

(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* (4<sup>e</sup> article), JULIEN TIERSOT. — II. Semaine théâtrale : Première représentation de *Jacques Callot*, à la Porte-Saint-Martin; réouverture de l'Opéra-Comique; reprise de *la Vie parisienne* aux Variétés, PAUL-ÉMILE CHEVALIER. — III. Le Théâtre-Lyrique : Informations, impressions, opinions (14<sup>e</sup> article), LOUIS GALLET. — IV. Musique et prison (18<sup>e</sup> article) : Prisons politiques modernes, 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 :

### JOURS D'AUTOMNE

mélodie de CHARLES LEVADÉ, poésie de JULES OUDÔT. — Suivra immédiatement : *Sérénade d'automne*, mélodie de L. DELAQUERRIÈRE, poésie d'ANDRÉ ALEXANDRE.

## MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO : *Chanson d'automne*, de CESARE GALEOTTI. — Suivra immédiatement : *False des mouches*, de A. LANDRY.

## ÉTUDE SUR ORPHÉE

De GLUCK

(Suite)

Certes, Calzabigi avait merveilleusement compris ce que voulait son illustre collaborateur. La simplicité, il n'est pas possible de la rêver plus complète que dans le poème d'*Orfeo*, où la légende est suivie pas à pas, sans nul ornement d'emprunt, sans aucun incident étranger au sujet. Les parties lyriques, loin d'être, comme dans l'opéra de Métastase, de froids commentaires des situations, de véritables superfétations, « à côté » de l'action réelle, expriment directement les sentiments naturels des personnages. Les chœurs sont vivants et prennent grandement part au drame. Par tous ces éléments, traités musicalement avec une supériorité que l'auteur ne dépassa jamais, *Orfeo* appartient bien véritablement à la grande manière de Gluck.

Mais, d'autre part, les habitudes premières et les anciennes fréquentations ont laissé dans plusieurs endroits de la musique des traces reconnaissables. L'influence de l'Italie s'y manifeste par une abondance mélodique et une beauté de formes que Gluck ne retrouvera plus guère au même degré dans ses œuvres purement françaises. Personne n'a jamais songé à contester la beauté expressive de l'air : « J'ai perdu mon Eurydice »; cependant il faut bien convenir que cet air, avec sa triple reprise du motif principal, en forme de « rondeau »,

est d'une forme bien régulière pour traduire la douleur tumultueuse qui devrait agiter Orphée au moment où il vient de perdre pour la seconde fois Eurydice. On pourrait, ce semble, lui appliquer quelques-unes des critiques que Gluck formula plus tard avec tant d'ironie, raillant ces morceaux dans lesquels, « même dans ces moments de désordre où le personnage chantant, animé de différentes passions, passe successivement de l'une à l'autre, le compositeur doit toujours conserver le même motif de chant », et promettant « que, dans son désespoir » l'héroïne tragique « chantera un air si régulier, si périodique, et en même temps si tendre, que la petite-maitresse la plus vaporeuse pourra l'entendre sans le moindre agacement de nerfs (1)... » Félicitons-nous cependant qu'à l'époque d'*Orphée* Gluck n'ait pas encore eu tant de scrupules, puisque c'est à cette tolérance que nous devons la sublime mélodie. — A-t-on jamais remarqué que les trois chants principaux d'*Orphée*, d'un caractère également plaintif (*Objet de mon amour, Laissez-vous toucher par mes pleurs, J'ai perdu mon Eurydice*), sont tous trois en majeur? Et pourtant leurs mélodies renferment en elles-mêmes une expression aussi intense que les plus sombres mineurs d'*Alceste* ou d'*Iphigénie en Aulide*. C'est qu'ici Gluck était encore, dans une certaine mesure, sous l'influence du génie italien, qui connaît l'art d'associer la beauté de l'expression avec celle de la forme et de mettre de la lumière jusque dans les tableaux les plus sombres. Le texte même suffit à mettre ces qualités en valeur : bien que l'*Orphée* français soit un évident perfectionnement de l'*Orfeo* original, il est de certaines parties qui, dans la forme italienne, conservent encore une saveur plus pénétrante. N'y a-t-il pas une douceur mélancolique, une expression à la fois triste et charmante dans ces vers qui terminent le chœur funèbre chanté devant le tombeau d'Eurydice :

Come quando la compagna  
Tortorella amorosa perde...

Par deux fois les instruments répondent harmonieusement à la plainte des voix, après les mots : *Tortorella... amorosa...*, comme pour évoquer la pensée du tendre roucoulement de l'oiseau de Vénus. — Berlioz a parlé quelque part avec admiration de « ce chœur des ombres heureuses dont les paroles italiennes augmentent le charme mélodieux :

Torna, o bella, al tuo consorte,  
Che non vuol che più diviso  
Sia di te pietoso il ciel (2) ».

De même, dans son bel article sur la représentation d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique en 1859, l'auteur des *Troyens* commente

(1) Lettre de M. le chevalier Gluck à M. de la Harpe, *Journal de Paris* du 12 octobre 1777, et *Mémoires pour la révolution*, etc., p. 271.

(2) H. BERLIOZ. A MM. les membres de l'Académie des Beaux-Arts, dans *A travers chants*, p. 286.

éloquemment les beautés de la scène si poétique du premier acte, où, du fond du bocage, l'écho répond tristement à la voix de l'époux désolé : « Voilà l'élegie, voilà l'idylle antique : c'est Théocrite, c'est Virgile (1) ». Mais ce caractère idyllique, ce sentiment virgilien, n'était-ce pas encore l'Italie qui en avait jusqu'alors le mieux gardé le secret ?

Enfin, une double observation nous démontre que le sentiment public et la voix de la postérité se sont unis pour mettre *Orphée* hors de pair : du vivant de l'auteur, cette œuvre fut la seule qui échappât à toutes les polémiques (2), — et, de nos jours, elle est également la seule qui ait retrouvé un succès éclatant et sincère. Il est même intéressant de constater que cette première œuvre de Gluck, vieille aujourd'hui de cent trente-quatre ans, est aussi la plus ancienne œuvre lyrique qu'il nous soit donné de voir représenter sur nos scènes.

*Orfeo ed Euridice* fut représenté pour la première fois, sur le théâtre Impérial de Vienne, le 5 octobre 1762. Les rôles étaient distribués de la manière suivante :

Euridice. . . . .	La Bianchi.
Orfeo . . . . .	Il Guadagni.
Amore. . . . .	La Glebero Clavarau (3).

Comme presque toutes les œuvres de Gluck, celle-ci fut accueillie d'abord avec cette hésitation et cette réserve que le public, dérouté dans ses habitudes, témoigne d'ordinaire en présence de beautés nouvelles qu'il pressent, mais avec lesquelles il a besoin de se familiariser. En effet, le succès grandit de représentation en représentation, et finit par devenir triomphal, si bien qu'*Orfeo* ne tarda pas à faire son tour d'Europe ; il fut joué sur les principales scènes d'Angleterre et d'Allemagne, et l'on cite d'Italie, comme un de ses succès les plus mémorables, l'accueil qui lui fut fait à Parme, où il fut choisi pour rehausser l'éclat des fêtes données pour les noces de l'Infant, qui attirèrent dans cette ville toute la noblesse de l'Italie : *Orfeo* y fut joué vingt-sept fois de suite, tandis que Traetta, l'un des plus célèbres compositeurs italiens d'alors, s'agita vainement pour y faire accueillir une de ses œuvres.

Entre-temps, l'auteur s'occupa de faire graver sa partition : autre innovation, car alors il n'était pas d'usage de faire graver les opéras italiens, et *Orfeo ed Euridice* fut la première œuvre de ce genre qui ait été admise à cet honneur. Elle fut gravée en France, par l'intermédiaire et avec le concours de Favart et de Philidor. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette publication.

Enfin, plus de dix ans après la représentation d'*Orfeo* à Vienne, Gluck, de plus en plus hanté par ses idées de révolution musicale, vint à Paris, qu'il savait être le champ de bataille où il triompherait avec le plus d'éclat. Le 9 avril 1774, il y donna *Iphigénie en Aulide*, spécialement composée pour l'Opéra (4). Trois mois et demi après, le 2 août, un second ouvrage témoignait de sa prise de possession définitive de la scène lyrique française, et cet ouvrage était *Orphée et Eurydice*, traduit et adapté par Moline, et remanié par le compositeur en plusieurs de ses parties.

Voici quelle fut la distribution de l'œuvre lors de cette représentation.

Orphée. . . . .	M. le Gros.
Eurydice . . . . .	M <sup>lle</sup> Arnould.
L'Amour . . . . .	M <sup>lle</sup> Rosalie (5).

(1) H. BERLIOZ. *A travers chants*, p. 120.

(2) Il n'y eut que Marmontel qui, au plus fort de la bataille, osât juger que « l'opéra d'*Orphée* est trop dénué de chant » (*Essai sur les révolutions de la musique en France*). La Harpe lui-même concède que « M. Gluck est, sans doute, un homme de génie, puisqu'il a fait *Orphée*, » ajoutant qu'« à l'exception d'*Orphée*, M. Gluck semble avoir pris à tâche de bannir le chant, etc », et qu'il n'a osé risquer en Italie « que son *Orphée*, où il y a de la musique. » Voy. *Mémoires pour la révolution*, etc. pp. 159, 263, 265.

(3) D'après le manuscrit original d'*Orfeo*, *dramma per musica*, conservé à la Bibliothèque Impériale de Vienne.

(4) Voy. *Mémoires pour la Révolution*, etc. pp. 105, 159 et 474. — DESNOIRESTERRES *Gluck et Piccini*, p. 51.

(5) *Orphée et Eurydice* (livret), MDCCCLXXIV.

Cette fois, le succès fut universel et spontané. L'interprétation fut satisfaisante. Sans doute Gluck avait eu grand peine à initier le ténor Le Gros à la méthode expressive et simple suivant laquelle le rôle d'Orphée doit être chanté ; il y parvint cependant, et fit, du même coup, réaliser un progrès inattendu à cet artiste, qui, jusqu'alors, en vrai ténor d'opéra, n'avait cherché le succès que dans les éclats de voix, et avait trouvé fort mauvais, d'abord, qu'on voulût l'obliger à renoncer à ses effets préférés. Il ne fit que gagner, certes, à modifier son talent dans le sens qui lui fut imposé par Gluck. « J'avoue qu'en pensant à ce que la musique d'*Orphée* a fait de monsieur Le Gros, je serais tenté de croire que la manière du chevalier Gluck est en effet plus animée et plus théâtrale que celle des autres compositeurs ». Ainsi parle un des personnages qui dialoguent dans *le Souper des enthousiastes*, de l'abbé Arnaud (1). Pour Sophie Arnould, elle ne retrouva pas dans le rôle d'Eurydice le succès éclatant qu'elle avait obtenu dans Iphigénie ; de là commença pour elle une décadence qui s'accrut avec la troisième œuvre de Gluck, *Alceste*, dont le rôle principal ne lui fut pas donné, mais fut confié à l'artiste qui, dans *Orphée*, paraissait au second plan, Rosalie Levasseur, chargée de chanter les ariettes de l'Amour, et qui bientôt allait devoir à Gluck la révélation d'un talent supérieur (2).

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

## SEMAINE THÉÂTRALE

PORTE-SAINT-MARTIN. *Jacques Callot*, drame à spectacle en 5 actes et 6 tableaux, de MM. Henri Cain, Eug. et Ed. Adenis, musique de M. Fr. Le Rey. — OPÉRA-COMIQUE. Réouverture avec *Orphée*. — VARIÉTÉS. *La Vie parisienne*, opérette bouffe, de MM. Meilhac et Halévy, musique d'Offenbach.

A l'auberge de la Poularde, aux environs de Nancy, le jeune Jacques Callot, qui a fui la demeure paternelle, mène turbulente vie au milieu d'une bande de bohémien qu'il régale, insouciant, de fastueux soupers impayés à l'aubergiste et dont il crayonne, amoureux, les truculents accoutrements. Mais son père, de par la volonté des auteurs maréchal du régiment de Lorraine et inconscient de l'avenir artistique de Jacques, n'entend point voir mener à son fils une existence aussi déréglée. Il vient le relancer et, sans ambages, lui propose ou la prison pour dettes ou le mariage. Jacques Callot promet d'épouser sa cousine Blanche.

Or, Blanche est aimée et aime le meilleur ami de Jacques, qui pour ne chagriner ni l'un ni l'autre et fort heureux de s'en tirer à son bon compte, renonce au mariage. Le maréchal, entêté et sévère, ne veut écouter aucune raison, il accuse le gamin de lâcheté, et celui-ci, fouetté par l'outrage, s'enrôle dans un des bataillons de son père qui va guerroyer en Valteline contre les Impériaux. Il est réclamé par le capitaine de Garriel, qui, je vous en prévient de suite, est le traître de l'affaire.

Jacques Callot se bat comme un jeune lion ; séduit par le superbe panache d'un colonel ennemi, il le fait prisonnier et est nommé sergent. Cependant, un soir, après la retraite, il garde auprès de lui la petite Ridza, une gentille amie des jours d'escapade, qui, avec la bande des bohémien, rencontre en Italie l'armée française. Le capitaine Garriel surprend le tête à tête et, pour venger une leçon que lui infligea jadis le jeune homme, le pousse tellement à bout que Jacques Callot porte la main sur lui. C'est la mort pour le soldat rebelle.

(1) *Mémoires pour la Révolution*, etc., p. 50. — Voir aussi, sur le succès de Le Gros dans *Orphée*, les comptes rendus du *Mercure de France*, reproduits ci-après.

(2) Ces remaniements dans la classification établie des emplois à l'Opéra, exécutés sous l'influence de Gluck, ne furent pas, on le pense bien, sans causer de nombreux mécontentements, soit parmi les intéressés, privés d'un droit qu'ils croyaient acquis, soit dans une certaine partie du public, dont on changeait les habitudes. C'est ainsi que Sophie Arnould, « qui a eu tant d'obligations au rôle d'Iphigénie, et à qui tous les autres rôles ont tant d'obligation », comme l'écrivait galamment un gluckiste, ne manqua pas d'accabler de ses sarcasmes l'ancienne camarade qui avait pris sa place au premier rang. Citons aussi cette critique prêtée aux amateurs amis de l'ancien ordre des choses : « Quelle idée peut-on avoir d'un genre de musique où M<sup>lle</sup> Arnould, par exemple, n'est plus la première actrice, où M. Le Gros perd tous les avantages de sa belle voix, puisqu'il n'a ni cadence à faire, ni sons prolongés à soutenir ? » Voy., *Mémoires pour la révolution*, etc., pp. 50 et 233. — DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini*, p. 142.

Et le maréchal, consulté, ne peut et ne veut faire fléchir la discipline militaire en faveur de son fils. En attendant qu'on le juge, Jacques est enfermé prisonnier dans un vieux moulin d'où, à l'aide des ailes tournantes, les braves bohémiens le font évader.

Pourchassé, errant, escorté de ses loqueteux amis, le hasard lui fait apprendre que ce Garriel, cause de son malheur, est, dans les rangs français, à la solde de l'ennemi et qu'il trahit autant qu'il le peut. Grâce à l'aide de ses compagnons et au dévouement de la petite Ridza, les complots de l'infâme sont déjoués, les régiments de France et de Lorraine battent à plate couture les Impériaux dans les environs de Sondrio, et Jacques Callot, sauveur de la patrie, est pardonné par son père. Il épousera même Ridza et pourra retourner à ses chers crayons, qui en firent l'une de nos gloires nationales.

Tel est fort, succinctement narré, ce drame nouveau que le public de la Porte-Saint-Martin a accueilli très chaudement. Se réclamant avant tout de la manière d'Alexandre Dumas père, MM. Henri Cain, Eug. et Ed. Adenis ont tenu à faire simple, vivant et amusant, et ils y ont pleinement réussi. Si, dans *Jacques Callot*, il y a telles scènes, comme celles de l'enrôlement et celle de la révolte de Jacques contre son supérieur, qui sont de parfait théâtre, ce qu'il faut retenir avant tout de ces cinq actes c'est la bonne humeur, la franchise, le sens du mouvement et le pittoresque avec lequel ils ont été composés. Ce sont, aujourd'hui, qualités assez rares pour qu'on y applaudisse de tout cœur quand on a la chance de les rencontrer.

De la nombreuse distribution, il faut mettre hors de page M. Coquelin, superbe de verve, de finesse et d'adresse, en un personnage épisodique dont il a su tirer un étourdissant parti. A côté de lui, on a fait fête à M. Gauthier, plein de chaleur juvénile en Jacques Callot, et à M. Jean Coquelin, qui a délicieusement composé la figure sympathique d'un vieux précepteur. Il faut nommer encore MM. Péricaud, Segond, Prad, M<sup>lles</sup> Dauphin, Kerwich et Miroir, et ces étonnants Price, dont l'un, M. James Price, dans un rôle d'ours d'importance et déjà populaire, est absolument étonnant de vérité.

Fort jolie mise en scène, et gros effet pour le truc original du moulin de Lugano, qu'on applaudit autant que les auteurs et les interprètes. Bref, un succès auquel contribue, pour sa petite part, la musique de M. Le Rey.

\* \* \*

L'Opéra-Comique, en suite des dégâts causés par le cyclone de la semaine dernière, a dû rouvrir ses portes avec un jour de retard sur l'époque primitivement fixée. C'était *Orphée* qui faisait les frais de ce premier spectacle, donné devant une salle absolument comble qui n'a ménagé ses applaudissements ni à M<sup>lle</sup> Delna, dont la voix merveilleuse et les accents tragiques ont soulevé tout le public, ni à l'orchestre très fin de M. Danbé. M<sup>lle</sup> Marignan en Eurydice, M<sup>lle</sup> Lainé en Ombre heureuse, et M<sup>lle</sup> Tiphaine, peu à sa place, semble-t-il, sous le travesti de l'Amour, ont diversement contribué au bon ensemble de cette fort belle représentation.

\* \* \*

Aux Variétés, reprise de *la Vie parisienne*. Offenbach ! Offenbach ! Et en écoutant cette musique endiablée, spirituelle, délicate, on oublie que la pièce de MM. Meilhac et Halévy date du beau temps de l'Empire, et que, dame ! elle commence à avoir les allures d'une bonne vieille dame en crinoline, et on n'a pas davantage le courage de reprocher aux interprètes femmes des Variétés de manquer de brio et de chic. Je m'en voudrais, cependant, de ne point signaler l'aimable façon dont M<sup>lle</sup> Méaly a chanté sa tyrolienne. Les hommes demeurent plus dans le ton, surtout cet étonnant Albert Brasseur et le tonitruant M. Baron. Peut-on demander à M. Guy, qui a une très heureuse nature personnelle, pourquoi il s'est tant appliqué à si bien marcher dans les souliers de M. Dupuis ? N'empêche, on ira entendre la partition d'Offenbach, et on ne perdra certes pas sa soirée,

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

## LE THÉÂTRE-LYRIQUE

INFORMATIONS — IMPRESSIONS — OPINIONS

### XIV

Nous sommes à la veille des séances du conseil municipal, où le sort du Théâtre-Lyrique va se décider. Tout ce que nous avons trouvé à dire, nous l'avons dit ici, en faveur de cette fondation, à la fois d'utilité publique et d'utilité artistique.

On ne compte plus les candidats à la direction de ce théâtre encore

à naître. Il faut se placer maintenant au-dessus des personnalités que l'on désigne, si intéressantes qu'elles puissent être et que réellement elles soient, pour considérer avant tout le principe qui va présider à la création du Théâtre-Lyrique municipal. Si un vote de nos conseillers consacre l'idée de cette création, sous quelle forme en lira-t-on le résultat dans le *Bulletin officiel* ? Les destinées de ce théâtre seront-elles confiées à une entreprise privée ? Sera-t-il régi pour le compte de la Ville ?

Voici la formule qui nous semble répondre le mieux aux exigences de la situation et au prudent souci de l'avenir d'une œuvre tant de fois remise en question. Ce n'est ici qu'une conception idéale. Convenablement amendée, ne pourrait-elle devenir une avantageuse réalité ? Nous donnons à grands traits, vaille que vaille, cet avant-projet, ce programme, qui aura ses contradicteurs, mais certainement aussi ses défenseurs.

FONDATION D'UN

### THÉÂTRE-LYRIQUE MUNICIPAL

Il est créé, par la Ville de Paris, un Théâtre-Lyrique municipal destiné à la vulgarisation des chefs-d'œuvre de la musique dramatique et à la production d'ouvrages nouveaux de compositeurs français.

Son répertoire se composera des œuvres anciennes tombées dans le domaine public ou qui, non représentées depuis un certain nombre d'années à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, seront obtenues de leurs auteurs ou des ayants droit de ces derniers.

Ce répertoire s'augmentera annuellement des œuvres nouvelles dues aux auteurs français parmi lesquels l'administration, sans esprit d'exclusion d'ailleurs, s'efforcera de mettre en valeur les compositeurs lauréats de la Ville de Paris et de l'Académie des Beaux-Arts, à qui manque communément la facilité de se produire en public, nonobstant leurs succès dans les concours et le brevet obtenu de la Ville ou de l'État.

Des auditions d'œuvres non dramatiques, avec ou sans paroles, pourront alterner ou se combiner avec les représentations consacrées à la musique dramatique. Ces auditions permettront de faire connaître au public les grandes œuvres symphoniques de l'école française et, complémentaiement, des écoles étrangères.

Le Théâtre-Lyrique municipal constituera ainsi une sorte de musée musical rétrospectif pour l'enseignement général et d'exposition annuelle pour les œuvres inédites des compositeurs nationaux.

Une école professionnelle pour les choristes, fera partie des services du nouveau théâtre. L'enseignement y sera donné par des professeurs spéciaux. Des concours périodiques y auront lieu pour le recrutement des chœurs, dont le premier groupe, au moment de l'organisation des services, sera constitué également par voie de concours.

Le Théâtre-Lyrique municipal sera installé dans l'un des immeubles appartenant à la Ville de Paris.

Il ne sera accordé aucune subvention fixe pour l'exploitation de ce théâtre.

La direction en sera rattachée aux services de la Ville, section des Beaux-Arts, et une somme à déterminer sera inscrite au budget annuel, pour les frais de cette direction.

L'administration du théâtre comprendra :

1<sup>o</sup> Une direction artistique responsable. Tout le personnel professionnel du théâtre sera organisé et nommé par les soins de ce directeur.

2<sup>o</sup> Un administrateur comptable et ses agents, nommés par la Ville de Paris.

Le directeur et le comptable auront à fournir un cautionnement en rapport avec l'importance des fonds dont le maniement sera reconnu nécessaire pour le fonctionnement courant des services.

Nulle dépense ne sera engagée ni soldée sans l'autorisation et le visa du directeur responsable.

Une commission supérieure sera chargée d'examiner les propositions du directeur en vue de l'exploitation du théâtre et les opérations du comptable.

Elle pourra se subdiviser en deux sous-commissions, l'une artistique, l'autre financière, dont la réunion formera commission plénière.

La commission plénière se réunira tous les mois, du 10 au 15.

Les comptes de la gestion du théâtre, pendant le mois précédent, devront être présentés à son approbation, avec pièces à l'appui.

Les sommes provenant d'un excédent de recettes seront versées à la caisse de la Ville. A cette même caisse seront acquittées toutes les dépenses autorisées, dont l'importance atteindra un certain chiffre à déterminer.

Dans le cas où les opérations du mois feraient constater un excédent de dépenses, la différence serait soldée au moyen d'un ordonnancement sur le crédit ouvert au budget.

Dans cette séance mensuelle, la commission examinera les propositions du directeur relatives au répertoire courant et les dépenses engagées ou à engager pour le service de ce répertoire.

Le directeur aura une complète initiative en ce qui concerne le choix des œuvres à monter. Mais il devra, pour chacune d'elles, dresser et faire approuver par la commission le devis des dépenses qu'elle exigera, lesquelles devront rester proportionnées aux ressources budgétaires.

Il aura toute liberté pour reprendre, en temps opportun, les œuvres déjà inscrites au répertoire et dont le matériel sera disponible, comme pour en produire de nouvelles en utilisant le matériel existant; il aura par conséquent le droit d'employer, pour une pièce nouvelle, les décors et le matériel ayant déjà servi pour un autre ouvrage.

Tout ce qui a trait aux décors et aux costumes de service courant ou de premier établissement sera également à autoriser sur devis.

En vue de l'organisation définitive des services, préalablement à toute mise en train de l'exploitation du Théâtre-Lyrique municipal, le directeur nommé devra établir le budget fondamental du théâtre, en tablant sur une exploitation de dix mois au minimum.

Seront prévues au budget les recettes à provenir des recettes moyennes que le nombre et le prix des places doivent permettre de réaliser et les dépenses nécessitées par l'exploitation dont le caractère hautement artistique devra se maintenir digne d'une institution créée et entretenue par la Ville de Paris.

Ces dépenses seront aussi minutieusement détaillées que faire se pourra. Un des articles s'appliquera aux frais à prévoir pour une série de représentations gratuites, indépendamment des représentations à prix réduit, qui ne doivent pas être onéreuses pour le budget.

(Pour ces représentations gratuites, des billets seront distribués d'avance, par les soins de la municipalité, dans les écoles, institutions et ateliers. Les places disponibles après cette distribution seront occupées par les premiers arrivants aux guichets du théâtre. Un avis affiché en indiquera le nombre pour épargner aux derniers venus une attente inutile).

Après l'adoption de ce budget, la date de l'ouverture du théâtre sera fixée et le personnel de tout ordre entrera immédiatement en fonctions.

En fin d'année, un compte financier général sera produit et fera ressortir nettement le résultat de la gestion, qui ira du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre, remplaçant ainsi le commencement de la saison théâtrale au début réel de l'exercice.

La durée de la première année pourra être réduite à huit ou six mois d'exploitation effective, si la date tardive à laquelle une résolution exécutoire pourra être prise et le budget voté exige cette réduction.

Le directeur recevra des appointements fixes, dont le chiffre est à déterminer, et des remises sur les bénéfices qui pourraient être constatés à la fin de l'exercice annuel.

Le comptable recevra un traitement fixe et une indemnité de caisse.

Les autres employés de tout ordre recevront des appointements fixes.

La section des Beaux-Arts de la Ville de Paris restera chargée d'assurer ou de surveiller l'exécution des décisions prises en ce qui concerne la fondation du Théâtre-Lyrique municipal.

Il s'agit, en un mot, en cet exposé, d'une régie administrative qui doit, avant tout, sauvegarder les intérêts de l'art et ne pas faire du Théâtre Lyrique municipal une exploitation commerciale individuelle.

Il y aura, répétons-le, beaucoup de récriminations contre un tel projet, beaucoup d'arguments personnels. Il est possible que sa réalisation coûte un peu plus à la Ville qu'une subvention, qu'elle est disposée à donner; il est possible également qu'elle lui coûte beaucoup moins. C'est affaire d'habileté, de prudente gestion... et de chance. Mais, on peut dire de Paris ce qu'on a dit de la France, qu'il est assez riche pour payer sa gloire.

Et il vaudrait mieux que le Théâtre-Lyrique ne fût pas, que si, cette fois encore, il devait être dans les conditions aventureuses où, naguère, sa restauration fut entreprise.

Une nouvelle tentative avortée le replongerait, pour toujours peut-être, dans le néant. Mais jamais l'occasion ne fut aussi belle pour donner à la Ville de Paris le luxe et l'honneur d'un théâtre bien à elle.

LOUIS GALLET.

## MUSIQUE ET PRISON

### PRISONS POLITIQUES MODERNES

#### III

(Suite)

Un chanteur populaire, que ses couplets patriotiques, non moins que ses opinions réactionnaires, avaient depuis longtemps désigné aux proscriptionnaires, contribua de tout son pouvoir à cet entraînement musical. Ange Pitou (car c'est lui que nous mettons en scène) nous apprend, dans quelques pages de son *Voyage à Cayenne*, comment il jouait son rôle et l'impression bienfaisante qu'en éprouvaient ses compagnons d'infortune.

A peine le vaisseau qui les emporte a-t-il gagné la pleine mer, qu'Ange Pitou fait appel à sa verve d'antan pour les égayer aux dépens du vainqueur. Il date le jour et l'heure de cette première manifestation, écrite en couplets de vaudeville.

4 mai 1798.

Ce matin nous formons tous un cercle dans les batteries, en chantant avec attendrissement ces paroles qui tirent une grande partie de leur mérite de la circonstance :

Air : *Sous la pente d'une treille.*

Pour la Guiane française  
Nous mettons la voile au vent,  
Et nous voguons à notre aise  
Sur le liquide élément.  
L'Etat qui nous a vus naître,  
Comme nous chargé de fers,  
A nos yeux va disparaître  
Dans l'immensité des mers.

Mais les dieux ont quelque empire  
Contre l'ordre du Soudan,  
Et le pilote déchire  
L'arrêt de mort du divan.  
N'importe sur quel parage  
Le Ciel fixe nos destins  
Nous sortons du plus sauvage,  
De celui des Jacobins.

Arrivés à destination, les déportés continuent leurs concerts. Il est tel morceau, les *Regrets de David à la mort de Bethsabée*, par exemple, qui leur fait réaliser les miracles attribués par la Fable au divin Orphée : « Nous arrachions des larmes aux sauvages, dit Ange Pitou, quand nous le chantions sur le bord de la mer. L'écho des forêts et des montagnes lui donnait quelque chose de mélodieux et les cultivateurs quittaient leurs travaux pour nous écouter ».

C'était assurément la musique qui opérait ces prodiges; car, n'en déplaise à notre chansonnier, qui, sans nommer l'auteur, ajoute : « je me croirais poète si j'eusse fait les couplets », lesdits couplets sont d'une platitude désespérante.

Chez un autre *fructidorisé*, Barbé-Marbois, le sentiment musical se développe avec plus d'ampleur.

Cet ancien intendant de Saint-Domingue sous la monarchie était président du Conseil des Anciens pendant le Directoire. Ses attaches bien connues avec le parti royaliste lui valurent d'être compris parmi les victimes du coup d'État; et son « Journal d'un déporté non jugé » nous fournit de précieux détails sur leur séjour à Cayenne et à Sinnamari.

Tous ceux que la fièvre ne condamnait pas à grelotter dans leur hamac s'ingéniaient à chercher une occupation quelconque. Barbé-Marbois, qui avait la passion de la musique et ne pouvait la satisfaire, s'avisait de suppléer par son industrie à l'insuffisance des moyens d'exécution. Il fabriqua donc lui-même un violon; mais il ne paraît pas que ce premier essai fût un coup de maître. Car, un de ses voisins, virtuose à ses heures, ayant aperçu dans la case de Barbé le prétendu violon, s'en saisit et voulut en jouer. Mais presque aussitôt il le rejeta de dépit en s'écriant : — Quel est donc le sauvage qui a construit un pareil instrument ?

Des témoins qui assistaient à la scène prétendent que le voisin de Barbé avait dit *sabot*, et, de fait, le violon en avait la forme.

Cet échec ne découragea pas notre luthier improvisé, qui se remit à la besogne et ne tarda pas à confectionner un autre instrument, dont il avait vu le modèle à Philadelphie.

Je dressai au rabot, dit-il, une planche de trois pieds, large de huit pouces; je collai des chevilles à deux pouces de chaque extrémité, et j'y adaptai huit cordes de boyau et autant de fils de laiton; des chevilles servirent à les accorder. La lyre fut suspendue verticalement entre deux volets à demi ouverts.

Je ne connais point d'harmonie aussi suave que celle qui est produite par l'afflation d'une brise légère, lorsque, pénétrant dans mon cabinet, elle agite mollement à son passage cet instrument si bien nommé *harpe d'Éole*. Le moindre vent lui suffit. Mon oreille n'a point à souffrir des battements de langue nécessaires à la flûte : il n'y a ni poumons, ni lèvres en travail pour mon plaisir, point d'archet enrésiné, point de touches ou de pédales, et je n'entends pas le bruit de ces soufflets sans lesquels l'orgue est muet.

Il est vrai que le musicien à qui je dois mes nouveaux plaisirs est capricieux comme pourrait l'être un rossignol. Il se tait au moment où je jouis le plus de l'entendre ; mais, aimable jusque dans ses fantaisies, il reprend son chant quand je n'y pense plus.

Toutefois, les molles vibrations qui se dégagent de la harpe éolienne ne tardèrent pas à devenir monotones à notre dilettante. Le souffle inconscient de la brise peut-il soutenir la comparaison avec la muse inspiratrice de l'artiste, dont la main ou les lèvres sont les fidèles et intelligents interprètes ? Barbé-Marbois avait le sens des harmonies de la nature, il savait les analyser, mais il leur préférait, non sans raison, les émotions plus variées que donnent les créations de l'art humain. Il s'en explique assez plaisamment :

Depuis deux ans, dit-il, je n'avais entendu aucun instrument de musique ; mes oreilles étaient fatiguées du chant ingrat des pintades, et, toutes les nuits, les chœurs discordants des singes rouges troublaient mon sommeil ; leurs cris sont soutenus par le râle des énormes crapauds qui, en se gonflant, élancent du fond des marais un son grave assez semblable à celui des serpents de cathédrale ; les pipeaux mélancoliques des sauvages m'étaient devenus importuns.

Déjà il en avait déterminé la notation : « Les Galibis, dit-il, n'ont que quatre tons et ils n'en ont pas varié l'emploi. J'ai entendu leurs flûtes à Sinnamari, à Iracoubo et à Cayenne. Une seule phrase, qui dure quelques secondes, compose toute leur musique. »

Aussi quel ne fut pas le ravissement de l'exilé, lorsque, un matin, ses oreilles furent frappées du son mélodieux de deux flûtes traversières, les premières peut-être qui eussent résonné dans le canton :

C'était à deux déportés, assez bons musiciens, que je devais cette jouissance inattendue ; ils exécutaient des airs que je connaissais. Je suspendis mon travail pour les écouter : je me rappelai les beaux opéras d'Italie, les magnifiques symphonies d'Allemagne, les concerts de Paris. Au souvenir des pianos harmonieux et des harpes aux accords célestes, je revins sur les songes brillants de ma jeunesse, et plein d'une émotion dont la douceur laissait peu de place aux regrets, je joignis dans ces déserts mes chants à ceux que j'entendais.

Ce mirage de la musique avait peuplé les solitudes de la Guyane de l'image de la France... Mais, comme tous les mirages, celui-ci s'évanouit rapidement, et quoi qu'en dise Barbé-Marbois, « laissa la place aux regrets ». Aussi, le jour où la patrie lui rouvrit ses portes, le déporté ne fut-il pas des derniers à quitter la terre d'exil : il devait, à vrai dire, retrouver sur le sol natal de larges et lucratives compensations.

La seconde République, aux dernières heures de son existence, eut aussi ses déportés et son... Ange Pitou. Le lendemain du Deux-Décembre, un fabuliste déjà célèbre, Pierre Lachambeaudie, fut arrêté et jeté sur le *Duguesclin*, qui était en partance pour Cayenne.

Sa douce sérénité et sa bonhomie souriante ne se démentirent pas un seul instant. Il égayait ses compagnons d'infortune et les matelots par les chansons qu'il composait. On comprit enfin que ce philosophe humanitaire, poète naïf et rêveur, prêchant attardé d'un socialisme inoffensif, n'était pas si dangereux pour l'ancien monde qu'il fallût l'envoyer au nouveau. M. de Persigny, qui le protégeait, fit commuer en bannissement la peine de la déportation ; et Lachambeaudie put se retirer à Bruxelles.

À la même époque, un autre vaincu du Deux-Décembre, le journaliste Ribeyrolles, moins heureux que le poète, faisait partie d'un convoi considérable de condamnés qui fut transporté en Algérie. L'ex-rédacteur de *la Réforme* reconnaît, dans ses *Souvenirs*, que la musique aida ses compagnons et lui à supporter vaillamment les épreuves de ce pénible exil. Ils cheminèrent, par l'Algérie, jusqu'au camp d'Aïn Sultan, chantant tout le long de la route des hymnes patriotiques, et plus particulièrement le répertoire de Pierre Dupont, le *Tyrtée* de la seconde République.

La troisième suivit l'exemple de ses aînées ; mais, avant de rapeler ces jours de tristesse et de deuil, remontons pour quelques instants des terres brûlées par le soleil aux régions glacées par les rigueurs de l'hiver. Nous y recueillerons une impression musicale d'une certaine originalité, dans ces climats désolés où le gouvernement russe relègue ses détenus politiques.

Des Français et des Italiens — des peuples frères en ce temps-là,

— compromis dans la dernière insurrection polonaise de 1863, avaient été condamnés à la déportation en Sibérie.

Le convoi, parti de Varsovie, était péniblement arrivé à Vilkota, un village de la frontière asiatique. L'officier commandant le poste invita Emile Andreoli, l'auteur du *Journal* à qui nous devons ces détails, à lui rendre visite avec ses compagnons d'infortune. Il avait engagé, pour la circonstance, deux ou trois *popes* curieux de connaître des Français qu'ils n'avaient jamais vus, encore plus surpris que les condamnés n'appartinssent pas à la religion grecque.

L'officier, qui avait singulièrement fêté, ce jour-là, les liqueurs fortes, raisonnait, ou plutôt déraisonnait surtout à perte de vue.

— Napoléon, disait-il à ses nouveaux administrés, vient de remporter une grande victoire sur les Italiens, et Cavour a sollicité votre délivrance.

Là-dessus, popes et soldats de chanter un cantique d'actions de grâces.

— A votre tour, maintenant, dit le gouverneur aux prisonniers.

Ceux-ci, sans se faire autrement prier, entonnent, les uns l'air italien *Sopran le tombe*, et les autres *la Marseillaise*.

L'opposition de ces chants de différentes nationalités était réellement saisissante.

L'ivrogne, qui les accompagnait de la tête, en parut visiblement charmé.

— Allons, dit-il, je suis content de vous : vos hymnes n'attaquent ni notre Dieu, ni notre empereur ; je vous remercie et j'entends que nous trinquions ensemble.

À force de redoubler les rasades, M. le gouverneur ne pouvait plus se tenir ; il eut cependant encore assez de lucidité pour faire knouter des Cosaques qui avaient profité du concert pour voler les déportés.

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉE.

## NOUVELLES DIVERSES

### ÉTRANGER

De notre correspondant de Belgique (16 septembre). — Les débuts, à la Monnaie, de M<sup>lle</sup> Kutscherra dans *Lohengrin* ont été, comme on y s'attendait, « sensationnels », tout au moins par la foule qu'ils avaient attirée, l'intérêt qui s'y attachait et les discussions auxquelles ils ne pouvaient manquer de donner lieu. Une interview de l'artiste, publiée quelques jours auparavant dans un journal quotidien, nous avait appris quel désir avait M<sup>lle</sup> Kutscherra de se voir vengée par le public bruxellois « si connaisseur, avait-elle dit au reporter, si différent du public parisien », de la « vilénie » dont elle fut victime à l'Opéra, — victime « d'un chauvinisme stupide », — elle qui « s'était donné la tâche admirable d'initier la France (ingrate France !) aux beautés de l'art wagnérien »... On voit que M<sup>lle</sup> Kutscherra a vite oublié qu'elle fut applaudie aux concerts Colonne et Lamoureux, et que c'est ce même public parisien « si peu connaisseur », qui fit sa réputation... Mais voilà, le public parisien n'a pas eu l'esprit de l'applaudir toujours, et alors, vous comprenez, il n'y a plus que le public bruxellois qui pouvait conserver à ses yeux la chance d'être intelligent. Je crains fort que cette chance ne soit assez mince. Le public bruxellois a été fort aimable, samedi, pour la nouvelle Elsa, « révélatrice » de Wagner ; mais l'admiration est loin d'avoir été très unanime. On a trouvé cette nouvelle Elsa extraordinairement bien portante, réalisant peu le type rêvé, si poétique, si frêle, si jeune, et n'en ayant ni la plastique, ni surtout la voix, que le rôle demande pure, fraîche, sans les outrages que le temps peut faire subir à un organe déjà fort surmené par de précédentes et anciennes « révélations ». Du reste, M<sup>lle</sup> Kutscherra n'est point banale ; elle a de la physionomie, du style, de l'autorité. Le tout est de savoir si ces qualités-là, qui sont assurément d'une artiste, feront oublier les autres, qu'elle n'a pas, notamment une articulation nette et une prononciation compréhensible. — À côté de ce début nous en avons eu un autre, celui de M<sup>me</sup> Goulancourt, une lauréate du Conservatoire de Bruxelles, élève de M<sup>me</sup> Cornélis-Servais, dans le rôle d'Ortrude. Pour être plus modeste, M<sup>me</sup> Goulancourt ne s'est pas moins fait remarquer très avantageusement ; depuis longtemps on n'avait plus entendu sur la scène de la Monnaie une voix aussi riche, aussi étendue, et, chez une débutante, un tempérament aussi accentué et des promesses aussi sérieuses. Enfin, M. Imbart de la Tour a confirmé, sous le casque de Lohengrin, l'excellente impression qu'il avait produite dans *Samson*. C'est décidément un chanteur de goût, plein de distinction et de charme, et sa jolie voix, au timbre velouté, n'est pas incapable, quand il le faut, de force et d'éclat. L'ensemble de cette reprise de *Lohengrin* a été bon. Le lendemain, la reprise de *Lakmé* a fait applaudir à nouveau la gracieuse M<sup>me</sup> Landouzy, et par la même occasion les débuts d'une nouvelle basse, M. Blancart, qui a chanté le rôle de Nilakanta très convenablement, avec une voix superbe.

L. S.

— M. F.-A. Gevaert, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles,

vient d'ajouter à son ouvrage sur *la Mélodie antique dans le chant de l'Église latine* un deuxième appendice consacré notamment au nouvel hymne delphique dont le texte, tant poétique que musical, a été établi par MM. Alexandre Weil et Théodore Reinach. Cet ouvrage avait été précédé d'une brochure sur *les Origines du chant liturgique de l'Église latine* qui provoqua de vives discussions dans le monde religieux, M. Gevaert s'étant permis de soumettre à une critique respectueusement impitoyable la légende qui attribue au pape saint Grégoire le Grand la paternité de l'Antiphonaire. Un bénédictin de Maredsous, dom Morin, moine érudit mais passionné, fit preuve en cette affaire d'une sorte d'acharnement, et alors que le clergé séculier se montrait plus clément, le clergé régulier semblait prendre fait et cause pour la thèse bénédictine. Or, depuis, M. Gevaert a été nommé chevalier de l'ordre de ce même saint Grégoire le Grand, auquel il n'avait pas craint de s'attaquer, et l'éditeur de l'appendice et de ses travaux antérieurs, considérant qu'ils s'adressent avant tout « aux personnes vouées à l'étude du chant liturgique, ecclésiastiques pour la plupart », a eu l'idée d'y annexer le texte du bref par lequel le cardinal de Ruggiero notifie à M. Gevaert, au nom du pape Léon XIII, la distinction qui lui est conférée. Bien que les bénédictins de Maredsous n'aient jamais eu qualité pour excommunier un directeur de Conservatoire ou le frapper d'une peine ou censure ecclésiastique quelconque, il est clair que ce bref papal adressé au « dilecto filio Augusto Gevaert, musici instituti Bruxellis moderatori », est fait pour calmer dom Morin et lui apprendre à ne pas se montrer plus grégorien que le successeur de saint Grégoire le Grand.

— On annonce que l'Opéra impérial de Berlin donnera, au printemps prochain, la première représentation de *Manon*, de Massenet. Les deux interprètes seraient M<sup>me</sup> Sembrich et, très vraisemblablement, M. Van Dyck.

— Le vieux répertoire français se maintient de l'autre côté du Rhin beaucoup mieux que chez nous. L'Opéra royal de Stuttgart annonce, à l'occasion de la fête du roi, une reprise brillante des *Diamants de la Couronne*, d'Auber, avec costumes et décors nouveaux. On aurait pu craindre que les chanteurs allemands, habitués au style de Richard Wagner, seraient incapables de rendre la musique pimpante, légère et passablement agrémentée de « cocottes » de la partition d'Auber. Il faut espérer qu'il n'en est rien.

— Le nouveau théâtre allemand de Munich, qui est devenu le plus beau théâtre de la capitale bavaroise, mais qui n'est pas encore entièrement terminé, se trouve déjà en proie à des difficultés financières. Les créanciers ont cependant décidé d'accorder aux entrepreneurs un crédit de 200.000 francs pour qu'ils puissent commencer l'exploitation en octobre. On jouera aussi l'opérette à ce théâtre.

— Un nouvel opéra en un acte, intitulé *l'Amour défendu*, dont la musique a été écrite par un compositeur viennois, M. François Soucoup, a tellement plu à la célèbre chanteuse italienne M<sup>me</sup> Gemma Bellincioni, qu'elle en a fait l'acquisition pour le jouer dans ses tournées et au théâtre qu'elle va diriger en province.

— Pour M. Hans Richter, premier kapellmeister à l'Opéra impérial de Vienne, la visite de Nicolas II à la cour d'Autriche a été une source intarissable de distinctions honorifiques. Nous avons déjà mentionné sa décoration russe et le cadeau superbe que l'empereur de Russie lui fit remettre quelques jours après le concert à la cour. Or, l'empereur d'Autriche vient de conférer à M. Richter l'ordre de la Couronne d'or, en vertu duquel le célèbre chef d'orchestre a droit au titre héréditaire de chevalier.

— L'Opéra royal de Budapest vient de jouer avec succès un nouvel opéra patriotique intitulé, *Mathias Corvinus*, musique de M. Charles Frotzler. Le compositeur, qui a pris sur l'affiche le nom d'Auer, est chef d'orchestre du théâtre particulier du comte Esterhazy à Totis, en Hongrie. On se rappelle que Joseph Haydn a commencé sa carrière dans des conditions analogues chez le chef de la famille Esterhazy. Reste à souhaiter à M. Frotzler qu'il atteigne un jour à la gloire de Joseph Haydn.

— Une nouvelle à sensation parcourt en ce moment les journaux italiens. Elle a été lancée par le *Pungolo parlamentare* de Naples, qui a reçu de son correspondant de Milan la dépêche suivante : « Une personne très respectable, et qui est en mesure de le savoir, m'assure que Verdi n'écrira plus, quoi qu'on en ait dit, aucune œuvre théâtrale, mais qu'il a presque terminé un oratorio pour grandes masses, sur le type de *l'Elie* de Mendelssohn ».

— On a donné à Fermo la première représentation d'un opéra nouveau en deux actes, *Wanda*, dont la musique a été écrite par un jeune compositeur débutant, M. Romolo Bacchini, qui paraît avoir fait preuve de talent et dont l'œuvre a été accueillie par le public avec beaucoup de faveur. Cinq morceaux ont été bissés et l'auteur a été l'objet de vingt rappels, pour lesquels il s'est présenté avec une modestie qui lui a gagné toutes les sympathies.

— Un impresario qui paraît avoir de l'estomac, c'est M. Romiti, le nouveau directeur du théâtre Brunetti, de Bologne, qui, entre autres ouvrages, n'annonce pas moins de trois opéras nouveaux qu'il entend offrir au public au cours de la prochaine saison de ce théâtre. Ces ouvrages sont *Innocente*, de M. De Angelis; *la Visione di Oberto*, de M. Campagnoli, et *Yanko*, de M. Bandini.

— C'est M. Hans Huber, professeur de piano à l'École de musique de Bâle, qui vient d'être appelé à la direction de cette école, devenue vacante par suite de la mort de M. S. Bagge, que nous avons annoncée récemment.

— La saison des concerts à Londres s'annonce comme devant être vigoureuse. Au Crystal Palace, la série commencera dès le 3 octobre. Au Queen's Hall, où M. Robert Newmann a organisé des concerts-promenades, la soirée d'ouverture a eu lieu dès le 29 août; chaque semaine un programme sera consacré à Beethoven, un autre à Wagner. C'est au Queen's Hall que M. Colonne et son orchestre donneront quatre concerts, dont le premier aura lieu le 12 octobre. Pendant ce même mois d'octobre et durant le mois de novembre, M. Richter conduira trois concerts, M. Lamoureux en donnera six, et M. Félix Mottl viendra en diriger deux. Les habitués n'auront pas à se plaindre. Saint-James Hall aura aussi ses soirées à sensation. C'est là que M. Sarasate donnera trois concerts, et que M. Ysaye se fera entendre deux fois, après quoi le violoniste belge entreprendra, dit-on, une grande tournée dans les provinces anglaises.

— On sait quelles réceptions enthousiastes ont été faites par toute la Norvège au courageux explorateur Nansen, au retour de son hardi voyage au pôle Nord. La poésie et la musique se sont mises de la partie pour le fêter en ce qui les concerne. Un journal de Christiania, qui avait ouvert un concours pour la meilleure pièce de prose ou de vers destinée à glorifier le célèbre voyageur, n'a pas reçu moins de 843 manuscrits. Quant à la musique, il paraît que c'est par milliers que l'on vend à Christiania diverses compositions inspirées par le voyage de Nansen, et particulièrement une marche de M. Oscar Borg intitulée *Nordpol March*, et un morceau qui porte ce titre aussi original que météorologique : *86° 14'*.

#### PARIS ET DÉPARTEMENTS

A l'Opéra, petite modification dans la distribution de *Don Juan*. Le rôle d'Ottavio ne sera pas chanté par M. Alvarez, mais bien par M. Vaguet, doublé par M. Gautier. On a commencé les études en scène.

— A l'Opéra-Comique.

Tous les artistes qui doivent interpréter *Don Juan* ont été convoqués pour la première fois, mercredi dernier, et on leur a remis, comme traduction de l'opéra de Mozart, celle de M. Durdilly, qui est, paraît-il, la meilleure de toutes celles qui existent. Les études individuelles ont commencé, dans les foyers, sous la direction de M. Fauchey.

*Don Juan* aura neuf décors, dont voici la nomenclature avec les noms des peintres à qui ils ont été confiés : 1<sup>er</sup> tableau : place à Burgos, la nuit, de Rubé et Moisson ; 2<sup>e</sup>, campagne aux environs du château de *Don Juan*, de Rubé et Moisson ; 3<sup>e</sup> place à Burgos, le jour, de Rubé et Moisson ; 4<sup>e</sup>, entrée du parc de *Don Juan*, de Carpezat ; 5<sup>e</sup>, le jardin du château, de Carpezat ; 6<sup>e</sup> un carrefour, maison d'Elvire, de Jambon ; 7<sup>e</sup>, ruines, effet de nuit, de Jambon ; 8<sup>e</sup>, la statue du Commandeur, de Jambon ; 9<sup>e</sup>, salle à manger de *Don Juan*, de Carpezat. — Les costumes seront dessinés par Thomas.

Avant son départ pour l'Amérique, M<sup>lle</sup> Calvé donnera quelques représentations de *la Navarraise*, *Carmen* et *Cavalleria rusticana*.

M<sup>lle</sup> Van Zandt, avec *Manon* et *Lakmé*, chantera également *Mignon* et *le Pardon de Ploërmel*.

M. Carvalho semble avoir arrêté son choix, parmi les ouvrages nouveaux à donner la saison prochaine après *Cendrillon*, sur *Kermaria*, légende bretonne de M. Gheusi, musique de M. C. Erlanger.

— Ce n'est qu'au conseil des ministres, qui aura lieu demain lundi, que seront réglés définitivement le gala de l'Opéra et le demi-gala de la Comédie-Française, auxquels doivent assister les souverains russes.

— Nous avons annoncé que, à l'Odéon, l'un des premiers spectacles antiques de la saison, *les Perses*, serait accompagné d'une partie musicale de M. Xavier Leroux. Les directeurs du second Théâtre-Français, qui semblent avoir un heureux penchant pour la musique, ainsi que M. Porel qui n'eut pas à s'en plaindre, viennent de commander à M. Coquard une partition pour accompagner la représentation de *Philoctète*, qui formera le second spectacle antique.

— Nos étoiles parisiennes au Théâtre-Lyrique de Milan. M<sup>me</sup> Sibyl Sanderson a quitté Paris au commencement de la semaine, se rendant à Milan, où elle va chanter, au Lyrique de M. Édouard Sonzogno, *Manon* de Massenet, puis *Phryné* de Saint-Saëns. M<sup>me</sup> de Nuovina, qui doit débiter au même théâtre, le 27 de ce mois, par *la Navarraise* de Massenet, a pris le train hier samedi. La saison de M. Sonzogno commence le mardi 22 septembre.

— Le gentil petit Théâtre-Lyrique de la galerie Vivienne nous annonce sa réouverture pour le 15 octobre prochain, par un spectacle ainsi composé : *les Deux Chasseurs et la Laitière*, de Duni, *l'Irato*, de Méhul, et *la Perruche*, de Clapisson. *Les Deux Chasseurs* sont parvenus aujourd'hui à l'âge vénérable de cent trente-trois ans ! L'apparition de ce petit ouvrage, dont Duni écrivit la musique sur un amusant livret d'Anseaume, souffleur et régisseur de la Comédie-Italienne, remonte en effet au 23 juillet 1763. *l'Irato*, dont le poème était dû à Marsollier, vit le jour à l'Opéra-Comique le 17 février 1801. Quant à *la Perruche*, où Clapisson avait pour collaborateurs Dupin et Dumanoir, la première représentation en eut lieu à la salle Favart le 28 avril 1840. C'est donc presque un spectacle historique

que nous promet le petit théâtre de la galerie Vivienne, en nous offrant dans la même soirée trois ouvrages qui représentent trois époques bien distinctes de notre musique. Il nous annonce pour la suite *la Servante maîtresse*, le délicieux chef-d'œuvre de Pergolèse, *le Maréchal-Ferrant*, un excellent opéra-comique de Philidor, musicien de génie injustement oublié depuis plus de quatre-vingts ans, et *le Bijou perdu*, d'Adolphe Adam, qui fut un des triomphes de M<sup>me</sup> Cabel à l'ancien Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, alors dirigé par M. Carvalho.

— Une audition assez intéressante a eu lieu la semaine dernière à l'Exposition du théâtre et de la musique, au Palais de l'Industrie. Il s'agissait d'entendre un nouveau piano pédalier d'un nouveau système, imaginé par M. Cateura, facteur à Barcelone. Il s'agit ici d'un jeu de pédales, au nombre de six, toutes indépendantes, dont chacune produit un effet particulier. Il n'y a pas à parler des pédales *forte*, *céleste* et *tonale*, dont l'usage est courant et qui sont suffisamment connues. Les trois nouvelles du système sont la *pédale sourdine*, qui affaiblit et étouffe les sons d'une façon véritablement curieuse, et leur donne une fluidité qui les ferait presque disparaître; la *pédale claire*, qui au contraire donne au son une grande intensité en même temps qu'une sécheresse qui rappelle d'une façon frappante la sonorité nette et détachée du clavecin; enfin la *pédale harmonique*, qui fait ressortir les harmoniques du son frappé sur la touche et qui est d'un effet neuf et assez agréable. Les six pédales sont placées de la façon suivante: pour le pied droit, pédale forte, pédale claire, pédale sourdine; pour le pied gauche, pédale céleste, pédale harmonique, pédale tonale (de rétention), et le mécanisme, dit-on, ne demande, qu'un peu d'habitude et n'offre point de difficultés. C'est un jeune et habile pianiste espagnol, M. Emilio Sabater, ancien élève de notre Conservatoire, qui s'était chargé de nous faire connaître le nouvel instrument. Son programme était ainsi composé: Fantaisie villageoise (Nollet); Prélude et Gavotte (Bach); *Wachterlied*, romance (Grieg); *Intermezzo* (Lemaire); Romance sans paroles (Mendelssohn); Sérénade (Albeniz); Menuet (Paderewski); *Au village* (B. Godard). Ce programme, exécuté avec goût, a fait ressortir comme il convenait les qualités spéciales de l'instrument inauguré par M. Cateura. A. P.

— Dans notre dernier numéro, à propos des concerts de l'Exposition du Théâtre et de la Musique, une erreur d'impression semble attribuer à M. Génécaud le succès de la *Méditation* de *Thaïs*. C'est M. Laforge, violon solo à l'Opéra et professeur au Conservatoire, qui a exécuté la page célèbre de Massenet; c'est donc à lui que sont justement allés les bravos.

— La maison Pleyel-Wolff vient de faire paraître le troisième recueil de la publication qu'elle a pris l'habitude de nous offrir chaque année et qui reproduit intégralement les programmes de tous les concerts qui ont lieu dans la salle Pleyel au cours de la saison précédente. Cela n'a rien assurément de frivole, mais cela constitue un document utile et fort intéressant qui, comme tous ceux de ce genre, sera singulièrement utile dans l'avenir. On sera certainement bien aise de trouver plus tard dans ce recueil, sans avoir besoin de les chercher ailleurs, les programmes des concerts de MM. Delaborde, Joseph Wieniawski, Joseph Thibaud, de M<sup>me</sup> Szarvady, Roger-Miclos, Clara Chattelyn, Henry Jossic, de la Société des compositeurs, de la Société nationale, de la Société d'art, de la Société académique musicale, ceux des séances de musique de chambre de MM. Weingaertner, Parent, Schneklud, Hayot, de la Société d'instruments anciens de MM. Delsart, Diémer, Van Waefelghen et Grillet, etc. Le volume, très élégant, est précédé d'une excellente préface de M. Oscar Comettant et d'une introduction intéressante de M. Henry Eymieu, qui n'est autre chose qu'une étude très documentée sur les concerts et la musique de chambre. Voilà une publication qui fera la joie des historiens à venir. A. P.

— De notre confrère Nicolet, du *Gaulois*: « De Marseille. On avait prêté à notre édilité socialiste la pensée intelligente de redonner l'éclat d'antan à notre École communale de musique en lui restituant son titre de « succursale du Conservatoire de Paris »; il paraît qu'il n'en est rien. » Un mauvais point à la municipalité marseillaise!

— Au casino de Lamalou-les-Bains, succès sans précédent, nous écrit-on, pour la première représentation de *Werther*. M. Monteux et M<sup>me</sup> Burty-Monteux ont été acclamés la soirée entière. On a donné déjà quatre représentations du chef-d'œuvre de M. Massenet.

— Rouen. — Après la musique française, la musique allemande: mais, en chantant la fraternité humaine, Beethoven n'est-il pas un sans-patrie sublime?... Tout est dit, semble-t-il, et l'on vient trop tard pour parler de la *Neuvième*, que les cerveaux classiques regardent comme une aventure musicale, comme la flamme suprême d'une éloquence qui s'éteint, — alors que les tempéraments romantiques y découvrent le sommet fulgurant de la musique et le Sinaï de l'Art moderne: n'est-il point remarquable que pareilles divergences ont salué l'apparition d'*Alceste* et de *Parsifal*?... Toujours est-il que la *Symphonie avec chœurs* reste la définitive émanation du génie de Beethoven, le portrait le mieux ressemblant de son âme

Où l'éclair gronde, où luit la mer, où l'astre rit,  
Et qu'emplissent les vents immenses de l'esprit...

Vigueur prométhéenne de l'*Allegro maestoso*, riant paysage du *Molto vivace*, mélancolie passionnée de l'*Adagio molto e cantabile*, poignant comme des mémoires d'outre-tombe, hosanna prodigieux du *Finale* qui chante l'âge

d'or, le chef-d'œuvre a triomphé. Les festivals de Rouen ont donc bien mérité de l'art en l'admettant au septième et avant-dernier programme, sous la chaleureuse direction de M. N. Brument, avec des solistes tels que MM. Gandubert et Fournets, M<sup>lle</sup> Lina Pacary, et, avant tous, M<sup>lle</sup> Jenny Passama, que les Concerts Lamoureux ont mise au premier rang. — Pour conclure, la somptueuse Marche de *Tannhäuser*. RAYMOND BOUYER.

— Charmante matinée musicale à Tours, chez M. Hardion, le distingué architecte de la ville. Le maître Charles Dancla a fait presque tous les frais du programme en jouant du Beethoven, du Mendelssohn, et sa belle transcription du *Nocturne* de Chopin. Très grand succès pour l'exécutant et le compositeur.

— A propos de la fête patronale de Sassetot, très jolie messe en musique à la paroisse. On y a entendu M<sup>lle</sup> Brueil dans le *Souvenez-vous* de Massenet, et M. et M<sup>me</sup> Marquet dans le *Pater Noster* de Faure.

— Quelques jours auparavant, les mêmes artistes, avec l'*Ave verum* de Faure et l'*Ecce Panis* de Th. Dubois, avaient prêté leur concours à une messe dite à Saint-Martin-aux-Buneaux.

— COURS ET LEÇONS. — Réouverture des cours Sauvrezis, 44, rue de la Pompe, le 7 octobre. M<sup>lle</sup> Sauvrezis ajoute à ses nombreux collaborateurs les noms de M. Van den Heuvel (chant d'ensemble) et de M. Ch. Bordes (musique sacrée et plain-chant). M<sup>lle</sup> Sauvrezis recevra, à partir du 2 octobre, le vendredi, de 4 à 7 heures, 4, rue de la Sorbonne, et le samedi, de 2 à 4 heures, 44, rue de la Pompe. — M<sup>me</sup> Girardin-Marchal reprendra ses cours et leçons de piano, solfège, harmonie, à partir du 1<sup>er</sup> octobre, 115, rue Notre-Dame-des-Champs et 21, rue d'Aboukir. — M. Manoury, 13, rue Washington, reprend ses cours et leçons pour gens du monde et artistes. Parmi ces derniers, ont été engagés: M. Gautier à l'Opéra, M<sup>lle</sup> Demours à Alger, M. Declery à Rouen, miss Emma Stanley à Gand et M. Stoll à Tournai.

## NÉCROLOGIE

Cette semaine est mort, à l'âge de 69 ans, un excellent artiste, Étienne Portéhaut, qui, après avoir occupé à Paris une situation très honorable, était devenu directeur de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, sa ville natale. Élève d'Alard au Conservatoire, Portéhaut avait obtenu un second prix de violon en 1847, et le premier l'année suivante. A cette occasion se produisit même un fait assez rare, c'est que les trois seconds prix de la même année se trouvaient obtenir ensuite les trois premiers prix ensemble; seulement, l'ordre des noms était changé: tandis qu'en 1847 les trois lauréats étaient ainsi nommés: Reynier, Portéhaut, Altès, en 1848 ils étaient proclamés dans l'ordre suivant: Portéhaut, Altès, Reynier. De ces trois camarades, Reynier étant mort il y a deux ans, un seul reste aujourd'hui, M. Ernest Altès, qui fut chef d'orchestre à l'Opéra et qui est vice-président de la Société des compositeurs de musique. Quant à Portéhaut, il devint chef d'attaque des premiers violons au Théâtre-Italien, puis second chef d'orchestre à ce théâtre. C'est à la suite de la disparition de notre scène italienne qu'il accepta les fonctions de directeur de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, où il a laissé, comme partout, le souvenir d'un galant homme et d'un excellent artiste. Portéhaut avait un frère cadet, qui, après avoir fait aussi ses études au Conservatoire, fut ténor à l'Opéra pendant plusieurs années.

— D'Italie on annonce la mort d'un artiste qui jouit naguère d'une réelle notoriété, Raffaele Vitali, un chanteur qui, après avoir obtenu de grands succès comme ténor, termina sa carrière comme baryton. Il avait fait ses études à Bologne et fit ses premiers armes à Odessa, où naquit sa fille, M<sup>lle</sup> Giuseppina Vitali, une cantatrice aimable que nous avons connue naguère à feu notre Théâtre-Italien. Vitali n'était pas seulement un chanteur habile, il était aussi un remarquable comédien, et faisait preuve de rares qualités pathétiques, entre autres dans *Otello* et dans *Lucia*. Un soir, à Rome, tandis qu'il chantait *Luisa Miller*, il fut frappé subitement d'un abaissement de la voix qui le mit dans l'impossibilité d'achever son rôle; il était devenu tout à coup baryton. C'est en cette qualité qu'il put, au bout de quelque temps, reparaitre à la scène; mais au bout de deux années, sa voix ne lui permettant plus de se livrer à ses élans dramatiques, il abandonna définitivement le théâtre. Depuis lors, il s'était consacré à l'enseignement.

— La doyenne des chanteuses d'outre-Rhin, M<sup>me</sup> Caroline Fischer-Achten, vient de s'éteindre dans sa quatre-vingt-dixième année. Elle était née à Vienne en 1806, entra en 1821 à l'ancien Opéra impérial en qualité de prima-donna soprano, chanta à Francfort et à Brunswick et se retira de la scène en 1853.

— Les journaux américains nous apportent la nouvelle de la mort, à New-York, d'un facteur d'orgues et de pianos nommé Johann Luther, qui vient de s'éteindre à l'âge raisonnable de 90 ans, et qui était, à ce qu'on assure, le descendant direct de Martin Luther, le chef de la Réforme. Ce Johann Luther, qui était né en Allemagne, à Asler, près de Wetzlar, s'était établi à New-York en 1837 et y avait fondé la première fabrique de pianos qui ait existé en cette ville.

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.

En vente AU MÉNESTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne, HEUGEL et C<sup>o</sup>, Éditeurs-Fournisseurs du CONSERVATOIRE de Paris.

## ENSEIGNEMENT DU PIANO

MÉTHODES — TRAITÉS — ÉTUDES — EXERCICES — OUVRAGES DIDACTIQUES, ETC.

<b>L. ADAM.</b> Grande méthode de piano du Conservatoire, net. . . . .	20	<b>J.-CH. HESS.</b> Etude journalière . . . . .	2 50	<b>G. MATHIAS.</b> Etudes spéciales de style et de mécanisme, 2 livres, chaque. . . . .	15
La même, texte espagnol, net. . . . .	20	<b>F. HILLER.</b> Op. 15. 25 grandes études d'artiste. . . . .	20	— Op. 58. 12 pièces symphoniques . . . . .	10
<b>J.-L. BATMANN.</b> Op. 100. Premières études avec préludes pour les petites mains. . . . .	9	<b>M. JAELL.</b> Le toucher, nouvelles théories et nouveaux principes pour l'enseignement du piano : . . . . .		<b>C. MOISSENET.</b> 3 études de salon . . . . .	7 50
— Op. 67. 24 études mélodiques pour les petites mains, deux suites, chaque. . . . .	9	Vol. I. Nouveaux principes élémentaires, net. . . . .	5	<b>ED. MOUZIN.</b> Préludes et fugues, introduction à l'étude des fugues de Bach, 2 livres, chaque. . . . .	9
<b>M. BERGSON.</b> Nouvelles études caractéristiques (8 n <sup>o</sup> ). . . . .	18	Vol. II. Leur application à l'étude des morceaux, net. . . . .	5	<b>CH. NEUSTEDT.</b> Cours de piano élémentaire et progressif : . . . . .	
<b>C. de BÉRIOT et C.-V. de BÉRIOT.</b> Méthode d'accompagnement pour piano et violon, exercices chantants en forme de duettinos. . . . .	15	Les 2 premiers vol. réunis, net. . . . .	8	1. Méthode de piano . . . . .	12
— L'art de l'accompagnement appliqué au piano, pour apprendre aux chanteurs à s'accompagner. . . . .	15	Vol. III. Principes complémentaires et leur application à l'étude des morceaux, net. . . . .	8	2. Gymnastique des pianistes. . . . .	10
<b>P. BERNARD.</b> Op. 56. Style et mécanisme : . . . . .		<b>KESSLER.</b> Etudes . . . . .	24	3. Le progrès, 25 études pour les petites mains . . . . .	12
12 études caractéristiques. . . . .	20	<b>KLEMCZYNSKI.</b> 24 petites études mélodiques, 2 suites, chaque. . . . .	6	4. 25 études de mécanisme . . . . .	12
6 études de genre, chaque. . . . .	6	<b>A. de KONTSKI.</b> Op. 77. Fleurs mélodiques, 12 études caractéristiques, 2 suites, ch. . . . .	9	5. 25 études de vélocité . . . . .	12
<b>J. CAZENAUD.</b> 12 études caractéristiques. . . . .	6	Op. 105. Le Berquin du piano ou l'Ami des enfants, exercices pour les petites mains, suivis de petits morceaux à 2 et 4 mains. . . . .	12	6. 25 études variations classiques. . . . .	12
<b>FÉLIX CAZOT.</b> Méthode de piano, complète . . . . .	25	<b>KOSZUL.</b> Préludes, 2 livres, chaque. . . . .	12	7. Préludes-improvisations (1 <sup>er</sup> livre). . . . .	6
1 <sup>re</sup> partie (élémentaire), les cinq doigts. . . . .	12	<b>THÉODORE LACK.</b> Cours de piano de M <sup>lle</sup> Didi : . . . . .		8. Préludes-improvisations (2 <sup>e</sup> livre). . . . .	9
2 <sup>e</sup> partie (degré supérieur), extension des doigts. . . . .	18	Exercices de M <sup>lle</sup> Didi. . . . .	10	— Op. 31. 20 études progressives et chantantes. . . . .	12
<b>F. CHOPIN.</b> Op. 10. Grandes études (1 <sup>er</sup> livre) . . . . .	18	Gammes de M <sup>lle</sup> Didi. . . . .	5	<b>N. NUYS.</b> Avant la gamme, 6 petits morceaux faciles. . . . .	7 50
— Op. 25. Grandes études (2 <sup>e</sup> livre) . . . . .	18	Etudes de M <sup>lle</sup> Didi (1 <sup>er</sup> livre) . . . . .	10	— Les fêtes de famille, 6 petits morceaux faciles. . . . .	7 50
— 24 préludes, 2 livres, chaque. . . . .	9	Etudes de M <sup>lle</sup> Didi (2 <sup>e</sup> livre). . . . .	10	— Esquisses musicales, 12 études de style. . . . .	12
— 3 études. . . . .	7 50	<b>L. LACOMBE.</b> Op. 10. 6 études de style et de mécanisme. . . . .	9	<b>I. PHILIPP.</b> Exercices de virtuosité, net. . . . .	3
<b>J.-B. CRAMER.</b> Etudes pour le piano (2 <sup>e</sup> livre) . . . . .	18	— Préludes et fugues de Bach, doigtés. . . . .	9	<b>H. ROSELLEN.</b> Méthode élémentaire. . . . .	25
<b>CH. CZERNY.</b> Op. 337. Exercice journalier, 40 études. . . . .	12	<b>E. LAMINE.</b> 6 études mélodiques, précédées d'exercices préparatoires. . . . .	15	— Manuel du pianiste, exercices journaliers, gammes et arpèges, description anatomique de la main. . . . .	12
— Op. 139. 100 exercices doigtés et gradués pour les commençants : . . . . .		<b>TH. LÉCUREUX.</b> Op. 30. 12 grandes études caractéristiques. . . . .	20	<b>G. ROSSINI.</b> Etudes, exercices, variations. . . . .	10
1 <sup>re</sup> , 2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> livraison, chaque. . . . .	6	<b>MATHIS LUSSY.</b> Exercices de piano dans tous les tons majeurs et mineurs, à composer et à écrire par l'élève, précédés de la théorie des gammes, des modulations, etc., etc., et de nombreux exercices théoriques, net. . . . .	7	<b>J. RUMMEL.</b> 24 préludes dans tous les tons. . . . .	7 50
4 <sup>e</sup> livraison. . . . .	7 50	— Carton-pupitre-exercice du pianiste, résumant en six pages toutes les difficultés du piano et donnant toutes les formes de gammes et d'exercices, net. . . . .	3	<b>A. SCHMIDT.</b> Etudes et exercices. . . . .	9
<b>E. DECOMBES.</b> Petite méthode élémentaire de piano, édition cartonnée, net. . . . .	3 50	— Traité de l'expression musicale, accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, net. . . . .	10	<b>C. STAMATY.</b> Le rythme des doigts, exercices-types à l'aide du métronome. . . . .	15
Edition brochée, net. . . . .	2 50	— Concordance entre la mesure et le rythme, net. . . . .	1	— Abrégé du rythme des doigts. . . . .	10
<b>F. DOLMETSCH.</b> Op. 33. 12 petites études récréatives pour les jeunes pianistes (1 <sup>er</sup> cahier). . . . .	6	— Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation, net. . . . .	5	1 <sup>er</sup> livre. Op. 37. 25 études pour les petites mains. . . . .	12
— Op. 51. 12 nouvelles études récréatives (2 <sup>e</sup> cahier). . . . .	10	<b>A. MARMONTEL.</b> Op. 60. L'art de déchiffrer, 100 petites études de lecture musicale, 2 livres, chaque. . . . .	12	2 <sup>e</sup> livre. Op. 38. 20 études de moyenne difficulté. . . . .	12
<b>V. DOURLEN.</b> Traité d'accompagnement pratique de la basse chiffrée et de la partition à l'usage des pianistes. . . . .	24	— Op. 80. Petites études mélodiques de mécanisme, précédées d'exercices-préludes. . . . .	18	3 <sup>e</sup> livre. Op. 39. 24 études de perfectionnement. . . . .	18
<b>F. DURANTE.</b> 6 études et divertissements, 2 livres, chaque. . . . .	9	— Op. 85. Grandes études de style et de bravoure, net. . . . .	12	— Les concertantes, 24 études spéciales et progressives, à quatre mains, 2 livres, chaque. . . . .	15
<b>CH. DUVOIS.</b> Le mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie (enseignement simultané du piano et de l'harmonie) : . . . . .		— Op. 108. 50 études de salon, de moyenne force et progressives, net. . . . .	15	— Op. 21. 12 études pittoresques. . . . .	20
Introduction. Principes théoriques et pratiques de la musique, net. . . . .	3	— Op. 111. L'art de déchiffrer à quatre mains, 50 études mélodiques et rythmiques de lecture musicale, 2 livres, chaque. . . . .	15	<b>FR. STÉPEL.</b> Méthode complète de piano. . . . .	24
1 <sup>er</sup> cahier. Exercices de mécanisme, sans déplacement de main, net. . . . .	3	— Op. 157. Enseignement progressif et rationnel du piano, école de mécanisme et d'accentuation : . . . . .		— Ouvrage complet pour les cours de piano, renfermant l'enseignement mutuel et concertant pour plusieurs pianos, 3 livres, chaque, net. . . . .	5
2 <sup>e</sup> cahier. Progressions mélodiques, exercices pour la progression de la main, net. . . . .	3	1 <sup>er</sup> cahier. Tons majeurs diésés, net. . . . .	4	— Enseignement individuel et collectif, 3 suites, chaque, net. . . . .	5
3 <sup>e</sup> cahier. Les gammes, d'après une notation qui en facilite l'étude. . . . .	3	2 <sup>e</sup> — Tons majeurs bémolisés, net. . . . .	4	<b>A. TROJELLI.</b> Petite école élémentaire du piano à 4 mains (la 1 <sup>re</sup> partie d'une extrême facilité, sans passage de pouce et sans écarts; la 2 <sup>e</sup> partie écrite dans la moyenne force pour le professeur ou un élève plus avancé), 2 cahiers de 12 n <sup>o</sup> , chaque. . . . .	7 50
4 <sup>e</sup> cahier. Harmonie, théorie et pratique des accords et arpèges appliqués au piano, net. . . . .	5	3 <sup>e</sup> — Tons mineurs diésés, net. . . . .	4	<b>H. VALIQUET.</b> La mère de famille, alphabet des jeunes pianistes ou les 25 premières leçons de piano, théorie élémentaire de A. ELWART, net. . . . .	3
5 <sup>e</sup> cahier. Etude des doubles notes. Jeu lié, jeu du poignet, tierces, sixtes, octaves et accords, net. . . . .	4	4 <sup>e</sup> — Tons mineurs bémolisés, net. . . . .	4	— Exercices rythmiques et mélodiques du premier âge. . . . .	12
6 <sup>e</sup> cahier. Marches d'harmonie, exemples pris des grands maîtres, net. . . . .	4	5 <sup>e</sup> — Gammes chromatiques, net. . . . .	1	— Le premier âge ou le Berquin des jeunes pianistes : . . . . .	
7 <sup>e</sup> cahier. Appendice à l'étude de l'harmonie, net. . . . .	3	L'ouvrage complet, net. . . . .	15	1. Op. 21. Le premier pas, 15 études très faciles. . . . .	9
8 <sup>e</sup> cahier. L'art de phraser, net. . . . .	3	— Le mécanisme du piano, 7 grands exercices modulés, résumant toutes les difficultés usuelles du piano : . . . . .		2. Op. 17. Les grains de sable, 6 petits morceaux sur les cinq notes. . . . .	7 50
L'ouvrage complet, net. . . . .	25	I. Les cinq doigts. . . . .	9	3. Op. 22. Le progrès, 15 études faciles pour les petites mains. . . . .	9
<b>G. FALKENBERG.</b> Les pédales du piano, avec exemples, net. . . . .	10	II. Le passage du pouce. . . . .	9	4. Op. 18. Contes de fées, 6 petits morceaux favoris. . . . .	9
<b>A. de FOLLY.</b> Le réveille-matin du pianiste, étude de doigts, net. . . . .	1	III. L'extension des doigts. . . . .	9	5. Op. 23. Le succès, 15 études progressives pour les petites mains. . . . .	10
<b>BENJAMIN GODARD.</b> Op. 42. 12 études artistiques, net. . . . .	15	IV. Les traits diatoniques. . . . .	9	6. Op. 19. Les soirées de famille, 6 petits morceaux brillants. . . . .	12
— Op. 107. 12 nouvelles études artistiques, net. . . . .	15	V. Nouvelle étude journalière. . . . .	9	Les brins d'herbe, 6 petits morceaux faciles. . . . .	7 50
Les 24 études réunies, net. . . . .	25	VI. Difficultés spéciales. . . . .	9	<b>VIGUERIE.</b> Méthode. . . . .	15
<b>F. GODEFROID.</b> L'école chantante du piano : . . . . .		Les 3 exercices élémentaires réunis, net. . . . .	7	— 1 <sup>re</sup> partie de la méthode, augmentée de 12 récréations très faciles par A. THYS. . . . .	9
1 <sup>er</sup> livre. Théorie et 72 exercices et mélodies-types. . . . .	25	Les 3 exercices supérieurs réunis, net. . . . .	7	<b>A. VILLOING.</b> Ecole pratique du piano, net. . . . .	20
2 <sup>e</sup> livre. 15 études mélodiques pour les petites mains. . . . .	12	Les 6 exercices réunis, net. . . . .	12	<b>GÉZA ZICHY.</b> 6 études pour la main gauche seule, net. . . . .	10
3 <sup>e</sup> livre. 12 études caractéristiques (plus difficiles). . . . .	12	VII. Gammes en tierces et arpèges (exercice complémentaire). . . . .	9	*** Le pianiste lecteur, 2 recueils progressifs de manuscrits autographiés des auteurs en vogue, pour apprendre à lire la musique manuscrite, chaque recueil, net. . . . .	1
<b>A. GORIA.</b> Op. 63. 6 grandes études artistiques. . . . .	25	— Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, net. . . . .	3		
— Op. 72. Le pianiste moderne, 12 études de style et de mécanisme, avec préludes et annotations, 2 livres, chaque. . . . .	20	— Vade-mecum du professeur de piano, catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, net. . . . .	3		
<b>J. GRÉGOIR.</b> Ecole moderne du piano : . . . . .		Conseils et Vade-mecum réunis, net. . . . .	5		
Op. 101. Etudes progressives, moyenne difficulté, 24 études de style et d'expression, 4 livres de 6 études, chaque. . . . .	9	— Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts, net. . . . .	5		
Op. 99. Grandes études difficiles, 4 livres de 6 études, chaque. . . . .	12	— Histoire du piano et de ses origines, net. . . . .	5		
— Exercices des cinq doigts applicables au Véloce-Mano et au Clavier déliateur, net. . . . .	1				

CLAVIER DÉLIATEUR de JOSEPH GRÉGOIR  
VÉLOCE-MANO de M. FAIVRE  
ACCÉLÉRATEUR DU TOUCHER de M. JAELL