

(Les Bureaux, 2 bis, rue Vivienne)

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

LE

MÉNESTREL

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

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

SOMMAIRE-TEXTE

I. La première salle Favart et l'Opéra-Comique, 3^e partie (8^e article), ARTHUR POUJIN. — II. Semaine théâtrale : première représentation de *la Femme de Claude* et reprise de *Don Pasquale*, à l'Opéra-Comique, ARTHUR POUJIN. — III. Sur *le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle (2^e article), JULIEN TIERSOT. — IV. Musique et prison (8^e article) : La Bastille et les prisons d'État sous l'ancien régime, PAUL D'ESTRÉE. — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE CHANT

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

AUBADE PRINTANIÈRE

de PAUL LACOMBE, adaptation de JULES RUELLE. — Suivra immédiatement : *Au bord du ruisseau*, de LUCIEN LAMBERT, poésie de MAURENS.

MUSIQUE DE PIANO

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

LA PREMIÈRE SALLE FAVART

ET

L'OPÉRA-COMIQUE

1801-1838

TROISIÈME PARTIE

II

(Suite)

Nous trouvons ensuite *Guise ou les États de Blois*, « drame lyrique » en trois actes et cinq tableaux, paroles de Plagnard et Saint-Georges, musique d'Onslow, représenté le 8 septembre. Ouvrage très estimable au point de vue musical, mais qui convenait peu au genre de l'Opéra-Comique (nous en avons vu bien d'autres depuis lors!) et que l'on jugeait trop ambitieux pour le cadre. *Guise* n'obtint que ce que l'on est convenu d'appeler un succès d'estime, mais il compte dans l'œuvre d'Onslow et fait honneur au talent de cet artiste fort distingué. Peu de jours après son apparition, le 22 septembre, on notait celle d'un petit acte assez alerte intitulé *le Bon Garçon*, auquel se rattache un souvenir que le *Courrier des Théâtres* enregistrait en ces termes : — « La pièce que doit donner aujourd'hui l'Opéra-Comique est celle qu'on avait composée pour y encadrer quelques morceaux de musique laissés par notre cher Herold. Elle a été jusqu'aux répétitions avec cet ornement ; mais, soit que les paroles y fussent mal adaptées, soit que le célèbre compositeur n'eût pas mis la dernière main à ces fragments, on a renoncé au désir de

les tirer de l'oubli. Le musicien qui s'était engagé à *arranger* la partition a dû en faire une tout entière, et c'est dans cet état que va se présenter *le Bon Garçon*. Que l'ombre d'Herold le protège ! » Ce musicien était Eugène Prévost, et ses collaborateurs étaient Anicet Bourgeois et Lockroy. Leur *Bon Garçon* obtint un accueil assez favorable.

On ne peut guère en dire davantage de *Piquillo*, trois actes dont le livret portait cependant la signature d'Alexandre Dumas et Gérard de Nerval, la musique celle d'Hippolyte Monpou, et dont la distribution réunissait les noms de Chollet, Révial, Jansenne, Fleury, M^{lles} Jenny Colon et Rossi. Cette fois encore, comme il arrive trop souvent, les poètes avaient fait tort au musicien, et malgré le talent dont celui-ci avait fait preuve, leur œuvre était de si peu de valeur que *Piquillo* ne put se soutenir au delà d'une trentaine de représentations.

Mais pendant que celui-ci tenait l'affiche, on s'occupait avec ardeur des études du *Domino rose*, qui n'allait pas tarder à changer de couleur et à devenir *le Domino noir*. Cette fois nous touchons à l'un des succès les plus éclatants, et les mieux justifiés, que l'Opéra-Comique puisse enregistrer dans ses riches annales. Si le livret de Scribe est, il faut bien l'avouer, écrit dans une langue rocailleuse et parfois triviale, il n'en est pas moins construit de main de maître, varié de la façon la plus heureuse, suffisamment ému, et charmant dans son ensemble. Quant à la partition d'Auber, fine, élégante, pleine de grâce et toujours inspirée, c'est l'une des plus exquises qui soient sorties de la main de ce maître ouvrier, que certains jeunes renards s'efforcent de railler aujourd'hui, mais qu'ils seraient bien en peine d'égaliser. Les raisins sont trop verts... C'est de ce joli chef-d'œuvre — ici le mot n'est pas de trop — qu'un critique pouvait parler en ces termes lors de la mort d'Auber : — « Nous placerons en tête (des opéras-comiques du maître) quatre œuvres qui nous semblent mériter une mention hors ligne : *Fra Diavolo*, *l'Ambassadrice*, *le Domino noir* et *Haydée*... *Le Domino noir* surtout, ciselé comme une sonate de Mozart, est, dans son cadre assez restreint, une de ces merveilles d'esprit, de jeunesse, de grâce et de charme indéfinissables, comme l'art en produit de temps en temps pour rappeler aux mortels profanes sa divine origine. Auber a écrit là son *Barbier* et s'est placé, pour un jour, à côté de Rossini. Si nous avons à désigner le type accompli de l'opéra-comique, nous nommerions *le Domino noir* dans le genre tempéré, comme *le Pré aux Clercs* dans le genre noble. On pourra s'étonner de notre enthousiasme devant une si petite toile, mais pour nous la grandeur n'est pas dans la taille, elle est dans la proportion (1). »

Le Domino noir, dont je ne saurais faire ici une analyse, car

(1) *Le Correspondant*, 25 juillet 1871.

elle excéderait les bornes de ce travail, fut reçu avec enthousiasme dans la soirée du 2 décembre 1837. C'était pour le public un véritable enchantement, d'autant que la valeur de son interprétation était égale à sa valeur propre (1). Tout se tenait dans cette œuvre exquise et d'un ensemble si harmonieux. Aussi, peut-on dire que le succès en fut spontané autant qu'il devait être prolongé. *Le Domino noir*, en effet, n'a pour ainsi dire jamais quitté le répertoire, si bien qu'à la fin de l'année 1895 il comptait onze cent quarante-six représentations (2).

1838 n'a pas à son avoir deux succès comme ceux de *la Double Échelle* et du *Domino noir*, celui-ci surtout, qui éclaira les derniers jours de 1837, sa devancière, d'une lueur si vigoureuse. Mais ce fut une bonne année courante, et qui se maintint dans une moyenne fort honorable, à part les commencements, qui ne furent pas très heureux.

L'année s'ouvre, le 11 janvier, par *le Fidèle Berger*, trois actes dont un livret fâcheux ne put être sauvé par une musique d'ailleurs assez ordinaire. L'un était de Scribe et Saint-Georges, l'autre d'Adolphe Adam. Adam eut beau dire qu'il fut victime en cette circonstance d'une cabale de confiseurs, la vérité est que l'ouvrage n'était pas né viable, et que les efforts de Chollet, de Jenny Coton et de M^{lle} Rossi furent impuissants à prolonger son existence au delà de treize représentations. Moins fortuné fut encore *un Conte d'autrefois*, sorte de farce de carnaval en un acte qui réunissait les noms de Leuven et Lhérie pour les paroles et de Monpou pour la musique. Un journal nous apprend qu'ici les auteurs, sans se rendre justice à eux-mêmes, étaient mécontents les uns des autres : « On assure, disait-il, que plusieurs jours avant la représentation de ce petit ouvrage, les auteurs du poème étaient d'avis qu'on retirât la pièce à cause de la musique, et que, de son côté, l'auteur de la musique manifestait la même velléité à cause du poème. » Il ne paraît pas que Monpou eût été mieux inspiré que ses collaborateurs, car le même journal ajoutait : « D'où vient cette tendance rétrograde dans les progrès de ce compositeur ? *Le Luthier de Vienne* valait incontestablement moins que *les Deux Reines*, *Piquillo* était au-dessous du *Luthier*, et la partition nouvelle nous semble au-dessous de tout. »

Un Conte d'autrefois avait été représenté le 20 février. Le 21 mars paraissait un autre acte sans plus de conséquence, *Lequel ?* paroles de Paul Duport (et Ancelot, qui restait dans la coulisse), musique de Leborne. C'était, en trois mois, le troisième insuccès. Il était temps de voir changer la veine. Le résultat fut obtenu avec *le Perruquier de la Régence*, trois actes de Planard et Paul Duport pour les paroles, d'Ambroise Thomas pour la musique, dont les deux principaux rôles étaient tenus par Chollet et Jenny Colon et qui furent joués le 30 mars. « Des mélodies gracieuses, un style correct, une instrumentation riche et pleine, sans abus de cuivre, voilà, disait un critique, les qualités qui distinguent M. Ambroise Thomas, et certes il y a là de brillantes espérances pour le théâtre de la Bourse. Le deuxième acte du *Perruquier de la Régence* renferme les éléments les plus remarquables. Là, nous avons entendu un duo, un trio et un

morceau d'ensemble de la plus grande beauté. L'ouverture nous semble un peu décousue, mais elle rachète ce défaut par des motifs pleins de fraîcheur et d'originalité. »

(A suivre.)

ARTHUR POUJIN.

SEMAINE THÉÂTRALE

OPÉRA-COMIQUE. *La Femme de Claude*, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Louis Gallet, d'après Alexandre Dumas fils, musique de M. Albert Cahen. — *Don Pasquale*, de Donizetti (23 juin).

Qui le premier a eu l'idée — singulière — de transformer *la Femme de Claude*, ce drame purement psychologique, en un livret d'opéra, et de remplacer la prose nerveuse et serrée d'Alexandre Dumas par un dialogue destiné à servir l'inspiration d'un musicien ? Ce qui m'étonne, c'est que cette idée, quelque peu fantasque, n'ait pas effarouché Dumas, très justement soucieux de la valeur et du respect de ses œuvres, et qu'il ait donné sans sourciller son consentement à une telle transformation, qui ne pouvait être qu'une déformation.

Il a bien fallu en effet, pour faire de ce drame en prose un drame lyrique, lui faire subir des changements et des retranchements qui en altèrent singulièrement la physionomie, outre que la compression nécessaire pour l'introduction de la musique rend l'action plus brutale encore et la laisse par instants peu compréhensible pour qui ne connaît pas l'œuvre première. La pièce ne se passe plus de nos jours, mais à l'époque de la Révolution. Claude n'est plus un inventeur de génie, mais un général de la première République, installé avec son état-major dans les environs de Wissembourg, qu'il est chargé de débloquer, et qui confie à un de ses lieutenants, le jeune Antonin, la mission périlleuse de porter à Wissembourg, à travers les lignes ennemies, un message d'où dépend le succès de l'opération. C'est ce message qui, ici, se trouve être le nœud de la pièce. La femme de Claude, Césarine, la Messaline infâme, dont M. Gallet a changé le nom en celui de Delphine, aura à s'en emparer l'intérêt que voici. Cantagnac, qui est devenu un espion ennemi, s'introduit ou ne sait comment chez Claude, précisément pour connaître son plan. Il connaît le secret de la dernière infamie de Delphine, et il la menace de tout dévoiler à son mari si elle ne trouve le moyen de lui livrer le papier précieux dont Antonin est porteur.

Antonin, on le sait, malgré son honnêteté, aime Delphine. Il ne le lui a jamais avoué, mais une femme n'ignore jamais l'amour qu'elle inspire. Elle a donc deviné le sentiment qu'elle a fait naître chez le jeune officier. Pressée par les dernières menaces de Cantagnac, éperdue, craignant ses révélations, elle se décide enfin à une dernière infamie. Elle se jette dans les bras d'Antonin, joue avec lui la passion, et, au plus fort d'une scène d'emportement fiévreux, réussit à lui ravir la lettre dont il est porteur. D'un bond elle s'élance alors vers la fenêtre pour jeter le papier à Cantagnac, lorsqu'elle trouve devant elle Claude qui, froidement, lui casse la tête d'un coup de pistolet. Elle tombe morte, et Claude, montrant à Antonin le papier qu'elle a laissé échapper, dit à celui-ci : — « J'ai fait mon devoir, fais le tien. »

Ainsi transformée, la pièce présentait-elle l'intérêt d'une œuvre dramatique ? offrait-elle les éléments d'une œuvre musicale ? Je n'oserais l'affirmer d'une façon absolue. M. Albert Cahen l'a pensé cependant, puisqu'il s'est chargé d'écrire la musique de cette nouvelle *Femme de Claude*, et que cette musique est écrite depuis trois ans, et que l'ouvrage est en répétitions depuis deux années, et qu'enfin après retards sur retards, remises sur remises, le public vient d'être appelé à le contempler et à l'apprécier.

M. Albert Cahen, si son nom n'est pas très connu de ce public, n'est pourtant plus tout à fait un débutant. Après avoir publié un petit recueil de mélodies intitulé *Marines*, il fit représenter dès 1880, à l'Opéra-Comique, *le Bois*, un acte qui était l'adaptation lyrique de la jolie comédie qu'Albert Glatigny avait donnée sous ce titre à l'Opéra. Dix ans après il donnait au Théâtre des Arts, à Rouen, un ouvrage beaucoup plus important, *le Vénitien*, grand opéra en quatre actes, et enfin, en ces dernières années, il faisait représenter à Marseille un ballet intitulé *Fleur des Neiges*. *La Femme de Claude* est donc son quatrième ouvrage, et j'ai regret à dire que celui-ci manque absolument de saveur et de personnalité.

M. Albert Cahen a de l'ambition. On sent qu'il a voulu, jusqu'à un certain point, se modérer sur les idées ayant cours, qu'il a cherché à tenir compte de l'évolution dont l'art musical fait en ce moment les frais, qu'il tâche à s'éloigner le plus possible des sentiers éternellement battus et qu'il ne serait pas fâché de trouver une route nouvelle

(1) Voici quelle était la distribution de l'ouvrage :

Juliano	Moreau-Sainti
Horace de Massarena	Coudere
Lord Edford	Grignon
Gil Pères	Roy
Angèle	M ^{mes} Damoreau
Dame Jacinthe	Boulanger
Brigitte	Berthault
Ursule	Olivier
Gertrude	Roy

(2) L'année 1837 doit enregistrer la mort de deux artistes célèbres : le compositeur Lesueur, l'auteur de *la Caverne*, des *Bardes* et de *Paul et Virginie*, le maître de Berlioz, de Gounod et d'Ambroise Thomas ; et le grand chanteur Martin, l'ami et le compagnon d'Elleviou, chez lequel il alla mourir, dans sa propriété de Ronzières (département du Rhône). Ce sont là deux artistes trop fameux, chacun en leur genre, pour que j'aie à m'étendre ici sur leur compte.

à parcourir. Malheureusement il semble que le souffle lui manque, et aussi la fraîcheur et l'abondance de l'inspiration. Ses idées sont courtes, et la nouveauté n'en est pas la qualité première; et quand une phrase paraît bien commencer et prendre son élan, elle s'arrête court sans que l'on sache pourquoi et ne trouve pas une autre phrase pour lui répondre. De même, son orchestre est sans relief, sans couleur et sans intérêt, manquant à la fois de corps, de piquant et de nouveauté. L'artiste a fait de son mieux, assurément, et l'on sent qu'il est animé des meilleures intentions; mais ce n'est pas en art, et surtout en musique, que l'intention peut être réputée pour le fait. Ce qui manque le plus à M. Albert Cahen, c'est le tempérament; et dame! le tempérament, il n'y a pas à dire, c'est la qualité maîtresse, sans laquelle toutes les autres ne servent que de peu.

Son œuvre a été bien défendue par ses interprètes. Par M. Bouvet, qui est un Claude plein de dignité froide; par M^{me} Nina Pack, qui se montre vraiment remarquable dans le rôle odieux et terriblement difficile de Delphine; par M. Jérôme, qui met de la chaleur dans le rôle d'Antonin; enfin par M. Isnardon, qui, à son habitude, donne de l'originalité à celui de Cantagnac. Une jeune femme fort distinguée, M^{lle} Pascal, débutait par le rôle de Jeanne.

Don Pasquale est l'un des derniers opéras de Donizetti, qui n'en a pas écrit moins de soixante-six. Ce n'est point l'un de ses meilleurs; ce n'est pas non plus, tant s'en faut, l'un des plus mauvais: il occupe, en somme, dans son œuvre, une place fort honorable, en dépit de la prodigieuse rapidité avec laquelle il a été enfanté. Comme notre Adam, avec lequel il a plus d'un point de contact et de rapport, Donizetti était de la race de ces improvisateurs forcenés et bien doués, qui ne savaient et ne pouvaient prendre le temps de réfléchir sur une œuvre et qui écrivaient au courant de la plume, s'en remettant au hasard de leur inspiration sur le résultat à obtenir. Il n'y a pas à discuter avec de tels tempéraments. Quand Donizetti était bien disposé, on avait *Lucie*, *l'Elisir d'amore* ou *la Fille du Régiment*, de même qu'avec Adam on avait *le Chalet*, *Giralda* ou *le Postillon de Lonjumeau*. Quand ils n'étaient pas en train, dame...

Don Pasquale fut composé expressément pour notre Théâtre-Italien. Donizetti était alors dans une veine de fécondité extraordinaire. En moins de quatre années il donnait coup sur coup huit opéras: le 11 février 1840, *la Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique, et le 2 décembre *la Favorite* à l'Opéra; au commencement de 1841 *Adelia* à Rome, et le 26 décembre *Maria Padilla* à Milan; le 19 mai 1842 *Linda di Chamounir* à Vienne; le 3 janvier 1843 *Don Pasquale* à notre Théâtre-Italien, le 5 juin suivant *Maria di Rohan* à Vienne, et avant la fin de la même année, le 13 novembre, *Dom Sébastien de Portugal* à l'Opéra. Sans compter le rafistolage qu'il fit subir à son *Poliuto* pour le donner aussi à l'Opéra, le 10 avril 1840, sous le titre des *Martyrs*. On peut croire du reste que cette production effrénée ne fut pas étrangère, avec d'autres causes, au dérangement cérébral qui peu d'années après devait le conduire au tombeau, à peine âgé de cinquante ans.

C'est qu'à ce moment Donizetti était passé en quelque sorte à l'état de musicien international. Rossini depuis longtemps se taisait, Bellini était mort, Verdi débutait à peine, et de tous les musiciens italiens alors existants et produisant: Pacini, Mercadante, Ricci, Persiani, le plus remarquable était assurément Donizetti. Aussi se l'arrachait-on de tous côtés, à Paris, à Londres, à Vienne, à Naples, à Milan... Il arrivait précisément de Vienne, où il venait de donner avec un grand succès sa *Linda di Chamounir*, dont certaines pages sont vraiment touchantes, lorsqu'il vint à Paris dans les derniers mois de 1842. Il fut particulièrement bien accueilli par la direction du Théâtre-Italien, qui était en assez fâcheuse situation et qui pensait remettre ses affaires en meilleur état si elle pouvait obtenir de lui un opéra nouveau, ce qu'elle s'empessa de lui demander. Donizetti, qui ne savait pas se faire prier, lui promit en effet un opéra bouffe, et comme il connaissait l'état des choses, il dit au directeur, qui était, je crois, Ronconi, qu'il ne lui demanderait ni décors, ni costumes, ni aucuns frais de mise en scène, et pas même la dépense d'un livret, qu'il se chargeait de trouver. L'ouvrage pourrait être offert au public dans un délai de trois mois.

Pour ce qui est du livret, Donizetti avait son idée. Il avait toujours conservé le souvenir d'un mauvais opéra bouffe de Pavesi, *Ser Mercantonio*, qu'il avait entendu naguère à Naples, et dont le livret l'avait amusé. Il fit venir celui-ci d'Italie, avec l'intention de le rajuster et de l'arranger à son usage. Ce n'était pas la première fois qu'il se ferait ainsi son propre librettiste. Déjà, à Naples, pour sauver un *impresario in angustie*, il avait traduit et arrangé ainsi un de nos vaudevilles français, *la Sonnette de nuit*, dont il avait fait *il Campanello*. et il n'avait pas hésité à mettre en deux actes *le Chalet* pour en faire

sa *Betty*. Il allait donc opérer une troisième fois de la même façon.

Mais, malgré l'engagement qu'il avait pris avec le Théâtre-Italien, il ne se pressait point, flânait avec délices, et laissait le temps s'écouler. Si bien que le pauvre directeur, aux abois, vint un jour le trouver pour lui exprimer son désespoir et lui rappeler la date très prochaine que lui-même avait fixée.

— Ah bah! lui fait Donizetti. Vraiment, nous n'avons plus que vingt-cinq jours? Eh bien, nous sommes encore presque en avance. Écoute! je t'ai dit que tu n'aurais à t'occuper de rien. Moi, en cinq jours j'aurai remis le livret en état, en dix jours j'écrirai la partition, dix jours nous suffiront pour les répétitions, et tout marchera comme sur des roulettes. C'est entendu.

Et tout marcha bien en effet, au moins au point de vue du succès, puisque Delécluze pouvait écrire ceci dans *le Journal des Débats*, trois jours après la représentation: — « Depuis *les Puritains* de Bellini jusqu'à ce jour, aucun opéra écrit expressément pour le Théâtre-Italien n'a eu un succès aussi bruyant. Quatre ou cinq morceaux redemandés, rappels aux chanteurs, rappels au compositeur, en somme une de ces ovations qui, en Italie, se prodiguent à la douzaine même aux moindres compositeurs, mais qui, à Paris, se réservent aux seuls et vraiment grands... »

Il est vrai que l'ouvrage était joué et chanté d'une façon merveilleuse par ces grands artistes qui s'appelaient Lablache, Mario, Tamburini et Giulia Grisi. Mais il est vrai aussi que si la musique de *Don Pasquale* n'est point de qualité absolument supérieure, si elle ne vaut point celle de *l'Elisir d'amore*, elle est pourtant fine, délicate, élégante, et contient des morceaux écrits de verve et d'un excellent caractère bouffe. La sérénade du ténor, devenue naguère si célèbre, sans doute pour la façon dont la chantait Mario, n'est point ce qu'il y a de meilleur, et paraît aujourd'hui un peu banale, et tel autre morceau que l'on pourrait citer sent un peu trop l'improvisation. Mais le premier acte contient un joli trio, on trouve au second un quatuor délicieux, et les deux duos bouffes du troisième sont d'une facture excellente et d'un sentiment comique irrésistible. Ce n'est certainement point là la veine merveilleuse de Rossini et du *Barbier*, mais, ma foi, cela en approche, et c'est déjà beaucoup dire.

En réalité, cette musique alerte, vivante, bien en scène, piquante parfois et toujours distinguée, a réjoui le public, qui a paru l'entendre avec le plus vif plaisir. Il faut dire aussi que nos comédiens ont fait de leur mieux pour atteindre ce résultat. M. Fugère, surtout, est un *don Pasquale* excellent. Ce diable d'homme est supérieur en tout, partout et toujours. Quel que soit le genre de rôle dont il est chargé, on peut être sûr d'avance non seulement qu'il lui donnera, au point de vue scénique et musical, précisément la physionomie qu'il doit avoir, mais qu'il ira dans l'interprétation jusqu'au point qui touche la perfection. L'amoureux Octavio, qui n'est qu'au second plan, est bien représenté par M. Clément, qui en a bien la désinvolture aimable et familière. Le rôle du docteur est agréablement tenu par M. Badioli, qui lui donne pourtant une correction peut-être un peu froide et qui y manque de diable au corps; il ne faut pas oublier que nous sommes ici en pleine fantaisie, et qu'un peu d'outrance ne messied pas; néanmoins, M. Badioli s'est heureusement échauffé dans le duo du troisième acte avec *don Pasquale*, qui a fait la joie de la salle. C'est M^{lle} Parentani qui est chargée du personnage de Louise. Elle le joue avec grâce et le chante avec une véritable habileté. Dans son ensemble enfin, l'interprétation de *Don Pasquale* est intéressante et aussi satisfaisante que possible. Il est certain que le public a accueilli l'œuvre avec un véritable plaisir. Cela le repose de certaines productions mélancoliques, que tous les efforts n'ont pu réussir à imposer à son admiration.

ARTHUR POUJIN.

SUR LE JEU DE ROBIN ET MARION

D'ADAM DE LA HALLE

(Suite.)

Or, les éléments essentiels de la pièce ne sont autres qu'une mise en scène de chansons populaires bien connues dès avant Adam de la Halle. La principale situation est celle de la bergère en butte aux attaques du chevalier: il n'en est pas de plus commune dans les pastourelles du moyen âge. S'il m'est permis de me citer moi-même ici, je rapprocherai de l'exposé du sujet de *Robin et Marion* le paragraphe de mon *Histoire de la Chanson populaire*, où ce genre de chanson est défini:

« Le thème des pastourelles est généralement d'une simplicité

extrême, et la plupart de ces chansons, tant modernes que primitives, se ressemblent beaucoup entre elles. Elles commencent généralement, sous forme narrative, par cette phrase type: *L'autre jour j'allais promener*. Exemples:

L'autrier chevauchois de lez Paris.
L'autrier, quant je chevauchois
A l'orée d'ung vert bois.

» Souvent le narrateur précise l'heure de cette promenade, qui a lieu généralement le matin:

Je me levay par un matin,
La fresche matinée.
L'autrier, par la matinée,
Entre un bois et un vergier.

» Ce dernier vers nous indique le lieu de la scène, qui est ainsi fixé immuablement dès le début, et n'est jamais autre qu'un pré, ou un *vergier*, ou un jardin. C'est là que le personnage récitant pénètre: il y trouve une bergère gardant ses moutons; la place de cette dernière est « à l'ombre d'un buissonnet », ou « au bord d'une fontaine ». Dans le cas plus rare où le récit est fait par la bergère elle-même, c'est elle qui fait la rencontre de son berger, ou du seigneur. Suit un dialogue amoureux, dont les détails varient, mais d'où résulte généralement l'un des trois dénouements que voici: si l'interlocuteur est un berger, il sera heureux; si c'est un seigneur, il est renvoyé à son château; ou bien lui-même est témoin des tendres confidences de la bergère et du berger. Un quatrième cas peut se présenter: celui où le seigneur a affaire à une femme mariée; il est alors sûr du succès. »

Nous ne serions guère embarrassés s'il fallait citer des spécimens de chansons, soit antérieures, soit postérieures à Adam de la Halle, où cette situation se trouve exposée: elles sont innombrables. Sans aller plus loin, nous trouverons un couplet de ce genre chanté dans le « Jeu » même de *Robin et Marion*; c'est à la fin de la première entrevue de Marion et du chevalier, quand celui-ci s'éloigne accompagné par l'ironique *Traïdeluriau* de la bergère: lui-même répond en commençant une chanson qui semble commenter sa propre mésaventure:

Hui main je kevauchois lès l'orière d'un bois,
Trouvai gentil bergière, tant belle ne vit rois.

(Ce matin je chevauchais vers la lisière d'un bois, je trouvais gentille bergère: un roi n'en vit pas de si belle).

La poésie courtoise de la même époque nous offre de nombreux exemples analogues. Telle est cette chanson d'un grand seigneur contemporain de saint Louis, Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre: la mélodie, majeure, a une fraîcheur et une grâce toute moderne, et la poésie reproduit si exactement la situation de la première scène du *Jeu de Robin et Marion* qu'on en retrouve même les expressions caractéristiques:

L'autrier, par la matinée,
Entre un bois et un vergier,
Une pastoure ai trouvée
Chantant pour soi envoisier;
Et disoit un son premier:
« Chi me tient li maus d'amor! »
Tantost cele part m'entor
Ke je l'oï desraisnier,
Si li dis sans delaier,
« Bele, Diex vous doint bonjour. »

(L'autre jour, par la matinée, entre un bois et un verger, j'ai trouvé une bergère chantant pour se distraire; et elle disait une première chanson: « Combien me tient le mal d'amour! » Aussitôt que je me trouvai à cette place où je l'entendis chanter, je lui dis sans hésiter: « Belle, que Dieu vous donne bon jour. »)

Deux siècles plus tard, nous retrouvons la même scène, presque dans les mêmes termes, au début d'une chanson (n° XXIX des *Chansons du XV^e siècle*, publiées par M. Gaston Paris, musique notée par M. Gevaert):

L'autrier, quant je chevauchois
A l'orée d'un vert bois,
Trouvay gaye bergère:
De tant loin qu'ouy sa voix
Je l'ai araisonnée.
Tanderelo!
Dieu vous adjust, bergère!

Au XVII^e siècle, ce début est légèrement modifié, ainsi qu'il suit:

Il estoit une fillette — qui alloit glaner;
A fait sa gerbe trop grosse, — ne la peut lier.

Par ici y est passé — un brave chevalier.
Il l'a priée d'amourette, — ne l'a refusé (1).

Un siècle plus tard, même énoncé, au début d'une chanson intercalée dans *Annette et Lubin*, de M^{me} Favart (1762):

Il était une fille, — une fille d'honneur
Qui plaisait fort à son seigneur.
En son chemin rencontre — ce seigneur déloyal
Monté sur son cheval.

Mettant le pied à terre, — entre ses bras la prend:
« Embrasse-moi, ma belle enfant.
» — Hélas! ce lui dit-elle, — le cœur transi de peur,
» Volontiers, Monseigneur. »

Double rapprochement curieux: dans l'opéra-comique de M^{me} Favart, ces couplets sont chantés sur l'air bien populaire d'une de nos chansons les plus anciennes et les plus célèbres, la *Pernette*; d'autre part, il y a, dans la dernière partie des *Saisons*, d'Haydn, une chanson que chantent les villageoises à la veillée d'hiver: cette chanson est-elle traduite de la chanson française, ou bien imitée de quelque chanson populaire allemande sur le même sujet? Je ne le saurais dire: ce qui est certain, c'est que la poésie du *lied* d'Haydn est absolument identique, pour le sujet, le développement et tous les détails importants, à celle dont on vient de lire les premiers couplets.

Enfin, de nos jours mêmes, ce motif se retrouve au début de mainte chanson populaire; voici les premiers couplets de deux chansons que chantent encore les bergères de la Bresse:

« L'autre dit jour, je m'y promène
Tout le long de ces bois charmants.
J'ai entendu chanter
Un' tant belle bergère:
Je me suis approché,
Croyant la caresser. »

Quand la bergère s'en va t'aux champs,
Filant sa quenouillette,
Tout en gardant ses blancs moutons
Qui paissent sur l'herbette.
Un beau monsieur vint à passer
A dit à la bergère, etc.

On voit que depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours la tradition n'a pas été interrompue un seul instant, et que le sujet du *Jeu de Robin et Marion*, emprunté lui-même à des chansons populaires antérieures, se retrouve encore dans les chansons d'aujourd'hui. Et si nous voulions pousser plus loin les observations, nous retrouverions plusieurs autres scènes du *Jeu* dans les chansons. C'est ainsi que le dialogue entre le seigneur et la bergère, celle-ci contrefaisant la niaise pour se moquer de lui, se trouve dans une infinité de chansons populaires, avec, le plus souvent, ce détail caractéristique que la bergère répond en patois au seigneur qui chante en français (j'ai donné un spécimen de cette chanson dans mon premier recueil des *Mélodies populaires*, sous le titre de la « Bergère et le Monsieur », variante provenant de l'Auvergne, et en ai recueilli un grand nombre de nouvelles versions depuis la publication de cet ouvrage). La scène du repas champêtre du berger et de la bergère, avec ses détails réalistes, ne peut-elle pas, de même, être rapprochée du couplet suivant d'une chanson de forme plus moderne: « La Bergère aux champs »?

« Berger, mon doux berger,
Qu'aurons-nous à manger?
— Un pâté d'alouettes,
Un aloyau de veau,
Du bon vin de Champagne
Par dessous mon manteau. »

Enfin l'épisode de la brebis sauvée du loup est visiblement pris à une chanson dont on trouve déjà le développement complet dans le recueil des *Carmina burana*, imitations de chansons populaires (en latin ou en langue vulgaire) connues par des manuscrits antérieurs même à la première représentation de *Robin et Marion*; et, après avoir pu en suivre le développement à travers les siècles, nous le voyons reparaitre dans un grand nombre de versions recueillies de nos jours (par exemple la chanson satirique: *Mon père avait cinq cents moutons*, de mon 3^e recueil de *Mélodies populaires*).

L'on voit donc que le genre auquel appartient la pastourelle théâtrale d'Adam de la Halle n'est pas si mort, puisque, par une tradition ininterrompue, nous en retrouvons aujourd'hui de nombreux restes parfaitement vivants, conservés, sans le secours d'aucun artifice, par la seule fidélité de la mémoire populaire.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

(1) *Le Recueil des plus belles chansons de dances*, Caen, Jacques Mangeant, 1615.

P.-S. — Ce n'est pas à moi qu'il appartient de rendre compte de la représentation du *Jeu de Robin et Marion* qui a eu lieu dimanche dernier à Arras, et dont nos confrères de la presse parisienne ont eu un avant-goût par la répétition générale (incomplète d'ailleurs) dont il a été rendu compte ici. Du moins, puisque les circonstances ont fait de moi, pour un soir, le subrogé de l'auteur, qu'il me soit permis de parler en son nom; non pas qu'Adam de la Halle m'en ait chargé: il est mort! Mais je suis bien certain que si, du haut du ciel, sa demeure dernière, il a pu assister à la résurrection de son œuvre, il a dû tressaillir de joie en se voyant si bien compris et interprété avec tant de bonne grâce, d'intelligence et de talent par les artistes de l'Opéra-Comique dont on a déjà dit les mérites: M^{me} Molé-Truffier, M^{me} Vilma MM. Vialas, Bernaert, Ducis, Viannenc et Dupuis. Sa reconnaissance n'aura pas manqué d'aller surtout à M. Carvalho, qui n'a rien su refuser au plus ancien prédécesseur des Monsigny, des Grétry, des Boieldieu, — voire des Messager et des Cahen... Enfin son cœur d'Artésien a sûrement battu très fort lorsqu'il a vu son œuvre acclamée par les modernes habitants de sa ville natale, pour qui le proverbe: « Nul n'est prophète en son pays » n'est pas vrai, — du moins quand il y a six cents ans qu'on est mort! — En mon nom personnel, enfin, je dois tous mes remerciements à la Société philharmonique d'Arras, qui a prêté son concours le plus dévoué à l'exécution orchestrale, et qui, dans de trop rapides répétitions, a eu la patience de travailler sous la férule d'un chef exigeant et grincheux, — lequel ne regrette pas de l'avoir été, d'ailleurs, puisque, par là, une excellente exécution a pu être obtenue.

(A suivre.)

J. T.

MUSIQUE ET PRISON

(Suite)

II

La Bastille de la légende et la Bastille de l'histoire. — Pélisson et la musette du Basque. — Araignées et souris mélomanes. — La guitare du Masque de fer. — L'histoire de l'Inquisition française. — Portrait de l'auteur, Constantin de Renneville, et de ses compagnons de captivité; Schrader de Peck et ses violons en os de vache; les virtuoses Kreyser et Monicard; le répertoire lyrique d'un capucin; les hymnes du ministre Cardel. — Le duo d'Iphigénie à la Bastille. — Le stageolet de Latude. — Les psaumes d'un mystique. — Les vocalises de la comtesse de la Motte. — La sourdine de Tort de la Sonde. — Un prisonnier professeur de clavecin pour les jeunes filles de la maison.

On a beaucoup écrit, et partant raisonné ou... déraisonné sur la vie intérieure de la Bastille. Des écrivains ont affirmé que le célèbre château fort était creusé d'oubliettes et peuplé de cachots, qui s'ouvraient pour engloutir, vivants ou morts, les martyrs du pouvoir despotique. D'autres ont représenté cette prison d'État comme une sorte de maison de santé, où les grands seigneurs venaient se remettre des émotions d'une vie trop agitée. Certains en ont fait même la retraite des gens de lettres, qui trouvaient dans ce paisible asile une table et un logis autrement confortables que leur pitance quotidienne et leur misérable grenier.

Or, la Bastille n'était — et nous parlons surtout de la Bastille du XVIII^e siècle — ni ce réceptacle d'horreur, ni ce lieu de plaisance que nous exhibe la légende, commentée par des imaginations complaisantes. Si, quelquefois, des gentilshommes impatients de toute autorité et des pamphlétaires d'humeur trop maligne expiaient joyeusement et brièvement leurs prétendus crimes à la table du gouverneur, le plus grand nombre subissait une captivité réelle, c'est-à-dire étroite, rigoureuse et souvent fort longue. Sans doute, si le gouverneur ne prélevait pas sa dime sur les sommes affectées par la maison du Roi à la nourriture et à l'entretien des prisonniers, ceux-ci n'avaient pas trop à souffrir, quant aux exigences de la vie matérielle; mais la contrainte morale n'en était que plus pénible. C'était déjà pour eux une grâce inespérée que de pouvoir correspondre avec leurs parents et leurs amis: mais les lettres passaient sous les yeux de la police et restaient entre ses mains, du moment où elles parlaient de toute autre chose que des intérêts pécuniaires du détenu: encore celui-ci devait-il rendre un compte exact du papier qui lui était remis pour cette correspondance. Il ne pouvait recevoir qu'un certain nombre de livres, qui tous étaient examinés feuille par feuille. Les visites, très rares, de la famille ou des hommes d'affaires, n'étaient autorisées qu'en présence d'un officier du château. C'était à cette seule faveur que se bornaient les rapports des prisonniers avec le dehors; et, bien entendu, elles étaient le prix de leur docilité, de leur patience et de leur résignation. Mais, sauf ces rares exceptions, tous vivaient dans la solitude et dans l'isolement: ils savaient à quelle

heure avait commencé leur supplice, ils ignoraient quel jour le verait finir: le bon plaisir d'un ministre en déterminait seul la durée. Aussi ne se lassaient-ils pas de lui écrire, à lui ou au lieutenant de police, pour implorer leur miséricorde. Mais les fonctionnaires restaient sourds à leurs supplications: souvent même ils n'y répondaient pas. Sans doute, la plupart de ces misérables étaient fort peu intéressants: c'étaient des espions, des intrigants, des maîtres chanteurs; mais leur peine, qui n'était sanctionnée par aucun jugement, était-elle proportionnée à leur faute? Une captivité dont il est impossible de prévoir le terme n'est-elle pas la pire de toutes? Et il suffit de parcourir les lettres désespérées, contenues dans les *Archives de la Bastille*, pour reconnaître qu'à cet égard le Château du Roi était un lieu de tristesse et de désolation, le vrai type des prisons d'État.

Plusieurs de ses pensionnaires demandèrent à la musique l'oubli momentané de leurs maux.

En 1661, Pélisson, qui devait être plus tard l'historien de l'Académie Française, avait été enfermé à la Bastille, en même temps que le surintendant Fouquet, dont il était un des premiers commis. Bien qu'il n'existât contre lui d'autre preuve de prévarication que celle de son dévouement à une grande infortune, Pélisson resta plusieurs années à la Bastille. Il avait conservé avec lui deux de ses valets, l'Allemand et le Gascon, qui, suivant le règlement observé dans toutes les prisons d'État, ne pouvaient, sous aucun prétexte, sortir du château. Pélisson obtint cependant que l'un d'eux fut remplacé par le Basque, dont le talent sur la musette offrait à ses ennuis une puissante diversion.

Le futur académicien, l'amant platonique de la célèbre M^{me} de Scudéry, est certainement moins connu par cette particularité, très véridique, que par l'historiette, très fautive, de son araignée, sa compagne de prison, méchamment écrasée sous le pied d'un porte-clefs brutal. Cette légende a dû se greffer sur une autre anecdote, dont Bourdelot certifie l'authenticité dans son *Histoire de la musique* et qui met également en scène, à la Bastille, un détenu, un geôlier, une et même plusieurs araignées, le tout accompagné d'une légion de souris.

Un capitaine du régiment de Navarre avait été embastillé pour avoir parlé un peu trop librement de Louvois. En dépit des règlements qui interdisaient toute espèce de musique dans les prisons d'État — nous avons dit qu'ils fléchissaient au gré du gouverneur — celui-ci autorisa le capitaine à jouer du luth. L'officier usa largement de la permission.

Et quel ne fut pas son étonnement! Pendant qu'il exécutait un air de Lulli, il vit apparaître, timidement d'abord, puis un peu plus hardiment, des souris, qui sortaient de leur trou et des araignées qui descendaient de leurs toiles, auditoire inattendu de ce concert improvisé. La musique cessant, les bestioles regagnaient chacune leur logis respectif. Notre virtuose en compta bientôt une centaine autour de lui; et comme il était vraisemblablement doublé d'un observateur, il pria le geôlier de lui apporter un chat dans une cage. Comme on voit, la Bastille présentait quelques points de ressemblance avec l'arche de Noé.

Le désir de l'officier fut satisfait. La présence du félin, enfermé comme un simple prisonnier de la Bastille, n'intimidait que médiocrement les souris, qui étaient, paraît-il, des Lullistes convaincues. Mais le capitaine ouvrait-il brusquement la porte de la cage, que la gent souriquoise fuyait dans toutes les directions, dénouement tragique qui achevait de désopiler la rate du musicien.

En terminant son récit, Bourdelot ajoute, non sans naïveté, qu'il n'eût jamais cru à l'anecdote, si l'intendant de la duchesse de Villeroy, un homme digne de foi, ne lui en eût certifié l'exactitude.

Nous faut-il admettre également avec Voltaire, bien informé, prétendait-il, sur ces menus faits, que le *Masque de fer* cherchait à tromper les ennuis de son éternelle solitude en jouant de la guitare?

L'auteur qui nous renseigne encore le mieux sur les habitudes musicales des prisonniers de la Bastille, vers la fin du règne de Louis XIV, est ce Constantin de Renneville qui fit paraître en Hollande, sous le titre de *l'Inquisition française* ou *Histoire de la Bastille*, le récit de sa propre détention, longue de onze années. C'était un assez vilain personnage que Constantin de Renneville. Tantôt catholique, tantôt calviniste, mais toujours à court d'argent et ne reculant devant aucune vilénie pour satisfaire autant ses goûts de dépenses que sa soif d'intrigues, cet aventurier espionnait en Allemagne au profit de la France, et réciproquement. Le cabinet de Versailles finit par le convaincre d'infidélité et le fit conduire à la Bastille.

Constantin de Renneville y resta jusqu'à « la conclusion de la paix »; c'était la formule consacrée qui justifiait l'internement prolongé des espions avérés et quelquefois, hélas! de simples suspects.

Malgré sa longueur, son parti pris de dénigrement et la platitude de son style, *l'Histoire de l'Inquisition française*, que Renneville écrit à l'aide de ses souvenirs, n'est pas dénuée d'intérêt. Elle nous renseigne amplement sur la vie intime de cette mystérieuse forteresse que la volonté du maître et la raison d'État tenaient fermée à tous les regards. Sans doute, la sincérité de l'auteur est sujette à caution, mais tout n'est pas erreur ni mensonge dans ses récits, et nous avons pu nous assurer, en les contrôlant avec les pièces officielles, que Constantin de Renneville disait quelquefois la vérité. S'il est souvent injuste pour ses gardiens, il n'est que trop véridique quand il dévoile les turpitudes de ses compagnons de captivité, cette tourbe d'Anglais ou d'Allemands, de huguenots ou de juifs, qui faisaient alors métier d'espionnage et qui, depuis, ont trouvé tant de successeurs.

Tous vivaient en commun, aux différents étages de chaque tour, mangeant, buvant, chantant, s'enivrant, s'injuriant et s'entre-tuant, jusqu'au moment où le gouverneur, excédé d'un tel scandale, faisait jeter les plus turbulents au cachot. Les cinq volumes de *l'Inquisition française* abondent en scènes de ce genre, descriptions souvent passionnées, mais toujours écoeurantes. Renneville y distribue le blâme ou l'éloge suivant ses affections particulières; et parfois, comme nous l'avons déjà constaté, il rencontre juste. C'est précisément dans la galerie de portraits où il fait figurer, pêle-mêle, amis et ennemis, que nous trouvons les originaux des musiciens embastillés à cette époque.

L'un d'eux était le frère d'un capitaine allemand, Schrader de Peck, dont la détention, plus longue encore que celle de notre auteur, n'était pas moins justifiée. Renneville tient en très haute estime son « compagnon de Bastille », qu'il dit « du meilleur naturel du monde et fort adroit de ses mains ».

En tout cas, son esprit industriel trouvait autour de soi matière à s'exercer : « Avec le fil qu'il tirait de ses draps et de nos serviettes, affirme Renneville, il faisait divers ouvrages, entre autres du galon et des cordes d'une bonté merveilleuse. Ce fut lui qui commença les échelles avec lesquelles M. l'abbé comte de Bucquoi s'est sauvé de la Bastille. »

On sait que cette évasion, qui a stimulé la verve de tant d'écrivains, entre autres celle de Gérard de Nerval, fut difficile et mouvementée.

Schrader était le génie même de l'invention :

« Sans le secours d'autres outils que ceux que lui fournissaient les os des vaches qu'on nous donnait à manger, il faisait des aiguilles, des couteaux, des cuillers, plusieurs instruments de musique, entre autres des flageolets, des flûtes et des violons, dont il jouait fort agréablement. »

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉE.

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

De notre correspondant de Belgique (25 juin). — M^{lle} Kutscherra ayant cessé de plaire dès sa première soirée de début à l'Opéra, c'est la Monnaie qui hérite de l'exubérante « cantatrice wagnérienne ». MM. Stoumon et Calabresi lui ont ouvert les bras en lui signant un engagement qui la consolera probablement de l'ingratitude des Parisiens. Elle débutera à Bruxelles dans le rôle d'Elsa de *Lohengrin*.

Le Conservatoire vient de faire, par la mort de Ferdinand Kufferath, une perte particulièrement sensible et cruelle. Ferdinand Kufferath y dirigeait depuis vingt-cinq ans le cours de contrepoint et de fugue avec un talent qui n'avait d'égale que l'extrême modestie de son caractère et de sa personne. C'était un homme d'une valeur supérieure, un vrai « puits de science », ne faisant jamais parler de lui, se dissimulant, vivant avec lui-même et répandant en silence les trésors de son esprit. Combien rares sont aujourd'hui les hommes de cette sorte ! Il y a, dans le *Thomas Graindorge* de Taine, une figure d'artiste, Wilhelm Kittel, qui semble le portrait même de Ferdinand Kufferath : « Il n'a pas songé à la gloire. L'intrigue lui a fait peur. Il a préféré ne pas étaler ; il est resté chez lui, lisant ses partitions, allant étudier les oratorios aux bibliothèques. Il a même fini par ne plus venir aux concerts ni aux théâtres : une exécution de parade, des gargouillements de chanteuse, la niaiserie des applaudissements lui dérangent ses rêves ; il prétend qu'on n'entend bien un opéra qu'au piano. Cinq ou six compositeurs célèbres le connaissent, de temps en temps vont le relancer chez lui, le respectent et sont contents quand il dit : « C'est bien ! » Il accepte rarement un dîner en ville de peur qu'on ne lui demande une sonate au dessert comme accompagnement du café et de la chartreuse. Selon lui la musique est une conversation intime ; on ne s'épanche pas pour une tasse de thé ou pour une poularde, et surtout on ne fait pas ses confidences à des inconnus. »

Avec Kufferath, disparaît certainement une des figures de musiciens les plus honnêtes, les plus fières, les plus estimables. Il avait 78 ans et était né à Mulheim. Après avoir fait à Leipzig de brillantes études avec Mendelssohn dont il fut le dernier élève, il s'était établi à Bruxelles depuis plus de cinquante ans. Il a laissé des compositions symphoniques distinguées, et eut de vifs succès comme pianiste et comme organiste. Pendant deux ou trois ans, il fut (détail peu connu) attaché à la personne du roi des Belges Léopold I^{er}, à qui il venait jouer, tous les soirs, au piano, les partitions d'opéra les plus nouvelles ; notre premier roi avait des goûts musicaux, qu'il n'a point légués à son fils.

M. Gevaert faisait le plus grand cas de Ferdinand Kufferath, et le vide que cette mort creuse au Conservatoire sera très difficilement comblé. Il est probable que c'est M. Joseph Dupont, actuellement premier professeur d'harmonie, qui prendra la classe de contrepoint ; M. Paul Gilson, le jeune compositeur qui s'est si brillamment révélé en ces derniers temps, entrerait au Conservatoire, où il occuperait la place de M. Joseph Dupont. Un autre candidat paraît cependant avoir des chances non moins sérieuses : c'est M. Léon Du Bois, deuxième chef d'orchestre de la Monnaie et premier chef des concerts du Waux-Hall.

L. S.

Dernière heure : D'après de nouveaux renseignements, ce ne serait ni à Gilson, ni à Du Bois que reviendrait la succession de M. Kufferath, au Conservatoire de Bruxelles. Ce serait M. Edgar Tinel, directeur de l'école de musique religieuse de Malines, qui serait nommé professeur.

— L'archiviste de la surintendance générale des théâtres impériaux de Vienne, M. A.-J. Weltner, vient de publier un rapport sur l'Opéra impérial pendant la dernière saison. Le théâtre a donné 319 représentations, dont 7 matinées, et a joué 61 opéras différents et 21 ballets ! De ces ouvrages, 4 opéras et un ballet ont été joués pour la première fois au cours de cette saison, et parmi eux *la Navarraise*, de Massenet. M^{me} Kaulich a chanté 101 fois, et la basse Reichenberg 100 fois ; ces deux artistes détiennent un « record ». Les premiers ténors, MM. Van Dyck et Winckelmann, n'ont chanté que 50 fois. Il est intéressant de constater que les œuvres françaises ont été jouées à Vienne beaucoup plus souvent que celles de Richard Wagner, qui est néanmoins le compositeur allemand le plus favorisé. On a joué 9 opéras de Richard Wagner qui ont fourni en tout 37 représentations ; à lui seul, *Lohengrin* a été joué 8 fois. *Rienzi* et *l'Or du Rhin* sont les œuvres de Wagner qu'on ne joue à Vienne que très rarement, et *les Fées* y sont encore inconnues.

— La Chambre des députés de Bavière, dans sa discussion relative à la subvention accordée à l'Opéra de Munich, a critiqué l'augmentation du prix des places au théâtre Wagner, de Bayreuth. Or, on écrit de Bayreuth aux journaux allemands que cette critique n'est pas fondée. Le prix des places n'a pas été modifié depuis 1876, ni en plus ni en moins, parce que les dépenses d'exercice pour une période si courte d'activité sont considérables et n'ont pas permis jusqu'ici de penser à une réduction. Les représentations de 1876 avaient laissé un déficit de 250.000 marks (312.500 francs). Wagner espérait qu'il lui serait accordé une subvention du Reichstag ou d'un prince allemand quelconque, mais n'ayant pas obtenu le plus léger subsidium, il vendit au directeur Angelo Neumann tous les décors et accessoires des *Nibelungen* et conclut un emprunt à la Caisse royale de Munich, emprunt garanti et amorti par la cession de tous les droits d'auteur qui lui reviendraient pour la représentation de ses ouvrages sur la scène de Munich. Depuis 1882 jusqu'aujourd'hui, les représentations à Bayreuth de *Parsifal*, de *Tristan*, des *Maîtres Chanteurs*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* ont donné régulièrement, en moyenne, un bénéfice de 50.000 marks par année ; mais cette somme a toujours été versée au fonds de réserve, qui s'élève actuellement à 300.000 marks et qui sert pour la mise en scène des opéras qui jusqu'à ce jour n'ont pas encore figuré au répertoire du théâtre de Bayreuth. Cette année, par exemple, où l'on a dû refaire complètement les décors et les costumes de *l'Anneau du Nibelung*, il ne restera pas grand-chose de ce fonds de réserve : la dépense est considérable, et le produit net des représentations suffira à peine à couvrir les frais ordinaires de l'exercice. M^{me} Cosima Wagner, ajoute-t-on, a toujours considéré Bayreuth comme une entreprise purement artistique et désintéressée, uniquement destinée à glorifier l'œuvre du maître.

— A Bayreuth ont commencé les répétitions pour la reprise du cycle *l'Anneau du Nibelung*. Aucun artiste de la création, de 1876, ne prend part à cette reprise, à l'exception de M. Vogl, le célèbre ténor de l'Opéra de Munich, qui chantera encore, dans *l'Or du Rhin*, le rôle de Loge, qu'il a créé d'une façon si remarquable il y a vingt ans. M^{me} Materna vit toujours — elle donne même actuellement des concerts quelque part dans l'ouest de l'Amérique — mais elle ne conduira plus Grane, le cheval noir de la Valkyrie, sur les planches de Bayreuth. L'une des sœurs Lehmann est encore sur la brèche, mais elle ne chantera pas non plus à Bayreuth ; l'autre sœur s'est retirée de la scène. Plusieurs artistes de 1876 ne sont plus de ce monde, entre autres la célèbre basse Scaria, qui a créé le rôle de Wotan. Mais ce qui manquera surtout à la reprise de cette année, c'est le génie du vieux maître qui, en 1876, avait animé tout le monde sur la scène ; la tradition subsiste encore, mais nous doutons fort qu'elle soit à même de suffire, en dehors de l'orchestre, confié à M. Hans Richter.

— A Wechmar, près de Gotha, le conseil municipal a fait apposer une inscription sur la maison qu'habitait, vers 1600, Veit Bach, l'ancêtre de la famille du grand *cantor* de Leipzig. Veit Bach, dont J.-S. Bach a souvent

parlé, était boulanger, et lui et son fils Hans ont exercé leur métier dans la vieille maison familiale de Wechmar, qui est encore debout. Le fils, Hans Bach, avait appris la musique à Gotha et jouissait d'une certaine réputation d'artiste. On compte, en sept générations, plus de cent descendants de Veit Bach, dont la plupart sont connus dans l'histoire de la musique allemande.

— Le prince de Montenegro a fait construire un théâtre à Cettigne, sa capitale. Ce théâtre est petit, comme son pays; il ne peut abriter que six cents personnes, mais il contient tout de même une vingtaine de loges. Il sera inauguré par une troupe russe qui y chantera l'opéra.

— Nous sommes en mesure, dit le *Trovatore* de Milan, de donner les premières nouvelles de la saison d'automne au Théâtre-Lyrique-international. L'éditeur Sonzogno nous fera entendre cinq ou six étoiles de première grandeur : M^{mes} Van Zandt, Sanderson, Arnoldson, Nuovina, Nevada et Simonnet. Quant aux œuvres, nous aurons comme nouveautés la *Phryné* de Saint-Saëns, la *Vivandière* de Godard, et le *Grillon du foyer* de Goldmark.

— Une *impresaria* qui a beaucoup fait parler d'elle en Italie au cours de ces dernières années, M^{me} Stolzmann, dont les hauts faits à Naples, à Milan et à Gênes ont grandement défrayé la chronique artistique, vient de terminer ses exploits en police correctionnelle. Sur une plainte dont elle avait été l'objet, la sixième chambre du tribunal civil et correctionnel de Gênes l'a condamnée ces jours derniers à deux années de réclusion et à une amende considérable. M^{me} Stolzmann était contumace.

— Nous avons donné, il y a quelques semaines, les détails du record tenu par deux pianistes italiens, qui s'étaient engagés à rester attelés *utilément* à leur instrument pendant cinquante heures consécutives. Voici qu'un concours du même genre, et d'un intérêt aussi palpitant, vient d'avoir lieu à Turin, cette fois entre mandolinistes, ce qui devait être encore un peu plus agaçant, car le grattage ininterrompu d'un bec de plume sur les cordes d'une mandoline a de quoi rendre à la longue enragé l'être physiquement le plus insensible. Quoi qu'il en soit, quatorze mandolinistes, dont sept du sexe barbu et sept du sexe aimable, s'étaient réunis à Turin pour battre ce record mémorable. Les héros de la fête avaient la faculté de boire et de manger pendant l'épreuve, mais sans cesser de jouer, ce qui ne devait pas laisser de leur offrir quelque difficulté. Un premier prix, consistant en une médaille d'or, était destinée au vainqueur; il a été attribué à M. Luigi Novara, de Turin, qui n'a cessé un instant de martyriser sa mandoline — et ses auditeurs — pendant 23 heures 55 minutes! Les femmes n'ont pas brillé, paraît-il, dans cette lutte qu'on aurait peine à qualifier d'homérique. Trois d'entre elles ont cependant résisté pendant 18 heures, ce qui est déjà un assez joli tour de force; mais les quatre autres ont été mises promptement hors de combat. Ce qui est prodigieux, c'est qu'on puisse recruter des amateurs (?) pour faire fonctions de juges dans un pareil tournoi. Et dire qu'ils n'y sont pas forcés, et que seul l'amour de l'art les anime! C'est beau, le dilettantisme appliqué à la mandoline!

— A Rovigo, au théâtre Social, dans une soirée donnée au bénéfice de l'Asile infantile, on a représenté une opérette enfantine, *i Fanciulli venduti*, expressément écrite pour la circonstance par M. Belluzzi pour les paroles, et pour la musique par M. Parisini, qui s'est fait une spécialité en ce genre. Ce qui était curieux, c'est que l'exécution de ce petit ouvrage était uniquement confiée à des enfants des écoles, au nombre de cent cinquante, tant acteurs et chanteurs que danseurs, choristes, comparses, etc., et que cette exécution, préparée avec un soin et une patience dont on peut se rendre compte, a été excellente de tous points, les interprètes y prenant, on le comprend, autant de plaisir que leurs auditeurs.

— Au Tivoli de Barcelone, on signale l'apparition d'une zarzuela catalane en deux actes, *Matrimonis à Montserrat*, paroles de M. Roure, musique de M. Comella, à laquelle le public a fait un accueil des plus chaleureux. Le compositeur a fait figurer dans sa partition nombre de thèmes populaires catalans fort bien traités par lui, qui donnent à son œuvre une saveur toute particulière, et dont la présence a fait la joie des auditeurs. — Au Jardin Espagnol de la même ville, première représentation de deux zarzuelas catalanes en un acte. *Verdalet pare y fill del comers de Barcelona* et un *Début*, toutes deux mises en musique par M. Urbano Fando.

— De Londres : La baronne d'Anzon-Caccamisi, née Blanche Marchesi, a eu un immense succès à son premier concert à Londres. Elle avait remporté un triomphe pareil chez M. Blumenthal et chez M^{me} Ronalds. M^{me} Melba lui avait offert vendredi dernier un grand diner au Savoy Hotel.

— La nouvelle de la mort du compositeur brésilien Carlos Gomes, que nous avons donnée dans notre dernier numéro et qui était parvenue en Europe par les journaux de Bahia et de Pernambuco en date des 20 et 21 mai, était inexacte, et elle est formellement démentie. Par malheur, elle n'était sans doute que prématurée, car l'excellent artiste est atteint d'un mal qui ne pardonne pas, un cancer à la langue, croyons-nous, qu'il est impossible d'opérer. Carlos Gomes, en ce moment à Para, est en proie à des souffrances terribles, et les médecins qui le soignent (il n'y en a pas eu, dit-on, moins de vingt et un!) affirment qu'il est impossible de le sauver, et ne lui donnent pas plus de trois ou quatre mois d'existence.

PARIS ET DÉPARTEMENTS

C'est avant-hier vendredi qu'a eu lieu au Conservatoire, devant le jury spécial, l'audition des cantates des six élèves concurrents au grand prix de Rome, et c'est hier samedi que cette exécution a été renouvelée à l'Institut, en présence des membres de toutes les sections de l'Académie des beaux-arts. Voici, avec les noms de leurs interprètes, l'ordre dans lequel les cantates ont été exécutées :

1. — M. d'Ivry, élève de M. Théodore Dubois. Interprètes : M^{me} Marcy, MM. Leprestre et Mondaud.

2. — M. Schmidt, élève de M. Massenet. Interprètes : M^{me} Ducy, MM. Cornubert et Darraud.

3. — M. Mouquet, élève de M. Théodore Dubois (mention honorable de 1894). Interprètes : M^{lle} Loventz, MM. Vialas et X.

4. — M. Levadé, élève de M. Massenet (premier second prix de 1893). Interprètes : M^{lle} Lafargue, MM. Delmas (ténor) et Jacquin.

5. — M. Halphen, élève de M. Massenet. Interprètes : M^{lle} Blanc, MM. Clément et Auguez.

6. — M. Max d'Olonne, élève de M. Massenet (premier second prix de 1893). Interprètes : M^{lle} Ganne, MM. Engel et Delpouget.

Voici les résultats du concours :

Grand prix : M. Mouquet, élève de M. Théodore Dubois.

1^{er} second prix : M. d'Ivry, élève de M. Théodore Dubois.

2^e second prix : M. Halphen, élève de M. J. Massenet.

— C'est mercredi prochain que M. Van Dyck fera ses adieux au public de l'Opéra dans *Lohengrin*.

— A l'occasion des fêtes qui viennent d'être célébrées à Arras à la mémoire et en l'honneur du vieux trouvère Adam de la Halle, la *Revue du Nord* a publié sous ce titre : *Commémoration d'Adam de la Halle*, un numéro spécial et intéressant qui lui est entièrement consacré. Ce numéro contient l'arrangement du *Jeu de Robin et Marion* fait par M. Émile Blémont pour la représentation, ainsi que les deux scènes du *Jeu de la Feuillée*, trois rondels d'Adam, une courte notice de M. Larivière, deux notes de MM. Émile Blémont et Julien Tiersot, diverses poésies en l'honneur d'Adam de MM. Jean Richepin, Henri Malo, Fernand LeFranc, Henri Potez, M. J. Le Coq, et enfin une conférence rimée de M. V. Barbier sur « Arras au XIII^e siècle ». De la jolie pièce de vers adressée par M. Jean Richepin à Adam de la Halle, nous citerons avec plaisir ce fragment relatif à l'opéra-comique, dont il fut le précurseur :

C'est bien le moins qu'un brin de jolis lauriers verts
A ton nom de chanteur et de faiseur de vers
Mette après six cents ans sa joyeuse cocarde.
Qu'à jamais de la mort cet hommage te garde.
Tu ne méritais pas, certe, un pareil oubli,
Toi par qui le premier chez nous s'est accompli
L'hymen joué de la musique avec le verbe.
— Mince trouvaille, bah ! dira quelque superbe.
Qu'est cela ? L'opéra-comique ! Des flonflons !
C'est d'un art plus hautain que nous nous régalons.
Aujourd'hui notre muse est d'allure plus fière.
Robin et Marion, fi donc ! Petite bière !
— Mais la petite bière a du bon, hein ! les fleux !
Ça rafraîchit comme un grand vin, quelquefois mieux.

Ton œuvre, maître Adam de la Halle, est ainsi.
Qu'ils la méprisent, ceux qui ne sont point d'ici !
Mais pour les gens du Nord, c'est le Nord qu'elle fleure,
C'est sa petite bière et le sel de son beurre ;
Et tant qu'on en aura chez nous le nez friand,
Ton nom ressuscité dans ce jour souriant
Reverdira toujours comme une primevère,
Maître Adam-le-bossu-d'Arras, maître trouvère !

— Une petite curiosité découverte par notre confrère de Bruxelles l'*Écho musical*, qui la fait connaître en ces termes. On sait, dit-il, que la célèbre ouverture de Litolff, *Maximilien Robespierre*, relève du genre dit « musique à programme » ; une simple audition de cette œuvre véhémement et tourmentée suffit pour s'en convaincre. Aussi nous a-t-on fréquemment demandé le « programme », ou, si vous voulez, l'argument de *Maximilien Robespierre*, — que nous n'avons jamais pu fournir, l'éditeur lui-même ne le possédant pas. Aujourd'hui qu'un hasard nous le met sous la main, nous ne manquerons pas de l'enregistrer ici, pour l'édification et l'utilité éventuelle de nos lecteurs. Voici ce curieux document :

Andante. Désolation et terreurs extrêmes. — *Allegro*. Agitation. Lutte de Robespierre et des triumvirs contre les membres des comités. — *Poco ritenuto*. La Marseillaise éclate, fougueuse d'abord, lugubre ensuite. — *A tempo*. Mise hors la loi de Robespierre et de ses complices. — *Sempre*. On dresse l'échafaud. Un peuple immense encombre la place. — *Accelerando*. La tête de Robespierre tombe sous le couteau de la guillotine. — *Andante*. Sluqueur mêlée d'effroi. Rassemblement des troupes sur une sonnerie de trompettes. — *Allegro*. La fin de l'effroyable régime de la Terreur est arrivée et des cris de joie retentissent.

— La riche bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts publiée par la maison Quantin vient de s'enrichir d'un nouveau volume, *Histoire de la musique allemande*, dont l'auteur est notre collaborateur et ami Albert Soubies, ce qui ne saurait nous empêcher d'en dire le bien qu'il mérite. Jusqu'ici nous ne possédions en France aucun ouvrage consacré spécia-

ment à telle ou telle des nations musicales de l'Europe. Voici tout au moins une lacune comblée en ce qui concerne l'Allemagne, dont l'importance n'a pas besoin d'être démontrée sous ce rapport. La besogne ici n'était point commode, et M. Soubies s'en est acquitté en conscience et avec le soin le plus scrupuleux. Partant des origines mêmes de l'art dans le pays qui a surtout donné un développement si admirable à la symphonie et à l'oratorio, rappelant les services rendus dans l'enfance de cet art par les *minnesinger* et les *meistersinger*, l'auteur nous met au courant des travaux aujourd'hui oubliés des artistes qui ont été les précurseurs de cette grande lignée de créateurs auxquels pendant deux siècles l'Allemagne a dû une gloire impérissable et dont les noms sont dans toutes les mémoires : les Bach, Haendel, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner et tant d'autres. Mais il ne faut pas croire que M. Soubies s'est borné à rendre à tous ces artistes incomparables l'hommage qu'ils méritent. A côté des créateurs, il a fait à leurs interprètes, aux chanteurs, aux virtuoses, la place qui leur est légitimement due et qu'ils ont droit d'occuper dans une histoire sérieuse et impartiale. Il n'a pas oublié non plus les compositeurs qui ont brillé dans des genres secondaires, tels que le *lied*, la chanson, la musique de danse, etc. Enfin, s'il nous met au courant de ce qui s'est fait à l'église, au concert, au théâtre, il ne néglige pas les côtés en quelque sorte secondaires de son sujet, nous indique les progrès accomplis dans la facture instrumentale, nous rappelle les noms des grands éditeurs auxquels on doit les publications admirables consacrées aux œuvres des grands maîtres, nous entretient des travaux des théoriciens, des critiques, des historiens, et n'oublie rien, en définitive, de ce qui se rattache au sujet si complexe et si abondant qu'il avait mission de nous faire connaître en ses multiples détails. Si j'ajoute que le livre de M. Soubies est orné d'une centaine de gravures qui lui servent de véritable complément historique, je crois que j'aurai donné une idée suffisante de sa valeur et de l'intérêt qu'il doit inspirer.

A. P.

— Hier samedi a dû avoir lieu, avec le concours de M. Ch.-M. Widor, le quatrième festival de l'Exposition de Rouen. Le programme comprenait : 1^o 3^e symphonie pour orgue et orchestre, de M. Widor, l'orgue étant tenu par l'auteur ; 2^o Danses anciennes, par M^{lles} Peppa et Invernizzi, en costumes Louis XV ; 3^o divers morceaux de Couperin, J.-S. Bach, Haendel, Martini, Daquin, etc., exécutés par la Société des instruments anciens de MM. Diémer, Delsart, van Waefelghem et Grillet.

— La première chambre du tribunal de la Seine a indiqué pour le 22 juillet un procès que la famille de M. Wilder intente à M^{me} Cosima Wagner. Elle lui reproche d'avoir autorisé la représentation des *Maîtres chanteurs* et de plusieurs autres œuvres de Wagner avec une traduction de M. Ernst et revendique pour elle seule le monopole de la traduction, tout au moins en France.

— Un nouvel engagement à l'Opéra-Comique, celui de M. Fernand Lucenay, ténor, qui débutera au commencement de la saison prochaine. Ce sera, si nous comptons bien, le huitième ténor de la saison, avec MM. Gérome, Leprestre, Clément, Mouliérat, Maréchal, Carbonne et Vialas. Et encore en oublions-nous un neuvième, dont le nom ne nous revient pas.

— Nous apprenons que M. Eugène Lacroix, compositeur de musique et organiste des concerts Lamoureux, vient d'être nommé titulaire du grand orgue de Saint-Merry. Il y eut d'illustres prédécesseurs, Couperin, Chauvet, Saint-Saëns entre autres.

— M^{lle} Fanny Lépine, la distinguée cantatrice dont on se rappelle les succès à la Société des concerts du Conservatoire, a donné cet hiver chez elle de très remarquables auditions, consacrées à l'exécution du deuxième acte entier du *Roi l'a dit*, de Delibes, de l'*Eloa* de Ch. Lefebvre et d'œuvres inédites de notre confrère Henry Eymieu. Les interprètes, élèves du cours de chant de M^{lle} Lépine, M^{lles} Hautier, Créhange, Nivert, Ladame, Crane et MM. Vuillaume et Hermann, violonistes, Dumoutier, Edwy, Debay, Berton, pour la plupart prix du Conservatoire y compris M^{me} Luce Rousseau, pianiste, ont donné de ces ouvrages des exécutions non loin d'être parfaites et sous l'habile direction de M^{lle} Lépine ou des auteurs eux-mêmes.

— Mardi 23, soirée donnée par M. Paul Braud à la Bodinière pour faire entendre quelques élèves se destinant à la carrière artistique. — Grand succès pour M^{lle} Éléonore Blanc et M. Engel dans l'air de *Xavière*, (*Ah! quelle fraîcheur*) et dans le duo qui suit, qui a été bissé d'acclamations. Après plusieurs rappels, M^{lle} Blanc et M. Engel ont dû chanter de nouveau la *Chanson de la grive* du même ouvrage, dans laquelle ils ont obtenu un énorme succès et encore des rappels. — M^{lle} Blanc a délicieusement chanté aussi *Brunette* et *Par le sentier*, de l'auteur de *Xavière*. Tous nos compliments aux jeunes élèves, qui font honneur à leur maître. A signaler particulièrement M. Marcel-Samuel Rousseau, le fils du compositeur bien connu, dans *Chaconne* (Th. Dubois) et *Caprice-Valse* (Samuel Rousseau), M. René Vanzande (*Source enchantée* de Th. Dubois), M^{llo} B. Augier (Esquisse et Scherzetto des 12 petites pièces, Th. Dubois), M^{lle} M. Boulet (*l'Allée solitaire*), M^{lle} Renée Peltier (*les Myrtilles*). — On a chaleureusement applaudi *Humoresque* et *Sérénade* en trio (Ch.-M. Widor), admirablement bien interprétées par M^{me} Letalle, MM. Carembat et Casella, et pour finir, M^{lles} Augier, Pel-

tier, Boulet et M. Vanzande ont enlevé leur auditoire avec l'étonnante danse des Saturnales, des *Erinnyes*, transcription à 8 mains par J. Taravant.

— Très vif succès pour M^{lle} Bressolles à la matinée donnée par M^{me} Paulet-Marie. Elle y a chanté, en outre de l'air de *Faust*, la *Pensée d'automne* de Massenet, *l'Heure exquise* de Reynaldo Hahn et deux des délicieuses *Chansons d'enfants* d'Édouard Grieg.

— M^{lle} Cadot, qui continue à Versailles les traditions de l'école Marmontel, a réuni jeudi dernier, 62, rue de l'Orangerie, un groupe nombreux de ses élèves, qui toutes, suivant leur degré de force, ont fait apprécier la correction de style et les qualités d'exécution qui caractérisent son enseignement. Marmontel père, présent à cette audition, était heureux d'adresser les encouragements et les éloges à ces jeunes pianistes qui, par leur bon travail et leurs louables efforts, répondent aux soins affectueux et dévoués de leur excellent professeur.

— La causerie-concert de M^{me} Leo de Broc, donnée lundi dernier à la salle Rudy, a été le sujet d'une ovation pour l'artiste, qui a développé son nouveau système pour faciliter et abrégé les études du piano et a joué avec beaucoup de verve une polonaise de sa composition. — Au programme, M^{lles} Leandry et Kerrion, dont le succès a été très grand, ainsi que M. Maignien, qui a interprété sur la harpe deux charmantes compositions de Bourgault-Ducoudray.

NÉCROLOGIE

Sir Augustus Harris, le célèbre manager anglais, a succombé à Folkestone aux suites du diabète qui le minait depuis quelque temps déjà. Né à Paris en 1852, Harris avait fait ses études au collège Chaptal et obtint une place de correspondant pour les langues étrangères dans une grande maison de banque. Mais il avait hérité de son père un vif penchant pour l'art, théâtral et en 1873 il débuta à Manchester dans un rôle secondaire de *Macbeth*. M. Mapleson lui découvrit un grand talent de régisseur et l'engagea pour ses entreprises d'opéra. Quelque temps après, Harris quitta Mapleson pour reprendre, au théâtre de Saint-James, les *Danicheff* avec les artistes de l'Odéon. Le succès de cette entreprise fut grand, mais Harris n'en retourna pas moins au théâtre comme acteur et joua en 1877, avec succès, un rôle dans la pièce *le Domino rouge*. Il remarqua cependant bien vite que sa vocation l'appelait ailleurs. Après avoir donné une pantomime au Palais de Cristal, Harris prit, en 1879, le théâtre Drury Lane, où tant de fortunes s'étaient déjà englouties. Son futur beau-père, M. Rendal, lui avança les fonds nécessaires, et l'entreprise fut couronnée d'un succès complet. Tout réussit à l'heureux directeur, qui possédait au plus haut degré ce qu'on appelle « le flair » pour trouver les pièces qui devaient plaire à son public, sans jamais s'inféoder à aucune école et à aucun genre. Cet éclectisme fut aussi une des raisons de son succès comme entrepreneur d'opéra. C'est en 1887 qu'il entreprit de relever l'Opéra italien à Londres, à un moment où il était en décadence complète et semblait perdu à tout jamais. Harris devait en effet subir des pertes considérables pendant sa première saison, mais l'année suivante il prit sa revanche, grâce au concours de M^{me} Albani et des frères de Reszké. Il réalisa des bénéfices importants, quitta alors le système dit des « étoiles » et offrit au public de Londres des représentations d'opéra avec des interprètes hors ligne dans tous les rôles et une mise en scène somptueuse. M^{mes} Albani, Nordisca, Sigrid Arnoldson, Minnie Hauck, Van Zandt, Calvé, Marie Roze et Sybil Sanderson, MM. Jean et Édouard de Reszké, Maurel, Lassalle, Plançon et beaucoup d'autres artistes renommés furent ses pensionnaires. Harris rompit le premier avec la tradition séculaire, à Londres, de jouer l'opéra exclusivement en langue italienne, et introduisit l'usage de la langue française. Non seulement les œuvres françaises furent jouées en français, mais aussi quelques œuvres allemandes, comme *Lohengrin* et *la Valkyrie* par exemple. Harris avait conservé une grande prédilection pour Paris — il disait un jour qu'il avait aussi souvent traversé la Manche que le pont de Waterloo — et pour l'art français. Dans les derniers temps, il se glorifiait volontiers d'avoir joué pour la première fois *la Navarraise*, de Massenet. Mais son opéra de Covent garden ne suffisait pas à son activité dévorante et Harris menait de front, en même temps, le théâtre de Drury Lane, Her Majesty's, Olympia, deux ou trois autres endroits où l'on s'amuse et plusieurs entreprises théâtrales en province. Plusieurs pantomimes et plusieurs pièces qu'il a écrites en collaboration avec divers auteurs réclamaient également son temps et son travail. En 1890, Harris, qui était très populaire à Londres, surtout dans le grand monde, fut élu shériff pour le district du Strand, et c'est en cette qualité qu'il fut nommé Chevalier par la reine Victoria, à l'occasion de la visite de son petit-fils Guillaume II d'Allemagne, en 1891. Malheureusement, sir Augustus Harris avait trop chauffé la machine et sa mort prématurée, que les amis de l'art théâtral déplorent même en dehors de l'Angleterre, prouve de nouveau que tout se paie en ce bas monde, même et surtout l'extraordinaire succès.

O. Bn.

HENRI HEUGEL, directeur-gérant.

On achèterait piano Érard dem. queue pas vieux, 6, r. Villersexel. Duber.

Deux fonds d'éditeurs de musique à vendre. — S'adresser à M. Ikkelmer, 7, rue de Clichy, Paris.