



DE LA
GYMNASTIQUE PULMONAIRE
CONTRE LA PHTHISIE

« Tout organe qu'on exerce se fortifie, c'est
une des lois fondamentales de l'organisme. »

(RÉVEILLÉ-PARISE.)

« Le poumon se défend contre la phthisie
par son activité propre. »

(MARCHAL DE CALVI.)



A déclamation, le chant, et surtout le jeu des instruments à vent constituent-ils un exercice dangereux pour les individus de complexion faible ou délicate, et plus ou moins prédisposés, par leur naissance, aux affections graves des organes respiratoires ?

La plupart des médecins eux-mêmes, qui sont encore aujourd'hui

sous l'influence du résultat des recherches de Benoiston de Châteauneuf, attribuent dans l'armée une mortalité double, par phthisie pulmonaire, aux musiciens. La presque universalité des gens du monde se prononceraient vraisemblablement dans le même sens, et s'il en est quelques-uns qui protestent avec M. Lombard (de Genève) contre les assertions erronées de Benoiston, bien peu de praticiens, du moins en France, semblent aujourd'hui se souvenir des expériences et traitements de Ramadge, Steinbrenner, Carwell et autres qui, en Angleterre, soumettaient, non sans succès, leurs phthisiques à une sorte de gymnastique pulmonaire spéciale, au moyen de la méthode de traitement dite des *inhalations forcées*.

CONDAMNER AU REPOS DES ORGANES RESPIRATOIRES CEUX QUI SONT MENACÉS DE LOIN COMME DE PRÈS PAR LA PHTHISIE, tel est donc, en définitive, le précepte le plus général qui ressort des divers auteurs qui font autorité dans la matière, et tel est aussi sans doute le précepte que nous formulerions encore nous-même sans la circonstance que voici.

En l'année 1853, nous occupant de faire nos recherches sur le choléra dans les différentes professions qui s'exercent sur les métaux, nous fûmes naturellement amené à avoir de fréquents rapports avec les facteurs d'instruments de musique en cuivre. « Il y a dans notre industrie, nous dit un jour le célèbre facteur, M. A. Sax, un fait non moins surprenant et tout aussi ignoré que l'*immunité cholérique*, dont tous nos ouvriers ont joui, aussi bien en 1849 qu'en 1832 (1), c'est l'*immunité phthisique*. Je m'explique : il est de règle de penser qu'une personne tant soit peu

(1) L'importante question de la préservation cholérique de toutes les catégories d'individus — musiciens comme simples ouvriers — que leur profession expose fatalement à une absorption quotidienne de poussière de cuivre, absorption fort innocente du reste, contrairement aussi au préjugé, a été déjà souvent agitée par les journaux et revues de toutes sortes, depuis tantôt un quart de siècle que nous lui avons donné naissance... Les espérances que cette préservation avait fait naître ont été, après l'épidémie de 1865-66, complètement légitimées et mises en lumière par les propres recherches de l'Administration (V. le rapport de M. le docteur Vernois lu le 9 juillet 1869 au conseil d'Hygiène et de Salubrité de la Seine), et, puisque l'occasion nous en est offerte, il y a intérêt à citer ici, à l'adresse des intéressés, la petite statistique suivante.

Dans les diverses épidémies de choléra qui ont régné à Paris, jusques et y compris l'année 1865, il est mort dans la garnison 2,861 hommes. Sur ce nombre combien y a-t-il de trompettes, clairons et musiciens suspects d'avoir fait échec à la préservation cuprique?... 1 clairon, et 7 musiciens sans autre désignation!!... c'est-à-dire moins d'exceptions encore que n'en comporte la préservation vaccinale. Et encore est-il certain que les décédés, sur lesquels nous n'avons pu obtenir de renseignements, jouassent tous des instruments en cuivre, et fussent bien en activité de service, c'est-à-dire en pleine absorption du *préservatif*?

délicate ne saurait exercer longtemps la profession de joueur d'instrument à vent, sans grand péril pour sa poitrine ; et combien de gens qui, en voyant nos jeunes soldats *aux prises* avec un de ces gros instruments dont ils n'enserrent la taille qu'à grand'peine, ne se soient senti pris à leur égard d'une tendre pitié, en supputant le nombre d'années que, dans leur pensée, les *malheureux* pouvaient bien avoir encore à vivre !

« Eh bien ! chose remarquable, mais, hélas ! fort peu connue des philanthropes qui s'apitoient sur le sort des joueurs de nos grands saxophones, tous les hommes qui, dans la facture, ont pour spécialité d'essayer les instruments, *tous sans exception*, suivant du moins mon expérience personnelle, jouissent, par rapport à la phthisie, d'une immunité complète. J'ai connu bon nombre d'ouvriers *essayers* qui, très délicats au début, avaient acquis dans ce métier, qui parfois n'oblige pas à moins de huit à dix heures de soufflerie par jour, une santé peu commune. Moi-même je dois sans doute ma robuste constitution, et l'intégrité de mes poumons au goût qui m'a porté, étant jeune, vers les instruments à anche. Je suis d'une famille où la phthisie paraît être la mort naturelle. Ma mère est morte de phthisie, et de ses onze enfants, huit ont eu le même sort, et trois seulement ont survécu ! Ceux qui sont restés sur les ruines, jouaient et jouent encore tous trois des instruments à vent, tandis que les autres jouaient pour la plupart des instruments à cordes. Il y a, soyez-en sûr, dans les prétendus dangers que court le joueur d'instruments à vent, bien plus qu'un énorme préjugé à détruire, et le jour n'est peut-être pas éloigné où la science, mieux avisée, viendra au contraire demander à ces instruments des ressources contre la maladie qu'on a précisément prétendu mettre à leur compte (1). »

Cette conversation avec M. A. Sax nous frappa d'autant plus que nous pouvions nous-même nous inscrire en faux contre l'opinion accréditée. Fils d'une mère phthisique, nous avons vu tomber un à un, sous le coup de la diathèse tuberculeuse, tous nos frères et sœurs, au nombre de cinq, sauf un, chez lequel cette diathèse s'est limitée. Seul, nous en sommes resté exempt, fort et vigoureux, malgré des signes extérieurs indiquant pour un œil exercé les mêmes prédispositions, et malgré, il paraît, une ressemblance frappante de tous points avec notre mère, morte trop jeune, hélas ! pour pouvoir en parler autrement que par ouï dire. Ah ! c'est que nous aussi, nous avons étudié de bonne heure, avec passion, les instruments à vent, étude qui *nous avait valu l'honneur*, à l'âge de 15 ans, de figurer dans la musique de notre ville natale !

(1) Nous verrons plus loin l'opinion de M. A. Sax confirmée en tous points par M. Sax junior.

Un peu plus tard, des confrères de M. Sax, parmi lesquels nous citerons particulièrement MM. Gautrot, Besson, Raoux et Halary, nous ayant affirmé la même immunité, nous avons pensé que, puisque le hasard nous avait fait tomber sur cette question, il serait du plus grand intérêt, comme il était de notre devoir, ne fût-ce qu'à titre de reconnaissance personnelle, de traiter à fond le sujet, et d'essayer de fixer enfin une bonne fois la science sur cette influence, bonne ou mauvaise, du jeu des instruments à vent dans la phthisie pulmonaire.

La tâche était bien grande, trop grande même sans doute pour un seul. Nous avons osé l'entreprendre, et tout ce que nous pouvons dire à cette heure, c'est que nous n'avons rien négligé pour nous faire pardonner notre témérité.

Nous avons ouvert des enquêtes successives :

Auprès des grands artistes en renom, comédiens, chanteurs et musiciens ;

Auprès des divers professeurs du Conservatoire de musique ;

Auprès des mêmes professeurs libres de la ville ;

Auprès des maîtres de chapelle et des directeurs d'orphéons.

Nous avons recueilli l'opinion de ceux de nos confrères en rapport habituel avec le personnel de nos théâtres.

Nous avons interrogé avec soin *tous les facteurs* d'instruments de musique de Paris.

Enfin, sur l'autorisation qui nous en avait été donnée en haut lieu, nous sommes allé ensuite, dans les différents hôpitaux militaires de Paris et de Versailles, relever sur les registres *ad hoc* les actes de décès et les congés de convalescence (les premiers pour une période d'un quart de siècle) ; et de cette vaste enquête, que nous allons faire connaître ici en toutes ses parties, il reste désormais bien acquis pour nous :

« *Qu'entre tous les moyens prophylactiques à conseiller contre la phthisie pulmonaire, il faut, contrairement au préjugé, mettre en première ligne la gymnastique rationnelle des poumons obtenue, suivant les cas, par des exercices appropriés de la voix, par la déclamation ou le chant, et plus particulièrement, toutes les fois que faire se peut, par le jeu d'un instrument à vent.* »

Bien des années se sont écoulées déjà, depuis que cette opinion s'est formée en nous, et formulée en ces termes. Le temps n'a fait qu'y ajouter par des preuves nouvelles, et c'est dans l'espérance de la faire partager que nous nous décidons enfin à publier cette série d'articles écrits il y a aujourd'hui bien près de quinze années.

CHAPITRE I

Coup d'œil sur la musique aux temps anciens et aux temps modernes,
au point de vue de ses effets salutaires.

La musique, aussi ancienne que le monde, n'est pas seulement un art d'agrément. A l'effet agréable qu'elle produit sur les sens, elle joint l'heureuse influence qu'elle exerce sur le moral, et par suite sur la santé. L'histoire est remplie d'exemples de cette action bienfaisante sur les facultés mentales, depuis Saül, dont la harpe de David calmait les fureurs, jusqu'à nos soldats à qui elle fait oublier les fatigues des marches et des combats, et qu'elle transforme souvent d'hommes abattus en héros. Aussi, de tout temps et dans toutes les contrées, on voit la musique intervenir au sein des armées ; là, rude, inculte et grossière, se traduisant par des cris sauvages ou des bruits étranges ; ici, réglée et appropriée à sa destination. Chez les Hébreux, deux trompettes d'argent massif appelaient le peuple aux assemblées solennelles, signalaient la levée du camp, et servaient à donner des signaux : aux prêtres seuls appartenait le droit de sonner des trompettes.

Suivant l'historien Josèphe, — Salomon, pour obéir à Moïse, aurait fait faire 200,000 trompettes et 40,000 instruments de musique tels que harpes et psaltériums.

Chez les Grecs, la musique éveille au plus haut degré la sollicitude du philosophe et du législateur. Platon recommande l'étude de la musique comme un moyen de développer les facultés morales : la gymnastique est réservée au développement des forces physiques.

« Dans le temps, dit Georges Kastner, dans son excellent *Manuel de la Musique militaire*, pour qu'un homme fût honoré, il devait savoir porter d'une main l'épée et de l'autre la lyre. »

« Romulus, après sa victoire sur les habitants de Cécina, voulant réprimer la férocité d'un peuple de brigands, et adoucir les mœurs de ses soldats sans les amollir, favorisa l'étude de la musique et des arts chorégraphiques.

« Numa organisa plus tard les Romains en huit classes, parmi lesquelles figurèrent des classes sacerdotales, dont les prêtres procédaient aux chants et aux danses guerrières. Tullus Hostilius, et, enfin, Servius Tullius, complétèrent cette organisation.

« Toutefois, ce n'est que lorsque Rome fut parvenue à l'apogée de sa

gloire et de sa puissance, que l'on voit la musique jouer, dans les institutions civiles des Romains, un rôle aussi brillant que chez les Grecs. »

Mais la musique a-t-elle jamais été considérée, dans l'antiquité, comme pouvant être de quelque utilité à l'hygiène ou à la médecine proprement dite ?...

Nous n'avons trouvé nulle part aucune mention que Grecs ou Romains aient jamais considéré le chant ou le jeu des instruments à vent comme particulièrement approprié au développement des organes pulmonaires. Tout au plus, en Grèce, employait-on la musique comme moyen de régler les mouvements du corps.

Les premiers siècles de l'ère chrétienne, ni même le moyen âge, ne sauraient non plus nous donner aucun renseignement à cet égard. Une fois l'œuvre de destruction accomplie par le Vandalisme, les chants inspirés des Bardes d'abord, puis des Ménestrels (bardes chrétiens), accompagnés du son de la harpe ou de la lyre, furent, pendant une suite d'années, la seule musique en usage chez les peuples. Ce n'est que vers le douzième siècle que reparait la musique instrumentale des Romains (1) : Les Ménétriers se montrent en France, pour la première fois, avec César Borgia, qui s'en fait accompagner. Au seizième siècle, une bande de ces instrumentistes venue d'Italie, à la suite de grands seigneurs de l'armée, donne naissance à nombre de joueurs de *rebecs*, *tabourins*, *cornemuses*, *hautbois*, *violons*, *violes* et autres instruments. Ces hommes, en qui l'art n'a que de médiocres représentants, ne sont pas seulement traités comme d'assez pauvres sires, mais semblent déjà voués fatalement, de par l'opinion publique, aux affections pulmonaires. Alexis Monteil (*Histoire française des divers états*) nous fait connaître, en ces termes, le sentiment d'un personnage où se reflète celui de l'époque, sur la condition et profession de ménétrier.

« J'ai vu cousin Sergent... Ce matin j'ai appris qu'il allait donner, au plus jeune de ses enfants, l'état de ménétrier. J'ai aussitôt couru chez lui, et me suis expliqué assez vertement sur son projet. Il m'a répondu, la tête baissée, qu'il étoit fort pauvre, qu'il comptoit sur les profits considérables qui ne pouvoient manquer à son fils, et il me les a énumérés. — Mais, lui ai-je dit, faites donc entrer aussi, dans vos calculs, le dés-honneur; sachez que les joueurs d'instruments ne témoignent pas en justice... faites entrer encore dans vos calculs les dangers que court leur

(1) Suivant Michaud, les croisés, victorieux, marchaient enseignes déployées : trompettes sonnantes,

santé. *Qui ne vous dira que les instruments à vent, surtout les hauts instruments, les hautbois, affectent la poitrine.* »

Au temps du grand siècle de Louis XIV, la musique est, il est vrai, en progrès avec Lully ; mais le mouvement musical reste limité à une trop faible partie de la population pour donner lieu à quelques observations touchant notre sujet. Les instruments à cordes : violons, épinettes, clavecins, etc., règnent, d'ailleurs, à peu près sans conteste, et figurent même parfois à la tête des régiments, témoins les vingt-quatre violons du prince de Condé, au son desquels le régiment de Champagne ouvrit la tranchée au siège de Lérída.

En 1764, on ne comptait, dans les gardes françaises, que seize musiciens par régiment.

Le jeu des instruments à vent ne commence à acquérir quelque importance qu'à dater de la fondation du Conservatoire de musique, qui eut lieu en 1791. En moins de cinq années, la nouvelle institution fournit 400 élèves pour le service de l'armée, et bientôt les musiques s'élèvent jusqu'à 40 exécutants et même plus (1).

C'est donc seulement dans les auteurs qui écrivirent à la fin du dernier siècle, ou qui ne datent que de celui-ci, que nous pouvions espérer retrouver quelques opinions ou renseignements relatifs à la question spéciale de l'influence du jeu des instruments à vent, dans le développement des affections graves des voies respiratoires.

Nous les avons consultés, et voici tout ce que nous y avons trouvé. J. Frank dit, p. 524, t. I (Hémoptysie) :

« Le jeu des instruments à vent, un exercice violent et prolongé de la voix, un chant forcé, sont rangés au nombre des causes de l'hémoptysie. »

Bayle, dans ses recherches sur la phthisie parlementaire, est muet.

Laennec se tait également.

Maygrier (article phthisie, du Grand Dictionnaire) : « Tous ceux qui, par état ou autrement, sont obligés de parler souvent et avec véhémence, tels que les avocats, les orateurs, les prédicateurs et même les joueurs d'instruments à vent, qui font comme les précédents un usage abusif des organes de la voix et de la respiration, contractent par cela même de grandes dispositions à la phthisie pulmonaire. »

Benoiston de Châteauneuf, compulsant une première fois les registres de quatre hôpitaux de Paris (Hôtel-Dieu, la Charité, la Pitié et Cochin), ne peut y trouver, en dix années, un seul décès par phthisie appartenant

(1) La garde comptait, d'après Kastner, quarante-trois musiciens.

aux professions (crieurs publics, chanteurs, musiciens, etc.) qui passent pour être fatales à la poitrine (*Ann. d'Hyg.*, t. VI).

Puis, dans un second travail inséré dans le tome X, année 1833, sous ce titre : *Essai sur la mortalité dans l'infanterie française*, le même auteur arrive à ce résultat « que, de 1820 à 1826, la mortalité par phthisie, relativement à la mortalité générale, n'a été pour les soldats de tout le royaume que de 1 sur 14, tandis qu'elle frappait les musiciens dans la proportion de 1 sur 7. »

Ce dernier travail de Benoiston de Châteauneuf, le seul qui traite de ce point spécial : *L'influence du jeu des instruments à vent sur la Phthisie*, tous les auteurs à l'envi l'ont copié successivement. On lui accordait d'autant plus de place, qu'outre le caractère parfaitement honorable de l'auteur, il donnait raison à un préjugé dont ces auteurs n'avaient pas su eux-mêmes se défendre. Et c'est ainsi que la science a continué de vivre, et vit encore sur des données statistiques dont nous verrons plus loin ce qu'il faut penser.

D^r V. BURQ.

(La suite prochainement.)





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES ⁽¹⁾

III

MARIE MALIBRAN

v



'EST à Paris que Marie voulut épouser Bériot. Rien alors ne devait plus manquer à sa sérénité comme à sa gloire. Sa conscience tranquillisée n'inquiétait plus son génie. Il ne lui restait plus... qu'à mourir.

Le mariage eut lieu le 29 mars 1836. M. Pérignon et le marquis de Louvois furent les témoins de Marie de Bériot. Au moment où l'officier de l'état civil dit la formule sacramentelle : le mari doit fidélité à sa femme, et la femme obéissance à son mari, Marie secoue vivement, à ces derniers mots, la tête comme protestation. Elle n'acceptait même pas le bonheur contre sa fière et pure indépendance.

Le soir, il y eut fête au logement que Marie occupait à Paris chez Troupenas, éditeur de musique. La fête se prolongea. — J'ai dit plus haut le mot caractéristique pour sa seconde, — surtout pour sa première union — qu'elle dit à sa mère, qui l'engageait à abréger cette veille fatigante et dont l'art, bien entendu, fit encore les frais. Thalberg, l'illustre pianiste, s'y fit entendre à la Malibran pour la première fois.

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février, 1^{er} mai, 1^{er} et 15 juin et 15 juillet 1874.

Rossini, ami autant qu'admirateur de la cantatrice, et qui avait tenu à Rome avec elle, sur les fonts de baptême, un enfant de madame de Katers, fille de Lablache, était parmi les intimes admis à cette fête de famille. Marie chante plusieurs scènes de la *Sonnambula* et de la *Norma*. Mais la grande artiste était surtout la femme du théâtre. Il lui manquait là les enfants de Pollione, son perfide Romain, pour interpréter les fureurs de la Druidesse. Peut-être ce soir-là aussi était-elle trop heureuse pour tant de colère.

Madame de Bériot voulut que les pauvres eussent leur part de sa joie; elle leur fit envoyer mille francs. Ce serait ici peut-être le lieu de citer les innombrables traits de charité qui lui sont dus ou attribués, les misères secourues, les mansardes visitées, les prisonniers délivrés, les orphelins adoptés, etc. Mais je m'arrête de préférence à un trait d'ineffable délicatesse dans la bonté que n'aurait pas eu une âme moins élevée, même parmi ces privilégiés du sort qui ne refusent pas au malheur, en prodiguant au luxe. A Naples, elle avait un pauvre coiffeur français, praticien pitoyable, par lequel elle se laissait docilement coiffer ou plutôt décoiffer tous les jours, refaisant seule son ouvrage dès que le brave homme était parti, et ce dernier restant persuadé que seul il avait aidé à embellir la charmante femme. Lui donner, c'était ce que bien d'autres eussent fait; mais vouloir lui donner sans l'humilier, mais vouloir respecter encore l'artiste dans l'artisan, il y a là une de ces bonnes grâces du cœur qui n'appartiennent qu'aux créatures d'élite.

La Malibran non-seulement se coiffait elle-même, mais elle taillait ses costumes et, qu'on me passe la vulgarité prosaïque du détail que me donne une de ses parentes, — elle recouvrait ses souliers. Je ne crois pas cette minutie inutile à dire; elle prouve ce besoin d'activité inépuisable de cette organisation sans précédent qui s'élevait à toutes les plus sublimes conceptions, qui descendait aux plus infimes détails.

Les talents les plus divers trouvaient chez elle justice et sympathie. Elle était allée porter de la gloire à Marie Dorval, délaissée par le public. Elle voulut féliciter et embrasser Bouffé, après une brillante représentation du *Gamin de Paris*, ce succès qui réussit tant! Bouffé a prouvé, il y a peu de temps encore, qu'il était digne de ces nobles applaudissements.

Un moment, mais un moment seulement, elle se laissa séduire aux utopies saint-simoniennes. Sa grande préoccupation était de faire l'art plus accessible aux masses, de mettre la connaissance des grands talents à la portée des pauvres, des déshérités de toutes les jouissances. « Comme la religion, » disait-elle, et ce rêve lui était commun avec

Adolphe Nourrit, « l'harmonie devrait avoir des temples où il n'y aurait plus de privilégiés, où tous seraient égaux. »

Mais, dans cette nature bizarre jusqu'au dernier jour, la fantaisie ne perd pas ses droits. Jusqu'au dernier jour, Norma fut spirituellement et doucement satirique, Desdemona espiègle. Elle aimait les joujoux, les poupées comme une enfant, se divertissait aux Guignols italiens. Un jour, à Milan, connaissant la gourmandise enfantine d'un de ses camarades, elle lui fit accroire un moment qu'une pomme cuite mangée furtivement par lui avait une préparation arsenicale destinée à tuer les souris et joua si bien son rôle, que ce pauvre goinfre eut toutes les peines du monde à croire ensuite qu'il n'avait dans l'estomac que le plus inoffensif des aliments.

L'artiste, mariée, quitta Paris pour sa maison de Bruxelles, où elle goûta enfin la douceur d'un foyer purifié. Mais le démon de l'art l'y eût arrachée, quand bien même des engagements formels ne l'eussent pas enchaînée à sa gloire. Marie, le 19 avril 1836, alla s'embarquer pour Londres et elle reparut à Covent-Garden.

Le génie n'avait jamais pu progresser chez la Malibran : le talent était à son apogée. Elle était venue à bout d'amener à peu près au même degré de perfection que les autres les cordes médianes de la voix. En entendant à Paris *I Puritani*, elle avait reculé devant le rôle d'Elvire à cause d'une cadence de la cavatine, faite pour une voix franche de soprano. Cette cadence se trouve entre le *fa dièse* et le *sol* au-dessous de l'octave aigu, et pourtant, quelques mois après, elle y parvint. Dans *Fidelio*, à Londres, elle faisait la cadence à pleine voix entre l'*ut* et le *re* aigu.

Une partie de plaisir devait mettre fin à tant de merveilles et d'acclamations. Marie voulut monter un jeune et beau cheval pur sang, malgré les observations du propriétaire, malgré les prières de son mari.

A peine en selle, Marie, elle, l'intrépide et l'indomptable, eut peur. Elle avait toujours eu la pensée qu'elle mourrait jeune, et c'est pour cela qu'elle dépensait sans compter cette vie exubérante qui, disait-elle à son mari pour le rassurer, l'étoufferait si elle ne lui livrait point passage. Marie se sentit défaillir. Son cheval ne se sentit plus maîtrisé par une main sûre, et partit emporté. Marie vit la mort qu'elle avait déjà tant de fois pressentie.

Un garde-barrière, à qui elle crie d'arrêter sa monture, jette rapidement son bonnet en l'air et épouvante le cheval que le reste de la cavalcade n'ose suivre de trop près de peur de l'exciter encore. Marie sent la fourche qui soutient son genou céder, son étrier fléchir.

Une seconde barrière se présente. Le cheval, en la franchissant, peut désarçonner l'écuyère et la tuer. Marie cherche à s'accrocher à la partie supérieure de la barrière. Le cheval continuera sa course. Elle n'aura tout au plus qu'une chute peu dangereuse sur le sol.

Mais la fatalité était là : le pied de Marie était pris dans l'étrier. Elle tombe sur la croupe de son cheval, rebondit sur la terre. Elle est traînée sur la route ; sa tête frappe le sol. Enfin, on la ramasse évanouie.

Bériot n'était point de cette partie. Il était encore absent quand Marie, ayant repris connaissance, rentra une joue noire, le reste du visage terreux et livide, les cheveux pleins du sang qui sortait par trois blessures.

Au lieu de se faire saigner, ce qui eût pu prévenir la congestion : « Ce ne sera rien, dit-elle, j'ai été maladroite, c'est ma faute. » Et la Malibran voulut jouer le soir, — et elle joua, lavant ses blessures et dissimulant la pâleur sous le fard. Elle voulut jouer ; tout est là. Elle se devait à sa gloire et elle tenait à rassurer son mari, à qui elle avait demandé que l'on cachât son accident.

Elle partit pour Bruxelles, mais elle ne pouvait plus fuir le mal ; il était déjà maître de sa proie.

Marie avait promis de chanter pour les pauvres à Manchester. D'ailleurs, elle se croyait mieux, elle revenait par moments à ses exercices accoutumés, à ses espiègleries journalières. A la date du 28 août 1836, elle écrivait encore une lettre des plus gaies ; mais les douleurs de tête revenaient, mais elle ressentait des somnolences anormales, elle qui, précédemment, après les représentations les plus fatigantes, était obligée de forcer, par des exercices corporels longtemps prolongés, ce sommeil que lui refusaient ses nerfs surexcités, son imagination encore enflammée.

Après avoir chanté *la Sonnambula* à Aix-la-Chapelle, elle revint au château de Roissy, près Paris, dont elle avait fait l'acquisition. Là, elle parut se ranimer ; mais la main sur sa tête endolorie, elle se hâtait, comme si le pressentiment devenait certitude, de terminer l'album de ses romances. Là, — fait singulier, — elle composa la chanson de *la Morte*, dont les paroles, remises à Marie par Lablache, écrites par l'Italien Benelli, sous l'inspiration d'une amère et sardonique gaieté, avaient précédé de deux mois la mort du poète et précédèrent d'un mois la mort du charmant compositeur.

On ne voulait pas, vu l'état anormal de sa santé, lui permettre de visiter des souterrains attenants à une citerne qu'on avait découverte auprès du château de Roissy. Le lendemain de cette excursion à laquelle

on ne lui avait point permis de participer, elle se leva à cinq heures du matin, et, clandestinement, la fit pour son compte.

Dans les premiers jours de septembre 1836, elle quitta Roissy pour se rendre en Angleterre, et alla se loger dans le même hôtel que Lablache, qu'elle aimait beaucoup ; mais là son état empira. Les évanouissements, les crises de nerfs auxquels elle avait été sujette toute sa vie redoublèrent. Pendant qu'elle chantait sa composition de *la Morte*, on la vit en proie à une exaltation effrayante.

Partie pour prendre part au festival de Manchester, à l'église où elle venait chanter, le son de l'orgue entendu la jeta dans une crise nouvelle, dans des éclats de rire convulsifs, auxquels succéda un évanouissement. Emportée de l'église et revenue à elle, elle retrouva assez de courage pour dire l'air d'*Abraham*, de Cimarosa. Le soir, elle joua au théâtre. Le lendemain, elle retourna à l'église ; mais les sons solennels de l'orgue agirent de façon encore plus terrible sur elle que sur la Marguerite de *Faust*. Elle se trouva mal, tomba et ne put chanter que le soir.

Affaiblie par plusieurs attaques de nerfs, hallucinée, les yeux déjà dans un monde étranger à la terre, à la fois une fée et une ombre, elle souleva les transports en chantant le duo d'*Andronico*, de Mercadante, avec madame Caradori. On redemanda le duo, sans pitié pour l'état inquiétant de Marie. Elle dit alors, assure-t-on, à M. Georges Smart qui dirigeait l'orchestre : « Si je répète ce duo, je suis une femme morte. »

— Alors, lui répondit M. Georges Smart : vous n'avez qu'à vous retirer, madame, je ferai vos excuses au public. »

— Non, dit-elle, comme si sa fuite lui eût semblé une désertion : Je chanterai, mais j'en mourrai. »

Et elle répéta le duo avec une ardeur surnaturelle, qui fit passer dans l'auditoire la fièvre qui la soutenait encore pour la tuer presque aussitôt. Ce furent les dernières notes qui s'échappèrent de ces lèvres inspirées. Mais ne croyons pas que cet effort seul l'ait tuée. Marie était déjà condamnée ; elle retombe, aussitôt le duo achevé, dans d'effrayantes convulsions. L'état s'aggravant, on songea à la saignée, à laquelle on avait si imprudemment négligé de recourir, à l'origine du mal. D'ordinaire, la saignée surexcitait encore les crises nerveuses auxquelles Marie avait été toujours sujette. On voulut empêcher le médecin de prendre sa lancette. Bériot, engagé avec elle pour jouer dans six meetings, n'était pas au pied de son lit de douleur. Nul n'osait décider. Marie, revenant à elle, dit qu'on la saignât ; mais elle ajouta : « Cela est de peu d'importance. »

On voulut attribuer la mort à l'effet de cette saignée ; pas plus que l'effort fait dans le duo d'*Andronico*, ce ne fut là la cause déterminante ; tout au plus la catastrophe en fut-elle un peu hâtée. Le coup était porté, mais la douleur du moins cessa d'agiter cette frêle et sublime organisation que la terre allait rendre aux influences surhumaines qui l'avaient créée. Elle tomba dans la stupeur, sembla prendre l'insensibilité d'une statue. Son dernier contact avec la vie fut pour demander d'une voix éteinte, si Bériot avait été applaudi dans un Concert qu'il avait dû donner, et le dernier sourire qui se dessina sur cette bouche qui avait passionné deux mondes et toute une génération, fut pour un suprême triomphe de son cœur, qui précéda de quelques heures son dernier soupir.

Il y avait eu engagement pour six Concerts avec la ville de Manchester. La ville offrit à Bériot de satisfaire aux clauses de l'engagement comme si elles avaient pu être remplies (Marie n'avait chanté que trois fois) ; Bériot refusa cette grâce ; mais Manchester, chose plus grave, voulut garder ces dépouilles adorées. Morte le 23 septembre 1836 (juste un an, jour pour jour, après l'homme dont elle avait traduit avec tant de poésie les touchantes inspirations, Bellini, âgé comme elle de vingt-huit ans !), Marie de Bériot avait été inhumée, le 1^{er} octobre, en grande pompe dans l'Église collégiale de Manchester. — Un marbre, dédié à sa mémoire avec inscription, avait été même placé dans l'église par Bériot. Voilà ce qui peut excuser peut-être la résistance avare de Manchester et le spectacle pénible d'avocasseries débattant le plus ou moins de titres — de la famille, ou de la ville mortuaire à s'approprier ces restes, vides d'une si belle âme. Il fallut, paraît-il, l'intervention de madame Garcia, venant redemander sa fille, pour que le corps de la Malibran fût transporté à Laeken.

Là, les moulures des portes de bronze d'un mausolée laissent des interstices à travers lesquels on distingue une statue blanche, placée sur un socle. Ainsi entrevue, l'image de marbre semble une apparition fantastique de celle que le sort n'exposa pas du moins à voir s'attiédir peu à peu ce public qui, dans tous les pays, sembla pour elle se confondre toujours dans une seule nationalité enthousiaste. Au plus éclatant de sa gloire, elle nous a fui, emportée vers le ciel dans un effort de l'inspiration, comme un papier par une flamme.

Longtemps on a promené à Bruxelles un vieillard vénéré, l'époux de la grande artiste, devenu aveugle, comme si, éblouis du spectacle de l'âme de feu qui a disparu, et brûlés à son dernier contact, ses yeux avaient voulu se fermer à jamais sur la terre pour ne se rouvrir que plus haut, près de l'âme aimée.

Lamartine, que je n'ai cité dans ce travail que pour un mot irréfléchi dit à la Malibran, a consacré dans ses *Souvenirs et Portraits* quelques pages magnifiques à cette « bayadère du ciel. » Il confirme la tristesse que l'irrégularité de sa situation avait jetée longtemps sur sa vie et son inépuisable charité. « Son corps charmant, » dit-il, « ne la paraît pas, il la voilait à peine. Cependant cette beauté qui transperçait à travers ce frêle tissu, comme la lampe à travers l'albâtre, fascinait tous les sens autant qu'elle divinisait l'âme. Ce n'était ni son chant, ni son geste, ni son drame que j'admirais le plus en elle, c'était sa personne. »

Plus loin, nous trouverons un témoignage suprême de l'affection pure et élevée que Lamartine, qui ne connut la Malibran que pendant un printemps, lui avait vouée à jamais.

Illustre dans ses racines, cette famille a été illustre dans toutes ses branches. La fille de Garcia a eu pour sœur Pauline Viardot (il suffit de la nommer) qui épousa un des meilleurs amis, un des plus éclairés conseillers de la Malibran, un de ceux à qui, avec Fétis, que la grande artiste appelait « son cher grognon ; » elle savait avouer que si elle n'avait eu que des auditeurs comme ceux-là, sa gloire n'eût pu être plus grande sans doute, mais son style eût pu rester plus complètement irréprochable.

Le frère de la Malibran, un excellent chanteur, a épousé Eugénie Meyer, qui fut elle-même une artiste de premier ordre, se fit applaudir en France et dans toute l'Italie. Elle créa, à l'Opéra-Comique de Paris, *Èva* et *Jeanne de Naples*, — aujourd'hui éminent professeur, qui sait faire passer dans l'âme de ses élèves cette ardeur sacrée que le contact d'un génie typique a pu surexciter en elle, mais n'a pas eu besoin d'y créer.

Madame Eugénie Garcia a un fils chez qui le talent semble héréditaire ; enfin le nom de Bériot est dignement porté par le seul enfant de la Malibran qui ait survécu. On sait que Charles de Bériot est un de nos premiers pianistes.

Marie Malibran a eu l'honneur d'inspirer bien des poètes. Les vers d'Alfred de Musset feraient double emploi ici ; ils sont dans toutes les mémoires. J'aime mieux citer un huitain peu connu d'Antoni Deschamps, où respire un sentiment touchant et qui prouve quelle avait été, parmi les contemporains de la grande artiste, la conviction que sa jeunesse avait été odieusement exploitée :

SUR LA MORT DE MADAME MALIBRAN

*Après avoir passé par les terrestres fanges,
Jeune femme, à présent tu chantes pour les anges,
Pour la vierge Marie et son céleste enfant,
Qui, dans ses bras divins, t'écoute triomphant.
Ne crains plus désormais qu'une avare famille
N'épuise avant le temps la pauvre et jeune fille.
L'or n'a pas cours là haut ; dans ce sublime lieu,
Tous tes accents seront pour la gloire de Dieu.*

Et maintenant, quatre vers encore ! Ils sont signés Lamartine et inscrits à Laeken, sur le socle de la statue élevée au-dessus de la cendre qui reste seule aujourd'hui de tant de flamme.

*Beauté, génie, amour furent son nom de femme,
Écrit dans son regard, dans son cœur, dans sa voix.
Sous trois formes au ciel appartenait cette âme.
Pleurez, terre, et vous cieux, accueillez-la trois fois !*

Après cet éloquent sanglot, toute plume doit s'arrêter.

PAUL FOUCHER.



PASSEPIED de l'EUROPE GALANTE

(CAMPRA 1697)

Vivo

PIANO

The musical score is written for piano in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Vivo' and 'PIANO'. The score includes various dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and features first and second endings at the end.

PASSEPIED de POLYDORE

(J. B. STRUCK dit BATISTIN. 1720)

PIANO

Vivo

rit Tempo

rit Tempo

crese *f* rallentando

PASSEPIED de CASTOR et POLLUX

(RAMEAU 1737)

1^{er} PASSEPIED.

PIANO

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Tempo.*. The second system includes a dynamic marking of *p*. The third system includes a dynamic marking of *p*. The fourth system includes a dynamic marking of *p*. The fifth system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *rit*. The sixth system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *rit*. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

2^e PASSEPIED

The first system of the 2nd Passepied consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth-note chords and melodic lines. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), providing a harmonic foundation with chords and a few melodic fragments.

The second system continues the piece. The treble staff features a trill (tr) marking over a note in the third measure. The music continues with eighth-note patterns and chords in both staves.

The third system shows further development of the eighth-note motifs. The treble staff has a melodic line with some slurs, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system continues the rhythmic and melodic patterns. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

The fifth system includes dynamic markings. The treble staff starts with a forte (*f*) marking and later has a piano (*p*) marking. The bass staff also has a piano (*p*) marking. The music features slurs and eighth-note chords.

The sixth system concludes the 2nd Passepied. It features dynamic markings of forte (*f*) and piano (*p*). The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff has a corresponding accompaniment.

on reprend
le 1^r Passepied.

RIGAUDONS de CIRCE

(DESMARETS 1694)

1^{er} RIGAUDON.

PIANO

p *tr*

1^o 2^o *tr* *f* *p*

cres *f* *tr*

2^e RIGAUDON.

p

RIGAUDONS d'ERNESTINE

(PHILIDOR — 1767)

Allegro

PIANO

The first system of music is for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure starts with a forte dynamic 'f'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, with a bass line of quarter notes.

The second system continues the piece. The treble staff has a more active melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes.

The third system shows a change in dynamics. The treble staff begins with a fortissimo 'ff' dynamic, which then softens to a piano 'p' dynamic in the fourth measure. The bass staff continues with its accompaniment.

The fourth system features a return to a forte 'f' dynamic in the treble staff. The music maintains its rhythmic character with eighth-note patterns.

The fifth system concludes the piece with a final flourish in the treble staff and a dense chordal texture in the bass staff.

FIN
p

f

cresc.

f
6

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat (B-flat). Dynamics include *p* and a repeat sign. The music consists of eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Dynamics include *p*. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Dynamics include *p*. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Dynamics include *p*. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Dynamics include *f* and *p*. A **FIN** marking is present above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Dynamics include *cresc.* and *rit.*. The music concludes with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass, ending with a repeat sign and **D.C.** marking.



LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE⁽¹⁾

IV

LE PASSEPIED



Nous allons avoir à étudier maintenant toute une catégorie de danses, dont on trouve de très nombreux spécimens dans les partitions des dix-septième et dix-huitième siècles; ce sont les Passepieds, Rigaudons, Musettes, Menuets, Gavottes, Chaconne, etc. Il n'est pas un ouvrage qui ne possède au moins un type de ces danses. Le Passepiéd est peut-être le plus commun de tous; malheureusement, la quantité n'est pas rachetée par la qualité. C'est toujours le même rythme, une espèce de menuet très vif, sans le charme et l'élégance de contours de celui-ci. Il avait aussi quelques rapports avec la Courante, puisque Noverre, d'après Despréaux, disait que mademoiselle Prévost courait le passepiéd avec une grâce infinie.

On comptait, à ce qu'il paraît, plusieurs sortes de passepieds. J'avance le fait d'après un petit livre assez rare, écrit en espagnol et publié à Naples, intitulé : *Reglas utiles par a los aficionados (amateurs) a Danzar* (2).

On avait, au dix-huitième siècle, le vieux Passepiéd (el viejo Passapie),

(1) Voir les numéros des 1^{er}, 15 juin et 1^{er} juillet.

(2) Don Bartholomeo Feruol y Boxerans (Napoles, 1745).

le Dragon, le Passepied de Trompas, de Male, de los Enamorados (des amoureux), de Pasqualin, etc., etc. Le « vieux Passepied » était le plus usité et « le dragon » était le plus récent et de provenance italienne.

Malgré toutes ces étiquettes dissemblables, la figure restait à peu près la même. C'était celle du Menuet prise très vite. En sachant que le Menuet est composé de quatre temps de danse sur trois temps musicaux, que le premier temps est un demi-coupé et les trois autres en « fleuret, » c'est-à-dire que le danseur fait un demi-coupé et deux pas marchés sur la pointe du pied, on comprendra de suite la configuration de cette danse qui, grâce à sa simplicité, a trouvé place dans tous les ballets du temps.

Mais, je le répète, c'est toujours le même rythme. Aussi ai-je eu beaucoup de peine à trouver des exemples ayant une mélodie intéressante.

Le Passepied de *l'Europe galante* peut servir de type parfait. En lisant les passepieds de toute l'école lulliste, j'entendais toujours à mes oreilles l'air de Campra. Aussi ai-je dû le choisir en respectant, autant que possible, l'harmonie parfois fantaisiste du vieux maître.

La mesure est indiquée : $3/8$, à peu près dans tous les ouvrages ; quelques-uns, Batistin entre autres, dont je donne un Passepied tiré de *Polydore*, qui m'a semblé mériter une mention honorable, avait marqué $3/4$; c'était sans doute « une mesure de précaution » pour l'inhabileté en lecture de ses musiciens.

Destouches, dans *Issé*, a écrit un Passepied assez intéressant comme coupe ; il l'a marqué $6/8$, par une erreur de plume. Cet air procède en rondeau ; le motif principal est repris quatre fois de suite par l'orchestre, après quatre couplets, — variations inévitablement jouées à deux parties par les hautbois et les bassons. La place m'a manqué pour le donner ici.

Comme troisième exemple de Passepied, on lira avec intérêt l'air de *Castor et Pollux*. Il a toutes les qualités de facture des compositions de Rameau, mais, donnant raison à la remarque déjà faite dans la dernière notice, il a le tort de dénaturer par trop le rythme de la danse. On l'appréciera, j'en suis sûr, sous le point de vue musical.

LE RIGAUDON

Cette danse fut inventée par un maître à danser provençal, du nom de Rigaud, qu'il ne faut pas confondre avec l'archevêque de Rouen et

sa cloche, dont Kastner raconte tout au long les faits et gestes, à propos de l'étymologie de « tire la rigot. » Quelques auteurs nous disent que notre Rigaud était devenu maître de ballets d'Anne d'Autriche. Ce fait peu important n'est pas entièrement prouvé, mais il est fort admissible.

Le Rigaudon se battait à deux temps (sur un mouvement gay). Il était ordinairement divisé en deux parties, le second Rigaudon servant de trio.

Comme pas, il se faisait en place, sans avancer ni reculer ; on pliait les genoux et se relevait en sautant. Ce n'était pas, on le voit, d'une très grande difficulté chorégraphique.

Les Rigaudons, comme les Passepieds, se ressemblent beaucoup entre eux. Je me suis donc contenté de citer, comme vieux genre, l'air de *Circé*, mais aussi j'ai cru devoir réduire au piano le Rigaudon plus moderne d'*Ernelinde*, qui a des qualités musicales très réelles, et dont l'auteur est l'objet d'une étude faite avec beaucoup de soin, dans cette revue, par mon collaborateur Arthur Pougin.

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)





CURIOSITÉS DE L'ACOUSTIQUE

ÉCHOS ET RÉSONNANCES ⁽¹⁾



ASSENFRAZ cite encore un écho des plus curieux, observé à l'ancien collège d'Harcourt, et que la trouée faite par le boulevard Saint-Michel doit seule avoir fait disparaître.

Si une personne placée au milieu de la cour, entre les deux ailes du bâtiment, parlait haut, les notes graves de sa voix s'entendaient dans une direction parallèle à la rue de la Harpe, et les sons aigus dans une direction qui faisait un angle de cinquante degrés vers le nord avec la première.

Il y avait évidemment là un phénomène qu'il faut attribuer à la différence de tonalité des murs du collège, et qui méritait d'être étudiée de plus près. Dans l'état actuel de nos connaissances acoustiques, l'étude en pourrait être entreprise avec fruit : mais l'écho n'est plus.

Les réflexions répétées sur une surface courbe ou polygonale produisent souvent une concentration des ondes sonores qui rend perceptibles, à une distance considérable du foyer d'émission, des sons même très faibles.

Par exemple, deux personnes placées à deux points diamétralement

(1) Voir le numéro du 15 juillet.

opposés de la galerie qui contourne intérieurement la coupole de Saint-Pierre de Rome, s'entendent distinctement en parlant à voix basse, bien qu'on n'entende rien absolument dans l'espace intermédiaire.

A la cathédrale de Saint-Paul, à Londres, on peut observer un pareil phénomène. La galerie qui règne autour de la coupole, renvoie d'un foyer à un autre le son le plus léger, tel que le tic-tac d'une montre, avec une grande force. Ici l'écho se complique d'une résonnance générale de la galerie extrêmement sensible, et qui l'a fait surnommer *la galerie murmurante* (The Whispering Gallery).

Dans la promenade publique annexe du Colysée, en cours de construction à New-York, il existe un mur circulaire d'une longueur de trois cents pieds. On a découvert accidentellement que cette surface possède des propriétés acoustiques « bien supérieures, » au dire des témoins auriculaires, « à celles de la célèbre galerie murmurante du dôme de Saint-Paul, » et d'une telle étendue, qu'elle transmet avec la dernière pureté le plus léger murmure à une distance de cent cinquante pieds.

Suivant le *New-York-Times*, à qui nous empruntons ce renseignement, les principes de l'acoustique seraient à peu près complètement ignorés des architectes des États-Unis, qui abandonneraient au hasard le soin de tirer parti, comme il l'entend, des phénomènes de résonnance naturelle dont une sage direction a tant d'importance dans la construction des théâtres et surtout des salles lyriques.

Il existe, à la cathédrale de Gloucester, une sorte de couloir étroit, qui traverse un côté du chœur. Cette galerie a sept ou huit mètres de longueur et ses murs forment cinq côtés d'un octogone. Les réflexions, répétées par ces murs, apportent à l'oreille d'une personne placée à l'une des extrémités de la galerie, la voix, considérablement renforcée, d'une personne parlant bas à l'autre extrémité.

A Muyden, près d'Amsterdam, Chladni rapporte qu'il existe un écho produit par un mur elliptique, aux deux extrémités duquel deux personnes peuvent s'entretenir à voix basse. Si l'on parle haut près de ce mur, l'écho, très renforcé, semble sortir de terre.

Les phénomènes de réflexion, produits par une surface elliptique, présentent, d'ailleurs, les mêmes variétés de caractères que les surfaces sphériques et polygonales.

Ainsi, une personne placée dans l'un des foyers réflecteurs de la coupole elliptique du Baptistère, à Pise, entend très distinctement le plus léger murmure proféré dans le foyer opposé, bien qu'il demeure imperceptible à l'oreille sur tout autre point.

Le Baptistère offre, d'ailleurs, des phénomènes de résonances et d'échos des plus curieux et des plus variés. Les foyers de réflexion y abondent, et il n'est presque pas de coin qui n'y ait son compère, et où l'on ne puisse converser à voix basse pour les autres, à haute voix pour soi-même. Il y existe, en outre, un écho polysyllabique assez franc, et enfin il suffit de frapper les dalles du talon pour faire résonner toute la voûte gothique de l'édifice, comme une cloche de bronze énorme, et aussi longtemps que s'il s'agissait, en effet, d'une véritable cloche.

Un phénomène analogue à ceux dont nous venons de nous occuper, peut être encore observé dans le vestibule bien connu du Conservatoire des Arts et Métiers de Paris. Une salle hexagone de l'Observatoire permet également la conversation à voix basse entre deux personnes qui veulent bien s'installer dans ce but à deux angles opposés, à leur choix.

La cathédrale de Girgenti offre un autre exemple de disposition semblable, en conséquence de laquelle on peut entendre de la grande porte occidentale de l'édifice, quand cette porte est fermée, la voix d'une personne parlant bas à un point situé derrière le maître autel, à plus de soixante-quinze mètres de là.

Cette circonstance resta ignorée assez longtemps, l'occasion ne s'étant pas présentée d'en faire l'expérience. Mais il arriva qu'un confessionnal fut installé en plein foyer de la surface réfléchissante de derrière le maître-autel. Il s'en suivit... ce qu'on devine assez : quelqu'un découvrit, par hasard, le foyer opposé ; ce quelqu'un fit part de sa découverte à des amis, et le foyer délateur fut bientôt converti en un lieu de réunion, où des oreilles indiscretes recueillaient avidement les secrets du confessionnal.

Et il y en avait de curieux, je vous en réponds !

Cet innocent divertissement n'eut, toutefois, qu'une durée éphémère, et ce fut justement l'un des plus enragés écouteurs qui y mit un terme. Voici dans quelles circonstances :

Un beau jour, notre homme était là, pantelant, l'oreille tendue et déjà toute saturée de révélations piquantes autant qu'involontaires, quand tout à coup le foyer perfide lui transmet le son d'une voix bien connue — trop connue, hélas !... celle de sa propre femme, qui, agenouillée au tribunal de la pénitence, fait l'aveu dépourvu d'artifice de ses... erreurs, dont elle sollicite ingénument le pardon.

Le représentant du juge éternel sur cette terre d'iniquités, absout la pécheresse humiliée et repentante. — Mais c'est le mari qui *n'entend pas de cette oreille-là*.

Bref, l'affaire fit du bruit — le personnage n'étant, au demeurant, qu'un sot — et le confessionnal fut transporté ailleurs.

Les voiles, gonflées par le vent, ont aussi la propriété de recueillir et de condenser les sons que le vent leur apporte des côtes. Voici un exemple assez curieux d'un phénomène de cette nature, rapporté par Arnott :

« Un jour, dit-il, à bord d'un bâtiment naviguant le long des côtes du
« Brésil, mais hors de vue de terre, des passagers qui se promenaient sur
« le pont, en passant à un certain endroit, entendirent très distinctement
« le son des cloches, carillonnant comme à l'occasion d'une réjouissance
« publique. Tout le monde s'empressa de venir prêter l'oreille en cet en-
« droit du pont et se convaincre du mystérieux phénomène, qui dura près
« de deux heures. Il fut constaté quelque temps après, qu'au moment de
« l'observation, les cloches de la ville de San Salvador, située sur la côte
« Brésilienne, avaient sonné à toute volée à propos d'une fête. Favorisé
« par un bon vent, leur son avait donc parcouru une distance d'au
« moins *cent milles* (160 kilomètres), pour venir se condenser dans le
« foyer formé par la voilure concave, qui l'avait transmis à nos
« oreilles (1). »

Une expérience familière est celle qui consiste à jeter une pierre dans un puits. Quand la pierre frappe l'eau, un bruit relativement formidable se produit. Certes, nous n'avons rien en ce genre de comparable au puits Dalmate, dont parle Pline, et dans lequel une pierre jetée produisait un ouragan.

En parlant à l'extrémité d'un tuyau de conduite de l'aqueduc de Marly, mesurant neuf cent cinquante et un mètres de longueur, Biot observa que le son de la voix était répété six fois. Les intervalles entre ces répétitions étaient égaux, soit d'environ une demi-seconde ; le dernier son revenant à l'oreille après trois secondes, ce qui est à peu près le temps normal pour que le son traverse une étendue de neuf cent cinquante et un mètres.

On a observé de semblables échos multiples dans les longues galeries des mines. Beudant (2) émet l'opinion que, de même que dans les mines,

(1) Arnott. — *Elements of physics*, vol. 1, p. 538. — Le docteur Neil Arnott, médecin extraordinaire de la reine Victoria, *Fellow* de la Société royale de Londres, chevalier de la Légion d'honneur, est mort le 2 mars 1874, âgé de quatre-vingt-six ans. Ses *Éléments de Physique*, dont la première édition est de 1827, n'ont pas cessé d'être réimprimés, sans modification du plan original, sans autre changement que ceux exigés par le progrès continu des sciences naturelles, encore dans l'enfance, à l'époque où furent publiés les *Éléments*.

(2) Beudant. — *Éléments de physique*, p. 367.

la répétition des échos est causée par l'irrégularité des parois des galeries, il est certain que, dans l'expérience de Biot, les tubes rapportés, composant le tuyau de neuf cent cinquante-un mètres en question, ne devaient être ni assemblés exactement en droite ligne, ni d'un diamètre égal d'un bout à l'autre.

Il nous sera permis, sans doute, de n'insister point sur la théorie et les effets des tuyaux acoustiques de toute nature, auxquels l'expérience de Biot fait naturellement songer, mais que l'on connaît trop. Laissant donc de côté les porte-voix, les cornets acoustiques, les têtes parlantes des Gerbert, des Albert le Grand, des Bacon, des Kempelen, etc., et des exhibiteurs forains qui leur ont succédé, nous passerons à l'examen des phénomènes curieux de « vibrations sympathiques » qui, pour être connus depuis longtemps, n'en sont pas moins très ignorés expérimentalement, et, à ce qu'il semblerait, de parti pris.

L'expérience pourtant est intéressante et vaudrait la peine d'être faite dans des conditions d'observation sérieuse.

On sait que chaque verre a sa note spécifique : en le heurtant contre n'importe quel corps dur, en le posant brusquement sur la table, on lui fait aisément rendre cette note. Un homme qui donnerait de la voix cette note, penché sur l'orifice du verre, le ferait, dit-on, éclater en peu de temps.

Voici en quels termes du Hamel décrit l'expérience :

« Il faut avant tout, dit-il, s'assurer de la note spécifique du verre sur lequel on veut opérer, ce qu'on peut faire en le frappant simplement d'une légère chiquenaude. Alors la voix, réglée sur cette note, s'élevant graduellement à l'octave au-dessus de la note originale, les particules imperceptibles du verre, ébranlées par ces secousses réitérées, seront agitées d'ondulations vibratoires, lesquelles en s'accroissant par la persistance de l'opération, atteindront à la fin une telle énergie, que le verre volera bientôt en éclats. Il est nécessaire, ajoute du Hamel, d'apporter quelque attention dans le choix du verre, qui doit être absolument clair et exempt de tout défaut ou fêlure, et susceptible de rendre une note juste et en rapport avec la voix de l'expérimentateur.

Le même écrivain nous donne encore la description de la bizarre expérience que voici :

« On prend deux verres, dans lesquels on verse de l'eau jusqu'à une hauteur de deux à trois pouces, en ajoutant à l'un ou à l'autre, afin de les amener à rendre exactement la même note lorsqu'on les frappera.

Cela fait, on prend un petit bout de fil de fer que l'on courbe et que l'on place en travers sur les bords de l'un des deux verres ; ensuite on frotte légèrement le bord de l'autre verre avec son doigt mouillé ; les vibrations sonores produites de cette façon se communiqueront au verre surmonté du fil de fer, et au son de cette musique, celui-ci se mettra bientôt à danser (1).

Un autre exemple du même phénomène, des plus curieux à la fois et des plus concluants, est fourni par l'expérience suivante :

Après avoir bien exactement accordé ensemble deux violons, on en place un sur une table, et l'on fait enfourcher une de ses cordes comme un dada par un cavalier de papier (un simple chiffon plié en deux, un fétu, un corps léger quelconque ferait aussi bien l'affaire). Ce violon ainsi disposé et le cavalier solidement en selle, on s'éloigne de quelques pas et l'on sonne un coup d'archet sur la corde du second violon correspondante à celle du premier ainsi montée. Aussitôt cette dernière se met en vibration et fait sauter quelquefois à une assez grande hauteur son cavalier.

Si, pour rendre l'expérience plus complète, on a de même monté chaque corde du violon en repos, on remarquera que, tandis que le cavalier de la corde correspondante à celle que l'archet met en vibration, vide les arçons, les autres restent parfaitement calmes et indifférents aux exercices de voltige de leur camarade.

Il paraît qu'il existe de par le monde des coureurs forains qui font leur métier de briser des verres suivant la méthode indiquée par Du Hamel. Le métier, en tous cas, est aussi honorable que celui qui consiste à exhiber des femmes à barbe, des veaux à deux têtes et autres monstruosités ; il est plus amusant et dénote incontestablement, chez celui qui s'y exerce, une certaine dose d'intelligence inutile à ses confrères.

Je n'ai jamais tenté ni vu tenter l'expérience, et je ne doute point pourtant qu'elle ne soit sérieuse ; Du Hamel n'est d'ailleurs pas le seul qui se soit occupé de cette sorte de phénomènes. Morhof, qui a fait un traité sur la matière (2), dit avoir rencontré à Amsterdam un certain Nicholas Petter qui faisait son passe-temps habituel de casser les verres par ce procédé. D'autres observateurs, Bartoli, Heister, etc., citent une foule de faits semblables. Il paraît même qu'une voix puissante n'est pas indispensable ; pourvu qu'on chante à l'unisson du verre et que celui-ci

(1) J.-B. Du Hamel, *Operum Philosoph.*, etc. — Norimb., 1681.

(2) Morhof. — *Stentor hyaloclastes.* — 1683.

réunisse les conditions de netteté exigées par Du Hamel, le résultat peut être facilement obtenu.

Un verre mousseline, légèrement bombé, se prêterait singulièrement à l'expérience.

Ajoutons qu'il est possible de substituer à la voix humaine le son de certains instruments, notamment le son du violon.

Si je n'ai pas vu casser des verres en musique, j'ai, du moins, vu danser le petit bout de fil de fer et sauter le cavalier du violon, et je vous garantis que c'est un spectacle amusant, quoiqu'à la portée de quiconque.

Au reste, l'action des vibrations sonores sur tous les êtres et sur tous les objets susceptibles de vibration eux-mêmes, est un fait d'observation générale. Un coup d'archet suffit à faire entrer en danse la fumée, les gaz, la flamme, et même le filet d'eau qui s'échappe d'un robinet. Qu'on pénètre dans une église, une nuit de Noël, quand l'autel resplendit de milliers de lumières éclatantes, si l'orgue se fait entendre, on verra au même moment toutes ces petites flammes vibrer à l'unisson.

Fermez une pièce dans la fenêtre de laquelle le soleil donne, de manière à ne laisser filtrer à travers une étroite issue qu'un mince rayon lumineux, où des milliards d'atomes s'agitent capricieusement ; prenez alors une guitare, une harpe, un violon, et escrimez-vous de l'archet ou des doigts : aussitôt les mouvements des atomes se régularisent, et les voici qui sautent en cadence, avec des bonds prodigieux, ou avec des petits trémoussements pleins de grâce, suivant la note donnée par l'instrument.

On a dit et répété, depuis un an, tout ce qu'il y avait à dire sur les flammes chantantes et résonnantes et rappelé sur cet intéressant sujet les belles expériences des Higgins, des Schaffgotsch, des Barrett, des Tyn-dall, des Helmholtz, des Lissajoux, etc. Le mémoire de M. Frédéric Kastner : *Expériences nouvelles sur les flammes chantantes*, présenté à l'Académie des sciences l'an dernier, a été le point de départ de cette recrudescence d'intérêt.

L'instrument de M. Kastner, le *Pyrophone*, ou piano à gaz, a été également l'objet d'examens multiples et détaillés.

Il reste donc ou trop ou trop peu de choses à dire maintenant, pour qu'il nous soit permis d'y insister, après tant d'observateurs éminents, dont les travaux sont restés dans toutes les mémoires.

Nous disions plus haut que les veines liquides étaient comme les

flammes, sensibles aux vibrations musicales. Voici ce que dit à ce propos M. Henri de Parville (1) :

« Ce qui est vrai pour une flamme l'est aussi pour les veines liquides qui s'échappent par l'orifice circulaire d'un vase plein d'eau. On voit le jet liquide se courber plus ou moins, se modifier selon le son rendu dans son voisinage. Un diapason excité par un archet a assez de puissance pour diviser la veine liquide, pour l'égrener en perles fines. Alors que l'oreille ne percevra plus aucun son musical, le jet liquide, comme la flamme, trahira encore son existence.

« Que l'on dispose une veine liquide dans une chambre obscure, et qu'on illumine le jet à l'aide d'un de ces puissants appareils d'électricité d'induction qui donnent des étincelles éblouissantes, mais ne durant qu'un instant, on verra le jet liquide se réduire en gouttes plus ou moins espacées, et chacune d'elles sera transformée en une petite étoile extrêmement brillante. Donnez une note bien choisie, tout à coup les gouttes éparses se rassembleront et formeront un collier de perles d'une inimitable beauté. Cessez de chanter, le collier sera de nouveau mis en pièces, et, ainsi, à volonté, vous le réunirez ou le briserez. Cette expérience est saisissante et montre nettement l'influence des vibrations sur la continuité ou la dispersion des gouttes. »

Ajoutons qu'elle est une des plus jolies que l'on puisse voir. L'effet de ce collier de petites perles lumineuses, se brisant et se réunissant sous l'influence des vibrations musicales, est tout simplement féérique.

Mais, sous l'influence de vibrations particulières, ne nous sommes-nous pas un peu écarté de notre sujet ? La difficulté d'appliquer aux flammes chantantes et aux veines liquides dansantes notre théorie du carambolage nous y ramène.

Aussi bien, avons-nous oublié en chemin un écho cependant digne des égards de tous.

La détonation d'un coup de foudre est produite par un ébranlement considérable de l'air ; là-dessus tout le monde est d'accord. Mais le *roulement* qui suit cette détonation, sa répétition à intervalles distincts et inégaux, s'il n'est pas le produit de réflexions répétées sur les couches épaisses de nuages environnants, sur les flancs des coteaux, les murs, les arbres des forêts — j'y perds mon latin.

Certes, je ne puis reconnaître dans la voix du tonnerre les échos plain-

(1) H. de Parville. — *Causeries Scientifiques*. — 1873.

tifs de la nymphe infortunée dont il ne nous reste plus que la voix, — le reste s'étant résolu en ruisseau ; on dit que La Motte le Vayer y démêlait quelque chose d'analogue ; je n'en crois rien : La Motte le Vayer était homme de sens, quoique n'aimant pas la musique.

Mais il m'est impossible de n'y point reconnaître les phénomènes réguliers et constants d'un immense carambolage !

Lors de l'éruption du volcan de Cotopaxi, dans le Pérou, en janvier 1803, le bruit fut entendu, jour et nuit, comme des décharges d'artillerie continuelles, par les voyageurs Humboldt et Bompland qui se trouvaient à Guayaquil, c'est-à-dire à cinquante-deux lieues marines (près de deux cent quatre-vingt-dix kilomètres) de là. Suivant eux, il ne s'agit que d'un phénomène extraordinaire de propagation rapide.

Mettons que le son ricochait sur la surface unie de l'eau, comme une pierre lancée par un gamin, habile à ce genre d'exercice, sur le bassin des Tuileries, et gageons que nous sommes tout aussi près de la vérité que nos deux savants voyageurs.

Ricochet et carambolage : ces deux termes résument assez exactement, suivant nous, — et très familièrement, — toute la série des phénomènes sonores autres que ceux de source directe.

Tout observateur bien doué et dépourvu de parti-pris peut reconnaître à tout moment l'exactitude de cette assertion, qui n'a rien de dogmatique, après tout.

ADOLPHE BITARD.





LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE ⁽¹⁾



UN superbe manuscrit byzantin que possède la Bibliothèque nationale nous offre un curieux exemple des représentations du roi David, aux premiers temps du christianisme. Ce monument, splendide à tous égards, fut apporté de Constantinople par un ambassadeur français qui l'y avait acheté, vers le milieu du seizième, siècle, au prix de cent écus d'or. Il est intitulé *Catena in psalmos et preces biblicæ*. Le manuscrit est du dixième siècle; mais, de l'avis de tous les paléographes, les grandes peintures, hors pages, qui ne sont pas de la même époque que l'écriture, semblent avoir appartenu à un livre plus ancien. Elles sont détachées des cahiers de parchemin; on a dû les rogner pour les faire entrer dans le format du volume. Bref, on suppose, et non sans raison, que pour donner plus de prix au manuscrit, les scribes et les calligraphes ont ajouté à leur ouvrage ces treize grandes peintures qui étaient d'une époque beaucoup plus ancienne. Par le style, par le dessin, par les détails même du sujet, elles se rapportent au temps des peintures de Pompeï, et tous les savants sont portés à croire que ces magnifiques miniatures sont contemporaines

(1) Voir le numéro du 1^{er} juillet.

des peintures des catacombes, ou d'une période artistique très peu postérieure (1).

Sur les treize miniatures à pleine page que renferme ce manuscrit, les huit premières ont trait à des épisodes de la vie de David, mais une seule, celle que nous reproduisons, intéresse réellement la musique. Elle représente David jeune, gardant les troupeaux de son père Jessé, au moment où les ambassadeurs de Saül viennent le chercher de la part du roi. La scène se passe au pied de la montagne de Bethléem, personnifiée dans la figure d'un homme couché ; dans le fond du tableau apparaît un édifice de la ville. Au centre, David jeune pince de la lyre. Ses cheveux tombent sur ses épaules ; il est vêtu à la grecque ; son instrument est posé sur un socle en bois sculpté, qui ressemble un peu à une boîte carrée, d'où sortirait la lyre, dont un des montants s'appuie sur une espèce de contre-fort métallique que David retient de sa main gauche et qui paraît une sorte de table de résonance. Auprès du musicien, une femme jeune, vêtue aussi à la grecque, paraît lui dicter ses chants ; c'est la mélodie (ΜΕΛΟΔΙΑ), déesse inspiratrice du futur prophète. On ne peut méconnaître l'influence grecque et païenne dans cette représentation. L'artiste a copié son David sur un Apollon ou un Orphée antique, dont il a reproduit les traits, la pose et le costume. De plus, la personnification poétique de la mélodie est une idée essentiellement classique qui se rattache aux plus belles traditions de l'art antique.

Une autre miniature du même manuscrit a rapport à la musique, mais d'une façon moins directe. Elle représente les femmes d'Israël chantant les gloires de David, qui vient de terrasser Goliath. Saül debout, en costume de guerre, la lance à la main, la tête entourée d'un nimbe rose, semble parler à deux femmes, dont l'une joue des petites cymbales en dansant ; derrière Saül est le jeune triomphateur.

Autour du roi-prophète, nous rencontrons fréquemment ces quatre compagnons : Asaph, Héman, Ethan et Idithon. Quelquefois ces musiciens du temple sont transformés en danseurs, mais en général ce sont quatre instrumentistes, et c'est grâce à cette réunion de figures que nous trouvons des représentations de concerts qui nous permettent de reconstituer jusqu'à un certain point les associations d'instruments à cette époque reculée.

(1) Nous saisissons, avec empressement, l'occasion de remercier ici M. H. Bordier, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, d'avoir bien voulu nous communiquer quelques-uns de ses beaux travaux inédits sur les miniatures des manuscrits. M. Bordier est un savant, et de plus un artiste, un enlumineur du moyen âge, et dans ses catalogues, le goût et le talent ajoutent encore à l'érudition.

La plus belle représentation du roi David, que nous ayons au moyen âge proprement dit, est celle qui se trouve dans la Bible de Charles le Chauve. Cette Bible fut offerte à ce prince en 850 par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin-de-Tours. Ce magnifique manuscrit, qui fait aussi partie des collections de la Bibliothèque nationale, fut conservé dans la cathédrale de Metz jusqu'en 1675. A cette date, les chanoines l'offrirent à la Bibliothèque Colbertine.

Il n'entre pas dans mon sujet de décrire ce joyau vraiment royal, aussi ne m'arrêterai-je que sur la grande miniature du roi David qui présente tant d'intérêt à tous les points de vue et que nous reproduisons ici. Le manuscrit est renfermé dans un cadre ovale. Au centre, David joue d'une harpe triangulaire. Sa harpe a douze cordes et douze chevilles ; il la tient dans le bras gauche, tandis qu'il en pince les cordes de la main droite. Il est nu, sous un grand manteau qui rappelle encore les traditions grecques. Dans le haut de la miniature, Asaph, assis, joue du cornet et d'une espèce de cliquettes ; en face de lui, Heman tient deux paires de cliquettes semblables à celles d'Asaph. Au-dessous, Ethan pince les cordes d'une lyre élégante d'une forme curieuse, sur laquelle nous aurons à revenir, et Idithon souffle dans un long cornet à bouquin. Aux deux côtés du roi, veillent ses deux gardes fidèles, Cerethi et Ephelthi. Enfin, les quatre vertus nécessaires à un monarque, la Prudence, le Courage, la Justice, la Tempérance, semblent prendre sous leur protection le psalmiste inspiré. Dans le livre d'heures de Charles le Chauve, autre manuscrit qui entra à la Bibliothèque comme la Bible, par l'entremise des chanoines de Metz, en 1674, nous retrouvons le même sujet ; mais au point de vue artistique, la miniature est moins belle et ne présente pas le même intérêt musical ; le lecteur peut en trouver un bon *fac-simile* dans le *Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix. La Bibliothèque nationale possède encore un manuscrit du dixième siècle qui nous donne une curieuse représentation du roi David. Il est vêtu royalement d'une longue robe richement brodée et porte une étole. Sa tête est ceinte du diadème des empereurs d'Orient. Il tient appuyée sur ses genoux une lyre à huit cordes, à laquelle est adaptée une grande clef. L'instrument est bien construit et d'une forme gracieuse. David tient sa lyre de la main gauche, tandis que de la droite il pince les cordes.

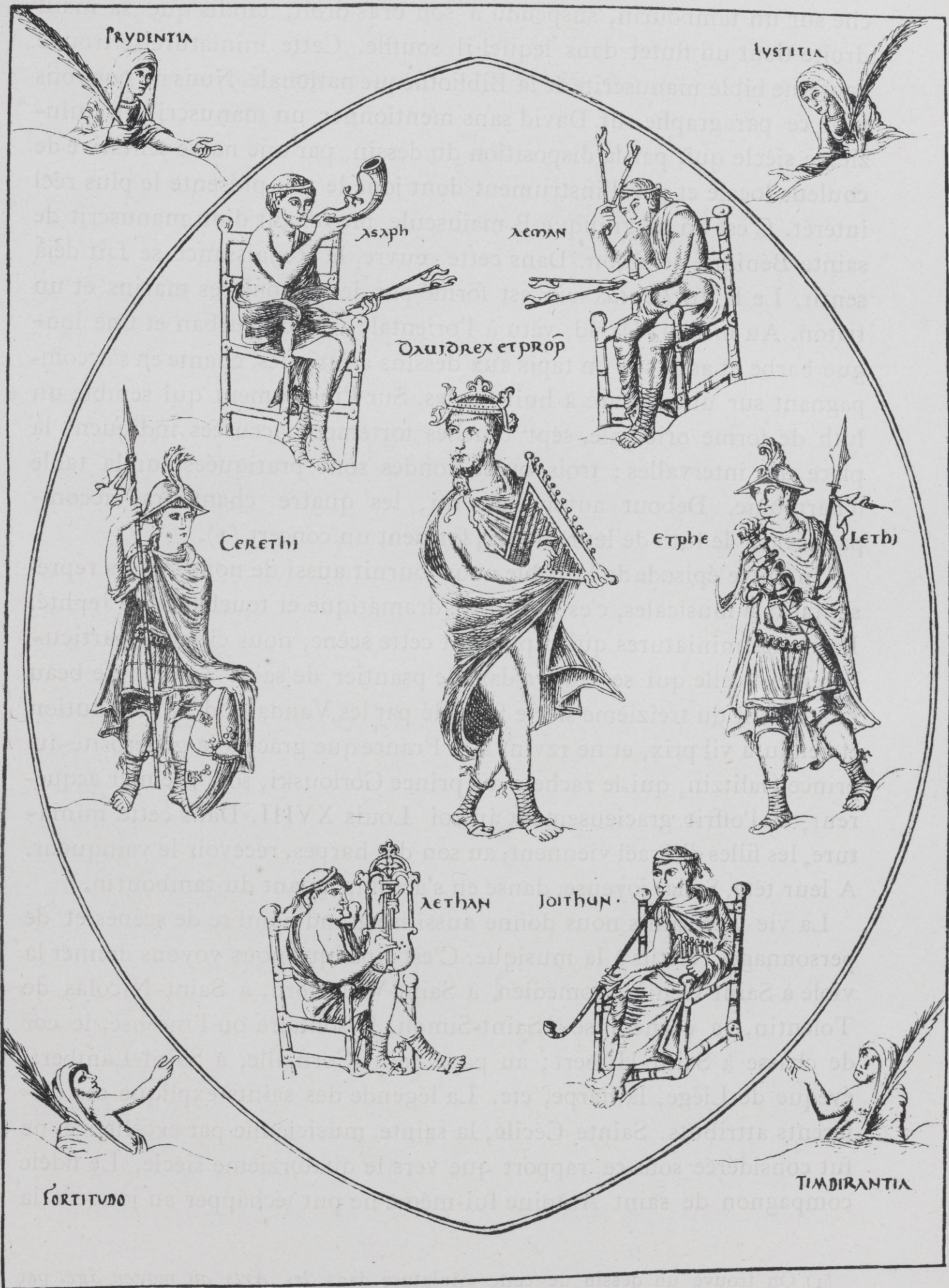
Une miniature d'un manuscrit du treizième siècle doit encore arrêter l'attention par le nombre de personnages et les instruments qu'elle représente. Tout le cadre de ce tableau en cinq parties est formé par un monument de style gothique. David, jouant de la harpe, occupe seul le fond du tableau dans un compartiment à part. Autour de lui sont ses quatre

musiciens ; l'un joue de la viole, l'autre d'une espèce de hautbois, le troisième sonne de la cornemuse, et le quatrième frappe de la main gauche sur un tambourin, suspendu à son bras droit, tandis que sa main droite tient un flutet dans lequel il souffle. Cette miniature se trouve dans une bible manuscrite de la Bibliothèque nationale. Nous ne pouvons finir ce paragraphe sur David sans mentionner un manuscrit du quinzième siècle qui, par la disposition du dessin, par une naïve tentative de couleur locale et par l'instrument dont joue le roi, présente le plus réel intérêt. C'est un magnifique B majuscule, provenant d'un manuscrit de sainte Bénigne de Dijon. Dans cette œuvre, la Renaissance se fait déjà sentir. Le B du *Beatus vir* est formé par deux monstres marins et un triton. Au milieu, David, vêtu à l'orientale avec un turban et une longue barbe et assis sur un tapis aux dessins asiatiques, chante en s'accompagnant sur une cithare à huit cordes. Sur l'instrument qui semble un luth de forme orientale, sept touches fortement accusées indiquent la place des intervalles ; trois ouïes rondes sont pratiquées sur la table d'harmonie. Debout autour du roi, les quatre chanteurs, accompagnés par le luth de leur maître, forment un concert (1).

Un autre épisode de la Bible nous fournit aussi de nombreuses représentations musicales, c'est l'histoire dramatique et touchante de Jephthé. Parmi les miniatures qui rappellent cette scène, nous citerons particulièrement celle qui se trouve dans le psautier de saint Louis. Ce beau monument du treizième siècle fut volé par les Vandales de la Révolution et vendu à vil prix, et ne revint à la France que grâce à la générosité du prince Galitzin, qui le racheta au prince Gorkowski, son premier acquéreur, et l'offrit gracieusement au roi Louis XVIII. Dans cette miniature, les filles d'Israël viennent, au son des harpes, recevoir le vainqueur. A leur tête, Seila, joyeuse, danse en s'accompagnant du tambourin.

La vie des saints nous donne aussi un grand nombre de scènes et de personnages relatifs à la musique. C'est ainsi que nous voyons donner la viole à Saint-Geniès, comédien, à Saint-Wilgeford, à Saint-Nicolas de Tolentin, la cornemuse à Saint-Simon, le solitaire ou l'insensé, le cor de chasse à Saint-Hubert ; au pape Saint-Corneille, à Saint-Lambert, évêque de Liège, la harpe, etc. La légende des saints explique ces différents attributs. Sainte Cécile, la sainte musicienne par excellence, ne fut considérée sous ce rapport que vers le quatorzième siècle. Le fidèle compagnon de saint Antoine lui-même ne put échapper au joug de la

(1) On trouve un dessin de cette miniature dans *les Arts au moyen âge*, par Du Sommerard. — Chap. VIII, pl. XXI.



Tiré de la Bible de Charles le Chauve. IX^e Siècle.

musique, et sur un vitrail du quinzième siècle, qui faisait partie de la collection Debruge-Dumesnil, décrite par Labarte, nous voyons un bon saint Antoine qui, non content de porter lui-même des clochettes, en avait orné la queue et les oreilles de son inséparable ami.

Quelquefois, on retrouve dans les attributs des saints des légendes musicales antiques par une assimilation analogue à celle dont nous avons parlé au sujet des premières peintures chrétiennes; soit à cause de la ressemblance du nom, soit pour opposer des miracles chrétiens aux prodiges païens, Arrien (Arianus), qui fut martyrisé au quatrième siècle, est illustré par une légende qui offre plus d'une analogie avec celle du musicien Arion. Jeté à la mer avec les compagnons de son martyr, saint Arrien fut recueilli et porté par un dauphin près d'Alexandrie où les chrétiens de cette ville le reçurent en grand honneur. Les représentations musicales des saints et leurs allégories pourraient à elles seules nous fournir un volume, mais nous nous contentons de renvoyer, à ce sujet, le lecteur au bel ouvrage du père Cahier (1).

III. — *La Musique dans le symbolisme chrétien et dans l'allégorie profane.*

Du reste, il est toute une science dans laquelle la musique est loin de rester en arrière : je veux parler du symbolisme, cette langue de convention dans laquelle chaque objet avait un sens caché, chaque représentation était une allusion, comme dans les écritures hiératiques des Égyptiens. Cette langue fut fort en usage pendant tout le moyen âge et je n'ai pas l'intention de traiter un sujet si délicat et si étendu, mais nous pouvons voir en quelques mots quelle place était réservée à la musique dans ce symbolisme qui explique à lui seul presque toute l'esthétique du moyen âge.

Ce fut naturellement l'Église qui inventa cette langue figurée, qui donne un sens aux productions d'un art dont les représentations seraient pleines d'obscurité pour qui n'aurait pas la clef du mystère. La musique tout entière rentra dans le système symbolique. Ses règles générales sont une image de la constitution du monde. Les tons authentiques du plain-chant furent les jours; les plagaux, leurs inférieurs, les nuits.

(1) CAHIER.—*Caractéristique des saints dans l'art populaire.*—Paris.—Poussielgue, 1867. — 2 vol. in-folio. — T. II, au mot Musique.

L'hiver eut en partage les tons phrygiens; le printemps, les lydiens; l'été, les doriens; l'automne, les mixolydiens; les notes graves, moyennes et aiguës, représentaient les trois ordres de fidèles dans l'Église de Dieu; la division par tétracordes, les quatre Pâques, les quatre sens de l'Écriture, etc.; les finales, la mort. Dans chaque tétracorde, le demi-ton marque l'humilité sur laquelle s'appuient les autres vertus. Les tons, dans leur ensemble, signifient la vie, la louange de Dieu, les cieux et aussi la voix des apôtres s'étendant sur le monde entier. Les tons mixtes figurent l'union du Seigneur et de son Église. Comme Ézéchiël qui vit deux roues enflammées se pénétrant l'une l'autre et de deux n'en faisant qu'une, de même voyons-nous l'authentique et le plagal se fondre pour former le mixte.

Un des monuments les plus curieux de la musique symbolique se retrouve dans les ruines de l'abbaye de Cluny. C'est un chapiteau du douzième siècle sur lequel sont sculptés les huit tons grégoriens; cinq seulement sont encore reconnaissables; les trois autres sont complètement dégradés. Au sujet de cette intéressante sculpture, M. l'abbé Pougnet a publié, en 1869 et 1870, une suite d'articles pleins d'érudition et d'ingéniosité dans lesquels il n'a pas, à mon avis, suffisamment cité les autorités sur lesquelles il appuyait ses hypothèses, peut-être un peu hasardées, mais qui constituent un travail excellent et fort recommandable. Nous ne suivrons pas M. l'abbé Pougnet dans sa longue dissertation sur la musique des Grecs, comparée au plain-chant, mais nous consacrerons, après lui, quelques mots au sujet de la personnification symbolique des tons sculptés sur le chapiteau de Cluny (1).

C'est dans les antiennes qui précèdent les tonaires que nous trouvons l'explication des allégories propres à chacun des tons. Ce sens est purement mystique. Le plus souvent, excepté pour quelques-uns, il se rapporte bien plutôt à la place du ton dans l'échelle des sons, qu'à son caractère esthétique. Le premier représente le premier âge du monde, le Créateur, Dieu; le second le deuxième âge, Jésus, la confirmation de la promesse sainte; le troisième est qualifié de ton élevé qui remplit les cœurs par la douceur et la délicatesse de sa mélodie; il est attribué à la trinité, au troisième âge du monde, au troisième jour qui est celui de la Résurrection; le quatrième « dans un rang inférieur, est comme le second du deuxième » disent les textes, les joies et les peines qu'il apporte sont

(1) *Annales archéologiques de Didron*. — T. XXVI, p. 380. — T. XXVII, p. 32, 151, 287. On peut compléter les planches de cet article par deux autres qui accompagnent un article de M. Barraud. — T. XVII, p. 103.

comme doublées, il est le symbole des quatre évangiles, du quatrième âge, de la quatrième veille (apparition du Christ aux apôtres). Le cinquième est le ton des cinq livres de Moïse, de l'extrême-onction qui s'adresse aux cinq sens, etc. ; le sixième est tout entier voué à la prière : « Tu es l'inférieur du troisième mode, lui est-il dit, tu es touchant et viril, mais peu susceptible de variations : tu plairas aux simples ; » il symbolise le sixième jour, celui de la création de l'homme, qui, à peine venu au monde, rend grâces à son créateur, le sacrement de l'ordre, enfin tout ce qui tient à la prière ou à l'adoration de Dieu ; c'est le seul dont le caractère musical particulier réponde pleinement au sens mystique ; le septième est celui qui représente le plus grand nombre d'idées abstraites. On sait la place que tient le nombre sept dans tous les symboles de l'antiquité et du moyen âge. Il suffit de citer les sept jours, les sept branches du chandelier sacré, les sept cordes de la lyre, les sept planètes, les sept sacrements. Aussi, le septième ton est-il l'image de la perfection comme aussi de la mort, du septième âge, celui de la résurrection et du jugement dernier, du septième jour de la création, jour de repos pour le Seigneur, de la septième parole « *consummatum est.* » L'antienne qui le désigne lui dit : « C'est toi qui formes les danses et les guides en chantant et en frappant sur les cymbales. » Le huitième, dans l'échelle tonale, ne fait, comme on sait, que recommencer le premier. Aussi en a-t-on fait l'image de l'éternité et de la béatitude infinie des saints, de l'Église dont l'existence ne cessera jamais.

Sur le chapiteau de Cluny, chaque ton est représenté par un musicien qui tient entre ses mains un instrument. Le sens allégorique de la sculpture est quelquefois nettement défini par l'inscription gravée autour. Quelquefois aussi ces inscriptions ne font que préciser le sujet que le sculpteur a voulu traiter ; d'autres fois encore, elles ont rapport au caractère esthétique et exclusivement musical du ton. La première figure tient une sorte de guitare dont les cordes sont effacées ; on lit autour : « *Hic tonus orditur modulamina musica primus.* » Le second porte comme légende : « *Subsequitur ptingus numero vel lege secundus.* » Il est sculpté sous la figure d'une danseuse qui tient dans ses mains deux cymbales, reliées par un cordon. Les cymbales sont larges, hémisphériques, et le cordon qui les retient est fort long. Ces attributs offrent un double intérêt, et par la forme de l'instrument, et par leur sens mystique qui, du reste, est facile à saisir. Les cymbales sont au nombre de deux pour figurer le deuxième ton, dont le sens a été expliqué plus haut. La chaîne qui retient ces deux cymbales semble l'union des deux Charités comme des deux Testaments. Le

troisième ton est un homme tenant une lyre à six cordes. La légende coïncide parfaitement avec l'explication symbolique du troisième ton donnée dans le paragraphe précédent. On y lit : « *Tertius impingit, christumque resurgere fingit.* » Cette légende peut se passer de commentaire ; quant à la lyre, par une allusion que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, elle paraît rappeler le souvenir de David chassant le démon de l'âme de Saül, comme le Seigneur chassa, pour revenir au monde, le démon de la mort.

La figure et l'inscription qui ont rapport au quatrième ton s'expliquent parfaitement l'une par l'autre ; nous y voyons un clerc frappant avec un marteau sur un de ces carillons à main si fréquents aux onzième, douzième et treizième siècles ; on lit autour : « *Succedit quartus simulans in carmine planctus.* » Si nous nous reportons au temps où ces clochettes étaient employées pour annoncer et sonner la mort, nous comprendrons le sens de cette représentation du ton, le plus funèbre et le plus lugubre du plain-chant. La dernière représentation distincte (et encore est-elle bien effacée), nous montre un homme dont la tête a disparu. Il joue d'un luth dont une corde seulement est visible : « *Si cupis affectum pietatis, respice sextum,* » dit la légende. Ce texte se rapporte encore aux divers sens mystiques du sixième ton, symboles que nous connaissons déjà. Les figures des septième et huitième tons sont complètement effacées, mais leurs légendes restent. L'un porte « *Insinuat flatum cum donis septimus alium.* » Il est dédié au Saint-Esprit, le dispensateur des sept dons. Pour le huitième, nous lisons : « *Octavus sanctus omnes docet esse beatos.* »

H. LAVOIX fils

(La suite prochainement.)





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *L'Esclave*, opéra en cinq actes, de M. Edmond Membrée.



. Membrée est un jeune compositeur.... de cinquante-quatre ans. Ce n'est point, qu'on veuille bien le croire, par manière de raillerie que je constate ce fait, mais pour faire voir combien est navrante, dans notre beau pays de France, la situation de nos musiciens, et combien il serait bon que l'État, qui se fait leur protecteur en subventionnant grassement, à leur intention, un certain nombre de scènes lyriques, voulût bien prendre leurs intérêts plus directement à cœur, et peser, de tout le poids de son autorité, sur des administrations qui relèvent de lui et qui lui doivent la plus grande partie de leur prospérité.

Cette histoire de *L'Esclave* est toute une odysée. L'ouvrage était d'abord une tragédie, dont l'action se passait dans la Rome antique, et que le comité de la Comédie-Française, avait reçue à corrections. Les deux auteurs, MM. Got et Édouard Foussier, corrigèrent en effet leur œuvre, et la corrigèrent si bien qu'ils la transformèrent en poème d'opéra ; ils confièrent ce poème à M. Membrée, un musicien qui avait fait de bonnes études et qui s'était fait connaître du public par plusieurs mélodies et scènes dramatiques assez réussies, dont une surtout, *Page, écuyer, capitaine*, avait obtenu une certaine popularité.

Ceci se passait en 1851. Le 2 décembre de cette année, — la date au moins [est à noter, — M. Membrée se mettait au travail, et, dans le cours de 1852, il avait terminé sa partition. Roqueplan, le « spirituel »

Roqueplan, qui fut toujours un si pitoyable directeur de théâtre, qu'il s'agît des Nouveautés, des Variétés, de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, était alors à la tête de l'Opéra. M. Membrée lui parla de l'*Esclave*, et Roqueplan, après avoir d'abord accepté la pièce sans la musique, voulut ensuite accepter la musique sans la pièce, et désira voir refaire celle-ci par Scribe. Sur ces entrefaites, Crosnier ayant remplacé Roqueplan, l'*Esclave* fut écarté; comme fiche de consolation, on offrit à M. Membrée de lui jouer un acte, et il fit *François Villon*, qui fut en effet représenté. Le successeur de Crosnier, M. Royer, ne fut pas plus favorable à l'*Esclave*; mais, lorsque vint M. Perrin, il promit de jouer l'ouvrage.

Mais on sait ce que sont promesses de directeurs. Après s'être bien fait tirer l'oreille pour tenir la sienne, M. Perrin finit par dire que l'ouvrage était trop long, et qu'il désirerait le voir réduire en trois actes. Les auteurs se prêtèrent volontiers à cette modification; mais, une fois le raccourcissement opéré, M. Perrin s'avisa de trouver que l'ouvrage était devenu trop court, et demanda qu'il fût remis en cinq actes. Il fut fait de nouveau selon sa volonté; mais sa volonté surtout était, paraît-il, de ne point jouer l'*Esclave*, et, en effet, celui-ci dut céder la place à *Roland de Roncevaux*, de M. Mermet.

Survinrent les événements de 1870-71. M. Perrin abandonna l'Opéra, et l'*Esclave* tomba de ses mains dans celles de M. Martinet, qui était devenu directeur du Théâtre-Lyrique, et qui semblait très disposé à le présenter au public. Mais le Théâtre-Lyrique ne renaissait point de ses cendres, et M. Martinet, qui avait conservé l'Athénée, se voyait bientôt obligé d'abandonner l'un et l'autre. Enfin, c'est à un événement désastreux que M. Membrée doit d'avoir vu son ouvrage aborder la rampe. La salle de l'Opéra ayant été détruite par le feu au moment où la *Jeanne Darc* de M. Mermet allait y être représentée, et notre première scène lyrique ayant été forcée de s'installer provisoirement à la salle Ventadour, l'État, en retour des sacrifices qu'il s'imposait à ce sujet, exigea de M. Halanzier la représentation d'une œuvre nouvelle d'un compositeur français. Le déploiement de mise en scène nécessaire à *Jeanne Darc* la rendait impossible sur la scène des Italiens. On songea alors à l'*Esclave*, et la représentation en fut décidée. Mais l'infortuné n'était pas au bout de ses peines. Voici qu'au dernier moment, l'ambassade russe s'émut en songeant qu'un acte de l'ouvrage, le quatrième, se passait dans l'intérieur d'une église russe, et que la scène représentait la célébration d'un office. Il y avait là, paraît-il, un danger public, le germe de graves difficultés diplomatiques, la possibilité d'un grand trouble politique européen, et l'ambassade ayant réclamé, la suppres-

sion de ce malencontreux quatrième acte fut chose décidée. Cette suppression n'eut pas lieu, on le comprend, sans un profond remaniement. Ce fut M. Jules Barbier qui, cette fois, se chargea de la besogne, et enfin, après vingt-trois ans d'attente, après tant de transformations, le titre de l'*Esclave* put, en toute liberté, s'étaler sur les affiches de l'Opéra, le mercredi 15 juillet 1874.

On conçoit qu'un ouvrage produit dans de telles conditions, refait, repris, revu, remanié, retouché à tant de reprises, ne peut avoir les qualités d'unité, de cohésion, nécessaires à toute grande œuvre d'art. D'autre part, la forme musicale s'est modifiée depuis un quart de siècle, l'esprit du public a marché en avant, et le premier jet d'une œuvre créée alors ne se trouve plus toujours d'accord avec lui. Il résulte de tout cela qu'il est matériellement impossible, et qu'il serait manifestement injuste de juger, d'apprécier la partition de M. Membrée d'une façon absolue, de vouloir en tirer une idée nette, précise, rigoureuse, de la valeur et du talent de l'auteur. Le public, qui ne connaît pas le dessous des cartes, peut user parfois de sévérité en semblable occurrence; mais c'est le devoir de la critique de remettre toutes choses en leur place, et d'apprécier sans passion une œuvre à coup sûr méritante, dont le plus grand tort est d'avoir été dédaignée pendant si longtemps et d'avoir attendu son tour beaucoup plus qu'il n'eût fallu. On doit même être indulgent pour les auteurs du poème de l'*Esclave*, qui, nous l'avons vu, ont été mis eux-mêmes à une rude épreuve.

En peu de mots, voici le sujet de leur drame : — Un jeune prince circassien, nommé Kaledji, vaincu dans un combat par un boyard russe, le comte Wassili, est devenu l'esclave de celui-ci, qui est un misérable de la pire espèce. Kaledji, ayant tenté de s'échapper, est poursuivi, et le comte vient le chercher jusque chez le pope Paulus, dans la maison duquel il a trouvé un refuge. Là, Wassili admire la fille du pope, la belle Paula, que plus tard il fait enlever. Mais Paula et Kaledji sont épris l'un de l'autre, et quand le pope va réclamer sa fille à Wassili, que celui-ci, pour le tromper, la lui demande en mariage, Paula répond par un refus, en déclarant qu'elle aime Kaledji. Cet amour pour un esclave la rend elle-même, selon les lois du pays, esclave du comte. Pour échapper à la situation qui pèse sur lui et sur sa maîtresse, Kaledji provoque alors un soulèvement parmi les serfs, se fait tuer à leur tête, et Paula se tue son tour en découvrant son corps sur le champ de bataille.

Quoique un peu enchevêtré, un peu embrouillé, un peu singulier parfois, ce livret ne manque, à tout prendre, ni d'une certaine grandeur, ni de situations vraiment dramatiques. Tel qu'il est, il a suffi pour

inspirer M. Membrée et pour lui permettre d'écrire une partition dont je n'ai pas besoin de faire ressortir les inégalités — on les comprend de reste, après ce que j'ai dit plus haut — mais qui reste une œuvre honorable, sincère, et parfois vraiment inspirée.

C'est peut-être la largeur du plan, la grandeur de conception qui font défaut à l'œuvre nouvelle. Les lignes magistrales, les tableaux grandioses auxquels de grands maîtres nous ont accoutumés ne s'y trouvent pas sans doute autant qu'on le désirerait. Mais elle contient des qualités que je me plairai volontiers à faire ressortir, et il en est une surtout qui me touche en un point particulier, parce qu'elle est singulièrement rare et que nombre de compositeurs semblent en faire fi. Je veux parler de l'excellente disposition des voix, de leur échafaudage harmonieux, et du soin que l'auteur prend de les faire toujours chanter sans les faire sortir de leur diapason naturel. Cela indique un artiste de race, nourri de bonnes études et élevé à bonne école. M. Membrée a obtenu, sous ce rapport, des effets remarquables, et l'on peut dire que ses chœurs et ses morceaux d'ensemble sont écrits de main d'ouvrier. Je citerai entre autres, dans cet ordre d'idées, la belle prière du premier acte, d'abord très bien établie par la voix de basse, sans accompagnement, puis prise en ensemble de la façon la plus heureuse; ensuite, le finale de ce même acte, écrit un peu à l'italienne, et dont l'effet de sonorité [est excellent; enfin, quelques passages de la grande scène de l'orgie, et le chœur des serfs, au quatrième acte, qui surtout sur ces mots : *Dieu tout puissant!* contient un élan vraiment remarquable.

D'autre part, et à un autre point de vue, je constaterai que les passages de grâce, de demi-teinte, sont peut-être les mieux réussis de la partition. Je n'en veux pour preuve que la jolie romance de Paula au premier acte (en *la* majeur), celle du comte, qui vient bientôt après; l'adorable cantilène dite par celui-ci au troisième acte : *Pleure aujourd'hui, demain tu souriras*; enfin le joli duo de femmes du quatrième acte, et qui est si bien établi par la jolie phrase de Prascovia : *O mon enfant, ô ma fille adorée*, dont la mélodie, uniquement accompagnée par la clarinette basse, est d'un effet touchant et profondément mélancolique.

Ce qui manque, je l'ai dit, c'est la note vigoureuse, ce sont les tableaux hardis, c'est la puissance pathétique; encore peut-on dire que l'auteur a su trouver parfois l'accent vraiment dramatique, comme dans la phrase que chante Kaledji en venant défendre Paula contre les ardeurs de Wassili, phrase noble, pleine d'ampleur et d'un grand carac-

tère, reprise ensuite par le chœur, puis ramenée avec beaucoup de bonheur à la seule voix de ténor.

En résumé, la partition de *l'Esclave* est une œuvre incomplète sans doute, inégale, mais fort honorable et décelant un tempérament d'artiste. Si *l'Esclave* avait été joué il y a vingt ans, il se serait trouvé bien plus dans le courant musical, et depuis lors M. Membrée, dont l'esprit a marché avec le temps et qui n'est pas resté en arrière des idées nouvelles, aurait pu donner sa mesure dans un ouvrage écrit en de meilleures conditions. — L'interprétation est satisfaisante de la part de M. Sylva (Kaledji) et de mademoiselle Mauduit (Paula), excellente de la part de M. Gailhard (Paulus) et de M. Lassalle (Wassili). Le côté faible est le ballet; il faut avouer qu'il n'est réussi ni comme musique, ni comme danse. Encore doit-on des éloges à mademoiselle Beaugrand, qui s'est montrée, comme toujours, danseuse de premier ordre, une véritable *ballerina di rango francese*.

ARTHUR POUGIN.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

JUIN

28 *Juin*. — ROME (Politeama). Première représentation de *Cola di Rienzo*, drame lyrique en cinq actes, paroles de M. Pietro Cossa, musique de M. Venceslas Persichini (1).

29 *Juin*, 1^{er} et 3 *Juillet*. — LONDRES (Cristal-Palace). Septième *Haendel-Festival*. Le premier jour, on exécute *the Messials*; la seconde journée est consacrée à une « sélection » de morceaux tirés de diverses œuvres du maître; et le troisième jour on exécute *Israël in Égypt*.

JUILLET

4 *Juillet*. — INSTITUT DE FRANCE. Exécution, devant les membres de l'Académie des Beaux-Arts, des cantates des élèves admis au concours du grand prix de Rome, et jugement de ce concours. (Voir, pour les résultats de ce concours, *la Chronique musicale* du 15 juillet.)

15. — OPÉRA. Première représentation de *l'Esclave*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Got et Édouard Foussier (et Jules Barbier), musique de M. Edmond Membrée.

16. — VERSAILLES (chapelle du château). Première exécution, au profit de l'Œuvre du Refuge, d'une messe solennelle en musique de M. Émile Bourgeois.

18. — AVIGNON (Hôtel de ville). Exécution, à l'occasion des fêtes célébrées en cette ville pour le cinquième anniversaire séculaire de la mort de Pétrarque, d'une cantate de circonstance écrite en langue provençale, *cantadisso a Petrarco*, poésie de M. Théodore Aubanel, musique de M. G.-F. Imbert. (Voir *la Chronique musicale* du 15 juillet, qui contient la musique de cette cantate.)

25, 26 et 27. — HALLE. Assemblée annuelle de l'Association universelle (?) des artistes musiciens allemands. A cette occasion ont lieu de grandes fêtes musicales, auxquelles prennent part la célèbre société musicale de Leipzig le *Gewandhaus*, et plusieurs artistes renommés. Sur le programme figure, entre autres œuvres importantes, le *Requiem* d'Hector Berlioz.

A. P.

(1) Le 24 juin, on avait donné au théâtre Mercadante, de Naples, la première représentation de *Romilda de 'Bardy*, opéra sérieux, paroles de M....., musique de M. Dell' Orefice.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

V^e CENTENAIRE DE LA MORT DE PÉTRARQUE

18, 19 et 20 juillet 1874



LES fêtes avignonaises, en souvenir de Pétrarque, sont terminées depuis hier soir, 20 juillet, et elles se seraient prolongées encore bien avant dans la nuit, si la pluie d'orage qui a éclaté vers les dix et onze heures, n'était venue interrompre les plaisirs du bal.

Je puis donc aujourd'hui vous en faire mon rapport, sinon oculaire, du moins auriculaire ; et, comme je m'y suis engagé, d'ailleurs, en envoyant à la *Chronique* un résumé de ces trois belles journées des 18, 19 et 20, j'en extrais tout ce qu'elles ont eu de musical pour vous en former une sorte de *canzone*, peu digne de celles de Pétrarque à la vérité, mais que je ne vous expédie pas moins de Vaucluse, à son intention.

Je commencerai par vous parler du bruit des clairons, des trompettes et des ophicléides qui n'a cessé de m'assourdir et de me tympaniser depuis le samedi 18 au matin, jusqu'au lundi 20 au soir, y compris le feu d'artifice qui a sa musique aussi.

« *Troumpeto de la renoumado,
Sounas ! pople picas di man, etc.* »

Ainsi débute la *Cantadisso* provençale, gravée et imprimée à Paris sous le nom de M. Aubanel, imprimeur d'Avignon, musique de G.-F. Imbert, qui crie au peuple d'applaudir, en couronnant de lauriers le buste de Pétrarque, mais subsidiairement de poser sur la jolie tête de madame Rose-Anaïs Roumanille, la nouvelle Laure avignonaise, une couronne d'olivier en argent, offerte par la Société archéologique de Béziers. — Inutile de dire que cette gente dame est la femme légitime du libraire de ce nom.

« *Troumpeto de la renoumado,
Sounas ! »*

La musique de cette pièce, genre cantate, avec chœur d'ensemble et chœur final, n'est pas sans mérite. Nous en tolérons de plus insignifiantes à Paris

même ; et si le maestro avignonais, simple professeur de musique dans son pays natal, avait pu transporter son luth à la capitale de France, il aurait certes bien pu y trouver son piédestal comme tout autre.

Nos abonnés auront, du reste, pu apprécier cette pièce remarquable dans notre précédent numéro, où elle a figuré avec un beau frontispice, représentant la première rencontre de Pétrarque et de la belle Laure, le lundi 6 avril, Semaine Sainte de l'année 1327, dans l'église de Sainte-Claire d'Avignon.

Le dimanche 19, dès huit heures, grand duo de beffroi entre les deux célèbres bourdons de Notre-Dame-des-Dons et de l'hôtel de ville.

Une grande tente, élégamment décorée, avait été dressée sur la place du Palais des Papes. C'est là qu'une grande messe en musique va être célébrée sous l'officiat de Mgr l'archevêque. — Les meilleurs morceaux de nos plus grands maîtres de la musique religieuse y sont exécutés avec pompe par les solos et les chœurs du Petit Séminaire.

M. le préfet, M. le maire, M. le chevalier Nigra, M. Minich de Padoue, député du Parlement italien, M. Vallon, de l'Institut, M. Mézières, de l'Académie française, et toutes les autorités civiles et militaires, tous les délégués, tous les lauréats, la Société des félibres, à la tête desquels on remarque M. Mistral, M. Conti, membre de l'Académie de la *Crusca* de Florence, M. de Quintana, député de Catalogne aux Cortès espagnoles, et M. Bonafoux, doyen de la faculté des lettres d'Aix, etc. Tout le personnel de la fête était là.

Le soir de la même journée, une représentation, dite de *gala*, devait avoir lieu au théâtre, où l'on s'était proposé de monter *Pétrarque*, de M. Duprat, grâce à la troupe, aux costumes et aux décors de cette pièce qui est actuellement en représentation à Marseille et à Toulon. Mais les exigences du directeur de Marseille, qui demandait 10,000 francs pour cet office de bonne fraternité, n'a pas permis ce complément de joie artistique ; et le *gala* musical s'est borné à une représentation de la troupe du théâtre des Variétés de Paris.

Maintenant, il faudrait bien vous parler aussi de la grande cavalcade, composée d'une douzaine de chars, dont je me dispense de vous faire la description, quoique presque chacun d'eux eût sa musique, car son principal but était la *Marche triomphale du couronnement de Pétrarque au Capitole*. La fraîcheur des costumes historiques était sans reproche et la musique des *Pontoniers* s'y est fait remarquer par son ensemble parfait.

A propos de musiques civiles et militaires, il faudrait bien vous parler un peu des concours qui ont eu lieu le lundi, 20 juillet, troisième et dernier jour de la fête ; mais vous n'allez pas exiger que je passe ici en revue les innombrables cuivres qui sont venus miroiter au soleil du Palais des Papes.

Dès huit heures du matin, sous la même tente où la messe en musique avait été célébrée la veille, il est venu se réunir un assez bon nombre de musiques dont voici la liste : *Les Enfants de l'Isle* (Vaucluse) ; le *Cercle philharmonique*, de Tarascon ; la *Fanfare de l'Avenir*, de Carpentras ; la musique de Sorgues ; la *Société philharmonique*, du Barrous ; *l'Avenir de Saint-Didier* (Vaucluse) ; la musique de Saint-Just (Bouches-du-Rhône), et la musique de Barbentanes.

Le prix d'Excellence a été décerné à la musique des *Enfants de l'Isle-sur-Sorgues*.

La première division : premier prix, médaille d'or, décerné à la *Société harmonique*, de Sorgues. — Deuxième prix, médaille d'argent, à la *Fanfare* de Carpentras.

Il y a eu aussi concours de fifres et de tambourins, mais ces menus détails seraient trop longs pour la *Chronique musicale*. Bornons-nous donc là

Charles Soullier.

FAITS DIVERS

La Société des compositeurs de musique a adressé, à l'Assemblée nationale, un Mémoire éloquent sur l'état actuel de l'art musical en France, et sur les mesures à prendre administrativement pour remédier à sa décadence imminente, si l'on continue dans la voie suivie.

L'importance de ce document nous en interdit la publication *in extenso*. Les extraits suivants donneront à nos lecteurs une idée de l'esprit qui a présidé à cette revendication imposante, par le fond, la forme et le nom des signataires parmi lesquels figurent en tête MM. A.-E. Vaucorbeil et Ambroise Thomas, Henri Reber, Félicien David, Victor Massé, membres de l'Institut.

La partie de ce Mémoire, visant plus particulièrement l'Opéra et l'Opéra-Comique, *théâtres subventionnés*, est ainsi conçue :

« Il est un autre sujet, dont l'importance ne saurait être méconnue, et qui s'impose à l'attention de tous ceux qu'intéresse l'avenir de nos scènes lyriques; nous voulons parler de la composition et du renouvellement des répertoires. Ici deux questions sont à considérer, l'une se rapportant à la conservation des ouvrages des grands maîtres, qu'il est indispensable de ne pas laisser oublier, et qui sont le patrimoine de la France musicale; l'autre, se rattachant à la représentation d'ouvrages nouveaux, héritage que nous espérons laisser, à notre tour, à la génération qui doit nous suivre.

« En ce qui concerne le répertoire consacré de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ce répertoire est à la fois, selon nous, beaucoup trop stationnaire et beaucoup trop restreint. Dans le genre du grand Opéra, nous regrettons d'être obligés de constater la disparition complète de toutes les œuvres dont le succès, jadis universel, avait été consacré par le temps. Les *classiques* de la musique dramatique ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir, et jamais l'occasion ne nous est offerte de les entendre. Tandis que Corneille et Molière, Racine et Regnard sont restés la gloire et l'honneur de la scène littéraire, où ils sont toujours représentés, les grands compositeurs d'autrefois sont bannis de la scène musicale. Le répertoire de l'Opéra est cependant riche en chefs-d'œuvre, et il ne faudrait pas chercher beaucoup pour y trouver des ouvrages dont quelques-uns exciteraient les applaudissements, on peut même dire l'admiration du public. Il est vraiment triste que la génération présente soit condamnée à ne pas connaître un seul des ouvrages de Lully, de Campra, de Rameau, de Destouches, ces pères de la scène lyrique

française, ni même une seule des merveilles enfantées par le génie des Gluck, des Piccini, des Salieri, des Sacchini, des Gossec, des Lesueur, des Méhul, des Cherubini, des Spontini, etc., etc.

« Il en est de même pour notre vieil Opéra-Comique. On peut se demander aussi ce qu'est devenue cette longue suite de chefs-d'œuvre, qu'on a vus se succéder depuis plus d'un siècle sur cette scène si nationale et qui étaient dus à ces grands artistes appelés Monsigny, Philidor, Grétry, Della Maria, Devienne, Dalayrac, Berton, Nicolo, etc.

« En les laissant dans l'oubli, on perd la tradition, et il devient fort difficile de les représenter convenablement. Nous demandons ce qui serait arrivé si la Comédie-Française eût agi à l'égard de nos poètes comme nos scènes lyriques ont fait pour les grands musiciens? Il nous semble, qu'en présence des sacrifices que s'impose si généreusement l'État, personne n'a le droit de réduire un répertoire à sept ou huit ouvrages, et, si cela peut se dire, de l'immobiliser comme on le fait depuis si longtemps. »

La Chronique musicale a toujours soutenu, dans la limite du possible, la cause qui va enfin être soumise au Corps législatif; et elle applaudit des deux mains aux termes de cette pétition qui se termine par les conclusions suivantes :

« En résumé, et ce qu'il est indispensable d'exiger des directeurs, c'est, d'une part, un répertoire roulant sur un nombre beaucoup plus considérable d'ouvrages connus, et renouvelés d'année en année, de façon que le public soit mis à même de connaître et d'apprécier successivement les œuvres consacrées; d'autre part, c'est une activité beaucoup plus grande en ce qui touche la représentation d'ouvrages nouveaux, de telle sorte que chacun ait sa part et puisse être joué, nos maîtres anciens comme ceux qui sont appelés à leur succéder. C'est à ces conditions que nos théâtres se relèveront, qu'ils reprendront en Europe le rang qu'ils ont malheureusement cessé d'y tenir au grand détriment de notre pays, et que l'art musical français montrera qu'en dépit de nos malheurs, l'esprit national est demeuré chez nous plein de sève et de vigueur. »

— Le Conseil municipal de Paris a adopté, dans sa séance de jeudi dernier, le rapport présenté, à la demande de M. le préfet de la Seine, par M. Émile Perrin, sur la mise en adjudication de l'exploitation du Théâtre-Lyrique. L'adjudicataire sera titulaire du bail pour douze ans. Il sera libre d'exploiter *tous les genres*; il aura la jouissance des décors et partitions de l'ancien théâtre, dont la valeur s'élève à 40 ou 50,000 francs, et bénéficiera pour les frais d'éclairage, qui seront à sa charge, des avantages stipulés au profit de la Ville pour l'éclairage des édifices municipaux. La Ville de Paris, pour se payer des loyers qui lui seront dus, aura le droit d'effectuer chaque jour un prélèvement de 15 p. 100 sur la recette brute, sauf, si le prélèvement était insuffisant, à réclamer de l'adjudicataire le complément de ces loyers à l'expiration de chaque trimestre. La mise à prix est de 70,000 francs. Pareille somme devra rester en dépôt, comme cautionnement, pendant toute la durée du bail. La date de la mise en adjudication n'est pas encore fixée; elle ne le

sera définitivement que le jour où l'architecte chargé de la reconstruction aura dit formellement à quelle date il pourra livrer le théâtre. Il peut être prêt à la fin de septembre. Le dernier crédit de 150,000 francs accordé par le Conseil municipal suffira amplement pour terminer les travaux.

Nous lisons dans *la Gazette musicale* :

« M. Edmond Neukomm a publié, dans le dernier numéro de *la Chronique musicale*, un amusant article sur la fameuse enseigne du *Postillon de Lonjumeau*, dont les Bavares s'étaient emparés pendant l'occupation de ce village et qu'ils avaient triomphalement emportée à Munich.

« Actuellement, elle figure avec honneur dans le magasin des accessoires du *Théâtre Royal* de cette résidence, dit en terminant M. Neukomm, ou, pour être plus exact, le caporal bavarois Ferdinand Rittinger, dont M. Neukomm se dit le simple et fidèle traducteur. Nous pouvons ajouter, comme épilogue à cette petite narration, qu'aujourd'hui l'enseigne du *Postillon de Lonjumeau* est revenue prendre la place qu'elle n'aurait pas dû quitter. Elle a été restituée à l'aubergiste il y a quelques mois, et, — détail qui va paraître bien invraisemblable, — cet envoi était accompagné d'un billet de cent francs, offert à titre de dommages et intérêts. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Félicien David travaille, en ce moment, à un grand opéra en trois actes intitulé : *l'Indien*, et qui serait destiné au grand Opéra.

— M. Menu remplace M. Gailhard dans le rôle du pape Paulus, de *l'Esave*, de M. Membrée.

Malgré le talent qu'y déploie M. Gailhard, la voix de basse grave, parfaitement caractérisée de M. Menu, nous semble plus propre à lui rendre le caractère sacerdotal que lui a imprimé l'auteur.

Opéra-Comique. — Les études du *Pardon de Ploërmel* continuent. On sait que cet opéra servira de rentrée à mademoiselle Dalti. — Les décors et costumes seront neufs.

Châtelet (Opéra populaire). — La direction vient d'engager, pour remplir le principal rôle du *Paria* de M. Membrée, le ténor Prunet, qui débuta assez malheureusement à l'Opéra, il y a deux ans, dans le rôle de Faust.

Mademoiselle Lhéritier, ancienne pensionnaire de l'Opéra-Comique, vient aussi d'être engagée comme première chanteuse.

Renaissance. — Voici la distribution exacte des principaux rôles de *Giroflé-Girofla* :

Le marquis Bolero dy Alcaraza	MM. Pradeau
Marasquin	Puget
Mursouck	Vauthier
Giroflé-Girofla	M ^{mes} Granier
La marquise	Alphonsine

Château-d'Eau. — *Le Treizième coup de minuit*, légende lyrique en dix tableaux, rouvrira, le 1^{er} septembre prochain, les portes du théâtre. Il sera joué par :

Rapoil	MM. Cabel
Baudibreda	Dailly
Arpad	Gobin
Batrosky	Leriche
Corin	Pescheux
Chef du sabbat	Pauly
Mathunezzi	Montval
Bethléem	Linguet
Gabori	Febvre
Waic	Anatole
Léonore	M ^{mes} Bressolles
Sarolta	Suzanne Thal

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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