



MYTHOLOGIE MUSICALE

LES SIRÈNES

I



N a beaucoup parlé de l'*assemblage* qui, sous le nom ambitieux de *Sirène*, était exposé, vers la fin de l'année 1873, au Palais de l'Industrie, parmi les nombreux objets d'art et de haute curiosité rapportés de l'extrême Orient. Cet assemblage, exécuté au Japon, et dont on peut voir des spécimens chez quelques marchands d'antiquités de la capitale, se composait de la partie supérieure d'un singe, adroitement défigurée, et soudée à une queue de poisson desséché recouverte d'écailles. C'est là ce que les naturalistes japonais et chinois, habiles à profiter de

la crédulité et de l'ignorance, font passer pour des animaux amphibies ayant réellement existé, et dont la nature hybride a longtemps surpris les amateurs européens.

Il est démontré aujourd'hui que les *Sirènes*, qu'elles aient été fabriquées par les naturalistes orientaux ou inventées par les anciens mythologues, sont des êtres imaginaires, ainsi que tous les esprits aquatiques que l'on s'est plu de tout temps à grouper autour d'elles.

Quoi qu'il en soit, la fable des Sirènes est l'une des plus gracieuses que nous ait léguées l'antiquité. Outre le sens religieux et philosophique que les anciens attachaient au mythe, ils voyaient de plus, dans ce thème éternellement jeune de la séduction féminine, un prétexte à récits légendaires, continués ou repris par les conteurs du Moyen Age. La Sirène n'apparaît dans le monde réel qu'à la Renaissance, époque des grands voyages et des grandes découvertes ; au rapport de Las Cases, Colomb aurait joui de la même faveur qu'Ulysse : le célèbre navigateur qui découvrit le Nouveau-Monde aurait vu des Sirènes ! Mais il était réservé aux érudits modernes, entre autres à M. Georges Kastner (auquel appartiennent les recherches les plus récentes sur cette gracieuse fiction envisagée soit dans les monuments de la Grèce antique, soit dans ceux de l'Europe du Nord) (1), d'approfondir non-seulement le mythe des Sirènes sous un plus large point de vue, mais encore d'étudier l'histoire naturelle des animaux marins auxquels on a donné un nom qui ne leur convient, comme on le verra plus loin, ni pour la forme corporelle, ni pour le prestige mélodieux de la voix.

II

Les anciens ont émis les opinions les plus diverses sur les noms et le nombre des Sirènes, qualifiées par Pindare « d'enchanteresses. » Homère, dans l'*Odyssée*, ne parle que de deux Sirènes ; Tzetzès se borne à trois, et enfin Platon, dans son livre de la *République*, en compte jusqu'à huit. D'après le scholiaste d'Homère, Eustathe, Strabon, Pline, Pétrone, Claudien, et Servius, le commentateur de Virgile, les noms des Sirènes exprimaient généralement des qualités toutes musicales. Ainsi *Aglaophone* signifiait : « qui a une voix superbe ; » *Thelxiopeia*, « qui a une voix agréable, douce, flatteuse ; » *Thelxinoé*, « qui adoucit l'âme par le

(1) *Les Sirènes*, Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, etc., Paris, 1858, in-4°.

chant ; » *Parthénope*, « qui a une voix de vierge ; » *Molpée*, « qui chante, chanteuse ; » *Ligéia*, « qui chante d'une voix claire et harmonieuse. » Seule, *Leucosie* est nommée ainsi à cause de sa blancheur, la blancheur donnée à Vénus par Anacréon étant un des attributs de la beauté.

Les auteurs s'accordent à donner pour père aux Sirènes le fleuve Achéloüs, qui sépare l'Etolie de l'Arcanie et baigne la ville de Nicopolis. Nicaise, dans son *Discours sur les Sirènes*, raconte cette dernière fable en détail, d'après les *Métamorphoses* d'Ovide. Mais à la prose naïve de ce narrateur, nous préférons l'explication de Gerhard : « Les Sirènes, ces muses du chant trompeur, qui se tiennent sur une île aride, ont été engendrées par Achéloüs qui, vers la mer, diminue en force, et par Stérope, ou plutôt par l'une des Muses, par Melpomène, la muse du courant harmonieux, ou par Terpsichore, la muse de la danse des ondes, ou bien encore par Calliope, c'est-à-dire la muse à la belle voix. »

Le savant que nous venons de citer fixe, d'après Homère, la résidence des perfides et séduisantes filles d'Achéloüs sur un rocher aride, d'où, suivant Apollonius de Rhodes, l'auteur des *Argonautiques*, « elles se précipitent dans la mer profonde. » Quelques auteurs ne parlent que d'une seule île ; d'autres, Strabon, Pline, Tacite et Hygin, en mentionnent trois appelées *Sirénuses*, qu'ils disent avoir été habitées par des Sirènes. Voici à ce sujet quelques jolis vers d'une traduction de Claudius par un poète du dix-septième siècle, cité par Nicaise :

*Sur des rochers harmonieux,
Entre Scylle et Charybde habitaient les Sirènes,
Doux tyrans des humides plaines,
Filles-oiseaux, monstres délicieux,
De la mer écueils agréables,
Des ondes charmantes terreurs ;
En vain, tous les vents en fureur,
Loin de ces rives redoutables,
Poussaient les malheureux vaisseaux.
Leur voix, leur seule voix les tirait sur les eaux.
Le passager, à cette mélodie,
Cessait, pour son retour, de former des désirs :
Sans douleur il perdait la vie,
Il expirait dans les plaisirs.*

Mais la topographie de ce mythe importe peu, dit M. Georges Kastner. « Si, passant du domaine de la fiction dans celui de la réalité, on

reconnaît que la fable des Sirènes, comme celle de Charybde et Scylla, a été imaginée pour expliquer sous une forme poétique les dangers qui attendent les navigateurs sur les mers, ou bien dans un sens philosophique, les périls que l'homme en cette vie rencontre sur sa route, on s'inquiétera peu de savoir quel est celui des anciens géographes ou historiens qui a su le mieux déterminer le lieu de résidence de ces divinité marines. Il suffit de constater que des îles et des écueils situés entre l'Italie et la Sicile, paraissent avoir tour à tour le privilège d'être rattachés à la fable des Sirènes, et ont été pris tantôt pour le lieu d'habitation de ces subtiles enchanteresses, tantôt pour le résultat même de leurs métamorphoses. »

On voit par ce qui précède que les Sirènes ont de toute antiquité rempli le noble rôle de musiciennes célestes indiqué par Platon, et leur magique pouvoir paraît avoir principalement résidé dans la suavité de leur voix :

*La royne blanche comme un lys,
Qui chantait à voix de Sereine,*

dit à cet égard François Villon, dans le troisième couplet de la *Ballade des Dames du temps jadis*.

III

Si maintenant nous étudions les formes prêtées aux Sirènes par les auteurs et les artistes de l'antiquité, on verra que ces antiques virtuoses représentèrent d'abord des vierges nues ou vêtues, avec ou sans ailes. En effet, les Sirènes des temps homériques joignent, à une forme humaine et à un noble aspect, une grandeur, une beauté et une force extraordinaires. Au dire de Pausanias, ce ne fut que depuis Eschyle, c'est-à-dire depuis le cinquième siècle avant notre ère, que les artistes attribuèrent à ces sortes de divinités une physionomie propre à inspirer l'effroi. Alors les Sirènes figurèrent tantôt des oiseaux à tête humaine, tantôt des vierges à demi oiseaux (pl. I, n° 2.) Il existe du reste un fait incontestable, observé par Creuzer, l'auteur de la *Symbolique*, et par son compatriote Gerhard (*Choix de peintures de vases antiques*) : c'est que dans les monuments les plus anciens où les archéologues se croient fondés à voir des Sirènes, celles-ci paraissent sous forme d'oiseaux à tête de femme ; tandis que sur les monuments d'une antiquité moins reculée, elles ont la figure de vierges aux ailes d'or, comme celle dont parle Euripide dans son *Hélène*, ou sans ailes, vêtues ou non vêtues quelquefois, avec des jambes couvertes de plumes et des pieds d'oiseaux.

Plus tard seulement, les Sirènes apparaissent sous les traits de femmes-

poissons, comme celles qui habitent l'île de Cabaluse, dans l'*Histoire véritable de Lucien* (pl. I, n^{os} 1 et 3.) Cet auteur, qui a parodié tant de mythes antiques, entre autres ceux de la Syrie, a peut-être voulu faire allusion à *Dercète*, une des grandes divinités des Syriens, qui, après avoir été séduite, se jeta dans un lac près d'Ascalon, et y fut changée en un monstre qui était femme depuis la ceinture jusqu'en haut et dont la partie inférieure, suivant l'inévitable *desinit in piscem* des Latins, se terminait par une queue de poisson. C'est à elle qu'Ovide adresse cette apostrophe : « Doit-elle conter ton aventure, ô Dercète, nymphe de Babylone, qui vis tes membres se revêtir d'écailles, et qui, depuis ta métamorphose, s'il faut en croire les peuples de Syrie, résides au fond des marais ? » Cette dernière forme, hâtons-nous de le dire, est restée la plus populaire, et après avoir traversé les siècles, a été de nouveau consacrée par la fantaisie du Moyen-Age et de la Renaissance (pl. I, n^{os} 6, 7 et 8). Au seizième siècle, en effet, les Sirènes à queue de poisson étaient souvent représentées dans les ouvrages d'art, principalement dans les tentures de haute-lice ; c'est pourquoi Rabelais disait plaisamment que la plupart des auteurs n'avaient vu ces sortes d'animaux extraordinaires que dans le « pais de tapisserie. »

A côté des *Sirènes*, il faut placer les *Océanides*, les *Néréides*, filles de l'Océan ; les *Potamides*, qui présidaient aux fleuves ; les *Limnades*, protectrices des lacs ; les *Naiades* et les *Crénées*, ou *Pégées*, déités des ruisseaux, des sources et des fontaines. Ces dernières, douées comme les Sirènes de pouvoirs surnaturels, n'étaient cependant point comme celles-ci des objets de terreur. On les représentait sous les traits de jeunes filles gracieuses au front couronné de roseaux ou bien tenant des coquilles. Leur innocence toutefois n'égalait point leur beauté : égarées par la passion, elles entraînaient dans leur humide empire ceux que leur cœur avait choisis. Telles étaient la nymphe Salmacis et la gracieuse Naïs, chantées par Ovide, dignes sœurs d'Eunicel, Malis et Nichéias, tout aussi passionnées et non moins perfides, dont Apollonius de Rhodes nous a conservé le souvenir.

Quant aux Tritons, divinités marines du sexe masculin, on les représente munis d'une conque avec laquelle ils commandaient aux flots. Pausanias, dans sa description de la Béotie, raconte que dans le temple de Bacchus, à Tanagréa, on voyait à côté de la statue des dieux celle d'un Triton. « J'ai vu, ajoute-t-il, parmi les curiosités à Rome, un autre Triton qui n'est pas aussi grand que celui des Tanagréens. Ces Tritons ont la forme suivante : ils ont sur la tête une chevelure semblable à l'ache des marais. Le reste du corps est couvert d'écailles minces

et rudes comme une lime. Ils ont des branchies au-dessous des oreilles, un nez d'homme, mais la bouche est beaucoup plus large, avec des dents de bête féroce ; leurs yeux sont vert de mer, à ce qu'il semble ; ils ont des mains, des doigts et des ongles qui ressemblent à l'écaille supérieure des huîtres ; sous la poitrine et sous le ventre, au lieu de pieds, sont des nageoires pareilles à celles des dauphins. » Pline, le naturaliste, dans son IX^e livre, affirme gravement l'existence d'un Triton qui, dit-il, sonnait d'un gros coquillage en guise de trompette. Elien, au XVI^e livre de son *Histoire des Animaux*, nous apprend, après Pline, que dans les mers de l'Inde existaient également des Tritons ainsi que d'énormes poissons de mer dont la figure ressemblait à celle d'une femme. Zahn, l'auteur du *Specula physico-mathematico-historica*, en fournit un dessin (Pl. I., n^o 4).

IV

Laissons maintenant la Grèce et l'Orient, et voyons les métamorphoses qu'ont éprouvées les Sirènes classiques dans les mythologies du Nord ainsi que dans les légendes populaires des XIII^e et XIV^e siècles. Le Moyen-Age, en s'emparant de ce type allégorique, selon M. Georges Kastner, en altéra la simplicité primitive, et, dans les manuscrits comme dans les monuments, montra les Sirènes sous des formes complexes qu'assombrit encore le sentiment austère de l'art chrétien, tandis que les écrivains religieux, d'accord cette fois avec les poètes du paganisme, firent de ces divinités la personnification du dangereux attrait des plaisirs sensuels qui perdent l'âme et la livrent au démon. « Seraines, dit un manuscrit du XIII^e siècle de la Bibliothèque nationale, sont uns monstres de mer qui ont cors de fame et coue de poisson et ongles d'aigle, et si doucement chantent que endorment les mariniers et puis les dévorent. »

Le sombre empire de Thor et d'Odin est peuplé, comme on sait, de fantômes bizarres dans lesquels, sous quelques déguisements qu'ils se cachent, il est facile de reconnaître des Sirènes ou d'autres divinités marines. Citons d'abord les *Nixes*, originaires de la Thuringe, belles nymphes aux cheveux blonds, montrant leur tête gracieuse au-dessus des eaux, dont les flots miroitants dissimulent leur corps terminé en queue de poisson. Quant aux *Nix*, ils sont loin de ressembler à leurs belles compagnes ; comme les Tritons, ils portent une longue barbe ; ils sont coiffés d'une lourde coiffure d'algue tressée, et ils n'ouvrent la

bouche que pour montrer une redoutable rangée de dents vertes qui font horreur ! A ces êtres malfaisants et perfides dont la voix attire les mortels au fond des eaux et que Luther, à l'exemple de Vincent de Beauvais, a mentionnés dans ses *Propos de table*, il faut joindre les *Willis*, nom donné en Serbie aux fantômes des jeunes filles fiancées qui mouraient avant leur mariage. Selon la croyance populaire, ces fantômes blancs et diaphanes forment des danses autour des lacs solitaires.

Puis viennent les *Ondines* allemandes, si poétiquement décrites par le romancier Frédéric de La Motte-Fouqué, les *Roussalkis* des pays slaves, les *Korriganes* de la Bretagne, les *Water-Kelpis* des lacs d'Ecosse, les *Valkyries* ou femmes-cyignes des Scandinaves, et enfin les *Merminnes* ou nymphes marines de la Hollande, véritables sœurs de la brillante *Mélusine*, mère de Lusignan, que la *Chronique de Rains* montre peignant ses longs cheveux, tandis que sa queue de poisson s'agite dans un bassin (Pl. I, n° 5).

Les familles françaises de Lusignan, de Saint-Gelais, de La Rochefoucauld, de Lansac et de Laude, qui, d'après Merbitz, se prétendent issues de la Mélusine, femme du comte de Poitou, ont encore dans leurs armoiries une nymphe aux cheveux épars, nue jusqu'à la ceinture, le reste du corps caché dans un vase rempli d'eau et laissant voir une queue de serpent attachée à son corps ; « telle serait là, ajoute Merbitz, l'image de la nymphe Mélusine. »

Les plus connues, parmi ces fées des eaux, sont sans contredit les *Dames vertes* (dame est ici pour fée), sorte de péris du Jura, surtout les *Dames blanches*, qui se transformaient en poissons ou en reptiles à des époques indéterminées.

V

Les anciens, qui accordaient tant de pouvoir à la voix enchanteresse des Sirènes, reconnaissaient également la puissance de leurs accords fascinateurs ; aussi leur faisaient-ils jouer de la flûte et de la lyre. Les artistes du Moyen-Age remplacèrent ces instruments par ceux en usage de leur temps, tels que la saquebute ou trombone, la harpe, la guiterne, la viole, le chalumeau, etc., ainsi que nous l'apprend J. de Montlyard (1).

(1) *Mythologie ou explication des Fables*, œuvre d'éminente doctrine et d'agréable lecture, cy-devant traduite par J. de Montlyard, exactement reluë en cette dernière édition, et augmentée d'un *Traité des Muses*, etc., Baudoin, Paris, 1627.

En effet, les miniatures et les estampes des XV^e XVI^e et XVII^e siècles, montrent que tous ces instruments composaient alors l'orchestre surnaturel des Sirènes. (Pl. I, n^{os} 6, 7 et 8.)

VI

Quoi qu'il en soit de ces métamorphoses, le mythe reste toujours le même, et la Sirène, sous quelque forme et sous quelque nom qu'elle se montre, offre le symbole des voluptés décevantes auxquelles l'homme s'abandonne parfois ici-bas ; ce qui a fait assimiler la Sirène au Démon : « *Sirenes Dæmoniaë*, » dit Saint-Basile. Suivons donc le conseil que donne Circé à Ulysse, et si nous rencontrons quelques-unes de ces enchanteresses au chant qu'Homère qualifie de *mielleux*, et dont la voix « perfide comme l'onde, » selon l'expression de Shakespeare, pourrait nous devenir funeste, imitons au plus vite le prudent et courageux fils de Laërte : bouchons-nous les oreilles avec de la cire pour triompher de leurs embûches !

S. BLONDEL.

(La suite prochainement.)



Mes Sirènes de l'Antiquité et du Moyen-âge.

N° 1



N° 3



N° 2



N° 4



N° 5



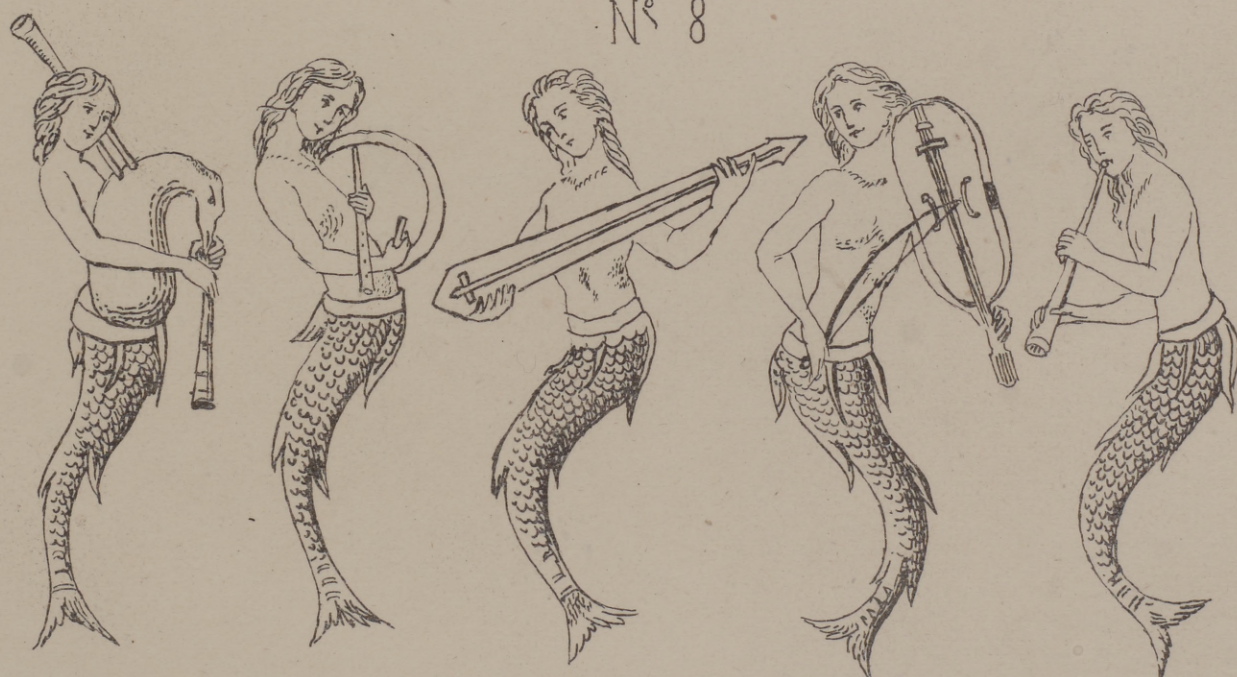
N° 6



N° 7



N° 8



Noms de ces Sirènes et de leur instrument.

N° 2. - Tiré de Nicaise (Dioc. sur les Sirènes. Frontispice)

N° 3. - Tiré de Georges Kastner (Les Sirènes).

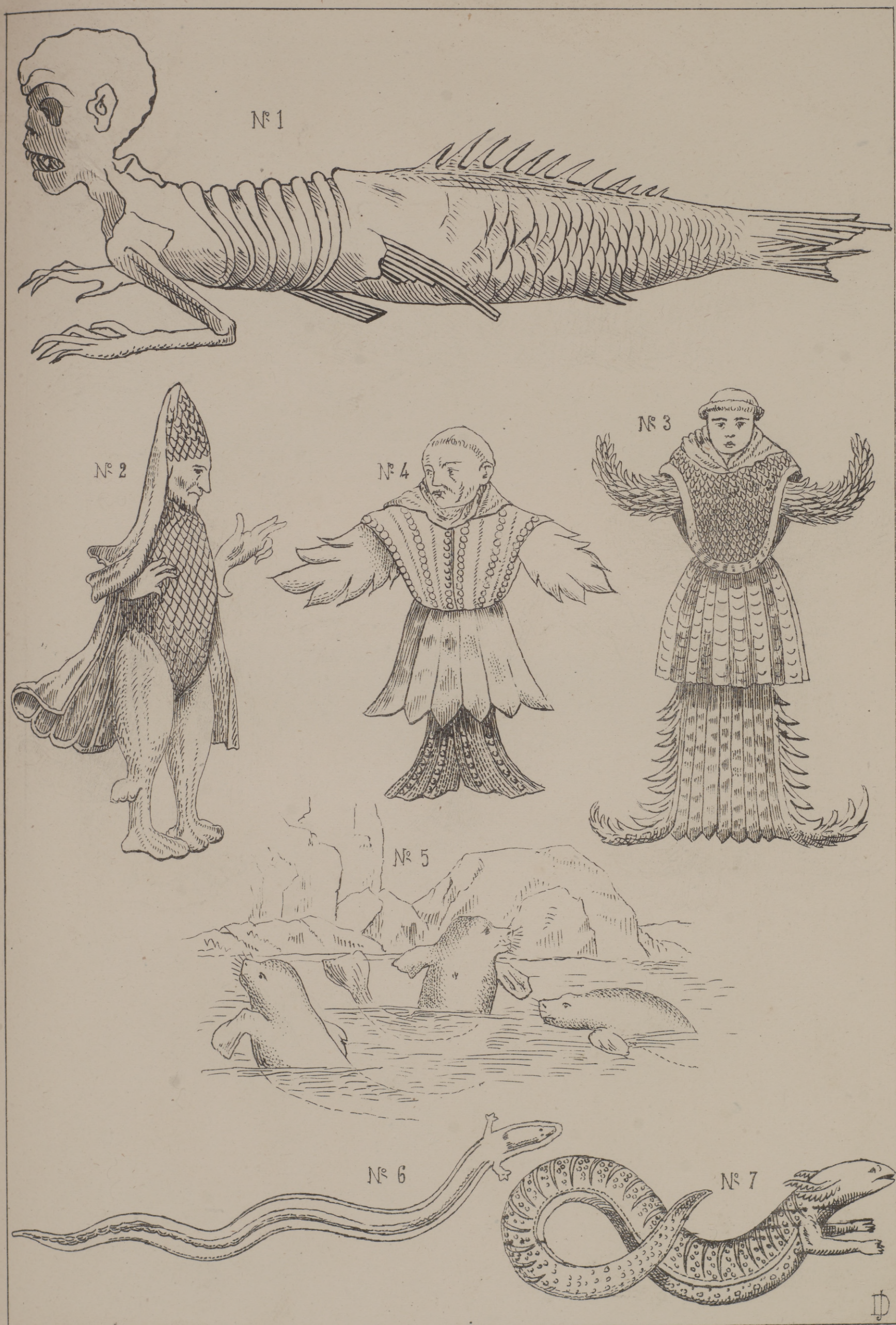
N° 4. - Tiré de Jabon (Specula physico-mathematico historica)

N° 5. - Tiré d'une Miniature de la Chronique de Rains.

N° 6, 7. - Tiré d'une miniature du *Manuscrit de la Bible* amoureux, en représentant le Triomphe de Neptune.

N° 8. - Tiré des peintures de la tour de l'ancien évêché de Beauvais (Concert de Sirènes).

Les Sirènes modernes.



N°1. — Sirène (assemblage) de travail japonais, exposée en 1873 au Palais de l'Industrie (Musée de l'extrême Orient.)

N°2,3,4. — Evêque en Moines de mer, tirés des ouvrages de Rondelen, de Lycosthène et de Zahn.

N°5. — Phoques.

N°6,7. — Sirènes tirées de l'ouvrage de Georges Kastner.



L'ÉCOLE DE MUSIQUE MODERNE

SES TENDANCES ET SES PROCÉDÉS



U moment où la guerre des Gluckistes et des Piccinnistes menace de se rallumer sous une autre forme : la guerre des partisans de l'école nouvelle et de l'école ancienne; qu'il me soit permis d'entrer dans quelques détails sur les tendances et les procédés de l'école nouvelle. Ces observations pourront aider à éclairer les amateurs de musique qui n'en font point profession, et les mettre à même de juger avec connaissance de cause, d'abord en quoi consiste la différence entre les deux écoles, ensuite si l'école nouvelle a quelques chances de longévité.

La principale tendance, la tendance mère, si je puis m'exprimer ainsi, de l'école nouvelle, est l'assimilation de la voix aux instruments. Si Beethoven et d'autres compositeurs allemands se sont parfois laissé aller à cette fausse manière de voir, ce n'a jamais été par système. Mais comme ils connaissaient mieux le mécanisme des instruments que celui de la voix, et qu'ils pouvaient se livrer à la fougue de leur imagination tout à leur aise avec l'immense étendue de sons que leur offraient les instruments à cordes et le piano (qui en outre ne sont arrêtés par aucune difficulté d'intonation), ils se sont trouvés gênés en présence de la douzaine de notes dont la voix humaine peut disposer dans la généralité des cas, et à laquelle il faut encore éviter quantité d'intervalles qui pourraient en compromettre la justesse.

Vouloir traiter la voix comme un instrument d'orchestre, fût-ce même un instrument à vent, est une erreur profonde. Rien n'est plus dissimblable. Un violon ressemble à un autre violon, une clarinette à une autre clarinette, et il n'y a que la supériorité du luthier et la virtuosité de l'exécutant qui mettent quelque différence entre des instruments de même nature. Mais un soprano ne ressemble nullement à un autre soprano ni un ténor à un autre ténor. Il y a d'abord la diversité du timbre, ensuite celle de l'étendue de la voix et de la facilité à en unir les registres, puis la variété de puissance de l'organe, enfin le plus ou moins d'aptitude naturelle à l'agilité. A celui qui joue du violoncelle ou de la flûte il est indifférent de faire une gamme montante ou une gamme descendante, d'exécuter un trille ou tout autre ornement. Parmi les chanteurs, au contraire, il en est qui ont le trille inné et d'autres qui ne parviennent jamais à l'acquérir, et l'on voit journellement d'excellents vocalistes qui éprouvent beaucoup plus de peine à faire la gamme montante que la gamme descendante, et réciproquement. Enfin, il ne faut pas perdre de vue qu'une mesure rigoureuse est une qualité très importante chez un instrumentiste, et l'est beaucoup moins chez un chanteur, parce que tous les instrumentistes, sauf les pianistes, harpistes et organistes, jouent ou ont joué dans les orchestres, et que quantité de chanteurs ne chantent ni n'ont jamais chanté dans les chœurs. Malgré tout leur talent, je ne répondrais pas que mesdames Patti et Carvalho, que MM. Delle-Sedie et Faure fissent de très remarquables chefs d'attaque. Règle générale : un chanteur-métronome est un mauvais chanteur.

Une autre tendance des compositeurs de la nouvelle école est de se moquer ouvertement des règles de l'harmonie, mais d'une façon différente d'autrefois, où tout jeune élève se vantait d'avoir fait deux quintes de suite, « parce qu'il avait voulu les faire. » Faire deux quintes de suite est aujourd'hui passé de mode. Le fin du métier consiste à résoudre fausement les dissonances, à ne point préparer les notes qui doivent l'être ou à déplacer celles qui ont une place fixe, enfin à mettre à la suite les uns des autres des accords qui n'ont entre eux aucune relation de parenté ni de tonalité. Qu'est-ce en effet qu'un traité d'harmonie ? C'est un code où sont réunies par ordre toutes les lois qui régissent la syntaxe de la composition musicale. Si vous abolissez ce code que vous regardez comme suranné, il faut en rédiger un nouveau où se trouveront des lois et des règles plus conformes aux idées nouvelles, afin que chacun sache ce qui est permis et ce qui est défendu. Mais si un nouveau code est inutile ou impossible à établir, si tout peut être permis suivant le tempérament et le caprice du premier *génie* venu, il n'y a plus que confusion et

anarchie. Voyez la danse. La danse de théâtre a ses règles, ses lois : la danse de salon a les siennes. Si vous voulez vous affranchir des lois de l'une et de l'autre, vous tombez dans le *cancan*. Que les compositeurs de l'avenir y prennent garde ! leurs productions ne seront bientôt plus qu'un cancan musical, bien moins gai que l'autre, car le cancan dansé amuse et le cancan joué ennui.

J'ai assez parlé des tendances de la nouvelle école. Passons à ses procédés.

Premier procédé. — J.-J. Rousseau a signalé l'effet imposant du premier coup d'archet de l'ouverture d'un opéra. Pour ne pas se traîner dans l'ornière des moyens connus, les Modernes affectent de commencer toutes leurs ouvertures ou introductions par un pianissimo. Apparemment ils considèrent cette manière de débiter comme étant de meilleur ton.

Deuxième procédé. — Ils ont un air à accompagner : ils commencent par chercher un dessin instrumental d'une seule mesure, mais qui offre quelque intérêt. Une fois le dessin trouvé, l'accompagnement de tout l'air est fait. Ce dessin haussé, baissé, transposé, modulé, se reproduit obstinément pendant tout le temps que dure le morceau, sans que son allure soit jamais variée, heureux encore quand l'accompagnement qui en résulte n'est pas écrit d'avance, et le chant ajusté sur ce dessin si traqué et si torturé. Ce n'est pas qu'il ne se rencontre quelques exemples de ce genre de procédé dans les anciens compositeurs, témoin Rossini, dans l'admirable air de Guillaume Tell : « Sois immobile », et Schubert, qui en a usé et abusé dans ses mélodies ; mais il faut convenir que messieurs les Modernes ne trouvent pas tous les jours des inspirations telles que l'air de Guillaume Tell, et que la *Religieuse*, l'*Ave Maria*, la *Sérénade*, le *Roi des aulnes* et le *Départ*.

Troisième procédé. — Comme les musiciens de l'avenir font une guerre à mort au rythme, ils n'ont rien de plus pressé, rien de plus à cœur, lorsqu'un chant ou une mélodie leur arrive une fois par hasard, que d'en détruire le rythme par l'accompagnement. En conséquence, ils placent au-dessous un dessin syncopé, soit d'une mesure à l'autre, soit d'un temps fort à un temps faible, et ce, dans toutes les parties, compris la basse, de façon à obliger le chanteur à marquer la mesure pour le piano ou l'orchestre, au lieu que ce soit l'orchestre ou le piano qui la marque pour le chanteur.

J'arrive à la manière d'instrumenter de l'école moderne. De tout ce qui constitue son bagage, l'art avec lequel les jeunes compositeurs instrumentent leurs partitions est certainement ce qui laisse le moins de prise à la critique, et mérite d'être loué et encouragé. Mais qu'on ne s'y trompe point : l'instrumentation s'apprend et le don de créer des mélodies ne s'apprend pas. Il est donc bien plus facile d'intéresser avec des effets d'orchestre qu'avec des chants neufs et originaux, qui doivent, selon les circonstances, être simples et jolis, nobles et grands, mais toujours bien rythmés et faciles à retenir. Or, les musiciens de l'avenir n'ayant pas, du moins la plus grande partie d'entre eux, reçu du ciel le don de la mélodie, comme l'ont reçu Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Hérold et Auber, pour ne parler que des quasi-contemporains, ont imaginé d'abord de tourner en ridicule la carrure des motifs, et ensuite d'affecter une sainte horreur pour la banalité. Partant de là, ils enfilent à la suite l'une de l'une de l'autre des phrases musicales d'où le rythme est exclu, et s'efforcent de rendre baroques, en les dérangeant, le petit nombre de mélodies qui leur viennent, de peur qu'on ne les trouve communes.

Que dans le fond de leur cœur ils admirent ou méprisent Mozart, Haydn, Rossini et Auber, c'est affaire à eux, et peu nous importe ; mais ils veulent faire autrement qu'eux, et ont la prétention de faire mieux. Quoi qu'il en soit, il leur a fallu suppléer aux dons de la nature qui leur manquaient, et ils se sont jetés à corps perdu dans l'instrumentation. Leur manie est de chercher des effets. Aujourd'hui, un élève qui a pris sa seconde leçon d'instrumentation en est déjà à vouloir trouver des effets d'orchestre, sans songer qu'il faut commencer par écrire pendant six mois, un an, deux ans, de la musique courante d'orchestre, avant de se risquer à chercher des effets nouveaux, et que dans telle partition signée d'un nom illustre, il ne se trouve souvent pas quatre effets absolument neufs. Wagner, qu'ils prennent pour modèle, a le génie de l'instrumentation, et grâce à ce genre de génie, il fait souvent passer sur l'absence de rythme et de mélodie, bien que la marche du *Tannhauser* prouve qu'il sent la puissance du rythme tout comme un autre. Mais l'absence de rythme et de mélodie, jointe à l'absence du génie de l'instrumentation, ne produira jamais que des avortons ou des œuvres mortes.

Le goût prédominant des modernes consiste à placer la harpe partout, à employer la flûte dans ses notes graves, à faire de grandes oppositions entre la demi-teinte et le fortissimo, bien que cependant la demi-teinte et les sourdines l'emportent généralement chez eux sur la sonorité pleine. Ça et là ils rencontrent de beaux effets, mais comme ce n'est que

par des modulations constantes qu'ils procèdent et qu'ils développent leurs idées musicales, il en résulte qu'ils ne sont propres qu'au genre symphonique, et que leur entente de la scène et leur expression dramatique sont nulles. D'ailleurs, leurs chants (avec paroles) ne sont pour la plupart du temps que de la mélodie.

Ainsi donc, le bilan de la nouvelle école peut se dresser ainsi : Actif, instrumentation toujours soignée; quelquefois de beaux effets d'orchestre. Passif : négation de la mélodie; abolition du rythme, révolte constante contre les lois de l'harmonie, absence de charme, aplatissement, ou du moins asservissement de la voix humaine, qui restera toujours le premier et le plus beau de tous les instruments, en dépit des efforts des Modernes et des théories anatomiques des professeurs de chant du jour, contre lesquelles Piermarini s'est si vertement élevé dans la préface de son *Cours de Chant*, dont j'ai rendu compte dans le dernier numéro de *la Chronique musicale*. Une musique écrite dans ces conditions a-t-elle des chances de longévité ? Voilà la question. Le temps la résoudra.

HENRY COHEN.





DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE ⁽¹⁾

[CHAPITRE IV

(Suite et fin)



Le tableau numéro 2 contient tout ce que nous avons pu nous procurer relativement aux congés de réforme et de convalescence accordés respectivement aux soldats et aux musiciens, dans la même période de vingt-six années. Malgré ses lacunes, il n'est pas moins significatif. On y voit, en effet, que pendant que la phthisie pulmonaire faisait :

1^o Au Val-de-Grâce, de 1849 à 1858 inclus, 443 victimes, dont 9 instrumentistes ;

2^o A l'hôpital de Versailles, de 1833 à 1858 inclus, 459, dont 3 instrumentistes ;

L'on délivrait dans le même temps pour phthisie, affection tubercu-

(1) Voir les numéros des 1^{er} et 15 août, 15 septembre 15 octobre et 15 novembre 1874, et 15 janvier 1875.

leuse ou pour *bronchite, catarrhe, pleurite, faiblesse de constitution*, servant à déguiser le diagnostic véritable :

1° Au Val-de-Grâce 1,112 congés, dont 8 à des instrumentistes;

2° A l'hôpital de Versailles, 1,786, dont 7 d°.

Total 2,898 congés, dont 15 à des instrumentistes.

Or ici encore, si les choses se passaient de même chez les soldats et chez les musiciens, qu'aurions-nous dû trouver pour ces derniers? un total de 116 congés, au lieu de 15 seulement, c'est-à-dire tout près de 8 fois plus !

Que faut-il de plus (même en admettant de notre part quelques erreurs de pointage, difficiles à éviter dans un travail de si longue haleine) pour établir manifestement la très grande immunité relative dont jouissent les joueurs d'instruments à vent par rapport à la phthisie pulmonaire, et forcer à cet endroit les convictions les plus rebelles?... Mais cette immunité, nous objectera-t-on, ne serait-il point possible de la rapporter à une autre influence? Ne pourrait-on, par exemple, en trouver la cause véritable dans la constitution, dans l'état de santé même, ou bien dans une meilleure hygiène de ceux qui en bénéficient?... Le soldat, dit Benoiston de Châteauneuf, et cette fois il avait raison, « *est un homme de choix, le musicien ne l'est pas.* » Il est notoire, en effet, que 80 fois sur 100 se font musiciens dans l'armée ceux qui, comme le jeune soldat cité par le docteur Linas, moins robustes de corps ou de cœur que leur camarades, veulent échapper aux corvées, aux manœuvres et factions, et s'épargner le port des armes dans les marches. Lorsqu'il y a un traînard, un *clampin*, suivant l'expression consacrée, dans une chambrée, pour peu que le sujet s'y prête, on en fait un musicien. Voilà pour les qualités physiques de l'homme. Quant à l'hygiène du musicien, elle est certainement inférieure, car si sa nourriture ne vaut ni plus ni moins que celle du simple soldat, celui-ci a tout au moins le bénéfice d'exercices fréquents au grand air, alors que le musicien vit, lui, confiné, durant de longues heures, dans une salle d'étude dont l'oxygène est loin d'être toujours d'une pureté sans égale. Si, plus tard, nous considérons l'élève monté au grade de musicien de deuxième ou première classe, ce n'est certes point non plus ni dans l'atmosphère, ni dans les libations des guinguettes et bals publics, où il lui est permis quelquefois d'aller jouer de son instrument, que nous trouverons pour lui des conditions d'hygiène meilleures que celles des sous-officiers auxquels il est alors assimilé, et qui payent, eux, même tribut que le simple soldat à la phthisie. Si l'on était tenté encore de nous objecter que le personnel musical dans l'armée se renouvelle moins souvent, et que par conséquent les éléments

de notre comparaison ne sont point similaires, il nous suffirait de répondre : que ceux que leur infériorité dans l'art relègue perpétuellement au dernier rang, se dégoûtent du service, non moins que les hommes restés simples fusiliers, et le quittent tout aussi vite ; tandis que, parmi les musiciens qui ont acquis quelque talent, les uns restent dans l'armée, comme les sous-officiers à chevrons, en attendant le jour de la liquidation de leur modeste retraite, mais les autres, plus nombreux, préfèrent rentrer dans la vie civile pour y mettre ce talent plus à profit, ou y suivre une autre carrière qui réponde mieux à leur ambition.

Une réflexion avant que de clore ce chapitre, dont le développement paraîtra, nous l'espérons, justifié en tous points.

L'on sait que la phthisie pulmonaire a été signalée comme particulièrement fréquente dans divers corps d'élite, notamment dans la gendarmerie et l'ancienne garde de Paris. D'aucuns ont cru, non sans raison, en trouver la cause dans le mode d'équipement de ces hommes. Or, il est bien remarquable que les quelques instrumentistes morts de phthisie soient surtout des musiciens (29 sur 35), c'est-à-dire ceux chez lesquels l'attitude forcée des deux bras en avant vient, avec les synergies musculaires nécessaires dans la marche, contrarier précisément la libre expansion pulmonaire, ainsi que le faisaient autrefois les buffleteries des gendarmes et gardes à pied qui, croisant au-devant de la poitrine, l'enserraient d'autant plus fort que le sabre et la giberne qui y étaient attachés pesaient davantage. A Versailles, où la garnison est surtout composée de cavalerie, et où par conséquent les instrumentistes ne sauraient éprouver de gêne semblable, il n'y a eu chez ces derniers, en vingt-six années, pour cause de phthisie, que 3 décès sur 459. N'y a-t-il point là de quoi grandement justifier aussi cette opinion : que les pianistes, les harpistes et surtout les violonistes paient, eux, au contraire, un tribut considérable à la phthisie ; et comment déjà ne pas en conclure que ce serait certainement s'exposer à perdre tous les bénéfices hygiéniques et préventifs de l'exercice du chant lui-même, que de le pratiquer dans une attitude capable de s'opposer à l'entière liberté des organes qui y président ?

Un mot maintenant, avant que de conclure, sur les effets contraires de la mise au repos des organes pulmonaires.

Assistant un jour fortuitement à une leçon faite à l'hôpital de Lari-

boisière sur la phthisie, nous y avons entendu le Professeur s'exprimer à peu près en ces termes : « On a prétendu que les exercices de la voix, le chant et le jeu même des instruments à vent, dirigés dans le sens d'une sorte de gymnastique des poumons, étaient propres à combattre la phthisie. Pour mon compte, je crois peu à l'efficacité d'un pareil moyen, même pour la prophylaxie, et je serais bien plus disposé, au contraire, à admettre les bons effets de la mise au repos des organes. Un de mes amis, professeur émérite dans un pays voisin, s'est guéri d'une phthisie, qui commençait à être des plus caractérisées, par un silence presque absolu auquel il a eu le courage de se condamner, durant dix-huit mois consécutifs. En pareille occurrence, je n'hésiterais point à faire de même, et à le conseiller. »

En 1834, le docteur Coindet avait écrit dans les *Annales d'hygiène*, t. XIX :

« Le silence alanguit le système digestif, *débilité les organes de la respiration et prédispose à la phthisie.* »

Plus tard, le docteur Fourcault, soutenant la même thèse, avait publié une statistique de laquelle il résultait que dans les maisons centrales pénitentiaires, où l'on observe la loi du silence, à Vilvorde, il y avait eu trente-quatre phthisiques sur soixante-trois décès en une seule année; à Gand, quatre-vingt-sept phthisiques sur cent soixante-huit décès en dix-huit années, et à Poissy, où la règle est cependant moins sévère, cent soixante-dix sur deux cent quatre-vingt-deux en dix années !

Les faits avancés par Fourcault, et que ne pouvait ignorer le Professeur de l'hôpital Lariboisière, n'étaient-ils qu'exceptionnels, et l'assertion de Bennati, rapportée plus haut, de laquelle il résulterait que la plupart des sourds-muets succombent à la phthisie, était-elle controuvée ? Cela valait assurément la peine d'être vérifié, mais la pensée nous en est venue au cours seulement de cette publication. Nous avons procédé sans retard à un supplément d'enquête, dans l'espérance d'arriver encore à temps pour en faire profiter le lecteur. Malheureusement, l'un des principaux documents statistiques, la mortalité par la phthisie dans les établissements des sourds-muets en France et dans ceux des jeunes aveugles, afin d'avoir un terme de comparaison, nous fait encore défaut à cette heure où il ne nous est plus possible de différer la livraison de ce dernier article. Ni la statistique générale de France, ni la statistique spéciale du Ministère de l'intérieur n'ont pu rien nous apprendre sur la mortalité respective de ces différents établissements, et il ne nous est resté d'autre ressource, pour la connaître, que de nous adresser personnelle-

ment aux directeurs mêmes de chacun d'eux en particulier. C'est ce que nous faisons en ce moment, en même temps que nous tentons de nous procurer quelques données sur la mortalité par la phthisie dans certains couvents et communautés. Le chapitre que nous aurons à écrire plus tard aura pour titre :

DES EFFETS DÉSASTREUX DU MUTISME OU DU SILENCE
DANS LA PHTHISIE PULMONAIRE.

Ce titre, nous pouvons, hélas ! le justifier dès à présent très grandement en sa seconde partie, c'est-à-dire quant à ce qui concerne les effets du simple silence, grâce aux nombreux documents officiels sur la statistique médicale des établissements pénitentiaires. Il résulte, en effet, de l'étude attentive de ces documents, mis très gracieusement à notre disposition :

Que la mortalité en France, dans les maisons centrales de force et de correction, s'est non-seulement montrée, pour l'ensemble de ces maisons, trois et quatre fois supérieure à celle de la vie libre (*en certaines on l'a vue parfois s'élever au décuple*), mais qu'elle a offert de très grandes oscillations. Presque stationnaire à 6,52 p. 100 dans la période de 1836 à 1838, on la voit ensuite s'élever tout à coup, atteindre successivement une moyenne de 7,95, — 8,15 et même 9,95 en 1848; puis redescendre à 6,96 en 1848, à 5,24 en 1849, pour remonter après 1852 à 6,51, et 7,01 p. 100 en 1854.

Ces oscillations, dont les plus fortes, celles de la période de 1838 à 1849, avaient coïncidé précisément avec l'époque où l'on avait commencé à faire les plus louables efforts pour améliorer physiquement et moralement le sort des prisonniers, furent une énigme pour l'Administration. Le docteur Parchappe, son interprète, s'efforça de la pénétrer. Il en chercha successivement la clef dans le cubage et la ventilation des divers établissements pénitentiars, pour lesquels le Département de l'intérieur fit les frais de tout un volume de plans, dessins et légendes explicatives; dans la substitution du régime de l'entreprise à celui de la régie pour l'alimentation des prisonniers; dans une quasi-fermeture des cantines, qui jusque-là avaient été autorisées à leur fournir des vivres supplémentaires... etc., et enfin, chose étrange, dans le prix moyen de l'hectolitre de froment avant l'époque de la détention. Il y avait de par ailleurs cependant une cause de mortalité bien autrement puissante, et cette cause, qu'il nous reste à faire très brièvement ressortir, l'on s'étonne qu'un Inspecteur général du service sanitaire des prisons, ainsi que

l'était depuis nombre d'années, le docteur Parchappe, ne l'ait même point entrevue, surtout après les dires du docteur Fourcault.

Le 10 mai 1839 marque une phase nouvelle dans les établissements pénitenciers de la France. A cette date, un arrêté ministériel imposa l'observance du silence aux détenus. A peine le nouvel arrêt a-t-il reçu son exécution, que la mortalité des maisons centrales, stationnaire, depuis plusieurs années, vers le chiffre de 6,52 p. 100, monte à 6,86, atteint 7,95 en 1840, puis 8,38 p. 100 lorsque l'application rigoureuse de l'arrêt a eu le temps de produire tous ses effets. Survient la révolution de 1848. La discipline se relâche dans les maisons centrales, la loi du silence y devient lettre morte, et la mortalité, encore à 8 p. 100 en 1849, à 9,95 en 1847, descend à 6,96 en 1848, et en 1849 à 5,24, où elle se maintient à peu près stationnaire jusqu'au jour où, après le coup d'État de 1852, la discipline reprenant le dessus, on réapplique l'ordonnance de 1839. Elle remonte alors à 6,51 en 1853, et à 7,01 en 1854; et, pendant ce temps, qu'est-ce qui faisait les frais principaux de ces oscillations? Les maladies de l'appareil respiratoire!

D'autre part, si l'on interroge la statistique des pénitenciers agricoles de la Corse, au nombre de trois (Casabianda, Castelluccio et Chiavari), où la loi du silence ne peut plus être appliquée, on trouve qu'en quatre années, à partir de 1867, époque de l'adjonction des deux premiers de ces pénitenciers à celui de Chiavari :

7,743 détenus ont donné 237 décès, sur lesquels il y eut seulement 22 phthisiques, c'est-à-dire que la mortalité générale moyenne a été de 3 p. 100, ou pas tout-à-fait 1 de plus que celle dans la vie libre au-dessus de 16 ans, où elle est de 2,10 (Bureau des longitudes); et que dans la mortalité générale, les phthisiques ont compté seulement pour 6,50 p. 100, ce qui est environ moitié moins que dans la vie libre!

Veut-on savoir maintenant quelle a été la mortalité correspondante aux mêmes époques dans deux maisons centrales *rurales*, les plus importantes du continent, à Eysses et à Fontevault, où toute infraction à la loi du silence est sévèrement réprimée; la voici :

Eysses.	Population de 1867 à 1870.	3,216	
	Mortalité générale	213 = 6	p. 100
	Mortalité par phthisie.	109 = 50	— de m. g.
Fontevault.	Population de 1867 à 1870.	5,362	
	Mortalité générale. . . , . .	219 = 4,08	—
	Mortalité par phthisie.	93 = 42	p. 100 de m. g.

Quelle éloquence dans de pareils chiffres, même après y avoir fait la

part de cette autre gymnastique si salubre résultant des travaux agricoles. Quels enseignements pour tout le monde, y compris le savant confrère dont nous avons rapporté le singulier enseignement, et comment ne pas qualifier de JOUR NOIR cette date du 10 mai 1839, où parut l'arrêt ministériel dont les conséquences furent et doivent être encore à l'heure qu'il est si funestes!...

CONCLUSIONS

De l'ensemble de tous les faits et opinions que nous avons relatés; de cette vaste enquête dont les éléments nous ont été fournis par les maîtres et les artistes les plus en renom dans la déclamation, dans le chant et le jeu des instruments à vent, par nombre de médecins en rapports fréquents avec le personnel de nos théâtres et scènes lyriques, par tous les principaux facteurs d'instruments de musique, par des virtuoses amateurs, et implicitement par les divers instrumentistes de l'armée, musiciens proprement dits, trompettes ou clairons, qui ont fait partie de la garnison des première et deuxième divisions militaires pendant toute une période de vingt-six années, et enfin par les divers documents officiels sur la statistique médicale des établissements pénitentiaires, il doit être permis de conclure sans hésitation :

Que l'opinion assez universellement acceptée, en vertu de laquelle on devrait condamner au repos toutes poitrines plus ou moins faibles ou délicates, n'a aucun fondement et n'est le résultat que d'un préjugé ;

Que tous les exercices des organes respiratoires, quand ils s'accomplissent avec mesure d'abord, et toujours suivant les lois d'une gymnastique rationnelle des poumons et des organes qui les enferment, quand ils ont lieu mécaniquement *sans fatigue ni morale ni physique*, et sans que rien puisse venir mettre un obstacle quelconque à la libre expansion pulmonaire, sont au contraire éminemment salutaires, et à ce titre doivent faire partie de bonne heure de l'hygiène de toute personne plus ou moins menacée de tuberculose pulmonaire par sa naissance ou par sa constitution, tandis que devront être sévèrement proscrits, dans les mêmes cas, toutes choses, ou tous instruments pouvant, comme le violon, par exemple, avoir pour effet de resserrer la poitrine ;

Qu'au nombre des exercices à recommander, il faut mettre en première ligne le chant, et surtout, toutes les fois que faire se pourra, le jeu d'un instrument à vent choisi de façon à ce que, tout en étant le mieux approprié au goût de l'exécutant, il permette une ampliation plus grande de la poi-

trine, aussi bien par l'attitude à prendre pour en jouer, que par la quantité d'air nécessaire à l'émission du son. Fillettes et garçons, auxquels peut incomber un fatal héritage, apprendront donc à solfier de bonne heure; et vers l'âge de six à douze ans, nul inconvénient pour ces derniers à emboucher cor, trompette ou piston, pourvu que la fatigue n'aille jamais chez eux au-delà de celle des livres. Pour les jeunes personnes qui, malgré les tentatives récentes faites en vue de créer des orchestres féminins, ne sauraient user du même moyen, pour les hommes auxquels l'âge, les goûts ou les convenances sociales ne permettent point d'aspirer à devenir ni des chanteurs, ni des virtuoses, il restera la précieuse ressource des inhalations forcées, pratiquées suivant les méthodes anglaises de Ramadge, Authenrieth Cricton, etc., et mieux encore, au moins en certains cas, suivant notre propre méthode, laquelle consiste à faire accomplir les deux temps de la respiration au travers d'un tube muni de doubles soupapes à levier qu'on peut graduer à volonté, et qui s'ouvrent dans des flacons où l'air est obligé de s'imprégner d'émanations d'iode, de soufre ou de goudron, suivant les cas.

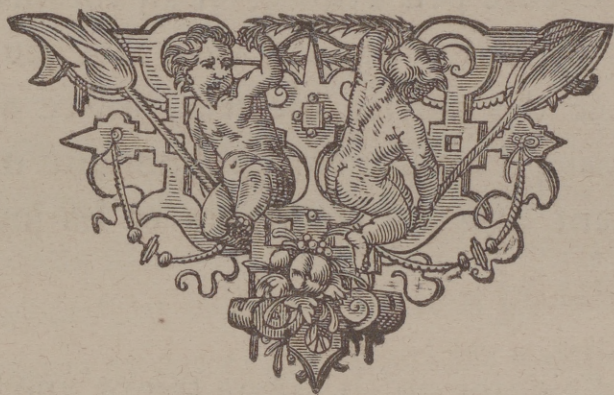
Ces mêmes exercices et inhalations peuvent-ils étendre leur action bienfaisante au-delà de la prophylaxie, et guérir des poumons déjà malades? Très certainement répondent les observations de tous les jours, aussi bien que les faits de guérison bien constatée, relevés dans notre enquête; si le mal est encore peu avancé, et si, comme l'on en trouve tant d'exemples dans les autopsies de vieillards, l'on peut espérer obtenir la cicatrisation crétacée des parties ulcérées, fût-ce au prix de cet antagoniste de la phthisie, l'emphysème pulmonaire ou asthme, qui, par contre, est si fréquent chez les chanteurs et les joueurs d'instruments à vent.

Pas n'est besoin d'ajouter qu'en même temps que la gymnastique spéciale que nous préconisons, une gymnastique générale ou tous autres exercices propres à en tenir lieu, la danse, l'escrime, l'équitation, etc., seront du meilleur effet. On préviendra ainsi l'alanguissement du système musculaire, l'*amyosthénie*, ainsi que nous l'avons dénommée, et que nous avons appris, le premier, à mesurer, il y a maintenant plus d'un quart de siècle, à l'époque même où nous fondâmes en médecine cette thérapeutique nouvelle des Maladies nerveuses par certains métaux, soit au dedans, soit au dehors, la MÉTALLOTHÉRAPIE, dont une des applications populaires, *la casserole de cuivre contre la migraine*, fit si grand bruit, dans le temps, et inspira particulièrement la verve satirique de Cham, qui lui donna libre carrière dans tout un numéro du *Journal*!

amusant. Cet alanguissement est la cause première de tant de maux ; nous avons démontré directement, à satiété, durant vingt années, par nos applications de métaux aux quatre coins des hôpitaux de Paris, qu'il est tout particulièrement funeste au phthisique, par la raison qu'il amène fatalement chez lui la perte de l'appétit, c'est-à-dire le démantèlement de l'organisme et l'émaciation à bref délai.

Qu'on nous pardonne cette petite incursion finale dans le domaine spécial de la médecine. La phthisie pulmonaire prélève un tribut si effroyable sur notre pauvre humanité, que quiconque croit avoir en ses mains une parcelle de vérité pour la combattre, doit y insister, à notre avis, toutes les fois que l'occasion s'en présente.

Dr V. BURQ.





LULLY

PROFESSEUR DE VIOLON



CHACUN sait que Lully naquit à Florence, qu'il fut comblé des faveurs royales, et qu'il peut être, dans une certaine mesure, considéré comme le créateur de l'opéra français. Je dis dans une certaine mesure, pour ne pas frustrer de leur part de gloire Cambert et Perrin, les premiers en date sinon en mérite. Lully fut un favori du destin, et le hasard ou la Providence, non moins que son talent, jouèrent un grand rôle dans son aventureuse destinée. Il est ainsi des privilégiés du sort, et à côté des natures laborieuses et patientes, devant tout à leur labeur, on voit des personnalités heureuses dont les circonstances favorables abattent la plus forte part de besogne; le destin s'incarne de mille façons pour intervenir dans leurs affaires, et un souffle indifférent pour tout autre suffit à pousser la barque de leur fortune.

Cette image nous ramène directement aux incidents fortuits qui jetèrent Lully dans la voie des honneurs, incidents où le destin prit une forme assez rare, assez indiscreète, et par là même assez délicate à raconter. Je suis vraiment embarrassé pour vous dire comment il se fit que mademoiselle de Montpensier mit à la porte l'indiscret marmiton qui raclait ses casseroles et son violon dans les cuisines du Luxembourg.

Il est très certain, et ceci est un fait acquis à l'histoire, qu'un beau jour, Mademoiselle, toute Mademoiselle et cousine du roi qu'elle était... manqua de puissance sur elle-même. Non pas, mon Dieu ! que son esprit se montrât inférieur à sa haute position, ou que son cœur terrassât

sa raison !... non, la défection venait de plus bas, et ce fut par un gémissement contenu mais bien articulé que se trahit son intime concession aux faiblesses humaines.

Qu'y voulez-vous faire ? Le bruit de cette aventure eut plus de retentissement qu'il ne le comportait en lui-même, et je vous laisse à penser si la cour et la ville se mirent en beaux frais de sel gaulois, surtout lorsqu'on sut que le roi s'était prodigieusement diverti aux dépens de Mademoiselle, qu'il aimait tout juste. Les malins firent une chanson, que dis-je ! vingt chansons, mais une surtout que *Baptiste*, le marmiton, le ménétrier florentin, mit en musique et chantait dans les offices ; Mademoiselle, indignée, chassa honteusement l'indiscret musicien, et voilà Lully sur le pavé. Mais la chanson était à la mode ; l'auteur qui n'était pas bête la redisait aux grands seigneurs, qui s'en amusaient au possible, et régalaient parfois le malicieux italien. Encouragé par sa haute protection, *Baptiste* se présenta au chef des violons de Louis XIV et demanda à faire partie de la bande. Mais comme le nombre de ménétriers était limité, qu'en outre chacun d'eux avait payé très cher le droit d'écorcher les oreilles du roi à son lever, à son coucher, à ses festins et à ses fêtes, nul ne voulut, bien entendu, céder sa place au jeune virtuose. Lully ne se découragea pas, et comme ce qu'il voulait avant tout c'était d'avoir pied en cour, il accepta des ménétriers la charge de garçon d'orchestre. C'est donc lui qui mettait la musique sur les pupitres, la ramassait après exécution, mouchait les chandelles, etc...

Ce serait une erreur de croire que Louis XIV eut sans cesse l'esprit occupé de ses plans d'administration ou de guerre ; il adorait les cancons, et ses familiers ne manquaient pas de lui servir soigneusement le plat du jour. Comme je l'ai dit, l'accident sonore de Mademoiselle l'avait fort amusé ! Ayant appris que l'auteur des couplets à la mode était le garçon d'orchestre des violons de sa chambre, il voulut le connaître, et le rusé Florentin sut si bien faire, que bientôt il devint indispensable au roi, qui s'ennuyait souvent. Comme les vingt-quatre ménétriers persistaient à se bien porter et à refuser, par décès ou autrement, d'ouvrir leurs rangs à *Baptiste*, le roi créa tout exprès pour lui une bande nouvelle qu'il put former à sa fantaisie. Les *petits violons*, c'est ainsi qu'on les appela, instruits par leur habile directeur, ne tardèrent pas à éclipser complètement leurs aînés, et la façon absolument supérieure dont ils jouèrent du violon ne contribua pas peu à réhabiliter cet instrument, dont quelques grands seigneurs daignèrent prendre des leçons.

Il faut se rappeler, en effet, que si l'art de la musique était tenu en assez mince estime, celui de jouer du violon était entièrement discrédité.

Traiter un homme de *violon* ou de *fiacre*, était une grosse injure, et le terme de violoniste était synonyme de celui d'ivrogne. Que l'on juge de l'opinion des contemporains du grand roi par cette déclaration que je trouve dans les *Variétés Historiques*, à la date de 1752 (!!) « Quoique
« je ne croie pas indigne des honnêtes gens de s'appliquer à la musique
« en général ou à quelque instrument en particulier, ce ne doit être
« ce me semble qu'avec modération... C'est une erreur, selon moi, de
« s'imaginer, comme quelques-uns le prétendent, que le violon ait été
« ennobli parce que plusieurs grands seigneurs s'y sont adonnés et y
« ont réussi : ce sont, j'ose le dire, des talents déplacés, qui, sans con-
« tribuer à l'honneur de l'instrument, ne servent qu'à dégrader ces
« messieurs... »

Lully peut être considéré comme un des premiers violonistes de son temps, sinon le plus habile. Il avait appris cet instrument en France, étant au service de Mademoiselle, et s'était perfectionné lui-même. En arrivant de son pays avec le chevalier de Guise, qui l'avait mené à sa nièce pour qu'elle pût en causant avec lui se perfectionner dans la langue italienne, il ne jouait que de la guitare. Ses grands airs de violon, si l'on en croit les jugements des contemporains, défient toute comparaison.

Comme son génie se trouvait singulièrement gêné par l'ignorance des chanteurs et des instrumentistes de son temps, dont la plupart ne savaient ce que c'était que jouer à livre ouvert, il se mit à former lui-même ses interprètes, pour ne pas en être réduit à proportionner ses œuvres à la faiblesse de ses *exécuteurs*, comme on disait alors.

Il fallut donc qu'il instruisît des musiciens de tout genre, principalement des joueurs de violon. On doit regarder comme ses élèves, Verdier, Baptiste père, Joubert, marchand de chez le roi, Rebel le père, Lalande, qui tous exécutaient ses symphonies, et ce que l'on appelait *musique française*, mieux que ne l'eussent su faire les violons italiens. Certains même de ces virtuoses s'exercèrent à la composition et y réussirent fort bien.

A mesure que son orchestre grandissait et devenait plus habile, Lully donnait plus d'essor à sa pensée. Il est facile en effet de remarquer que ses derniers ouvrages sont plus compliqués que les précédents.

On peut encore citer parmi ses élèves, Marais, le joueur de viole, qui jouit d'une immense réputation tant en France qu'à l'étranger. La viole était un instrument de la forme du violon, mais infiniment plus grand. Il était monté de six cordes, muni de six touches et se jouait avec un archet. Marais ajouta une septième corde, le *bourdon*, et une septième

touche. Le grand artiste avait été enfant de chœur à la Sainte-Chapelle, et clerc de Chaperon qui en dirigeait la maîtrise. Lully lui témoigna le plus grand intérêt, et ce fut par ses soins que Mârais arriva à pousser à ses dernières limites l'art de jouer de la viole. Sainte-Colombe avait été le premier à lui en donner des leçons. Il composa beaucoup pour son instrument; mais ses œuvres étaient trop difficiles, et lui seul ou son fils pouvaient les exécuter. Comme compositeur dramatique, on a conservé le souvenir d'*Alcyone*, dont la tempête passait pour un chef-d'œuvre. La viole fut détrônée par le violoncelle.

Nous devons ajouter qu'il faut, sur toutes ces matières, en rabattre singulièrement de l'enthousiasme des contemporains. Sauf de rares personnalités, les virtuoses les plus en renom n'étaient que de serviles imitateurs de leur maître; ils apprenaient à jouer en le copiant, et aucun ne possédait véritablement le mécanisme de son instrument.

Tel fut le rôle absolument d'initiation et de pédagogie que joua Lully dans la constitution de son orchestre; en formant des violons, il créa le quatuor, cette base, en ce temps, presque exclusive de la symphonie. Et il aurait sans doute réalisé d'autres progrès s'il ne fût mort sitôt.

Et voilà comment, grâce à un oubli de Mademoiselle, le marmiton Baptiste devint compositeur de Sa Majesté, surintendant de la musique de la chambre, bouffon en titre, et directeur de l'Opéra.

P. LACOME.





HOMME HEUREUX ET GRAND ARTISTE

J.-C.-H. RINCK ⁽¹⁾



UTRE ces lectures littéraires et théoriques anciennes et modernes, les soirées de Rinck étaient presque toutes consacrées à la composition. Ses parents, ses amis réunis autour de lui, riant et parlant tous à la fois, ne le dérangeaient aucunement; plus leur gaîté était bruyante et plus il paraissait absorbé dans son travail. Pendant qu'il écrivait, il fredonnait à tout moment des bribes de mélodies; quelquefois il se gourmandait et s'injuriait lui-même. Que de fois on l'entendit s'écrier : « Faut-il que tu sois bête et stupide! quelle oie! mais, maladroit, le moindre écolier ne pourrait faire pis! » Tout en composant il se mêlait de temps à autre à la conversation générale; mais si on avait abordé un nouveau sujet, son attention préoccupée ne s'en était pas aperçue, et quand il reprenait la parole il revenait sur un thème auquel personne ne pensait plus. Que l'on s'imagine les accès de gaîté, les explosions d'hilarité qu'amenaient les étranges quiproquos nés de cette confusion d'idées!

Un soir, sa femme ayant égaré une clé dont elle avait besoin, s'était livrée à un interrogatoire minutieux de chacun de ces enfants et petits-enfants, pour savoir d'eux où pouvait être l'objet qui lui manquait. Vains

(1) Voir le numéro du 1^{er} mai.

efforts ! il fallut recommencer les recherches : mais au milieu du remue-ménage, on entend tout à coup Rinck s'écrier : « Je l'ai trouvée, moi ! » On accourt, on l'interroge, mais lui, sans lever les yeux de son papier de musique, répond avec le flegme le plus imperturbable : — « C'est la clé de *fa*. »

Fidèle aux vieilles coutumes de ses pères, il ne demeurait pas un moment chez lui sans avoir sa chère pipe à la bouche ; elle était aussi indispensable à son existence que l'air qu'il respirait ; s'il avait oublié de l'allumer, les sources mêmes de l'art se seraient desséchées en lui ; son inspiration languissait et s'arrêtait si elle n'était pas galvanisée par cette espèce d'étincelle fécondante, et nourrie par « cette plante la plus souveraine, la plus précieuse qu'ait produite la terre pour l'usage de l'homme. » Plus il fumait, plus ses idées s'élevaient et plus son génie grandissait dans la vapeur subtile qui s'épaississait autour de lui ; le Dieu tutélaire de son art ne lui apparaissait qu'enveloppé de tourbillons de fumée. On pouvait calculer l'intensité de son inspiration à la densité de l'atmosphère, et quand on voyait les ondulations bleuâtres former de gracieuses spirales autour de son front, au point qu'on aurait pu le comparer à Jupiter au milieu des nuages, on se disait : — « Aujourd'hui, il est en veine ; aujourd'hui, la muse capricieuse daigne sourire à son adorateur ! » Quand sa pipe s'éteignait, il se levait de sa chaise, courait à son pot à tabac, remplissait le fourneau de cette bienheureuse pipe, puis saisissant un *fidibus* (1), il la rallumait. Cette importante opération faite, on l'entendait murmurer : — « Il me semble que maintenant je pourrais bien moduler en *sol* mineur ; » ou bien : — « Si je faisais entrer les basses ici ! »

Un soir, qu'absorbé par un sujet de fugue très compliqué, il était obsédé plus que de coutume par le démon de la musique, il ne pouvait tenir en place ; à tout moment il se levait de sa chaise, arpentait de long en large, tantôt fredonnant des airs, tantôt marmottant des phrases incohérentes et sans suite, tout en laissant s'éteindre sa pipe qu'ensuite il allait machinalement rallumer à la chandelle. Sa femme, enfoncée, de son côté, dans les réflexions sérieuses que lui inspirait la confection d'un rôti de veau à la confiture, tricotait en silence devant la table. Le maître venait pour la vingtième fois, peut-être, de rallumer sa pipe, mais au lieu de laisser l'allumette s'éteindre ou de l'étouffer dans ses doigts, il la posa le plus innocemment du monde sur le bonnet de sa femme et alla se

(1) Papier roulé en forme d'allumettes et dont on se sert pour allumer la pipe. Ce terme créé par les étudiants est aujourd'hui universellement employé en Allemagne.

remettre à sa fugue. Mais au bout d'un instant, un cri perçant le fait tressaillir. Il regarde : c'est sa femme qui vient de le pousser !... Sa tête est en flammes ! bonnet, cheveux, tout brûle ! Fort heureusement on eut bientôt éteint l'embrasement. Madame Rinck en était quitte pour la perte de sa chevelure et de son bonnet. Rinck prétendait que sa femme s'était trop rapprochée de la chandelle : mais deux ou trois mèches (fausses, hélas ! nous pouvons bien l'avouer), qui survivaient encore sur le front et un bout de ruban qui les retenait, prouvaient, sans qu'on pût élever le moindre doute, que la conflagration avait dû commencer le cours perfide de ses dévastations par le côté de la tête qui n'était pas directement exposé à la chandelle. « Mais, mon enfant, » disait Rinck, tout confus de voir sa bien-aimée Margaret devenue chauve tout d'un coup, « comment puis-je avoir été l'auteur de cet accident, quand de toute la soirée je n'ai pas bougé de ma chaise ? »

Comme tous les hommes qui se sont donnés corps et âme à leur art, Rinck était d'une distraction proverbiale, qui aurait pu lutter avec celle de Benda, le maître de chapelle de Frédéric-le-Grand (1). On le voyait souvent aller et venir dans la rue comme un somnambule ; quand il poursuivait un sujet de fugue, il passait à côté de son meilleur ami sans seulement l'apercevoir, et courait après son idée à travers champs et vallées, sans s'inquiéter le moins du monde de la pluie et du soleil, de la poussière et de la boue.

Il ne manquait jamais d'inviter à dîner les artistes qu'il rencontrait ; mais invariablement, il oubliait d'en informer sa femme. Quand l'heure du dîner approchait, on voyait arriver deux, trois et quelquefois quatre personnes : madame Rinck faisait alors défendre de servir avant que les visiteurs supposés fussent partis ; à la fin pourtant tout s'expliquait, et je laisse à penser l'agitation produite par cette révélation dans le département culinaire. C'est ainsi qu'il invita un jour Frédéric Schneider, maître de chapelle à Dessau, l'un des meilleurs compositeurs d'oratorios en Allemagne. Ignorant absolument ce détail, madame Rinck n'en fut informée que par le domestique de Schneider, venant, au nom de son maî-

(1) Qu'on nous permette de citer, entre mille, un exemple des distractions de Benda : — Il avait décidé avec sa femme que, s'il était occupé au moment du dîner, on lui apporterait à manger dans son cabinet. La servante place un jour devant la cheminée un demi-poulet ; un moment après, il se lève pour voir ce qu'on lui avait apporté, et voyant la demi-volaille, il se dit : « Ah ! ah ! tu as déjà mangé la moitié d'un poulet, c'est bien suffisant pour aujourd'hui, » et il se remit tranquillement au travail. C'était d'autant plus surprenant, que Benda était gros mangeur et aurait pu jouter avec Haendel, Jomelli, Gluck et Bach, qui passèrent pour des fourchettes magnifiques.

tre, demander la permission d'amener sa femme. Ici une difficulté se présenta : Rinck avait-il invité Schneider à dîner ou à souper ? Naturellement il ne le savait pas lui-même, il fallut envoyer prier Schneider d'élucider ce point douteux. — Ces petits travers n'empêchaient pas Rinck d'être généralement aimé et respecté : le Grand-Duc de Hesse le traitait avec une distinction toute particulière ; il le mettait tellement au-dessus des artistes, ses collègues, qu'il lui avait réservé une loge dans son théâtre, pour lui et sa famille ; il en avait aussi accordé l'entrée gratuite à ses élèves.

Rinck fut père de cinq enfants, dont quatre filles et un fils, ministre protestant à Westerstadt, petite ville située à cinq milles de Darmstadt. Une fois par semaine, au moins, quand le temps était beau, le maître fermait les portes de sa maison, puis, escorté de sa famille et d'un de ses élèves au moins, il se dirigeait vers la résidence de son fils. En été on dînait sous les tilleuls qui ombrageaient la cour du presbytère ; on vidait quelques bouteilles d'excellent vin vieux de Hochheim, et Rinck, qui n'oubliait personne, portait la santé de ses amis présents et absents, en s'écriant dans la bonté de son âme : — « Plût à Dieu que nous « puissions voir tous les hommes aussi heureux que nous ! » — A la fin du jour on se réunissait autour du piano, et le fils Rinck, qui possédait une magnifique voix de basse, chantait des mélodies ou des duos de son père avec un de ses élèves. — Ces duos sont très remarquables ; ils respirent l'affection et la joie, le calme et la paix ; ils sont l'image parfaite de la vie patriarcale et du foyer domestique en Allemagne. Les excursions de Rinck ne se bornaient pas à aller voir son fils ; il se rendait assez souvent à Offenbach, où demeuraient deux de ses amis, le ministre Spiess et André, l'auteur d'un excellent traité de composition, et le maître d'Aloys Schmitt, l'excellent pianiste ; à Francfort, où il rencontrait Ferdinand Ries, l'élève de Beethoven, Guhr, le *kapellmeister*, Schneider de Wartensée et d'autres artistes, les amis de sa jeunesse. Il avait plus de soixante ans lorsque, sur l'invitation de son élève Mainzer, il alla en 1830 lui faire une visite à Trèves en compagnie de son fils. — Ce voyage fut pour lui un véritable triomphe ; les artistes et les amateurs de cette ville l'accueillirent avec enthousiasme ; on donna des fêtes en son honneur et des concerts dans lesquels on exécuta ses principales œuvres. Il en parle dans son auto-biographie. « Je reçus, dit-il, de lui et de tous les « amis de l'art un accueil si amical, que je regarde les jours que je « passai parmi eux comme les plus beaux de ma vie. » — Ce fut sa dernière absence de Darmstadt. « Ce n'est pas sans émotion, » dit Fétis, « que j'ai visité en 1838 ce digne vieillard, de qui je reçus l'accueil le

« plus cordial. » — Ce vénérable artiste fut décoré par le duc de Hesse de la croix de première classe de son ordre ; la Société hollandaise, établie à Amsterdam pour le progrès de l'art musical, le nomma, en 1831, membre honoraire ; l'université de Giessen lui envoya le diplôme de docteur en philosophie ès-arts, et toutes les sociétés musicales de l'Allemagne voulurent l'avoir pour membre associé. En 1839, trois cents organistes allemands, dont beaucoup avaient été ses élèves, vinrent à Darmstadt offrir à leur doyen un grand vase en argent ciselé, où étaient gravés les titres de ses principales compositions.

Après une vie bien remplie, consacrée à l'art qu'il adorait et à sa famille qu'il chérissait, Rinck, à la suite de plusieurs attaques de paralysie, s'éteignit à Darmstadt, le 7 août 1846, regretté autant comme homme que comme artiste.

L'œuvre général de ce maître est assez considérable ; il se compose principalement de pièces pour l'orgue, telles que chorals, préludes, exercices, préceptes théoriques ; de sonates pour piano seul, pour piano et violon ; de trios pour piano, violon et violoncelle ; d'hymnes, de motets, de messes, de services à quatre voix avec orgue ou avec orchestre, etc. — Sa musique vocale a eu un immense succès en Allemagne. Ses cantates avec chœur renferment de grandes beautés comme facture et comme style religieux ; on les chante toujours dans les sociétés de chant.

Il écrivit peu dans le grand style de la fugue, bien qu'il en eût été fort capable. — Fétis, qui lui en demanda la cause, reçut de lui la réponse suivante : — « Bach est un colosse qui domine le monde musical : on ne peut espérer de le suivre que de loin dans son domaine, car il a tout épuisé et dans ce qu'il a fait il est inimitable. J'ai toujours pensé que si l'on peut réussir à composer quelque chose qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager. » Ces paroles peignent tout l'homme ; elles sont la représentation exacte de son grand bon sens, de son talent et surtout de sa modestie.

Un autre élève de Rinck, un Français, M. Laurens (1), a formulé dans

(1) LAURENS (*Jean-Bonaventure*), archéologue et dessinateur, organiste et compositeur, né à Carpentras, le 14 juillet 1801, a fait une étude sérieuse de la musique, et surtout de l'orgue dont il a été demander souvent des leçons à Rinck. M. Laurens qui, depuis 1835, occupe la position d'agent comptable de la Faculté de médecine de Montpellier, remplit aussi les fonctions d'organiste à l'église Saint-Roch de cette ville. Outre son talent distingué sur l'orgue, il a écrit de la musique religieuse estimée des connaisseurs, et a participé comme collaborateur à la rédaction de plusieurs recueils artistiques, entre autres à la *Revue de musique religieuse* de M. Danjou et à la *Revue et Gazette musicale*.

la *Revue de musique religieuse* de M. Danjou, un jugement remarquable sur les œuvres de son maître, que nous reproduisons avec d'autant plus de plaisir qu'il nous paraît empreint d'une haute impartialité, et que le recueil qui le contient devient tous les jours de plus en plus rare : —

« S'il faut se placer, dit-il, à un point de vue élevé et prononcer un jugement impartial sur tant de belles œuvres, Rinck ne sera pas compté au nombre de ces organisations originales, énergiques, méprisant les traditions du passé et provoquant des transformations dans l'art ; non plus au nombre de ces autres artistes qui poussent un style, un genre à son plus grand point de développement. Non ; le style de Rinck est un mélange des traditions de l'école de Bach avec les formes mélodiques et symphoniques de Mozart, de Haydn, de Beethoven, qui ont régné à son époque. Les développements de ses sujets, traités toujours d'une manière distinguée et piquante sont courts. Il n'a jamais fait de morceaux de longue haleine ; néanmoins, la musique de Rinck a un caractère et un cachet bien prononcés ; mélodie suave, harmonie savante et toujours parfaitement claire, mais surtout sentiment religieux tellement imprimé à chaque pensée, qu'il suffit d'exécuter quelques mesures d'un morceau quelconque pour être transporté en imagination dans l'église et être ému d'une douce piété. Nul auteur n'a possédé cette qualité à un si haut degré que Rinck ; c'est que la vertu la plus pure habitait ce cœur si bon et si aimant, qui avait pris pour devise : « *mit Gott ; avec Dieu.* »

Telle a été la vie d'un des meilleurs organistes modernes, dont l'influence a été assez grande pour aider à la réforme chez nous du style plat, commun, trivial même, de la plupart des organistes français ses contemporains, dont il ne pouvait s'empêcher de se moquer et dont les offertoires en style de *mousquetaire* ou de pas redoublés le faisaient rire de bon cœur, bien qu'il ne fût ni méchant ni médisant. Rien que pour cela, il méritait qu'on le rappelât au souvenir des musiciens : cette tâche m'a paru douce à remplir, d'autant plus qu'en esquissant les événements de la carrière d'un grand artiste, j'ai fait connaître en même temps un *homme heureux*. Un tel phénomène est assez rare pour que j'aie saisi avec empressement l'occasion qui s'offrait à moi de le peindre.

ERNEST DAVID.





REVUE DES CONCERTS

SALLE VENTADOUR : *La Tour de Babel*, drame biblique en quatre parties, de M. Rubinstein.

SALLE VENTADOUR. — Mardi 4 mai a eu lieu la première audition à Paris de la *Tour de Babel*, drame biblique en quatre parties de M. Rubinstein. Le sujet est tiré de la Genèse : Les enfants de Noé sont réunis dans la plaine de Sennaar ; ils ont résolu d'y élever un monument de proportions gigantesques, soit pour se préparer un refuge contre un nouveau déluge, soit pour rendre leur nom immortel par un grand ouvrage avant que de se séparer. Mais Dieu ne leur permet pas d'élever la tour jusqu'aux nues, comme ils l'espéraient ; il frappe de sa foudre ce hardi bâtiment qui semblait menacer le ciel, et répand la confusion parmi les hommes, en leur faisant oublier leur premier langage. Les enfants de Noé se dispersent par toute la terre et commencent à se diviser en langues et en nations.

On sait que ce nom de *Babel* a deux sens : d'après les orientalistes, il signifie : *ville de Dieu, ville sainte* ; c'est le nom que les anciens donnaient à toutes leurs capitales. D'après la Bible, au contraire, il veut dire *confusion*, et il serait demeuré à la fameuse tour en témoignage de l'immense désordre dont sa construction fut l'origine, et pour rappeler éternellement au genre humain que l'orgueil est la source de la division et du trouble parmi les hommes. Je n'aurais garde de me prononcer pour l'un ou l'autre de ces deux sens, je constate seulement que M. Rubinstein a choisi le second et qu'il s'est attaché à le justifier aussi complètement que possible. Sa partition peut être considérée comme le parfait symbole de la *confusion* en musique, ou, pour parler plus exactement, elle n'appartient par aucun côté à l'art que nous

avons l'habitude de considérer comme de la musique. C'est une mêlée informe de sons, de voix et d'instruments, dans laquelle il est impossible de saisir ni l'ombre d'un plan, ni l'apparence d'une idée; nulle part un rythme, une harmonie, un dessin, une phrase mélodique, un sentiment caractérisé qui fasse saillie au-dessus de cet interminable galimatias; c'est le désordre, la stérilité, le chaos. L'orchestration est lourde et manque de variété et de coloris; la disposition des masses chorales est souvent défectueuse. Il serait aussi inutile que fastidieux d'entrer dans le détail de la partition. Un pareil ouvrage échappe absolument à l'analyse; je n'insisterai donc pas sur cette pénible erreur d'un compositeur de talent.

La *Tour de Babel* est la première œuvre dramatique de M. Rubinstein qui ait été exécutée en France; il paraît qu'elle a obtenu quelque succès en Allemagne. En tout cas, cette première et peu judicieuse tentative n'est pas faite pour nous donner une haute idée du tempérament dramatique de M. Rubinstein, et j'avoue que pour ma part j'ai peine à croire, après cette audition, à la grande valeur musicale des *Machabées*, le nouveau drame lyrique du même auteur, dont la première représentation vient, dit-on, de faire événement à Berlin. Je crois qu'il eût été préférable pour tout le monde, et surtout pour M. Rubinstein, que cette audition n'eût pas lieu, et que le trop zélé impresario, qui s'était mis en tête de nous faire admirer ce chef-d'œuvre, eût consacré ses soins et son argent à nous faire entendre quelque œuvre inédite d'un compositeur français. Sans doute, il peut être fort intéressant pour nous d'être initiés aux grandes œuvres exécutées à l'étranger, mais encore faut-il que ces œuvres méritent d'être connues.

L'exécution de la *Tour de Babel* a été tout à fait insuffisante; les chœurs surtout se sont montrés d'une faiblesse déplorable.

Au commencement du concert, M. Rubinstein a exécuté son 5^e *concerto* (inédit) pour piano et orchestre. C'est une composition inégale, mais dont les bonnes parties ont une réelle valeur. Je n'aime pas beaucoup l'*Allegro* qui m'a paru obscur et peu intéressant; mais l'*Andante* est certainement une page remarquable, et le *Finale*, malgré quelques idées un peu communes, est construit sur un *allegro* de bravoure d'un élan superbe. M. Rubinstein l'a exécuté avec cet admirable talent qui a fait de lui l'un des plus grands virtuoses de notre époque.

H. Marcello.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de *l'Amour africain*, opéra comique en deux actes, paroles de M. Ernest Legouvé, musique de M. Émile Paladilhe, et de *Don Mucarade*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Ernest Boulanger,



'ÉTAIT le 7 juillet 1860, dans la cour de l'Institut. L'Académie des Beaux-Arts était en séance pour écouter les cantates des jeunes musiciens qui avaient pris part au concours de Rome, et pour procéder au jugement. Les prévenus — je veux dire les concurrents — étaient rassemblés dans la cour du palais, avec quelques amis, et attendaient avec anxiété le résultat de la délibération. Soudain on voit sortir Berlioz, qui se met en devoir de traverser la cour et se dirige vers le quai. La séance était donc finie. Un enfant de seize ans, rieur comme on l'est à son âge, et qui, gambadant entre ces murs austères, semblait indifférent en apparence à ce qui se passait, l'aperçoit de loin, accourt à lui la casquette à la main, l'aborde timidement, et lui demande en rougissant s'il veut bien lui dire à qui les prix sont décernés :

— Que t'importe? lui répond l'auteur de la *Damnation de Faust*. Ce n'est pas toi qui t'appelles Paladilhe?

— Mais si, mais si, répond l'enfant, anxieux. C'est moi qui suis Paladilhe.

— Alors, embrasse-moi, dit Berlioz. C'est à toi qu'on a donné le premier prix.

Et l'enfant de sauter au cou du maître, et de l'embrasser avec transport.

M. Emile Paladilhe, qui est né à Montpellier le 3 juin 1844, venait à peine en effet d'accomplir sa seizième année, lorsqu'il obtint à l'Institut le grand prix de composition musicale. C'était un petit prodige que ce jeune musicien. Entré à neuf ans au Conservatoire, dans la classe de piano de M. Marmontel, admis l'année suivante dans celle d'Halévy comme élève de composition, il remportait en 1850 un premier accessit de fugue et un second prix de piano, en 1857 le premier prix de piano, en 1858 un second accessit d'orgue, en 1859 un premier accessit d'orgue, et enfin, en 1860, un second prix d'orgue et le grand prix de Rome.

Dès 1859 il avait pris part, pour la première fois, au concours de l'Institut, et s'était vu décerner une mention honorable; la cantate avait alors pour auteur Edouard Monnais et pour titre : *Bajazet et le joueur de flûte*; celle qui lui valut son premier prix était de Théodore Anne et intitulée *Juan IV*. Elle fut exécutée à l'Opéra le 7 décembre 1860; mais on sait ce que valent de telles exécutions, par des artistes vêtus en costume de ville, et dans un milieu qui ne convient en aucune façon à l'œuvre présentée au public. Comme tous ses confrères, M. Paladilhe partit pour Rome, d'où il fit à l'Académie des Beaux-Arts les envois réglementaires, envois qui consistaient, pour sa part, en un opéra bouffe italien, une ouverture de concert (qui fut exécutée dans l'une des séances publiques annuelles de l'Institut), et une symphonie en *mi* bémol.

De retour à Paris au bout de trois ans, le jeune compositeur arriva au moment où M. Carvalho venait d'ouvrir, au Théâtre-Lyrique, un concours en faveur des prix de Rome qui n'auraient eu encore aucun ouvrage représenté. Le sujet du concours était un opéra en trois actes, intitulé la *Fiancée d'Abydos*, et dont M. Jules Adenis avait écrit le livret. M. Paladilhe entra en lice avec MM. Adrien Barthe, Jean Conte, Samuel David et Théodore Dubois. C'est M. Barthe qui sortit vainqueur de la lutte, et qui vit représenter son ouvrage le 30 décembre 1865. M. Paladilhe, qui, paraît-il, est un rêveur, et qui d'ailleurs, il faut lui rendre cette justice, n'est point de ceux qui occupent chaque jour la presse de leur personne, resta environ dix années sans faire parler de lui. Il y a bien longtemps, à l'époque, je crois, où il sortait du Conservatoire, il avait trouvé un éditeur qui, sur la recommandation personnelle d'Auber (lequel se mettait rarement en frais sous ce rapport), avait consenti à lui publier trois morceaux de piano, sous ce titre général : *Premières pensées*. Ces morceaux étaient intitulés *Rayon matinal*, *Sous les Saules*, *Chanson de nuit du gondolier*. Plus tard, M. Pala-

Paladilhe rapporta de Rome une mélodie vocale d'un accent pénétrant, *Mandolinata*, qui obtint un grand succès dans les salons. Enfin, il publia encore deux autres mélodies, *Chanson du pêcheur*, et les *Deux fleurs*, et je crois que c'est tout.

Il y a trois ans seulement que le jeune musicien aborda pour la première fois le théâtre. Il avait eu la singulière idée de mettre en musique la jolie idylle de M. François Coppée, *le Passant*, sans paraître se douter que, malgré le succès qu'il avait obtenu à l'Odéon, grâce surtout à une interprétation exquise, ce badinage poétique n'était rien moins que scénique, et qu'il était encore bien moins musical. M. Legouvé avait transformé ce dialogue amoureux en une sorte de livret d'opéra comique à l'usage de son ami ; celui-ci y avait intercalé sa fameuse *mandolinata*, mais l'œuvre n'eut aucun succès, malgré la présence de mademoiselle Priola et de madame Galli-Marié, et l'on y put reconnaître seulement que le compositeur était doué d'un véritable sentiment poétique, que la forme était chez lui élégante et soignée, mais qu'il paraissait ne se soucier que médiocrement des exigences scéniques et de la netteté du contour musical. Bref, au bout d'un petit nombre de représentations, *le Passant* disparut de l'affiche de l'Opéra-Comique, sans que le public semblât même s'en apercevoir.

Après trois ans de silence, voici que M. Paladilhe reparait au théâtre, mais avec un ouvrage qui, je crois, était en partie l'aîné du précédent. Je m'explique : M. Legouvé, qui s'est constitué en quelque sorte son mentor artistique, avait tiré pour lui du *théâtre de Clara Gazul*, de Prosper Mérimée, les éléments d'un grand opéra en un acte intitulé, comme l'œuvre mise à contribution, *l'Amour africain*, et l'avait fait accepter par M. Perrin, alors directeur de l'Opéra, à la condition que M. Paladilhe en écrirait la musique. Celui-ci se mit donc au travail, mais la partition terminée, M. Perrin avait quitté l'Opéra. M. Legouvé porta alors la pièce à l'Opéra-Comique, où M. de Leuven lui dit qu'elle lui semblait bien sombre pour le théâtre, et l'engagea à y ajouter un premier acte qui motiverait le second. Ce qui fut fait. Voilà comment il advint que *l'Amour africain* comporte en quelque sorte deux pièces, s'emboîtant l'une dans l'autre, et de caractères absolument différents.

Le premier acte se passe à Cannes, dans la villa du comte et de la comtesse de Beaulieu, deux aimables châtelains qui ne savent pas trop comment passer leur temps. Surviennent deux artistes, MM. Paul et Raymond, l'un peintre, l'autre musicien, tous deux prix de Rome, et la femme de l'un d'eux. On cause littérature, théâtre, beaux-arts, et le musicien fait savoir qu'il a mis en musique *l'Amour africain*, du

Théâtre de Clara Gazul. Aussitôt on parle d'en chanter quelques morceaux, puis, l'appétit venant avant même d'avoir mangé, on se décide à jouer la pièce tout entière. Le rideau baisse alors, et le second acte nous offre précisément *l'Amour africain*, c'est-à-dire la pièce de Mérimée, avec ses horreurs, ses noirceurs et ses coups de poignard. On voit d'ici le contraste. A la fin de l'acte, alors que tout le monde est mort, on vient annoncer que le souper est servi. Chacun se relève alors, salue le public, et la toile tombe.

Cette double donnée est loin d'être heureuse au point de vue musical, car on comprend qu'elle exclut absolument l'unité de forme et de style. La première partie est de l'opéra comique pur, presque de l'opéra bouffe, la seconde est du grand drame lyrique. On ne saurait donc rendre le musicien complètement responsable de ses erreurs. Il en est cependant qui ne sauraient retomber que sur lui, et il faut blâmer surtout le manque de préoccupation mélodique, l'abus fâcheux des développements, et une tendance vraiment trop accusée à répéter les paroles jusqu'à satiété.

Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire,

a dit Boileau, et cela est vrai en musique comme en littérature. Je n'en veux pour preuve, en ce qui touche *l'Amour africain*, que son interminable ouverture (qui pourtant ne manque point de qualités), le duo d'introduction, la complainte du prix de Rome, et la plupart des morceaux du second acte, particulièrement le duo et le trio. Il y a pourtant quelques bonnes pages dans cette partition inégale, et il faut citer entre autres la chanson espagnole, le chœur des Olivettes chanté dans la coulisse, qui est d'un rythme élégant, avec son joli accompagnement de petite flûte et de tambourin, le quintette du voyage, qui est finement et spirituellement traité, l'introduction du second acte, qui est d'un bel effet, la marche du cortège et le récit de Moïana, que soutient une jolie mélodie de violon.—En résumé, je le répète, l'œuvre est souverainement inégale, et contient à la fois de graves défauts et d'heureuses qualités. On ne saurait juger sainement M. Paladilhle sur cette production, mais en tout cas il devra, à son prochain essai, se préoccuper un peu plus de la vérité dramatique et des exigences pratiques de la scène. *L'Amour africain* est joué — médiocrement — par MM. Nicot, Ismaël, Melchissédec, mesdemoiselles Zina Dalti et Ducasse.

M. Ernest Boulanger était un peu plus âgé que M. Paladilhle lorsqu'il obtint le prix de Rome; il venait d'accomplir sa vingtième année, et comme la chose se passait en 1835, il y a juste quarante ans, il

compte aujourd'hui soixante ans. Fils d'une artiste charmante qui a laissé un grand nom dans les annales de l'Opéra-Comique, il n'en a pas eu plus de chance pour cela, malgré un talent très réel et un début exceptionnellement brillant. Scribe lui donna tout d'abord, sous le titre du *Diable à l'Ecole*, une sorte de réduction-Collas du livret de *Robert-le-Diable*, et la partition de ce petit ouvrage obtint un succès tel, que, plus tard, le musicien ne pouvait produire une œuvre nouvelle sans qu'on lui jetât celle-ci à la tête avec ce mauvais jeu de mots : Cela ne vaut pas *le Diable*. » Ce qui ne l'a pas empêché d'écrire, outre *une Voix, la Cachette, les Deux Bergères, Don Quichotte*, et le *Docteur Magnus*, deux partitions vraiment charmantes : l'*Eventail* et les *Sabots de la marquise*.

L'acte nouveau qu'il vient d'offrir au public, *Don Mucarade*, est écrit depuis plus de dix ans. Comme livret, c'est une nouvelle édition — diminuée — du *Barbier de Séville*, avec le vieux tuteur amoureux de sa pupille, la pupille délurée, l'amant de celle-ci, et le complice obligé des deux jeunes gens. M. Jules Barbier ne s'est pas mis en grands frais d'imagination pour venir à bout de cette pochade, d'ailleurs assez gaie, et que l'Opéra-Comique, rompant avec une tradition séculaire, a bravement qualifiée sur son affiche d'« opéra-bouffe. »

Sur ce canevas léger et en somme amusant, M. Boulanger a écrit une partition claire, preste, mélodique, facile — un peu trop facile, peut-être — qui n'ajoutera rien à la bonne opinion que les vrais artistes ont conçue de son talent, mais qui ne lui fera pas de tort non plus. Il y a là-dedans un joli quatuor, d'un ton piquant et distingué, un air de basse bien conçu, une sérénade aimable et une plaisanterie en forme de duo qui est, ma foi, très amusante. Par exemple, l'interprétation de *Don Mucarade* m'a rappelé ce mot que j'ai entendu attribuer à M. Du Locle, l'honorable directeur de l'Opéra-Comique. Quelqu'un lui parlait — sans lui en faire compliment — d'un de ses artistes, qui s'était fait... remarquer dans une reprise récente :

— Oh ! réplique le jeune *impresario*, oh !... mais j'ai bien plus mauvais que ça !

Pour ce qui se rapporte à *Don Mucarade*, j'ignore si M. Du Locle a « bien plus mauvais que ça, » mais je le supplie en grâce de ne pas nous le prouver.

ARTHUR POUGIN.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



La Société des auteurs et compositeurs dramatiques a tenu son assemblée générale annuelle, à la salle Herz, sous la présidence de M. Auguste Maquet. Du rapport qui a été présenté par M. de Najac, trésorier, il ressort que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a encaissé, pendant l'exercice 1874-1875, une somme de droits supérieure de près de 120,000 francs à celle perçue dans l'exercice précédent. C'est la perception la plus forte qui ait été faite jusqu'à ce jour par la Société, en laissant de côté l'année de l'Exposition universelle, qui produisit environ 40,000 francs de plus.

Nous mettons du reste, sous les yeux de nos lecteurs, un tableau que nous croyons devoir étendre à tous les théâtres de Paris; cet exposé, en leur faisant connaître la différence des droits touchés par les auteurs, en 1873-74 et en 1874-75, leur apprendra quels sont les théâtres qui ont prospéré ou décliné :

THÉÂTRES	DROITS D'AUTEUR	
	DIFFÉRENCE EN FAVEUR	
	de 1873-1874	de 1874-1875
Opéra.	»	fr. c. 42,244 24
Théâtre-Français.	»	35,344 60
Opéra-Comique	8,177 89	»
Odéon	»	14,628 34
Vaudeville.	37,316 39	»
Variétés.	5,380 48	»
Gymnase	13,736 48	»
Palais-Royal.	»	23,305 26
Porte-Saint-Martin. -	»	117,348 90
Gaité.	»	30,387 65
Ambigu.	»	4,941 18
Châtelet.	»	1,949 43
<i>A reporter.</i>	64,611 24	270,149 60

	1873-1874	1874-1875
<i>Report.</i>	64,611 24	270,149 60
Folies-Dramatiques.	112,798 18	»
Bouffes-Parisiens.	»	30,875 51
Renaissance.	»	16,757 93
Château-d'Eau.	24,159 68	»
Lyrique-Dramatique.	»	24,637 95
Cluny.	6,483 00	»
Déjazet.	»	8,759 19
Théâtre-des-Arts.	»	4,007 04
Beaumarchais.	»	2,910 37
Folies-Marigny.	1,535 21	»
La Tour-d'Auvergne.	160 00	»
Grand-Théâtre-Parisien.	1,790 11	»
Délassements-Comiques.	1,012 50	»
Saint-Pierre.	»	308 62
Théâtre Scribe.	9,810 73	»
Molière.	125 00	»
Folies-Saint-Antoine.	40 00	»
Conservatoire.	30 00	»
Totaux.	222,455 65	358,406 21
Différence en faveur de 1874-1875.	135,950 56	

Comme on le voit, les auteurs ont, du 1^{er} avril 1874 au 31 mars 1875, touché à Paris 135,950 francs de plus que pendant l'exercice 1873-74. Les départements et l'étranger ont, par exemple, rapporté 31,045 francs en moins, mais la banlieue et les cafés-concerts ont fourni en plus une somme de 14,998 fr.

Le département qui a produit le plus de droits d'auteur est la Gironde : 60,970 fr. 20 c.; la Corse a donné *trois francs*.

Le chiffre le plus fort *des recettes* a été encaissé par l'Opéra : 1,849,312 fr. 77 c.; enfin, la Renaissance, avec *Giroflée-Girofla*, est arrivée au total respectable de 592,597 fr. 50 c.

Parmi les questions spéciales abordées par le rapporteur, nous signalerons les suivantes :

La commission a obtenu de l'administration de l'Opéra la fixation d'un droit de billets d'auteurs à 100 francs par représentation. Mais dans la nouvelle salle, toutes les places étant numérotées et constamment louées à l'avance, les porteurs de billets d'auteurs sont réduits à se promener dans les couloirs du monument. Tout en protestant de son admiration pour les splendeurs du nouvel édifice, la Commission regrette que ces billets ne soient que des permis de circulation à travers les merveilles du foyer et des corridors, et espère que ceux qui les achètent pourront bientôt voir et entendre ce qui se passe sur la scène.

M. Halanzier, n'ayant pu accomplir cette année la condition de son traité qui lui impose la représentation d'un opéra nouveau en un acte, a payé comme compensation une somme de 2,000 francs.

Pour en finir avec l'Opéra, disons que M. Halanzier, ayant donné à la salle Ventadour la représentation qu'il doit annuellement à la Société et le résultat ayant été fort médiocre, ce directeur a cru devoir offrir aux auteurs, samedi dernier, une nouvelle représentation, dont le produit, cette fois, a atteint 19,000 francs.

Le rapport constate que la Commission s'est émue des exécutions de la messe de *Requiem* de Verdi, à l'Opéra-Comique, à l'exclusion des ouvrages du répertoire. Cependant, par considération pour le nom du maître italien, elle n'a pas cru devoir élever de protestation, le directeur de l'Opéra-Comique ayant d'ailleurs consenti au paiement d'une indemnité pour chaque soir d'exécution. La Commission regretterait cependant de voir les théâtres multiplier les auditions de ce genre d'ouvrage, car (ce sont les expressions du rapporteur), les messes sont mieux placées sous les voûtes d'une église que sous le manteau d'arlequin.

La question de l'emploi de la subvention du Théâtre-Lyrique a été ensuite abordée. La Commission estime que les 100,000 francs votés doivent être promptement utilisés, sans quoi il se pourrait que cette somme ne fût point votée dans le budget de l'an prochain.

Il a été parlé aussi des directeurs de théâtre qui se montrent en disposition de faire représenter des œuvres de leur composition sur les scènes qu'ils dirigent; la Commission a manifesté sa ferme intention de faire respecter à cet égard les conditions des traités, quelles que soient la notoriété des directeurs et l'importance des scènes.

Après avoir abordé quelques points secondaires, entre autres la fixation des droits d'auteurs pour les matinées dramatiques, lesquelles paieront désormais les trois cinquièmes du droit exigible le soir, le rapporteur a terminé sa lecture par quelques phrases pleines de cœur au sujet des membres que la Société a perdus dans le cours de cette année.

A la suite de la lecture de ce compte rendu, M. Jules Barbier et un autre membre ont présenté quelques observations qui n'ont soulevé aucune discussion, et l'Assemblée, à l'unanimité moins une voix, a voté l'impression du rapport de M. de Najac.

L'Assemblée a ensuite procédé aux élections de six membres de la Commission, en remplacement de MM. Paul Féval, Gondinet, L. Halévy, Joncières et A. Maquet, membres sortants non rééligibles, et Raymond Deslandes, démissionnaire.

Ont été élus :

MM. Henri de Bornier.....	101 voix.
Michel Masson.....	82 »
Jules Barbier.....	62 »
Duru.....	44 »
Pailleron.....	37 »
Semet.....	25 »

MM. Gounod et Sauvage ont été nommés membres suppléants.

— Il se prépare au Conservatoire, pour le jeudi soir 27 mai, une fête des plus intéressantes : c'est l'audition des envois de Rome. Les frais de cette petite solennité sont naturellement supportés par le ministère des Beaux-

Arts; frais considérablement allégés du reste par l'obligeant concours que les artistes de nos premiers théâtres s'empressent de prêter aux *exposants*. Cette année, le programme de la séance sera composé comme il suit :

1^o Première partie de *Judith*, drame lyrique de M. Paul Collin, musique de Ch. Lefebvre, grand prix de 1870. (Envoi de 4^e année.)

2^o Fragments symphoniques de Ch. Lefebvre.

3^o Deuxième partie de *la Nativité*, poème sacré de M. Em. Cicile, musique de Henri Maréchal, grand prix de 1870. (Envoi de 3^e année.)

M^{me} Fursch-Madier, MM. Bosquin et Caron, de l'Opéra, se sont obligeamment chargés des soli. Orchestre de l'Opéra et chœurs du Conservatoire sous la direction de M. Deldevez.

— Le décret nommant M. Naudin chef de bureau de la division des théâtres à la préfecture de police, en remplacement de M. Kreusler, décédé, est à la signature du Président de la République.

— A la dernière séance du conseil municipal de Rouen, M. Letellier a lu un rapport sur l'organisation définitive des fêtes du centenaire de Boïeldieu, qui auront lieu le mois prochain.

La solennité s'ouvrira le samedi 12 juin, au soir, par une retraite aux flambeaux de toutes les musiques de la garnison. Groupées autour de la statue de Boïeldieu, elles exécuteront des morceaux de la *Dame Blanche*, du *Calife de Bagdad*, du *Petit Chaperon rouge*, du *Nouveau Seigneur du village*.

Le dimanche, défilé des Sociétés orphéoniques sur la place de l'Hôtel-de-Ville; exécution devant la statue de Boïeldieu de la cantate composée par M. Ambroise Thomas; concours des Sociétés; distribution solennelle des récompenses; feu d'artifice, illumination des édifices publics.

Le lundi, exécution de la messe d'Adrien Boïeldieu, à la cathédrale;

Ascension aérostatique;

Carrousel donné au Champ de Mars par les officiers du 12^e régiment de chasseurs; régates;

Représentation de gala, donnée au Théâtre-des-Arts, composée du *Nouveau Seigneur du village*, interprété par MM. Barré, Barnolt et M^{lle} Daram; d'un ou deux actes de la *Dame blanche*, chantés par MM. Léon Achard, M^{mes} Brunet-Lafleur, Ducasse et Révilly, et M. de Kéghel; du second acte des *Deux Nuits*, et de stances de M. Deschamps, récitées par un artiste de la Comédie-Française, lors du couronnement du buste de Boïeldieu.

La Chronique musicale donnera, dans son prochain numéro, un magnifique portrait à l'eau-forte de Boïeldieu.

— La municipalité de Rouen, sur la proposition de sa commission musicale et de l'Institut orphéonique français, vient de confier à M. Charles Lamoureux la direction des œuvres qui seront exécutées le mois prochain à Rouen, pour le centenaire de Boïeldieu, à la représentation de gala, à la cathédrale et au festival.

— M. Henri de Thannberg vient de publier, sur la vie de Boïeldieu, un petit livre de poche, dont l'apparition coïncide avec les prochaines fêtes du centenaire de Rouen. Nous extrayons de cet ouvrage, publié par l'éditeur Haulard, l'anecdote suivante, qui a trait à la jeunesse de l'auteur de *la Dame Blanche* :

« Sa mère tenait un des magasins de modes les plus achalandés de la ville, et son père, secrétaire du cardinal de La Rochefoucauld tout d'abord, obtint ensuite, après la révolution, par le crédit de son compatriote Mollien, une place à la Caisse d'amortissement. Appartenant à la bourgeoisie aisée de la ville, il aimait les arts avec passion.

« Dès l'âge le plus tendre, ce noble goût fut partagé par son fils ; il s'en aperçut, et chercha donc à le développer. Aussi le fit-il recevoir, pour commencer, enfant de chœur à l'église métropolitaine.

« Il y avait alors à la cathédrale, pour maître de chapelle et organiste, un des meilleurs élèves du P. Martini, le savant contrapontiste bolonais, du nom de Broche.

« Maître Broche, comme on l'appelait, était un des derniers types de ces musiciens du XVIII^e siècle,

« *Qui dinaient de l'autel et soupaient du théâtre.*

« Broche entendit la voix de *Boiel*, c'est ainsi qu'on le surnommait, et il offrit à son père de le prendre pour élève ; cette proposition fut, comme bien on pense, immédiatement acceptée.

« Sur la place du vieux marché, à Rouen, on lisait autrefois cette enseigne bizarre :

AU CHAUDRON

« C'était un cabaret célèbre de l'époque, où jeunes et vieux viveurs se réunissaient pour festoyer et s'esbaudir.

« C'est là que maître Broche pontifiait, et où il composait — *inter pocula* — tantôt un motet, tantôt une romance.

« On y chantait, en chœur, ce refrain dont les vers affectaient la forme d'une bouteille renversée :

« *Il faut que dans cent ans, quand on boira (bis) bouteille,
On parle du chaudron (bis) comme d'une merveille :*

*Où trouver, en effet,
Un pareil cabaret,
La joie du robinet,
Le jeu (bis) du caniquet,
Le trio de Guésus,
Et les canons de Broche
Chantés par les gamins,
Les lustus,
Les lustus,
Les gamins,
Double croche ?*

Recherché de tous, l'homme de plaisir redevenait, rentré chez lui, un impitoyable tyran, un pédagogue bourru, s'imaginant, sans aucun doute, que l'éducation musicale est inséparable des mauvais traitements. Aussi, doux et

chétif, le petit Boiel, qui logeait chez son maître dont il partageait la nourriture, en souffrait quelquefois plus que les autres.

« Tout comme jadis Haydn fit auprès du vieux Porpora, il remplissait, vis-à-vis de maître Broche, l'office de valet de chambre.

« Comme récompense de ses services, le maître donnait des leçons, et quelles leçons ! Quand l'élève ne saisisait pas assez vite, il employait alors de singuliers moyens. C'est ainsi, par exemple, que pour expliquer l'intervalle de la *quinte*, il lui faisait monter cinq marches sur les mains. Voulait-il, par contre, lui donner une notion exacte de la *pause* ? il lui chargeait le dos d'un pupitre pesant. Enfin, pour bien définir la *blanche* et la *noire*, il lui meurtrissait les doigts par un vigoureux coup d'archet. Avec un tel système d'éducation, qui rappelait les errements de l'ancienne école, l'élève (cela se conçoit aisément) devait bientôt chercher à s'affranchir d'un tel joug. L'occasion ne tarda pas à se présenter.

« Donc, un jour que maître Broche s'était oublié au *Chaudron*, Boiel était monté aux orgues de la cathédrale pour en étudier le mécanisme. De retour à la maison, il attendit vainement son maître pendant quelque temps, puis s'endormit. Le lendemain était jour de fête carillonnée.

« A l'heure de l'office, maître Broche ne paraissant pas, le jeune Boiel court à l'église métropolitaine, monte aux orgues, et, tremblant, prend sa place. La messe commence, l'enfant se rassure peu à peu et se laisse aller à l'inspiration. Sa mélodie touchante monte vers Dieu, dans un accent céleste. Il ne fut question ce jour-là, dans toute la ville, que de la manière dont l'organiste Broche avait touché son magnifique instrument. Grande fut la surprise, quand on apprit que l'élève avait remplacé le professeur. Le jeune suppléant était passé maître : quant au coryphée du *Chaudron*, il y officiait encore !

— Le *Journal officiel* publie une statistique intéressante des théâtres existant en France. Il y en a 26 à Paris et 366 dans les départements ; total, 392. En général, il n'y en a qu'un dans chaque ville, sauf : Amiens, qui en possède 3 ; Angers, 2 ; Bordeaux, 6 ; Brest, 3 ; Elbeuf, 4 ; le Havre, 5 ; Lille, 2 ; Lyon, 6 ; Marseille, 5 ; Montpellier, 2 ; Nantes, 4 ; Nîmes, 5 ; Poitiers, 2 ; Rochefort, 4 ; Rouen, 4 ; Saint-Etienne, 2 ; Saint-Quentin, 2 ; Toulouse, 2 ; Versailles, 3 ; Cette, Dieppe, Rennes, Tours et Alais, chacun 2.

LILLE. — Pour terminer la saison, M. Bonnefoy, l'intelligent directeur du Grand-Théâtre, dont la *Chronique musicale* a déjà signalé les efforts artistiques souvent couronnés de succès, a donné quelques représentations extraordinaires avec le concours d'artistes étrangers à sa troupe, tels que MM. Monjauze, Jourdan, Sylva et Carrière.

M. Monjauze a chanté avec succès le *Prophète* et *Rigoletto*. Dans le rôle de Jean de Leyde, cet artiste peut développer ses belles qualités de comédien et de chanteur. Sa voix se joue des difficultés et atteint sans efforts les notes élevées du rôle ; il a enlevé avec facilité l'air *Roi du ciel et des anges*, mais où il s'est particulièrement surpassé, c'est dans la grande scène de la cathédrale avec *Fidès* qu'il a chantée et jouée d'une façon magistrale.

Sylva a chanté le *Trouvère* et *Robert le Diable*. Avant d'entrer à l'Opéra,

il était le pensionnaire du Grand-Théâtre de Lille, c'est ce qui explique avec quel plaisir le public de cette ville s'est empressé d'aller constater les progrès visibles de ce jeune artiste. M. Halanzier peut à présent remonter l'œuvre de Meyerbeer, il a sous la main un superbe Robert.

Guillaume Tell n'avait pas été donné cette année; M. Bonnefoy a fait venir spécialement pour cette pièce un débutant, M. Ch. Carrière, élève de Duprez, qui a abordé le rôle écrasant d'Arnold avec vigueur et éclat. Le nouvel Arnold, complètement inexpérimenté au point de vue scénique, est doué d'une voix puissante et solide; il donne avec une rare facilité le *si* naturel, l'*ut* et même l'*ut dièze*; dans cette explosion de génie qu'on nomme le trio du second acte, il a transporté le public ordinairement si froid, à ce point qu'on a failli le faire bisser. M. Carrière pourra devenir un artiste, un grand artiste même: il a ce qu'il faut pour cela, mais il lui faut encore des conseils et beaucoup de travail.

Nous glissons sur une médiocre reprise de *l'Etoile du Nord*, mais nous ne passerons pas sous silence la représentation de *Faust*, donnée par madame Nilsson à grand renfort de réclames.

Nous avons suivi madame Nilsson dans la dernière tournée qu'elle a faite, et malgré les éloges outrés qu'a reçus cette encombrante et présomptueuse personnalité de la part de quelques partisans trop disposés à applaudir quand même, nous pouvons affirmer qu'elle a souvent laissé les spectateurs sous une impression de regret et de désillusion. Disons d'abord que pour ces représentations le prix des places est scandaleusement augmenté (à Lille il était quadruplé); or le public est loin d'en avoir pour son argent.

La soirée de *Faust*, donnée à Lille, a été de beaucoup au-dessous de ce qu'on attendait. Madame Nilsson s'est absolument moquée des nuances si délicates du chef-d'œuvre de Gounod, et même du rythme; elle sacrifie la mesure au plaisir d'enfler les points d'orgue à tel point que le chef d'orchestre était visiblement embarrassé de son archet, et que les musiciens ne savaient où donner de la tête. C'est véritablement en sortant d'entendre madame Nilsson qu'on se rend un compte exact de l'immense talent de madame Carvalho. Ici encore un critique musical s'est incliné jusqu'à terre devant la réputation de la créatrice d'Ophélie. Mais mieux avisé, le *Mémorial de Lille* a vertement tancé la diva. Disons, pour terminer, que madame Nilsson, qui devait donner deux représentations, a sagement fait de partir après la première.

— ANGERS. — On nous écrit d'Angers :

La clôture de notre théâtre a été un triomphe pour notre directeur, M. E. Marck.

A son entrée en scène, un buste représentant l'Alsace en larmes dû au ciseau de M. Bartholdi, avait été placé sur la scène. Le socle portait cette inscription :

AU TALENT, A L'ESPRIT

A M. EMILE MARCK

LE PUBLIC D'ANGERS

4 mai 1875.

Deux couronnes de chêne et de laurier étaient jointes à ce cadeau.

M. Marck, non prévenu de ce qui lui était offert, a été tellement surpris, que, l'émotion le gagnant, il a declamé le *Dernier Délai* avec des larmes.

N'oublions pas que M. Marck était directeur du théâtre de Strasbourg en 1870, et qu'il a préféré revenir près de nous et abandonner une position splendide que le gouvernement allemand lui offrait. M. Marck était avant tout notre compatriote ; il en a donné la preuve.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. de Saint-Georges vient de terminer pour l'Opéra un livret dont le genre remonte aux premières époques de notre histoire lyrique ; c'est un *opéra-ballet* dans lequel la danse et le chant ont une part égale. On ne dit pas encore le nom du compositeur qui en fera la musique.

— On s'occupe actuellement d'une audition préparatoire du *Dimitri*, de M. Victorin Joncières. M. Joncières dirige lui-même les répétitions.

— Faure chante après-demain dans *la Favorite* pour la dernière fois de la saison. Il part pour Londres, où il doit faire sa rentrée à Covent-Garden vers la fin de la semaine.

Opéra-Comique. — Les répétitions du *Val d'Andorre* vont être reprises à l'Opéra-Comique pendant les vacances, et poussées activement afin de pouvoir jouer cette pièce au mois de septembre.

— Capoul vient de signer un engagement avec M. du Locle. Il créera l'hiver prochain, à l'Opéra-Comique, le rôle de Paul dans l'ouvrage de M. Victor Massé, *Paul et Virginie*.

Théâtre Ventadour. — MM. Strakosch et Merelli manifestent l'intention de reprendre, l'hiver prochain, la direction du Théâtre Italien ; mais les propriétaires de la salle continuant à élever des prétentions considérables (140,000 francs de loyer annuel), il est probable que l'affaire ne se fera pas.

Il est, d'autre part, question de plusieurs autres combinaisons tendant à la reconstitution du Théâtre Lyrique.

Bouffes-Parisiens. — La revue des *Hannetons* tiendra l'affiche jusqu'à la fermeture annuelle qui est fixée au 31 mai.

Folies-Dramatiques. — Nouvelle reprise de *la Fille de M^{me} Angot* (529^e représentation), qui remplace *Alice de Nevers* pour les quinze derniers jours du mois, avant la clôture.

— Le *Pompon* est le titre définitif de l'opéra bouffe de MM. Chivot, Duru et Ch. Lecocq, destiné à succéder aux *Cent Vierges* avec lesquelles les Folies-Dramatiques feront leur réouverture le 1^{er} septembre.

MARSEILLE. — *Fatma*, opéra comique de A. Flégier, élève du Conservatoire de Paris, vient d'être exécuté au Grand-Théâtre de Marseille avec beaucoup de succès. Tout Marseille artistique assistait à cette soirée, qui s'est transformée en solennité musicale et a fini par une ovation au jeune musicien.

TOULOUSE. — Les correspondances signalent le grand succès obtenu par l'opéra de M. Duprat, *Pétrarque*, qui vient d'être représenté pour la première fois dans cette ville. On a rappelé plusieurs fois le compositeur, et une sérénade lui a été donnée après le spectacle.

Pour l'article *Varia* :

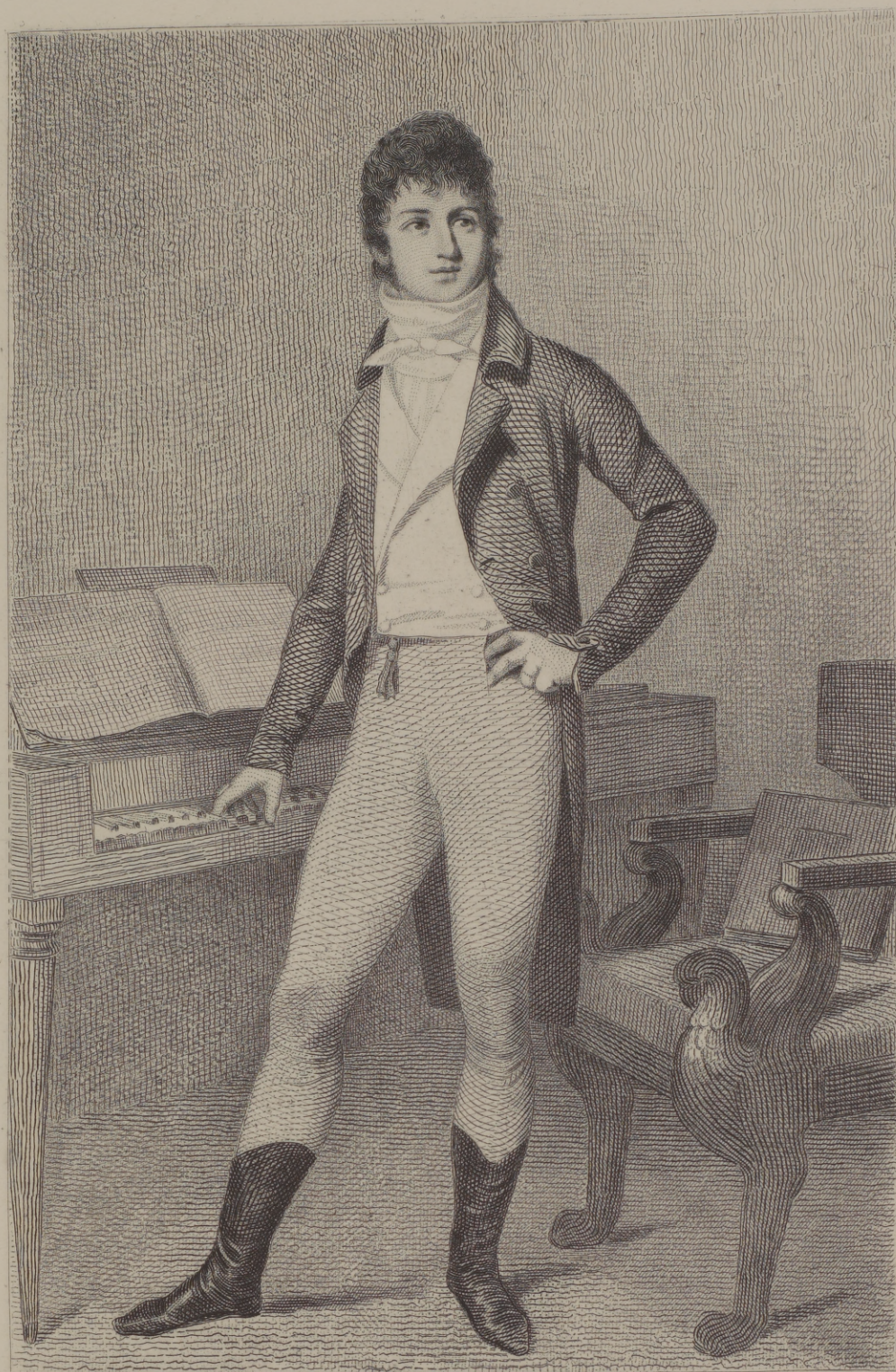
Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



Peint par Boilly

Gravé par J. Desjardins