

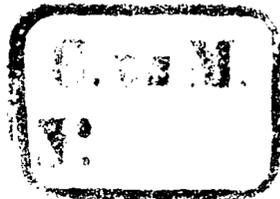
(Les Bureaux, 2 bis, rue Vivienne)

(Les manuscrits doivent être adressés *franco* au journal, et, publiés ou non, ils ne sont pas rendus aux auteurs.)

# LE MÉNESTREL

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur



Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.  
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.  
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

## SOMMAIRE-TEXTE

I. La première salle Favart et l'Opéra-Comique, 4<sup>e</sup> partie (10<sup>e</sup> article), ARTHUR FOUGIN. — II. Bulletin théâtral : Première représentation de *l'Outrage* à la Porte-Saint-Martin, A.-P. — III. M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore comédienne, ARTHUR FOGGIN. — IV. Sur le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, (4<sup>e</sup> article), JULIEN TIERSOT. — V. Musique et prison (10<sup>e</sup> article) : La Bastille et les prisons d'État sous l'ancien régime, PAUL D'ESTRÉE. — VI. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

## MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

## AU BORD DU RUISSEAU

de LUCIEN LAMBERT, poésie de MAURENS. — Suivra immédiatement : *Si je savais*, mélodie de LOUIS DIÉMER, poésie de HENRI BECQUE.

## MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO : *Valse mélancolique*, tirée des *Impressions et Souvenirs*, de MARMONTEL. — Suivra immédiatement : *Bras dessus bras dessous*, de PAUL WACHS.

## LA PREMIÈRE SALLE FAVART

ET

## L'OPÉRA-COMIQUE

1801-1838

(Suite)

## QUATRIÈME PARTIE

I

*Retour en arrière. — La question de la reconstruction de la salle Favart après l'incendie de 1838 et de son attribution à tel ou tel théâtre. — Projets fantastiques et combinaisons étranges. On parle d'une fusion de l'Opéra français et de l'Opéra italien, puis d'une fusion de celui-ci avec l'Opéra-Comique. — Un prétendant inattendu se présente. C'est Berlioz, qui, comme chef d'une société « Berlioz et C<sup>ie</sup> », demande le privilège du Théâtre-Italien, en offrant de reconstruire à son usage la salle Favart. Son projet, présenté par le ministère à la Chambre des députés, est repoussé par un vote de celle-ci.*

Le 24 avril 1840, nous l'avons vu, l'Opéra-Comique offrait à son public la première représentation de *l'Élève de Presbourg*. Six jours après, le 30, il donnait dans la salle de la Bourse son dernier spectacle, et le lendemain, 1<sup>er</sup> mai, il fermait les portes de ce théâtre. Que s'était-il donc passé? Tout simplement ceci, qu'on venait de reconstruire à son intention la salle Favart, disparue dans l'incendie du 15 janvier 1838 et qui, toute brillante et tout battant neuve, n'attendait plus que sa prise de possession. C'est ici qu'il nous faut faire un nouveau retour en arrière pour retracer l'historique, très

inconnu et singulièrement embrouillé, des faits qui, après l'abandon d'une foule de projets nés d'un désastre que certaines ambitions voulaient exploiter à leur profit, aboutirent enfin à cette reconstruction de la salle Favart et à son retour définitif au genre qui avait fait jadis sa fortune et sa gloire.

En terminant la première partie de ce travail, je constatais que, grâce à un concours de généreuses bonnes volontés, l'Opéra-Italien, peu de jours après ce désastre, avait trouvé un refuge au moins provisoire dans cette salle Ventadour naguère si funeste à l'Opéra-Comique et où, à la suite de la déblâcle de la Renaissance, il prendrait définitivement domicile. Je rappelais aussi qu'à la date du 22 janvier les six membres de la section de musique de l'Académie des beaux-arts avaient adressé au ministre une pétition par laquelle ils réclamaient la réédification immédiate de la salle incendiée et son attribution non plus au Théâtre-Italien, mais à l'Opéra-Comique, son premier occupant. Tous les musiciens étaient d'accord sur ce point, qu'il fallait rendre à notre Opéra-Comique son ancien asile, la demeure qui l'avait abrité pendant plus de vingt ans.

Mais le gouvernement était fort hésitant, et il faut lui rendre cette justice que son hésitation dura un peu plus qu'il n'eût fallu. Hélas! nous n'avons pas le droit de nous en trop étonner, puisque aujourd'hui, dans des circonstances exactement semblables, nous avons vu le même fait se reproduire, et considérablement aggravé. On comprend toutefois que les bruits les plus divers purent courir bientôt en foule sur ses intentions, et que, le temps aidant, les projets les plus fantastiques en vinrent à se donner carrière.

Le premier, et le plus singulier, est celui qui consistait à transporter l'Opéra de la salle Le Peletier, qu'on n'avait jamais cessé de considérer comme provisoire, à la salle Favart réédifiée : — « On dit aujourd'hui que le Grand Opéra sera transféré sur l'emplacement de la salle Favart, augmenté des maisons qui y sont adossées et ont leur façade sur le boulevard; c'est de ce côté que se trouverait la façade du théâtre reconstruit. Les Italiens iraient au théâtre de la place de la Bourse, et le théâtre de l'Opéra-Comique serait transféré à la salle Ventadour, dont les dispositions seraient changées pour la rendre favorable à la musique. On compterait vendre très avantageusement le terrain occupé en ce moment par l'Opéra rue Le Peletier pour y construire des maisons particulières (1). »

Puis, on parla une première fois d'une fusion de l'Opéra et du Théâtre-Italien reconstruit à Favart, à l'instar de ce qui s'était fait naguère pendant plusieurs années. Un capitaliste demandait la concession du privilège du Théâtre-Italien, qu'il voulait exploiter ainsi avec le concours de Rossini et du direc-

(1) *Revue du Théâtre*, 27 janvier 1838.

teur de l'Opéra, s'engageant à relever le théâtre à ses frais tout en faisant l'abandon de la subvention.

Les projets se faisaient si nombreux, tous leurs auteurs prétendant d'ailleurs être agréés par l'administration, que le *Moniteur universel*, alors journal officiel, crut devoir, dans les premiers jours de février, publier la note suivante, destinée, malgré son obscurité peut-être intentionnelle, à établir la situation : — « C'est par erreur que plusieurs journaux ont annoncé que M. le conseiller d'État, président du conseil des bâtiments civils, avait présenté à M. le ministre de l'intérieur un plan pour la reconstruction du Théâtre-Italien. Aucune détermination n'a été prise encore par le gouvernement sur l'avenir de cette salle; c'est une question qui embrasse des intérêts de diverses natures; on ne paraît d'accord que sur un point, c'est d'élever un monument qui puisse satisfaire à toutes les convenances et être à l'abri du danger d'un nouvel incendie. »

Le même jour, d'aucuns affirmaient que Duponchel, alors directeur de l'Opéra, aurait obtenu le privilège du Théâtre-Italien et qu'il se disposait à mener de front les deux entreprises tandis que, d'autre part, un journal spécial, *la France musicale*, donnait comme très sérieux le projet que voici : — « M. Cambiaso, ancien directeur du théâtre de Milan, a présenté au ministère un projet pour la construction d'un nouveau théâtre, qui serait situé à la place de la mairie du 2<sup>e</sup> arrondissement, dans la rue Grange-Batelière. L'entreprise serait montée par actions formant un capital de 40 millions, et le théâtre serait construit d'après les plans réunis des plus beaux théâtres d'Italie. Le privilège serait transmissible et accordé pour cinquante ans. Mais ce qu'il y a de plus important, c'est que M. Cambiaso ne demande pas de subvention pour l'exploitation de son privilège. »

Nous en verrons bien d'autres, et d'abord celui-ci, qui prêtait à Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, et à son associé Cerfberr, l'idée d'une fusion non plus de l'Opéra et du Théâtre-Italien, mais de ce dernier avec l'Opéra-Comique : — « La commission des théâtres s'est assemblée ces jours-ci au ministère de l'intérieur, sous la présidence de M. le comte de Montalivet (le ministre). La question à l'ordre du jour était, dit-on, l'examen d'une proposition faite par MM. Crosnier et Cerfberr, tendant à la reconstruction de la salle Favart, avec retour à l'État d'ici à quarante et un ans, moyennant le privilège de l'Opéra-Italien, SANS SUBVENTION, pendant le même laps de temps. Tous les membres de la commission étaient présents, à l'exception de M. de Kératry, qu'une indisposition assez grave avait retenu chez lui (1).

Cependant, les choses n'avançaient pas. Plus de trois mois s'écoulaient, et voici qu'un autre journal, *la Gazette des Théâtres*, publie sous ce titre : *Reconstruction du théâtre Favart*, une note ainsi conçue :

Une grande affaire est sur le point de se terminer. Le pouvoir veut en finir, cette semaine, sur la question qui en porte plusieurs autres dans ses flancs, celle de la reconstruction de la salle Favart. Ce point décidé, on saura :

- 1<sup>o</sup> Ce que deviendront les Bouffes (le Théâtre-Italien);
- 2<sup>o</sup> Si l'Opéra-Comique restera où il est (à la Bourse);
- 3<sup>o</sup> Si Ventadour aura son nouveau théâtre (la Renaissance);
- 4<sup>o</sup> Et enfin quel sort est réservé à l'Odéon.

Depuis l'incendie de Favart, des idées de toutes sortes ont surgi d'une foule de têtes, plus ou moins bien organisées, pour tâcher de tirer parti du sinistre. Le temps, la réflexion et de bons conseils ont fait justice des projets les plus ébouriffants. Au fond de cet examen restent aujourd'hui trois combinaisons, entre lesquelles M. le ministre de l'intérieur a définitivement à se prononcer. La saison le presse encore plus que les sollicitateurs, dont le courage s'est quelque peu refroidi en voyant que l'autorité désirait mettre, avant tout, de la sagesse dans sa décision. S'il faut réédifier la salle Favart, on n'a plus que cinq mois entre le premier coup de pioche et la représentation de réouverture. De son côté, l'Opéra-Comique est empêché, par l'incertitude, dans ses idées d'amélioration de la localité où il se

trouve. Du sien, le théâtre de la Renaissance poursuit sa marche; il va mettre les ouvriers à Ventadour, et sa troupe se forme d'une heureuse conscription frappée sur la province et l'étranger. Il importe donc que tous ces intérêts soient fixés, dans le plus court délai possible, et c'est ce qu'a, le premier, compris M. le ministre, qui en fait l'objet de sa sollicitude parmi tant d'autres (1).

(A suivre.)

ARTHUR POUGIN.

## BULLETIN THÉATRAL

PORTE-SAINT-MARTIN : Reprise de *l'Outrage*, drame de Théodore Barrière et Élouard Plouvier.

*L'Outrage* n'est peut-être pas ce qu'on appelle un bon drame, mais c'est un drame dont la donnée est saisissante et dont certaines situations sont d'un intérêt palpitant. Il date aujourd'hui de près de quarante ans, puisque son apparition première remonte au 25 février 1859. Le succès alors n'en fut pas douteux, malgré la hardiesse du sujet, hardiesse qui peut sembler pâle aujourd'hui après les exploits du Théâtre-Libre et de ses congénères. Il s'agit ici d'une jeune fille, Hélène Latrade, qui est devenue folle à la suite d'un horrible attentat dont elle a été victime de la part du fils d'un magistrat, Raoul de Brives. Elle revient cependant à la raison, sinon à la mémoire, grâce aux soins et à l'amour d'un brave garçon, Jacques d'Albert, qu'elle consent à épouser. Mais voici que le soir même des noces... elle se rappelle, fond en larmes et, sur les supplications de son époux, lui fait connaître son malheur passé. Jacques se jure alors de ne pas être le mari de sa femme tant qu'il n'aura pas découvert l'infâme qui l'a déshonorée. Il serait trop long de raconter par quels moyens il finit par trouver le coupable et comment celui-ci, pour échapper au déshonneur et au châtement qui l'attendent lui-même, se suicide devant son justicier. Le dénouement, qui était difficile à trouver, peut paraître singulier, mais le drame n'en reste pas moins puissant et émouvant en certaines parties, en dépit de quelques modifications assez fâcheuses qu'on lui a fait subir.

Il est bien joué par M<sup>lle</sup> Lara, qui est décidément une artiste de race et qui représente la jeune Hélène de la façon la plus délicieuse, par M. Desjardins, qui a bien dessiné la physionomie indigne de Robert de Brives, et par M. Burguet, qui joue Raymond de Brives avec beaucoup de naturel. Quant à M. Philippe Garnier, il est bien inégal et parfois bien singulier dans le personnage de Jacques d'Albert, sur lequel il n'attire pas la sympathie évidemment rêvée par les auteurs.

A. P.

## M<sup>ME</sup> DESBORDES-VALMORE COMÉDIENNE

Demain lundi on inaugure à Douai la statue d'un des plus admirables poètes qu'aient produits la France et le XIX<sup>e</sup> siècle. Demain, la ville de Douai ne se contentera plus de la plaque commémorative qu'elle a fait pieusement placer sur la façade de la maison qui porte le n<sup>o</sup> 36 de la rue de Valenciennes, où est née M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore, elle possédera l'image de sa noble compatriote, la belle statue de bronze argenté due à M. Houssin, un sculpteur douaisien, qu'on a pu contempler il y a quelques semaines au dernier Salon du Champ de Mars.

Dans dix jours, le 20 juillet, il y aura cent dix ans que Marceline Desbordes naquit à Douai, et je regrette qu'on n'ait pas choisi exactement cette date pour l'inauguration du monument qui lui est consacré. Mais il n'importe, l'essentiel est que cet hommage lui soit rendu, et que rien ne manque à la gloire du poète le plus étonnamment pathétique dont notre pays puisse être fier. Aussi bien, n'est-ce point du poète que je veux parler ici. Je désire seulement profiter de la circonstance qui se présente pour dire quelques mots de M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore comédienne, de celle qu'en ses jeunes années on n'a pas craint de comparer à deux des plus grandes artistes de son temps, M<sup>me</sup> Saint-Aubin et M<sup>lle</sup> Mars, ce qui prouve le cas qu'on pouvait faire de son talent sous ce rapport.

C'est le hasard qui amena la jeune Marceline Desbordes à aborder le théâtre, alors qu'elle était à peine âgée de treize ans, et c'est à Lille, que pour la première fois, elle parut en public. Je n'ai pas ici la place nécessaire pour m'étendre sur ses débuts, et je renvoie le lecteur curieux de détails à un travail important publié par moi,

(1) *Revue du Théâtre*, 27 janvier 1838.

(1) *Gazette des Théâtres*, 13 mai 1838.

à l'aide de documents inédits, sur la *Jeunesse de M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore* (1). De Lille, où elle n'avait fait en quelque sorte qu'apparaître, la jeune Marceline fut engagée à Rochefort, puis à Bordeaux, et enfin dans une troupe qui desservait les théâtres de Pau, de Tarbes et de Bayonne. A Bayonne, elle s'embarqua avec sa mère pour la Guadeloupe, d'où, à seize ans, elle devait revenir seule, orpheline et désolée, après avoir échappé à des périls de toute sorte.

A peine de retour, obligée de gagner sa vie et désireuse de venir en aide à son vieux père, elle ne trouva rien de mieux à faire que d'embrasser définitivement cette carrière du théâtre qu'elle n'avait fait qu'ébaucher, où elle devait obtenir de si vifs succès, et pour laquelle cependant, en dépit de ces succès, elle éprouva toujours une constante répugnance. Après s'être montrée de nouveau à Lille, elle est engagée à Rouen pour jouer les ingénues dans la comédie et l'opéra-comique. On sait qu'à cette époque nos grands théâtres de province n'étaient pas exclusivement consacrés à l'opéra; ils jouaient aussi la comédie (voire la tragédie), et certains emplois devaient être tenus par les artistes dans les deux genres. En dépit de la sévérité traditionnelle et bien connue du public rouennais, M<sup>me</sup> Desbordes trouva de sa part l'accueil le plus favorable; et il faut bien croire que cet accueil était justifié par un talent sérieux puisque quelques artistes de l'Opéra-Comique, parmi lesquels Elleviou, étant venus donner des représentations à Rouen, furent si enchantés du jeu de la jeune artiste qu'ils la firent aussitôt engager à ce théâtre.

Elle vint débiter en effet, le 29 décembre 1804, dans *le Prisonnier*, de Della Maria, et *Lisbeth*, de Grétry. Son succès fut complet, et le vieux maître se montra si satisfait de l'artiste et de la femme que non seulement il voulut la faire travailler lui-même, mais qu'il la recueillit chez lui, dans sa maison, et la traita comme sa propre fille. Peu de semaines après, elle créait l'unique rôle de femme d'un petit opéra de Spontini, *Julie ou le Pot de fleurs*, et c'est en rendant compte de cette pièce que Geoffroy, le critique grincheux du *Journal des Débats*, disait d'elle : « Cette débutante m'avait échappé, et ne méritait pas une pareille indifférence. Après M<sup>me</sup> Mars, il n'y a point, à Paris, d'ingénuité qu'elle n'égale ou ne surpasse. » Et le *Journal de Paris* disait de son côté, après lui avoir vu jouer Colombine dans une reprise du *Tableau parlant* : « ... A défaut de poumons, elle fait un usage très heureux de son goût naturel; elle chante avec beaucoup de pureté et d'expression, et d'ailleurs elle est, après M<sup>me</sup> Saint-Aubin, la meilleure comédienne de la troupe, ce qui n'est pas un petit avantage. »

Dans *Lisbeth* elle avait obtenu un succès de larmes; ici, dans cette parade si curieuse et si amusante du *Tableau parlant*, c'était l'esprit, la grâce et la gaieté qui l'emportaient en elle. Bientôt elle se montra, toujours de la façon la plus heureuse, dans divers autres ouvrages du répertoire et de genres différents : *l'Amoureux de quinze ans*, *l'Habit du chevalier de Grammont*, *un Quart d'heure de silence*, *Alexis ou l'Erreur d'un bon père*, *le Petit Matelot*, *une Heure de mariage*. Puis elle créa un petit opéra de Jadin, *le Grand-Père*, et fut appelée à sauver un autre petit ouvrage de Kreutzer, *les Surprises*, où elle remplaça, dès la seconde représentation, une artiste, M<sup>lle</sup> Jaspin, qui en avait compromis le succès par son insuffisance.

Mais les affaires de l'Opéra-Comique n'étaient pas brillantes alors, et malgré la situation honorable qu'elle s'y était faite, M<sup>me</sup> Desbordes se crut obligée de le quitter. Elle en donnait les raisons dans une lettre qu'elle adressait plus tard à son ami Sainte-Beuve : « ... Tout m'y promettait un avenir brillant; j'étais sociétaire sans l'avoir demandé ni espéré. Mais ma faible part se réduisait alors à 80 francs par mois, et je luttais contre une indigence qui n'est pas à décrire. Je fus forcée de sacrifier l'avenir au présent, et, dans l'intérêt de mon père, je retournai en province... »

Elle retourna en effet à Rouen, où elle fut reçue comme l'enfant prodigue, puis partit pour Bruxelles. C'est de là qu'elle eut avec Grétry une correspondance bien intéressante, dont je ne puis donner ici qu'un échantillon, suffisant d'ailleurs à faire connaître quelles étaient leurs relations. Elle avait, en apprenant la mort de sa femme, écrit aussitôt au vieux maître, et celui-ci lui adressait, en réponse, ces quelques lignes touchantes :

Paris, 13 mai 1807.

Oui, mademoiselle et bonne amie, je crois à vos sentiments pour moi; vous ressentez une partie de mes maux; ils sont affreux, et je suis certain que je ne retrouverai le repos que dans la tombe. Je parts (*sic*) pour la campagne; des amis veulent bien m'y suivre; mais que trouverai-je là? Jeannette, toujours Jeannette, qui ne me répondra plus.

Adieu, chère bonne amie, je vous embrasse de tout mon cœur.

GRÉTRY.

Engagée au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, aux appointements de 400 francs par mois, M<sup>me</sup> Desbordes y avait débuté le 4 mai 1807 dans *la Femme jalouse*, comédie de Desforges, et dans *une Heure de mariage*, de d'Alayrac. Elle n'y devait rester cette fois qu'une année. Elle alla passer quelques années ensuite à Bordeaux, puis fut engagée à Paris, à l'Odéon, pour y tenir l'emploi des jeunes premières de comédie et de tragédie. Son début, très heureux, eut lieu dans une comédie de Pigault-Lebrun, *Claudine de Florian*, le 27 avril 1813. Elle resta deux ans à ce théâtre, où, pour sa représentation à bénéfice, le 16 mai 1815, on donnait pour la première fois une comédie en trois actes et en vers de Dorvo et Dumaniant, *les Querelles de ménage*. Elle retourna à Bruxelles, où elle allait demeurer du 15 août 1815 au mois d'avril 1819, et où elle devint tout à fait l'enfant gâtée du public. On aura une idée de l'impression qu'elle produisait par ces lignes qu'un critique belge, J.-B.-D. Vautier, publiait sur elle trente ans après, en 1847; le jugement est intéressant :

Je me rappelle l'époque où, actrice de la façon qu'elle est poète, M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore embellissait notre scène par son organe et son jeu. Je fus témoin, comme beaucoup de mes lecteurs, de ses triomphes dans la comédie et la tragédie; et nous admirions tous cette exquise sensibilité qui lui faisait prêter son âme aux personnages qu'elle représentait. Au temps des brillantes soirées de Joanny, M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore, sous les traits de la fille d'Agamemnon, enleva nos suffrages par sa déclamation pleine de douceur, véritable élégie en action. Ce qui lui avait été refusé du côté de la physionomie, les grâces décentes de sa diction et de son maintien nous le rendaient amplement. Elle n'était pas élève de l'art, mais celui de son instinct, et cet instinct, tout dramatique, la secondait à merveille. Dans les rôles passionnés, dans ceux surtout qui avaient quelque rapport de situation avec les événements qui, par intervalle, ont rembruni son existence, M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore se laissait aller à une émotion tellement visible que, sans la présence d'esprit de ses camarades, l'actrice aurait pu faire oublier la pièce et le personnage. Nos yeux ont bien souvent surpris de véritables larmes dans les siens. Chose assez rare, la gaieté folâtre n'était pas moins son élément que la tristesse et la mélancolie. Légère alors et semillante, elle animait la scène par un langage plein d'une vivacité malicieuse. Voilà ce que je n'ai pas oublié...

On conviendra que pour mériter de tels éloges, le talent que portait à la scène M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore devait être particulièrement remarquable. On a vu d'ailleurs ceux que, toute jeune et à l'aurore de sa carrière dramatique, elle avait obtenus lors de sa courte apparition à l'Opéra-Comique. Ses qualités n'avaient évidemment pu que grandir par le travail et l'expérience. Il est assez rare, au surplus, qu'un même artiste réussisse à se faire applaudir sur deux scènes de genres aussi différents que celles de l'Opéra-Comique et de l'Odéon, et l'on peut dire que M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore offre un exemple peu commun sous ce rapport. En quittant Bruxelles, où, en 1817, elle avait épousé Valmore, son camarade de la Monnaie, artiste distingué lui-même, elle suivit son mari au Grand-Théâtre de Lyon, où elle continua, pendant deux années, de tenir son emploi de jeune première. Puis, en 1822, elle quitta définitivement le théâtre, pour se consacrer uniquement aux soins de la famille et à l'éducation de ses enfants.

Ces quelques détails relatifs à la carrière scénique de M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore complètent l'histoire de la vie de cette femme si remarquable et si intéressante.

ARTHUR POUJIN.

## SUR LE JEU DE ROBIN ET MARION

D'ADAM DE LA HALLE

(Suite.)

Il résulte de ces observations que si, par sa forme, le *Jeu de Robin et Marion* mérite le nom de premier opéra-comique par le procédé de composition, l'œuvre diffère essentiellement de l'opéra-comique moderne, puisque toute la partie musicale, au lieu d'être composée spécialement, a été empruntée à des chansons préexistantes. Ce procédé se rapprocherait plutôt de celui du vaudeville; mais encore n'est-ce pas tout à fait cela, car, dans le vaudeville, des couplets nouveaux sont composés sur des airs connus, tandis qu'ici l'emprunt porte sur la chanson tout entière, musique et paroles. Cette méthode, en réalité, est particulière au moyen âge.

En faisant ces observations, je ne crois porter aucun atteinte à la considération que l'on doit à Adam de la Halle. Si, en composant le *Jeu de Robin et Marion*, il ne fut pas un génie créateur dans le sens moderne du mot, du moins a-t-il eu un mérite qui n'est pas moindre : celui de condenser, de résumer en une seule œuvre ce qu'il y eut à son époque de plus significatif, de plus spontané, de plus digne de

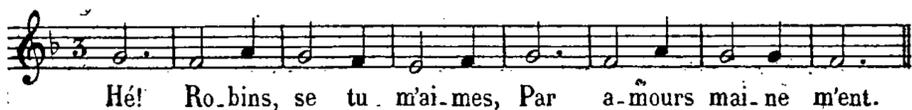
(1) Dans la *Nouvelle Revue* des 1<sup>er</sup> et 15 février 1894.

passer à la postérité. D'ailleurs, par la composition de la partie dialoguée, il reste un poète exquis, et d'autre part il a fait ses preuves comme musicien, cela en des genres très différents, car il a composé des chansons, des jeux-partis, des rondeaux, des motets, c'est-à-dire de la musique savante : et pour cela précisément nous devons lui savoir d'autant plus de gré de n'avoir pas dédaigné les productions de la muse rustique, et, par son ingénieux arrangement, de nous avoir conservé la plus précieuse collection de chansons populaires du moyen âge qui nous ait été conservée par l'écriture.

Cette étude doit être complétée par quelques observations relatives à la musique du *Jeu de Robin et Marion* et aux particularités qu'elle présente.

Deux manuscrits nous ont conservé cette musique, sur les trois qui nous ont apporté le texte du *Jeu* : l'un, du XIII<sup>e</sup> siècle, renfermant presque toutes les œuvres de maître Adam, appartient à la Bibliothèque Nationale (ms. fr. 25.566, ancien fonds La Vallière); l'autre, du XV<sup>e</sup>, est à la Bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence. Les variantes existant entre les deux notations musicales sont généralement de peu d'importance, et portent seulement sur trois morceaux, des seize que comporte le *Jeu de Robin et Marion*. Cette musique est notée d'après le système rythmique de la notation franconienne; le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, en très bel état de conservation, nous montre que cette notation a été exécutée avec le plus grand soin et la plus grande netteté. De Coussemaker en a donné une transcription excellente dans son livre sur Adam de la Halle, le monument le plus important et, à coup sûr, le plus méritoire, qui ait été jusqu'ici à la mémoire du trouvère d'Arras (1).

Cette transcription n'a qu'un défaut : exécutée d'après les mêmes données que s'il s'agissait de chants religieux ou de graves et lentes mélodies des trouvères, elle a pris uniformément pour unité de temps des valeurs trop longues pour représenter les rythmes légers et animés de la chanson populaire. C'est ainsi, par exemple, que le premier refrain chanté par Marion à l'entrée du Chevalier se présente sous cet aspect lourd et pesant :



N'est-il pas évident que cette petite phrase, qui a tous les caractères d'un refrain de chanson de danse, est un six-huit et doit être notée ainsi :



Il en est de même pour la grande majorité des mélodies de *Robin et Marion*.

Le principe étant admis, il était aisé de l'appliquer aux différents morceaux, et par là, sans toucher aucunement à la ligne mélodique, de rendre à leur notation son véritable aspect.

Au point de vue de la tonalité, ces mélodies présentent une particularité infiniment intéressante : elles sont presque toutes dans le mode majeur. Notons bien que nous sommes au XIII<sup>e</sup> siècle, époque où les théoriciens ne reconnaissent pas d'autres modes que ceux du plain-chant, et que les historiens de la musique les plus autorisés ont, jusqu'à notre temps, soutenu cette thèse inexacte que la tonalité moderne (c'est-à-dire la substitution du majeur et du mineur aux anciennes modalités) était un effet des progrès de l'harmonie et avait été créée, presque de toutes pièces, au XVII<sup>e</sup> siècle, par un musicien de génie. Mais la nature est au-dessus de ces belles théories; et, comme la tonalité moderne est simplement la tonalité naturelle, il ne faut pas s'étonner que les chanteurs de chansons populaires n'aient attendu la permission ni de Monteverde, ni de Fétis, pour chanter en majeur. Il n'est pas de preuve plus éclatante de cette vérité que celle qui nous est fournie par l'ensemble des mélodies de *Robin*

(1) J'y relève une seule faute : dans la chanson de Marion : « Vous perdez vos peines, sire Aubert » (1<sup>re</sup> scène de Marion avec le Chevalier), le transcriteur n'a pas tenu compte du changement de clef indiqué au milieu de la mélodie, ce qui fait que la seconde partie se trouve notée une tierce trop haut, et que la tonalité en est complètement bouleversée. Bien convaincu de la faute par la seule inspection de la mélodie, je me suis reporté au manuscrit, qui a confirmé le bien fondé de mon hypothèse. La faute se retrouve, bien entendu, dans toutes les éditions faites d'après de Coussemaker : MEIENREIS, *Adam de la Halle's Spiel Robin und Marion*, Munich, 1893; E. LANGLOIS, *Loc. cit.* — Un plus grave reproche peut être adressé à ce dernier, qui, dans sa récente édition, d'apparence cependant à inspirer confiance au point de vue de l'exactitude, n'a pas craint d'ajouter à la chanson dialoguée : « Bergeronnette » plusieurs membres de phrases (vers et musique) qui en dénaturent la forme et le développement original.

et *Marion*. A cet égard, bien significatifs sont les tâtonnements des scribes du XIII<sup>e</sup> siècle pour fixer par la notation des formes différentes de celles qui seules étaient admises par les principes. C'est ainsi que les premières mélodies du *Jeu* sont notées en *fa* : ce ton n'est pas encore trop étranger au plain-chant, puisqu'il correspond aux 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> tons, avec l'adjonction autorisée du *si* bémol (exprimé ou sous-entendu). Mais au début, ce bémol n'est pas écrit à la clef, bien que la tonalité des mélodies l'appelle impérieusement. Puis, peu à peu, l'écrivain s'aperçoit que la présence de ce signe est nécessaire; le bémol figure en effet dans la plupart des mélodies qui se trouvent au milieu de l'œuvre, parfois accidentellement omis : ainsi, dans le long *Trairideluriau* de Marion et du Chevalier, on le trouve à la clef de la première portée; puis rien aux trois portées suivantes : il reparait à la cinquième, jusqu'à la fin du morceau suivant, mais oublié deux fois encore. Enfin, gêné sans doute par cette complication (combien considérable!), le scribe se décide à prendre un grand parti : il écrira en *ut* majeur; et en effet, les dernières mélodies du *Jeu de Robin et Marion* sont transcrites dans ce ton, lequel n'était nullement admis par les principes de la tonalité grégorienne. Mais cette fois, si les règles sont enfreintes, la musique est notée conformément à son vrai caractère modal.

Je n'insisterai pas sur cette particularité que les mélodies n'ont pas toutes la tonique pour finale, mais que quelques-unes s'arrêtent soit sur la dominante, soit sur le 2<sup>e</sup> degré appelant harmoniquement l'accord de dominante. Le cas est fréquent dans la chanson populaire, et n'altère aucunement le caractère essentiel de la tonalité, qui reste parfaitement conforme aux principes de la tonalité moderne, et sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir, pour l'interpréter, les systèmes des modes antiques ou du moyen âge.

Reste encore une question : celle de savoir si, dans les représentations du XIII<sup>e</sup> siècle, les mélodies du *Jeu de Robin et Marion* étaient soutenues par un accompagnement quelconque. Il me semble que, sur ce point, les opinions ont beaucoup erré. C'est ainsi qu'il y a une quarantaine d'années, c'est-à-dire tout au commencement des études musicales sur le moyen âge, Théodore Nisard, ayant trouvé dans le manuscrit de Montpellier un motet où la mélodie « Robin m'aime » se trouve combinée avec deux autres parties vocales (par succession de quarts et de quintes, conformément à l'agréable usage de ce temps), et ayant conclu d'abord, sans aucune raison, que le dit motet était de la composition d'Adam, ajouta que la chanson de la bergère était chantée en trio, par elle-même en scène, et par Robin et le Chevalier cachés derrière les décors!... Gustave Chouquet, faisant mention de cette opinion bizarre, la réprovoque, mais en ajoutant : « C'étaient des instruments, selon nous, et non des chanteurs, qui harmonisaient d'une façon encore bien barbare l'ariette de *Robin m'aime*, ainsi que toutes les autres mélodies de cette pastorale (1). »

De Coussemaker a fait justice de toutes ces hypothèses saugrenues : il constate d'abord que, dans aucun manuscrit du *Jeu*, on n'aperçoit la moindre trace d'harmonie, et que « si réellement les mélodies de cette pièce avaient été destinées à être chantées à plusieurs parties, le copiste du manuscrit de la Vallière, qui a noté les rondeaux et les motets avec les parties harmoniques, n'aurait pas manqué de noter de même les airs du *Jeu de Robin et Marion*. » Il insiste avec raison sur l'incompatibilité scénique de la pièce avec des morceaux à plusieurs parties chantant des paroles différentes. Et cependant, un peu plus loin, énumérant les noms des instruments rustiques dont il est question dans la pièce (flageolet, cornemuse, tambourin, cornets), il ne peut s'empêcher d'ajouter : « Il est très probable et presque certain que les airs étaient accompagnés ou du moins soutenus par des instruments. Sans cela il eût été presque impossible de rester dans le ton (2). » Et, plus récemment, M. Weckerlin écrivait encore : « Dans aucun manuscrit il n'y a trace d'harmonie. Il est cependant difficile d'admettre que ces airs aient été chantés sans aucun accompagnement quelconque, mais rien ne vient nous prouver le contraire (3). »

C'est bien ici le cas de revenir à la phrase de Montaigne citée au début de cette étude : « C'est un commun vice quasi de tous les hommes d'avoir leur visée et leur arrêt sur le train auquel ils sont nés... » Si nous avons tant de peine aujourd'hui à nous figurer une représentation théâtrale dont les chants ne seraient soutenus d'aucun accompagnement, c'est que le progrès des temps a rendu pour nous cet élément indispensable; mais il ne s'ensuit pas qu'il en ait toujours été ainsi, et il est certain que les chanteurs qui interprétaient

(1) G. CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 37.

(2) DE COUSSEMAKER, *Adam de la Halle*, p. LXVII et LXVIII de l'Introduction.

(3) *Le Jeu de Robin et Marion qu'Adam fit*, publié par J.-B. WECKERLIN, Introduction.

les premiers le *Jeu de Robin et Marion* n'avaient aucun orchestre à leur disposition pour les accompagner, par cette simple raison que l'harmonie instrumentale destinée à accompagner le chant était inconnue alors. L'on aurait grand tort de parler ici du déchant, qui est un genre de composition tout spécial, exclusivement vocal, et dont la précédente citation de de Coussemaker a suffisamment démontré l'incompatibilité avec le genre du *Jeu de Robin et Marion* pour qu'il soit utile d'insister; mais cet auteur lui-même cède au courant des idées modernes lorsqu'il avance que les voix étaient soutenues par les instruments, vu que ces instruments avaient ici leur rôle particulier, celui d'accompagner les danses, et n'étaient aucunement faits pour suivre les voix. Aussi bien, s'il faut absolument trouver aujourd'hui même des exemples d'exécutions purement vocales, nous n'aurons qu'à voir de quelle manière les chansons populaires sont exécutées par ceux qui ont gardé les traditions: ces chansons, souvent très longues, sont toujours chantées par la seule voix, sans aucun accompagnement instrumental. Il n'est pas douteux qu'il en ait été de même pour les chansons de même nature qui composent exclusivement la partie musicale du *Jeu de Robin et Marion*.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

## MUSIQUE ET PRISON

(Suite)

Pendant que Latude ne demandait à la musique qu'une source de jouissances personnelles, un de ses co-détenus en faisait un instrument de propagande religieuse. C'était un prêtre, nommé Coffin, à qui des hallucinations mystiques avaient tourné la tête. Il prétendait régénérer le catholicisme par le calvinisme, et comme pour mieux marquer ses premiers pas dans la carrière de l'apostolat, il avait commencé par enlever des religieuses de leur couvent. Naturellement cet exploit, non moins que la profession de ses nouveaux dogmes, lui valut les honneurs de la Bastille; et là, il passait toutes ses nuits à hurler des psaumes, pour la plus grande édification des prisonniers que cette ferveur insolite empêchait de dormir. Sa folie devint tellement insupportable qu'il fallut le transporter à Charenton, où il ne tarda pas à mourir.

La fameuse comtesse de la Motte, que le vol du *collier de la Reine* avait conduite à la Bastille, s'y livrait aussi à des excentricités vocales assourdissantes pour ses voisins; mais ce n'était, ni pour correspondre avec eux, ni pour égayer sa solitude, qu'elle passait en revue son répertoire musical. Malgré qu'elle fût bronzée contre les émotions de toute nature, cette aventurière de grande race ne pouvait se défendre de l'impression nerveuse qui se traduit, chez bien des gens préoccupés, par l'irrésistible besoin de chanter. Ses *Mémoires* notent ainsi ce cas psychologique :

... Le crédit de la maison de Rohan, disais-je en moi-même, procurera la liberté du cardinal, et je devrai la mienne à la générosité de la Reine. C'est ainsi que je raisonnais. Quelquefois, ces réflexions et d'autres du même genre me tranquillisaient, au point que je chantais chanson sur chanson avec une volubilité et une gaieté dont s'étonnaient les Invalides qui étaient de service dans les environs de ma chambre. Plusieurs dirent au gouverneur que je passais en revue au moins soixante ariettes par jour, que cependant ils ne pouvaient distinguer les paroles, mais qu'il semblait que je m'adressais à quelqu'un, que je me soulevais souvent jusqu'à la hauteur de ma fenêtre de manière qu'ils pouvaient me voir.

Le gouverneur leur ordonna en conséquence de faire attention à ce que je chantais. J'entendis un matin parler à voix basse sous ma fenêtre: je me doutais que c'étaient des espions.

— Tant mieux, me dis-je, et je me mis à chanter *O Richard, ô mon Roi*, en substituant le nom de Valois à celui de Richard; j'eus soin également d'introduire le nom du gouverneur dans mon ariette et le finale de ma chanson fut un grand éclat de rire.

Le soir, De Launay, le gouverneur de la Bastille, entra chez la prisonnière et l'invitait à lui répéter un de ses airs favoris. Elle lui chanta un air de bravoure à tue-tête et termina la séance par ce coup droit :

— Maintenant, vous ne pouvez plus me dire que le règlement interdit de chanter, puisque vous avez été le premier à le violer en me demandant une ariette.

De Launay ne trouva rien à répondre et sortit. Mais il rentra presque aussitôt pour prier M<sup>me</sup> de La Motte de ne pas chanter à l'heure où le cardinal de Rohan, compromis comme elle dans cette scandaleuse affaire du Collier, venait se promener, suivant son habitude, sous les fenêtres de la prisonnière.

Nous ne retrouvons plus cette nervosité — indice d'une conscience peu tranquille — chez le Dr Hallot, que la jalousie professionnelle de M. de Lassone, médecin du roi, fit enfermer en 1781 à la Bastille. Le docteur, quand on vint l'arrêter, jouait de la flûte: il mit l'instrument dans sa poche et suivit l'exempt. Arrivé à destination, il reprit sa flûte et termina son morceau. Une telle sérénité augmenta le nombre de ses défenseurs, et Lassone dut céder à la pression de l'opinion publique. Hallot ne resta que douze jours à la Bastille.

Tort de la Sonde devait y passer plus de neuf mois pour un motif presque analogue. Singulier personnage; en vérité, que cet intrigant qui, au dire de ses contemporains, s'employa si activement, pendant l'Empire et la Restauration, pour un de ces innombrables Louis XVII dont la race pullule encore! Secrétaire du comte de Guines, notre ambassadeur à Londres, Tort de la Sonde avait commis de graves indiscretions qui amenèrent sa disgrâce et son incarcération à la Bastille. Il comprit dès lors que la carrière de la diplomatie régulière lui était définitivement fermée et s'ingénia à se trouver des ressources pour le jour où il ne serait plus le pensionnaire, malgré lui, du roi Louis XV. Il jouait passablement du violon et il entreprit de perfectionner son talent pendant toute la durée de sa détention. S'autorisant d'espérances que lui avait laissé entrevoir Rochebrune, commissaire de la Bastille par métier et musicien par tempérament, Tort de la Sonde sollicita du lieutenant de police la permission de jouer du violon. Il s'engageait à user d'une sourdine si bien préparée qu'on ne pourrait entendre les notes « d'un bout de la chambre à l'autre », argument sans doute irrésistible! car notre homme, plus discret comme virtuose que comme diplomate, vit sa demande favorablement accueillie.

Bien mieux, peu de temps avant la chute de la Bastille, les prisonniers étaient devenus les professeurs de musique de la maison. Le 3 mai 1788, Laffitte de Pelleport écrivait au chevalier du Puget, lieutenant du roi au château :

... Si M<sup>me</sup> du Puget peut se passer de son solfège pour quelques jours, je vous serai bien obligé de me le prêter. Quand vous voudrez, je suis à ses ordres pour finir ses principes de clavecin.

Encore une figure originale que ce Laffitte de Pelleport, le futur beau-père de Bernardin de Saint-Pierre! Il faisait partie de cette bande de pamphlétaires, doublés de maîtres chanteurs, qui exploitèrent si effrontément à Londres la cour de Versailles et jusqu'à Marie-Antoinette elle-même. Ce fut Laffitte de Pelleport qui écrivit *le Diable dans un bénitier*. Il dut à ce libelle et à bien d'autres de passer plusieurs années à la Bastille; mais il avait gardé un assez bon souvenir des fonctionnaires qui s'y trouvaient alors, puisque, le jour où la forteresse fut envahie par le peuple, Pelleport entreprit de sauver M. de Losme, le major de la Bastille; il ne put arrêter le bras de ses meurtriers et faillit lui-même tomber sous leurs coups.

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉE.

## NOUVELLES DIVERSES

### ÉTRANGER

La mort de sir Augustus Harris pourrait bien amener la disparition complète de Covent Garden et de l'Opéra de Londres. Il paraît que lady Harris n'a pas la moindre envie de risquer sa fortune personnelle dans une entreprise de ce genre, ce qui est fort raisonnable, et que M. Faber, le titulaire du bail de l'immeuble, ne veut le confier qu'à un homme offrant toutes les garanties voulues. Cet homme ne se trouvera pas facilement, et il se pourrait bien que M. Faber cédât son bail au duc de Bedford, qui ne demande pas mieux que de convertir Covent Garden en un marché des quatre-saisons, comme il a fait déjà pour Floral Hall. Il paraît, en effet, qu'à Londres les choux et les oranges sont à même de payer un loyer plus considérable que l'art lyrique. Verrons-nous alors une *season* à Londres sans opéra et sans dames très largement décolletées dans les loges? *Quod Dii avertant!*

— D'autre part on raconte, à Londres, que M. Maurice Grau se trouve à la tête d'un syndicat formé dans le but d'exploiter l'Opéra de Covent-Garden. Le contrat n'est pas encore signé, mais il paraît probable que M. Grau prendra la direction de Covent-Garden. Il resterait en même temps avec M. Abbey, à la tête du Metropolitan Opera House de New-York, la saison de Londres ne commençant qu'à l'expiration de celle de New-York. Le fait que M. Grau réunirait dans ses mains les directions de ces deux importants théâtres d'opéra pourrait même être fort utile au point de vue de l'acquisition des œuvres à jouer et des engagements d'artistes.

— Voilà qui est d'un bel exemple de charité et aussi de modestie, par les temps de statuomanie que nous traversons. Les amis de sir Augustus Harris avaient songé à ouvrir une souscription pour l'érection d'un monument à sa mémoire. Sur le désir exprimé par sa veuve, le produit de la souscription servira à construire une maison de refuge pour les comédiens infirmes ou malheureux. Harris, qui fut un simple au milieu d'une vie très mouvementée et un esprit pratique qui ne s'attardait pas à l'apparat, approuvera certainement du fond de sa tombe.

— Le prince de Galles, en sa qualité de premier chancelier de la nouvelle université de Galles, a promu la princesse sa femme au grade de doctoresse en musique de cette université. Le prince et la princesse portaient le costume traditionnel de docteur et semblaient fortement amusés du cérémonial, qui a été célébré avec beaucoup d'éclat. Le prince a prononcé en latin la formule d'usage : « *Altissima principissa, admissio te in gratum doctoris musices et ad omnia privilegia hujus dignitatis.* » Ajoutons que la princesse de Galles est déjà doctoresse en musique de l'université d'Irlande.

— On vient de produire, une fois de plus, l'oratorio de Mendelssohn, *Elie*, au Palais de Cristal de Londres. Parmi les choristes se trouvait un amateur, M. Pountney, qui avait pris part, en qualité de basse, à la première exécution d'*Elie* en 1846, sous la direction de Mendelssohn. Ce vétéran est encore si bien conservé qu'il a pu venir de Birmingham à Londres pour chanter au Palais de Cristal et retourner à son domicile immédiatement après avoir célébré ses noces d'or avec cet *Elie*. Inutile de dire que parmi les 23.000 personnes qui assistaient au concert se trouvaient aussi plusieurs amateurs qui avaient vu Mendelssohn diriger la première exécution de son célèbre oratorio.

— Il s'est formé à New-York une société anonyme pour l'exploitation du Metropolitan Opera House au capital de 2.500.000 francs, qui est divisé en actions de 500 francs chacune. Comme nous l'avons dit, MM. Grau et Abbey sont engagés en qualité de directeurs de cette nouvelle entreprise.

— A Genève a été représentée au Bâtiment électoral, arrangé en théâtre pour la circonstance, une œuvre importante de deux auteurs suisses, MM. Baud-Bowy pour le texte et Jacques Dalcroze pour la musique. *Le Poème alpestre* est une sorte d'ode patriotique, de vastes proportions, avec soli, chœurs, danses et orchestre. La musique de M. Jacques Dalcroze est abondante en inspirations mélodiques, claire sans vulgarité, originale sans recherche et remarquablement orchestrée. Les soli étaient tenus par M., M<sup>me</sup> et M<sup>lle</sup> Ketten, et les ensembles comprenaient les chœurs de la Lyre sacrée et de la Société du Conservatoire; au total, avec l'orchestre de l'Exposition, 550 exécutants sous la conduite du jeune compositeur.

— Le grand succès d'un des derniers concerts de l'Exposition de Genève a été pour la *Rapsodie cambodgienne* de M. Bourgault-Ducoudray, exécutée sous la direction de l'auteur, qui a été l'objet de deux bruyants rappels. Constatons en même temps que M. Gustave Doret, le chef d'orchestre des concerts, a dirigé d'une façon remarquable la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, la *Joyeuse Marche* de Chabrier, et la Marche funèbre de M. Hugo de Singer.

— Autre correspondance de Genève. La musique à notre exposition nationale tient une place fort large; outre les grands concerts symphoniques dirigés par M. Gustave Doret ainsi que ceux donnés par le même orchestre dans le parc des Beaux-Arts, dirigés par M. L. Rey, premier violon-solo à l'orchestre, nos nombreuses sociétés chorales et instrumentales rivalisent de zèle et d'entrain en donnant chaque semaine des auditions musicales très variées et intéressantes, soit dans l'enceinte de l'Exposition, au village suisse ou dans les jardins publics. Le théâtre poursuit une carrière très brillante. *Mignon* d'Ambroise Thomas, *Manon* et *Werther* de Massenet, et tant d'autres chefs-d'œuvre dramatiques se succèdent avec succès sur notre scène genevoise. L'orchestre, excellent à tous les points de vue, est dirigé d'une main ferme et sûre par le vétéran de nos chefs d'orchestre, M. Francis Bergalonne. — A partir du 22 juillet prochain, M. Otto Barblan, l'organiste de la cathédrale de Saint-Pierre, recommencera ses concerts d'orgue annuels. — L'Exposition ne serait pas complète si, outre les auditions musicales multiples, elle n'avait pas aussi fait surgir quelques compositions originales destinées à rappeler aux nombreux visiteurs les délices qu'offre aux regards enchantés le vaste champ du travail et de la paix. Nous n'en citerons que les principales : *Poème alpestre*, pour soli, chœurs et orchestre de M. Jacques Dalcroze; *Ode patriotique* pour soli, chœurs d'hommes et orchestre de M. Otto Barblan; *Salut à Genève*, marche; *au Village suisse*, idylle, composition bien venue de M. H. Kling. — Mentionnons encore les concerts quasi religieux donnés avec le concours d'artistes et amateurs distingués, dans l'église du Village suisse, et qui obtiennent le suffrage des connaisseurs.

— Au théâtre de Sion (Suisse), on a donné la première représentation d'un opéra en deux actes, *Fleur maudite*, dont le sujet est tiré d'une légende du Valais et dont la musique a été écrite par M. Charles Hænny, directeur de l'École de musique de Sion. L'auteur était déjà connu par un premier opéra, *Blanche de Mans*, représenté au mois de mars 1894.

— Le gentil Portugal s'apprête, comme tant d'autres, à célébrer un de ses glorieux anniversaires. Il s'agit, en l'espèce, du quatrième centenaire de la découverte des Indes par Vasco de Gama, ou tout au moins de la

route qui y mène par le cap de Bonne-Espérance. On sait que c'est en 1497 que le grand navigateur fut chargé de cette expédition par le roi Emmanuel de Portugal, et c'est cette date importante que l'on songe à célébrer l'année prochaine. A cet effet, une grande commission centrale s'est formée à Lisbonne, qui doit provoquer, de la part des artistes et des lettrés, la composition d'œuvres nationales de divers genres, entre autres un hymne de commémoration, une marche triomphale, un drame historique sur un sujet patriotique, enfin un grand opéra ou drame lyrique d'un caractère national, etc. De plus, on organisera des concerts de musique portugaise ancienne et des représentations d'œuvres de l'ancien théâtre national. En ce qui concerne l'opéra nouveau, qui, peut-être donnera lieu à un concours, on annonce que déjà plusieurs compositeurs sont à l'œuvre; M. Auguste Machado, M. Alfred Keil, l'auteur de *Donna Branca*, M. le vicomte d'Arneiro, auteur de *l'Elisire di giovinezza*, et M. Miguel Angelo. Pour nous, il nous semble qu'en cette circonstance et en dehors de toute question d'art national, il y a une œuvre qui s'impose: c'est *l'Africaine*, de Meyerbeer. Il sera difficile de jamais mieux faire chanter le héros de la découverte des Indes.

— On a donné, les 18 et 20 juin, au club de Lisbonne, deux représentations d'un ouvrage lyrique en trois actes, *Lancha Favorita*, dû à M. Arthur Marinho da Silva pour les paroles et à M. Philippe Duarte pour la musique. Les auditeurs ont fait à cette œuvre importante un accueil très brillant.

— Le gouvernement de Madrid a pris un arrêté décidant que toutes les représentations théâtrales devront désormais être terminées à minuit et demi et que l'usage abusif de les prolonger jusqu'à deux heures du matin ne serait plus toléré. Cet arrêté a été provoqué par un grave scandale qui eut lieu au théâtre Circo de Colon, à l'occasion de la première représentation d'un nouvel opéra, *la Grande Foire*. Le public ayant énergiquement protesté contre cette œuvre médiocre, la claque lui a opposé une résistance acharnée et à la fin la police dut intervenir.

— Jean-Sébastien Bach va avoir à Berlin un monument assez original. Guillaume II a conçu en effet le plan d'orner l'avenue des Victoires, dans le jardin *Thiergarten*, de trente-deux groupes de statues qui représenteront chacun un souverain entouré de deux des hommes qui se sont le plus illustrés pendant son règne. Or, Guillaume II a ordonné d'entourer la statue de Frédéric II, le roi compositeur et flûtiste, d'un général et du grand *cantor* de Leipzig. Il est évident qu'aujourd'hui le pauvre musicien est beaucoup plus illustre que le général prussien et que Frédéric II ne pourra se plaindre de l'avoir à son côté. Mais que vient faire J.-S. Bach dans cette galère? Il n'a pas été « sujet » prussien, il ne doit rien à la Prusse, et sa courte rencontre avec Frédéric II a été plutôt fortuite. J.-S. Bach est bien un contemporain de Frédéric II. Mais quel rapport existe-t-il entre lui et le roi de Prusse, et de quel droit le place-t-on à Berlin comme une illustration du règne de Frédéric II? On se le demande.

— On vient d'inaugurer la statue du compositeur hongrois Franz Erkel à Békés-Gyula, son pays natal. Erkel a écrit plusieurs opéras que le théâtre royal de Budapest joue encore avec beaucoup de succès.

— Le théâtre royal de Cassel vient de jouer un nouvel opéra intitulé *les Mousquetaires au couvent*, paroles de M. Cassmann, musique de M. Fritz Baselt.

— Une petite plaisanterie qui nous est apportée par les journaux étrangers. M. Carl Goldmark, l'auteur de *Merlin* et de *la Reine de Saba*, l'un des compositeurs allemands de ce temps les plus en vue, a écrit aussi plusieurs œuvres symphoniques, parmi lesquelles une suite d'orchestre qui lui inspire, paraît-il, une affection toute particulière, à ce point qu'il l'emporte partout avec lui dans ses voyages. Or, on raconte que dernièrement, comme il arrivait à Salzbourg, pour les fêtes de Mozart, avec l'excellent chef d'orchestre Hellmesberger, celui-ci se chargeant d'inscrire leurs deux noms sur le registre de l'hôtel où ils descendaient, écrivit ainsi celui de son ami: « Goldmark et sa suite. » Et jusqu'au départ des deux voyageurs, l'hôtelier attendit en vain « la suite » de Goldmark, pour laquelle il avait réservé des chambres. *É vero?*...

— Après le piano, après la mandoline, voici le tour de force du gosier. Il paraît qu'à Budapest un certain chanteur nommé Solak a donné, à l'*Hôtel Europa*, une séance vocale de douze heures dans laquelle il a fait entendre, sans s'arrêter, 250 chansons. Ici, nous enverrions à Bicêtre un toqué de ce genre, et c'est assurément ce qu'il y aurait de mieux à faire.

— La Société musicale d'Odessa a ouvert une souscription dont le produit est destiné à une « Fondation Antoine Rubinstein ». Les meilleurs élèves de l'École de musique d'Odessa recevront des bourses pour pouvoir terminer leurs études et pour aller se perfectionner à l'étranger.

— Le compositeur Niccolo Van Westerhout, auteur des deux opéras, *Fortunio* et *Dona Flor*, est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Naples, dont il a été naguère un des plus brillants élèves.

— Au théâtre Bellini de Palerme, apparition et éclipse immédiate d'un opéra en un acte et deux tableaux, *Mariadda*, auquel on reproche d'être par trop servilement copié, livret et partition, sur la fameuse *Cavalleria rusticana*, et de manquer absolument de personnalité. L'auteur de la musique, M. Gianni Buceri, est un jeune artiste élève de M. Nicola d'Arienzo. Ladite *Mariadda*, dont les interprètes étaient M<sup>mes</sup> Scalera et Riso, MM. Co-

ruso et Morghen, est défunte après sa première représentation, qui a été la dernière. Par contre, à Naples aussi, mais au théâtre des Variétés, gros succès pour une opérette nouvelle intitulée *Rugantino*, livret de M. Almerigo Ribera, musique fort gracieuse, paraît-il, du maestro De Gregorio, « remarquable, dit un journal, par d'excellentes qualités artistiques qu'il serait très fâcheux de ne pas voir encourager. »

— A Cesena, dans un spectacle de bienfaisance, on a donné la première représentation d'une opérette intitulée *un Casino di campagna*, musique de M. Gamberini, jouée par quelques élèves des écoles féminines supérieures.

#### PARIS ET DÉPARTEMENTS

A l'Opéra, mardi prochain 14 juillet, on donnera en spectacle gratuit l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas avec la *Marseillaise*, en guise d'entr'acte, bien entendu. Cette année, par contre, on ce jour de réjouissance publique l'Opéra-Comique chômera pour cause de graves réparations au plancher de la scène. On s'est aperçu qu'on jouait depuis pas mal de temps non pas sur un volcan, mais sur un terrain mal solide qui ne demandait qu'à s'effondrer et à ensevelir dans les dessous du théâtre tous ceux qu'il portait. Il n'était que temps d'aviser. C'est d'une réfection presque complète qu'il s'agit.

— L'hiver prochain nous aurons deux *Don Juan*, l'un à l'Opéra, l'autre à l'Opéra-Comique. — A notre Académie nationale de musique, MM. Bertrand et Gailhard feront exécuter le chef-d'œuvre de Mozart par MM. Renaud, Delmas et M<sup>me</sup> Caron. Sur notre seconde scène lyrique, M. Carvalho fera chanter *Don Juan* par MM. Maurel et Fugère, M<sup>me</sup> Nina Pack et M<sup>lle</sup> Lejeune qui fera ses débuts dans le rôle de Zerline. — Ce n'est pas la première fois que nos différentes scènes de musique donnent en même temps le chef-d'œuvre de Mozart. Vers la fin de l'Empire, l'Opéra, le Théâtre-Lyrique, dirigé par M. Carvalho et le Théâtre-Italien jouèrent *Don Juan* presque simultanément. L'exécution féminine fut surtout des plus brillantes au Théâtre-Lyrique avec M<sup>mes</sup> Miolan-Carvalho (Zerline), Nilsson (Elvire), et M<sup>me</sup> Charton-Demeur (Donna Anna) et au Théâtre-Italien avec M<sup>mes</sup> Patti (Zerlina), Tiberini (Elvira) et Penco (Donna Anna). Les deux *Don Juan* les plus remarquables furent l'admirable Faure à l'Opéra et Graziani au Théâtre-Italien, où Zucchini dans Leporello et Gardoni (Ottavio) complétaient une exécution parfaite. A l'Opéra, les trois rôles de femmes étaient tenus par M<sup>mes</sup> Marie Battu, Gueymard et Marie Sasse.

— M. Carvalho se rapprochera le plus possible, pour le *Don Juan* qu'il projette, de la version originale de Mozart, telle qu'on va la représenter à Munich. C'était à l'origine un opéra semi seria, sans grande prétention, avec vingt-cinq musiciens à l'orchestre. L'Opéra y mettra plus de pompe, selon son habitude.

— Vendredi, à l'église Saint-Augustin, on a célébré un service de bout de l'an à la mémoire de M<sup>me</sup> Miolan Carvalho. La nef entière était remplie d'une foule émue, tant le souvenir de la grande artiste reste toujours vivace dans le cœur de ses nombreux amis. M. Carvalho et son fils en étaient profondément touchés.

— Puisque nous parlons de M<sup>me</sup> Carvalho, disons que le sculpteur Mercié a déjà terminé son projet pour le monument qu'on se dispose à élever en l'honneur de la célèbre cantatrice. C'est une maquette d'un jet superbe, où le long, d'une stèle, M<sup>me</sup> Carvalho est représentée en pied dans une sorte d'extase religieuse, comme elle était dans la prison de Marguerite lorsqu'elle chantait : *anges purs, anges radieux*.

— On peut voir, en même temps, dans l'atelier de M. Mercié, et déjà fortement ébauché, le monument pour Charles Gounod. Au pied du buste du compositeur, un ange joue sur l'orgue, entouré des trois grandes héroïnes célébrées par le maître : Marguerite, Juliette et Sapho. Le tout d'une très belle envolée.

— Ambroise Thomas a légué au Conservatoire de musique ses partitions d'orchestre. En suite de cette disposition, M<sup>me</sup> Ambroise Thomas vient de remettre à M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire, les ouvrages dont les titres suivent : *le Guerillero*, *le Songe d'une nuit d'été*, *la Tonelli*, *le Caïd* (moins l'ouverture), *la Cour de Célémène*, *Psyché* (en deux versions), *le Carnaval de Venise*, *le Roman d'Elvire*, *Mignon*, *Hamlet*, *Françoise de Rimini* et le ballet de *la Tempête*. — L'ouverture du *Caïd* avait été prêtée à un chef de musique qui a oublié de la rendre; Ambroise Thomas n'a jamais pu se rappeler son nom, pas plus que son adresse. Ne prêtez jamais vos livres ni vos partitions.

— Cette semaine, à l'Opéra, dans un entr'acte d'*Aïda*, M. Gailhard a réuni le personnel des chœurs dans un des foyers de répétition et a présenté à ces artistes leur nouveau chef, M. Claudius Blanc, qui remplacera dorénavant le regretté Delahaye. M. Claudius Blanc a pour successeur dans ses fonctions antérieures de second chef des chœurs, M. Mestre, qui était souffleur, lequel est lui-même remplacé par M. Idrac. M. Claudius Blanc est prix de Rome et l'auteur, avec M. Léopold Dauphin, de *Sainte Geneviève de Paris*, partition exécutée au théâtre d'ombres du Chat Noir, et de nombre de jolis petits recueils comme *la Chanson des jousoux*, *Rondes et Chansons d'avril*, *Chansons d'Écosse et de Bretagne*, etc. Ajoutons qu'il a été pendant plusieurs années directeur du Conservatoire de Marseille.

— La commission supérieure des théâtres, au conseil municipal de Paris, se trouve composée de la façon suivante pour l'exercice 1896-97 : MM. Grébeval, Despatys, Paul Strauss, Georges Villain et Quentin-Bauchart. On sait que l'un des membres de cette commission, M. Georges Villain, est l'auteur d'un projet de reconstitution du Théâtre-Lyrique, qu'il voudrait, avec l'appui de la Ville, voir installer dans la salle du Châtelet, à l'expiration du bail de celle-ci.

— L'auteur anonyme de la partition *Sextus*, qu'on avait fort remarquée au concours musical de la Ville de Paris et à laquelle on avait attribué une prime de 3.000 francs, s'est fait connaître. C'est M. Colomer, le musicien très distingué et trop modeste, qui n'est certainement pas au plan qu'il devrait occuper. Nous avons publié de lui, il y a quelques années, sous le titre *Rondels de mai*, une petite suite de mélodies qui sont des pages fines et délicates et qui mériteraient certainement d'être plus connues.

— Suite des résultats des concours à huis clos au Conservatoire :

Piano, classes préparatoires (hommes). 4 Juillet. 6 concurrents.

1<sup>re</sup> médaille : M. de Lausnay; 2<sup>e</sup> médaille : M. Galland; 3<sup>e</sup> médaille : M. Moscan. Tous élèves de M. Decombes.

Harmonie (femmes). 6 Juillet : 12 concurrentes.

Pas de 1<sup>er</sup> prix. 2<sup>es</sup> Prix : M<sup>lles</sup> Meyer, élève de M. Barthe, et Lhote, élève de M. Chapuis. Pas de 1<sup>er</sup> accessit; 2<sup>es</sup> accessits : M<sup>lles</sup> Grumbach et Hansen, élèves de M. Chapuis.

Fugue. 7 Juillet. 13 concurrents.

1<sup>er</sup> Prix : M. Caussade, élève de M. Théodore Dubois. 2<sup>e</sup> Prix : MM. Estyle, et Gonard, élèves de M. Ch. Lenepveu. Pas d'accessits.

Piano, classes préparatoires (femmes). 8 Juillet. 24 concurrentes.

1<sup>res</sup> Médailles : M<sup>lles</sup> Debrie et Ploquin, élèves de M<sup>me</sup> Tarpet-Leclerc; 2<sup>es</sup> médailles : M<sup>lles</sup> Nosny, Franquin, Bousquet, élèves de M<sup>me</sup> Tarpet-Leclerc, et Joffroy, élève de M<sup>me</sup> Trouillebert; 3<sup>es</sup> médailles : M<sup>lles</sup> de la Bouglise, élève de M<sup>me</sup> Chéné, Robillard, élève de M<sup>me</sup> Tarpet-Leclerc, Bournac, élève de M<sup>me</sup> Trouillebert, Grumbach et Brisard, élèves de M<sup>me</sup> Chéné.

Violon, classes préparatoires. 9 Juillet. 14 concurrents.

1<sup>re</sup> médaille : M<sup>lle</sup> Schneider, élève de M. Desjardins; 2<sup>es</sup> médailles : M<sup>lle</sup> Védrenne, M. Quesnot, élèves de M. Desjardins, et M<sup>lle</sup> Schück, élève de M. Hayot. 3<sup>es</sup> médailles : M. Kronenberger, élève de M. Hayot, M<sup>lle</sup> Coudart, M. Chailley, élèves de M. Desjardins, et M. Dorson, élève de M. Hayot.

Orgue. 10 Juillet. 5 concurrents.

Pas de 1<sup>er</sup> prix. 2<sup>e</sup> Prix : M. Quex; 1<sup>er</sup> accessit : M. Harnisch. Tous deux élèves de M. Widor.

— Une erreur de transcription nous a fait attribuer à la classe de Paul Vidal le nom de M<sup>lle</sup> Poigny, qui a obtenu une 3<sup>e</sup> médaille au concours de solfège pour les chanteurs. M<sup>lle</sup> Poigny est élève de M. Édouard Mangin.

— Concours de l'École classique de musique et de déclamation dirigée par M. Édouard Chavagnat :

Ensemble instrumental, section violon : 1<sup>er</sup> prix M<sup>lle</sup> Bourdelas et M. Hasslauer; 2<sup>e</sup> prix, MM. Agarant et Mancel; 2<sup>e</sup> accessit, M. Claveau.

— Section piano : 1<sup>er</sup> prix, M<sup>lle</sup> Soulé; 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lles</sup> Petit et Laffolay; 2<sup>e</sup> accessit, M<sup>lles</sup> Tousaint et Combesferrier. Tous élèves de M. Chavagnat.

Violon supérieur : 1<sup>er</sup> prix, M<sup>lle</sup> Lavarenne; 2<sup>e</sup> prix M<sup>lle</sup> Barèges et M. Hasslauer; 1<sup>er</sup> acc., M. Mancel; 2<sup>e</sup> acc., M. Neuberth. Tous élèves de M. Bergès.

Déclamation, tragédie (hommes) : 2<sup>e</sup> prix, M. Grandjean; 2<sup>e</sup> acc., MM. Baillet et Dervy; (femmes) : 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lle</sup> Tugot. — Comédie (hommes) : 1<sup>er</sup> prix, M. Grandjean; 2<sup>e</sup> prix, MM. Clerc et Duvernet; 1<sup>er</sup> acc., M. Deroy; 2<sup>e</sup> acc., M. Versanne; (femmes) 1<sup>er</sup> prix, M<sup>lle</sup> Tugot; 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lle</sup> Delaspre; 1<sup>er</sup> acc., M<sup>lle</sup> Morizot; 2<sup>e</sup> acc., M<sup>lle</sup> Schatz. Tous élèves de M<sup>me</sup> Victor Roger.

Déclamation lyrique, opéra (hommes) : 1<sup>er</sup> prix, M. Debray; 2<sup>e</sup> acc., M. Germain; (femmes) : 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lle</sup> Brack; 1<sup>er</sup> acc., M<sup>lle</sup> Braquehais. — Opéra-comique (hommes) : 1<sup>er</sup> prix, M. Debray; (femmes) : 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lle</sup> Braquehais; 1<sup>er</sup> acc., M<sup>lle</sup> de Witte; 2<sup>e</sup> acc., M<sup>lle</sup> Saint-Martin.

— Nous apprenons que notre confrère Albert Soubies, dont les travaux sur le théâtre et la musique slaves avaient été justement remarqués, vient d'être nommé chevalier de l'ordre de Saint-Stanislas, de Russie.

— Le distingué pianiste-compositeur Ferdinand de Croze clôturait jeudi dernier ses cours d'harmonie et d'exécution par une soirée qui fut un concours entre ses élèves. M<sup>lle</sup> Jane Michel (d'Uzès) a remporté le plus vif succès en interprétant avec style et grâce le *Menuet* de Boccherini (transcription de Planté), la *Gigue américaine* de Redon et la triomphale *Grande Marche* de Ferdinand de Croze; aussi est-ce par des applaudissements répétés qu'on a salué le prix d'honneur décerné à cette jeune exécutante du plus grand avenir. Le maître, quand ses élèves eurent pleinement démontré l'excellence de sa méthode, tint lui-même l'auditoire sous le charme en donnant, avec les compositions des grands maîtres, la primeur de quelques-unes de ses œuvres inédites.

— Matinée très réussie chez le virtuose et professeur M<sup>me</sup> Zwierkowska. Ont été très applaudis : *la Source capricieuse*, de L. Filliaux-Tiger, et *Entr'acte-Mignon*, de Thomas. L'*air d'Hérodiade*, de Massenet, a remporté un véritable succès.

— De Versailles on nous signale la matinée récemment donnée par M<sup>lle</sup> Laure Taconet pour l'audition de ses élèves de chant qui ont tiré, semble-il, le meilleur profit de l'excellent enseignement qu'elles reçoivent. Après ses élèves, M<sup>lle</sup> Taconet s'est fait entendre avec le concours d'artistes tels que MM. Alfred Brun, Rich. Loys, Delacroix, Queeckers et Balbreck. MM. G. Pierné, P. Vidal et Kaiser étaient venus accompagner ou diriger leurs œuvres. Ils ont été brillamment fêtés, ainsi que leurs vaillantes interprètes. A mentionner spécialement dans ce riche programme : *les Nuées*, *les Fées*, *le Fidèle Cœur*, *Printemps nouveau* de P. Vidal, *les Voix du Printemps*, de Kaiser, *Yanthis*, de Pierné et nombre des plus belles mélodies de Gounod, Massenet, Reyer, Delibes, Lalo, Ch. Lefebvre, Holmès, Godard. Quelque jours après a eu lieu l'audition des élèves de piano de M<sup>lle</sup> Taconet, qui n'a pas été moins appréciée que la première.

— M<sup>lle</sup> Régina Cahen, artiste de grand talent, élève de M. G. Mathias, vient de donner au Havre un récital de piano et de remporter un véritable succès en interprétant des œuvres de Beethoven, Chopin, Grieg, Saint-

Saëns. Citons particulièrement *Source capricieuse* de M<sup>me</sup> Filliaux-Tiger, qui a été un triomphe pour la virtuose.

— Comme toujours, le concert de la *Lyre lavalloise* a brillamment réussi. M<sup>lle</sup> Marguerite Lavigne, des concerts du Conservatoire et des concerts Colonne, y a été l'objet de véritables ovations. Son succès, à juste titre, a été très grand. Elle a chanté avec un art infini les Stances de *Sapho* de Gounod, *Jeanne d'Arc*, belle inspiration de M<sup>me</sup> de Grandval, et *Évocation*, œuvre intéressante du distingué compositeur lavallois Prosper Mortou, le directeur de la *Lyre*.

## NÉCROLOGIE

On annonce de Reims la mort d'un artiste habile et fort distingué, M. J. Grison, organiste du grand orgue de la cathédrale de cette ville, où il avait acquis une renommée méritée.

HENRI HEUGEL, directeur-gérant.

En vente au MÉNESTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne, HEUGEL et C<sup>ie</sup>, Éditeurs-Propriétaires pour tous Pays.

# AMBROISE THOMAS

## MIGNON

Opéra-comique en 3 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT, française . . . . .	net.	20 »
— — — italienne . . . . .	net.	20 »
— — — allemande . . . . .	net.	20 »
— — — anglaise . . . . .	net.	15 »
— pour CHANT SEUL, française . . . . .	net.	4 »
— PIANO SOLO (à 2 mains) . . . . .	net.	10 »
— — simplifiée . . . . .	net.	10 »
— — (à 4 mains) . . . . .	net.	20 »

## HAMLET

Opéra en 5 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT, française . . . . .	net.	20 »
— — — française, version de ténor . . . . .	net.	20 »
— — — italienne . . . . .	net.	20 »
— — — allemande . . . . .	net.	20 »
— pour CHANT SEUL, française . . . . .	net.	4 »
— PIANO SOLO (à 2 mains) . . . . .	net.	12 »
— — (à 4 mains) . . . . .	net.	20 »
LE BALLET (Fête du printemps) extrait . . . . .	net.	3 »

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## FRANÇOISE DE RIMINI

Opéra en 4 actes avec prologue et épilogue.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	20 »	PARTITION pour CHANT SEUL . . . . .	net.	4 »
— — italienne . . . . .	net.	20 »	— PIANO SOLO (à 2 mains), in-8 <sup>o</sup> . . . . .	net.	12 »

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## LE CAÏD

Opéra bouffe en 2 actes.

PARTITION CHANT ET PIANO, in-8 <sup>o</sup> . . . . .	net.	15 »
— pour CHANT SEUL . . . . .	net.	4 »
— pour PIANO SOLO . . . . .	net.	10 »

## PSYCHÉ

Opéra en 4 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	20 »
— PIANO SOLO (à 2 mains) . . . . .	net.	12 »
En préparation : PARTITION ITALIENNE . . . . .	net.	» »

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

Opéra en 3 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	20 »	PARTITION pour CHANT SEUL . . . . .	net.	4 »	PARTITION pour PIANO SOLO . . . . .	net.	10 »
------------------------------------	------	------	-------------------------------------	------	-----	-------------------------------------	------	------

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## RAYMOND

Opéra-comique en 3 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	15 »
------------------------------------	------	------

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## LA TONELLI

Opéra bouffe en 2 actes.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	12 »
------------------------------------	------	------

## LE PANIER FLEURI

Opéra-comique en 1 acte.

PARTITION PIANO ET CHANT . . . . .	net.	8 »
------------------------------------	------	-----

Arrangements divers pour piano et autres instruments.

## LA TEMPÊTE

Ballet fantastique en 3 actes.

PARTITION PIANO . . . . .	net.	10 »
---------------------------	------	------

Arrangements divers pour piano et autres instruments

## MÉLODIES DIVERSES

LE SOIR — PASSIFLORE — CROYANCE — FLEUR DE NEIGE, ETC.

## COMPOSITION POUR PIANO

LA DÉROBÉE, Fantaisie sur un air breton.

## MUSIQUE RELIGIEUSE