

(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. Étude sur *Orphée* (5^e article), JULIEN TIERSOT. — II. Bulletin théâtral : reprise de *la Famille Pont-Biquet* au Gymnase ; *Paris-Pékin* au Nouveau-Cirque, PAUL-ÉMILE CHEVALIER. — III. Gilbert Duprez, notes et souvenirs. ARTHUR POUGIN. — IV. Musique et prison (19^e article) : Prisons politiques modernes, PAUL D'ESTRÉE. — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE PIANO

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

CHANSON D'AUTOMNE

de CESARE GALEOTTI. — Suivra immédiatement : *Albert Cuyp*, n° 1 des *Portraits de peintres*, pièces pour piano de REYNALDO HAHN.

MUSIQUE DE CHANT

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de CHANT : *Sérénade d'automne*, mélodie de L. DELAQUERRIÈRE, poésie d'ANDRÉ ALEXANDRE. — Suivra immédiatement : *Si j'ai parlé*, mélodie nouvelle de LÉON DELAFOSSE, poème de HENRI DE RÉGNIER.

ÉTUDE SUR ORPHÉE

De GLUCK

(Suite)

Quant à l'œuvre en elle-même, elle réunit tous les suffrages en un accord unanime. C'était le temps où l'art de Gluck avait encore pour le public parisien tout le charme de la nouveauté ; et si déjà quelques rumeurs indicatrices commençaient à se faire entendre sourdement, du moins la guerre qu'elles annonçaient n'était-elle pas encore déclarée. *Orphée* se trouva donc, aussi bien par la date de sa représentation que par celle de sa composition, en dehors des disputes des gluckistes et des piccinistes. Son succès fut franc, sincère et immédiat ; il fut obtenu en dehors de toute influence de la cour, puisque Marie-Antoinette, reine depuis quelques semaines, ne put, en raison du deuil de Louis XV, assister à la première représentation. En réalité, *Orphée* fut la seule œuvre de Gluck qui n'ait pas été discutée. Il semble même que ses véritables beautés furent comprises dès l'abord, car la plupart de ceux qui nous ont laissé des témoignages de leurs impressions ne se contentent pas d'admirer le chant : « J'ai perdu mon Eurydice », par lequel il était naturel qu'ils fussent frappés en premier lieu, mais parlent surtout des deux tableaux des Enfers et des Champs Élysées, dont les beautés neuves et profondes auraient pu ne pas être si promptement comprises.

Le *Mercur* de France, bien que tenant visiblement pour l'an-

cienne musique française, semble exprimer assez fidèlement le sentiment de la généralité du public dans les deux comptes rendus, pleins d'éloges, qu'il consacra successivement à l'œuvre. Après avoir analysé le poème, il dit d'abord :

L'action est sans doute beaucoup trop simple pour trois actes... Mais la musique supplée à ces défauts. Elle confirme l'idée que l'opéra d'*Iphigénie* avait déjà donnée du génie de M. le chevalier Gluck pour peindre et pour exprimer les affections de l'âme.

L'ouverture est un beau morceau de symphonie qui annonce très bien le genre de ce spectacle. Il nous a paru seulement que le motif ou le trait principal de musique se représente trop souvent et y met un peu de monotonie. Le chœur de la pompe funèbre est de la plus riche et de la plus touchante harmonie. Les cris d'Orphée qui appelle son Eurydice, sont d'un grand pathétique. Tout ce magnifique morceau et les airs attendrissants qui le suivent, répandent dans l'âme la tristesse. On est enchanté des chants doux et insinuants de l'amour consolateur. L'air de la fin du premier acte, *L'espoir renaît dans mon âme*, ne peut être plus brillant, mieux ordonné, mieux contrasté et plus propre à faire ressortir le talent d'un habile chanteur et d'une voix superbe, tel que M. Le Gros.

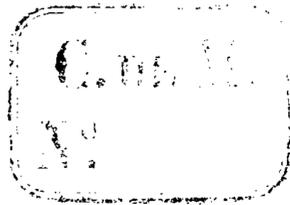
Le chœur terrible et le fameux *Non !* des démons, en opposition avec les prières et les accents si tendres et si touchants d'Orphée, dont l'accompagnement est imité de la lyre, produisent le plus grand effet. Il y a bien de l'art encore dans la manière dont le musicien a su rendre la pitié contrainte des démons qui, ne pouvant résister au talent vainqueur d'Orphée, lui ouvrent eux-mêmes le chemin des Enfers. Le bonheur tranquille des Champs Élysées se peint et se réfléchit en quelque sorte dans la musique douce du chœur et des chants des Ombres fortunées.

Cette pompe funèbre, ces Enfers, ces Champs Élysées rappellent les mêmes tableaux exécutés pareillement dans l'opéra de *Castor* de Rameau, et ne les font pas oublier. Nous croyons même que la musique du compositeur français est mieux sentie, plus appropriée, et, pour ainsi dire, plus locale que celle de M. le chevalier Gluck. Elle est ici empruntée du genre pastoral, et il lui fallait peut-être une autre nuance.

La scène du troisième acte, entre Eurydice et Orphée, est, comme nous l'avons dit, languissante, malgré le duo sublime, de la plus étonnante et de la plus vive expression, qui seul suffirait pour caractériser un homme de génie.

Le récitatif employé dans cet opéra se rapproche beaucoup de celui de Lulli, mais de son récitatif débité, déclamé et parlé, comme vraisemblablement ce musicien le faisait exécuter, et non chanté, comme il l'a été abusivement après sa mort. Les morceaux de symphonie et d'accompagnement sont très bien faits, quoiqu'ils paraissent quelquefois chargés de beaucoup de traits et d'accords recherchés et contrastés, qui embarrassent souvent l'expression, d'autant plus sûre qu'elle est moins compliquée.

Les airs de danse de cet opéra sont en général plus soignés et plus variés que ceux d'*Iphigénie* ; il en est plusieurs d'un tour original et piquant que Rameau lui-même eût enviés. Il n'y a, dans cet opéra, que deux rôles principaux. Eurydice est parfaitement jouée et chantée avec beaucoup d'âme, d'intelligence et de précision par M^{lle} Arnould,



qui, dans son absence, ne peut être mieux remplacée que par M^{lle} Beaumesnil, actrice aimable et sensible et musicienne excellente. Orphée est très bien représenté par M. Le Gros qui, à la voix la plus parfaite, au talent le plus brillant et au chant le plus sûr, unit encore le jeu le plus animé et le plus expressif. M^{lle} Rosalie joue et chante avec beaucoup d'agrément son rôle favori de l'Amour. M^{lle} Châteauneuf la remplace dans ce rôle, et y est applaudie.

Les ballets de la pompe funèbre et des Enfers sont de la composition de M. Gardel, ceux des Champs Élysées et de l'Amour sont de M. Vestris, et leur font honneur. Les plus grands talents de la danse ont montré dans cet opéra le zèle le plus vif et le plus heureux. M^{lle} Guimard, excellente danseuse, qui répand tant de grâce et de volupté sur ses pas; M^{lle} Heinel dont la danse est si noble, si importante; M. Vestris, ce danseur que la nature et l'art ont pris plaisir à former; M. Gardel, qui a le talent le plus hardi et le plus décidé, tous ces premiers talents de la danse, et après eux la brillante M^{lle} Dorival et M. Gardel le jeune, ensemble et séparément, ont ravi l'admiration et les suffrages du public enchanté (1).

Le mois d'après, le journaliste, suivant le courant de l'opinion, ajoutait :

L'Académie royale de musique continue avec succès les représentations d'*Orphée et Eurydice*. La musique de cet opéra gagne à être entendue; elle produit d'autant plus d'effet que l'on a eu plus souvent occasion de la détailler et de la méditer. L'auditeur attentif y découvre le génie fécond d'un grand maître, qui maîtrise son art, qui sait toujours employer le langage énergique du sentiment et des passions.

M. Le Gros, animé, et osons le dire, inspiré par le musicien, s'élève jusqu'à lui, et ajoute encore à la magie de son rôle par un jeu plein d'âme, de force et de pathétique. Ce n'est plus seulement le chanteur le plus admirable, mais l'acteur le plus vrai et le plus passionné. M^{lle} Beaumesnil semble jouer d'après elle-même et d'après le sentiment profond de son amour. M^{lle} Châteauneuf, qui la remplace dans le rôle d'Eurydice, doit aussi à cette musique d'avoir développé des talents et une expression qui ne demandent qu'à être exercés (2).

Bien d'autres formulèrent leur admiration avec moins de contrainte, et laissèrent libre cours à toute l'ardeur de leur enthousiasme. Telle M^{lle} de Lespinasse, dont l'âme tendre vibre à l'unisson des accents d'*Orphée* : ses lettres, durant trois mois de suite, expriment l'extase d'une jouissance incomparable et inconnue :

« L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée*, écrite, a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'étoit absolument impossible de parler de ce que je sentois : j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion... Cette musique, ces accens attachoient du charme à la douleur, et je me sentois poursuivie par ces sons déchirants : « J'ai perdu mon Eurydice. » — Je vais sans cesse à *Orphée*, et j'y suis seule : mardi encore j'ai dit à mes amis que j'allois faire des visites, et j'ai été m'enfermer dans une loge... — Mon ami, je sors d'*Orphée* : il a amolli, il a calmé mon âme... — Je vous quittai hier par ménagement pour vous, j'étois si triste ! je venois d'*Orphée*. Cette musique me rend folle... mon âme est avide de cette espèce de douleur (3). »

Jean-Jacques Rousseau témoigne de dispositions analogues. On a rapporté de lui des mots tels que ceux-ci : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose. — Je ne connais rien de plus parfait que l'ensemble des Champs Élysées de l'opéra d'*Orphée* : partout on y voit la jouissance d'un bonheur pur et calme, avec un tel caractère d'égalité qu'il n'y a pas un trait ni dans le chant, ni dans les airs de danse qui passe en rien la juste mesure » A ceux qui reprochaient à la musique de Gluck de manquer de mélodie, il répondait : « Je trouve que le chant lui sort par tous les pores (4) ». Il fit plus que d'exprimer ces opinions favorables dans un entourage plus ou moins restreint, car il écrivit une étude développée sur un des morceaux les plus importants,

qu'il analysa avec force détails historiques, lesquels ne sembleront peut-être plus très probants aujourd'hui : mais le morceau est curieux, et mérite de trouver place parmi ce résumé des opinions exprimées par les contemporains sur l'œuvre de Gluck :

... Quant au passage enharmonique de l'*Orphée* de Gluck que vous me dites avoir tant de peine à entonner, et même à entendre, j'en sais bien la raison... Vous sentez du moins la beauté de ce passage, et c'est déjà quelque chose, mais vous ignorez ce qui la produit, je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, et, qui plus est, du même accord, ce grand musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires, la ravissante douceur du chant d'Orphée, et le *stridor* déchirant du cri des Furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très simple, comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *Enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il fallait chercher cette cause remarquable, non simplement dans la nature des intervalles et dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, et dont les plus grands ou les moindres rapports, si peu connus des musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi bémol* majeur, et une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me rappeler, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment; du reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux, et ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *No!* (1) des Furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus belles inventions en ce genre que je connaisse; et si peut-être elle est due au poète, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet opéra l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *No!* se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit; mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glissement affreux auquel l'oreille et le cœur ne peuvent tenir, tandis qu'au même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme; et ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin et nous ramener si proche avec tant de force et de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur et par le retour subit au majeur : vous vous en convaincrez aisément sur le clavecin, au moment que la basse qui sonnait la dominante avec son accord, vient à frapper l'*ut bémol*. Vous changez non de ton, mais de mode, et passez en *mi bémol* tierce mineure, car non seulement cet *ut*, qui est la sixième note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent, qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de 7^e diminuée sur le *ré* appelant naturellement l'accord parfait mineur sur le *mi bémol*. Le chant d'Orphée : *Furie, larve*, appartenant également au majeur et au mineur reste le même dans l'un et dans l'autre; mais aux mots : *Ombre sdegnose*, il termine tout à fait le mode mineur. C'est probablement pour n'avoir pas pris assez tôt l'idée de ce mode que vous avez eu peine à entonner ce trait dans son commencement; mais il rentre en finissant au majeur, c'est dans cette nouvelle transition à la fin du mot *sdegnose* qu'est le grand effet de ce passage; et vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juste s'évanouit quand, en quittant ce *la bémol*, on prend à l'instant l'idée du mode majeur pour entonner le *sol* naturel qui en est la médiante.

Cette seconde superflue ou 7^e diminuée se suspend en passant alternativement et rapidement du majeur au mineur, et *vice versa* par l'alternative de la basse entre la dominante *si bémol* et la sixième note *ut bémol*; puis il se résout enfin tout à fait sur la tonique dont la basse donne la médiante après avoir passé par la sous-dominante *la bémol* portant tierce mineure et triton, ce qui fait toujours le même accord de 7^e diminuée sur la note sensible *ré*.

Passons maintenant au glissement *No!* des Furies sur le *si béquarre*. Pourquoi ce *si béquarre* et non pas *ut bémol* comme à la basse ? Parce que ce nouveau son (quoiqu'en vertu de l'enharmoni-

(1) *Mercure de France*, septembre 1774.

(2) *Mercure de France*, octobre 1774.

(3) *Lettres de M^{lle} de Lespinasse*, août à octobre 1774.

(4) *Journal de Paris*, du 18 août 1788.

(1) On voit que Jean-Jacques écrivit cette étude d'après la partition italienne.

nique il entre dans l'accord précédent), n'est pourtant point dans le même ton et en annonce un tout différent. Quel est ce ton annoncé par le *si* béquarre? C'est le ton d'*ut* mineur, dont il devient note sensible; ainsi l'âpre discordance du cri des Furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait sentir, gardant pourtant, ce qui est admirable, une étroite analogie entre les deux tons, car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins le savoir, est l'analogue correspondant du *mi* bémol majeur, qui est ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'est qu'une beauté de convention, et n'existe que sur le papier, puisque ce *si* béquarre n'est réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la basse. Car comme il ne résout pas comme note sensible, mais disparaît ou redescend sur le *si* bémol, dominante du ton, quand on le noterait par *ut* bémol comme à la basse, le passage et son effet serait le même absolument au jugement de l'oreille: ainsi toute cette merveille enharmonique n'est que pour les yeux.

Cette objection, mon cher prête-nom, serait solide si la division tempérée de l'orgue et du clavecin était la véritable division harmonique, et si les intervalles se modifiaient dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée, et non sur les altérations du tempérament. Quoiqu'il soit vrai que sur le clavecin le *si* béquarre fait l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson, ni l'octave. Le *si* béquarre, comme note sensible s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, et s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce béquarre; et l'*ut* bémol, comme 6^e note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle rappelle, et sur laquelle elle va retomber; ainsi le semi-ton que fait la basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol est beaucoup moindre que celui que font les Furies en montant du *si* bémol à son béquarre. La 7^e superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, et c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des Furies, car l'idée de note sensible jointe au béquarre porte naturellement la voix plus haute que l'octave de l'*ut* bémol; et cela est si vrai, que ce cri ne fait plus son effet sur le clavecin comme avec la voix, parce que le son et l'instrument ne se modifient pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis et à l'opinion commune qui donne le nom de semi-ton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol supérieur, ou un dièse inférieur; mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra tout homme qui aura de l'oreille et de la bonne foi, et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul, une théorie plus naturelle qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre-sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre: c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est de mode majeur; car s'il eût été en mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force et sans effet. L'intonation des Furies par le béquarre eût été impossible et absurde, et il n'y aurait rien eu d'harmonique dans ce passage. Je parierais tout au monde qu'un Français ayant eu ce morceau à faire l'eût traité en mode mineur; il y aurait pu mettre d'autres beautés sans doute, mais aucune qui fût aussi simple et qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage et sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie, qui est rare, et se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art (1).

Nous terminons ces citations par une observation de Grétry se rapportant à un autre morceau d'*Orphée*. L'auteur de *Richard Cœur de Lion*, bien que plusieurs de ses amis et collaborateurs fussent engagés très avant dans le parti picciniste, se tint dignement à l'écart pendant toute la bataille, et, dans la suite, témoigna à plusieurs reprises de son admiration pour le génie de Gluck. La critique ci-dessous a pour seul objet de fournir un exemple à l'appui de cette thèse, contestable d'ailleurs: qu'aucune langue humaine, même la musique, n'est digne d'exprimer le langage des dieux.

« Il ne faut faire chanter ni Apollon, ni Orphée... Lorsque Orphée veut forcer le Ténare, l'air de Gluck ne satisfait pas

les spectateurs, qui attendent un prodige inouï en musique; cet air paraît froid, et le serait effectivement si les démons ne le réchauffaient par leur cris. Ce sont donc les diables qui opèrent fortement sur les spectateurs, et non Orphée. Il fait naître, il est vrai, les oppositions qui frappent; mais ne devrait-il pas frapper lui-même pour être auteur principal? » (1).

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

BULLETIN THÉATRAL

GYMNASSE. — *La Famille Pont-Biquet*, comédie en 3 actes, de M. Alexandre Bisson. — NOUVEAU-CIRQUE, *Paris-Pékin*, bouffonnerie à grand spectacle en 3 tableaux.

Le Gymnase a très gaiement fait sa réouverture, lundi dernier, avec *la Famille Pont-Biquet*, empruntée à son bon ami le Vaudeville, qui, de son côté, a commencé sa saison nouvelle avec *la Lysistrata* de M. Maurice Donnay, de dialogue toujours lestement pimpant, d'exhibition féminine toujours aussi chatoyante.

Le succès de la fort amusante et très curieusement adroite comédie de M. Alexandre Bisson a été aussi vif que lors de sa première apparition, il y a quatre ans déjà. De la primitive distribution, voici heureusement retrouvés M. Boisselot, dont le rôle de Pont-Biquet demeure certainement l'un des meilleurs, M. Galipaux, l'amusant homme-poisson, MM. Lagrange, H. Mayer, Peutat, M^{me} Daynes-Grassot, de comique bien en dehors, l'agréable M^{me} Bréval et la drolatique M^{me} Maire. C'est M. Huguenet, transfuge de l'opérette s'adonnant définitivement à la comédie, qui, sous l'habit de l'avocat phrénologue La Raynette, succède à M. Dupuis. Avec peut-être moins de niaise finesse et d'imprévu et, aussi, moins de procédés, M. Huguenet accuse le personnage plus bourgeois, bon enfant et bien naturel; le public l'a accueilli de façon à lui prouver que si l'opérette le pleure, la comédie n'a qu'à se louer d'avoir su l'attirer à elle.

Malgré bourrasques, rafales, cyclones presque, le Nouveau-Cirque, grand introducteur de l'hiver parisien, nous a invité, vendredi, à venir applaudir son premier spectacle de la saison, *Paris-Pékin*, trois tableaux, trois stations. Première station: une gare de la métropole où, si l'on en croit l'employé chargé de prévenir les voyageurs, il y a un train direct pour la Chine; c'est là également que se promène, en quête d'acquéreur, l'auteur de la statue d'une célèbre danseuse, « morceau de roi ». Deuxième station: la capitale de la Chine, avec divertissements obligatoires de gentilles mousmées se trémoussant sur les airs agréables de M. Laurent Grillet. Troisième station: apothéose très réussie, avec feuilles de lotus émergeant des eaux et laissant s'épanouir, très plastiques, de jeunes personnes aux poses langoureuses; Ménessier *invenit*.

Parmi les « numéros », il faut signaler la « Tête mystérieuse » par les Lutgens, les « Jeux icariens » par la Kellino family, et l'impayable Footit faisant manœuvrer son peloton de gamins. Celui-là est, sans conteste, le « clown de la soirée ».

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

DUPREZ

Un artiste admirable et qui n'a pas encore trouvé son successeur, Duprez — le grand Duprez, pourrait-on dire — vient de mourir dans sa quatre-vingt-dixième année. Il y en avait *quarante-neuf* qu'il avait dit adieu à la scène et au public, et l'on sait après quels succès. On ne saurait trouver extraordinaire la disparition d'un homme qui a vécu presque tout un siècle. Ce n'est pourtant pas, même pour ceux qui pourraient être indifférents, sans un sentiment de cruel et sincère regret qu'on voit s'éteindre un de ces grands artistes qui ont atteint les plus hauts sommets et qui ont procuré à leurs contemporains une de ces jouissances intellectuelles si pures, si complètes, si puissantes qu'elles restent forcément sans pareil et sans équivalent. La carrière de Duprez a été courte, elle n'a pas dépassé dix années pour la France, mais elle a eu un tel éclat que le souvenir, après un demi-siècle, n'en est point effacé et que, pour n'avoir pu l'entendre, les hommes de la génération présente savaient bien quelle avait été sur leurs pères l'action de ce chanteur incomparable.

(1) Extrait d'une réponse du Petit faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'*Orphée* de Gluck, dans les *Mémoires pour la Révolution*, etc., p. 21 et suiv.

(1) GRÉTRY. *Essais sur la musique*, I, 302.

* * *

Louis-Gilbert Duprez était né rue Grenéta, le 6 décembre 1806, le douzième de vingt-trois enfants. Il commença d'assez bonne heure l'étude de la musique pour pouvoir être admis à l'âge de neuf ans au Conservatoire, dans la classe de solfège d'un professeur nommé Rogat, qui n'a pas laissé une trace profonde dans l'histoire de l'art. Il n'y resta pas longtemps d'ailleurs, et quitta assez rapidement le Conservatoire pour se faire admettre à l'École de musique de Choron, qui le prit aussitôt en affection à cause de ses dispositions et de son excellent travail, ainsi qu'en témoigne cette lettre que, peu de temps après, Choron adressait à une personne qui s'intéressait à l'enfant :

Vous pouvez être parfaitement tranquille sur le sort du jeune Gilbert Duprez. Cet enfant a pour la musique et l'art dramatique en général les plus heureuses dispositions.

J'ai longtemps demandé sa nomination et, quoique je n'en aie point encore la nouvelle officielle, je ne doute pas de l'obtenir. J'y tiens d'autant plus que, l'ayant appelé provisoirement à remplir la place qui lui est destinée, j'ai toute sorte de satisfaction de lui sous le rapport du talent et de la conduite. Je ne doute pas qu'il ne devienne un des sujets les plus distingués qui sortiront de mes mains, et, quelle que soit la carrière qu'il choisisse, il doit y obtenir les plus grands succès. Je suis sûr que vous ne pouvez plus être satisfait d'avoir à vous rendre, d'un sujet auquel vous vous intéressez, un témoignage aussi avantageux et qui, comme vous le savez, ne peut qu'être sincère.

Je vous souhaite le bonsoir, ainsi qu'à Claire.

A. CHORON.

3 mars 1818.

On sait la renommée qu'a laissée l'école de Choron, et l'excellente et sérieuse éducation qu'y recevaient les élèves. Duprez se trouva là avec Hippolyte Monpou, Scudo, Nicou, Boulanger-Kunzé, Jansenne, Canaple, même Laferrière, qui y passa quelque temps, M^{lle} Duperron, qu'il épousa plus tard, Clara Novello, Victorine Noeb (M^{me} Rosine Stolz), M^{lle} Massy, plus tard M^{me} Hébert-Massy, la future Nicette du *Pré-aux-Clercs*. Il y étudia le chant avec Choron lui-même, puis le contrepoint et la composition avec Porta et Fétis, et c'est ce dernier qui le fit paraître pour la première fois en public. « Le premier essai qu'il fit en public de son talent, dit Fétis, eut lieu dans des représentations de l'*Athalie* de Racine (en 1820), au Théâtre-Français, où l'on avait introduit des chœurs et des solos. Duprez y chanta une partie de soprano dans un trio composé pour lui et deux autres élèves de Choron (c'était de la Gastine et Boulanger-Kunzé) par l'auteur de cette notice, et l'accent expressif qu'il mit dans l'exécution de ce morceau fit éclater les applaudissements dans toutes les parties de la salle. »

Son éducation terminée, Duprez songea aussitôt à se produire au théâtre. L'Odéon était alors une scène semi-lyrique, qui avait le droit de jouer non des opéras inédits, mais des ouvrages tombés dans le domaine public et des traductions. Duprez s'y présenta, fut engagé et débuta, le 1^{er} décembre 1825, dans *le Barbier de Séville*. Il n'avait pas encore accompli sa dix-neuvième année. Bien accueilli par le public, sans que rien pourtant fit prévoir le bel avenir qui l'attendait, il joua successivement *Zémire et Azor*, *Don Juan*, *la Folle de Glaris*, et resta à l'Odéon jusqu'en 1828, époque où ce théâtre renonça à toute aspiration lyrique. C'était au moment où l'Opéra-Comique changeait de direction et passait aux mains du « chevalier » Ducis. Duprez y débuta le 13 septembre 1828 dans *la Dame blanche*, se montra ensuite dans *les Visitandines* et quelques autres ouvrages, puis eut un différend avec son directeur et, au bout de deux mois, rompit son engagement. C'est alors qu'il partit pour l'Italie avec sa femme, car il était déjà marié, et commença dans ce pays une carrière difficile, très modeste d'abord, puis peu à peu brillante, et enfin triomphale.

Duprez resta huit ans en Italie, qu'il parcourut dans tous les sens, sous la direction du fameux impresario Lanari. Il joua tout le répertoire italien de l'époque, puis *le Comte Ory*, puis *Guillaume Tell*, et y créa plusieurs ouvrages, entre autres *Parisina*, *Rosmunda d'Inghilterra* et *la Lucia di Lammermoor* de Donizetti, avec lequel il se lia d'une étroite amitié. Il y connut et y eut pour compagnons tous les grands artistes de l'époque, la Pisaroni, la Pasta, la Malibran, Carolina Unger, qui fut la marraine de sa fille Caroline, puis Rubini, Cosselli, Davide, mais surtout il y fit son apprentissage de grand chanteur, et y conquit une immense renommée.

Cette renommée s'étendit naturellement jusqu'à Paris, et lorsqu'il revint d'Italie, Duponchel, alors directeur de l'Opéra, lui fit faire des propositions par Halévy, ils ne s'entendirent pas tout d'abord, et Duprez alla passer de nouveau quelques mois de l'autre côté des Alpes. Mais enfin, à son second retour, les difficultés furent aplanies,

l'engagement fut signé, et il fut convenu que Duprez débiterait dans *Guillaume Tell*. On sait que cet engagement fut cause de la rupture de celui de Nourrit, et les faits à cet égard sont trop connus pour que j'aie à m'étendre sur ce sujet et à rappeler le départ de Nourrit, son propre voyage en Italie et sa fin lamentable.

Mais Nourrit était très aimé à l'Opéra, où son successeur paraissait un peu comme un intrus, le personnel même était hostile à celui-ci dès avant qu'il eût paru, et Duprez a raconté à ce sujet, dans ses *Souvenirs d'un chanteur*, un incident typique et assez curieux :

Je savais, dit-il, que mon succès ne pouvait être dû à ma personne physique. Un petit incident, quelques jours avant la répétition générale, m'eût d'ailleurs enlevé toute illusion à cet égard, si j'en avais eu. Durant un entr'acte de ballet, Halévy et moi nous parcourions le théâtre, bras dessus bras dessous, derrière le rideau, pendant que plusieurs artistes de la danse se mettaient en jambes. L'une d'elles, une belle figurante qu'on appelait ordinairement la grande S... s'arrêta tout à coup, et, nous regardant passer : — « Quel est donc celui-là ? demanda-t-elle à une camarade en me désignant. — Eh bien ! c'est le nouveau ténor, celui qui remplace Nourrit ; on dit qu'il a des appointements formidables. — Bah ! répliqua la grande, ce crapaud-là ? C'est pas possible, il est bien trop laid ! »

On sait quel fut le succès. Lui-même nous le raconte encore, sans gloire et avec une entière sincérité ; on se rappelle que sa première apparition dans *Guillaume Tell* eut lieu le 17 avril 1837 :

... Une fois seul en scène, l'épaisseur du silence qui se fit m'effraya. Je chantai le récit : *Il me parle d'hymen, jamais*, etc. De même qu'à la répétition générale, une sorte de frou-frou, dont je ne compris pas le sens, l'accueillit du haut en bas de la salle, et j'entamai mon duo avec le baryton (Dérivis fils), sans savoir si j'avais plu ou si j'allais échouer. Il faut le dire, j'eus peur !... Mais après la phrase : *O Mathilde, idole de mon âme !*... le doute ne fut plus possible, un tonnerre d'applaudissements avait éclaté... L'oppression me quitta, je respirai enfin !...

Mais une victoire ordinaire ne pouvait succéder à une si belle attaque, sans ressembler à une déroute ; ma tâche n'en devenait donc que plus difficile. Heureusement, l'enthousiasme du public a toujours pour effet de décapler les moyens de l'artiste ; il s'établit dans ces cas-là entre eux une communication intime, la chaleur de l'un excite naturellement la chaleur de l'autre. Au deuxième acte, dans mon duo avec Mathilde, si bien représentée par M^{me} Dorus, des exclamations approbatives, qui venaient souligner chaque phrase de mes récits, m'enlevèrent peu à peu tout reste d'appréhension. Le trio s'en ressentit. *Mon père, tu m'as dû maudire*... fut aussi applaudi que *O Mathilde*..., au premier acte. Je pouvais déjà comparer cette soirée à celle de mes débuts à Rome, en 1834 ; mais lorsque j'eus chanté mon grand air, je ne puis dire ce qui se passa !... Ce que j'éprouvai est impossible à exprimer ; le triomphe dont je fus l'objet, ce n'est pas à moi de le décrire. Jamais, dans mes rêves les plus ambitieux, je n'eusse osé aspirer à rien de semblable ! Jamais même je n'en aurais eu l'idée !...

Il semble que le succès de Duprez devait être fatal. Cette émission large de la voix, cette articulation superbe, ce style admirable et plein de grandeur, cette façon noble et puissante de dire le récitatif, par-dessus tout cette chaleur entraînant dont il parle et le sentiment passionné qui débordait en lui, tout cela assurait infailliblement son triomphe. Nul n'ignore ce qu'il fut durant dix années pleines. Après *Guillaume Tell*, Duprez chanta *les Huguenots*, puis *la Juive*, puis *la Muette*. Ensuite vinrent les créations, nombreuses et presque toutes heureuses (à part le *Benvenuto Cellini* de Berlioz) : *Guido et Ginevra*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, d'Halévy ; *la Lac des Fées*, d'Auber ; *les Martyrs*, *la Favorite*, *Dom Sébastien de Portugal*, *Lucie de Lammermoor*, de Donizetti, avec laquelle il avait triomphé en Italie, enfin la traduction de *Otello* de Rossini et, pour finir sur un coup d'éclat, *Jérusalem*, de Verdi, où le grand artiste déploya son talent dans toute sa puissance et sa magnificence. Puis il quitta la scène pour toujours, ne se produisant plus que dans deux tournées avec ses élèves, et ne se faisant plus entendre que dans quelques concerts ou dans l'intimité, avec des amis, mais laissant un nom qui a sa place marquée dans l'histoire de l'art, et une place glorieuse entre toutes.

* * *

Duprez pourtant était jeune encore, puisqu'il avait à peine dépassé la quarantaine. Il résolut de se consacrer désormais à l'enseignement et à la composition. Depuis plusieurs années, c'est-à-dire depuis l'avènement d'Auber à la direction du Conservatoire, il était titulaire d'une classe de chant dans cet établissement, où il avait formé Balanqué, le créateur de *Méphistophélès* au Théâtre-Lyrique, M^{lle} Félix-Miolan, qui devait être M^{me} Carvalho, M^{lle} Poinot, M^{lle} Dameron, etc. Mais il rêvait la création d'une école spéciale et personnelle, et dans ce but, il donna sa démission de professeur au Conservatoire. De cette école, qu'il a longtemps dirigée, sont sortis nombre d'artistes de la plus haute valeur : sa fille, d'abord, Caroline Duprez, morte

avant l'âge, et qui, comme il l'a dit lui-même, était une chanteuse de race; puis les deux sœurs Jeanne et Fidès De Vriès, M^{lle} Emma Albani (M^{me} Gye), M^{lle} Adèle Isaac, M^{lle} Marimon, M. Engel, M. du Wast, et tant d'autres dont les noms m'échappent.

Quant à la composition, ce fut toujours une des passions de Duprez, passion que je n'ose qualifier de malheureuse, mais qui certainement l'eût laissé dans l'obscurité s'il n'avait eu un autre talent pour se faire un nom. Non que son instruction technique fût incomplète; il connaissait, comme on dit, son affaire, mais il avait des idées bizarres en matière d'harmonie, des procédés parfois singuliers en matière d'accompagnement; et puis l'inspiration lui faisait un peu trop défaut. Ah! je conserverai longtemps la mémoire d'une certaine représentation de *Jeanne d'Arc*, qui eut lieu — hélas! il y a près de trente ans! — là-bas, là-bas, rue de Lyon, dans un théâtre aujourd'hui disparu, une espèce d'immense grange, qui prenait le titre de Grand-Théâtre-Parisien, où les fauteuils étaient remplacés par des « confortables », et où nous avons passé une soirée homérique. Jamais, non, jamais on n'a tant ri qu'aux exploits de cette malheureuse *Jeanne d'Arc*, dont on renouvela ainsi le supplice sous une autre forme.

Mais Duprez a écrit beaucoup d'autres opéras: *l'Abîme de la Maladetta*, en 3 actes, joué à la Monnaie de Bruxelles, 1851; *Joanita ou la Fille des boucaniers*, 3 actes, Théâtre-Lyrique, 1852; *la Lettre au bon Dieu*, 2 actes, Opéra-Comique, 1853; *la Cabane du pêcheur*, un acte, joué à Versailles; puis *Jélyotte*, *Amelina*, opéras-comiques, *Samson*, *Zéphora*, *Tariotti*, grands opéras, enfin *la Pazza della Regina*, opéra italien, ouvrages qui n'ont pas été livrés au public. Il faut ajouter à tout cela plusieurs messes et un oratorio intitulé *le Jugement dernier*, plus un grand nombre de morceaux de chant de divers genres. Enfin, Duprez a publié deux grands ouvrages didactiques, dont l'un a pour titre *l'Art du chant* et l'autre *la Mélodie*.

* *

Duprez avait encore non des prétentions, mais des goûts littéraires, et l'innocente manie de publier des vers — médiocres. Il était jovial de sa nature, aimait à rire, et l'on assure qu'au Caveau, dont il était membre, il chantait des chansons qui n'étaient pas exemptes d'une certaine grivoiserie. Ces chansons, il ne les a pas publiées, que je sache; mais, de temps à autre, il lançait certains petits recueils de vers d'une allure cocasse et qu'on doit lire avec indulgence. En voici la liste :

Graines d'artistes, silhouettes vocales, par G. Duprez, cultivateur lyrique (Paris, Tresse, in-12, 1882), avec un joli portrait signé : Innocent.

Récréations de mon grand âge, par l'octogénaire G. Duprez (Paris, Flammarion, 2 vol. in-12, 1888). « Premier volume, bienséant », avec cette épigraphe :

Ce livre est bien léger, mais frise la sagesse;
La tante en permettra la lecture à sa nièce

et orné d'une reproduction du beau buste de Duprez. — « Second volume, rigolo », avec cette épigraphe :

Ce livre à la pudeur a peu droit de prétendre;
La mère en défendra la lecture à son gendre.

et accompagné de la statuette de Duprez dans *Guillaume Tell*. Ce second volume porte ce sous-titre: « Contes historiques sur l'Académie royale de musique, de 1645 (?) jusqu'à nos jours, dédiés par l'auteur à messieurs les ténors, barytons et basses de l'Opéra, présents et à venir. »

Un chanteur peint par lui-même, opuscule en vers libres (Paris, in-12, 1888).

Choses drôles, quatre petits contes en vers (Paris, in-12, 1889).

Joyeusetés d'un chanteur dramatique (Paris, Tresse, in-12).

Sur la voix et l'art du chant, essai rimé (Paris, Tresse, in-12).

Je possède, de la main même de Duprez, qui me l'envoyait il y a deux ou trois ans, une pièce de vers intitulée: *la Musique de l'avenir*, satire à Wagner, qui n'a pas été imprimée.

Ce qui est plus intéressant que tout cela, ce sont les *Souvenirs d'un chanteur*, qu'il donna d'abord à la *Nouvelle Revue*, et qui furent publiés ensuite, en 1880, à la librairie Calmann Lévy (in-12). Ceci est beaucoup plus artistique et beaucoup moins égotiste que le fameux *Carnet d'un chanteur* de Gustave Roger.

* *

Dans ces notes rapides, je n'ai pas parlé du célèbre *ut* de poitrine, introduit par Duprez à l'Opéra, où on ne l'avait jamais entendu et où l'on sait que son effet fut formidable. Je ne m'étendrai pas sur ce sujet,

connu depuis trop longtemps, mais je rappellerai une double plaisanterie à laquelle il donna lieu lorsque, en 1865, le grand artiste fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. C'est, je crois, M. Ernest d'Hervilly, qui lança alors dans le *Diogène*, de joyeuse mémoire, ce quatrain facétieux :

Duprez, l'ancien ténor, a reçu pour cadeau
Un tout petit ruban de couleur purpurine.
La décoration que porte sa poitrine,
Il l'a gagnée avec son *do*.

A quoi un autre se hâta d'ajouter :

On décore Duprez; nous crions tous bravo!
Mais une chose me chagrine :
C'est que l'on n'ait pu lui redonner le *do*
En même temps que la croix de poitrine.

Il n'empêche que la renommée de Duprez restera celle d'un des plus grands artistes qu'ait produits le dix-neuvième siècle.

ARTHUR POUGIN.

On peut consulter, sur Duprez : 1^o *Duprez*, sa vie artistique, par A. Elwart (Paris, Magen, 1838, in-16, avec portrait); 2^o *Duprez*, par Eugène Briffault, notice publiée dans la *Galerie des artistes dramatiques de Paris* (Paris, Marchant, 1840, in-4^o, avec portrait); 3^o *Duprez*, par Castil-Blaze (*Revue de Paris* du 29 avril 1838).

A. P.

MUSIQUE ET PRISON

PRISONS POLITIQUES MODERNES

III

(Suite)

Si les débris de l'insurrection communaliste de 1871, relégués en Nouvelle-Calédonie, ne nous y présentent pas, au point de vue musical, des contrastes aussi pittoresques, ils nous offrent, en revanche, des analogies, peut-être inconscientes, mais certainement très prononcées avec les déportés de la première République à Cayenne. Ils ont, tantôt la gaieté provocatrice d'Ange Pitou, tantôt la patience industrielle de Barbé-Marbois. Et tous, sous l'influence sans doute de l'éducation artistique si développée en France depuis trente ans, recherchent de préférence, comme élément de distraction, l'art qui parle le plus éloquemment à l'imagination humaine.

Les flonflons du Vaudeville ont même raison des préoccupations les plus graves. Nous l'avons déjà constaté par la revue en plusieurs tableaux, mêlée de chant et intitulée *Paris à Nouméa*, que MM. Bauër et Cavalier firent jouer au Fort-Bayard avant de partir pour la Nouvelle-Calédonie.

Il n'en alla pas de même quand les condamnés durent jeter un dernier adieu à la France. M. Bauër le confesse, tout le premier, dans son livre si pathétique, *l'Histoire d'un jeune homme*. Il était à bord de la *Danaë*, et la consigne, très sévère, obligeait les déportés à se tenir renfermés la plupart du temps dans l'intérieur du navire, au fond de cellules solidement grillées. M. Bauër y connut Cipriani et un vieux républicain, le père Malzier, qui possédait et lui apprit tout le répertoire de Pierre Dupont. Aussi, des profondeurs de leur « cage », pour nous servir des termes du narrateur, ce trio d'amis, devenu un trio de chanteurs, lançait-il à plein poumons ce couplet de circonstance, empreint d'une mélancolie si profonde :

Mal nourris, logés dans les trous,
Sous les combles, dans les décombres,
Nous vivons avec les hiboux.
Et les larrons, amis des ombres.
Cependant notre sang vermeil
Coule impétueux dans nos veines;
Nous nous plaisons au grand soleil
Et sous les rameaux verts des chênes.
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons (*ter*)

A l'indépendance du monde.

A peine débarqué, M. Bauër fut dirigé sur Numbo, une des deux vallées de la presqu'île Ducos. Là, en plein air, au grand soleil ou par la délicieuse fraîcheur des nuits étoilées, devant l'immensité de la mer et derrière le cadre romantique d'une végétation luxuriante, l'auteur analyse dans une langue imagée les impressions qu'éveillent en lui les harmonies de la nature, harmonies dont Barbé-Marbois

avait noté, lui aussi, les passionnantes tonalités ou les discordances irritantes.

Mais aux émotions intimes du captif solitaire succèdent ses bruyantes expansions avec les amis qu'il retrouve sur ces pentes boisées. Autour d'un tas de pierres, formant table, tous sont assis sur des tapis de verdure, l'unique siège que leur offre cette immense salle à manger de la nature : une gigantesque omelette fume sur la table improvisée; et, tenant en main un verre où pétillait du vin de France, notre auteur répète le couplet de la *Danaë* :

Buvons
A l'indépendance du monde.

Les déportés se constituèrent en troupe et ouvrirent un théâtre qu'ils appelèrent le *théâtre de Numbo*. On y jouait la comédie, le vaudeville, voire même l'opérette. Ce fut sur cette scène, ingénieusement aménagée, que M. Bauer, dont les feuilletons dramatiques font aujourd'hui autorité, donna la seule pièce qu'il ait jamais écrite, *la Revanche de Gontran*. Olivier Pain y avait, paraît-il, collaboré et Ferdinand Okolovicz en composa la musique. Ce même Okolovicz était directeur du théâtre de Nouméa; quand il revint en France, il produisit sa troupe dans une représentation donnée au bénéfice des amnésés en juillet 1880. Nous ignorons ce qu'il devint par la suite : nous nous rappelons seulement l'avoir rencontré à cette époque en compagnie d'un autre compositeur polonais et ancien déporté comme lui, Dombrowski. Ils écrivaient surtout de la musique de danse, vive, facile, légère, rappelant celle de Métra, mais sans caractère personnel bien prononcé.

Ce fut, du reste, comme une contagion lyrique gagnant tous les établissements néo-calédoniens affectés au service de la déportation. Les virtuoses s'exercèrent d'abord à huis clos; puis ils se réunirent pour faire de la musique de chambre; enfin ils formèrent des orchestres pour des auditions publiques. Et ce qui est assez piquant, c'est que chacun s'ingénia à construire les instruments qui manquaient, avec cette persévérance et ce bon vouloir dont avait témoigné jadis Barbé-Marbois. Une lettre de déporté que publiait il y a tantôt dix-huit ans le *Figaro*, nous en donne un amusant croquis :

Ile des Pins, 3 mai 1878.

..... Les airs variés de *Mignon*, que je jouais sur ma flûte, ont fait sortir de terre dix musiciens enrégés qui, d'abord, ne voulaient que s'amuser, puis ont voulu se montrer en public. La permission demandée fut accordée et le premier concert fut donné le 24 février.

Tout se passa dans l'ordre le plus sérieux du monde : je me croyais dans un salon où il n'y a que du monde comme il faut!... Le 24 mars et le 14 avril furent de mieux en mieux en renchérissant sur les décors que l'on continue. Nous donnons la prochaine fois une vieille comédie : *Brouillés depuis Wagram*.

Et savez-vous où se trouve cet emplacement nécessaire à 2.000 personnes? Dans ma concession, dans ma forêt! Notre orchestre se compose de trois violons, une contrebasse, deux flageolets, deux flûtes, une caisse, un triangle, tout cela fabriqué ici. Les violons sont en sandal et bois de rose; ils ont été faits par un menuisier ébéniste; la flûte, par un graveur-tourneur; la contrebasse est faite en sapin avec le bois d'une caisse ayant contenu du savon. L'essentiel, c'est d'avoir du monde, qui ne paie pas, c'est vrai, mais qui est content, et cela suffit.

Au camp de Saint-Louis, le dimanche, c'est encore la musique qui fait à elle seule les frais de toutes les distractions, dans une note moins raffinée peut-être, mais aussi plus vibrante et plus colorée. M. Alphonse Humbert en a traduit l'impression, alors très vive, dans *l'Intransigeant* de 1882. Les chanteurs du camp de Saint-Louis — car la musique instrumentale y faisait à peu près défaut — s'inspiraient surtout de l'amertume de leurs déceptions politiques et économiques : on croirait que leur Muse continue les traditions d'Ange Pitou et des vieilles barbes de 1830.

Quand d'autres condamnés avaient égrené le chapelet des romances sentimentales et des chansons d'atelier ou de café-concert, les détenus politiques commençaient leur partie. Ils passaient en revue le cycle des couplets satiriques : d'abord le grand morceau *A l'Élysée on danse* et *la Foire aux parjures* de Dereux; puis, le répertoire de la Commune : *Rendez le fer au laboureur* et *Ne tirez pas*; enfin, les chants de la défaite : *les Pontons*, *Messieurs de Versailles*, etc., etc. M. Alphonse Humbert payait aussi de sa personne. Ses amis lui réclamaient *la République des paysans*. Il s'exécutait avec la meilleure grâce du monde, et tous reprenaient après lui le refrain :

Ah! quand viendra la belle!
Voilà des mille et des cent ans
Que Jean Guétré t'appelle,
République des paysans!

Souvent l'iambe d'Archiloque faisait place à un hymne de Pierre Dupont, ou à quelque vieille chanson en patois picard, normand ou bourguignon. Parfois encore un intermède d'une saveur spéciale venait, comme le ballet final de nos féeries à grand spectacle, terminer, sur un mode moins âpre, la série de ces divertissements dominicaux.

Nous laissons ici la parole au narrateur, un maître écrivain.

Les Arabes (c'étaient les acteurs de cette pantomime) sont allés chercher au camp malabar un tambour de basque dont ils accompagnent, sur une note unique, leurs mélodies gutturales rythmées sur une cadence uniforme. Les autres noirs du camp se sont mêlés à eux. Tous écoutent béatement, roulant leurs grands yeux blancs noyés de mélancolie. Bientôt ces plaisirs ne suffisent plus, il en faut de moins poignants, il en faut de plus vifs. Les têtes crépues palpitent, les pieds nus frémissent sur le sol. On va danser. On se lève, on se trémousse toujours sur la même note jusqu'à ce qu'on ait perdu haleine.

Et, en effet, un de leurs premiers sujets, Ben Aïssa, qu'ils appellent « le major, » se livre à une mimique effrénée auprès de laquelle la danse du ventre, les exercices chorégraphiques des bayadères et le tournoiement échevelé des derviches pourraient passer pour de simples menusets.

Cela dure dix minutes. Le danseur épuisé se ralentit. La sueur coule sur son visage et sur ses membres. On l'encourage. La musique redouble son tapage excitant. Vains efforts. Haletant, soufflant, râlant, le major tombe, et pendant qu'on l'emporte pour le coucher on l'entend murmurer faiblement :

« Major fatigué! Danser n'a pas! Danser n'a pas! »

Plus de quinze ans ont passé sur ces épisodes, qui semblent déjà bien loin dans les annales de l'histoire; et depuis, le livre de la déportation ne s'est rouvert que deux fois. Espérons que pour le bonheur de l'humanité et l'honneur du nom français, il restera maintenant à jamais fermé!

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉE.

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

L'Opéra impérial de Saint Pétersbourg a fait sa réouverture le 1^{er} septembre, par une représentation d'*Eugène Onéguine*, le plus bel ouvrage de Tchaïkowsky.

— Aux archives du ministère de la guerre d'Autriche-Hongrie existe un département consacré à la musique militaire. On y conserve, non seulement les fanfares réglementaires de l'armée autrichienne depuis plus de deux siècles, mais aussi des marches et autres morceaux historiques qui furent joués par les musiques militaires autrichiennes et certaines chansons qui furent populaires dans l'armée. C'est dans ces archives que M. Fuchs, chef d'orchestre de l'Opéra impérial, a puisé la belle mélodie *O Lille, ville ravissante*, qui fut chantée par les régiments autrichiens pendant le siège de Lille par les troupes du prince Eugène, et quelques autres mélodies du temps de ce célèbre général, pour les utiliser dans un à-propos musical en l'honneur dudit prince. Tout récemment, les archives musicales de la guerre s'ouvrirent à l'occasion du 200^e anniversaire d'un régiment viennois dont le propriétaire perpétuel est le grand maître de l'Ordre teutonique, et ont fourni à la musique militaire de ce régiment toutes les fanfares réglementaires et les marches qui lui servirent à partir de 1696, année de sa formation. La musique militaire joua tous ces morceaux dans la grande rotonde de l'Exposition de 1873, qui est restée debout, et ces morceaux, produits dans leur ordre chronologique, ont été d'un effet superbe. Certaines marches du dix-huitième siècle, par leur allure militaire et leur mélodie entraînante, ont même provoqué un grand enthousiasme dans l'assistance, qui était fort nombreuse. Il paraît que le régiment en question a l'intention de publier son histoire musicale, et cette entreprise mérite d'être encouragée.

— Avec la saison d'automne les théâtres reprennent de tous côtés, comme à Paris, le cours de leurs travaux. A Berlin il n'y en a pas moins de seize ouverts en ce moment, qui sont les suivants : Opéra royal, Comédie royale, Théâtre allemand, Théâtre Lessing, Jardin d'Hiver, Théâtre Apollon, Olympia, Alhambra, Théâtre de Berlin, Théâtre de la Résidence, Théâtre Friedrich-Wilhemstadt, Nouveau-Théâtre, Ostend-Théâtre, Théâtre Schiller, Théâtre Central, Théâtre de la Belle-Alliance.

— Le comité qui s'est formé pour ériger à Robert Schumann un monument dans sa ville natale, Zwickau, a déjà réuni la somme de 40.000 francs environ.

— On vient de trouver dans la bibliothèque de l'Ordre teutonique, à Troppau (Silésie autrichienne), deux manuscrits intéressants de Beethoven. Le frère Eugène, qui est chargé de la conservation de cette bibliothèque, découvrit par hasard, en examinant le contenu d'une vieille armoire, deux partitions portant une dédicace à l'archiduc Antoine-Victor, grand maître

de l'Ordre teutonique de 1804 à 1835, et la signature de Beethoven. Ce sont deux marches, dont l'une fut composée en 1809, tandis que l'autre, écrite pendant la villégiature de Beethoven à Baden, près Vienne, est datée du 31 juillet 1810. Les partitions sont autographes d'un bout à l'autre.

— La ville de Dresde va posséder dans le Palais de l'Exposition, où on est en train de l'aménager, une salle de concerts qui sera l'une des plus vastes de l'Allemagne et dont l'inauguration se fera solennellement, le 4 novembre prochain, par une exécution des *Béatitudes* de César Franck.

— A Hambourg, la Singakademie vient de publier le programme des quatre concerts qu'elle donnera, pour sa saison d'hiver, les 27 novembre, 19 février, 19 mars et 13 avril, avec le concours de la Société philharmonique. Les œuvres exécutées seront les suivantes : Messe solennelle, de Beethoven; *Esther*, oratorio de Hændel; *le Chant des Parques*, de J. Brahms; Symphonie avec chœurs, de Beethoven; *la Passion selon saint Mathieu*, de J.-S. Bach.

— Une société de téléphone à Budapest a été autorisée à établir une communication directe avec l'Opéra royal, de sorte que les abonnés de ladite société, au nombre de huit mille, peuvent entendre chez eux ce qu'on chante à l'Opéra. Cette gracieuseté pourrait tout de même nuire aux intérêts de l'Opéra royal.

— L'orphéon de Mayence a récemment offert une sérénade au grand-duc de Hesse, qui se trouve pour quelque temps dans sa bonne ville de Mayence. Le prince se fit présenter le président de cette société, un brave bourgeois bien nourri, et lui dit en contemplant la phalange des chanteurs : « Je vois avec plaisir que vous avez grossi depuis ma dernière visite à Mayence. » Le président, très flatté, s'incline profondément et répond : « Oh ! oui, Altesse, de dix livres. »

— Les foudres de la justice peuvent tomber sur un critique musical qui se sert d'une langue trop pittoresque en rendant compte d'une représentation théâtrale. C'est ainsi que le critique musical du *Tagblatt d'Ulm* a été condamné à 30 marks d'amende par le tribunal d'Ulm, parce qu'il avait parlé dans son journal d'une chanteuse de concert dans des termes légèrement irrespectueux et l'avait même désignée comme « la vierge qui chante comme un coq ». Cette métaphore est dure peut-être et le critique aurait pu exprimer sa pensée dans un langage moins vif, mais on ne voit pas trop en quoi cette comparaison pouvait attenter à l'honneur de la chanteuse, qui n'aurait certainement pas déposé une plainte si le critique l'avait comparée au rossignol ou à l'alouette.

— Le théâtre Argentina, de Rome, vient d'établir définitivement son programme pour la prochaine saison de carnaval et carême. Les ouvrages représentés seront les suivants : *Falstaff*, de Verdi, *Asrael*, de M. Franchetti, *Andrea Chénier*, de M. Giordano, *le Crépuscule des Dieux* et *Camargo*. Voici les noms des artistes engagés : *soprani*, M^{mes} De Frate, Barducci, Ricci de Paz; *mezzo-soprano*, M^{me} Locatelli; *ténors*, MM. Mariacher, Borgatti, Sigaldi, Granados; *barytons*, Scotti et Cioni. Manquent encore quelques artistes.

— Trois nouveaux professeurs viennent d'être nommés au Conservatoire de Milan : M. Gaetano Coronaro pour une classe de composition, avec un traitement de 3.000 francs, M. Gaetano Pasculli pour une classe de violon et alto, et M. Giacomo Baragli pour une classe de violoncelle, chacun avec un traitement de 1.500 francs.

— Nous avons annoncé qu'un impresario italien, M. Stainer, avait ouvert à Milan un concours pour la composition de plusieurs opéras en un acte destinés à être représentés par ses soins. Cent quatre-vingt-treize partitions ont été envoyées à ce concours, ce qui prouve qu'il y a encore en Italie un certain nombre de compositeurs qui nourrissent le désir et l'espoir de voir leurs œuvres offertes au public. Néanmoins, aucune de ces partitions n'a été jugée digne du premier prix, qui était de 3.000 francs. Le second prix, de 1.500 francs, a été adjugé à M. Vanbianchi, pour son opéra *il Vascello*, et trois troisièmes prix, de 500 francs chacun, ont été attribués à MM. Giannetti (*il Luitaio di Cremona*), Orefice (*il Gladiatore*) et Collini (*la Creole*). En outre, quatre ouvrages, sans obtenir de prix, ont été retenus pour être représentés.

— M. Emilio Pizzi, qui a déjà composé pour M^{me} Adelina Patti un opéra en un acte intitulé *Gabriella*, vient d'écrire encore à son intention, sur un livret de M. Luigi Illica, un autre ouvrage du même genre et de même dimension. Titre de ce dernier : *la Rosalba*.

— A San Pietro in Bagno, première représentation d'un opéra en trois actes, *Graziella*, paroles de M. Corrado Pazzi, musique de M. Giuseppe Casetti. A Marmirolo, apparition d'une opérette, *i Fanciulli redenti*, paroles du capitaine Ettore Boldrini, musique de M. Francesco Pinto. Au théâtre Armonia, de Trieste, autre opérette, *il Passaporto del droghiere*, musique de M^{me} Gisella delle Grazie.

— M^{me} de Serres, la si remarquable artiste qu'on a maintenant trop rarement l'occasion d'applaudir, a donné à Evian un superbe concert au profit des pauvres, où elle a enthousiasmé son auditoire.

— A Scheveningue, près de La Haye, a eu lieu un intéressant festival de musique belge dont l'*Écho musical* rend compte en ces termes : — « Le festival de musique belge organisé dans la coquette cité balnéaire a admirablement réussi; c'est un succès considérable pour nos compatriotes. Le

public a chaleureusement applaudi l'ouverture du *Polyeucte* d'Edgar Tinel; le *Poème symphonique* de Peter Benoit; une fantaisie de M. de Greef, exécutée au piano par l'auteur lui-même et accompagnée par l'orchestre; une *Orientale* et un *Springdans* du même; *Milenska* de Jan Blockx; une *Marche inaugurale*, d'Émile Wambach; *un Rêve*, de Karel Mesdagh, et un fragment symphonique d'Adolphe Samuel. La partie vocale était tenue par la remarquable cantatrice flamande M^{lle} Flament, qui a fait valoir sa belle voix et sa diction pleine d'autorité dans l'air de la cantate de *Philipp Van Artevelde*, de M. Gevaert, dans des *lieder* de MM. Gevaert, Radoux et Huberti, et un fragment de *Stabat Mater* du regretté Waelput ».

PARIS ET DÉPARTEMENTS

Ce n'est qu'au conseil des ministres de vendredi dernier qu'on a réglé définitivement les détails des représentations de gala à l'Opéra et à la Comédie-Française. A l'Opéra la représentation, qui ne commencera que lors de l'arrivée de l'empereur, durera en tout une heure et demie; en voici le programme :

- 1° Hymne russe, chanté par tous les artistes;
- 2° Ouverture : *Marche héroïque* (Saint-Saëns);
- 3° Deuxième acte de *Sigurd* (Reyer), avec M^{me} Caron;
- 4° Méditation de *Thaïs* (Massenet);
- 5° Divertissement du 1^{er} acte de *la Korrigan* (Widor), avec M^{me} Rosita Mauri.

A la Comédie-Française, le spectacle est ainsi composé :

- 1° Compliment composé par M. Jules Claretie, récité par M. Mounet-Sully, doyen de la Comédie-Française;
- 2° *Un Caprice*, comédie en un acte (Alfred de Musset), joué par M^{mes} Bartet et Barretta, et M. Worms ou M. Le Bargy;
- 3° Scène du duel du *Cid*, jouée par MM. Mounet-Sully et Silvain;
- 4° Quatrième acte des *Femmes savantes*, avec MM. Coquelin cadet et de Féraudy dans les rôles de Vadius et Trissotin.

A l'Opéra, les souverains feront leur entrée par la place de l'Opéra et seront reçus, en même temps que le Président de la République, au bas de l'escalier, par MM. Bertrand et Gailhard. A la Comédie-Française, l'entrée se fera par la place du Théâtre-Français; M. Jules Claretie recevra également les augustes invités au bas de l'escalier. Dans les deux théâtres, des gardes républicains formeront la haie jusqu'à la loge, qui sera spécialement aménagée. C'est la Présidence de la République qui fera toutes les invitations.

— A l'Opéra-Comique on est tout au *Don Juan* de Mozart, et on pioche ferme dans les foyers, bien qu'il ne paraisse pas qu'on se soit arrêté encore à une version définitive. Mais les décorateurs brossent leurs toiles du matin au soir, avec vigueur et aussi avec toute la grâce désirable.

— A l'Opéra, on ne pousse pas moins chaudement les études du même *Don Juan*; on peut s'en rapporter à l'activité de M. Gailhard. C'est à qui des deux théâtres arrivera bon premier. Lutte curieuse et émotionnante. On en est « à la cravache », comme il est dit sur le terrain des courses, et on peut s'attendre à un *dead heat*.

— En attendant la venue de *Don Juan*, M. Carvalho a fait débiter dans *le Pardon de Ploërmel* une jeune artiste du nom de Courtenay, jeune Américaine, douée d'une fort jolie voix. Elle a réussi et le public l'a chaleureusement rappelée, après la valse du deuxième acte.

— Nicolet, du *Gaulois*, nous donne de bonnes nouvelles sur la reconstruction de l'Opéra-Comique, place Favart : « Ce ne sera donc pas un vain rêve ? Les hommes de notre génération auront donc la joie, avant de mourir, de voir l'Opéra-Comique reconstruit ? Sérieusement, on peut presque dire — à la grande surprise sans doute des Parisiens qui n'ont pas coutume de passer souvent sur la place Boieldieu — que le monument est aujourd'hui à peu près terminé. Tout au moins, le gros de l'œuvre est fait. La carcasse, l'ossature, c'est-à-dire toute la grosse maçonnerie : murs d'extérieur et d'intérieur, sous-sols, vestibules, couloirs, tours de salle, galeries des divers étages, tout cela est achevé jusqu'à la grande frise du sommet : il ne manque à l'immeuble que la couverture. Dès lors il n'y aura plus à faire, outre la charpente des toits, que la décoration extérieure, c'est-à-dire les sculptures des pierres, et l'aménagement intérieur, c'est-à-dire les travaux en fer et les boiseries. Déjà même on a posé les légères et solides armatures de fer qui formeront les loges ou baignoires du rez-de-chaussée. On n'a pas encore enlevé les immenses clôtures de planches qui écartent les curieux de la zone des travaux, que la monte des pierres de taille rend dangereuse, mais dès maintenant, cependant, on peut pénétrer sans inconvénient dans le monument, sous la conduite obligeante des architectes, et circuler dans ses diverses parties. L'édifice présente trois façades : place Boieldieu, rue Favart et rue Marivaux. Il y a cinq portes à la façade principale, surmontée d'un attique et décorée de statues en cariatides. Elles ouvrent sur un grand vestibule, d'où deux escaliers mèneront au premier étage, où se trouvera le foyer du public. Dans le soubassement des locaux sont ménagés pour le logement des postes de la garde républicaine, de la police, des médecins et des divers services. L'administration a son entrée et ses bureaux rue Marivaux. Sur la rue Favart se trouve l'entrée des décors et de la loge spéciale qu'un traité séculaire réserve à perpétuité, comme on sait, à la famille de Choiseul. La scène a onze mètres d'ouverture sur la salle. Cette salle, circulaire, contiendra quinze cents places. »

— Les concours pour l'admission aux classes du Conservatoire sont fixés aux dates suivantes :

Déclamation dramatique (hommes), le 16 octobre; (femmes), le 17 octobre: admissibles, le 20.

Chant (hommes), les 26 et 27 octobre; (femmes), les 28 et 29 octobre.

Harpe, piano (hommes), le 2 novembre.

Violon, les 4 et 5 novembre.

Alto, violoncelle, contrebasse, le 6 novembre.

Piano (femmes), les 9 et 10 novembre.

Flûte, hautbois, clarinette, basson, le 12 novembre.

Cor, cornet à pistons, trompette, trombone, le 13 novembre.

Les aspirants doivent, à partir du 1^{er} octobre et dans les délais ci-après, se présenter au secrétariat et faire leur demande d'inscription sur une formule spéciale, en y joignant un extrait, sur papier timbré, de leur acte de naissance et un certificat de vaccination. La clôture des inscriptions aura lieu, savoir :

Déclamation (hommes), le 9 octobre, à quatre heures; (femmes), le 10 octobre à quatre heures.

Chant, (hommes), le 19 octobre, à quatre heures; (femmes), le 21 octobre, à quatre heures.

Harpe, piano (hommes), le 26 octobre, à quatre heures.

Violon, le 28 octobre, à quatre heures.

Alto, contrebasse, violoncelle, le 30 octobre, à quatre heures.

Piano (femmes), le 2 novembre, à quatre heures.

Flûte, etc., etc., le 5 novembre.

Cor, etc., etc., le 6 novembre,

— M. Camille Saint-Saëns fait en ce moment, et avec un grand succès, une tournée de concerts d'orgue et de chant, en Suisse, avec le concours de M^{lle} Baldo. Au programme, des œuvres du maître, une grande fantaisie pour orgue de Liszt, et des compositions religieuses de César Franck et de Gounod.

— M. Ch.-M. Widor vient d'être engagé par la Société impériale de musique de Moscou, pour y aller diriger sa seconde symphonie au concert du 16 novembre. Il donnera ensuite un récital d'orgue à l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul.

— Nous lisons dans un journal étranger : « Peu d'hommes furent au monde plus infatigables que M. Gladstone. Le grand homme d'État anglais, qui est âgé aujourd'hui de 87 ans et qui, du matin au soir, s'occupe de choses si graves et si diverses, trouve le moyen de s'intéresser aussi à la musique. Un concours musical avait lieu récemment à Hawarden, résidence du *great old man*, qui est le principal propriétaire du pays, et M. Gladstone distribua lui-même les prix et prononça à cette occasion un discours sur la musique écossaise, qui excita l'enthousiasme des auditeurs. Il appela la musique un « don de Dieu », affirmant qu'elle n'est pas seulement une des distractions de l'humanité, mais aussi une des conditions du bonheur. Il électrisa l'assistance par ses paroles. Les maîtres de prédilection de M. Gladstone sont Palestrina, Soriano, Vittoria, et en général il prise les antiphonaires de Venise et de Rome, étant un grand admirateur du simple chant grégorien. S'il n'aime pas Wagner, qu'il ne trouve pas assez simple, il est séduit par la musique de Gounod, et spécialement par son grand oratorio *Mors et Vita*. Naturellement, il doit goûter peu les musiciens anglais contemporains, auxquels il conseillerait peut-être d'étudier un peu plus les grands maîtres, qu'il idolâtre. »

— C'est aujourd'hui que doit avoir lieu à Alais l'inauguration de la statue de Florian. Cette inauguration formera la suite naturelle de celle qui vient d'avoir lieu dans les jardins du château de Voltaire à Ferney. Un monument destiné à rappeler le séjour fait à Ferney par Florian enfant et l'amitié que lui portait Voltaire, son parent, a été inauguré le 6 septembre. L'œuvre, due à M. Émile Lambert, auteur de la statue de Voltaire jeune placée dans la cour de la mairie du IX^e arrondissement de Paris, représente l'enfance du poète « Florianet ». Après les discours prononcés par M. Goujon, sénateur du département de l'Ain, qui présidait la cérémonie, et par M. Louis Binoche, avocat, adjoint au maire du IX^e arrondissement, un groupe de jeunes filles costumées en bergères a couronné le buste du poète, et la fanfare de Ferney a exécuté trois jolies compositions musicales dans le goût du temps, dues à M. Charles Neustedt.

— *Great attraction* pour l'Opéra de Nice. M^{me} Adelina Patti y créera un nouvel opéra en deux actes, *Dolorès*, dont M. Georges Boyer a écrit le poème et M. Gaston Pollonais la musique.

— Répertoire de M^{lle} Calvé pour la prochaine saison d'Amérique : *Hamlet*, *la Navarraise*, *Hérodiade*, *Carmen*, *Faust*, *l'Africaine* et *les Noces de Figaro*.

— Les admirateurs de Frédérick Lemaître ouvrent une souscription pour élever un buste à sa mémoire, oubliée depuis vingt et un ans.

— On annonce, pour la saison prochaine, de nouvelles auditions de Moussorgski, le Russe original à qui M. Pierre d'Alheim vient de consacrer une nouvelle plaquette, résumé des opinions de la presse et d'une élite sur les concerts-conférences de l'hiver dernier, qui ont mis en valeur,

avec l'enthousiasme érudit du conférencier, le jeu vibrant du pianiste Foerster et la diction si pénétrante de M^{lle} Olénine. R. B.

— M^{me} Julie Bressolles, qui vient de charmer les châtelains de Valmondois en chantant, dans plusieurs salons, des fragments du *Tasse* de B. Godard, *les Chansons grises* et des mélodies de M. Hahn, (des mélodies de M^{me} Ugalde, vient de rentrer à Paris. La charmante cantatrice se propose de donner, pendant l'hiver, des matinées par invitation, au cours desquelles elle fera entendre des œuvres artistiques et intéressantes. La première matinée sera consacrée à Godard, la seconde à M. E. Moret, puis viendront successivement MM. G. Charpentier, X. Leroux, etc., et enfin, à titre d'enseignement, des auditions du recueil de M. Gevaert : *Les Gloires de l'Italie*.

— L'École classique de la rue de Berlin, dirigée par M. Ed. Chavagnat, rouvrira ses cours le jeudi 1^{er} octobre prochain. Les inscriptions sont reçues dès à présent au siège de l'école, 20, rue de Berlin, tous les jours, de 9 heures à midi et de 2 heures à 7 heures, fêtes et dimanches exceptés.

— M^{me} Ed. Colonne reprendra, chez elle, 43, rue de Berlin, ses cours et leçons de chant.

— M^{me} Rosine Laborde reprendra ses leçons et cours de chant, chez elle, 66, rue de Ponthieu, à partir du 5 octobre.

— Au dernier concert de la garde républicaine, direction Parès, le programme comportait pour la première fois une suite sur *la Navarraise* qui a été fort goûtée: rien de plus poétique que ces accents de langueur et de passion, que ce vaporeux *nocturne* aux timbres argentins, encadrés par d'énergiques clameurs, d'allure fatale... R. B.

— On écrit de Rouen : « L'éminent professeur du Conservatoire, Mar-sick, vient de remporter ici, au dernier concert festival, un immense succès. Le célèbre violoniste a exécuté avec autant de pureté que d'éclat diverses œuvres de Lalo, de Dubois, de Sarasate, qui lui ont valu d'unanimes applaudissements. Le public a eu ensuite le plaisir d'associer dans le même succès le compositeur et l'exécutant, notamment dans un *nocturne* d'une inspiration originale et profonde. »

— Au Palais des beaux-arts de l'exposition de Rouen, jeudi dernier, très beau récital d'orgue donné par M. L. Vierne. Au programme, quinze numéros, dont la *Symphonie gothique* de C.-M. Widor, le prélude et la fugue en si de Saint-Saëns, plusieurs pièces de Bach, etc., jouées avec un art consommé et une virtuosité rare.

NÉCROLOGIE

L'état du compositeur Carlos Gomes, que les nouvelles récentes avaient annoncé comme s'améliorant, a empiré tout à coup, et l'excellent artiste est mort ces jours derniers. Gomes était né à Campinas (Brésil) le 11 juillet 1839, et avait commencé dans son pays une éducation musicale qu'il vint, avec l'aide de l'empereur, terminer en Italie, à Milan, sous la conduite de Lauro Rossi, alors directeur du Conservatoire de cette ville. C'est là qu'il fit ses débuts de compositeur dramatique en écrivant, pour le petit théâtre Fos-sati, la musique d'une revue de fin d'année intitulée en dialecte : *Se sa minga* (On ne sait pas !), qui fut bien accueillie et dont une certaine chanson, dite *du fusil à aiguille* (c'était après Sadowa), obtint un succès fou. Du coup, Gomes était populaire. Un plus grand succès encore l'attendait à l'apparition à la Scala, en 1870, de son premier opéra, *Guarany*, ouvrage dans lequel les belles choses et les platitudes, une originalité réelle et l'imitation servile du style de Verdi se croisent et s'entremêlent de la façon la plus singulière. Les deux rôles principaux de cet ouvrage étaient tenus par M^{me} Marie Sasse et M. Maurel. Jamais depuis lors Gomes ne retrouva, de la part du public, un accueil aussi sympathique et une bienveillance aussi complète, quoique son *Salvator Rosa* ait été fort bien reçu en 1874. Mais *Fosca*, *Maria Tudor* et *lo Schiavo* n'ont point laissé de traces. En réalité, Gomes était un artiste instruit, non dépourvu d'inspiration, mais inégal et manquant d'originalité. A. P.

— A Hambourg, est morte, à l'âge de 40 ans environ, M^{me} Catherine Klafsky, la falcon de l'Opéra de cette ville, des suites d'un abcès au cerveau qui avait nécessité l'opération dangereuse du trépan. M^{me} Klafsky était fort connue en Allemagne comme chanteuse dramatique, et cultivait spécialement le répertoire de Richard Wagner; elle avait aussi souvent chanté au théâtre de Bayreuth. Dans les derniers temps, elle était engagée à l'Opéra de Hambourg.

— A Schaerbeek est mort, ces jours derniers, un artiste de talent, Jean-Gaspard-Isidore De Swert, violoncelliste distingué, qui avait été professeur au Conservatoire de Bruxelles et à l'Académie de musique de Louvain, et qui fut pendant de longues années violoncelle-solo au théâtre de la Monnaie. Il était né à Louvain le 6 janvier 1830.

HENRI HEUGEL, directeur-gérant.

A VIS AUX PROFESSEURS. — Belle salle pour auditions, cours et leçons, matinées et soirées. Location au mois et à la séance. — S'adresser maison *Musicale*, 39, rue des Petits-Champs. Paris.