventé un nom pour qualifier une de ses œuvres, c'est un tort, selon moi, ou du moins une témérité, de la part d'un jeune compositeur de s'approprier ce nom. Et plus ce compositeur a de mérite, plus le tort semble apparent. Mais passons, car M. Diémer n'a sans doute pas songé à mal en choisissant ce titre. Son *Concert-Stück* se compose donc d'un andantino et d'un allegro giocoso. L'andantino est élégant, gracieux, bien instrumenté, mais n'offre rien de remarquablement saillant. L'allegro giocoso, au contraire, débute par un motif franc, bien accentué et original. Après les motifs secondaires et les développements d'usage, il est bien ramené, et la péroraison du morceau est brillante et à effet. Comme pianiste, la réputation de M. Diémer n'est pas à faire. On sait que Rossini le tenait en grande estime.

CIRQUE FERNANDO. — Le charmant andante et menuet, dont j'ai parlé précédemment avec les plus grands éloges, est de M. Anthiome, premier prix de Rome. Dans les concerts du 5 et du 12, M. Henri Chollet a eu l'heureuse inspiration de présenter au public une jeune élève de M. Wicart, de Bruxelles, mademoiselle Ida Milton. Cette cantatrice a chanté le grand air de *la Reine de la nuit*, de *la Flûte enchantée*, et mieux encore, m'a-t-on dit, au second concert, auquel je n'ai pu assister, qu'au premier. Cet air, qui exige une prodigieuse étendue de voix, puisqu'il parcourt plus de deux octaves, est d'une difficulté formidable. Dramatique et léger à la fois, il faut pour y produire de l'effet posséder un beau médium et les notes les plus élevées du soprano. Mademoiselle Ida Milton atteint sans peine le *fa* suraigu. Elle fait le *piqué* dans la perfection. Ses roulades ont beaucoup de netteté; ses triolets laissent peut-être un peu à désirer; mais, en général, le sentiment musical, qu'elle possède au plus haut degré, et la beauté de sa voix lui promettent un grand avenir.

*Henri Cohen.*





## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA : *Don Juan* (reprise). — OPÉRA-COMIQUE : *Haydée*. Début de M. Stéphane.



MONSIEUR Halanzier vient de tenir plus que ne l'espérait le public en remontant le chef-d'œuvre de Mozart. Il a fait de cette reprise une véritable solennité artistique, et la première scène lyrique du monde s'est fièrement élevée au sommet dont elle ne doit jamais descendre.

Quatre noms de grands artistes étaient sur le programme ; ceux de mesdames Krauss et Carvalho et ceux de MM. Faure et Gailhard.. Sur la scène, des décors magnifiques peints par MM. Lavastre et Despléchin, et des costumes délicieux composés par M. Grévin. La plastique de cette représentation a été au-dessus de tout éloge et les intentions directoriales ne peuvent être contestées.

Eh ! bien, malgré tout cela, malgré des efforts évidents, indéniables, je ne sais quelle lourdeur planait sur l'interprétation de *Don Juan*. Cette œuvre colossale et rayonnante semblait étouffée par un génie ingrat et malfaisant. La pureté du style, la grâce puissante des idées, étaient comme enveloppées d'une gaze qui en voilait l'éclat merveilleux. Jamais peut-être on n'avait ressenti plus péniblement la sécheresse inhabile d'un livret décousu.

Serait-ce à la manière empesée et gourmée dont les grands artistes que j'ai nommés au début de ces lignes interprètent *Don Juan* qu'il faut attribuer cette impression mauvaise ? L'hypothèse est vraisemblable.

En effet, si Dona Elvire doit être pathétique, si Don Ottavio est un personnage un peu sombre, si la malheureuse Dona Anna laisse toujours couler ses larmes, il n'en est pas moins vrai que *Don Juan* est



un débauché sceptique et rieur, et Leporello un bouffon doublé d'un grotesque ; que Zerline personnifie la jeunesse pleine de soleil, de coquetterie, de rires argentins, de fraîcheur piquante ; et que Mazetto est le plus comique des maris trompés.

Mazetto et Zerline, Leporello et Don Juan, jusqu'au moment où le drame absorbe seul la scène ont été conçus pour s'agiter au milieu d'une joie, d'un rire, d'une gaieté complète.

Ce n'est pas ainsi que M. Faure a compris son rôle. Il nous a offert l'image compassée d'un Don Juan grave jusqu'à la majesté. Caron semble terrifié par les malheurs conjugaux qu'il craint. Ce n'est pas là Mazetto.

Madame Carvalho prête à la sémillante Zerline la poésie nuageuse de la pâle Ophélie et les effluves amoureuses de la Marguerite de Faust.

De l'interprétation particulière de ces trois rôles provient une lacune que l'art admet difficilement, le manque de contraste.

M. Gailhard seul a donné sa véritable physionomie au rôle dont il est chargé. Il interprète Leporello avec un grand talent. Il le chante et il le dit avec une verve achevée. M. Faure a obtenu comme de coutume les applaudissements les plus chaleureux à la suite de la sérénade. S'il n'alterrait pas quelquefois les mouvements et s'il chantait toujours la note écrite, notre grand baryton serait incomparable.

Madame Krauss a mis toute son âme d'artiste dans l'interprétation de l'admirable trio des Masques, qui a été chanté magistralement et que la salle entière a voulu entendre une seconde fois.

Le finale du second acte m'a paru en revanche exécuté mollement.

Madame Carvalho, je ne l'apprendrai à personne, est toujours impeccable au point de vue l'art du chant. Elle manie sa voix, qui compte tant de victoires, avec une habileté parfaite ; mais l'automne succède au printemps qui ne peut être éternel, et les moyens de madame Carvalho n'échappent pas à cette rigueur du temps.

L'orchestre et les chœurs ont daigné jouer et chanter juste et en mesure. Il m'est doux de les en féliciter.

OPÉRA-COMIQUE. — On parlait, depuis un certain temps, d'un oiseau rare, d'un ténor que M. du Locle avait découvert en province.

Ce phénix a débuté dans *Haydée*, et n'a pas répondu à l'éloge anticipé que l'on avait fait de lui.

M. Stéphane est tout à fait un débutant. Il a vingt-six ans et une voix superbe ; mais le professeur qui l'a dirigé jusqu'ici n'a pas mis à profit les qualités que la nature a données à son élève.

Avec une voix puissante et d'un timbre agréable, M. Stéphane attaque

le plus souvent faux. Il respire mal et traîne lourdement sur la note. Ces défauts ne proviennent absolument que d'un manque d'études musicales.

Il sera facile de les corriger avec un travail sérieux.

Comme comédien, le nouveau ténor laisse beaucoup à désirer. Il a un certain aplomb provincial qui gêne plutôt qu'il ne rassure le spectateur.

Toutes ces menues imperfections disparaîtront certainement, si M. Stéphane a la sagesse de comprendre qu'il n'est encore qu'un élève, à même de rendre fiers ses professeurs futurs.

R. DE SAINT-ARROMAN.





## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1875

---

### JUILLET (1)

1<sup>er</sup> *Juillet*. — VERSAILLES (Chapelle du Château). Première exécution d'une Messe solennelle de M. Paul Rougnon; les *solis* sont chantés par madame Fursch-Madier, MM. Grisy et Caron.

10. — PALAIS DE L'INDUSTRIE (pour l'inauguration de l'Exposition des industries maritimes et fluviales). Première exécution : *Hymne à la mer*, cantate pour chœur et orchestre, paroles de M. Fabius Boital, musique de M. Adrien Boieldieu. — ELDORADO. Première représentation : *Stores et Jalousie*, opérette en un acte, paroles de MM. Gaston Marot et Jonathan, musique de M. Victor Robillard.

12. — FOLIES-MARIGNY. Première représentation : *Le Docteur de Bougival*, opérette en un acte, paroles de MM. Delilia et Le Senne, musique de M. Ben-Tayoux.

14. — MILAN (Théâtre Castelli) Première représentation : *Marchionn di gamb avert* (*Marchionn aux jambes torses*), opéra bouffe en quatre actes, paroles de M. Fontana, d'après une nouvelle bien connue de Porta, musique de M. Enrico Bernardi. Le principal rôle de cet ouvrage est écrit en dialecte milanais, tandis que tous les autres sont écrits en italien.

17. — ELDORADO. Première représentation : *Madame le Docteur*, opérette en un acte, paroles de MM. Péricaud et Villemer, musique de M. Frédéric Wachs.

(1) On avait donné, dans le mois de juin, les premières représentations suivantes : FOLIES-MARIGNY (le 29) : *Oh! c' Paladin*, opérette en un acte, paroles de MM. Seurat et Waldy, musique de M. Georges Douay. — MILAN (Théâtre Castelli, le 28) : *i Viaggi*, opéra bouffe, paroles de M. Almerindo Spadetta, musique de M. Nicola d'Arienzo. — ROME (Théâtre Quirino) : *la Vendetta d'un Folletto*, opérette, musique de MM. Miliotti frères. — CINGOLI (Théâtre Condominio) : *i Due Metastasiani*, opéra bouffe, musique de M. Antolisei, et *Lisetta*, farce, musique du même.

19. — MILAN (pour les exercices du Conservatoire). Première représentation : *La Falce*, opérette en un acte, paroles de M. Arrigo Boito, musique de M. Catalani.

26. — NAPLES (Théâtre Nuovo). Première représentation : *La Mamma Angot a Costantinopoli*, opérette.

27. — FOLIES-MARIGNY. Première représentation : *Le Ménage Pavernay*, paroles de M. Tahbray, musique de M. Charles de Sivry.

*Sans date précise.* — BERLIN (Théâtre Kroll). Première représentation : *Eckehard*, opéra, paroles de M. L. Bussler, musique de M. Moritz-Jaffé.

### AOÛT

3 Août. — MILAN (pour les exercices du Conservatoire). Première exécution : *Il Perdono*, scène dramatique, paroles de M. Mazzucato, musique de M. Maggi.

4. — CONSERVATOIRE. Distribution des Prix. M. Augustin Savard, professeur d'harmonie, est nommé chevalier de la Légion d'honneur. — CABOURG. Première représentation : *Au Port*, opérette en un acte, paroles de MM. Jules Ruelle et Gaston Escudier, musique de M. Étienne Rey.

9. — CONTREXEVILLE (Casino). Première représentation : *Le Meunier, son fils et... l'autre*, opérette en un acte, paroles de M. Francis Tourte, musique de M. Émile Ettling.

17. — NAPLES (Théâtre Nuovo). Première représentation : *La Figlia di Domenico* « scherzo comico » en deux actes, paroles de M. Domenico Bolognese, d'après un ancien vaudeville français, musique de M. Carlo Alberti.

21. — ANVERS. Première représentation : *Liederick de Rentmeester*, opéra flamand en trois actes, paroles de M. Paul Billiet, musique de M. Joseph Mertens.

29. — PARIS. Grand festival orphéonique donné dans le jardin des Tuileries, en présence de 25,000 auditeurs, au profit des inondés du Midi. Première exécution de *la Charité*, cantate chorale, paroles de M. Saint-Félix, musique de M. Léon Gastinel.

*Sans dates précises.* — ALCAZAR D'ÉTÉ. Première représentation : *La clé du Sérail*, opérette en un acte, paroles de M....., musique de MM. Robert Planquette et Frédéric Barbier. — CATANE (Circolo Operai). Première représentation : *Il Bersagliere di Palestro*, opérette, musique de M. P. Vinci.

## SEPTEMBRE

1<sup>er</sup> *Septembre*. — RENAISSANCE. Première représentation : *Marianne et Jeannot*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Eugène Moniot. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation (à ce théâtre) : *Les Cent Vierges*, opéra bouffe de M. Charles Lecocq.

3. — Ouverture des *Concerts modernes* au Cirque Fernando. L'affiche annonce la première exécution d'une symphonie inédite, et porte cette mention étrange : « Le nom de l'auteur de toute œuvre inédite exécutée aux Concerts modernes, n'est porté au programme qu'à la troisième audition. » Le chef d'orchestre de ces Concerts est M. Henri Chollet.

5. — MAJOLATI. Célébration du Centenaire de Spontini, et première exécution d'une cantate expressément composée pour la circonstance par M. Emilio Stacchini.

8. — LONDRES. On pose la première brique du nouvel Opéra anglais, sur les nouveaux quais de la Tamise. Cet honneur revient à la célèbre cantatrice madame Tietjens, qui la scelle « avec une truelle d'or. » — COURTRAI. Première exécution, dans un concert de gala donné en présence du roi et de la reine de Belgique, de *De Leye*, cantate flamande, paroles de M. Adolphe Verriest, musique de M. Pierre Benoît.

11. — ELDORADO. Première représentation : *Les deux Choristes*, saynète, paroles de MM. Péricaud et Delormel, musique de M. Frédéric Barbier.

13. — BERGAME (Théâtre Ricciardi). A l'occasion des fêtes célébrées en cette ville, les 12, 13 et 14 de ce mois, pour la translation, dans la basilique de Santa Maria Maggiore, des cendres de Mayr et de Donizetti, première exécution d'une cantate expressément écrite pour la circonstance, *A Gaetano Donizetti*, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Amilcare Ponchielli.

15. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Un Truc d'amoureux*, opérette en un acte, paroles de M. A. d'Huot, musique de M. J. Lafitte.

16. — Réapparition du journal *l'Avenir musical*, dont la publication a été interrompue depuis plusieurs années.

18. — FLORENCE (Théâtre Pagliano). Dans un concert donné par la société Orfeo, à l'occasion des fêtes de Michel-Ange, première exécution d'une Ode symphonique à la mémoire de Michel-Ange, de M. Teodulo Mabellini, et d'une marche solennelle pour orchestre et bande militaire, de M. Venceslao Fumi.

21. — FLORENCE (Théâtre du prince Humbert). Première représentation :

*La Rosa di Firenze*, opéra sérieux, musique de M. Emmanuel Biletta. Cet ouvrage avait été écrit pour l'Opéra de Paris, et représenté à ce théâtre le 10 novembre 1856.

25. — NAPLES (Théâtre Mercadante). Première représentation : *La Campana dell' Eremitaggio*, opéra semi-sérieux en trois actes, paroles de M. E. Cofino (d'après *les Dragons de Villars*), musique de M. Sarria. — VIESBADEN. Première représentation : *Mélusine*, opéra, musique de M. Gramann.

### OCTOBRE

1<sup>er</sup> Octobre. — MADRID (Théâtre Breton). Premières représentations : *Maese Tallarines*, zarzuela en un acte, paroles de M. Palomino de Guzman, musique de M. Isidoro Hernandez ; *Fresco de Jordan*, zarzuela en un acte, paroles de M. Granés, musique de M. Isidoro Hernandez.

4. — Mort de M. Léon Ehrhart, premier grand prix de Rome de 1874.

5. — ELDORADO. Première représentation : *Les Canotiers de la rigolade*, opérette en un acte, paroles de MM. Péricaud, Villemer et Delormel, musique de MM. Frédéric Barbier, A. Dubois, Frantz Liouville, Charles Malo, de Villebichot et Frédéric Wachs.

6. — ROVEREDO. Première représentation : *Merlino da Patone*, opéra semi-sérieux, musique de M. Calderoni.

10 — CONCERTS MODERNES. Première exécution : *Pezzettine*, petite marche de M. \*\*\* (Henri Chollet).

11. — BRUXELLES (grande église de Laeken). Pour le 25<sup>e</sup> anniversaire de la mort de la reine des Belges, première exécution d'une Messe funèbre à huit voix, de M. Alfred Tilman.

14. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise du *Val d'Andorre*, d'Halévy, pour les débuts de M. Obin, ancien artiste de l'Opéra. — Arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui rétablit au Conservatoire les deux classes préparatoires de violon supprimées depuis plus de vingt ans, et qui nomme titulaires de ces deux classes MM. Jules Garcin, premier violon solo de l'Opéra, et Eugène Chaîne, tous deux anciens premiers prix de l'établissement.

15. — ROME (Théâtre Quirino). Première représentation : *Un Sogno nella Luna*, opérette, musique de MM. Mililotti frères.

17. — Réouverture des Concerts populaires.

19. — VARIÉTÉS. Première représentation : *La Boulangère à des écus*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach.

22. — ALCAZAR D'HIVER. Première représentation : *Le chevalier Bijou*, opérette en un acte, paroles de MM. Henri Millé et d'Hervillé, musique de M. Adolphe Deslandres. Mademoiselle Caroline Girard, ancienne artiste du Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique, joue dans un ouvrage.

23. — RENAISSANCE. Première représentation : *La Filleule du Roi*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Raymond Deslandes, musique de M. Vogel, représenté précédemment à Bruxelles.

25. — OPÉRA. Début de M. Couturier dans *Guillaume Tell*. — GAITÉ. Première représentation : *Le Voyage dans la Lune*, grande féerie musicale, paroles de MM. Eugène Leterrier et Albert Vanloo, musique de M. Jacques Offenbach.

30. — Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. Exécution d'une ouverture de M. Gaston Serpette, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, premier grand prix de composition musicale de 1871; exécution de la cantate de M. Wormser, qui a obtenu cette année le grand prix de Rome; *Éloge* d'Auber, prononcé par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie.

31. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Réouverture. Premières exécutions : *A la mémoire de Georges Bizet*, « lamento » de M. Jules Massenet; *Souvenir*, poésie de M. Louis Gallet, dite par madame Galli-Marié; 4<sup>e</sup> Concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre, de M. Camille Saint-Saëns, exécuté par l'auteur.

*Sans dates précises.* — Premières représentations : FOLIES-BERGÈRE. *Quand on n'a pas de parapluie*, saynète en un acte, paroles et musique de M. Edé.

— TURIN (théâtre Victor-Emmanuel) : *Claretta Angot*, « ballet brillant, » scénario de M. Smeroldi, musique de M. Borelli; — MADRID (théâtre de la Zarzuela) : *El Hidalguillo de Ronda*, zarzuela en trois actes, paroles de MM. Retés et Echevarria, musique et premier ouvrage de M. Almagro.

## NOVEMBRE

2 Novembre. — RENAISSANCE. Première représentation : *Deux Cousines*, opérette en un acte, paroles de M. Charles Raymond, musique de M. Sauvage Trudin.

3. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation : *La Créole*, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach.

6. — BOLOGNE (théâtre Communal). Première représentation : *Ettore Fieramosca*, opéra sérieux, parole de M. Panzacchi, musique de M. Dall' Olio ; cet ouvrage n'obtient que quatre représentations.

7. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première exécution : *Pastorale* pour orchestre, de M. Paul Lacombe.

10. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation : *Le Pompon*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq.

12. — OPÉRA-COMIQUE. Début de M. Stéphane, ténor, dans le rôle de Lorédan, d'*Haydée*.

13. — FLORENCE (théâtre Pagliano). Première représentation : *Wanda*, opéra sérieux, paroles de M. Interdonato, musique de M. Max Wogrich. Cet ouvrage n'obtient que deux représentations.

14. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première exécution : *Le Sacrifice*, chant biblique, paroles de M. G. Boyer, musique de M. Théodore Ritter, chanté par M. Gailhard.

22. — ROME. M. Verdi, nommé sénateur du royaume, prend place dans cette assemblée et prête le serment exigé.

23. — GÈNES (théâtre Paganini). Première représentation : *Atahualpa*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Enrico Pasta.

24. — MADRID (théâtre de la Zarzuela). Première représentation : *La Monja Alférez*, zarzuela en trois actes, paroles de M. Carlos Coello, musique de M. Miguel Marqués.

25. — BOLOGNE (théâtre Communal). Première représentation : *Luce*, opéra sérieux en cinq actes, paroles de M. Stefano Interdonato, musique de M. Stefano Gobatti. — Grand succès.

27. — ROME (théâtre Argentina). Première représentation : *Diana di Chaverny*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Carlo d'Ormeville, musique de M. Filippo Sangiorgi.

28. — PARIS. Vente de la collection d'instruments de musique de M. Maulaz. Un alto d'Antoine Stradivarius, daté de 1727, est vendu 7,000 francs ; un violon du même luthier (1714), 7,000 francs ; un autre violon du même (1712), 2,200 francs ; une basse de Lupo atteint le chiffre de 1,550, et une basse italienne marquée Amati est adjugée à 2,050 francs.



29. — SALLE-VENTADOUR. Une troupe italienne débute à ce théâtre par une représentation de *Rigoletto*. Le succès est tel que la seconde représentation, annoncée pour le surlendemain, n'a pas encore eu lieu à l'heure où ces lignes sont écrites.

*Sans dates précises.* — Premières représentations. ALCAZAR D'HIVER. *Monsieur Auguste*, opérette en un acte, paroles de M. Derieux, musique de M. Francis Chassaigne; *Les Grignotteuses*, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans; — FOLIES-BERGÈRE: *Absalon*, opérette en un acte, paroles de MM. Burani et Pouillon, musique de M. Campisiano.

## DÉCEMBRE

1<sup>er</sup> Décembre. — ASSOCIATION POLYTECHNIQUE. Ouverture d'un cours de musique instrumentale par M. Hervé (ne pas confondre avec l'auteur du *Petit Faust*), qui se propose de traiter, dans une série de leçons, de l'histoire de l'art, de l'acoustique, de la notation, de l'orchestre, de la musique militaire et de la tablature des différents instruments.

4. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation: *Cabinet N° 26*, opérette en un acte, paroles de M. Th. Massiac, musique de M. Firmin Bernicat. — BERLIN (théâtre Friedrich-Wilhelmstadt). Première représentation: *Der Liebesring (l'Anneau de l'Amour)*, opéra en trois actes, musique de M. Bial.

6. — Le jury du concours Cressent, réuni pour la dernière fois, couronne la partition portant le n° 27 et les initiales H. O. Cette partition, écrite sur le poème de *Bathyle*, qui avait été couronné précédemment et offert aux concurrents sans qu'ils fussent tenus de s'en servir, est l'œuvre de M. William Chaumet, organiste, connu par un petit ouvrage joué naguère au théâtre de l'Athénée, *le Pêché de Géronte*.

7. — OPÉRA-COMIQUE. Début de M. Caisso, lauréat du Conservatoire, par le rôle de Saturnin du *Val d'Andorre*.

12. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première exécution, par M. Louis Diémer, d'un *Concert-Stück* de sa composition, avec accompagnement d'orchestre.

14. — BOUFFES-PARIISIENS. Première représentation: *Tarte à la crème*, « valse » en un acte, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Lange. — NAPLES (théâtre Mercadante). Première représentation: *Rita*, opéra, musique de M. Alfonso Guercia.

16. — ROUEN (Théâtre-des-Arts). Nouvelle célébration, à sa date exacte, du centième anniversaire de la naissance de Boieldieu. A cette occasion, on

donne la première représentation de *la Halte du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de M. Charles Nutter, musique de M. Adrien Boieldieu.

18. — OPÉRA-COMIQUE. Spectacle extraordinaire, pour fêter le centenaire de Boieldieu. On joue *le Calife de Bagdad*, le premier acte de *la Dame blanche*, et *le Nouveau Seigneur du Village*, accompagnés d'une pièce de vers de M. Louis Gallet, qui devient le poète ordinaire de ces sortes de circonstances. — Il n'est pas inutile de faire remarquer que le centenaire de Boieldieu est fêté non seulement dans plusieurs villes de France, mais jusqu'en Allemagne, où plusieurs théâtres donnent des spectacles spéciaux. A Francfort, entre autres, le 15 décembre on joue *la Dame blanche* en l'honneur de son auteur. — BATACLAN. Première représentation : *Le Jardinier du Château*, pièce en un acte, mêlée de chant.

21. — RENAISSANCE. Première représentation : *La Petite Mariée*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Emile Leterrier et Vanloo, musique de M. Charles Lecocq.

*Sans dates précises.* — Première représentation : ALCAZAR. *Les Suites d'une polka*, opérette en un acte, paroles de MM. René Gry et Léon Laroche, musique de M. Paul Henrion ; — TURIN (Théâtre-Rossini) : *Na partia d'cassa* (*Une Partie de chasse*), opérette en dialecte piémontais, musique de M. Casiraghi. — MILAN (Théâtre-Castelli). Première exécution : *Illustrazioni musicali* sur *la Divine Comédie* du Dante (prélude symphonique, troisième et cinquième chants de *l'Enfer*), musique de M. Emilio Bozzano.

A. P.





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



LE Ministre de l'instruction publique s'est rendu au sein de la commission du budget pour conférer au sujet du Théâtre-Lyrique.

M. Wallon a annoncé qu'il a négocié avec le directeur actuel de la Gaîté pour transformer ce théâtre en Théâtre-Lyrique subventionné par l'Etat. Il est sur le point de signer définitivement le traité.

Une condition, toutefois, doit être approuvée législativement pour que les signatures définitives puissent être échangées. Il s'agit d'accorder au directeur de la Gaîté, à titre de frais de premier établissement, les 97,000 francs formant le reliquat non employé de la subvention de 1875.

La commission du budget s'est montrée favorable à cette destination, mais elle a conseillé au ministre de s'adresser, pour obtenir l'autorisation, non à elle, mais à la Chambre, en déposant un projet de loi spécial pour transporter ce crédit de l'exercice 1875 à l'exercice 1876.

Voici quelques détails sur le traité qui est sur le point d'être signé :

La subvention de l'Etat est assurée au théâtre de la Gaîté pour quatre ans, de 1876 à 1880.

Le directeur devra jouer chaque année 12 actes nouveaux en pièces de 5, 3 et 1 acte. Les pièces de 5 actes ne comptant que pour 4.

Pour l'ancien répertoire, ou pour les traductions du répertoire nouveau, il ne pourra être repris que les ouvrages représentés à l'ancien Théâtre-Lyrique, à moins d'autorisations spéciales.

— A la même séance de la commission du budget, M. Tirard a lu son rapport sur la réduction du droit des pauvres. M. Tirard propose de réduire le droit perçu sur la recette des théâtres de 9 0/0 à 5 0/0, comme pour les concerts.

La commission, avant de prendre une résolution, a décidé d'entendre le ministre des finances, qui pourra lui donner des explications, et comme ministre et comme ancien préfet de la Seine.

— La préfecture de police vient d'accorder l'autorisation de fonder dans le quartier latin une société de musique instrumentale.

*La Symphonie des écoles*, — c'est le nom sous lequel se forme cette nouvelle société, — comprendra la partie dite orchestre, et, si nous en croyons ses premiers débuts, elle est appelée à un succès qui ne fera que progresser.

Les jeunes gens qui voudraient en faire partie sont priés de s'adresser, soit chez le chef, M. Robineau, 59, rue Cardinal-Lemoine, soit au café de l'Ermitage, 29, rue de Jussieu, où les répétitions ont lieu tous les mardis soir.

— Une des plus grandes artistes de ce temps vient de disparaître : Virginie Déjazet est morte le 1<sup>er</sup> décembre. Elle était née à Paris le 30 août 1797, la treizième enfant d'un pauvre tailleur de la rue Saint-André-des-Arts. A peine âgée de cinq ans elle montait « sur les planches » et débutait au théâtre des Jeunes-Comédiens (boulevard des Capucines), d'où elle passait à celui des Jeunes-Élèves, pour aller ensuite au Vaudeville et de là passer plusieurs années en province. C'est de son entrée au Gymnase, en 1821, que datent ses premiers grands succès, qu'elle retrouva par la suite aux Nouveautés, au Vaudeville, au Palais Royal et aux Variétés. Nous ne raconterons pas cette longue carrière de triomphes d'une actrice qui fut inimitable. Quoique excellente musicienne, Déjazet n'appartient d'ailleurs qu'indirectement à la musique, puisque, à part les Nouveautés, où son séjour fut de courte durée, elle n'a jamais appartenu à aucune scène lyrique. Mais sa voix, frêle et menue, avait un charme inexprimable ; elle chantait avec une grâce exquise, et détaillait le couplet avec un talent merveilleux. Nous citerons seulement quelques unes de ses innombrables créations, dans lesquelles les auteurs n'avaient garde de négliger ce talent particulier de la grande comédienne : *La Petite Sœur*, *le Mariage enfantin*, *Bonaparte à Brienne*, *le Philtre champenois*, *Vert-Vert*, *Frétilton*, *les Premières armes de Richelieu*, *Indiana et Charlemagne*, *Gentil-Bernard*, *le Moulin à Paroles*, *le Marquis de Lauzun*, *le Vicomte de Létorières*, *le Capitaine Charlotte*, *la Douairière de Brionne*, *les Trois Gamins*, *la Fille de Dominique*, *le Baiser au porteur*, *la Marquise de Prétintaille*, *la Comtesse du Tonneau*, *la Gardeuse de Dindons*, *les Premières armes de Figaro*, *M. Garat*... A l'époque où il était de mode, dans les théâtres de genre, de faire chanter des chansonnettes dans les entr'actes d'une pièce à l'autre, Déjazet obtint d'immenses succès en chantant ainsi *le Petit Savoyard*, *la Noce à mon frère André*, *Bibi*, *le Trompette de Marengo*, *le Petit Cochon de Barbarie*... Mais son triomphe, sous ce rapport, fut *la Lisette de Béranger*, de Frédéric Bérat, qu'elle disait avec une simplicité et un sentiment ému qui tiraient des larmes de tous les yeux. — Nous avons dit que Déjazet était excellente musicienne : c'était, en effet, presque une virtuose sur le piano.

— Le concours Cressent, qui aura lieu en 1876, a pour objet la composition d'un ouvrage lyrique, bouffe, de demi-caractère ou dramatique, opéra

ou opéra comique, en un ou deux actes, avec chœurs et ouverture. Cette ouverture devra être un des morceaux capitaux de l'ouvrage. L'acte unique pourra être divisé en deux tableaux.

Ne seront admis à concourir que des compositeurs et littérateurs français ou naturalisés comme tels.

Les partitions devront renfermer cinq morceaux au moins, dont l'ouverture, avec orchestration complète.

Chaque ouvrage devra être présenté du 1<sup>er</sup> juin au 1<sup>er</sup> juillet 1876, à la direction des Beaux-Arts, 1, rue de Valois, dans une enveloppe qui contiendra le poème, la partition et un pli renfermant les nom, prénoms et domicile de l'auteur.

Le ministre nommera un jury de neuf membres, composé de trois littérateurs et de six compositeurs de musique.

Six des membres de ce jury, trois littérateurs et trois compositeurs, seront spécialement chargés du concours préalable des poèmes et de l'examen des poèmes fournis par les concurrents.

L'auteur du livret choisi dans le concours préalable des poèmes recevra d'abord une prime de 1,000 francs.

Si la partition couronnée a été écrite sur le poème choisi dans le concours préalable, l'auteur des paroles ayant déjà reçu une prime de 1,000 francs, recevra un supplément de 1,500 francs ; le compositeur recevra, de son côté, la prime entière de 2,500 francs.

Une somme de 10,000 francs sera allouée au théâtre lyrique qui aura monté l'ouvrage et qui, par une belle exécution, se sera montré à la hauteur du but que s'est proposé le fondateur. Cette subvention ne lui sera néanmoins acquise et comptée qu'après la cinquième représentation publique.

Les auteurs couronnés devront faire exécuter leur œuvre sur un théâtre accepté par l'administration et dans un délai d'un an, à partir du jugement rendu, sous peine de perdre le bénéfice de la prime de 10,000 francs, exclusivement réservée à cette exécution. Sous aucun prétexte, les auteurs ne pourront bénéficier personnellement de cette prime.

— M. Adolphe Jullien vient de publier en une brochure des plus élégantes (chez Detaille, 10, rue des Beaux-Arts), sa piquante étude sur le *Théâtre des Demoiselles Verrières*, que les lecteurs de la *Chronique Musicale* n'ont pas dû oublier. Le sous-titre : *la Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier*, dit assez clairement ce qu'il veut dire, et attirera sans nul doute tous les curieux ou amateurs du dix-huitième siècle, dont la curiosité ne sera pas trompée à la lecture de cet amusant tableau de mœurs faciles.

— C'est le samedi 15 janvier que seront vendus les six lots restants de l'ancien Opéra.

Deux vacations ont déjà eu lieu. La première, le 17 juillet dernier, a produit une somme de 1,679,600 francs pour 2,706 mètres, ce qui a mis le prix

du mètre carré à 617 francs; la deuxième, le 6 novembre, a produit 516,500 francs pour 842 mètres, soit 625 francs le mètre carré.

Quatre des lots restant à vendre se trouvent situés dans l'îlot n° 1, les deux autres appartiennent à l'îlot n° 2.

Voici la mise à prix de ces lots :

	Superficie.	Mise à prix.
Ilot n° 1. Lot 4 <sup>e</sup>	373 <sup>m</sup> 05	209,000 fr.
Lot 5 <sup>e</sup>	471 88	302,000
Lot 6 <sup>e</sup>	450 12	248,000
Lot 7 <sup>e</sup>	491 48	271,000
Ilot n° 2. Lot 9 <sup>e</sup>	418 98	231,000
Lot 10 <sup>e</sup>	400 06	256,000

La superficie totale des terrains est donc de 2,605 m. 57, à adjuger sur une mise à prix de 1,517,000 francs.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Mademoiselle Vergin, lauréate des derniers concours du Conservatoire de musique, vient de signer avec M. Halanzier un engagement de deux ans. Mademoiselle Vergin avait été remarquée aux deux auditions de *Roméo et Juliette* qui ont eu lieu récemment au Châtelet. Son début aura lieu prochainement dans *la Juive*.

Mademoiselle Mauduit quitte l'Opéra pour embrasser la carrière italienne.

En présence du grand succès qu'obtient *Don Juan*, on vient de distribuer les rôles en double.

Voici la distribution :

Dona Elvire	M <sup>mes</sup> Fursch-Madier
Dona Anna	Ferrucci
Zerline	Daram
Don Juan	MM. Manoury
Ottavio	Bosquin
Leporello	Bataille
Mazetto	Auguez

*Théâtre-Lyrique*. — M. Vinentini compte inaugurer son théâtre en avril, avec *le Dimitri* de M. Joncières. Cet opéra alternera avec la *Statue* de M. Reyher jusqu'à la fin de la saison.

En septembre on rouvrira avec le *Timbre d'argent* de M. Saint-Saëns, puis viendra *Paul et Virginie*, et enfin *le Bravo*, paroles de M. Emile Blavet, musique de M. Salvayre.

M. Cœdès remplira au Théâtre-Lyrique les fonctions de chef de chant.

*Opéra-Comique.* — M. Sardou a lu la semaine dernière aux artistes son *Piccolino* remanié. Cet ouvrage sera interprété par : Mesdames Galli-Marié Decroix, Franck-Duvernoy, Lina Bell, Nadaud, Thibaut; MM. Duchesne, Melchissédec, Duvernoy, Nathan, Bernard, Barnolt et Dufriche.

M. Nutter, qui dirige l'Opéra-Comique en l'absence de M. de Locle, a fait débiter il y a quelques jours, au pied levé, le jeune ténor Caisso, lauréat du Conservatoire, dans le rôle de Saturnin du *Val d'Andorre*.

*Bouffes-Parisiens.* — Mademoiselle Paola Marié est engagée pour jouer dans la reprise de la *Timbale d'argent* le rôle de Muller créé par madame Peschard.

Ensuite viendront *les Trois Margot*, de MM. Coëdès, Bocage et Chabrillat, et enfin l'opérette de MM. Offenbach et Paul Ferrier.

*Renaissance.* — Madame Peschard quitte la Renaissance, elle va remplacer madame Bouffar dans le rôle du prince Caprice du *Voyage dans la Lune*. Par suite, relâche demain et les jours suivants à la Renaissance, et samedi 20, première représentation de la *Petite Mariée* avec la distribution suivante :

San-Carlo	MM. Puget
Rodolfo	Vauthier
Montéfiasco	Dailly
Graziella	M <sup>mes</sup> J. Granier
Théobaldo	Renée Carli
Lucrezia	Alphonsine

Mademoiselle Carli est une débutante qui arrive de Belgique.

*Délassements-Comiques.* — On vient de recevoir à ce théâtre une opérette en un acte, paroles de M. Paul Meyer, musique de M. Léon Dufils. Titre : *la Fillette de Plouhinec*.

BRUXELLES. — Voici la distribution de la *Mandragore*, opéra comique en trois actes, de M. Brésil, musique de M. Litolff, qui passera à Bruxelles le 25 de ce mois.

Balsamo	MM. Falchieri
Silvio	Raoult
Un moine	Geraizer
La princesse	M <sup>me</sup> Olga Levine
Graziella	M <sup>lle</sup> Luigini.

— M. Humbert, directeur des Fantaisies-Parisiennes, vient de commander un opéra bouffe en trois actes à MM. Serpette et Brésil, sous le titre suivant : *le Dey d'Alger*.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.

