



FRAGMENTS DES MÉMOIRES INÉDITS

DU

CHEVALIER SIGISMOND NEUKOMM

I

SALZBOURG



La famille est originaire de la Souabe, où elle a brillé de quelque éclat à diverses époques, notamment durant les guerres de trente ans et de sept ans. Plusieurs de ses membres figurèrent avec honneur sur les champs de bataille, à la suite de leurs princes souverains, et l'un d'eux, Antoine Neukomm, devenu conseiller intime du dernier comte palatin de Neubourg, après avoir dignement porté l'épée à ses côtés, mérita d'être anobli, sur la proposition de ce dernier, par l'empereur Joseph II, ainsi que ses frères Xavier et David.

IX.

4

Mon père, David Neukomm, fils de celui que je viens de citer, était né à Deffingen, près de Gunzbourg, en Souabe. Il avait fait d'excellentes études classiques, et, vers l'âge de vingt ans, il se rendit à Salzbourg pour y prendre ses grades universitaires. Ses connaissances étendues lui permettaient d'aspirer à un emploi important. Mais de lourdes charges de famille décidèrent autrement de son avenir : il se contenta d'une modeste place de professeur à l'École normale, qu'on venait de créer.

Mon père était très doux, très bon, mais en même temps très sévère et très grave. Je ne me souviens pas de l'avoir vu rire une seule fois. Par contre, je ne l'ai jamais vu en colère. Il parlait peu, mais ses paroles avaient de la portée. Il aimait passionnément la musique et avait acquis un bon talent d'amateur sur le violon. Il m'accompagnait parfois sur cet instrument quand il pouvait dérober un quart d'heure à ses occupations multiples. Je me rappelle aussi que lorsque je fus en état de jouer un petit morceau, il me mena chez le vieux Mozart, père de l'immortel auteur de *Don Juan*. Ce vénérable vieillard daigna écouter avec bonté cette misère, lui qui avait été accoutumé à entendre son fils improviser en maître, dès l'âge de cinq ans, sur un motif donné à l'improviste.

Non cuilibet licet adire Corinthum!

J'ai donc connu Mozart le père, mais non son fils, qui avait quitté Salzbourg peu de temps après ma naissance, et qui était mort lorsque j'arrivai à Vienne en 1798.

Je suis le premier enfant né du mariage de mon père et de ma mère, et je fus l'aîné de vingt-trois enfants ! Il fallut toute l'économie de ma bonne mère et toute l'application de mon père, qui, dès cinq heures du matin, était chaque jour au travail, pour venir à bout d'élever cette nombreuse famille. Notre table était simple, mais nous ne connûmes jamais ni luxe ni misère. Je suis né le 10 juillet 1778.

J'étais ce qu'on est convenu d'appeler un enfant précoce ; à quatre ans, je savais lire, et, une année plus tard, j'écrivais d'une bonne main d'écolier. Un homme qui venait parfois à la maison s'amusait à m'apprendre à siffler des airs, que je retenais et rendais parfaitement. Ce fut ainsi que se révéla mon goût pour la musique. Lorsque j'eus atteint l'âge de sept ans, je commençai l'étude de cet art, qui est devenu la passion de toute ma vie, sous la direction d'un excellent organiste de la ville, nommé Weissaner, qui, en moins d'un an, me mit à même de toucher l'orgue de l'église d'un village voisin. A neuf ans, je commençai mes classes au lycée, et mon père me donna un répétiteur qui me poussa de façon à parcourir honorablement tous les degrés de mes humanités.

La musique marchait de front avec mes études ; aussi fus-je bientôt en état de suppléer non-seulement mon maître, mais encore plusieurs autres organistes de la ville dans leurs pénibles fonctions, notamment Michel Haydn, dont la femme était parente de ma mère. Michel Haydn, frère du grand Haydn, et lui-même compositeur plein de mérite, était, à cette époque, maître des concerts de la cour et premier organiste de la cathédrale.

Pour donner une idée de ce qu'était un service solennel dans cette cathédrale, il me faut remonter plus haut, et montrer ce qu'était Salzbourg au temps où je me reporte. Salzbourg, ou plutôt le pays de Salzbourg, formait alors une principauté ecclésiastique, dont le souverain, archevêque, légat du Saint-Siège et primat d'Allemagne, était élu par le chapitre, composé de vingt-quatre chanoines, tous princes ou comtes, appartenant aux premières maisons de l'empire.

Les princes-archevêques de Salzbourg jouissaient de tous les droits et de toutes les prérogatives des autres souverains, et, souvent, au moyen âge, ils avaient pris part aux guerres qui déchirèrent l'Allemagne durant tant de siècles.

Je suis né sous le gouvernement du prince-archevêque comte Colloredo, homme d'esprit et beaucoup plus éclairé que les autres souverains ses voisins. Il avait hérité de ses prédécesseurs d'une cour complète, composée de ce qu'on appelait autrefois de grands seigneurs, et d'une excellente chapelle qui se faisait entendre aux concerts de la cour et à la cathédrale.

Dans cette magnifique église, construite tout en marbre et dans le meilleur style italien, étaient placées six orgues, savoir : quatre dans les quatre jubés, un dans le chœur, et le sixième — un orgue monumental — à l'autre extrémité de l'édifice, faisant face au maître-autel.

Les jours de grande fête, les musiciens étaient disposés de la manière suivante : Sur le jubé à droite étaient placés tous les chanteurs solistes, quelques instruments à vent, le maître de chapelle (en ce temps-là c'était un abbé italien du nom de Gatti), le premier organiste de semaine (il y en avait deux qui alternaient pour remplir cette fonction), et enfin les violoncelles et les contre-basses. Sur le jubé à gauche étaient disposés les autres instruments à cordes, et les deux autres jubés étaient occupés par deux bandes de trompettes et de timbaliers, qui sonnaient alternativement des fanfares. Ces trompettes et ces timbaliers portaient, dans les grandes circonstances, l'ancien costume espagnol. Enfin, dans le chœur, étaient placés le maître-autel, le trône du prince, les stalles des cha-

noines, les bancs pour les chantres et les enfants de la maîtrise, et l'orgue pour accompagner les grands morceaux d'ensemble.

A l'heure fixée pour le service, le prince-archevêque, revêtu de son grand costume de cardinal, descendait les degrés de son palais, qui est attenant à la cathédrale. Il était précédé de ses pages, tous jeunes gens de familles nobles, et suivi des gentilshommes de sa cour. Les chefs des différentes branches d'administration, les magistrats de la ville et le bourgmestre fermaient le cortège, qui s'avancait majestueusement entre une double haie de hallebardiers et de gardes-du-corps.

A l'entrée du prince dans l'église, le grand orgue jouait à pleins jeux. En ce temps-là, c'était généralement moi qui le tenais, comme suppléant à l'organiste en titre. Arrivé près du maître-autel, le prince prenait place sur son trône. Les trompettes sonnaient des fanfares, puis la grand-messe commençait. Le même cérémonial accompagnait la sortie du prince.

Qu'on me pardonne cette digression : elle est l'image fidèle d'une scène dont la génération actuelle, même dans mon pays, n'a plus aucune idée. Je reprends mon récit où je l'ai interrompu.

Ma qualité d'enfant *précoce* se manifestait également sous le rapport du sentiment. Il me souvient qu'à peine âgé de huit ans, je fis à une petite fille une proposition de mariage, et tâchai de lui faire comprendre qu'il y aurait pour elle honneur et avantage à épouser « un homme » qui, certainement, serait un jour organiste de la ville, peut-être même de la cathédrale, auquel cas la bienheureuse épouse serait au moins l'égale d'une impératrice. Plus tard, je mis plus de mystère dans mes adorations, et la belle qui fut l'objet de ma seconde flamme, et à laquelle je n'adressai jamais la parole, ne put se douter de la tendresse qu'elle avait inspirée au futur organiste. Mes déclarations les plus hardies se bornaient à tirer mon chapeau en passant sous ses fenêtres, sans oser regarder si elle avait pu me voir. Je me plaisais dans la solitude, et sur un de ces charmants monticules qui environnent la ville, je me retirais dans l'endroit le plus sauvage pour dévorer les *Idylles* de Gessner, le jeune *Werther*, de Goethe, et tous nos poètes qui ont chanté l'amour et les beautés de la nature ; puis, lorsque mon cœur s'était gonflé au point d'être prêt de se fendre, je tirais ma flûte de ma poche et je filais des sons à faire pleurer d'attendrissement les rochers qui m'entouraient. Le souvenir de ce temps a encore aujourd'hui des charmes pour moi, car mon cœur s'obstine à ne vouloir point apprendre à vieillir avec moi. Il se révolte contre le millésime de mon acte de naissance ! Le docteur

Gall a bien raison de dire que l'homme est à l'âge de trois ans tout ce qu'il sera à l'âge de quatre-vingt-dix !

Depuis ma première enfance, j'ai toujours eu un extrême désir d'apprendre toutes choses. La position de mon père venait à mon aide. Le corps enseignant dont il faisait partie m'avait admis gratuitement à tous les cours, de manière que j'ai reçu une instruction scientifique assez étendue. Pour la musique, j'y faisais des progrès assez rapides : J'apprenais à jouer plusieurs instruments, en commençant par le violon et la flûte. Par la suite, ces exercices m'ont été d'une grande utilité, et j'ai pu me convaincre que tout compositeur doit apprendre à jouer de tous les instruments, ne fût-ce que pour éviter, dans ses ouvrages, des difficultés qui, dans les instruments à vent surtout, résultent des clefs et des mauvais sons. Un autre conseil que je donnerai aux élèves qui se vouent à la composition musicale, serait d'apprendre à chanter. La voix est un instrument beaucoup plus difficile à manier qu'on ne le pense ordinairement, et il y a tels compositeurs, fort admirés d'ailleurs, qui écrivent très mal pour la voix et dont la simple inspection de leurs ouvrages indique suffisamment qu'ils n'ont pas appris à chanter.

J'abandonnai bientôt l'étude suivie des instruments à archet, mais je restai fidèle à ma flûte, ce qui me permit de figurer fort jeune à l'orchestre du théâtre. Mes occupations n'y étaient point considérables, car on ne jouait que trois fois par semaine, encore n'y avait-il pas de flûtes les jours de comédie ; mais du moins ces petits services me valurent-ils mes entrées, ce qui me procura la bonne occasion d'entendre de la musique. Les soirées passées au théâtre de Salzbourg me remettent en mémoire une aventure de mon enfance, que je ne puis passer sous silence.

On représentait alors souvent des tragédies et des drames détestables tirés des légendes du moyen âge. Ces pièces et les romans de la même époque étaient fort à la mode. Nos jeunes têtes s'en enflammèrent. Or, quoique je fusse l'un des plus jeunes parmi mes condisciples, j'étais l'instigateur en toutes choses. Me voilà donc à concevoir la sublime idée de créer une association de *preux chevaliers*. Aussitôt, nous confectionnâmes des casques, des cuirasses et des boucliers en carton recouvert de papier argenté, avec force devises et enluminures. Puis nous prîmes des noms de guerre. Si j'ai bonne mémoire, j'avais choisi, moi chétif garçon, celui de *Cœur de Lion*. Comme on pense, les duels à outrance étaient l'objet principal de nos réunions chevaleresques ; et, en vérité, nous nous battions comme des enragés et nos épées étaient dentelées comme des scies. Je me hâte de dire que, dans tous nos combats, jamais une goutte de sang ne fut répandue, le sort déterminant ceux des combattants qui

devaient mordre la poussière. Or il advint qu'un jour nous convînmes de ressusciter le combat des Horaces et des Curiaces. Nous portâmes tout notre attirail sur une colline située à peu de distance de la ville, et là, au grand jour, nous organisâmes notre rencontre. Tout alla fort bien, et les vaincus se roulèrent convenablement dans la poussière. Mais, hélas! nous avions compté sans un promeneur qui nous dénonça à notre professeur. J'ai oublié de dire qu'au moment où cette action avait lieu, nous aurions dû assister à nos cours. Dès le lendemain, le professeur fit une grande enquête sur cet événement. Il ordonna que le chef de l'entreprise se dénonçât; mais personne ne le fit, nos statuts nous défendant « *sous peine de mort* » de divulguer les secrets de notre ordre. Cependant je me dévouai, et pour épargner un *pensum* à mes frères d'armes, je me déclarai leur chef et leur séducteur. Je savais que je n'avais pas grand'chose à craindre, mon professeur étant grand amateur de musique. Je fus donc quitte pour une bonne réprimande, à laquelle s'ajouta la défense expresse de jamais jouer aux preux chevaliers. Ainsi passe la gloire de ce monde! *Sic transit gloria mundi!*

En me rappelant ces premières années de ma jeunesse, je suis étonné d'avoir trouvé le temps de faire tout ce que j'ai fait. Mais mon père m'avait enseigné le secret de la valeur du temps. Quiconque sait apprécier les minutes est sûr de trouver des heures! Mon père, qui était, ainsi que je l'ai dit, tous les matins à cinq heures à son travail, me réveillait à la même heure, et assis à ses côtés je préparais mes leçons. Parfois mes yeux se refermaient involontairement, et alors un « *Tu dors* » de mon père me rappelait à l'ordre. Parfois aussi j'avais, comme tous les enfants de mon âge, des moments où la paresse s'emparait de moi. Or je me rappelle que, dans un de ces moments, mon père me dit un jour avec un accent qui m'émut profondément : « Tu ne fais rien qui vaille? Hélas! je désirais tant te mettre en état de gagner ta vie moins péniblement que moi. » Avec de telles paroles, mon père m'aurait fait traverser des flammes. Je me corrigeai et travaillai désormais sans relâche.

Lorsque j'eus atteint l'âge de quatorze ans, je fus nommé à la place d'organiste de l'Université. Cette fonction me donnait assez d'occupations; mais aussi mes émoluments étaient de cinquante florins par an. Je me croyais un Crésus. Néanmoins, outre mon propre service, je continuai à suppléer mes confrères, notamment mon vénéré maître Michel Haydn, sous la direction duquel j'étudiais alors la composition.

Durant tout le temps de l'Avent, il y avait tous les jours, à cinq heures du matin, une grand'messe à la cathédrale. C'est à ce service que Haydn m'envoyait à sa place. Tous les matins, je partais donc de la maison,

ma petite lanterne à la main, pour me rendre, à travers une épaisse couche de neige, à la cathédrale. Mais c'était surtout le dimanche que mes fonctions devenaient vraiment pénibles. Qu'on en juge plutôt : A cinq heures, ma grand'messe à la cathédrale ; à six heures et demie, à l'église de la Trinité, au delà du pont, aussi pour Haydn ; à huit heures, pour mon propre compte, à l'église de l'Université ; à neuf heures, à la grande église ; à neuf heures et demie, au grand orgue de la cathédrale ; à deux heures, à l'Université ; à trois heures, à la cathédrale, et souvent encore à cinq heures dans quelque autre église paroissiale. On conçoit que cette activité fut pour moi une excellente école.

A dix-sept ans, je terminai ma carrière universitaire, et dès lors je me décidai à me vouer entièrement à la composition musicale. On me proposa une place de répétiteur à l'Opéra. Je l'acceptai avec empressement. Mes nouvelles fonctions consistaient à faire répéter les chanteurs, qui, pour la plupart, n'étaient pas musiciens. Il en résulta que je sus par cœur tous les opéras qu'on montait, ce qui me fut utile, puisque ce travail me familiarisait avec les chefs-d'œuvre de Mozart et d'autres grands maîtres.

Mais les recettes n'ayant pu couvrir les dépenses, la direction fut obligée de fermer le théâtre au bout d'une année d'exploitation. En présence de cette catastrophe, mon enthousiasme pour la musique me fit prendre un grand parti. Je résolus de me rendre à Vienne, qui alors était le pays par excellence de la bonne musique. J'avais à peine de quoi fournir aux frais de mon voyage ; mais j'avais le courage que ma confiance en Dieu m'a donné et qui ne m'a jamais abandonné. Et puis, Michel Haydn m'avait promis des lettres de recommandation, et c'est muni d'une introduction auprès de son frère Joseph — introduction que je regardais comme un bien suprême — que je quittai la maison paternelle le 19 mars 1798.

II

VIENNE

J'arrivai à Vienne le jour même de la première exécution de l'oratorio : *Les Sept Paroles de Jésus-Christ*.

Haydn avait composé cet ouvrage, quinze années auparavant, sur la demande du chapitre de la cathédrale de Cadix. C'étaient des morceaux de musique instrumentale destinés à être exécutés le vendredi saint.

L'église, toute tendue de noir, n'était éclairée que par une seule lampe suspendue au milieu du vaisseau. Après la symphonie d'introduction, le prêtre montait à l'autel et prononçait la première parole : *Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font* ; puis il prononçait une courte dissertation sur ce texte, et l'orchestre jouait la seconde symphonie, qui exprime le sens des paroles. Le prêtre remontait ensuite à l'autel et alternait avec l'orchestre jusqu'à la fin de la septième et dernière parole. Le tout se terminait par une symphonie qui exprime le tremblement de terre qui, suivant l'histoire, marqua le moment de la mort du Christ.

A son retour de son second voyage en Angleterre, Haydn, passant par Passau, apprit que le maître de chapelle du prince-évêque de cette ville avait conçu l'heureuse idée d'adapter à sa musique des paroles et des parties de chant. Haydn, pensant avec raison qu'il pouvait faire ce travail mieux qu'aucun autre, reprit cette idée et composa des parties de chant sur des paroles que lui fournit son protecteur et ami, le baron van Swieten. C'est sous cette forme que cet ouvrage admirable fut exécuté pour la première fois le jour de mon arrivée à Vienne. L'impression que produisit sur moi l'audition de ce chef-d'œuvre est encore vivante en mon esprit, quoique cinquante années se soient écoulées depuis cette époque.

J'étais bien pressé de remettre au grand Haydn la lettre de son frère. Je me rendis donc chez lui dès le lendemain. Il était sorti. On me fit entrer dans son cabinet de travail pour attendre son retour. Le cœur me battait, et je puis dire que jamais croyant ne s'est approché avec plus de vénération du Saint-Sépulcre de Jérusalem que je ne m'approchai du mauvais piano, couvert de manuscrits, au-dessus duquel était suspendu le portrait du maître, peint en Angleterre.

Haydn rentra au bout de peu d'instant. Il me reçut assez froidement, et, après avoir lu la lettre de son frère, il m'adressa la parole en ces termes :

« Mon frère désire que je vous prenne pour élève, mais je n'en ai point le temps. Je travaille à un grand ouvrage (c'était la *Création*) qui m'occupe exclusivement. Mon frère me dit que vous avez terminé avec succès vos études de *contre-point*. Apportez-moi quelque'un de vos ouvrages pour que je voie ce que vous pouvez faire. Mais venez de grand matin, avant que je me mette au travail. »

Je retournai au bout de peu de jours chez Haydn. Lorsqu'il eut parcouru mes pauvres petits essais, il me dit d'un air plein de bienveillance :

« C'est bien ; continuez à travailler, et montrez-moi tout ce que vous ferez. »

Dès ce moment, une nouvelle existence commença pour moi.

J'avais retrouvé à Vienne un compatriote, ancien ami de la famille de ma mère, M. Milder, courrier du cabinet de l'empereur. Il avait deux filles, dont l'aînée, Pauline, montrait quelques dispositions pour la musique. Dans l'intention de m'être utile, M. Milder me proposa de lui donner des leçons en échange du logement qu'il m'offrit. J'acceptai de grand cœur et commençai l'instruction musicale de Pauline, alors âgée de quatorze ou quinze ans. Je ne me doutais guère que mon élève deviendrait un jour la célèbre madame Milder-Hauptmann. M. Milder ne borna point sa bienveillance à cette délicate attention. Il me procura quelques petites leçons, mais à grand'peine, car, quoique âgé de vingt ans, j'en portais à peine seize. Il fallait donc prendre toutes les leçons qui se présentaient. Or, comme elles se trouvaient généralement dans des quartiers assez excentriques, je perdais beaucoup de temps à courir le cachet, — temps précieux qu'il me fallait regagner sur mes heures de sommeil. Mais rien ne me décourageait, et je faisais des progrès non-seulement dans mon art, mais encore dans l'affection de mon bien-aimé maître Haydn, qui me traitait comme un fils. Je n'avais pas non plus négligé mes études classiques ; et même il me prit, vers cette époque, fantaisie d'étudier la médecine. J'aurais peut-être déserté pour elle la musique, si mes moyens pécuniaires me l'eussent permis.

Mes excès de travail me valurent au bout de peu de temps une fièvre nerveuse qui me conduisit aux portes du tombeau. Je m'en remis pourtant grâce aux soins de la bonne famille Milder, et en dépit d'une surprise, arrangée par mes amis pour célébrer ma convalescence, et qui occasionna une rechute qui faillit me devenir funeste : ce fut Sussmayer, bien connu par son achèvement du *Requiem* de Mozart, qui fut la cause involontaire de cette recrudescence de la maladie ; il avait composé la musique d'une cantate que nos amis exécutèrent dans une chambre voisine de la mienne ; je n'en avais point été prévenu, et un tremblement violent me saisit ; la fièvre me reprit et ma convalescence fut longue et pénible ; mais la jeunesse a tant de ressources que j'eus la joie de reprendre mes chères occupations.

Je me désolais souvent en voyant ce que d'autres compositeurs avaient produit à l'âge où j'étais ; Mozart surtout, qui dès sa naissance avait été grand, me causait des vertiges, mais les bonnes paroles de Haydn me ramenaient à la raison.

Je ne saurais à ce sujet passer sous silence un conseil qu'il me donna

et qui me fut profitable. J'avais, en étudiant les chefs-d'œuvre des grands maîtres du seizième siècle, découvert dans un ouvrage du père Athanase Kircher (*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*) un canon énigmatique à trente-six parties réelles, savoir : à neuf chœurs à quatre parties. J'avais eu la patience de mettre ce canon en partition, ainsi que plusieurs autres, et je pris tellement goût à ce genre d'exercices, que pendant un certain temps je ne fis plus que des canons énigmatiques. Haydn m'avertit du danger que je courais. Il me démontra que je faisais fausse route et me mit en garde contre mes entraînements. Je renonçai donc à mes canons et je m'en applaudis, car, dans le fait, ces difficultés vaincues ne sont qu'un jeu d'esprit, et la musique a un plus noble but.

Je veux payer ici le tribut de la reconnaissance particulière que je dois à mon ami Joseph Eybler. Il avait été élève d'Albrechtsberger et de Mozart, et Haydn faisait le plus grand cas de son talent. Eybler me prit en affection, et ses conseils m'ont fait le plus grand bien. Je lui soumettais mes travaux, et dans ses critiques il se montrait plus sévère que Haydn lui-même.

E. NEUKOMM.

(La suite prochainement.)





L'OREILLE ⁽¹⁾



Les limites des sons perceptibles à l'oreille ne peuvent être fixées d'une manière immuable; elles s'éloignent ou se rapprochent suivant les individus, indépendamment de toute affection morbide et de tout obstacle matériel. Les limites admises par la science ne sont donc calculées que sur une moyenne assez peu exacte elle-même, on le comprend, par l'impossibilité de saisir l'humanité tout entière par les oreilles, sous prétexte d'expériences d'acoustique transcendante.

Quoique Savart prétende qu'une corde agitée de manière à donner seulement huit vibrations par seconde produit un son perceptible (2), il est reconnu que l'oreille humaine ne perçoit nettement qu'un son produit par trente-deux vibrations simples par seconde au moins. Helmholtz (3) exige soixante vibrations.

Quant à la limite supérieure des sons, Despretz, renchérissant sur Savart, la recule à 73,000 vibrations par seconde. Mais d'après les expériences plus récentes de Kœnig, les notes les plus aiguës qui se puissent entendre distinctement — que le savant mécanicien, du moins,

(1) Voir le numéro du 1^{er} juillet.

(2) *Revue encyclopédique*, juillet 1831. — *Annales de Chimie et de Physique* vol. XXXVI.

(3) *Die Lehre von den Ton Empfindungen*, von H. Helmholtz (Braunschweig, 1865). A été traduit par M. G. Guérault, sous ce titre : *Théorie physiologique de la Musique*. — Paris, 1868.

puisse entendre distinctement — ne donnent pas plus de 45,000 vibrations.

Les limites moyennes des sons perceptibles se trouvent ainsi renfermées entre 60 et 45,000 vibrations par seconde. L'étendue de la faculté d'entendre chez l'homme embrasse donc près de dix octaves, quoique les vibrations d'une note à l'extrémité la plus élevée soient au moins sept cents fois plus rapides que celles qui produisent les sons les plus graves. Comme des vibrations beaucoup plus rapides existent nécessairement, on peut dire que des petits animaux, tels que la cigale, le grillon, etc., dont la faculté de percevoir les sons semble presque commencer où la nôtre finit, entendent des sons infiniment plus aigus, dont nous n'avons nulle idée. De même, sans doute, il y a des insectes dont les sensations n'ont rien de commun avec les nôtres, mais qui sont doués d'une puissance d'excitation particulière et d'un sens percevant les vibrations qui frappent nos propres sens, mais dans un tel éloignement que l'animal qui les perçoit peut être considéré comme possédant un sens différent, s'accordant avec le nôtre seulement dans le milieu par lequel il est excité, et qui n'est probablement pas affecté par les vibrations plus lentes auxquelles nous sommes sensibles (1).

Un fait assez curieux et qui échappe généralement à l'attention, c'est que, de même que nombre de personnes voient mieux d'un œil que de l'autre, beaucoup ont les deux oreilles fort inégalement sensibles. On ne s'aperçoit pas de cette différence, pas plus qu'on ne s'aperçoit de l'imperfection de l'un des deux yeux, parce que les deux organes agissent de conserve, atténuant les imperfections l'un de l'autre, tout en s'emparant, pour le transmettre au cerveau : les yeux, du relief des objets ; l'oreille, du relief des sons, qui est le *timbre*. Mais que l'on se bouche les oreilles l'une après l'autre, ou que l'on ferme alternativement les deux yeux, et l'on ne tardera pas à se convaincre que l'infirmité peu grave que nous signalons est beaucoup trop répandue.

Ittard affirme avoir connu une personne dont les deux oreilles entendaient *toujours* une note différente. Cette assertion d'Ittard a rencontré bien des incrédules, et j'en ai vu rire de pitié des gens fort sensés, mais étrangers aux sciences naturelles. Cependant qu'on nous permette de poursuivre notre rapprochement entre la vue et l'ouïe, et sans doute la chose paraîtra moins étrange.

Il existe une aberration bien connue de l'organe de la vision, prove-

(1) Wollaston : *Abstract of Papers, etc.*

nant, soit d'une affection de la rétine ou du nerf optique, soit d'un défaut de parallélisme des axes visuels, et qui produit cette hallucination singulière de faire voir à la personne qui en est atteinte, les objets doubles ou même multiples. Cette affection a reçu en conséquence le nom de *diplopie* (vue double), que le vulgaire traduit *bévue* (1). Rien en théorie ne s'oppose à ce que la même infirmité affecte l'ouïe; et si peu avancés que nous soyons dans la pratique, nous n'ignorons pas que les hallucinations auditives sont tout aussi nombreuses et variées que les hallucinations optiques.

La berlue (Amblyopie) n'est-elle pas une autre affection de l'œil dont l'analogue se retrouve dans l'oreille? On recherche, on observe qu'il y a des personnes qui entendent mal d'une oreille ou de toutes les deux, et l'on bâtit trop souvent là-dessus une théorie, fort savante, sans doute, mais où le cas pathologique est complètement laissé de côté par je ne sais quelle préoccupation du « curieux » plus nuisible évidemment qu'utile à la science. Voici, par exemple, Flessel qui pousse si loin ses observations en ce genre qu'il en arrive, dans le cas de sensibilité inégale, à cette conclusion, que le phénomène est *objectif* et que le diapason donne effectivement une note différente selon qu'il vibre devant une oreille ou devant l'autre! D'où il suit que c'est le diapason qui a tort — ou que Flessel a la *berlue*!

Le mirage a son similaire auditif dans l'*acousmate*, hallucination par laquelle on entend dans les airs des bruits de voix et d'instruments qui n'y sont naturellement pas, de même que le mirage offre à la vue le spectacle trompeur d'îles verdoyantes épanouies sur l'immensité sans bornes de la mer, oasis parfumées, agrémentées de sources pures, dans l'étendue des sables brûlants du désert.

Enfin, outre la surdité complète et irrémédiable produite par la paralysie du nerf acoustique, une foule d'affections connues, spéciales, s'attaquent à l'organe de l'ouïe : l'*hypercousie*, qui fait entendre les sons plus fort que nature; la surdité incomplète ou *dysécie*; la *paracousie*, qui fait entendre des bruits imaginaires; l'*hypéréthésie*, ou excès de sensibilité du nerf acoustique, etc., etc.

Bayle, tombant en convulsions au bruit d'un filet d'eau coulant d'un robinet, nous offre un assez curieux exemple d'hypéréthésie.

(1) Je reçois précisément une lettre d'un médecin de mes amis, dans laquelle il me raconte qu'il soigne actuellement, pour une autre affection, un jeune homme d'une de nos grandes villes du sud-ouest, atteint de diplopie bien caractérisée : conséquence de la maladie pour laquelle il est en traitement.

Willis cite plusieurs personnes *durs d'oreilles*, c'est-à-dire atteintes de dysécie (ouïe faible), du moins apparemment, qui n'entendaient les sons faibles qu'autant qu'un grand bruit les accompagnait ou, plus exactement, leur servait de véhicule. C'est à tort, en tout cas, que Willis donne à ce phénomène le nom de paracousie, qui sert à indiquer le cas, non des gens qui sont durs d'oreilles, mais de ceux qui entendent de travers.

Mais, écrire un traité des maladies de l'oreille n'est pas notre but; ce serait, d'ailleurs, la tâche d'une plume autrement compétente que la nôtre. Si nous avons indiqué sommairement à quels maux l'oreille est sujette et l'insuffisance, selon nous, des observations médicales dont ce fragile et merveilleux organe a été jusqu'ici l'objet, c'est un peu pour détruire quelques illusions et beaucoup pour préparer ce qui nous reste à dire sur cet intéressant sujet, que nous ne saurions épuiser.

III

Les personnes chez lesquelles le sens de l'ouïe est parfait, possèdent, ainsi que nous l'avons dit en commençant, la faculté précieuse de distinguer toutes les relations qui existent entre les sons de ton différent, de décomposer, comme le prisme fait les couleurs, les sons les plus complexes, les plus chargés d'harmoniques, en vibrations simples (1). Les personnes qui jouissent de cette faculté sont douées de ce qu'on appelle une *oreille musicale* — à des degrés différents, bien entendu.

Mais il en est qui n'ont d'autre faculté que celle d'*entendre*.

L'oreille humaine est, comme nous l'avons vu, immergée dans un océan fluide dont chaque ondulation produit son effet. Répétées à des intervalles réguliers et rapides, ces ondulations donnent à une « oreille musicale » la sensation d'une note musicale; à des intervalles irréguliers, c'est le sentiment du bruit qu'on éprouve (2). Eh! bien, à de certaines oreilles, régulières ou irrégulières, toutes les ondulations du fluide auditif n'apportent que la sensation du *bruit*, et la musique n'est pour

(1) Suivant Weber, l'oreille d'un musicien exercé distingue parfaitement deux notes dont les vibrations respectives sont entre elles dans la proportion de 1000 à 1001. (*Wellenlehre auf Experimente Gegründet*, Von den Brüdern Ernst Heinrich Weber und Wilhelm Weber. Leipzig, 1825).

(2) Hooke le premier, en 1681, produisit un son musical par des petits coups légers répétés à intervalles égaux et rapides. Sa crécelle, la sirène de Cagnard de la Tour, la roue dentée de Savart ont été construites pour la démonstration mécanique de ce phénomène.

elles, suivant le mot de Théophile Gautier, qu'*un bruit qui coûte cher*. Elles n'ont aucune idée du plaisir qu'éprouvent les oreilles mieux douées à suivre dans leur évolution merveilleuse une succession de notes choisies avec art, et ne sauraient distinguer un ton d'un autre.

D'autres, sans être absolument insensibles à la musique, ne font point de différence entre les productions horripilantes de l'orgue de Barbarie et les accents de l'instrument le plus parfait.

Je connais une personne douée d'une vue excellente, quoique déjà âgée, qui a toute sa vie parfaitement distingué les sept couleurs du prisme, et qui n'a jamais rien entendu aux nuances intermédiaires les plus nettes, les plus tranchées. N'y a-t-il pas une grande similitude entre l'infirmité de cette personne, assez bonne musicienne, pour comble, et les personnes dénuées d'oreille musicale?

Saint-Augustin, anathématisant les malheureux qui n'aiment pas la musique, prouvait l'excellente organisation de son oreille, bien plus encore que l'étendue de sa charité chrétienne; et Shakespeare, faisant dire à l'un de ses personnages qu'il faut se méfier de

The man that hath no music in himself... (1)

parce que cet homme est capable des actions les plus noires, Shakespeare n'est pas moins blâmable que Saint-Augustin. Il faut plaindre ces infortunés, mais bien se garder de leur faire une mauvaise réputation ou de les envoyer au diable, car ils sont les victimes, non les instruments de leur infortune.

Des hommes extrêmement remarquables, des hommes distingués par un grand talent poétique même, ont vécu totalement dénués d'oreille musicale.

Tel fut le cas de Pope, un des maîtres incontestés du rythme poétique. Pope avouait ingénûment son infirmité qui le rendait incapable de saisir la moindre différence entre les contorsions ridicules d'un abject violonneux de carrefour et les meilleures exécutions des plus beaux morceaux de Hændel.

W. Johnson (2) raconte qu'un ecclésiastique de sa connaissance, en sortant d'une représentation donnée par la Catalani, lui avouait se trou-

(1) *The Merchant of Venice*. Act V, sc. I.

(2) *Familiar introduction to the principles of Physical science*. Vol. I, p. 242. (Philadelphia, 1835).

ver dans l'impossibilité la plus complète de dire en quoi sa « performance » différait de celle d'un vulgaire chanteur de ballades, ajoutant gravement qu'il éprouvait autant de plaisir à entendre l'un que l'autre.

Plus sérieusement atteint, la Mothe Le Vayer ne pouvait souffrir le son d'aucun instrument, quelque harmonieux qu'il fût. Mais le bruit du tonnerre et le sifflement des vents le plongeaient dans un véritable ravissement.

Jean-Jacques Rousseau parle d'une dame qu'il connut à Paris, sur laquelle la musique produisait ce singulier effet de la faire éclater d'un rire convulsif tout à fait involontaire.

Walter Scott, quoique non absolument incapable de goûter de bonne musique, ne put jamais, quoi qu'il fût, acquérir pour lui-même la moindre notion pratique de l'art musical. Il fut placé dans sa jeunesse sous la direction d'un maître éminent d'Edimbourg; mais après des efforts inouïs, bientôt reconnus inutiles, le professeur dut renoncer à la tâche entreprise et l'élève abandonner toute tentative pour cause d'absolu défaut de cet élément indispensable du succès : une oreille musicale.

Ces exemples pourraient être multipliés à l'infini, et sans aller si loin, on en trouverait la matière de plusieurs volumes rien que dans le cercle ordinaire de ses connaissances. Mais un phénomène plus rare, offrant des complications qui déroutent toute théorie dont la base n'a pas une solidité éprouvée, se présente naturellement sous notre plume.

Celui que nous pourrions appeler le père, mais qui, en tout cas, fut le parrain de la science acoustique, Joseph Sauveur, naquit sourd-muet. Il resta muet jusqu'à l'âge de sept ans, n'eut jamais la parole libre, et fut toute sa vie presque sourd. Il avait une voix fausse et nul sentiment musical. Pour la vérification de ses expériences, il était obligé d'avoir recours à des musiciens. Et ce fut Sauveur qui, le premier, découvrit que le caractère d'une note dépend du nombre des vibrations qui l'agitent dans une période donnée! (1)

L'homme n'est pas maître de ses sens; c'est un axiome philosophique auquel la vie de Sauveur semble donner un énergique démenti, mais Sauveur est une grande et fort rare exception, sans parler de son organisation particulière qui le rendait si étrangement propre aux mathémati-

(1) Saunderson, le professeur aveugle, enseignait, vers le même temps, l'optique à l'Université de Cambridge, mais il n'y excella qu'en ce qui concerne seulement les curiosités de cette science. En quoi il ne peut être comparé à Sauveur, qui fit faire à l'acoustique ses premiers pas sérieux.

ques, car il était mécanicien avant que de parler et apprenait tout jeune encore la géométrie sans maître.

Considérant le peu de pouvoir que l'homme en général est capable d'exercer sur ses sens, et sur le sens de l'ouïe particulièrement, on comprend qu'on puisse être Wagnérien autrement que par préjugé d'école, c'est-à-dire de bonne foi : peut-être suffit-il pour cela d'une tension excessive des trois mille cordes de la lyre de Corti.

On a coutume de dire qu'il ne faut pas disputer des goûts ni des couleurs; il ne serait que juste d'ajouter : ni des préférences musicales, qui sont tout aussi impérieuses et exclusives.

Il existe des organes qu'une douce et simple mélodie charmera toujours bien davantage que l'harmonie la plus savante et la plus riche. Or, les organes de cette sorte ne laissent pas que de venir se loger, parfois, dans la cavité de l'os pétreux d'un critique qui ne se doute pas de son infirmité, — si c'en est une. Et, par contre, il en est d'autres qui exigent les complications les plus inextricables du mélange harmonique et ne sauraient se satisfaire à moins. Mais comment accorder les possesseurs de deux organes si différents et empêcher qu'ils n'en viennent aux mains dans les occasions solennelles?

C'est toujours l'histoire « du démêlé d'un poète tragique avec un auteur comique ; » nul ne sera capable de les mettre d'accord, s'il n'y emploie un grain d'hypocrisie, ne pouvant à la fois *préférer* le tragique et le comique; et c'est précisément de préférence qu'il s'agit : « Pour un compositeur de farces, dit Giblet, vous avez bien de la vanité. » — « Pour un versificateur qui ne doit sa réputation qu'à de faux brillants, repart Calidas, vous vous en faites bien accroire. » (1) Montés sur ce ton, on finit rarement par s'embrasser, et une haine mortelle sépare à jamais l'organe plus délicat de l'organe plus robuste. Survienne une révolution, il y aura lieu de s'étonner si l'un des deux n'envoie pas, pour le moins, l'autre étudier l'harmonie des vagues déferlant sur les récifs de corail de la Nouvelle Calédonie.

Est-il besoin d'expliquer comment un critique très savant, très judicieux et aussi impartial qu'on peut l'être en pareille matière, peut être de bonne foi un fort méchant juge?...

IV

L'homme ne paraît pas être né musicien, bien que l'*origine* de la

(1) Lesage. *Le Diable Boiteux*, chap, XIV.

musique se perde littéralement dans la nuit des temps ; mais il est certainement né avec une oreille musicale (1). Comment eût-il été sensible, autrement, aux accents des oiseaux des bois, ses premiers maîtres ? Qui aurait indiqué à Jubal l'art de construire la cithare et la flûte, s'il n'avait eu pour guide sûr une oreille douée des qualités requises pour distinguer, bien qu'inconsciemment, les rapports des sons ?

Les Grecs tournent assez lestement la difficulté en attribuant à leurs dieux l'invention de la musique et de la plupart des instruments. Tout s'enchaîne alors logiquement : l'homme a été à l'école des dieux, et il profita si bien de leurs leçons, qu'il ne cesse de perfectionner un art quelque peu entaché de barbarie à l'époque lointaine où il en reçut les éléments des maîtres de l'Olympe ; ce qui n'est guère flatteur pour ceux-ci, j'en conviens.

Quoi qu'il en soit, les Grecs comprenaient si bien l'influence exercée sur l'esprit par l'harmonie des sons, que l'histoire de leurs héros, les légendes de leurs dieux, leurs leçons de morale, la plupart de leurs lois, enfin, étaient écrites en vers, mises en musique, et chantées publiquement en chœur au son des instruments. — Les mêmes usages se retrouvent également chez les Hébreux.

C'était au reste l'opinion des philosophes que la musique était indispensable pour former une nation à la vertu ; et Platon assurait que la musique d'un peuple ne peut être altérée sans affecter la constitution de l'État. Platon avait raison, car, de son vivant même, ce grand art commença à tomber en décadence, entraînant la décadence de la nation grecque par la dépravation de ses mœurs.

Les Pythagoriciens avaient bâti toute une théorie philosophique de la musique sur cette base nuageuse que l'âme humaine est un composé d'harmonie. Ils prétendaient qu'il y avait dans l'effet musical autre chose que la sensation : un principe immatériel, mais intelligible, dominant le principe matériel ; une sorte de combinaison de rapports de nombres se débattant comme des diables, puis s'arrêtant tout à coup par une résolution soudaine d'équations mélodieuses. Eh bien ! en y mettant un peu de bonne volonté, ne pourrait-on pas découvrir dans cette merveille de brouillamini métaphysique, les germes, fort empâtés, il est vrai, de la théorie des ondulations sonores ?

(1) Darwin est d'avis que l'habitude d'émettre des sons musicaux s'est développée d'abord, comme moyen de séduction, chez les ancêtres primitifs de l'homme, et a dû s'associer ainsi aux émotions les plus énergiques qu'ils pussent ressentir : à l'amour, à la rivalité, à la victoire. (Voir *l'Expression des émotions*, etc. — Revue scientifique, 16 août 1873).

On ferait des volumes avec les récits, dont fourmillent les anciens auteurs, des miracles accomplis par la musique :

Les bêtes féroces, puis les esprits infernaux, l'occasion venue, charmés par les accents de l'époux infortuné de la belle Eurydice ; les murs de Thèbes bâtis, en dansant, au son de la lyre du divin Amphion. — Sans oublier ceux de Jéricho, qui tombent au son des trompettes du 13^e chasseurs sonnante le réveil en fanfare ! — Ici, l'ordre des temps est changé ; là, ce sont les flots, les arbres et jusqu'aux rochers qui entrent en danse, charmés par les doux accords du sistre ou de la flûte de Pan. Le granit verse des larmes ; l'homme pleure des perles ; le Sahara est transformé en pays de Cogne : Tels sont les prodiges ordinairement accomplis par les sons musicaux. Ces exagérations mêmes ne nous indiquent-elles pas quelle puissante influence exerçait la musique sur l'oreille... des poètes de ces naïves légendes ? En somme, l'exagération n'est pas si grande qu'elle le paraît, et l'influence de la musique s'étend en réalité à la nature inanimée. — Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans des développements de cette nature.

Le premier fait qui sort, du moins en partie, des brouillards de la légende, c'est celui de David chassant le diable du royal corps de Saül en jouant de la harpe. Ce diable avait évidemment quelque degré de parenté avec celui que le chanteur Farinelli avait mission de chasser du corps non moins royal de Philippe V d'Espagne, au commencement du siècle dernier : Mettons que c'était une très noire et très lancinante mélancolie, et il nous reste deux exemples très présentables et classiques au premier chef de l'influence de la musique sur le cerveau des gens — dont l'organe auditif est parfaitement constitué.

Et, tenez, voici un exemple emprunté à des sources beaucoup moins imposantes, il est vrai, mais tout aussi authentiques. Au mois de janvier 1873, les journaux publiaient le *fait-divers* suivant que je débarrasse des enjolivements de style habituels aux *reporters* soucieux d'un consciencieux *tirage à la ligne* : Dans une maison de la rue Sedaine, les cris : « Au secours ! à l'assassin ! » se font entendre en plein jour. Ces cris sont poussés par un pauvre vieillard que des malheurs de famille, amenés par les douloureux événements de 1870-71, ont rendu fou. Il menace de se précipiter par la fenêtre, dans la conviction que sa chambre solitaire est peuplée de gens qui en veulent à sa vie. Survient une jeune fille qui, sans mot dire, se met au piano et joue un air doux et mélancolique que le fait-divers ne nomme pas. Alors, l'exaltation du vieillard, qui lutte en ce moment avec des agents de police occupés à l'empêcher

de se jeter par la fenêtre, tombe comme par enchantement, il s'attendrit et bientôt s'affaisse dans un fauteuil. La jeune fille au piano, sa nièce, vient de renouveler le miracle de David, en chassant du corps du pauvre vieillard le démon qui l'obsède !

De même qu'elle a le pouvoir de chasser le diable, la musique jouit aussi de la singulière prérogative de l'évoquer et de l'introduire où il n'a que faire. On sait quel « diable-au-corps » produisent les accents belliqueux de la *Marseillaise*...

Thimothée, le Thébain, s'amusa un jour à exciter la fureur du Grand Alexandre, en lui jouant un air Phrygien, à tel point qu'il saisit ses armes tout à coup et menaçait de tout exterminer. Ce que voyant, l'artiste s'empresse de passer sans retard au mode Lydien, qui ramène aussitôt le héros à des sentiments plus doux.

Cassiodore nous a transmis une lettre de Théodoric à Boèce, écrite vers 490 avant J.-C. (1), qui contient, outre une curieuse appréciation de l'art musical à cette époque, l'analyse des cinq modes usités et de leur influence sur l'âme humaine.

«... Qu'y a-t-il, s'écrie Théodoric, de supérieur à cet art divin, qui, par sa douce harmonie, embrasse tous les corps célestes, et, par une puissance pleine de charmes, réunit les éléments de la Nature partout épars et isolés. Toutes les conceptions qui modifient l'être humain supposent une constante harmonie. C'est elle qui met la convenance dans nos pensées, la beauté dans nos discours, la régularité dans nos mouvements, quand elle arrive dans nos oreilles, coordonnée par de savantes lois; elle commande et inspire nos chants et change nos esprits et nos cœurs.

« Elle charme la tristesse, hélas ! si funeste; elle apaise les emportements furieux; elle change en douceur la cruauté la plus féroce; elle ranime les cœurs lâches et les esprits indolents; elle procure le sommeil salutaire à celui que de tristes veilles tourmentaient; elle rappelle aux saintes lois de la chasteté l'homme flétri par un amour impur; elle dissipe l'ennui, toujours si contraire aux bonnes pensées; elle change les haines funestes en secours bienfaisants; et, par le plus heureux mode de guérison, elle bannit de l'âme les passions par l'attrait même du plaisir..... Elle parle sans langue et en se faisant obéir des choses insensibles; elle exerce sur les sens un souverain empire.

« Toute cette harmonie s'obtient, ici-bas, par le moyen de cinq tons,

(1) Cassiodore. Lib. II, ep. 40.

dont chacun porte le nom de la province où il fut inventé. Car la bonté divine, en imprimant la beauté à tous ses ouvrages, l'a répandue et dispersée dans des lieux divers.

« Le ton *Dorien* recommande la pudeur et produit des mœurs chastes ;

« Le ton *Phrygien* excite au combat et remplit d'une ardeur furieuse.

« L'*Eolien* calme les tempêtes de l'âme et charme par le sommeil les cœurs déjà calmés par ses accords.

« Le *Toscan* donne de l'intelligence aux plus ignorants et de l'ardeur pour les biens célestes aux hommes appesantis par le désir des biens de ce monde.

« Le *Lydien*, inventé pour bannir de l'âme les soucis et les chagrins, la soulage et la fortifie par ses accords mélodieux.

« Ces cinq tons se divisent chacun en trois parties, car tous ont un *dessus*, un *medium* et une *basse* ; et comme toutes ces inflexions de la voix, harmonisées par des sons alternatifs, ne peuvent exister l'un sans l'autre, on a sagement inventé les quinze modes musicaux qui embrassent tous les chants assortis à nos divers organes (1). »

Tout cela pour en venir à trouver un chanteur digne d'être présenté à son beau-frère Clovis, roi des Francs. Théodoric était homme de style et vain de ses connaissances artistiques ; mais il nous indique à quel mode avait recours l'*enchanteur* pour produire tel ou tel phénomène psychique sur la personne du patient qu'il se choisissait, et l'on a vu, par l'exemple d'Alexandre, que ce choix tombait aussi bien sur les grands que sur les petits. Sachons donc gré à Théodoric du fait, sinon de l'intention.

Le poète Tyrtée, choisi pour général — sur les avis de l'oracle — par les Lacédémoniens découragés, ranime leur courage par ses chants et les conduit d'un bon pas à la victoire.

On sait, d'autre part, comment Terpandre apaisa une sédition qui venait d'éclater à Lacédémone, avec sa cithare pour toute arme offensive et son art pour bouclier.

A l'occasion d'une de ces émeutes plus bruyantes que terribles qui signalèrent les dernières années de l'empire, je ne sais plus quel officier supérieur (ou général) proposa d'employer le moyen de Terpandre, revu et augmenté, pour faire cesser tout ce tapage, en faisant défiler la musique militaire à travers Paris, c'est-à-dire, d'un bout à l'autre des boulevards.

(1) A. Jouve. Étude sur Boèce. (*Revue Indépendante*, 15 novembre 1866).

wards en ébullition. J'ai beaucoup regretté pour ma part qu'on n'ait pas tenté l'exécution d'un tel projet, car j'ai conservé l'entière et inaltérable conviction que le moyen réussirait infailliblement.

Les chants des Bardes Gaulois n'arrêtaient-ils pas les fureurs des combattants ivres de sang plus sûrement que n'aurait pu le faire la plus puissante intervention armée, le mandat « d'arrêt » le plus énergiquement libellé ?

Cette action si manifeste de la musique sur le cerveau, et par suite sur toute l'économie de l'homme, a fait naître dans bien des esprits divers, l'idée de l'employer comme agent thérapeutique.

C'est ainsi que le P. Kircher, qui s'est beaucoup occupé du sujet, comme de tout ce qui se rapporte aux phénomènes de l'acoustique, nous assure que la musique est, par excellence, le remède de la danse de Saint-Guy, entre autres maux nombreux qu'elle guérit également.

C'était d'ailleurs une croyance très répandue au moyen-âge que toutes les affections nerveuses, et jusqu'à l'épilepsie et la rage, étaient guéries par la musique. Que cette croyance ne fût pas entièrement dépourvue de sens, nous croyons l'avoir démontré par des exemples ; mais nous ferons sagement de ne pas nous engager trop avant dans cette voie, car nous ne tarderions guère à y rencontrer des auteurs qui auraient bien fait d'expérimenter sur eux-mêmes l'influence des sons musicaux sur la sottise.

Citons pourtant ce dernier exemple, emprunté à l'*Histoire de l'Académie des Sciences* :

« Un musicien illustre, grand compositeur, fut attaqué d'une fièvre qui, ayant toujours augmenté, devint continue avec des redoublements. Le septième jour il tomba dans un délire très violent et presque sans aucun intervalle, accompagné de cris, de larmes, de terreurs et d'une insomnie perpétuelle. Le troisième jour de son délire, il demanda à entendre un concert dans sa chambre ; son médecin n'y consentit qu'avec beaucoup de peine. On lui chanta les cantates de Bernier. Dès les premiers accords qu'il entendit, son visage prit un air serein, ses yeux furent tranquilles, les convulsions cessèrent absolument ; il versa des larmes de plaisir et fut sans fièvre durant tout le concert ; mais dès qu'il fut fini, il retomba dans son premier état. On ne manqua pas de continuer l'usage d'un remède dont le succès avait été si imprévu et si heureux. Dix jours de musique le guérèrent entièrement, sans autre secours qu'une saignée au pied qui fut la seconde pendant sa maladie. »

Un médecin a repris tout récemment la thèse du P. Kircher (1). Je ne vois pas qu'il y ait apporté des faits nouveaux, mais j'estime que les anciens suffisent à justifier une sérieuse étude de ce moyen curatif, aussi efficace, peut-être, qu'une infusion de cloportes (*oniscus asellus*) — fût-ce dans l'hydropisie.

« Les mouvements mesurés et réguliers, dit Condorcet (2) s'exécutent avec moins de fatigue. Ceux qui les voient et les entendent en saisissent l'ordre, ou les rapports, avec plus de facilité. Ils sont donc, par cette double raison, une source de plaisir. » C'est en vertu de ce principe, et pour transformer une fatigue en plaisir qu'on place un orchestre ambulante à la tête d'un régiment en marche. Il faut, pour bien se rendre compte du phénomène, voir une colonne de fantassins harassés, affaissés, débandés, perdus, se rallier, relever la tête et marcher d'un pas alerte au son d'un simple et modeste clairon.

Je lis dans l'*Eco d'Italia*, qui se publie à New-York, qu'une ligue de *hatres familiæ* s'est récemment constituée à Quincy (Illinois), et qu'elle a voté la résolution de ne point permettre aux jeunes filles d'apprendre la musique, qu'elles n'aient d'abord appris à pétrir le pain, à laver la vaisselle, — qu'elles ne se soient, en un mot, rendues habiles dans tous les petits soins pleins d'attraits de la vie domestique.

C'est un tort grave. Sans aller jusqu'à prétendre que la vaisselle serait mieux lavée si elle l'était en musique, je professe l'opinion que les choses n'en vont que mieux et plus régulièrement chez les personnes dont l'oreille est exercée à saisir la mesure, et que les pères de famille de l'Illinois sont des sauvages.

Les femmes hindoues n'évoluent guère que chargées comme des mules. On les voit aller portant sur la tête d'immenses jarres d'eau (quelquefois quatre ou cinq superposées), des pièces d'étoffes pesantes, des gerbes de cannes à sucre, des fagots, des paniers remplis ; un enfant à califourchon sur une hanche et maintenu d'une main, l'autre main n'ayant garde de rester libre. Elles vont, ainsi chargées, avec une grâce et une légèreté inconnues de nos paysannes — parce que nos paysannes n'ont pas, comme elles, d'énormes pendants d'oreilles et des anneaux d'argent aux bras et aux chevilles, dont le tintement cadencé accompagne leur marche !

(1) Dr Chomet. *Influence de la Musique sur la santé*, etc. — Paris, 1874.

(2) *Esquisse d'un tableau historique des Progrès de l'esprit humain*. (Première époque).

Quiconque a vu des matelots, manœuvrant au cabestan, s'accompagner d'un chant au rythme particulièrement cadencé, comprend l'harmonie et la force que cet accompagnement donne à leurs mouvements aisés et presque gracieux.

Les orateurs romains avaient également recours à la musique pour régler les différentes intonations de leurs discours. Ils se donnaient à eux-mêmes une répétition générale la veille d'un grand événement oratoire, et se faisaient accompagner par le son des instruments, comme un artiste par le souffleur.

Imaginez M. Jules Simon répétant un discours sur l'enseignement supérieur ou sur le libre échange au son de la petite flûte, ou M. Emmanuel Arago défendant la liberté de la presse avec accompagnement de trombonne : vous aurez une idée de la scène qui se passait chez Cicéron, la veille d'une séance importante au Sénat romain !...

En résumé, des organes de nos sens (y compris le sixième sens indiqué par Brillat-Savarin), l'oreille est certainement le plus délicat et le plus sensible. D'où vient donc que c'est précisément celui de nos organes avec lequel on en use avec le moins de ménagement ?

Il existe des ordonnances de police très sévères, rendues expressément en vue de la protection de l'odorat et de la vision.

Le goût et le toucher se défendent bravement eux-mêmes.

Mais l'ouïe n'est armée ni pour l'offensive ni pour la défensive — puisque se boucher les oreilles pour ne pas entendre est un moyen reconnu insuffisant.

Cependant il n'est venu à l'esprit d'aucune autorité quelconque d'ordonner des mesures préventives contre les bruits discordants, qui constituent la majorité des combinaisons sonores, tout comme les oreilles défectueuses sont en majorité écrasante dans la foule des oreilles.

Et c'est justement ce qui explique l'incurie chronique que je signale en vain, laquelle a pour complice l'indifférence de la multitude en matière d'acoustique.

L'harmonie n'est pourtant pas chose de si mince importance.

ADOLPHE BITARD.





LE VIOLONCELLE

— NOTES D'UN COMPILATEUR —



'HOMME chante. — La Clarinette déclame. — Le Basson gronde. — La Flûte gazouille. — Le Hautbois gémit. — La Trompette appelle. — Le Cor soupire. — Les Timbales tonnent. — Le Trombone rugit. — Le Tambour marche. — Les Cymbales éclatent. — Le Violon rêve. — *Le Violoncelle prie.*

Le violoncelle, en effet, a un caractère grave et recueilli ; il est émouvant, il est majestueux, il élève l'âme vers les régions célestes. Chanteur sublime, il sait pourtant descendre au rôle plus modeste d'accompagnateur ; on l'a vu même, dans de fréquentes occasions, perdre sa voix au milieu des cent voix de l'orchestre, effacer sa personnalité, s'égarer dans la foule, se faire humble alors, mais utile encore.

Si, en ce monde, les êtres vivants valaient autant que les choses inertes, nous verrions, à l'exemple du violoncelle, nos fières cantatrices et nos glorieux ténors ne pas dédaigner parfois de faire leur petite partie dans les chœurs.

« Dans les orchestres modernes très riches, où les violoncelles sont en grand nombre, on les divise souvent en premiers et seconds. Les premiers exécutent une partie spéciale, mélodique ou harmonique, et les seconds doublent les contre-basses à l'octave ou à l'unisson.

Rossini dans l'introduction de l'ouverture de *Guillaume Tell* a écrit un quintette pour cinq violoncelles soli, accompagnés en pizzicato par les autres violoncelles divisés en premiers et seconds. Ces timbres graves, de la même

nature, sont là d'un excellent effet, et servent à faire ressortir encore l'orchestration éclatante de l'allegro suivant. »

BERLIOZ. *Traité d'orchestration.*

« Parmi les instruments, le violoncelle est doué d'une admirable magie.

» J'ai remarqué que tous ses virtuoses étaient les plus honnêtes gens du monde.

» J'eus le bonheur d'être élève de Duport le jeune.

» Par quel miracle, lui dis-je un jour, toutes vos notes dans les mouvements les plus vifs sortent-elles si pures ?

« C'est, me répondit-il avec un modeste et doux sourire de vieillard, qu'aussitôt levé je vais depuis bien longtemps à ma basse comme à une vieille épouse que j'aime.

« L'étude de cet instrument est à la fois délicieuse et pénible.

« On me demandera la cause de cette heureuse *influenza* qui domine les virtuoses violoncellistes ?

« C'est l'inspiration que donne cet instrument à ceux qui font leur habitude, leur état d'en jouer ; c'est qu'il ne fait vibrer continuellement à leur âme que l'expression de la mélancolie, de la chaste tendresse et de la religion.

« Ne lui demandez, ô artistes ! ni festivité, ni folâtreries, ni volupté ; il vous répondra par ce vers de Boileau, auquel je ne change qu'un mot :

« Le rire sur ma *touche* est en mauvaise humeur, »

« Et pourquoi, ambitieux artistes, lui demanderiez-vous plus que son beau volume de son ; que sa double corde, qui a quelque chose de la majesté de l'orgue ; que ses arpèges si variés, si vigoureux ou si légers ; que ses harmoniques, douces comme la flûte plaintive, et plus enfin que ses trois pures octaves.

« Tout en accompagnant ne chante-t-il pas ? Il exprime aussi la passion, en quelques mesures sans doute, mais si délicieusement ou si énergiquement, qu'il vous force à l'écouter.

« Quant à la forme de cet instrument, elle est si noble, si avantageuse au bras blanc et à la main d'une vierge ou d'une femme, que les peintres du moyen-âge en ont tiré dans leurs tableaux une immense ressource.

« Témoin la fameuse *Sainte-Cécile* posant son admirable main sur la touche d'une *basse de viole* ; témoin *Paul Véronèse* jouant lui-même de cet instrument à ses *Noces de Cana*.

« Aussi la forme de cet instrument comme son timbre et son expression, ont-ils leurs dilettanti. Ce sont ses ouïes en forme d'S barré, son beau et vieux vernis à l'huile, ses tables d'érable et de sapin, et surtout sa volute, presque ionique, qui les charment. »

DENNE BARON.

« Ce qui fait la double nature du violoncelle, c'est précisément en ce qu'il est comme instrument solo d'un caractère tout à fait spécial, un instrument que rien ne peut remplacer, ni imiter, soit dans son timbre, soit dans sa puissance toute mystérieuse à pénétrer l'âme jusqu'au fond par ses accents.

« Le violoncelle palpite continuellement, seul il a une vie à lui particulière.

« Sans lui l'harmonie est disloquée, les instruments sont disjointes entre eux. Permettez-moi cette expression : les instruments ne s'aiment pas entre eux.

« Il est comme le fil qui relie tout, comme le souffle de vie qui éclaire, qui anime et fait palpiter les masses harmonieuses.

« Malheureusement on l'a fait déchoir de son trône en le rabaisant au simple rôle de contre-basse ou de mixture entre la contre-basse et l'alto.

« Je ne veux pas dire par là que le violoncelle doive chanter continuellement ; non, car ici encore il ne serait point dans le rôle qui lui est propre ; mais ce qu'il devrait toujours faire, qu'il chante ou ne chante pas, ce serait de laisser circuler son souffle divin sur l'ensemble harmonique de l'orchestre, car c'est lui qui en fait l'homogénéité de couleur et d'expression.

« Une pédale de modulation au violoncelle est toujours d'un grand effet ; une note jetée, un pizzicato donné à propos à cet instrument, sont autant de moyens qui ne devraient jamais être négligés.

« Quel est l'instrument qui puisse soupirer comme le violoncelle ? Comme il rend bien les différentes situations de l'âme !

Quel instrument est capable comme lui d'exprimer la douleur, la sérénité, le désespoir, l'espérance, la béatitude ?

« Le violoncelle seul est celui de tous les instruments qui puisse sangloter.

« Aussi est-ce inutilement qu'on s'efforce à lui faire grimacer ces mignardises qui ne peuvent que profaner la noblesse et la dignité de son caractère.

« Il réunit toutes les ressources des autres instruments solo ; tout en restant, lui, inimitable, il remplace avantageusement tous les autres.

« Son timbre est tout particulier, il tient du *Cor* et de la *Voix humaine*.

« Ses effets sont très variés. Ses tenues et ses coulés sont sublimes. Ses pizzicati sont d'un caractère très dramatique, ils tiennent de la harpe, mais ils ont une énergie spéciale.

« Les accents du violoncelle qui chante semblent n'être point nés sur cette terre, et planer dans les régions étranges pour s'adresser à Dieu directement.

« Ses sons ont un caractère de pureté, de simplicité et de grandeur que rien n'égale. Ils imposent l'admiration et le recueillement, et c'est précisément à cause de toutes ces qualités que le violoncelliste doit s'attacher à toujours bien *phraser*, en plaçant sa *respiration* d'une manière très régulière.

« Le violoncelle ne charme pas, il ne charme jamais, parce qu'il ne

s'adresse jamais aux sens, comme le peuvent faire tous les autres instruments. Il élève l'âme, l'agrandit et la place sous le regard du Créateur. »

ÉMILE DE BRET.

L'étendue du violoncelle est sensiblement celle de la voix humaine, à la prendre depuis le contre *ut* grave que donnent (exceptionnellement) les chantres des chapelles russes, jusqu'aux sons aigus des soprani.

Il est vrai que la limite du possible vers les régions hautes n'est pas rigoureusement fixée sur le violoncelle ; elle dépend de l'habileté du virtuose.

Cette parité de diapason entre la voix humaine et celle du violoncelle n'est pas moins peut-être que la cause principale du charme que nous trouvons en lui. C'est un écho, un miroir sonore de nous-mêmes !

Comme instrument d'ensemble, le violoncelle apporte un contingent de sons précieux à l'orchestre. Il se prête, d'ailleurs, comme le violon, son congénère, à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, du pizzicato, de l'arpège ; mais on l'entend aussi comme soliste dans la sonate, le concerto, l'air varié, etc.

La musique pour violoncelle s'écrit sur trois clefs, qui en font en réalité quatre : la clef de *Fa*, la clef d'*Ut* (quatrième ligne), et la clef de *Sol*, qui se prend dans deux acceptions distinctes.

Lorsque la clef de *Sol* se trouve en tête du morceau ou immédiatement placée après la clef de *Fa*, l'instrumentiste doit jouer à l'octave basse des notes écrites ; mais si elle intervient après la clef d'*Ut*, elle reprend sa signification exacte, et les notes qui suivent doivent être exécutées à leur octave réelle.

Cette double interprétation d'une clef était à relever, car nous ne croyons pas qu'on en puisse citer un exemple analogue dans l'histoire des autres instruments.

Et si on nous demandait d'esquisser l'histoire du violoncelle, nous n'aurions pas à remonter aux époques fabuleuses des peuples pasteurs, ainsi que nous l'avons fait dans notre travail sur le hautbois (1).

Le violoncelle est un des derniers nés de la famille de l'orchestre, à moins cependant qu'on ne le considère comme une simple modification de la basse de viole.

Ce dernier instrument avait communément sept cordes, dont les trois plus graves étaient (d'après l'invention de Marais) recouvertes d'un fil métallique en spirale.

(1) Voir la *Chronique musicale* du 1^{er} juillet 1874.

Dans les premiers temps, le violoncelle avait cinq cordes : *Ut, Sol, Ré, La, Ré*, mais cette dernière ne tarda pas à être supprimée.

C'est vers la fin du dix-septième siècle que le violoncelle fut inventé, par le P. Tardieu de Tarascon. Telle est du moins l'opinion la plus répandue.

« Mais d'autres auteurs affirment que créé par Bonocchini, maître de chapelle du roi de Portugal, il a été apporté en France et mis en vogue par Struck Ratestin.

DE PONTÉCOULANT.

Ce qu'il y a de certain, c'est que vers 1680, sept ans avant la mort de Lulli, le violoncelle fut introduit à l'Opéra de Paris par un nommé Batistini. Mais le premier virtuose qui brilla sur le violoncelle fut Francinello, musicien romain. Puis vint, comme fondateur de l'école française, Berthauld (de Valenciennes), qui se rendit célèbre dès le commencement du dix-huitième siècle.

Les Allemands eurent Romberg et Maximilien Bohrer ; les Anglais : Crossdill et Linley.

Enfin, il nous faudrait citer encore bien des noms parmi les illustrations du violoncelle, si nous voulions en donner une liste complète.

Qu'il nous suffise de rappeler ceux de : Duport, Janson, Breval, Lamarre, Baudiot, Norblin, et dans des temps plus modernes : Servais, Batta, Vaslin, Piatti, Poëncet, Jacquard, etc...

La littérature moderne s'est montrée sobre dans l'emploi du violoncelle comme moyen pour obtenir un effet dramatique.

Voici cependant deux passages importants d'œuvres d'un mérite réel, et qui sont restées populaires :

« Alors par une ouverture du rideau, ils aperçurent un jeune homme, de trente ans environ, assis sur un tabouret assez élevé et jouant du violoncelle.

.....

Il se livrait évidemment en lui quelque combat terrible ! sans doute la lutte acharnée de la volonté contre la douleur ; car de temps en temps son front se rembrunissait, et tout en continuant de tirer les plus tristes accords de son instrument, il fermait les yeux, comme si ne voyant plus les choses extérieures, il eût perdu avec elles le sentiment de sa douleur intime.

« Enfin le violoncelle sembla, comme un homme à l'agonie, pousser un cri déchirant, et l'archet tomba des mains du musicien.

« Voilà le roman que vous cherchiez, mon cher poète, il est là dans cette pauvre maison, dans cet homme qui souffre, dans ce violoncelle qui pleure. »

ALEXANDRE DUMAS. *Les Mohicans de Paris.*

« Pendant ce temps.... Ah! je vivrais dix mille ans, je n'oublierais pas un seul détail de cette scène!... pendant ce temps les doigts du vieillard posés sur les cordes, en tiraient par saccades des sons, des plaintes qui m'entraient dans l'âme.... La jeune fille se réveilla.... Mon père, dit-elle en souriant, j'ai une grâce à vous demander.... jouez-moi le Chant du Calvaire!.... Non, non, dit-il en essayant de sourire aussi, lui.... le jour de ton mariage, petite!..... L'enfant le regarda fixement sans répondre.... Il baissa les yeux, il secoua ses cheveux blancs sur son front plus pâle que le marbre, et prit son archet!.... J'entendis alors le Chant du Calvaire!.... Oui.... Pendant qu'il jouait, je voyais de grosses larmes tomber une à une sur ses pauvres mains amaigries et tremblantes.... Il pleurait! Le bois et le cuivre pleuraient!.... Et moi!.... L'enfant seul ne pleurait pas!....

OCTAVE FEUILLET. *Dalila.*

ALFRED GUICHON.





CASTIL-BLAZE⁽¹⁾

III

Procès à l'occasion de *Freyschütz*. — Changement d'industrie. — Revers de fortune.
— Excentricités littéraires. — Le traducteur devient néologue. — *Rendez-vous
la musique?*



ES critiques rancunières de la presse, qui n'étaient que des représailles plus ou moins jalouses contre les succès d'argent du traducteur de *Robin des Bois*, me rappellent une circonstance qui se produisit plus tard, mais dont le souvenir m'arrive assez à point à propos de Weber, pour me permettre de transgresser un peu l'ordre chronologique.

Je veux parler du singulier procès qui fut mis en instance au tribunal civil de Paris et dans lequel nous eûmes la désopilante satisfaction de voir M. le comte Thadée Tyrzkicwich, rédacteur de la *Revue musicale* de Leipzig, assigner M. Nestor Roqueplan, alors directeur de l'Académie impériale de musique à Paris, contre la représentation, selon lui peu orthodoxe, de *Freyschütz*, qui venait d'avoir lieu sur cette grande scène, le 7 octobre 1853. La plaisante boutade du mélophile saxon me ramène tout naturellement à initier nos lecteurs à certaines particularités littéraires, musicales et dramatiques qui ne sont probablement point encore sorties du petit cercle de dilettanti méridionaux dont je faisais partie encore, il y a une trentaine d'années, à Avignon.

(1) Voir le numéro du 1^{er} juillet.

Cela dit en passant, je vais essayer de rapporter une scène comique ou plutôt une bizarre conversation qui eut lieu en ma présence au foyer du théâtre de cette ville, certain soir où l'on venait d'y représenter cet opéra.

Les deux interlocuteurs étaient Castil-Blaze lui-même et un amateur zélé de l'endroit. Celui-ci dit à l'autre en l'abordant cavalièrement dans cet idiome provençal, si énergique, et qu'il faut bien, quoiqu'il en coûte à un narrateur fidèle, renoncer à reproduire en français :

— Dites-moi donc, Blaze, votre *Robin des Bois*, si enchanteur, qu'est-ce qu'il nous chante? Que demandent tous ces chasseurs? Pourquoi toutes ces bêtes féroces? En un mot, qu'est-ce que tout cela signifie?

— Je ne sais pas.

— Comment! vous ne savez pas! vous avez traduit cette pièce dans notre belle langue européenne et vous ne savez pas ce qu'elle veut nous dire! vous n'en comprenez pas le sens, le but, la moralité, l'intrigue enfin!

— Pas le moins du monde.

— Vous plaisantez, je crois!

— Je ne plaisante jamais que quand je me mets en colère.... Cela m'est arrivé quelquefois dans les *Débats*, par exemple.... et alors, je ne suis même plus Castil-Blaze, je m'appelle X X X. Mais d'abord, entendons-nous bien. Qui vous a dit que j'étais le traducteur de cette pièce?

— Mais c'est vous-même qui le dites ou qui le laissez dire sur l'affiche du théâtre.

— L'affiche, selon son habitude, ne sait pas ou ne doit pas savoir ce qu'elle dit.

Mais pour moi, le ciel m'est témoin que je n'ai rien fait qu'*arranger* la musique, à peu de chose près, de ce magnifique opéra sur les paroles françaises dont la prose m'avait été livrée et que j'ai mise en vers de mon mieux pour les adapter à la mélodie : voilà tout.

— Ce n'est pas vous-même qui l'avez traduite de l'allemand?

— J'en suis parfaitement incapable! Je ne sais pas un mot de ce jargon barbare et anti-musical. Seulement, comme j'avais remarqué, dans cette partition, une scène, celle de *la fonte des balles*, trop difficile pour être interprétée sur la plupart de nos théâtres de province, seules scènes, après celle de l'Odéon où mon exhibition fantastique pouvait être exploitée avec quelque succès, je proposai à mon collaborateur d'en alléger sa traduction et nous la supprimâmes entièrement.

— Cette scène n'était donc point absolument indispensable à l'intelligence du drame ?

— Je pense tout le contraire, car elle y sert, je crois, de nœud à l'intrigue.

.....

— Mais lorsque le public ne comprend pas une pièce, elle l'ennuie et il n'en veut plus ?

.....

— Mon opinion est que c'est exactement tout le contraire; c'est-à-dire que lorsque le public ne comprend pas une pièce la première fois, il veut aller la voir une seconde, puis une troisième, puis une quatrième, jusqu'à la fin des fins, c'est-à-dire jusqu'à ce que son intelligence soit satisfaite, et comme une traduction, transformation ou transfiguration, selon ce qu'il vous plaira le mieux de l'appeler, est une chose, le plus souvent, incompréhensible, cela fait qu'il y revient indéfiniment... et voilà.

— Ah! ah! ah!

— Comprenez-vous maintenant ?

— Je commence à saisir la ficelle.

— J'en suis fort aise. Eh bien, sachez encore, mon cher ami, qu'un opéra n'est une pièce de théâtre que pour les musiciens, et que ceux qui ne vont à sa représentation que pour les paroles sont des ânonnes ou des imbéciles.... Or, comme le plus grand nombre...

— Je n'irai plus....

— Je ne dis pas cela pour vous, mon cher! Dieu m'en garde? Je sais bien que vous êtes un bon amateur qui allez toujours à l'opéra quand même; mais....

— Ah! ce sont des ânonnes ou des imbéciles.... Je ne suis pas curieux le moins du monde.... Je n'irai plus voir *Robin des Bois*....

— Qu'importe? si vous n'allez plus le voir, d'autres iront l'entendre et par une bonne raison, c'est qu'ils n'y comprendront jamais rien.

— Vous êtes vraiment un homme extraordinaire!

— Non, mon ami, je ne suis qu'un homme positif; c'est pourquoi je sais peut-être un peu mieux que vous que les choses de ce monde doivent être divisées et classées en deux grandes catégories bien distinctes

qui sont les bonnes choses et les choses bonnes. Je sais que ce ne sont pas toujours les hommes de génie qui réussissent dans leurs entreprises, mais plutôt les hommes ingénieux, et qu'en un mot *le savoir faire vaut mieux que le savoir*. Voilà, mon cher ami, toute ma rhétorique et toute ma morale : j'en ai tiré une nouvelle industrie que j'ai résolu d'aller exploiter à Paris sur tous les tons. »

Ainsi finit cette bizarre conversation de Castil-Blaze et de l'amateur Vauclusien. Telle était la logique du premier introducteur de la musique exotique en France, et cette logique était alors, est encore aujourd'hui et sera toujours parfaitement dans le vrai. Aussi, personne ne voulait-il croire, il y a vingt ans, qu'un homme sensé parmi les Allemands, ait pu songer à venir chercher querelle à la reproduction, selon lui vicieuse, à Paris, d'un opéra qui y a acquis, depuis quarante ans, son droit de cité en enrichissant celui qui l'y a importé, tandis que ce même opéra, créé et fidèlement exécuté en Allemagne, y a vu mourir de faim son sublime auteur. Mais laissons cela et reprenons le fil de notre notice biographique.

Il y eut un moment où l'abeille parasite, ne trouvant plus de fleurs dans le domaine public, s'efforça de vivre de son propre domaine. Cette subite transmigration n'est pas toujours facile ; mais Castil-Blaze, qui osait tout, osa la tenter. Dès ce moment il *vola* de ses propres ailes : la cendre des morts ne fut plus ostensiblement remuée ; les vivants eux-mêmes n'eurent plus rien à dire. Quant à Weber, il était mort à Londres depuis 1826, au moment où il préparait une représentation extraordinaire de son *Freyschütz*, qui eut lieu peu de temps après, au bénéfice de sa veuve et de ses enfants. Il y a des gloires qui ne sont que des éclairs passagers, comme il y a des existences humaines qui ne sont venues briller sur la terre que pour y être éprouvées au creuset du malheur.

Castil-Blaze venait de s'improviser compositeur de musique. Mais aussi, à partir du jour où cette belle pensée lui était venue à l'esprit, le cortège des billets de banque rebroussa chemin de la rue Buffault, qu'il habitait, jusque chez les graveurs, les imprimeurs et les fabricants de papier. C'était bien le cas de dire avec le proverbe, que *ce qui arrive par la flûte s'en va par le tambour*. Cette flûte, c'était *Freyschütz* et le *Barbier de Séville*, et ce tambour, destiné à ne pas faire grand bruit par lui-même, c'était : *Belzébuth ou les Jeux du roi René*, grand opéra en quatre actes, exorcisé, dès son apparition en 1840, par l'Académie royale de musique, et *exécuté* à Montpellier dans une première et dernière représentation, le 15 août 1841. Ce furent ensuite : la *Colombe*, opéra en

un acte, qui n'eut pas un meilleur sort ; *Choriste et liquoristes*, qui eurent cependant le bon esprit de ne pas sortir de l'officine du distillateur ; et enfin *Pigeon vole* ou *Flûte et Poignard*, autre volatile musical en un acte, dont la première représentation eut lieu à Avignon, le vendredi 3 mars 1843, devant un public de compatriotes et d'amis (nous en faisons partie), restés froids et impassibles en présence d'un poème glacial, sans intérêt, sans intrigue, encadré d'une mélodie sans unité, sorte d'énigme à travers laquelle on était cependant curieux de percer, afin de deviner à quelle école appartenaient tels ou tels duos, trios, quatuors, quintettes, etc., plus ou moins bien assaisonnés de roucoulements de flûte, comme feu le *Rossignol* de Lebrun. *Ne forçons pas notre talent*, etc.

Sur le *libretto* de cette pièce, publié à Paris chez Boulé, on lisait les lignes suivantes, moins piquantes que burlesques, mais que nous signalons néanmoins, afin d'achever d'initier le lecteur dans tous les replis de la nature bizarre de l'esprit dont nous nous occupons. Ces lignes figurent sur le frontispice de l'ouvrage en forme d'avis *aux acheteurs* : précaution, s'il en fut jamais, très inutile :

Partition réduite avec accompagnement de clavecin, et disposée pour la conduite de l'orchestre : 15,000 francs, et comptant 15 francs ; parties d'orchestre et le livret, 50,000 francs, et comptant 50 francs.

Vous voyez par là que l'amour de la gloire ou l'ambition avaient tourné l'esprit du critique au point de ne plus savoir se reconnaître lui-même, et que pour avoir voulu devenir un habile homme, il avait cessé d'être un homme habile. Le *savoir faire* ne l'emportait plus sur le *savoir*, car le *savoir* ne voulait plus céder le pas au *savoir faire* : O humanité !

Mais ce n'est pas tout encore. — Le diable ne veut jamais s'arrêter en bon chemin, — surtout quand il voit que ce chemin commence à être parsemé d'épines. Pour comble de malheur, notre héros ambitieux essaya de conjurer ses revers dramatiques à l'aide de la spéculation financière, ressource qui ne sympathise guère avec les combinaisons du contrepoint, de la littérature et des arts. Il joua à la Bourse, et il perdit le reste de ses écus. Il aurait pu y perdre quelque chose de plus précieux encore : sa santé s'altéra, et un moment on craignit pour sa raison, même pour ses jours. Toutefois, il en fut quitte pour ses billets de banque et une forte maladie qui faillit le conduire prématurément *ad patres*.

Mais reportons nos souvenirs vers des temps meilleurs, qui rappellent des circonstances ou des pensées plus riantes.

Une des particularités qui distinguaient le célèbre critique musical

dont nous avons étudié et recueilli les traits les plus caractéristiques, c'était, nous l'avons déjà dit, sa prétention à l'originalité, au pittoresque et au néologisme. Il abhorrait ce que l'on appelle très improprement les *lieux communs*, et il affectait de ne jamais suivre les lignes tracées. Cette prétention frise quelquefois le pédantisme chez les écrivains qui ne sont pas tout à fait des Montaigne, des Sterne ou des Rabelais. Elle le fourvoya plus d'une fois dans des excentricités pittoresques ou des sinuosités labyrinthiennes qui décelaient moins l'originalité que le baroque.

On devait être, d'ailleurs, justement surpris et offusqué de voir le savant musicien qui ne pouvait rayonner par lui-même, puisqu'il n'était qu'un réflecteur de la gloire d'autrui, se poser tout à coup en aristarque universel ou chien enragé qui déchire et mord au hasard tout ce qui veut briller ou s'élever autour de lui.

Toutefois, de temps en temps, des étincelles de génie et des appréciations lumineuses perçaient encore au travers de ces obscurités affectées de rhéteur. On lui doit d'heureuses rectifications, quelques termes nouveaux d'une utilité réelle, restés en vigueur, et surtout un système régulier de prosodie que nul musicien littérateur n'avait avant lui compris ni mis en pratique d'une manière claire et nette. Nous reviendrons, en son lieu et place, sur ce chapitre important. Nous n'avons pas encore abordé les hautes questions de l'art au sujet de la coupe musicale du vers, que nos plus grands librettistes, Scribe en tête, ont si cavalièrement dédaignée ou négligée.

Nous avons dit que Castil-Blaze avait créé quelques mots heureux ou utiles que nos littérateurs musiciens ont fini par adopter : ainsi, à propos du mot *librettiste* que nous venons d'employer, quoiqu'on le trouvât vicieux dans l'acception nouvelle qu'on lui donne au théâtre, attendu, disait-il, qu'il est déjà en crédit dans les bureaux de police et chez les batteurs d'or, il en imagina un spécial : *parolier* ; et aux qualifications assez triviales ou vulgaires de *danseur* et *danseuse* de ballet, il substitua *ballerin* et *ballerine*, de l'italien *ballare*, danser. Ces termes ont définitivement pris racine parmi ceux de notre vocabulaire musical.

Dans d'autres circonstances, il a été moins heureux ; ainsi, lorsque, p. 482 ou 483 de son *Molière musicien*, il déblatère vivement contre l'Académie française qui n'a pas écrit, dans son dictionnaire, *harpège* au lieu de *arpège* (manière d'attaquer les sons successivement comme sur la harpe), il a oublié de remarquer que ce mot, comme beaucoup d'autres termes français de musique, dérive de l'italien *arpeggio*, qui lui-même provient de *arpa*, harpe.

Mais nous avons dit que Castil-Blaze affectait de ne rien faire et de ne rien dire comme tout le monde ; c'est ce qui nous explique une foule de critiques hasardées, heureuses ou malheureuses, selon qu'il se trouvait plus ou moins en veine, mais que nous nous dispenserons d'énumérer ici, attendu qu'il faudrait le passer lui-même en revue du haut en bas, c'est-à-dire depuis son chapeau castillan jusqu'à sa griffe, dont le blason n'avait pour tout emblème héraldique qu'une clef de sol. Quant à ses salutations épistolaires, avec ses amis elles s'exprimaient invariablement comme suit : *votre infiniment* DÉVOT!... S'il avait dit dévoué au lieu de *dévo*t, il aurait craint de déroger à son système arrêté de singularisation universelle.

Enfin, il avait voulu se distinguer jusque dans son cachet de correspondance, qui était composé d'un commencement d'*allegro*, au ton de *la* majeur, avec clef d'*ut* quatrième ligne, et ces deux notes en accord sur la portée : *la, mi*.

Nous terminerons ce chapitre par une petite incartade ou apostrophe en guise d'anecdote plaisante, car avec lui il y en avait dans tous les tons ; et là il pouvait se vanter d'être fécond créateur. Voici :

Un amateur musicien (je crois que c'était Bastide, père d'un avocat avignonnais, aujourd'hui bon musicien lui-même) lui avait emprunté je ne sais quel cahier de musique auquel lui, Castil-Blaze, tenait beaucoup, mais que son ami avait oublié dans ses rayons. Près de deux ans s'étaient écoulés depuis le jour où il lui avait confié cette musique, d'assez mince valeur intrinsèque, et qu'il n'osait plus lui réclamer. Il ne savait comment s'y prendre un peu poliment, lorsqu'un jour, l'abordant au milieu d'un cercle d'amis, il lui adressa la parole en ces termes en le frappant légèrement sur l'épaule :

— *Escouta, Bastide...*

— Hein ?

— *Rendez la musica, vo ?* (Rendez-vous la musique, vous ?)

— Pourquoi me demandez-vous cela ? fit Bastide qui ne se rappelait pas.

— Oh ! ne vous formalisez pas ! c'est une simple question que je vous adresse. La règle des habitudes n'est pas encore bien fixée sur cette question arithmétique. Il y a de certaines choses qui se rendent ou ne se rendent pas. C'est une variante avec point d'orgue *ad libitum* ; il en est même qu'il serait de fort mauvais ton de restituer : une épingle, un pain à cacheter ou une feuille de papier à lettres, par exemple ; eh bien, la musique, aux yeux de certaines personnes, est, à peu de chose près, dans cette infime catégorie-là. Cependant, à son endroit, les avis sont

encore partagés : les uns la rendent, les autres ne la rendent pas. Ainsi, comme bien vous pensez, ceux-ci la gardent à perpétuité ; pour eux il y a prescription. C'est pourquoi il m'était curieux de savoir de quel côté, à ce sujet, un homme de sens délicat, tel que vous, aime à pencher. »

Bastide, nous l'avons dit, ne se rappelait pas, et il regardait Blaze, fixément entre les deux yeux, pour tâcher d'y lire sa pensée et y démêler le motif de sa bizarre interpellation.

— Quel original ! se dit-il à part.

— Enfin, la rendez-vous ou ne la rendez-vous pas ? reprit Blaze un peu plus brusquement : dites oui ou non.

— Mais, parbleu, oui, je la rends !

— Eh bien, j'en suis fort aise, et je ne vous en demande pas davantage ; c'était une simple question de curiosité. Adieu ! portez-vous bien ! »

Et il lui serra la main en le quittant sans s'expliquer plus clairement.

Le lendemain, Bastide, après avoir passé la nuit et une bonne partie du jour sous le poids de cette singulière question, qui n'avait été jusque-là pour lui qu'une énigme, vint à se rappeler que son ami lui avait en effet prêté, dans le temps, un cahier de musique ; qu'il avait négligé de le lui rendre, d'abord par paresse, puis par oubli ; et, ayant eu le bonheur de le retrouver parmi ses papiers, il se hâta d'aller le lui rapporter, avec force compliments sur sa manière nouvelle, très délicate et très originale, de réclamer ses droits.

Je me suis servi depuis, mainte fois moi-même, de ce moyen-là pour me faire rendre ma musique prêtée ; mais le stratagème, quoique bon, ne m'a pas toujours également bien réussi, probablement parce qu'il n'était qu'une pâle traduction du texte original.

La musique prêtée *meurt et ne se rend pas*. C'est comme la *garde...* je voulais dire que, le plus souvent, celui qui la tient la garde... et cependant... voyez donc la bizarrerie capricieuse des choses de ce monde ! Le musicien qui s'était depuis si longtemps impunément et irrévocablement approprié la musique d'autrui, n'avait eu, ce jour-là, qu'à dire un mot pour se faire restituer la sienne !...

.....

Qu'on vienne nous dire après que cet homme d'art n'avait pas d'imagination !

IV

Son genre d'esprit. — Encore ses traductions. — Horloges musiciennes. — Henri-Blaze, baron de Bury, fils de Castil. — Mariage du père. — Singulière anecdote à l'occasion de ce mariage. — *Peut-être !*

Il me tarde, en écrivant ces pages, consacrées à la mémoire de notre très regretté Castil-Blaze, d'arriver au moment où je n'aurai plus que de doux souvenirs, d'honorables travaux et d'heureux faits à constater sur la vie et les écrits de l'excellent ami et du savant musicien que j'ai connu et su apprécier dès ma plus tendre jeunesse. Il venait fréquemment, le soir, chez un de mes oncles paternels, depuis député et maire de notre ville natale, sous la Restauration; mais, même avant cette époque, il s'y rendait fréquemment certains jours marqués de la semaine, concurremment avec d'autres bourgeois et bourgeoises du pays, aussi bons appréciateurs de la belle musique de Rossini, toute nouvelle alors, que zélés amateurs de la *bouillotte*, jeu de cartes très en vogue avant que le *boston* et le *whist* nous fussent arrivés d'Angleterre.

Bien que le célèbre critique musicien fût déjà alors grand jeune homme et moi encore enfant, je me rappelle qu'on appréciait déjà beaucoup son esprit caustique et mordant, et que l'on écoutait même avec plaisir les chansonnettes et les romances de son crû, comme aussi les charmants quatuors pour voix d'hommes qu'il arrangeait sur nos meilleurs airs connus. Mais il avait, il faut en convenir, un penchant immodéré pour les jeux de mots, les pointes d'esprits et le calembourg. Pour se les rappeler tous, il faudrait avoir la mémoire prodigieuse de son excellent père, Henri-Sébastien-Blaze, notaire très estimé de la ville d'Avignon; lequel, par parenthèse, lorsqu'un client venait le trouver à son étude pour une date ou pour un nom, ne consultait presque jamais ses registres, et lui disait en posant son index sur son front: « Mes minutes à moi, répondent à la seconde; elles sont toutes là. » Le calembourg était héréditaire dans cette charmante famille: ceux du fils, je ne les citerai donc pas tous, mais quelques-uns suffiront pour en apprécier la valeur comme une sorte d'échantillon des autres.

Un soir donc qu'on attendait, chez mon oncle, un peu plus de monde qu'à l'ordinaire à l'occasion d'une grande soirée, un domestique étant venu allumer les quatre quinquets de l'antichambre, l'un d'eux s'éteignit: « François, lui dis-je, il y en a un d'éteint. — Tu fais erreur, mon

petit ami, s'écria Blaze qui arrivait en ce moment, ne vois-tu pas qu'ils sont tous quatre en fer blanc ? » Ceci était assez trivial, mais une de ses pointes les plus précieuses, qui cependant perdra beaucoup, étant racontée en français, la voici :

Un jour d'été qu'il faisait chez lui sa toilette de garçon, la femme de chambre de sa mère, jeune fille simple et naïve, entra par hasard dans sa chambre à coucher au moment où il changeait de linge et venait de déposer sur son lit le vêtement *indispensable* ; elle fit un cri en l'apercevant dans cet état de complète nudité et tourna le dos pour fuir.

« Oh ! n'ayez pas peur, lui cria-t-il, car vous l'avez échappé belle ; et si vous étiez entrée une minute plus tôt, vous risquiez de me trouver en chemise. »

Mais laissons la babiole qui veut toujours aussi trouver sa place dans une biographie et arrivons aux choses graves qui seules ont quelque valeur devant les esprits sérieux de notre siècle auxquels cette revue s'adresse principalement.

Pour ce qui est des traductions lyriques de Castil-Blaze, outre les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée*, le *Barbier de Séville*, le *Mariage secret* et *Freyschütz*, il avait traduit la *Pie voleuse*, *Otello*, *Moïse*, la *Donna del Lago*, *Euriante*, *Anna Boleyn*, etc. Plus tard on vit paraître à l'Opéra le fameux *Don Juan* de Mozart qu'il avait depuis peu retouché en collaboration avec son fils Henri.

CHARLES SOULLIER.

(La suite prochainement.)





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



ES membres de la section musicale de l'Institut, assistés de trois jurés adjoints et des membres du bureau de l'Académie des beaux-arts, assistaient, le vendredi 2 juillet, au Conservatoire, à l'audition préalable, à huis clos, des cantates pour le prix de Rome. Le lendemain samedi, audition définitive, suivie du jugement du concours par toutes les sections réunies de l'Institut. Les six cantates écrites sur la *Clytemnestre* de M. Ballu ont été interprétées ainsi qu'il suit :

1^o Cantate de M. Dutacq, chantée par M. Caisso, élève du Conservatoire ; M. Dufriche, de l'Opéra-Comique, et mademoiselle Belgirard, élève du Conservatoire ;

2^o Cantate de M. Pop-Méarini : chantée par MM. Villaret, Roques, élève du Conservatoire, et mademoiselle Mulat ;

3^o Cantate de M. Véronge de la Nux : chantée par MM. Vergnet, Manoury et mademoiselle Puisais, élève du Conservatoire ;

4^o Cantate de M. Marmontel : chantée par MM. Coppel, Couturier, élève du Conservatoire, et mademoiselle Howe ;

5^o Cantate de M. Hillemacher : chantée par MM. Grisy, Menu et mademoiselle Arnaud, tous trois de l'Opéra ;

6^o Cantate de M. Wormser : chantée par MM. Bosquin, Bouhy et madame Krauss.

C'est cette dernière cantate qui a été couronnée. En conséquence : M. Wormser, élève de M. François Bazin, a été proclamé lauréat du concours et on lui a décerné le premier grand prix. Le jury n'a pas cru devoir décerner un second prix, mais une mention honorable a été accordée à M. Dutacq, élève de M. Henri Reber.

— Les concours publics du Conservatoire de musique et de déclamation sont fixés ainsi qu'il suit : Chant, vendredi 23 juillet ; piano, samedi 24 ; opéra comique, lundi 26 ; tragédie et comédie, mardi 27 ; opéra, mercredi 28 ; violoncelle et violon, jeudi 29 ; et les instruments à vent, le vendredi 30 juillet.

— M. Edouard Hanslick, le critique musical de *la Neue Freue Presse* de Vienne, a visité récemment Paris.

Il consacre dans son journal un feuilleton au nouvel Opéra. M. Hanslick consent à voir dans l'œuvre de Garnier la huitième merveille du monde. Mais s'il regarde le monument comme une œuvre d'art admirable, il est loin d'éprouver le même enthousiasme pour les chanteurs qui ont inauguré la nouvelle salle. Nous donnons, d'après le *Guide musical* de Bruxelles, la traduction de l'article de M. Hanslick, dont nous lui laissons toute la responsabilité, déclarant ne vouloir partager d'aucune façon sa manière de voir sur certains de nos artistes :

« Depuis son ouverture, le 5 janvier 1875, jusqu'à la fin de mai, dit M. Hanslick, le Grand-Opéra de Paris n'a représenté que *la Juive*, *Guillaume Tell*, *Hamlet*, *la Favorite*, et en dernier lieu *les Huguenots*. Ainsi, cinq opéras en cinq mois ! Quelques soirées ont donc permis au public d'épuiser tout le répertoire. Il est vrai de dire que pendant toute cette période, c'était moins la représentation que le monument lui-même que l'on allait voir, et le vrai spectacle n'était ni sur la scène ni dans la salle, mais c'était la salle elle-même.

« Les trois coups vigoureusement appliqués sur le bois sonore viennent de retentir : moyen quelque peu préhistorique de remplacer le son de la cloche, mais qu'une honorable tradition a fait conserver dans toute la France. Le rideau se lève. On donne *les Huguenots*. Nous remarquons avec satisfaction que les archets des violons ne se mettent en aucune façon en travers des regards des spectateurs et que le bruit des instruments ne couvre pas le chant : l'orchestre est placé plus bas qu'à Vienne, et avec raison. L'acoustique est excellente, quoique sous ce rapport le nouvel Opéra ne soit pas à la hauteur de l'ancien que l'incendie a détruit rue Le Peletier et où le bois dominait dans la construction. Le chant résonne dans la salle beaucoup mieux que l'orchestre, de qui l'on est en droit d'attendre plus de vigueur et de brillant. Ce n'est pas qu'il soit placé trop bas, mais son insuffisance numérique ne lui permet pas de se faire entendre avec la force nécessaire dans un si grand vaisseau. Dix à quatorze violons de plus, et l'orchestre ne laisserait plus rien à désirer. Occupons-nous maintenant de l'exécution elle-même. On peut affirmer hardiment que le mérite des artistes n'est nullement en rapport avec la grandeur et la magnificence du bâtiment. Ces oiseaux chanteurs ne méritent pas la cage dorée qu'on leur a faite. Il n'y a de remarquable que la mise en scène, les décorations, les costumes et les ballets. Quant aux chanteurs, à l'exception d'un ou deux, il ne leur est pas permis d'avoir la prétention d'être des artistes de premier ordre, dignes du Grand-Opéra de Paris, dont le devoir cependant serait de posséder ce qu'il y a de mieux en ce genre. Deux faits qui prouveront mieux que tout ce que je puis dire la décadence musicale du célèbre Institut, c'est que Gounod et Verdi ne veulent lui confier l'exécution, l'un de son *Polyeucte*, l'autre de son *Aïda*, aussi longtemps que des changements ne seront pas introduits dans le personnel actuel. Le ténor Villaret chantait Raoul, Villaret, cette espèce de bourgeois vieux et pansu, dont la mimique consiste en un sourire perpétuellement niais et dont l'action se borne à deux mouvements stéréotypés des bras. Sa voix est encore forte, mais n'a plus le moindre velouté ni la moindre fraîcheur. Villaret n'a jamais su ce que c'est que chanter, et dès le premier air (*Plus blanche*, etc.), que l'on ne peut crier, laissait aper-

cevoir toute son insuffisance. Dans un rôle comme celui de Raoul, l'aspect seul de cet homme est déjà comique. Je ne pouvais m'empêcher de jeter à chaque instant les yeux sur Roger qui se trouvait au parterre, et qui contemplait Raoul de la scène d'un regard profondément mélancolique. Quelles pensées devaient s'élever dans l'âme de cet intelligent et sympathique artiste qui, dans ce même rôle, avait ému et ravi tous les cœurs! — Mademoiselle Gabrielle Krauss chantait Valentine avec cette voix creuse et tremblante qu'à Vienne nous ne connaissons que trop. Bonne musicienne, intelligente et ayant l'habitude des planches, elle remplit convenablement son rôle, sans pouvoir parvenir cependant dans aucune scène à émouvoir ses auditeurs. Le public qui, il est vrai, laisse à la claque le soin d'applaudir, mais qui cependant sort de sa réserve ordinaire quand il s'agit d'un de ses favoris, comme Faure, madame Miolan et d'autres, avait à l'égard de mademoiselle Krauss une attitude presque entièrement passive. La critique parisienne elle-même, en général si bienveillante et d'une prédilection si particulière pour mademoiselle Krauss, avait recours, pour parler de sa Valentine, à des détours où perçaient à la fois mille difficultés et le désir de trouver tout bien. Sans nul doute, le principal mérite de cette artiste, aux yeux du public de Paris, c'est la sûreté et la correction avec laquelle elle manie la langue française.

« Madame Miolan-Carvalho, une dame de quarante à cinquante ans, avec des restes heureusement conservés de voix et de beauté, chantait la Reine. Elle remplit aussi les rôles de Marguerite, d'Ophélie; c'est donc comme un véritable ange sauveur qu'elle a pris son vol de l'Opéra-Comique au Grand-Opéra dans la détresse. Madame Miolan sait tirer un excellent parti de ses moyens, et s'il lui manque la profondeur et l'énergie de la passion, elle séduit cependant par le charme d'un art plein de mesure et d'élégance. Le public parisien conserve pour ses artistes une tendre sympathie, et le souvenir des beaux jours de la Miolan vient, comme un écho sonore, embellir pour lui son chant d'à présent. Aussi, la vénération qu'on porte à cette artiste est-elle, à Paris, parfaitement compréhensible et fondée. Comme madame Miolan surpasse en talent toutes les autres chanteuses, aussi Faure, le célèbre baryton, est à la tête de tous les chanteurs du Grand-Opéra. Son jeu libre et élégant trahit encore, toujours, son origine de l'Opéra-Comique. Pour la noble formation et le velouté parfait du son, pour la netteté de l'articulation, pour tout ce qui regarde l'art de la vocalisation et l'exquise expression du chant, Faure est incomparable. Ce n'est que là où il faut à la voix une puissance et une énergie métalliques, que Faure ne s'élève pas à la grandeur d'effets qu'obtient notre Beck dans ces mêmes passages. Le don Juan de Faure finit précisément où commence le don Juan de Beck : à la scène du festin au deuxième finale. Sans se mettre en avant plus qu'il ne faut, Faure sait faire les rôles comme celui de Nevers, dans *les Huguenots*, le point central de l'action. Le vieux Belval fait encore un excellent Marcel. Dans *Hamlet*, Faure est plein d'intelligence et d'exquis sentiment, et madame Miolan remplit le rôle d'Ophélie avec une grâce tranquille. Mais ils sont plus que médiocrement secondés par madame Gueymard, sans voix comme sans talent dans la reine Gertrude, par Ponsard, un roi Claudius tout à fait médiocre, et par Bosquin, un bien triste Laërte.

« Lors de la représentation de *la Juive*, de Halévy, j'eus l'occasion d'en-

tendre une autre partie de la troupe du Grand-Opéra. Mademoiselle Mauduit, dans le personnage de Rachel, est bien la plus médiocre et la moins intéressante artiste qu'on puisse s'imaginer. On ne peut pas dire qu'elle soit mauvaise, c'est la nullité même. M. Salomon, qui représente Éléazar, gagne rapidement la sympathie d'auditeurs qui, le jour auparavant, ont eu à souffrir M. Villaret. Robuste et d'une taille élevée, Salomon possède une voix de ténor tendre, sonore, seulement un peu voilée dans le haut, et qui fait autant de plaisir que son jeu simple et franc. Aussi prédisons-nous à ce jeune artiste, que la nature a très heureusement doué, une belle carrière, pourvu qu'il ait l'application et l'intelligence nécessaires. Cette dernière qualité ne brillait pas trop dans la façon dont il avait conçu le rôle d'Éléazar, auquel il ne comprenait pas grand'chose. Aucun des traits nationaux du Juif, pas plus que son caractère fanatique et vindicatif, n'étaient rendus. Salomon jouait tout le personnage, la tête majestueusement relevée, plein d'onction et de conciliation, comme s'il voulait bénir toute la chrétienté! en un mot, un véritable apôtre. Jamais je n'ai vu si peu d'intelligence dramatique. Madame Daram, une petite personne pas trop charmante, chantait Eudoxie convenablement, d'une petite voix prompte à s'émouvoir. Bosquin, comme prince Léopold, était évidemment un maître d'école saxon déguisé et de l'effet le plus comique. Certes, tout est loin d'être parfait aux représentations de l'Opéra de Vienne, mais quand on se trouve au Grand-Opéra de Paris et que l'on songe à des chanteurs comme Ehun, Materna, Wilt, Beck, Rokitsky, Müller, Labatt, etc., il est impossible de ne pas éprouver une agréable sensation patriotique.

« Mais portons plutôt nos regards vers les plus beaux côtés du Grand-Opéra et finissons par la mise en scène, ce mot pris dans le sens le plus large. D'abord les décors. On n'a pas cherché à éblouir les yeux à tout prix par l'éclat et les effets de couleur; ce sont des tableaux poétiquement conçus et pleins de caractère. Qu'il est beau et qu'il répond parfaitement à la scène, ce paysage de neige avec la terrasse, au premier acte d'*Hamlet*! Qu'il est royalement magnifique, le parc de Chenonceaux, au deuxième acte des *Huguenots*, avec son escalier monumental où toute une armée de pages, de dames de la cour et de hallebardiers est si pittoresquement groupée! Qu'il est charmant et grandiose à la fois, le tableau de la prairie, au troisième acte de *la Juive*, avec son château féodal et ses monts imposants! A cet art de la décoration répondent la richesse, le pittoresque, la fidélité historique des costumes, le parfait arrangement des groupes et de leurs évolutions sur la scène. Quant aux ballets, ils déploient une splendeur pleine de goût et une grande précision de mouvements.

« EDOUARD HANSLICK. »

Les sous-commissions de l'intérieur et des beaux-arts réunies ont entendu M. de Nervaux, directeur général de l'Assistance publique, à l'occasion de divers amendements relatifs au droit des pauvres et déposés par MM. Raoul Duval, Beau, etc.

M. Beau propose notamment, comme nous l'avons déjà indiqué, de réduire le droit des pauvres pour les concerts non quotidiens. Ainsi, d'après son amendement, la taxe prélevée par l'administration ne serait que de 3 o/o.

M. de Nervaux s'est appliqué à démontrer aux sous-commissions du budget que les droits des pauvres ne sauraient être réduits sans qu'il en résultât un bouleversement dans le budget de la ville de Paris. En effet, d'après le directeur de l'Assistance publique, les revenus annuels de cette administration sont de 7,353,000 fr., qui se décomposent comme suit :

Mont-de-Piété.....	328,000 fr.
Concession de cimetières.....	210,000 »
Droit des pauvres.....	2,000,000 »
Revenus mobiliers et immobiliers de l'Assistance publique...	4,815,000 »
Total....	7,353,000 »

Il faut ajouter à ce chiffre la subvention accordée par la ville de Paris et qui s'élève à 13,200,000 fr. Or, si le droit des pauvres subissait des réductions, il faudrait élever d'une somme équivalente la subvention accordée par la Ville.

Entrant ensuite dans le détail des taxes perçues au nom du droit des pauvres, M. de Nervaux a donné les chiffres correspondants des recettes brutes des théâtres, cafés-concerts, concerts, bals, et du droit des pauvres pendant les dernières années.

Voici les chiffres pour l'année 1874 :

	Recettes brutes.	Droit des pauvres.
Théâtres.....	19,565,278 64	1,761,407 40
Cafés-concerts.....	2,196,323 01	223,780 12
Concerts.....	325,672 60	66,214 76
Bals.....	1,125,256 15	214,238 48
Assauts, fêtes diverses, etc.....	53,393 08
	23,212,530 40	2,319,033 84

M. de Nervaux ne croit donc pas qu'il soit possible d'opérer la réduction demandée par M. Beau pour les concerts non quotidiens, tels que les concerts du Conservatoire, les concerts Padeloup, et ce dernier, soit dit entre parenthèses, paie 400 francs par séance, sur une recette estimée à 5,000 fr. environ.

Les sous-commissions, après une courte délibération, ont décidé qu'elles entendraient M. le préfet de la Seine. M. Tirard a été chargé de demander à M. Ferdinand Duval de venir s'entendre avec elles.

Plusieurs membres estiment qu'il serait néanmoins possible de réduire les taxes sur les concerts non quotidiens en augmentant, par compensation, les droits des pauvres pour les bals publics.

Cette intéressante question sera d'ailleurs prochainement discutée.

— Le 7 juillet, à neuf heures du matin, la Commission consultative des théâtres a été convoquée pour discuter la question du Théâtre-Lyrique, ou plutôt celle de la nomination du directeur de ce théâtre.

M. Wallon est tout à fait disposé en faveur du Théâtre-Lyrique, ainsi que nous l'avons déjà dit dans un précédent article, et il est d'avis de donner à son futur directeur les 97,500 fr. (chiffre exact), « comme entrée de jeu, » suivant sa propre expression. La Commission du budget a, de son côté, consenti à ajouter aux 100,000 francs inscrits au prochain budget, le reliquat

de la dernière subvention. La nouvelle contradictoire, envoyée par l'agence Havas, et reproduite par plusieurs de nos confrères, était donc inexacte.

Il serait possible que la nomination du directeur du Théâtre-Lyrique suivît de près la réunion d'hier, et qu'après avoir entendu les divers avis des membres de la Commission consultative, le ministre des Beaux-Arts prît une décision.

— Aux termes du cahier des charges de l'Opéra, les bénéfices sont liquidés tous les deux ans, et l'État prélève la moitié de ces bénéfices.

La somme ainsi obtenue doit être affectée :

- 1° A la reconstitution du matériel dans le cas où le crédit de 2,400,000 fr., voté par l'Assemblée serait insuffisant ;
- 2° A l'amélioration des représentations de l'art lyrique en France.

— Par suite d'une combinaison proposée par la Commission et acceptée par les parties intéressées, l'État pourrait avoir la libre disposition de ces fonds et les employer au profit du Théâtre-Lyrique.

— La collecte faite par M. Gailhard, parmi le personnel de l'Opéra, au profit des inondés du Midi, s'est élevée au chiffre de 5,294 francs.

— Grande activité au théâtre de Bayreuth, dont la construction est aujourd'hui presque entièrement achevée. Pendant qu'une légion d'ouvriers se hâte de terminer les travaux de la scène, Wagner lui-même s'est mis à la tête de sa petite troupe, dont les premiers sujets sont : Madame Friedrich-Materna, MM. Niemann, Betz et Scaria. Les répétitions au foyer ont commencé le 1^{er} juillet ; du 1^{er} au 15 août auront lieu les répétitions à l'orchestre. C'est le Kapellmeister Hans Richter qui en prendra la direction. La question des costumes, très délicate à trancher, a été résolue par le professeur Dœpler de Berlin. Cet artiste a soumis à Wagner ses esquisses et le maître s'est montré très satisfait du talent avec lequel il avait réalisé ses conceptions. Le professeur Dœpler a donc pris la direction de ce travail important, et tous les costumes seront confectionnés sous son contrôle, à Berlin et à Meiningen, qui a la spécialité des armes antiques et moyen âge. Une autre question pratique préoccupe vivement Wagner ; c'est celle de savoir où l'on pourra héberger la population artistique accourue à Bayreuth pour assister aux représentations de la trélogie. Bayreuth, on le sait, est une petite ville de 18,000 habitants qui se trouvera certainement fort embarrassée de l'affluence d'étrangers que va lui amener la curieuse solennité qui se prépare. Il est donc question de construire un grand hôtel, comprenant 400 chambres meublées et 600 lits. Ce projet soulève naturellement une question de capitaux que les comités wagnériens s'occupent en ce moment de résoudre.

— MM. Beau et d'Osmoy ont présenté, sur la demande de l'Association des artistes musiciens, présidée par M. le baron Taylor, un amendement à la loi du budget fixant à 3 o/o le droit des pauvres sur les concerts *non quotidiens*, droit qui, depuis trois ans, a été augmenté d'une manière inouïe par l'Assistance publique de Paris. Ces concerts sont ceux que donnent occasionnellement des artistes, des sociétés artistiques ou de bienfaisance, à la différence

des cafés-concerts et des concerts-promenades, qui sont quotidiens et imposés comme les théâtres à 10 o/o.

Les concerts non quotidiens peuvent, en vertu de l'interprétation d'une ancienne loi du 8 thermidor an V, être taxés jusqu'à 25 o/o. Toutes les administrations qui se sont succédé depuis 80 ans avaient compris la nécessité de n'imposer les concerts au bénéfice d'artistes que d'un droit minime, qui variait de 30 à 50 francs au plus par concert ; mais, depuis trois ans, l'Assistance publique a élevé ses prétentions jusqu'à demander à la Société des concerts du Conservatoire 800 francs par concert pour la prochaine saison, au lieu de 300 francs qu'elle payait jusqu'en 1873. Cette Société a déclaré qu'elle cesserait ses concerts si l'on persistait à lui réclamer plus que les 400 francs qu'elle a payés depuis trois ans.

Nous avons déjà le Théâtre-Italien et le Théâtre-Lyrique fermés et leur personnel sans emploi ; faudra-t-il que Paris soit aussi privé des beaux concerts du Conservatoire ?

Il est bon qu'on sache que la Société des concerts ayant à partager le bénéfice de ses concerts entre ses 150 membres, il ne revient en moyenne à chaque artiste que 3 francs par heure pour le temps employé aux concerts et aux nombreuses répétitions qu'ils nécessitent. Il va sans dire que les autres Sociétés artistiques ayant des recettes moins élevées que celles du Conservatoire, ne peuvent donner à leurs membres que des bénéfices encore beaucoup moindres.

L'amendement de MM. Beau et d'Osmoy paraît avoir beaucoup de chances d'être adopté par l'Assemblée nationale, parce qu'il respecte le principe du droit des pauvres, tout en ménageant les intérêts des artistes ; la fixation du droit à 3 o/o pour les concerts de musique sérieuse et ceux au bénéfice d'artistes aurait pour conséquence de rétablir ce droit tel à peu près qu'il était perçu avant les augmentations réclamées par l'Assistance publique depuis 1873.

L'Assemblée nationale comprendra certainement qu'entraver le mouvement artistique de Paris et retirer une de ses ressources à une classe nombreuse et peu fortunée d'artistes n'est pas le moyen de remplir la caisse de l'Assistance publique, car ses exigences exagérées amèneraient inévitablement une diminution dans le nombre des concerts et nuiraient autant aux hospices qu'aux artistes.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra*. — Mademoiselle Rosine Bloch a pris le rôle de la Reine dans *Hamlet* à la place de madame Gueymard, actuellement en congé.

— Après le ballet de M. Léo Delibes qui est entré en répétition, on mettra à l'étude un opéra ballet de M. de Saint-Georges. Le titre de ce nouvel ouvrage n'est pas encore arrêté.

— Les auditions se succèdent. Plusieurs ténors ont été entendus. M. Vitaux,

ténor du grand Opéra de Bordeaux, devait débiter dans *les Huguenots*. Au dernier moment il s'est retiré.

Un autre ténor, M. Valdejo, premier sujet de l'Opéra-Comique à Liège et à Lyon pendant ces dernières années, s'est fait entendre aussi et son audition a été des plus heureuses.

Opéra-Comique. — Capoul revenant de Londres a passé par Paris et pris connaissance de son rôle dans *Paul et Virginie*, sous la direction même de l'auteur, qui tenait le piano. Cette lecture aurait complètement réussi à tous les égards. On dit mademoiselle Heilbron destinée au rôle de Virginie.

Variétés. — Mademoiselle Aimée rentrera aux Variétés dans *les Brigands*, que M. Bertrand a l'intention de reprendre vers la fin de septembre, avant de jouer la *Boulangère*, dont les répétitions vont commencer le 20 août.

Folies-Dramatiques. — Réouverture le 1^{er} août avec *Les Cinq francs d'un bourgeois de Paris*.

Théâtre-Taibout. — Le théâtre Taibout a trouvé preneur. Cette petite salle si élégante mais si peu chanceuse jusqu'ici vient d'être louée à M. de Molènes qui dirigeait tout récemment l'Alcazar d'hiver. Le nouveau directeur se propose de former une troupe capable d'y jouer le répertoire d'opérettes.

— M. Kowalski vient de partir pour faire une tournée en Bretagne en compagnie de madame Alhaiza, mademoiselle Sanglès, et MM. Raoult, Neveu, Poter, Pitel et Hammeral.

Jeudi prochain, premier concert à Rennes au bénéfice des inondés.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.