

(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* (3^e article), JULIEN TIERSOT. — II. Bulletin théâtral : *Don Juan* à Munich, S. M. — III. Musique et prison (17^e article) : Prisons politiques modernes, PAUL D'ESTRÉE. — IV. Journal d'un musicien (5^e article), A. MONTAUX. — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE PIANO

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

FEMMES ET FLEURS

de PAUL WACHS. — Suivra immédiatement : *Chanson d'automne*, de CESARE GALEOTTI.

MUSIQUE DE CHANT

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de CHANT : *Jours d'automne*, mélodie de CHARLES LEVADÉ, poésie de JULES OUDOT. — Suivra immédiatement : *Sérénade d'automne*, mélodie de L. DELAQUERRIÈRE, poésie d'ANDRÉ ALEXANDRE.

ÉTUDE SUR ORPHÉE

De GLUCK

(Suite)

Mais ce qui domina chez lui dès les premiers instants, ce fut la préoccupation de la juste expression des sentiments. Burney a raconté de quelle manière fortuite ses idées sur ce point se précisèrent pendant le séjour qu'il fit en Angleterre en 1746. Il avait été chargé de composer un *pasticcio* sur le sujet de *Pyrame et Thisbé*, c'est-à-dire de réunir sur un nouveau canevas un certain nombre d'airs choisis parmi ceux qui avaient eu le plus de succès dans ses opéras antérieurs. Or, il advint que, dans les situations nouvelles pour lesquelles ils n'avaient pas été composés, ces airs, naguère applaudis, ne produisirent plus le moindre effet. Et Burney ajoute qu'éclairé par cette expérience « et trouvant que le naturel et la simplicité étaient ce qui avait le plus d'action sur les spectateurs, il s'est depuis moins attaché à flatter les partisans d'une science approfondie qu'à écrire pour la voix dans les tons naturels des affections et des passions humaines. (1) »

Le naturel, la simplicité et l'expression, furent en effet, de tout temps, le triple but de ses recherches. Dans la préface d'*Alceste*, où, pour la première fois, il énonça publiquement sa doctrine, il écrit :

« Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des

sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus... J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité... Je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression... »

Dans une conversation sur la musique française qui eut lieu en 1767 et nous a été rapportée, il parla de nos anciens maîtres de façon à étonner ceux qui ne voyaient encore en lui qu'un compositeur d'opéras italiens. « Il louait dans Lulli une noble simplicité, un chant rapproché de la nature et des intentions dramatiques... » (1).

Son premier collaborateur français, le bailli du Roulet, exprimait évidemment ses idées quand, dans une lettre publique destinée à préparer sa venue à Paris, il blâmait les auteurs d'opéras qui préféraient « l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, et la douceur et le coloris de la versification au pathétique de style et de situation », et quand il louait dans sa musique « un chant simple, naturel, toujours guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible, et par la mélodie la plus flatteuse » (2).

Lui-même, dans une lettre écrite vers le même temps et dans le même but, se mettant sous le patronage de Jean-Jacques Rousseau, lequel était, comme lui « l'homme de la nature », disait : « Nous chercherons ensemble une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple... ».

Enfin ce même Rousseau, dans son étude sur *Alceste*, a loué intentionnellement le génie avec lequel Gluck avait exprimé les passions sur lesquelles roule presque exclusivement le sujet, infiniment simple, de cet opéra, — tandis que, de son côté, Burney constatait que la plupart des airs d'*Orphée* « sont aussi simples, aussi naïfs que des ballades anglaises ».

« Expression, simplicité, naturel », tels sont donc les mots qui reparaissent dans chacune de ces citations. Or, l'opéra italien était si loin d'être un art simple, naturel et expressif, que la recherche de cette triple qualité, de la part d'un compositeur dramatique, constituait une remarquable nouveauté. C'est évidemment vers ce but qu'il dirigea Calzabigi, à la collaboration duquel il rendit hommage en ces termes, à la fin de la préface d'*Alceste* : « Ce célèbre auteur, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sententieuses moralités, des passions fortes, des situations

(1) *Loc. cit.*, p. 77.(2) Lettre publiée dans le *Mercur de France*, octobre 1772, reproduite dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, MDCCLXXXI, p. 2 et 5.(1) Sur ces différentes matières, voir G. DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini*, pp. 9, 23 et 16 de la 2^e édition.

intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. » Et, dans la lettre publique par laquelle il proposa sa première *Iphigénie* à l'Opéra : « Je me ferais encore un reproche plus sensible si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à la portée de développer les ressources de mon art (1) ».

En effet, Calzabigi ne fut pas simplement l'exécuteur des volontés de Gluck, mais semble bien, au contraire, avoir pris une part directe et effective à la réforme. Longtemps après, à la suite d'un dissentiment, il en revendiqua sa part, qu'il s'attribua très large :

Je ne suis pas musicien, mais j'ai beaucoup étudié la déclamation. On m'accorde le talent de réciter fort bien les vers, particulièrement les tragiques, et surtout les miens.

J'ai pensé, il y a vingt-cinq ans, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons *d'azione*, était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique ; que la déclamation n'était elle-même qu'une musique imparfaite ; qu'on pouvait la noter telle qu'elle est, si nous avons trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginai que c'était là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame ; que plus la poésie était serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercherait à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, serait la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence.

J'arrivai à Vienne en 1761, rempli de ces idées. Un an après, S. E. M. le comte Durazzo, pour lors directeur des spectacles de la cour impériale, et aujourd'hui son ambassadeur à Venise, à qui j'avais récité mon *Orphée*, m'engagea à le donner au théâtre. J'y consentis, à la condition que la musique en serait faite à ma fantaisie. Il m'envoya M. Gluck, qui, me dit-il, se prêterait à tout.

Je lui fis la lecture de mon *Orphée*, et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettais dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés dont je désirais qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi*, *le cadenze*, *i ritornelli*, et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes vues.

Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus ; il faudrait être toujours également animé, et cette sensibilité constante et uniforme n'existe point. Les traits les plus frappants s'échappent lorsque le feu, l'enthousiasme s'affaiblissent. Voilà pourquoi on remarque tant de diversité dans la déclamation de différents acteurs pour le même morceau tragique : dans un même acteur, d'un jour à l'autre, d'une scène à l'autre. Le poète lui-même récite ses vers tantôt bien, tantôt mal.

Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus saillants. J'en inventai quelques-uns ; je les plaçai dans les interlignes tout le long d'*Orphée*. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnaient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa musique.

(1) *Mercur de France*, février 1773. Le bailli du Roulet écrivait de son côté : « D'après ces réflexions, ayant communiqué ses idées à un homme de beaucoup d'esprit, de talent et de goût, M. Gluck en a obtenu deux poèmes italiens qu'il a mis en musique. Plus tard encore, quand les critiques français, gluckistes ou picciniistes, racontèrent les circonstances qui avaient précédé la venue du maître à Paris, ils n'oublièrent pas de rendre hommage à son premier collaborateur, témoignant ainsi que la réforme était aussi bien dramatique que musicale. « Il a trouvé un poète digne de l'entendre et de le seconder, et ils ont donné l'*Orphée* et l'*Alceste*... » — « On vit arriver un musicien célèbre en Allemagne, qui, secondé d'un poète versé dans l'étude de nos théâtres... » — « Ses opéras sont les premiers qui aient été construits sur un plan à la fois musical et dramatique, soit qu'il ait lui-même dessiné ce plan, comme ses partisans lui en font honneur, soit qu'il ait suivi celui de Calzabigi dans *Orphée*... » Voy. *Mémoires pour la révolution de Gluck*, etc., pp. 3, 107, 159, 263.

J'espère que vous conviendrez, monsieur, d'après cet exposé, que si M. Gluck a été le créateur de la musique dramatique, il ne l'a pas créée de rien. Je lui ai fourni la matière, ou le chaos, si vous voulez : l'honneur de cette création nous est donc commun (2).

Il est à croire que le poète mécontent — *genus irritabile!* — exagère quelque peu son importance. Il est difficile, notamment, que Gluck ait eu besoin de ses conseils pour bannir « les passages, les cadences, les ritournelles » et pour avoir des idées personnelles sur la déclamation musicale. Le plus juste sera d'admettre que Gluck et Calzabigi, ayant, chacun de son côté, fait un rêve analogue, se seront, dès la première rencontre, parfaitement compris l'un l'autre : aussi bien pouvons-nous, sans aucune difficulté, accepter la conclusion formulée par le poète, à laquelle son illustre collaborateur avait par avance souscrit.

De cet échange de vues sortit tout d'abord la partition d'*Orfeo ed Euridice*.

Gluck était âgé de près de cinquante ans lorsqu'il produisit cette œuvre, et cependant il s'y trouve tant de sincérité, de spontanéité, de fraîcheur d'inspiration, qu'on la prendrait pour une œuvre de jeunesse. Elle l'est, en vérité, car d'*Orfeo* date, pour Gluck, le commencement d'une nouvelle vie artistique.

Il serait vain de prétendre établir une échelle de mérite entre les cinq chefs-d'œuvre qui ont consacré sa gloire. Du moins, après avoir examiné avec soin quel fut le développement de son génie depuis *Orfeo* jusqu'à *Iphigénie en Tauride*, est-il permis de constater que cette évolution constitua, dans une certaine mesure, une transformation. Les raisons s'en déduisent aisément. Les opéras qu'il écrivit pour la France, d'ailleurs aussi débordants de génie que l'*Alceste* et l'*Orphée* italiens, étaient en quelque sorte des machines de guerre, des œuvres de combat. Là, il s'agissait de réaliser l'application de principes publiquement formulés ; il fallait subir les entraves inhérentes à tout système : de là quelque chose de plus calculé, d'une inspiration moins immédiate, — l'expression d'une volonté tenace, parfois non sans quelque sécheresse, dispositions dont les deux *Iphigénies*, notamment, portent dans leur musique des traces apparentes.

Avec *Orfeo ed Euridice* il en est différemment, car au moment où il l'écrivit, Gluck n'avait pas encore, à proprement parler, de système à appliquer. L'on sait, en effet, que la préface d'*Alceste*, sa deuxième grande œuvre italienne, est le premier document par lequel il ait formulé sa doctrine. Il se trouva donc libre de toutes parts. Pour la première fois, il sentit la joie d'être affranchi des conventions qui avaient pesé sur son génie durant toute sa jeunesse, tandis que, d'un autre côté, tout en ayant déjà l'intuition complète de l'œuvre à réaliser, il ne s'était pas encore posé formellement à lui-même les nouvelles règles auxquelles il devait s'astreindre par la suite.

Orphée constitue donc, dans l'évolution du génie de Gluck, une œuvre de transition, — mais en même temps une œuvre définitive, car elle participe à la fois des qualités de l'une et de l'autre période, à chacune desquelles elle se rattache par des liens multiples.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

BULLETIN THÉATRAL

DON JUAN A MUNICH

A Paris, où l'Opéra et l'Opéra-Comique préparent des représentations de *Don Juan*, on n'apprendra pas sans un vif intérêt le résultat de la reprise du chef-d'œuvre de Mozart au théâtre royal de la Résidence. Disons-le tout de suite, malgré l'insuffisance incontestable des solistes, qui semblent avoir perdu « l'art et la manière » de chanter Mozart, la résurrection de *Don Juan* à Munich a été des plus inté-

(2) Lettre de Calzabigi au rédacteur du *Mercur de France*, août 1784 (au sujet du poème des *Danaïdes*, opéra de Salieri).

ressantes. Notre surintendant général, M. Possart, avait pris comme principe de faire jouer l'œuvre dans des conditions absolument semblables à celles où elle avait été représentée à son apparition au théâtre impérial de Prague, le 29 octobre 1787, sous la direction personnelle de Mozart.

Dans ce but, il a d'abord choisi le petit théâtre de la Résidence royale, un chef-d'œuvre architectural de style Louis XV, dont les dimensions se rapprochent davantage de celles du vieux théâtre de Prague que celles du grand théâtre royal. Ensuite, il a fait jouer *Don Juan* exactement d'après la partition originale de Prague : quatre premiers violons, quatre seconds, deux contrebasses, soit, en tout, avec l'harmonie, vingt-quatre musiciens à l'orchestre. Le premier finale avec le célèbre chœur : *Vive la liberté!* qu'on fait partout chanter par une centaine de personnes, comme s'il s'agissait d'une révolution et non de la simple liberté de garder son loup pendant le bal masqué, n'était chanté à Prague que par sept personnes ; c'est ainsi qu'on le chante aussi à Munich. Le « grand » opéra *Don Juan* redevient ainsi l'opéra grandiose *Don Giovanni*, que l'affiche de la première représentation qualifia de *dramma giocoso*. Même les récitatifs simples, accompagnés au *cembalo* (clavecin) ont été restitués et, en général, assez bien dits. Au point de vue musical, tout était pour le mieux, n'étaient les solistes, qui sont tellement imprégnés de wagnérisme qu'il a été impossible de leur inculquer le style de Mozart, qui demande une préparation et une éducation musicales de chanteur dont, de nos jours, fort peu d'entre les plus célèbres artistes peuvent se vanter.

Ce qui n'existait pas du temps de Mozart, c'est la richesse et l'authenticité des costumes — on avait choisi à Munich l'époque pittoresque de Louis XIII — et la magie de l'art scénique. Les deux actes de *Don Juan* contiennent, comme on sait, neuf tableaux, et jusqu'à ce jour on baissait sept fois le rideau et les intervalles étaient pour la plupart assez longs. Or, M. Lautenschlaeger, le célèbre directeur de la scène à Munich, a trouvé moyen de réduire ces intervalles à un quart de minute. Il a inventé une scène tournante qui permet de planter quatre tableaux à la fois avec les décors, les accessoires et les artistes : un moteur électrique imprime à tout ce monde le mouvement voulu en un clin d'œil. Nous voyons le jardin de don Juan ; le théâtre et la salle s'obscurcissent pour un moment et voilà que la salle des fêtes apparaît avec son éclairage *a giorno*, ses meubles superbes et les invités en toilettes brillantes. Cette transformation prend à peine trente secondes. L'effet de ces changements à vue est vraiment magique, et l'on regrette que Mozart n'ait pu en jouir à la première de son chef-d'œuvre.

Le succès de cette restitution de *Don Juan* prouve, une fois de plus, que ce chef-d'œuvre doit être joué dans une salle de dimensions modestes et absolument d'après la partition originale, que le Conservatoire de Paris possède à tout jamais, grâce à la générosité de M^{me} Viardot. Si la direction de votre Opéra-Comique peut tirer profit de l'exemple donné à Munich, la reprise de *Don Juan* qu'elle prépare pourrait offrir un intérêt artistique tout particulier que l'Opéra, à cause de ses dimensions, ne saurait lui disputer. Et, pour quelques rôles au moins, M. Carvalho dispose d'une distribution qui devrait surpasser de beaucoup celle de Munich.

S. M.

MUSIQUE ET PRISON

(Suite)

PRISONS POLITIQUES MODERNES

III

Sous la troisième République. — Le Casino joyeux devenu le cabaret joyeux. — Une revue à Fort-Bayard en 1872. — Une Variante de la Marseillaise. — Une vie de Bénédictin à Clairvaux : Chants anarchistes. — Le Kyrie des Moines à Sainte-Pélagie.

En 1867, le préfet de police Pietri, obéissant peut-être à des ordres venus de haut, voulut soumettre les détenus politiques à une discipline plus sévère. Heures de récréation, visites, repas, correspondance, réception de livres et de journaux, tout fut réglementé de nouveau et dans le sens le moins libéral. Sainte-Pélagie ne s'en émut pas autrement. Ce que ses habitués appelaient le « Casino joyeux » devint le « cabaret joyeux. » Au lieu de se réunir en commun, quand ils avaient des invités du dehors, les prisonniers les recevaient dans leur cellule et faisaient eux-même leur cuisine. Aussi, à certaines heures du jour, n'était-ce plus, du premier au dernier étage, qu'un immense concert vocal et instrumental. Un solo de clarinette ou de piston, ou bien encore une chansonnette de l'Eldorado était devenu l'accompagnement obligé d'un discours révolutionnaire ou d'un toast subversif.

La chute de l'empire amena, bien entendu, la chute du règlement, mais ne ferma pas les prisons. Elles ne tardèrent pas au contraire à s'ouvrir toutes grandes pour recevoir les vaincus de l'insurrection communaliste. Certains, condamnés à la déportation, durent attendre leur départ pour la Nouvelle-Calédonie dans les casernes de Fort-Bayard. Deux gens d'esprit, Henri Baüer et Georges Cavalier, (Pipe-en-Bois), avaient conservé dans leur infortune un fonds inaltérable de gaieté. Ils mirent en commun leur belle humeur ; et de cette collaboration sortit une revue, mêlée de chant, qui fut jouée à Fort-Bayard sous le titre de *la Commune à Nouméa*.

Mais tous n'acceptaient pas leur sort avec une aussi philosophique sérénité. L'ancien officier de marine Lullier avait trop d'exaltation pour être un résigné. Condamné à mort, il avait vu sa peine commuée en celle des travaux forcés à perpétuité. Cette mesure de clémence acheva de l'exaspérer.

Résolu à mourir plutôt qu'à se laisser conduire au bagne, il s'enferma dans sa cellule, et s'arma d'une barre de fer, menaçant d'assommer le premier qui porterait la main sur lui. Entre-temps, il écrivait au président de la République une lettre de protestation contre la décision de la commission des grâces ; et comme pour mieux s'encourager à la résistance, il ne cessait de chanter une strophe de *la Marseillaise* qu'il avait ainsi défigurée pour les besoins de sa cause :

Que veut cette horde d'exaltés
De traîtres, de royalistes conjurés ?
Pour qui ces ignobles entraves
Et ces fers dès longtemps préparés ?

Le député Cochin mit fin à une situation qui menaçait de s'éterniser, en obtenant à Lullier le bénéfice d'un mandat de transfert pour Clairvaux.

A plus de vingt ans de distance, nous retrouvons dans cette même maison centrale un autre détenu politique, qui fait de la musique non plus une arme de résistance, mais un instrument de propagande. Dans cet intervalle de vingt ans, les idées ont singulièrement marché. Le babouvisme, dont nous avons signalé l'infiltration dans les couches populaires en 1830, les a depuis complètement imprégnées. Et maintenant il ne leur suffit même plus. Le chant de *la République des égaux* leur semblerait trop fade et trop incolore. Le répertoire à la hauteur de la situation se compose de : *Au temps d'Anarchie*, *l'Antipatriote*, *les Iconoclastes*. Seulement, il en coûte de le chanter au grand soleil.

Donc, cette littérature musicale, doublée de publications telles que *le Père Peinard*, *le Chambard*, etc., etc., conduisit à Clairvaux les anarchistes Grave, Breton, Fortuné Henry, ce dernier le frère d'Emile, de tragique mémoire. Le séjour de la prison leur fut cependant ce qu'une maison de convalescence est pour les cerveaux surexcités. Leur existence, au dire de *l'Echo de Paris*, qui fit interviewer Fortuné Henry, s'écoula douce et paisible.

Tous trois occupaient deux chambres immenses, dont l'une leur servait de salle à manger et l'autre de chambre à coucher. Elles prenaient jour sur la route par six grandes fenêtres.

Entièrement libres de leur temps, les détenus se levaient à huit heures et trouvaient leur café tout prêt, un café exquis, paraît-il. Puis ils descendaient au jardin faire une partie de quilles et remontaient déjeuner.

Nous faisons ensuite notre courrier, dit Fortuné Henry ; nous lisons. Parfois on jouait au piquet jusqu'à quatre heures, heure de la soupe. Après, nouvelle partie de quilles ; et enfin, jusqu'à deux heures du matin souvent, on travaillait, ou, nos petits lits rapprochés de la table, on lisait à la lueur du gaz, car nous étions éclairés au gaz...

Quelquefois, je chantais des chansons anarchistes... Alors, on m'entendait de la route...

Quelle impression musicale s'en dégageait pour les auditeurs ? Ce seraient peut-être les *Mémoires* de ceux-ci — s'il en existait — qui seraient les plus intéressants à consulter. Qui sait si, parmi ces passants, il ne se trouvait pas quelque pauvre diable, traînant sur les chemins sa faim et ses guenilles, qui n'eût troqué sa liberté misérable contre l'esclavage opulent de ces digestions fortunées... comme le nom du chanteur.

Les détenus politiques de Sainte-Pélagie ne sont actuellement ni plus maltraités, ni moins joyeux. Lisez plutôt les *Souvenirs* de Gegout et de Malato. Le calme reposant de leur vie quotidienne n'est jamais troublé que par leurs querelles intestines. Et c'est surtout à l'issue du *banquet des Pelagiens* — leur repas de corps — que surgissent ces tempêtes. Aussi, pour les prévenir, Malato entonnait-il, dès qu'il entendait gronder l'orage, le *Kyrie des Moines*, un vrai chant de circonstance.

LA DÉPORTATION

La plus ancienne et la plus moderne des pénalités. — La relégation d'Ovide. — L'expatriation des Saxons par Charlemagne. — Exilés sibériens et convicts d'Australie. — Les fructidorisés à Cayenne : les vaudevilles d'Ange Pitou; Barbé-Marbois luthier, ses expériences et son dilettantisme. — Le poète Lachambeaudie et le journaliste Ribeyrolles. — Concert franco-italo-russe en Sibérie. — La déportation en Nouvelle-Calédonie : à bord de la Danaé; le théâtre de Numba; les virtuoses de l'île des Pins; le dimanche au camp de Saint-Louis; chants et danses arabes.

De toutes les peines que peuvent faire encourir les disgrâces de la politique, il n'en est pas de plus cruelles, après la mort, que la déportation.

Tant qu'il ne quitte pas le sol de la mère-patrie, le détenu, même soumis à la plus dure des captivités, conserve toujours une lueur d'espoir. Il peut croire qu'une évasion couronnée de succès, qu'un changement de gouvernement ou bien encore la clémence du vainqueur, abrégera sa peine. Lors même que cette perspective lui serait retirée, il lui resterait encore la consolation de voir ses amis et ses parents, de s'entretenir avec eux; il respire toujours l'air natal, dans lequel passe par moments le souffle de la liberté; son oreille, habile à saisir, dans le tumulte du jour ou dans le silence de la nuit, les bruits les plus lointains et les moins perceptibles, y croit reconnaître l'écho d'une voix aimée qui lui crie : « Courage ».

Il n'en va pas de même du déporté. Si sa course quotidienne est moins bornée et si la surveillance qui l'enveloppe paraît se faire plus discrète, c'est qu'il est séparé de la patrie par des abîmes infranchissables. Mais aussi, il est seul et bien seul sur cette terre inconnue, et trop souvent ennemie : car il semble que tous les éléments et toutes les forces de la nature s'y rencontrent pour sa perte. Le sol infertile, l'air empesté, le ciel brûlant, les animaux farouches, les indigènes, plus cruels encore, que de périls toujours renaissants pour un être isolé, déjà miné par la maladie ou la douleur, la plupart du temps sans armes, sans énergie, sans ressources!

Eh bien! au milieu de ces terribles angoisses, au plus fort de la crise suprême, à l'heure même où il paraît succomber sous le poids de ses misères, il suffit d'une simple phrase mélodique douce et touchante, offrant quelque vague ressemblance avec l'air préféré du sol natal, pour que ce corps abattu se ranime, pour que cette âme affaissée retrouve sa vigueur.

On sait l'effet produit par des chants nationaux sur des pâtres suisses ou des highlanders écossais éloignés de leur pays. Combien plus vive cette émotion, chez l'homme condamné à ne plus revoir le sien!

Exil éternel! Ainsi le veut la déportation, cette pénalité qui est en même temps la plus ancienne et la plus moderne de toutes.

En effet, nous la trouvons aux premiers âges du monde. Le peuple hébreu, emmené en captivité à Babylone, n'était-il pas, de ce fait même, déporté? Le conquérant, pour lui enlever tout espoir de retour, entreprit de l'assimiler aux sujets de son vaste empire. Peine perdue! la nation juive fut éternellement réfractaire à la fusion des races. Pendant sa longue captivité elle se lamenta, elle « suspendit ses harpes aux saules du rivage », et elle attendit. Mais il ne faut se fier qu'à demi au prestigieux éclat des métaphores orientales. Les Israélites aimaient et pratiquaient trop volontiers la musique dans leur pays pour l'avoir négligée pendant soixante-dix ans à l'étranger. Des auteurs ont prétendu démontrer, à l'aide de l'épigraphie, que les Hébreux avaient adopté les instruments et les procédés musicaux des Assyriens leurs vainqueurs. En tout cas ils n'avaient pas renoncé au chant, puisque les fameuses strophes, dont le *Super flumina* est la traduction, furent l'œuvre de leur triste esclavage.

Les empereurs romains appliquèrent aux individus le mode de transportation qu'avaient imaginé les despotes de l'Asie pour les peuples qu'ils voulaient dépayser. L'exil d'Ovide dans la province du Pont est encore une forme de la déportation. Auguste relégua sur cette terre ingrate ce courtisan trop curieux et trop indiscret, sans se préoccuper de ses tristesses et de ses larmes. Et cependant le doux poète trouva encore le moyen de chanter et de jouer du luth sous ces latitudes barbares.

Charlemagne, qui avait repris, comme empereur d'Occident, les traditions de la Rome des Césars, remit également en vigueur les mœurs et les coutumes de l'Orient: il déporta en masse les Saxons qui méconnaissaient son autorité.

Puis, neuf siècles s'écoulaient avant que cette pénalité, tombée en désuétude, soit adoptée de nouveau. Et alors ce sont deux peuples de caractère et de gouvernement essentiellement antipathiques qui la pratiquent en même temps. La Russie, soumise au régime despotique, envoie ses criminels, quels qu'ils soient, en Sibérie; la libre Angleterre peuple l'Australie de ses convicts.

Mais, coïncidence autrement suggestive, la Révolution française, dont le nom seul semble synonyme de tous les progrès et de toutes les libertés, ira emprunter à ces deux nations, ses plus formidables ennemies, une peine que ses propres enfants flétrissent du sobriquet de « guillotine sèche ». Et jamais mot ne fut mieux justifié. La plupart des déportés de la première République, jetés sur les sables brûlants ou dans les marais pestilentiels de la Guyane, y succombèrent. Ce fut surtout après le coup d'Etat du 18 Fructidor que ces tristes convois furent dirigés sur Cayenne. Et combien, qui ne purent survivre à l'exil où les rancunes du Directoire avaient compris jacobins et royalistes, cherchèrent et trouvèrent des consolations dans le culte de la musique!

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉE.

JOURNAL D'UN MUSICIEN

FRAGMENTS

(Suite.)

La génération présente, qui voit les artistes d'aujourd'hui affecter des allures très simples, adopter une tenue correcte et conserver une parfaite dignité de vie privée, ne peut se douter de ce que furent les bohèmes d'autrefois.

Je me rappelle avoir entendu, presque enfant, un pianiste français résidant à Munich, — dont je veux oublier le nom, — et qui avait, avec un talent classique et sobre, une rare érudition. Il donna un concert, dont le programme résumait l'histoire du piano, depuis les premiers clavecinistes de toutes les écoles (en y comprenant les Anglais), jusqu'à Schubert et Schumann. L'auditoire de cette matinée — une élite, — fut ravi.

Le même soir, notre homme employait le produit du concert à faire bruyamment la fête avec une dulcinée de rencontre, et dans la nuit les sergents de ville le ramassaient dans un ruisseau où, complètement ivre, il était affalé, et mangeait gloutonnement des huitres.



Vers le même temps j'ai connu un violoniste italien, plein de talent, qui visitait la Péninsule, le Levant et le midi de la France. Au retour d'un voyage en Egypte, il ne quittait plus le fez rouge et de grandes bottes à éperons dorés. C'est dans cet accoutrement qu'il préparait ses concerts. A Marseille il fut accueilli à bras ouverts par le courtier Nathan (1), qui adorait l'art et les artistes, et logea longtemps dans sa fastueuse villa du Prado la toute charmante Marie Cabel. Nathan s'éprit du talent de notre virtuose, peut-être à cause de sa bizarrerie débraillée, et le patronna de tout son cœur.

Un matin, sachant son protégé gourmand, il commanda à son intention un déjeuner copieux et raffiné.

Les deux convives en étaient à peine au premier service, qu'ils se prirent de querelle. Nathan, peu endurant, se leva brusquement, prit son chapeau et sans plus sonner mot, planta là son homme. « Qu'avez-vous fait alors? » demanda-t-on à l'Italien qui conta sa mésaventure.

« Mon Dieu! » répondit-il, je suis resté, et j'ai mangé les deux déjeuners! »



Le Beau peut être exprimé de façons très diverses. Il n'y a pas de bon et de mauvais système; il n'y a que des auteurs avec ou sans génie.



Un trait qui peint bien le caractère français.

Chaque année, à l'époque des concours du Conservatoire, un jury est constitué avec les personnalités les plus qualifiées de l'art musical et dramatique. On peut dire qu'autour de cette table sont groupées les autorités les plus indiscutables qui honorent l'art français et portent au loin son renom. Cependant, chaque année les concours ont le même épilogue.

Il n'y a pas dans la presse de débutant inexpérimenté, de journaliste ignorant les premières notions des arts dont il s'agit, de reporter superficiel, qui ne blâment aigrement les décisions du jury, en le prenant de très haut avec lui, et en réclamant impérieusement des

(1) M. Nathan était le frère de M^{me} Nathan-Treillet, qui a longtemps chanté à l'Opéra, avec son maître Duprez. Elle tenait avec talent l'emploi des facons.

réformes! Oh! ces réformes! quelle *plat-form* de toutes les médiocrités rageuses, de toutes les banales outrecuidances!

Les mœurs sont telles que les critiques les plus sérieusement compétents et les plus chevronnés s'associent à ce débordement de coups de sifflets, sans penser aux difficultés que crée cette opposition, à l'esprit d'indiscipline qu'elle engendre, aux puérils et dangereux amours-propres qu'elle surexcite.

On n'a, dans notre pays, ni le sentiment des supériorités ni le respect des hiérarchies.

En art, ce n'est que ridicule.

Mais lorsque ce travers de notre caractère s'applique à des décisions d'où peut dépendre la grandeur, sinon le salut de la patrie, il peut attirer les plus graves périls.



Avec son jeu extraordinairement fougueux et emporté, Rubinstein transformait tout ce qu'il interprétait, et donnait dans des œuvres relativement simples l'impression qu'il soulevait des montagnes.

Planté m'a conté avoir fait un long et charmant séjour en Russie, accueilli d'exquise façon par la cour et l'aristocratie, choyé par les artistes. Il voyait très souvent Rubinstein, qui l'aimait et se plaisait à lui faire exécuter ses œuvres.

Un jour, Rubinstein lui fit entendre une nouvelle production — une tarentelle, je crois, — qu'il affectionnait comme on affectionne toujours un dernier né. Il la rendit de telle façon que lorsqu'il demanda à Planté de la répandre dans ses concerts, celui-ci se récria modestement, tant elle lui avait paru hérissée de difficultés et inabordable avec quelque sécurité dans une audition publique. Mais voilà que quelque temps après, Planté ayant mis la main en Allemagne sur cette tarentelle, qui venait d'être gravée, fut très surpris de la trouver presque facile. Étant retourné en Russie, il la joua à son tour à Rubinstein qui, touché et ravi, l'embrassa avec effusion.

Sous les doigts de l'élégant pianiste français, cette pièce revêtait un caractère tout différent et semblait aisée.

Singuliers effets d'optique, qui laissent aux interprètes une noble part de création, et leur permettent de rajeunir sans cesse les œuvres auxquelles ils s'attachent, en leur imprimant un cachet personnel.



Oh! ce retour de courant *idéaliste*, qui aura sans doute son influence sur la musique, je le salue avec joie comme un royaliste, à l'ardent loyalisme, saluerait le retour de son roi après un long exil!



Dans vingt ans, la mythologie scandinave, le Walhall, les Vierges guerrières, et toutes les ferblanteries épiques paraîtront aussi démodés que le paraissent aujourd'hui la mythologie grecque, l'Olympe, et les gloires de carton d'où descendaient les dieux empanachés de Quinault, de Lulli, de Rameau et de Gluck. Les chefs-d'œuvre de Wagner ne seront pas plus diminués que le furent jadis ceux de Gluck, par exemple. Mais il y aura un retour à une conception plus humaine, à l'expression de passions plus proches des nôtres, en un mot, à un drame lyrique dont l'affabulation nous touchera davantage.

Et X, Y, Z seront aussi déçus que le sont Salieri ou Sacchini, imitateurs de Gluck.



Un morceau de piano doigté est déjà à moitié su. Je ne comprends pas que toutes les publications pour cet instrument ne soient pas doigtées.

Il ne convient cependant pas toujours de s'astreindre rigoureusement aux indications de ce genre, car il en va de la main comme de la voix. Chacun doit suivre et seconder ses aptitudes naturelles. Une main maigre et très grande est disposée à d'autres flexions qu'une main petite et grasse.

Chose singulière! il semble qu'en général, l'une a plus de puissance et de facilité, l'autre plus de netteté et de fini.



La musique n'a pas encore eu son Fromentin — peintre d'une rare distinction, d'un sens pittoresque captivant — écrivain admirable qui a su traduire dans une langue étonnamment pure, précise, en même temps que mélodieuse, les sensations que donne son art.

Que de pensées exactes, exquises aussi, communes à toutes les œuvres de l'esprit, je relève dans ses *Maitres d'autrefois*, celle-ci par exemple :

« Il y a dans la vie des grands artistes de ces œuvres prédestinées non pas les plus vastes, ni toujours les plus savantes, quelquefois les plus humbles, qui, par une conjonction fortuite de tous les dons de l'artiste, ont exprimé, comme à leur insu, la plus pure essence de leur génie. »



Dans un siècle ou deux, les musiciens étudieront et admireront les *Maitres Chanteurs* de Wagner, comme nous admirons *la Passion* ou la Messe en *si* mineur de J.-S. Bach. Dans aucune de ses œuvres Wagner ne s'est montré plus varié, plus puissant, plus coloré, et n'a adopté une forme plus adéquate à son génie polyphonique.

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

De notre correspondant de Belgique (10 septembre). — La réouverture de la Monnaie s'est faite le 5, avec *Samson et Dalila*. Cela change un peu les traditions, qui voulaient qu'un théâtre lyrique se rouvre avec une pièce du vieux répertoire. Traditions de province, si l'on veut, mais nécessaires lorsqu'il s'agit de présenter au public de nouveaux artistes, dans des rôles qu'ils connaissent la plupart du temps au bout des doigts, pour les avoir trimbalés de ville en ville, sur d'autres scènes. Il est vrai que Bruxelles n'est plus, depuis longtemps, la province. M. Saint-Saëns dégotte Meyerbeer: — c'est un signe du temps. Bientôt ce sera Wagner. Et n'avait-il pas été vraiment question de commencer par *Lohengrin*?..

Quoi qu'il en soit, *Samson et Dalila* nous a fait faire tout de suite la connaissance de M. Imbart de la Tour, le ténor sur les épaules duquel une bonne part des destinées de la Monnaie vont reposer cette année. L'impression première a été excellente. Jolie voix de demi-caractère, bonne diction, intelligence artistique, de la chaleur et de la distinction. Avec cela on peut marcher, et *Fervaal* n'aura pas à se plaindre de n'avoir plus M. Gibert. On a revu aussi avec plaisir M^{lle} Armand dans le rôle de Dalila, qu'elle chante avec un très beau style, en dépit de sa voix encore malade, quoique meilleure depuis l'hiver dernier. Bonne « rentrée » enfin pour l'excellent M. Seguin et MM. Dinard et Journet.

Les soirées suivantes, avec *le Barbier* et *Manon*, ne nous ont pas donné de surprises, parce qu'il n'y avait pas de « débuts »; mais elles n'en ont pas été moins agréables. L'interprétation du *Barbier* et celle de *Manon* comptaient certainement, l'an dernier, parmi les meilleures du répertoire; elles n'ont pas changé avec M^{me} Landouzy, piquante Rosine et gentille Manon, MM. Boyer, Gilibert et Bonnard. Ces deux ouvrages sont restés, de leur côté, toujours adorables.

La reprise de *Faust* n'a pas été aussi heureuse, malgré l'intérêt de plusieurs débuts. M^{me} Raunay a mis dans le rôle de Marguerite, qui ne convient guère à sa voix ni à sa personne, de l'intelligence, et elle y a apporté beaucoup d'intentions; un ténor nouveau, M. Dantu, tout à fait insuffisant, le baryton, M. Dufriane, fort bien accueilli en Valentin, et la dugazon M^{lle} Maubourg, assez adroite, ont pâli devant l'autorité et le talent de M. Seguin-Méphistophélès, qui a eu les honneurs de la soirée. Samedi, nous aurons d'autres intéressants débuts, ceux de M^{lles} Kutscherra et Goulancourt dans *Lohengrin*. Il ne nous restera plus guère après cela que d'entendre M^{lle} Jane Harding, dans *la Traviata*. L. S.

— C'est décidément, paraît-il, M. Edgar Tinel qui est appelé à succéder à Ferdinand Kufferath, comme professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Bruxelles. M. Edgar Tinel, qui, si nous ne nous trompons, est un ancien prix de Rome, est directeur de l'École de musique religieuse de Malines et inspecteur des écoles de musique du royaume de Belgique. Comme compositeur, il est surtout connu par une œuvre importante, un oratorio intitulé *Franciscus*, dont le succès a été très grand non seulement en Belgique, mais aussi en Allemagne. Très pieux, très croyant, M. Tinel, nous dit-on, a horreur du théâtre, et ne songera jamais à travailler pour la scène. Il est âgé aujourd'hui de quarante-deux ans.

— La ville de Liège célèbre en ce moment, en une série de solennités religieuses et autres, le 1200^e anniversaire du martyr de saint Lambert, son patron. Ces fêtes, qui ont commencé le 6 septembre, se continueront jusqu'au 20. La Legia et les Disciples de Grétry, les deux plus célèbres sociétés chorales du pays, prennent part tour à tour aux exécutions musicales qui sont organisées à cette occasion et parmi lesquelles il faut citer une cantate composée pour la circonstance par M. Eugène Antoine, maître de chapelle de la cathédrale, que ses compositions religieuses ont placé au premier rang des musiciens belges.

— De l'*Écho musical* de Bruxelles: « Paul Gilson a terminé sa cantate pour l'ouverture de l'Exposition de 1897. Elle est entièrement bâtie sur deux anciens thèmes populaires flamands. Toute la partie chorale est écrite à l'unisson, — un unisson de quatorze cents voix d'hommes et d'enfants! Le poème est de M. G. Antheunis, le traducteur du *Fidelio* de Beethoven. Les chœurs seront appris sous la direction de M. Bauwens, et

l'exécution sera dirigée par M. J. Dupont. M. Gilson a également terminé une autre cantate, texte d'Arnold Goffin, pour le cinquantième des télégraphes.

— Le Conservatoire de Munich, qui est l'un des meilleurs de l'Allemagne, vient de publier le compte rendu de la dernière année scolaire, d'où il résulte que cet établissement a été fréquenté, en 1895-96, par 311 élèves ou auditeurs. Ces 311 élèves se répartissent ainsi par nationalités : 228 Bavares, 41 Allemands de divers pays, 13 Américains, 8 Autrichiens, 7 Russes, 5 Suisses, 2 Italiens, 1 Grec, 1 Belge, 1 Hollandais, 1 Anglais, 1 Serbe, 1 Africain et 1 Australien.

— M. Guillaume Kienzl, l'auteur de *l'Homme de l'Évangile* opéra qu'on joue avec beaucoup de succès en Autriche et en Allemagne, vient de terminer un nouvel opéra intitulé *Don Quichotte*, qui sera joué pendant la saison courante.

— Un opéra inédit, *la Nuit de Saint-Jean*, musique de M. W. Freudenberg, sera prochainement joué au théâtre de Hambourg.

— Cela ne pouvait pas manquer. Un à-propos musical intitulé *François Schubert*, paroles et musique de M. Gustave Burchard, vient de paraître à l'occasion du centième anniversaire du maître viennois, et les scènes allemandes s'empresment naturellement de le jouer.

— Richard Wagner était un épistolomane enragé. Jusqu'à présent 1800 lettres du maître de Bayreuth ont été déjà publiées, et la plupart sont fort intéressantes. Un musicographe viennois auquel on doit déjà plusieurs travaux importants et utiles, a entrepris la publication d'un catalogue des lettres écrites par Richard Wagner entre les années 1830 et 1883, catalogue qui contient la date de chaque lettre, le nom de la personne à laquelle elle a été adressée et l'indication de l'ouvrage où elle a été publiée.

— Johannès Brahms a remis à la Société des amateurs de musique de Vienne une somme de 15.000 francs, en laissant à cette société la libre disposition de cet argent dans l'intérêt de l'art musical.

— M. Hans Richter, le premier kapellmeister de l'Opéra impérial de Vienne, qui a dirigé le concert donné à la cour d'Autriche en l'honneur de l'empereur de Russie, vient de recevoir un étui à cigares en or orné de l'aigle russe en diamants. Nous avons déjà annoncé qu'il a été décoré à cette occasion par le souverain russe.

— La série des opéras en un acte n'est pas encore épuisée. Un compositeur viennois, M. Joseph Roscher, vient d'en terminer un, intitulé *Rosita*, sur des paroles de M. Ernest Neuffer.

— On écrit de Vienne qu'une place importante est réservée à la musique dans la distribution des différents cours de l'Université. Les étudiants en musique auront par semaine : trois cours sur le *Classicisme moderne* ; deux sur le *Chant grégorien* ; un sur les *Méthodes nouvelles pour l'étude de l'harmonie* ; deux *Cours de chant pour les commençants, avec enseignement des connaissances musicales élémentaires pour le chant d'ensemble* ; un cours d'*Harmonie*. Les chargés de ces différents cours, — dont la fréquentation est absolument gratuite, — sont choisis parmi les meilleurs théoriciens et musicographes autrichiens ; le vieux professeur Bruckner fera le cours d'harmonie.

— Un compositeur tchèque distingué, M. Zdenko Fibich, vient de terminer la partition d'un opéra intitulé *Charka*, qui sera représenté au théâtre national de Prague.

— L'Opéra hongrois de Budapest prépare une saison qui promet d'être singulièrement active, car il n'annonce pas moins de neuf opéras de compositeurs nationaux : *Hunyadi Laszlo* et *Bankban*, d'Erkel, père du directeur général de la musique à ce théâtre ; *Ilka*, de Doppler ; *Balassa Balint*, de Farkas ; *Told*, de Mihalovich ; *Alar*, du comte Zichy ; *A falu rosza*, de Jenő Hubay ; enfin, *Mathias Corvin*, de Frotzler.

— Une myriade d'opéras nouveaux se prépare, écrit un de nos confrères italiens. Outre *l'Irlande* de Mascagni, le *Pourceaugnac* de Franchetti, la *Bohème* de Leoncavallo, le maestro Cipollini prépare deux nouvelles partitions, *l'Amata del Re* et la *Magna Sila*, sur des livrets de son frère. Le maestro De Lara donnera peut-être à Rome sa *Camargo*. M. Fabri de Lorenzi a tout prêt un opéra en un acte, *Refugium peccatorum*. Le théâtre Bellini, de Naples, promet pour l'automne prochain *Pasqua dei Fiori* de Luporini, *Padron Maurizio* de Giannetti, *A San-Francisco* de Sebastiani, et *Fadette* de De Rossi. Le compositeur Bianchi a terminé un opéra, *Almanzor*, sur un livret de Daspuro. Enfin, il y a les six opéras en un acte du concours Steiner. Est-il possible, dit en terminant notre confrère, que de tant de travaux on ne voie pas sortir quelque chose de vital ?

— A San Benedetto del Tronto a eu lieu la première représentation d'une fantaisie lyrique en un acte, *la Malata*, dont la musique est due à un jeune compositeur encore inconnu, le maestro A. Lozzi.

— A Worcester vient d'avoir lieu un grand festival musical auquel ont pris part les sociétés chorales de Worcester, de Gloucester et de Hereford. Ce festival, qui a duré une semaine, a commencé par le fameux *Te Deum* de Purcell, et le programme contenait quelques oratorios obligatoires : *Élie*, *Saint Paul*, le *Messie*, *Samson* et l'*Oratorio de Noël* de J.-S. Bach, ainsi que le *Requiem* de Verdi, quelques compositions pour chœur mixte de Spohr et Schubert, enfin une œuvre inédite, un oratorio intitulé *Lux*

Christi, tiré de l'Évangile d'après saint Jean par le révérend E. Capel-Cure, musique de M. Édouard Elgar. L'oratorio compte seize morceaux avec soli pour ténor, basse, soprano et contralto, des chœurs et une introduction orchestrale intitulée *Méditation*, comme le célèbre morceau de *Thaïs*, de Massenet. L'orchestration de l'oratorio est magistrale et a remporté tous les suffrages, deux chœurs ont été applaudis, mais les morceaux pour les solistes n'ont pas produit beaucoup d'effet, malgré leur excellente interprétation. La critique anglaise dit que le jeune compositeur de *Lux Christi* donne plutôt des espérances comme compositeur de musique laïque que comme compositeur de musique sacrée, et insiste sur la virtuosité avec laquelle il manie l'orchestre. Mais cette virtuosité, tout comme jadis l'esprit, court actuellement les rues.

— Au dernier festival donné à l'Albert-Hall de Londres, très grand succès pour le baryton Paul Ceste, qui a chanté les airs d'*Hérodiade* et du *Bal masqué*. M. Ceste était le seul artiste français ayant pris part à ce concert, où figuraient M^{me} Patti, MM. Irving et W. Barrett.

— Les musiques militaires françaises n'ont pu se rendre au concours de Bilbao. Les grands prix ont été décernés à la musique de l'artillerie de Ségovie, aux harmonies de Libourne et de Narbonne, aux orphéons de Pampelune et de Limoges ; l'exécution merveilleuse de Pampelune a provoqué une manifestation enthousiaste. Dix-huit mille personnes étaient entassées dans la plaza de toros. Aux jurés que nous avons cités déjà, nous devons ajouter Monasterio, directeur du Conservatoire de Madrid, Zubiaurre, maître de la chapelle royale, Francis Planté, Guilmant et Laurent de Rillé, qui présidait les jurys réunis.

— M. A. Goschi vient de terminer, sur un livret de M. A. Rossi, la composition d'un ballet à grand spectacle, *les Modèles*, dont la première aura lieu prochainement à Lisbonne.

— On annonce de Saint-Petersbourg qu'un monument à la mémoire de Pierre Tchaïkowski va être élevé prochainement dans la salle principale du Conservatoire.

— Voici que les nouvelles du compositeur Carlos Gomes sont aujourd'hui meilleures. Un journal italien, *la Sera*, annonce qu'une dépêche reçue de Para fait connaître que l'auteur de *Guarany* et de *Salvator Rosa* est en voie de guérison et qu'il espère pouvoir revenir en Italie au mois de novembre ou décembre prochain.

— Un fatal accident de théâtre vient encore de se produire à Poszarevatz, en Serbie. Au cours d'une représentation de *la Bataille de Kossow*, dans la scène où le chef des insurgés serbes, Milosch Obilitsch, poignarde le sultan Mourad, l'artiste qui remplissait le rôle de Milosch ayant en main, au lieu du poignard ordinaire de tragédie, une arme véritable, a, dans le feu de l'action, tué raide l'acteur qui jouait Mourad.

— En Amérique, le théâtre de l'Opéra de Benton Harbour (Michigan) a été détruit par un incendie. Onze pompiers ont été tués en combattant le feu.

— L'Amérique est le pays des excentricités en tous genres. Le ministre protestant et les fidèles de l'église de Pleasant-Valley, aux États-Unis, ont eu la surprise douloureuse et stupéfiante de ne plus trouver dans leur temple un fort bel orgue, qu'ils avaient payé de leurs propres deniers. Des voleurs, restés inconnus, s'étaient introduits dans l'église, avaient démonté le noble instrument et l'avaient emporté morceau par morceau, sans que personne se soit aperçu de cet exploit assurément original et nouveau. Mais qu'est-ce que ces larrons audacieux pourront bien faire de leur conquête ?

— Depuis le rôle politique que Richard Wagner a joué pendant la révolution de 1848 à Dresde tout en étant kapellmeister du théâtre royal, on ne s'étonne plus de ce qu'un musicien prenne part à des manifestations politiques. C'est ce qui vient d'arriver à la Havane, où le gouverneur général, M. Weyler, a fait arrêter, sous l'inculpation de haute trahison, le directeur du Conservatoire de musique, M. de Blanc. Il se trouve en bonne compagnie, car plusieurs professeurs de l'Université, avocats et écrivains, ont été arrêtés en même temps.

PARIS ET DÉPARTEMENTS

A l'Opéra,

Dans le calme du cabinet directorial, on élabore quelques beaux projets de programme et de décoration pour le gala en l'honneur des souverains russes. On parle de faire conduire à chacun des membres de l'Institut un fragment d'une de ses œuvres.

La scène sera prise cette semaine par *Don Juan*, dont voici la distribution exacte, avec les doubles et même quelques triples :

Don Juan	MM. Renaud et Nolé.
Leporello	Delmas et Fournets.
Ottavio	Alvarez et Vaguet.
Masetto	Bartel et Douaillier.
Le Commandeur	Chambon et Delpouget.
Donna Anna	M ^{mes} Rose Caron, Grandjean et Lafarge.
Zerline	Berthet, Loventz et Adans.
Donna Elvire	Bosman et Thérèse Ganne.

On a encaissé pendant le mois d'août 220.823 francs, ce qui donne, pour 13 représentations, une moyenne de 17.678 francs par représentation.

C'est dans le courant du mois d'octobre que doivent reprendre les abonnements du samedi.

— A l'Opéra-Comique :

Malgré les craintes qu'avaient fait naître les dégâts assez importants causés par le cyclone de jeudi dernier, la réouverture aura lieu mardi prochain 15 septembre, très vraisemblablement avec le *Pardon de Ploërmel*. Les spectacles qui composeront les affiches de la première semaine seront, avec l'œuvre de Meyerbeer, *Orphée*, *Mignon*, *Don Pasquale* et *la Femme de Claude*.

Voici, d'autre part, la distribution complète de *Don Juan*, dont les études, comme à l'Opéra, vont entrer dans la période active :

Don Juan	MM. Maurel
Leporello	Fugère
Ottavio	Jérôme
Masetto	Badiali
Le Commandeur	André Gresse.
Donna Anna	M ^{mes} Nina Pack
Zerline	Gabrielle Lejeune.
Donna Elvire	Marignan

M. J. Danbé, qui a brillamment clôturé sa très artistique saison musicale de Caudebec, est rentré à Paris au commencement de la semaine dernière pour s'occuper de son orchestre.

— M. Sellier, qui, une fois déjà, s'était assez grièvement blessé à la chasse, vient encore d'être victime d'un accident à la main droite. L'ancien ténor de l'Opéra a juré de déposer à tout jamais son fusil. On se souvient que Roger, le créateur du *Prophète*, dut subir l'amputation du bras à la suite de pareil accident.

— M. Jules Barbier lira, après-demain mardi, sa *Lucile Desmoulins* aux artistes du théâtre de la République.

— D'après une statistique publiée par le Cercle de la librairie de Paris, qui a emprunté ce renseignement au service du dépôt légal, il aurait été publié en France, comme morceaux de musique :

Années 1890.	5.471	morceaux.
— 1891.	4.943	—
— 1892.	5.093	—
— 1893.	5.126	—
— 1894.	7.220	—
— 1895.	6.446	—

— M. Colonne doit se rendre le mois prochain à Londres, avec son orchestre, pour y donner plusieurs concerts dont les programmes seront entièrement consacrés à la musique française et qui comprendront aussi un chœur de cent voix. Il doit, au retour, passer par la Hollande, où il se fera entendre aussi.

— M. Paul Viardot vient de rentrer à Paris, après une fort belle tournée dans l'Amérique du Sud.

— A l'Exposition du Théâtre et de la Musique, continuation du succès des festivals du vendredi, si artistiquement dirigés et composés par M. Achille Kerrion. Vendredi dernier, avec le concours de M^{lles} Kerrion, Ibanez, de MM. Longprez et Génécaud, toute la première partie était consacrée à Gounod. Dans la seconde, effet considérable pour la *Méditation* de *Thaïs* et l'arioso du *Roi de Lahore*, de Massenet, chantés par M. Génécaud.

— Très brillante, la fête ottomane donnée à Paris sous le haut patronage de l'ambassade de Turquie, pour l'anniversaire de l'avènement au trône du Sultan. Le 31 août, un grand concert réunissait nombre d'artistes de valeur. M^{lle} Alice Verdier de Saula, la remarquable violoniste, a été le clou de cette fête. Cette jeune artiste venait en outre d'avoir un succès comme compositeur : son *Élégie* pour violon avec accompagnement de piano, soumise au concours musical de la société Osmanié, avait eu l'honneur d'être couronnée.

— Nous annonçons que M. Luigi Arditi, le chef d'orchestre renommé, auteur du fameux *Bacio* et de la non moins célèbre valse : *Parle!* préparait la publication de ses *Mémoires*. M. Arditi, qui depuis un demi-siècle est fixé à Londres, s'y est trouvé en relations étroites avec tous les grands artistes de ce temps, et ses souvenirs peuvent être intéressants. L'ouvrage annoncé est aujourd'hui publié. Il vient de paraître sous ce titre : *Souvenirs de cinquante années*, et il contient une quantité d'autographes de compositeurs et de chanteurs célèbres : Rossini, Marietta Alboni, Angiolina Bosio, Henriette Sontag, M^{me} Pauline Viardot, M^{me} Adelina Patti, M^{me} Emma Albani, M. Tamagno, M. Engelbert Humperdinck, etc. Ce livre contient aussi des souvenirs personnels sur Garibaldi, le comte Cavour et autres grands personnages étrangers à l'art.

— Royan. — La saison musicale, en même temps que la saison balnéaire, bat son plein. Je n'ai à vous parler que de la saison musicale : deux casinos sont en présence, et forcément, deux sortes de musique. La musique sévère, classique, règne au vieux casino. M^{me} Héglon a été l'étoile

du théâtre. On a beaucoup applaudi une cantatrice de talent, M^{me} Maindron, lauréate du Conservatoire de Paris, professeur de chant, qui s'est fait entendre dans le grand air d'*Iphigénie* de Gluck, un air d'*Etienne Marcel*, de Saint-Saëns, et un fragment d'*Hellé* de Duvernoy. Au nouveau casino, l'opérette et le ballet règnent souverainement. Le chef d'orchestre, M. Louis Ganne, obtient un grand succès dans son ballet de *Phryné*, qui est une œuvre des plus intéressantes. H. B.

— Avant que les derniers échos s'en éteignent sur nos plages, signalons les remarquables concerts offerts cette année aux baigneurs de Villers. L'orchestre de M. Meiners est peu nombreux, mais d'excellente qualité, et la partie vocale spécialement confiée à M. Louis Derivis présente toujours un grand intérêt, grâce au choix très artistique et très varié des morceaux. Nous nous souvenons surtout des fragments de *Sigurd*, de *Lakmé*, du *Cid*, d'*Herodiade*, de l'*Élégie* et de maintes autres pages de Massenet, du *Sonnet ancien* de Maréchal. Avec le concours très apprécié de M^{lle} Romey, M. Derivis a chanté aussi les duos d'*Hamlet*, de *Xavière*, d'*Aben-Hamet*, qu'on a plusieurs fois redemandés. Non loin de là, au Tréport, par exemple, nous avons eu une excellente exécution de l'*Enfance du Christ*, par M. et M^{me} Auguez et M. Warmbrodt, qui sut aussi triompher avec les mélodies de Massenet (*Hérodiade*, *Pensée d'Automne*, etc.) et de Th. Dubois (*Douarnenez Par le sentier*). P. C.

— Au Casino de Paramé, très grand succès pour *Manon*, et, parmi les interprètes, pour M^{lle} Gaconnetti, dont la voix, assez petite, est délicieuse.

— Nous apprenons que le succès de la tournée de l'*Empereur* de Charles Grandmougin se continue dans l'Est. La pièce a fait salle comble à Lille, Amiens, Boulogne, Sedan, Verdun, Nancy, Épinal.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort, à Bielefeld, d'un artiste distingué, Ludwig-Siegfried Meinardus, qui était né dans le grand duché d'Oldenbourg le 17 septembre 1827. Ancien élève du Conservatoire de Leipzig, il s'était perfectionné à Weimar, auprès de Liszt, puis était devenu directeur de l'Académie de chant de Glogau, où il resta jusqu'en 1858, époque à laquelle il alla passer plusieurs années à Dresde, pour se fixer ensuite définitivement à Hambourg. Artiste sérieusement instruit, Meinardus se fit connaître par un certain nombre d'œuvres importantes et d'une réelle valeur : un opéra intitulé *Bahnesa*; quatre oratorios : *Simon Pierre*, *le Roi Salomon*, *Gédéon*, *Luther à Worms*; une ballade pour voix seule, chœur et orchestre : *Roland's Schwanenlied*; deux symphonies, un quatuor pour instruments à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle, etc.

— D'Ancône on annonce la mort, à l'âge de 65 ans, du compositeur Benedetto Zabban. Il était l'auteur de deux opéras qui avaient été représentés au théâtre des Muses de cette ville, l'un, bouffe, *il Conte di Stenedoff*, joué en 1858, l'autre, sérieux, *Eleonora di Toledo*, en 1861. C'était, dit-on, un excellent professeur, mais aussi, paraît-il, un type de « bohème » achevé et d'une rare excentricité.

— A Londres est mort, il y a quelques semaines, M. Lewis Thomas, directeur du journal *the Lute* et critique musical du *Daily Telegraph*.

HENRI HEUGEL, directeur-gérant.

AVIS 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.

ERNEST MORET

Nouvelles Mélodies

SI JE NE T'AIMAIS PAS	3 »	JE T'AIME CHASTEMENT	3 »
SÉRÉNADE FLORENTINE	5 »	SÉRÉNADE MÉLANCOLIQUE	3 »
CHANSON GRECQUE	3 »	J'AI PARFOIS DES PLEURS	3 »
NUIT D'AVRIL		5 »	

STREABBOG

Broutilles

Petites pièces faciles et sans octaves pour les petites mains.

1. SÉRÉNADE	4 »	4. LES PERLES FINES, valse	4 »
2. SÉQUEDILLE	4 »	5. LA ROSE ROUGE, mazurka	4 »
3. LES MÉNÉTRIERS	4 »	6. LE PAPILLON, polka	4 »

CHARLES LEVADÉ

Mélodies

CHANSON D'AMOUR (1-2)	4 »	LES CLOCES DU PAYS (1-2)	5 »
SUR LA MONTAGNE (1-2)	4 »	AUBADE MÉLANCOLIQUE (1-2)	3 »
JOURS D'AUTOMNE (1-2)		3 »	

En vente AU MENESTREL, 2^{bis}, rue Vivienne, HEUGEL et C^{ie}, Editeurs-Fournisseurs du CONSERVATOIRE de Paris.

RENTÉE DES CLASSES

ENSEIGNEMENT DU SOLFÈGE

L. AIMON. <i>Abécédaire musical</i> , principes de la musique par demandes et par réponses, net.	1 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »	1 ^{er} livre : leçons faciles et de moyenne force, in-8°, avec accompagnement, net.	6 »
ÉDOUARD BATISTE. <i>Petit solfège mélodique, théorique et pratique</i> (introduction aux solfèges du Conservatoire) (1 ^{er} livre) :		7 ^e et 8 ^e livres. Derniers solfèges de CHERUBINI, sur toutes les clefs et à changements de clefs, 2 vol. in-8°, avec accompagnement, chaque, net.	10 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 »
Edition in-8° avec accompagnement de piano ou orgue, net.	8 »	Edition populaire, sans accompagnement, chaque volume, net.	3 »	2 ^e livre : leçons difficiles et très difficiles, in-8°, avec accompagnement, net.	6 »
1 ^{er} Edition populaire in-8° (grosses notes) sans accompagnement, net.	3 »	Grand format, basse chiffrée, chaque volume, net.	10 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 »
2 ^e Edition populaire (petites notes), en 3 livres, chaque, net.	1 »	9 ^e livre. Solfèges pour basse, baryton ou contralto, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »	D.-F.-E. AUBER. <i>Leçons de solfège à changements de clefs</i> , in-8°, avec accompagnement, net.	2 »
50 Tableaux de lecture musicale extraits, avec accompagnement de piano, grand format, in-4° oblong, grosses notes, net.	5 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	75 »
Les mêmes sans accompagnement, in-8° oblong (petites notes), net.	2 50	10 ^e livre. Solfèges de CHERUBINI pour soprano ou ténor, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »	CH. LÉBOUC-NOURRIT. <i>Petit manuel de mesure et d'intonation à l'usage des jeunes enfants</i> :	
Reproduction géante des 50 tableaux pour les classes d'ensemble, net.	70 »	11 ^e et 12 ^e livres. Solfèges d'Italie :		60 tableaux-calques (grosses notes), à reproduire et à compléter au crayon, précédés des principes élémentaires de la musique. 5 cahiers de 12 tableaux, avec papier transparent pour le décalque des tableaux. Chaque cahier, net.	2 »
CHERUBINI, CATEL, MÉHUL, GOSSEC, LANGLÉ, etc. <i>Solfèges du Conservatoire</i> , avec accompagnement de piano ou orgue par Ed. BATISTE :		1 ^{er} volume, in-8°, avec accompagnement, pour baryton ou contralto, net.	5 »	Edition populaire, sans transparent, chaque cahier, net.	1 »
2 ^e livre. Exercices et leçons élémentaires, in-8°, avec accompagnement, net.	5 »	2 ^e volume, in-8°, avec accompagnement, pour ténor ou soprano, net.	5 »	A. PAPOT. <i>Solfège manuscrit</i> , 27 leçons à changements de clefs, édition autographiée, net.	5 »
Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 »	ÉDOUARD BATISTE. <i>Petit solfège harmonique en 3 livres</i> :		RODOLPHE. <i>Solfège ou méthode de musique</i> , avec les leçons trop hautes baissées par PANSEUX, basse chiffrée, net.	5 »
Grand format, basse chiffrée, net.	5 »	1 ^{er} livre. 65 exemples d'harmonie, avec théorie. 50 exercices-leçons à 2, 3 et 4 voix sur les différents accords et sur tous les premiers éléments de l'harmonie, in-8°, avec accompagnement, net.	6 »	Le même, avec accompagnement de piano ou orgue par Ed. BATISTE, in-8°, net.	8 »
3 ^e livre. Solfèges progressifs dans tous les tons, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »
Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »	2 ^e livre. 30 leçons à 2 et 3 voix égales, sur tous les intervalles et leurs diverses modifications employées diatoniquement ou chromatiquement, in-8°, avec accompagnement, net.	5 »	AMBROISE THOMAS. <i>Leçons de solfège à changements de clefs</i> , édition autographiée d'après la copie en usage dans les classes du Conservatoire, 2 livres :	
Grand format, basse chiffrée, net.	10 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 »	1 ^{er} livre : leçons pour les classes de chanteurs, net.	10 »
4 ^e livre. Solfèges d'artiste d'une difficulté progressive, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »	3 ^e livre. 25 leçons à 2 voix égales, dans tous les tons et toutes les mesures, in-8°, avec accompagnement, net.	5 »	2 ^e livre : leçons pour les classes d'instrumentistes, net.	10 »
Edition populaire, sans accompagnement, net.	3 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 »	Edition gravée des deux livres réunis en un seul, in-8°, avec accompagnement, net.	8 »
Grand format, basse chiffrée, net.	10 »	— <i>L'étude élémentaire des clefs</i> , solfège préparatoire de transposition, in-8°, avec accompagnement, net.	7 »	Edition populaire, sans accompagnement, net.	2 50
5 ^e livre. Solfèges d'ensemble à 2, 3 et 4 voix, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »	— <i>Leçons de solfège sur toutes les clefs et à changements de clefs</i> , en 2 livres :			
Edition populaire, sans accompagnement, net.	4 »				
Grand format, basse chiffrée, net.	10 »				
6 ^e livre. Leçons et solfèges des précédents livres sur toutes les clefs, in-8°, avec accompagnement, net.	10 »				

ENSEIGNEMENT DU CHANT

BANDERALI. <i>24 vocalises élémentaires et graduées</i> pour mezzo-soprano, 2 livres, chaque.	15 »	2 ^e partie : Style de grâce et d'agilité, net.	8 »	Méthode à l'usage des voix graves, net.	18 »
F. BATAILLE et P. ROUGNON. <i>Les chansons de l'école et de la famille</i> , sur des airs populaires des provinces de France, arrangements à 1, 2 et 3 voix, illustrations de Bouisset, net.	75 »	3 ^e partie : Diction lyrique, net.	12 »	Méthode à l'usage des voix du médium, net.	18 »
C. de BÉRIOT et C.-V. de BÉRIOT. <i>L'art de l'accompagnement</i> , méthode pour apprendre aux chanteurs à s'accompagner.	15 »	— <i>La mélodie</i> , études complémentaires (vocales et dramatiques), net.	25 »	MATHIS LUSSY. <i>Traité de l'expression musicale</i> , accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, net.	10 »
BRUNI. <i>Leçons élémentaires</i> , avec 36 exercices de L. BORDÈSE.	18 »	1 ^{re} partie : Etudes vocalisées et grandes études, 8 morceaux de concert et de salon, net.	18 »	M. MARCHESI (M^{me}). Op. 32. <i>30 vocalises</i> , pour mezzo-soprano, net.	5 »
CHERUBINI, GARAT, MÉHUL, MENGOSZI, PLANTADE, etc. <i>Grande méthode de chant du Conservatoire</i> , net.	12 »	2 ^e partie : Classiques du chant de 1225 à 1800, avec texte original et traduction, net.	12 »	— Op. 33. <i>12 vocalises à 2 voix</i> , pour soprano et contralto, net.	4 »
CINTI-DAMOREAU (M^{me}). <i>Grande méthode d'artiste</i> , net.	20 »	MANUEL GARCIA fils. <i>Nouveau traité de l'art du chant</i> , net.	12 »	C.-S. MARCHESI. <i>Résumé de l'art du chant</i> , pour toutes les voix, net.	7 »
— <i>Développement progressif de la voix</i> , nouvelle méthode de chant pour les jeunes personnes, net.	8 »	MANUEL GARCIA père. 340 exercices, thèmes variés et vocalises, avec basses chiffrées réalisées au piano par VAUTHROT, net.	8 »	F. MAZZI. <i>L'indispensable du chanteur</i> , solfège méthode de chant.	20 »
J. GONSUL. <i>Etudes spéciales de vocalisation</i>	15 »	J. FAURE. <i>La voix et le chant</i> , traité pratique avec avant-propos et introduction, net.	20 »	— <i>Vocalises progressives</i> , pour mezzo-soprano (extraites).	10 »
CRESCENTINI. <i>Célèbres exercices et vocalises</i> , avec accompagnement de piano d'après la basse chiffrée par Ed. BATISTE, pour soprano ou ténor, avec doubles-notes pour mezzo-soprano ou baryton, net.	8 »	— <i>Une Année d'études</i> , exercices et vocalises avec théorie (tirés de « La voix et le chant ») :		L. NIEDERMEYER et J. d'ORTIGUE. <i>Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant</i> , net.	7 »
DANZI. <i>Leçons de vocalisation</i> , pour contralto.	12 »	N ^o 1. Edition pour basse ou baryton, net.	8 »	C. PATTI (M^{me}). <i>12 études pour soprano</i> , net.	5 »
DARONDEAU (M^{me}). <i>6 vocalises mélodiques</i> , pour soprano ou ténor.	12 »	N ^o 2. Edition pour voix de femmes et ténor, net.	8 »	ROZE. <i>Méthode de plain-chant</i> , à l'usage des églises de France.	12 »
G. DUPREZ. <i>L'art du chant</i> , méthode complète, net.	25 »	— <i>Aux jeunes chanteurs</i> , notes et conseils (tirés de « La voix et le chant »), net.	2 »	F. STÖPEL. <i>Méthode complète</i> , adoptée pour l'enseignement de la musique vocale dans les écoles normales et institutions, net.	8 »
1 ^{re} partie : Style large et d'expression, net.	10 »	G. LEMAIRE et H. LAVOIX fils. <i>Le chant</i> , ses principes et son histoire, net.	25 »	— <i>Principes élémentaires de musique</i> , pour les jeunes élèves, net.	2 50
		P. LESPINASSE. <i>Enseignement complet de l'art du chant</i> , avec texte français et anglais, accompagnement de piano par R. de VILBAC : Méthode à l'usage des voix aiguës, net.	15 »	VALENTI. <i>Solfeggi</i> , pour voix de basse, avec accompagnement de piano par IMBIBO.	12 »
				PAULINE VIARDOT (M^{me}). <i>Une heure d'étude</i> , exercices pour voix de femmes, 2 séries, chaque, net.	5 »

ENSEIGNEMENT DE L'HARMONIE ET DE L'INSTRUMENTATION

CATEL. <i>Traité d'harmonie du Conservatoire</i> , complété par LEBORNE, net.	10 »	V. DOURLLEN. <i>Traité d'accompagnement pratique</i> du Conservatoire, net.	10 »	G. KASTNER. <i>Cours d'instrumentation</i> , à l'usage des jeunes compositeurs, avec un supplément pour les instruments Sax, net.	15 »
J. CATRUFO. <i>Traité complet des voix et des instruments</i> , à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition, net.	5 »	TH. DUBOIS. <i>Notes et études d'harmonie</i> , pour servir de supplément au traité de REBER, net.	15 »	MATHIS LUSSY. <i>Traité de l'expression musicale</i> , net.	10 »
— <i>Tableau général des voix et des instruments</i>	2 »	— <i>87 leçons d'harmonie</i> (basses et chant), suivies de 34 leçons réalisées, net.	15 »	— <i>Le rythme musical</i> , son origine, sa fonction et son accentuation, net.	5 »
CHERUBINI. <i>Cours de contrepoint et de fugue du Conservatoire</i> , net.	20 »	CH. DUVOIS. <i>Le mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie</i> (enseignement simultané du piano et de l'harmonie), net.	25 »	— <i>Corrélation entre la mesure et le rythme</i> , net.	1 »
— <i>Traité pratique d'harmonie</i> , marches d'harmonie pratiquées dans la composition, avec réduction pour piano ou orgue par ELWART, net.	12 »	G. KASTNER. <i>2 tableaux analytiques</i> , renfermant tous les principes de la musique et de l'harmonie, chaque, net.	1 50T		

TABLATURES ET GAMMES POUR TOUS LES INSTRUMENTS, chaque 2 »