



CASTIL-BLAZE

I

Son origine. — Ses débuts à Paris comme traducteur-musicien. — Les fameux XXX du *Journal des Débats*. — L'équipage du marquis de ***.



DEPUIS quelque temps le vent de la littérature musicale souffle à la notice historique, aux études biographiques et bibliographiques, et il est permis, sans être une girouette, de se laisser guider par ce retour périodique de la mode qui nous entraîne vers les souvenirs du passé; ils ne laissent pas que d'avoir leur bon côté, tout à la fois instructif et amusant.

Seulement, dans le choix qu'on a à faire parmi les hommes célèbres dans l'art que l'on cultive, il faut donner la

4300
254
v. 9

879419

préférence à ceux que l'on a connus et suivis de plus près, afin de n'exposer aux yeux du public qu'une copie, non-seulement fidèle, mais inédite de son original. C'est pourquoi nous allons essayer une étude sur un des plus fameux critiques musiciens de notre époque, Castil-Blaze, que personne n'a abordé d'aussi près que nous.

François-Henri-Joseph Blaze, dit *Castil*, naquit à Cavaillon, canton du département de Vaucluse, situé à quelques kilomètres d'Avignon, le mercredi 1^{er} décembre 1784, de Henri-Sébastien Blaze, excellent musicien qui avait partagé sa carrière entre la fugue et le notariat. Dès l'âge le plus tendre, Blaze le fils, sous les inspirations de son père, avait manifesté les plus heureuses dispositions pour le bel art des Mozart et des Paisiello. Il se rendit pour la première fois à Paris vers l'an 1799, sous le prétexte d'y étudier le droit, mais en réalité afin de suivre les cours du Conservatoire, où il reçut de Perne des leçons d'harmonie. Il fut successivement avocat, sous-préfet à Carpentras et inspecteur de la librairie à Avignon, sorte de sinécure qu'il occupa jusqu'à la fin du premier empire, vers 1814 et 1815, et dont il fut le seul titulaire, vu qu'elle fut supprimée à la restauration des Bourbons.

Le jeune Blaze s'était essayé dans la composition musicale, art difficile pour tous, mais plus malaisé encore pour les organisations que le feu du génie créateur n'a point embrasées. Il composa néanmoins successivement des romances, de la musique de chambre, de la musique d'Église; il s'essaya un peu dans tous les genres; mais la nature lui fut continuellement rebelle à cet endroit. Toutefois, il possédait en revanche une aptitude supérieure à discerner le beau d'avec le médiocre. Ce tact lumineux d'appréciation, s'il ne l'eût pas rendu parfois passionné, partial ou même exclusif en faveur de ses primitives admirations, l'eût placé au plus haut rang des critiques musiciens.

Il admirait Mozart, Rossini et Weber, moins parce qu'ils étaient les plus grands, que parce qu'il avait exploité leur génie en s'associant à leurs travaux par la traduction. Toutefois, n'anticipons point sur la marche du temps : nous expliquerons plus tard comment il fit fortune avec les chefs-d'œuvre de ces trois compositeurs dont il vint le premier importer les trésors lyriques sur les rives de la Seine, et quels moyens il employa pour faire fructifier à Paris les nouveaux procédés dont il était le premier introducteur.

Revenons à sa ville natale ou plutôt à son pays adoptif, Avignon, où il semblait vivre bourgeoisement, tandis qu'au fond de son cabinet, il étudiait sans relâche l'œuvre féconde des auteurs que nous venons de citer. *Don Juan, les Noces de Figaro, la Flûte enchantée*, de

Mozart; *le Barbier de Séville*, *la Pie voleuse*, *Otello* et *Moïse*, de Rossini; *Robin des Bois* (*Freyschutz*), *Oberon* et *Eurianthe*, de Weber : telle fut la riche moisson ou la belle pacotille qu'il recueillit et chargea pour la capitale de France, vers 1820, époque à laquelle il quitta sérieusement la province. Il dit à ses amis, le jour de son départ : « J'emporte à Paris une sorte de marchandise qui n'y est pas connue encore; c'est l'unique moyen de faire fortune dans cette grande ville, parce qu'on y est blasé sur tout le reste; et, quand je les aurai suffisamment *blasés* à mon tour, je retournerai à mon village pour m'y laver les mains sur leur inconstance. »

Il leur écrivait, quelque temps après, à propos de l'immense succès que la traduction libre de *Freyschutz* avait obtenue à l'Odéon : « *Li faou courre li Parisien coumo lis aze à la saou* (j'y fais courir les Parisiens comme les ânes au moulin). »

Et en effet, dès la première année, il emboursait pour sa part d'auteur une centaine de mille francs à la caisse de ce théâtre.

Toutefois, avant de partir pour Paris, même avec tous ces trésors en perspective, son esprit, essentiellement traducteur, arrangeur ou restaurateur, n'avait pas cru devoir se présenter devant le public avec un nom à euphonie vulgaire. A l'exemple de feu Arouet, il voulut se composer un nom mieux sonnante que le sien, et il avait au cœur la conscience filiale de ne pas le changer tout à fait, bien que le procédé fût alors permis. Comment s'y prendre? Il était, depuis plusieurs mois, tout préoccupé de cette grande affaire, lorsqu'un jour, en parcourant un volume de *Gil-Blas* qui lui était par hasard tombé sous la main :

« Oh! je tiens ma bête, s'écria-t-il, et je suis sauvé! » Il venait de lire en tête d'un chapitre de ce roman, le nom d'un de ses personnages : *Castil-Blazo*.

Dès ce moment, *Joseph*, publiquement transformé en *Castil*, s'achemina plein de confiance vers la capitale avec une valise chargée de manuscrits et un chapeau castillan.

Prenons maintenant notre industriel musicien à partir du jour où il publia son livre *De l'Opéra en France* (1820), et son *Dictionnaire de Musique moderne* (1821), jusqu'à la fin de 1832, époque à laquelle il cessa de rédiger la chronique musicale du *Journal des Débats*, qu'il avait conservée durant dix années.

Les fameux XXX servant de signature à cette célèbre critique musicale qui florit sous les trois règnes bourbonniens, et pendant celui tout entier de Charles X, étaient en grand crédit à la ville et à la cour. Ils me rappellent une anecdote qui restera probablement sans pareille dans les

annales de la littérature lyrique, et qu'à cette considération je ne dois pas omettre dans cette notice, bien qu'elle risque d'y rencontrer des lecteurs incrédules. Voici néanmoins le fait tel qu'il m'a été raconté par Castil-Blaze lui-même, dans cet idiome provençal dont il ne pouvait pas se départir et qui prêtait tant d'énergie et de charme aux récits plaisants qu'il brodait si bien. Laissons-le parler lui-même en nous bornant au simple rôle de traducteur, et faisons en sorte que la version ne reste pas trop en dessous du texte original.

« Un jour, me dit-il, j'étais profondément absorbé dans ma chronique, lorsqu'un vieux Monsieur, un ancien émigré, un marquis littérateur-musicien, qui avait sans doute fait ses premières armes dans la guerre des *Piccinistes* contre les *Gluckistes*, vient me présenter un livre appelé, disait-il, à faire un quatre-vingt-neuf dans le royaume de l'art dramatique musical.

« Le noble amateur avait connu et fêté tour à tour la Saint-Huberti, la Maillard, la Branchu même jusques sous l'empire. C'était un vieux lion de coulisses qui s'était frotté aux chênes et aux ormeaux en toile peinte de la mystérieuse forêt. Il avait, disait-il, tout vu, tout entendu, tout apprécié à sa juste valeur, et il prétendait pouvoir le faire toucher du bout du doigt à ses lecteurs les plus récalcitrants.

« Ce qu'il y avait au fond de ce livre, unique dans son espèce, mais indicible dans son essence, est d'une nature trop naïvement excentrique pour que j'ose jamais essayer de vous en faire la moindre analyse.

« J'eus cependant le courage, d'autres diraient la conscience, de le lire d'un bout à l'autre ; et, quand son auteur vint me demander ce que j'en pensais, je cherchai à tourner une réponse qui ne fût pas trop offensante. Je lui répondis sur un certain ton à double entente, mais dont il ne put recueillir que l'honnête moitié :

« *C'est extraordinaire!*

« Ah ! si vous l'aviez vu rayonnant à cette critique à la façon de Loyola ! Sa lèvre inférieure s'était plissée au point de faire une contraction de sa narine gauche à son oreille droite ; il se prit à dire assez comiquement : « Je vois que vous m'avez compris ! Et qu'est-ce que cela me coûterait pour en occuper un de vos feuillets tout entier *des Débats* ?

« — Cela ne vous coûtera jamais rien, monsieur le marquis ! »

« Il eut l'heureuse bêtise de ne pas comprendre et il ajouta d'un ton de gracieuseté inexprimable :

« — Oh ! je connais trop bien le devoir des auteurs envers les journalistes de Paris pour ne pas savoir les remplir : je paierai, et... soyez-en bien convaincu d'avance, Monsieur... (il me souffla ces derniers mots au tuyau de l'oreille), je paierai *grassement*.

« J'étais curieux de savoir jusqu'où le vieux Crésus pousserait le prix de sa fantaisie et quel serait le chiffre estimatif de son ambition.

— Et quel prix mettriez-vous à la chose ? lui dis-je.

— Je n'oserais le fixer moi-même... Si un billet de cinq cents francs...

— Ce ne serait pas assez.

— Mille francs ?...

— Additionnez encore.

— Quinze-cents ?

— Poursuivez.

— Deux mille, deux mille cinq cents, trois mille ?

— Encore, encore...

« Je jouais le rôle de Gaveston dans la scène de la vente publique du château d'Avenel en présence de Georges Brown. Il y avait aussi là, derrière les coulisses, une miss Anna, et vous saurez tout à l'heure qui jouait ce rôle.

« Enfin, comme mon trop heureux marquis n'arrivait jamais à un chiffre assez élevé, il se retira un peu désenchanté, mais pas encore vaincu ; car je l'entendis murmurer tout bas ces paroles significatives :

« — Eh bien, puisqu'il ne peut y avoir aujourd'hui adjudication, renvoyons la séance à demain. »

Le lendemain, en effet, nouvelle criée... nouvelle mise à prix... offre toujours rejetée de la part du commissaire-priseur, par insuffisance de chiffre.

— Mais enfin, s'écria-t-il d'un ton un peu plus sec, quelle somme exigeriez-vous ? Parlez.....

Il importe ici de faire savoir que dans la nuit qui avait suivi notre première conversation (la nuit porte conseil, dit-on), le bruit de cette affaire avait circulé dans ma maison : ma femme, à qui je l'avais confiée, m'avait dit en plaisantant : « Mon ami, il me vient une idée.

— Et laquelle ?

— Il faut lui demander un carrosse...

— Bah !

— J'ai toujours rêvé un carrosse ! j'ambitionne un carrosse !... »

Je reviens à mon marquis qui attendait, bouche béante, que je me fusse prononcé.

« Ce que je veux, repris-je en le regardant fixement afin de bien connaître le fond de sa pensée, eh bien, puisque vous désirez le savoir...

— Mais, sans doute.

— Eh bien, je veux un équipage !

— Un équipage ! fit-il, d'abord un peu déconcerté, mais pas encore atterré, c'est un contrepoids un peu lourd, ce me semble, pour être mis en balance avec un feuilleton.

— J'en conviens; mais *ce que femme veut, Dieu le veut*; et vous êtes un marquis trop bien né, trop bon catholique et surtout trop galant pour faire mentir l'un et l'autre.

— Il vous faut donc un équipage ?

— C'est madame Blaze qui a parlé.

— Eh bien, vous l'aurez. »

Et il se retira presque le sourire sur les lèvres.

.

Quinze jours s'étaient écoulés et nous n'entendions plus parler de cette affaire. Ma femme elle-même avait cessé de m'en entretenir. Le vieux marquis et son livre sur l'Opéra m'étaient entièrement sortis de la tête comme tant d'autres meilleures choses, et je commençais à croire que mon vieil amateur n'était pas si bête qu'il en avait l'air.

Mais, un beau soir d'automne, dans un moment où la conversation maritale était tombée sur le Dey d'Alger, Ab-del-Kader et les betteraves.....

Drrrrrr.....

— Cela ressemble au bruit d'une voiture, dit ma femme.

— Si c'était l'équipage du marquis, fis-je en plaisantant.

Elle mit la tête à la fenêtre pour regarder dans la cour et l'en retira aussitôt en frappant dans ses mains :

— Mais oui, c'est bien lui ! Ce n'est donc point une plaisanterie... Est-ce drôle !!! »

Et en effet, trois minutes après, on sonnait à la porte de l'appartement, où le vieux gentilhomme entra en s'écriant :

« — Soyez satisfaits ! je viens vous payer d'avance le prix de votre

prochain feuilleton. Venez prendre livraison de votre équipage, et régularisons cette affaire.

.....

Ici finit pour moi le récit de Castil-Blaze..... Un fâcheux d'Avignon, arrivé fort mal à propos, vint en interrompre le cours que je n'eus jamais le courage ni l'occasion de faire reprendre au narrateur.

Je ne sais donc ce qu'il advint de l'équipage et du feuilleton. Mais l'arrivée de la voiture a dû mettre mes lecteurs en assez bon chemin.

Quoi qu'il en soit, ce ne sera pas le premier drame de l'époque romantique qui ait été produit sans dénouement ; et il y aurait peut-être là matière à un joli vaudeville.

II

Excentricités de Castil-Blaze. — Première représentation d'*Eurianthe* à l'Opéra. — Singulières contestations qui s'élevèrent à cette occasion. — Ses traductions. — Ses ouvrages. — Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau. — Indignation de Weber.

Nous avons dit ailleurs, je crois, que Castil-Blaze était fantaisiste, et qu'en toutes occasions il se piquait de faire parade d'originalité. C'était un de ces hommes qui ne veulent jamais rien dire ni rien faire comme les autres. Il tenait ce caractère de la nature même de son génie ou de ses aptitudes, et il voulait paraître bizarre par esprit de contradiction. Il s'était vu mille fois traiter de pillard, de plagiaire et de ravaudeur, incapable de rien tirer de son propre fond ; et il tenait à se montrer fantasque et original. En un mot, toute sa vie ne fut qu'un tissu d'excentricités dont nous pourrions enfler ces pages. Mais, afin de ne pas être prolix ou monotone, nous nous bornerons à quelques citations prises au hasard parmi celles qui nous sont restées dans le souvenir.

Un jour qu'il était attendu à une répétition, c'était, je crois celle d'*Oberon* (à l'Odéon, le 24 décembre 1827), ou celle d'*Eurianthe* (à l'Opéra, le 6 avril 1831) pressé qu'il était par son rendez-vous, il traînait après lui dans la boue, le ruban qui s'était détaché de son caleçon : « Monsieur, lui dit, en le lui montrant du doigt, un passant officieux,

voyez votre pantalon. » — *C'est exprès*, lui répondit-il en poursuivant son chemin sans se déranger.

Mais puisque nous avons parlé de la représentation d'*Eurianthe*, ce serait peut-être le cas de vous rapporter ici la singulière contestation qui s'éleva entre Castil-Blaze et le directeur de l'Opéra au sujet de la première représentation de cette pièce ; ce serait surtout une belle occasion de le laisser parler lui-même dans les termes incisifs et mordants qui lui étaient propres ; mais quoiqu'assez piquante, cette contestation, citée textuellement, traînerait peut-être trop en longueur. Les journaux de musique et Pierre Larousse, dans son Dictionnaire universel, l'ont déjà relatée *in extenso*, et je dois me borner à la résumer dans ce chapitre aussi succinctement qu'il est possible ; voici le fait :

Meyerbeer avait d'abord écrit son *Robert le Diable* pour l'Opéra-Comique, où l'insuffisance des acteurs ne permit pas de le mettre en scène à Ventadour. Réduit aux formes lyriques avec récitatifs, ce livret perdait beaucoup sous le rapport de l'intérêt, de la clarté, etc. *Robert* « arrangé » de cette manière, allait être mis à l'étude au moment où l'Académie changea de directeur. En attendant que le nouvel Opéra fût prêt à se mettre en route, on répétait *Eurianthe* de Weber, que Castil-Blaze avait traduit. Sa première représentation avait été fixée au 1^{er} avril. Meyerbeer en est averti, il quitte Berlin à la hâte, et voyant, dès son arrivée à Paris, que l'on y était en train de répéter *Eurianthe*, il se fâche tout rouge et réclame ses droits. Il veut qu'on lui cède le pas. Le directeur se mêle aux débats ; il exige à son tour et menace. Castil-Blaze qui trouve là une belle occasion de se divertir aux dépens de ses adversaires, persiste plus que jamais et il reste maître du champ de bataille.

Alors le Directeur essaie de recourir au papier timbré et somme Castil-Blaze de signer un dédit, portant obligation de payer 25,000 fr. si l'opéra de Weber n'est point représenté le 1^{er} avril. L'intimé accepte en pouffant de rire et lui propose même de pousser le chiffre à 100,000 rancs si la chose convient mieux à son contradicteur. « Vous êtes donc insolvable ! » lui dit celui-ci. — « Non, lui répond Castil-Blaze, car je suis à votre égard plus riche que Rothschild ; mais je suis avocat, Monseigneur, et je voudrais vous épargner l'exhibition d'un acte ridicule. »

— Vous êtes donc plus diable que *Robert* et que *Bertram* lui-même, s'exclama le Directeur ; mais c'est bon à savoir, et soyez certain que si vous êtes jamais de quelque chose, je me garderai bien de m'y fourrer !

— L'arrêt est dur, Monseigneur, mais je sais me résigner et je l'ac-

cepte. Je ris de tout, de tous et de moi-même; la gaieté n'est-elle pas un trésor? Et le baron de Rothschild est-il plus riche que moi? — »

Eurianthe ne fut représenté que le 6 avril, cinq jours après le terme fatal, et Castil-Blaze ne reçut aucune sommation relative aux 25,000 fr. ci-dessus mentionnés.

Un peu plus tard, en parlant du mérite intrinsèque d'*Eurianthe* et du succès de sa représentation qui fut au-dessous des médiocres, Castil-Blaze ajoute: « *Euriante* voulut paraître avant *Robert*; *Euriante* fut immolée. Fin connaisseur, le public de Paris juge la musique d'après les décors, les beaux habits d'or, les chevaux caparaçonnés, le satin, les cuirasses, et tout le luxe de la représentation. Négligez ces pompeux accessoires, et le talent du musicien s'évanouira devant un auditoire merveilleusement incapable de l'apprécier. »

Mais revenons aux travaux de Castil-Blaze. Notre intention n'est pas, dans cette courte notice, de donner à nos lecteurs une étude complète sur ses œuvres littéraires. Ce serait là un travail trop étendu qui n'aurait pour eux qu'un intérêt secondaire, et dont le mérite, si approfondi qu'il fût, ne saurait d'ailleurs être apprécié que par quelques praticiens. Toutefois, quelques-uns de ses livres ne peuvent rester entièrement inaperçus.

Son ouvrage intitulé: *De l'opéra en France*, deux volumes in-8° accompagnés de 118 exemples en musique gravée, fut le premier de ses livres publiés à Paris, et il eut deux éditions. Il fit grand bruit, dès son apparition en 1820, non-seulement parmi les musiciens, qui l'avaient tous dans leur bibliothèque, mais encore dans le monde fashionable qui tenait aussi à le posséder: il était sur tous les guéridons et dans tous les boudoirs.

Vint après son *Dictionnaire de musique moderne*, qui arriva assez à propos, vers 1821, à une époque où il n'en avait point paru encore de complets, car on ne pouvait pas donner le nom de dictionnaire au vocabulaire de *L'Encyclopédie méthodique*, ni même au recueil musical d'articles scientifiques de J.-J. Rousseau, ouvrages beaucoup plus théoriques que didactiques. Le Dictionnaire en deux volumes in-8°, de Castil-Blaze, eut donc beaucoup de succès, aussi bien que son livre sur l'opéra en France. Seulement, on ne peut s'empêcher de remarquer avec regret ou étonnement que plus de cent mots du dictionnaire écrit par le philosophe genevois, auquel il donnait l'injurieuse épithète de *musicien ignorant*, aient été reproduits textuellement dans le sien. Au mot *Expression*, auquel Jean-Jacques a cru devoir donner un grand développe-

ment, on est abasourdi de voir trois pages entières d'appréciations constituant six paragraphes intimes, copiés mot pour mot, avec une aussi grande liberté, ou un aussi humble respect que s'ils étaient accompagnés des guillemets d'une citation. Si Castil-Blaze n'avait écrit que ce livre-là, assez médiocre, malgré les vingt-quatre planches de notes, tableaux ou citations très intéressants qui l'accompagnent, tout son bagage littéraire ne serait qu'une *défroque*, et nous ne prendrions pas la peine de nous occuper de lui aujourd'hui ; mais nous aurons à le citer bientôt dans des ouvrages d'une grande portée artistique et littéraire où nous serons forcés de reconnaître et d'apprécier l'excellent critique musicien.

Il était, il faut bien en convenir, ainsi que nous l'avons déjà dit, fantasque et fantaisiste ; il se délectait dans le paradoxe, au point d'être dur et impitoyable, dans ses paroles et dans ses écrits, envers les hommes de génie de la plus réelle valeur. Que de critiques exagérées n'a-t-il pas débitées contre Halévy, Donizetti, Meyerbeer !... ce dernier surtout était son point de mire d'éreintement : il déblatérerait contre lui sans le moindre scrupule jusques dans ses *Huguenots*, et, comme il savait par cœur toute la musique de Gluck, de Mozart et de Weber, il lui citait, à propos de ses meilleures partitions, des phrases entières que le compositeur en vogue avait, très probablement sans le savoir, reproduites d'après ses devanciers. L'auteur de *Robert* était sa bête noire : il voulut, lui, en devenir le croque-mitaine et il y parvint. L'illustre maître en avait une telle peur que, toutes les fois qu'il rencontrait son antagoniste dans les rues de Paris, il en prenait le vertige et se glissait furtivement dans la première maison venue.

Et cependant... accordez donc cela ! Castil-Blaze n'était pas méchant ; il était même plutôt affable et doux ; et il permettait qu'on lui parlât avec franchise.

Vers 1855, alors qu'il venait d'achever son grand recueil musical de pièces rares : « Ménagez donc, au moins, lui dis-je, ce bon Halévy qui m'a demandé si gracieusement un exemplaire de votre grand ouvrage pour m'en payer le prix, bien que vous y mettiez à nu toutes ses réminiscences ! Une réminiscence, c'est peut-être une faute, mais ce n'est pas un crime impardonnable ; ce n'est même point une chose à reprocher en musique, car deux grands génies peuvent, à la rigueur, se rencontrer, sur ce terrain glissant et ardu que l'on appelle création ; tandis que vous, vous êtes non-seulement un exploitateur des meilleures idées d'autrui, mais un véritable voleur, un voleur cynique qui pillez et dérobez sciemment à tort et à travers : je puis vous le prouver pièces sur table. »

Pensez-vous qu'il lui prît envie de se formaliser devant cette juste, mais sévère apostrophe ! pas le moins du monde : elle le dérida au contraire.

« Pour ce qui est d'Halévy, me répondit-il, en citant dans mon recueil quelques-uns de ses plus heureux plagiats, j'ai cru lui faire beaucoup d'honneur, car vous ne me voyez guère parler de ceux d'Ad. Adam, d'Ambroise Thomas, de Carafa et *tutti quanti* qui font partie de la petite cohorte musicienne ; aussi, voyez-vous bien qu'il me demande mon ouvrage : ne le plaignez donc pas tant. Et maintenant, poursuivit-il, en posant la plume et se frottant les mains, citez-moi donc mes propres larcins que je ne renierai pas et avec lesquels je tiens même à renouer de temps en temps connaissance. »

— Mozart—Dieu ! lui fis-je, cela ne me sera pas difficile. Je commencerai par ce pauvre Jean-Jacques à qui vous avez pillé textuellement le quart de son dictionnaire de musique. Vous avez dit, il est vrai dans le vôtre à l'article *Plagiat* que : *les marches de septième, de quinte et de quarte, les motifs obtenus par les diverses combinaisons des trois notes de l'accord parfait, les PHRASES FAITES*, appartiennent à tout le monde. Vous avez probablement considéré le dictionnaire de Rousseau comme *une marche de septième* ou comme une bonne collection de *phrases faites*, tombées dans le domaine public !

— Mon cher, tout le monde est d'accord sur ce point, qu'un dictionnaire n'est pas autre chose qu'une œuvre publique de compilation. Dans la recherche, le collectionnement ou l'entassement forcé que vous avez à faire, pour un tel travail, de tous les mots qui intéressent l'art dont vous reproduisez le vocabulaire, il ne faut pas s'ingénier à changer *ce qui est bon et bien dit*. C'est le *bienfait du Créateur*, et l'on ne refuse jamais un BIENFAIT qui vient d'en haut.

— Oui, je le sais, vous avez vous-même prévenu le lecteur dans votre préface qu'un dictionnaire était plutôt un travail de patience qu'une œuvre de génie ; et, en vertu de cet argument, vous avez reproduit jusqu'au servilisme toutes les meilleures pensées d'un autre ; mais c'est ici précisément que je voulais vous voir venir, et je vous y attendais. Vous convenez donc que les articles du dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau sont *bien faits* et qu'il ne faudrait pas se permettre d'y rien changer ? Eh bien, pourquoi alors dites-vous, après les avoir ainsi hautement appréciés en les acceptant pour vous-même, qu'il n'est qu'un *ignorant*, qu'un *musicien aussi niais que misérable*?... On ne dévalise point ainsi un pauvre homme ! »

Il ne fronça même pas le sourcil devant cette logique foudroyante.

C'était une pie bien effrontée que cette muse déprédatrice d'un habile homme qui savait s'abaisser jusqu'à dérober le bien d'autrui dès qu'il ne trouvait plus à l'emprunter!.... Quand tout le précieux butin musical de l'Italie et de l'Allemagne eut été importé en France et que cette belle mélodie exotique n'y fut plus considérée comme une marchandise de contrebande, puisque ses plus riches colporteurs étaient venus eux-mêmes s'installer à Paris, il fallut bien qu'il se créât un autre genre d'industrie. La pie alors devint abeille; elle fit ce qu'il appelait des *pastiches*, sortes d'habits d'arlequins, confectionnés à l'aide de morceaux de différentes couleurs, taillés sur pièces d'ici et de là, qu'il rajustait de son mieux pour les étaler sur de beaux mannequins. La musique de Cimarosa, Paisiello, Paër, Mozart et autres illustres morts, fut plaquée sur les comédies de Regnard et de Destouches. Il fit jouer à l'Odéon les *Folies amoureuses* et la *Fausse Agnès*, métamorphosées en opéras comiques: puis vint la *Forêt de Sénart*: il était là dans son élément de chasse tudesque; il se réfugiait sous les touffes ombreuses pour mieux surprendre *l'ennemi*; c'était le nom qu'il donnait au public de Paris quand il n'était pas sage.

Après la *Forêt de Sénart*, des partitions tout entières changèrent de nom, de caractère et d'habit: *Fidelio*, de Beethoven, devint *Leonor*; *Oberon*, de Weber, devint *Huon de Bordeaux*, dont il était le librettiste, etc.

J'aime beaucoup mieux ces derniers arrangements, parce qu'au moins, dans leurs partitions, la grande règle de l'unité, ou plutôt de l'uniformité mélodique, n'est point violée d'un bout à l'autre, comme dans un *pot-pourri*; tandis que les *pastiches* ou macédoines lyriques, ne sont pas autre chose que de beaux programmes de concert greffés sur comédie.

Nous avons passé sous silence une foule de petits ouvrages de Castil-Blaze, qui eurent peu de succès parce qu'ils ne s'adressaient qu'à un très petit nombre de lecteurs ou amateurs. Tels furent: *La Chapelle-Musique des rois de France*; *La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni* (1832); *Mémorial du grand Opéra*, brochure de soixante-quatre pages (1847); et enfin un *Essai sur le drame lyrique et les vers rythmiques*, ouvrage qui avait paru en 1826 et qui fut ensuite fondu avec d'autres, dans *Molière musicien*, l'un de ses meilleurs livres, dont nous aurons bientôt à nous occuper sérieusement.

Dans ses traductions ou arrangements, Castil-Blaze montrait un laisser-aller et un sans-gêne qui lui valurent maintes fois de vertes remon-

trances et de publiques apostrophes de la part des compositeurs vivants dont il tronquait sans façon, selon le besoin de ses paroles, la mélodie et jusqu'aux accompagnements de l'orchestration. Il était sourd à la critique la plus sanglante, il faut lui rendre cette justice; mais, en revanche, il faut dire aussi qu'il ménageait quelquefois trop peu ces belles partitions d'outre-Rhin et d'outre-monts qui, de la caisse de l'Odéon et des principaux théâtres de la province, faisaient pleuvoir sur lui tant d'or, pendant qu'un de ses plus célèbres producteurs, l'infortuné Weber, séchait d'indignation et de misère à Londres où il était allé se réfugier avec ses dernières notes, ses dernières plaintes et ses dernières espérances. Dans ses moments de mauvaise humeur et de juste indignation, il lançait de là à son *mutilateur*, comme il l'appelait, des lettres fulminantes, lettres dont la presse parisienne fit grand bruit alors, quoiqu'elles traitassent ou plutôt parce qu'elles traitaient de *Vandale* un habile homme qui avait trouvé des filons d'or.

CHARLES SOULLIER.

(La suite prochainement.)





NOTICE

SUR LA CONTRE-BASSE



Dès le début, nous avertissons nos lecteurs qu'on ne connaît point l'inventeur de la contre-basse, quoique ce soit un instrument presque moderne, puisqu'il n'a tout au plus que deux siècles d'existence. Ce géant sonore et majestueux a dû voir le jour sans beaucoup de bruit, peut-être même l'a-t-on regardé comme un monstre, ou comme l'erreur fantastique d'un luthier.

Si la contre-basse n'est pas très ancienne, il ne faut pas s'en étonner ; cet instrument est né par suite des exigences et des enrichissements successifs de l'harmonie et de la sonorité.

Les instruments primitifs étaient des lyres, des flûtes, dont s'accompagnaient les anciens peuples. Peu à peu, et les arts se perfectionnant, cet orchestre de l'âge d'or a pris de l'extension, s'est complété, lentement, par exemple.

Car, sans remonter au roi David et à ses trois mille harpistes, auxquels l'adjonction d'une centaine de contre-bassistes n'eût pas nui, certes, ce n'est guère que dans le seizième siècle que nous voyons apparaître un rudiment d'orchestre, et encore. Même du temps de Lulli, fin du dix-septième siècle, l'orchestre n'avait que peu d'instruments ; aussi était-il

sourd et incolore. La contre-basse ne devint nécessaire qu'à mesure que l'orchestre se constitua et se perfectionna; alors seulement le besoin de cette basse virile se fit sentir: jusque-là, nous le répétons, cet instrument n'aurait eu aucun but; aussi n'y a-t-on pas songé.

Quelques auteurs ont émis l'opinion que le mot *contre* a été ajouté à la basse, en opposition au violon; le *mi* du violon étant représenté par un *sol* sur la contre-basse et le *sol* du violon étant représenté par un *mi* sur la contre-basse, c'est chercher bien loin une chose fort simple.

Que la contre-basse soit un enfant du violon, un enfant qui a pris de l'embonpoint, cela n'est pas douteux.

Cette vérité fait dire à l'abbé Sibire dans sa *Chélonomie* (1): « Le violon est la racine des instruments à sons filés, qui n'en sont que des dérivés, c'est-à-dire des violons plus ou moins grands, depuis la pochette du maître à danser jusqu'à la contre-basse. L'archi-luth ne dut être jadis qu'un luth plus gros et plus allongé. Si jamais il prend fantaisie à un musicien de commander, ou à un luthier de construire une archi-contre-basse, c'est-à-dire un instrument gigantesque, l'inventeur du violon ou sa cendre, si elle se ranime, aura droit d'en revendiquer la découverte » (2).

Jean Rousseau n'est pas tout à fait de l'avis de M. Sibire, car il dit que la viole (3) est le plus parfait de tous les instruments, et que si Adam, le premier homme, avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole.

Après avoir cité ces apologistes enthousiastes du violon et de la viole, nous nous écarterons un peu de l'avis de l'un et de l'autre, en donnant la *viola da gamba* comme origine du violoncelle, et par suite de la contre-basse.

Cette *viola da gamba* représentait à peu près le violoncelle de nos jours; on le tenait entre ses jambes, comme son nom l'indique, et tel qu'on le voit dans le tableau des *Noces de Cana*, par Paul Véronèse, peintre qui a vécu de 1532 à 1588.

Il y avait dans la famille des violes non-seulement la *viola da gamba*, mais un *contra-basso da gamba*, appelé aussi *violone*.

(1) *La Chélonomie ou le parfait Luthier*, par l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François-d'Assise, à Paris. 1806.

(2) Ce rêve a été réalisé, en 1855, par M. Vuillaume, qui exposa une contre-basse monstre (alto basse); un clavier et un pédalier abaissent sur les cordes des doigts de fer; la main droite tient l'archet.

(3) *Traité de la Viole*, par Jean Rousseau, maître de musique et de viole. Paris, Ballard, 1687, petit in-8°.

L'un des promoteurs, sinon l'inventeur des basses de viole et des contre-basses de viole paraît être *Gasparo da Salo*, qui en construisit dès 1560 à Brescia (1).

Un plus ample renseignement se trouve dans la *Biographie des musiciens*, par M. Fétis (1865), à l'article *Todini*, page 235. Après avoir parlé de la *dichiaratione della galleria armonica* (1676), ouvrage dans lequel Todini décrit les instruments et les machines qu'il avait réunis, nous voyons à l'analyse du vingt-troisième chapitre une lacune ; on y trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire le *soprano* ou *par-dessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le Ténor et la basse de viole. « Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande ; mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contre-basse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la partie de contre-basse était jouée par l'*archi-viole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contre-basses de Gasparo da Salo et autres anciens maîtres qu'on possède, sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture. »

Quand M. Fétis dit que Todini inventa la contre-basse à quatre cordes, il ne se souvenait sans doute pas qu'il avait déjà doté de cette invention Gasparo de Salo ; de plus nous voyons dans les *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le seizième au dix-neuvième siècle de M. le chevalier Léon de Burbure* (Bruxelles 1863, in-8°), qu'en 1636, maître Daniel, luthier, construisit une contre-basse avec son étui, pour la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers.

Antérieurement à cette date, on lit dans la *Syntagma* de Praetorius (1619), (2) : Dans ces derniers temps on a construit deux très grandes violes da gamba ; en les employant, les autres basses en usage jusqu'ici peuvent exécuter les parties de Ténor ou d'alto.

Santo Magini (3), luthier à Brescia au dix-septième siècle, se dis-

(1) Fétis ; Antoine Stradivari, *Recherches historiques, etc.* Paris, 1856, in-8°.

(2) Praetorius, *Syntagma musicum, etc.*, tome II, p. 46, Wittenberg, 1615 à 1619, in-4°.

(3) Il ne faut pas confondre *Santo Magini* avec *Jean-Paul Magini*, aateur des fameux violons. Ce luthier travaillait à Brescia, entre 1590 et 1640.

tingua surtout par ses contre-basses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre (1).

Après l'école de Brescia, en fait de lutherie, vient celle de Crémone, fondée par André Amati vers le milieu du seizième siècle. Il existait dans le mobilier de la chapelle royale une collection de violons et de violes qui avaient été faite par André Amati, à la demande de Charles IX, amateur passionné de musique.

Après les journées des 5 et 6 octobre 1790, tous ces instruments disparurent de Versailles (2).

Nicolas Amati, fils de Jérôme et neveu d'André, est le plus célèbre des Amati ; il naquit en 1596 et mourut en 1684.

La lutherie italienne maintint sa juste célébrité à travers le dix-huitième siècle, et c'est elle qui a dû faire les premiers patrons de la contre-basse, en modifiant ses *violone*.

Voici ce que nous apprend *Brossard* dans son *Dictionnaire de musique*, édition originale in-fol. de 1703, à l'article *violone* : « C'est notre basse de violon, ou pour mieux dire c'est une double basse dont le corps et le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *basse de violon* à l'ordinaire, dont les cordes sont aussi à peu près plus longues et plus grosses deux fois que celles de la basse de violon, et le son par conséquent est une octave plus bas que celui des *basses de violon* à l'ordinaire. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnements et dans les grands chœurs (3), et je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France. »

L'Italie et l'Allemagne se servaient alors, depuis longtemps déjà, de la contre-basse.

I. Matheson, dans son *Nouvel orchestre dévoilé* (4), 1713, dit à propos de la contre-basse : « Ce doit être une véritable besogne de cheval que de tenir ce monstre entre ses mains pendant trois ou quatre heures de suite. »

L'orchestre de Lulli, et antérieurement, n'avait point de contre-basse ; c'étaient les violoncelles et les basses de viole qui faisaient la partie grave, et une espèce de contre-basse de viole (*violone*) montée de neuf cordes minces ; les choses restèrent dans cet état jusqu'en 1730. » (Fétis, *Revue musicale*, tome I).

(1) Fétis ; *Antoine Stradivari*, p. 45.

(2) *Ibid.*

(3) L'expression du *grand chœur* signifiait *tutti*, à cette époque.

(4) *Das neu erœffnete orchestre, durch J. Mattheson*. Hamburg, 1713, 3 vol. in-12 t. I, p. 236.

Le violoncelle lui-même, d'après M. Fétis, n'aurait été introduit en France que peu de temps avant la mort de Lulli, par *Batistini*, de Florence, connu sous le nom de Jean Stuck.

Montéclair, compositeur né en 1666 à Chaumont, est désigné comme le premier musicien qui joua de la contre-basse à l'orchestre de l'Opéra (il n'y en avait qu'une alors). Durey de Noinville, dans le tome II de son *Histoire du théâtre de l'Opéra en France* (1753), nous dit : « Montéclair se fit connaître à Paris vers l'an 1700, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut le premier qui joua de la contre-basse, instrument qui n'avait point encore été admis, et qui fait un si grand effet dans les chœurs. »

Nous remarquerons que cette assertion contredit l'assertion de M. Elwart dans son *Petit traité d'instrumentation* (1862), quand il met que la contre-basse a été introduite pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1756 par Gelinek, célèbre artiste allemand. Du reste, M. Elwart se contredit lui-même à cette occasion, car dans ses *Études élémentaires* publiées en 1838, il avançait qu'un artiste de talent, Mondonville, joua le premier de la contre-basse à l'Académie royale de musique en 1710.

Ces deux dates sont à rectifier, ainsi que le nom de Mondonville, à la place duquel il faut lire Montéclair.

En 1757, il n'y avait toujours qu'une seule contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce théâtre (cette tradition aristocratique du vendredi existe encore aujourd'hui). Gosséc fit ajouter une seconde contre-basse à l'orchestre de ce théâtre; Philidor en mit une troisième pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instruments s'est augmenté jusqu'à huit (1).

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, écrivait en 1767 : « De tous les orchestres de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, est celui qui fait le moins d'effet. »

Parmi les nombreuses raisons qu'il donne pour justifier son dire, il y a celle-ci : « Pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur. »

Dans l'origine et jusque il y a cinquante ou soixante ans, l'accord de la contre-basse était une si grande affaire, qu'avant la représentation le luthier venait remplir cette besogne; les chevilles étaient alors montées

(1) *Musique mise à la portée de tout le monde*, par Fétis.

à cliquet, tandis qu'en Allemagne on avait depuis longtemps déjà la vis sans fin, appliquée à la contre-basse à Berlin en 1778 par Bachmann.

Nous nous rappelons même avoir vu en Alsace les contre-basses avec de simples chevilles.

Un avocat au parlement, M. Domenjoud, avait proposé l'application de vis de rappel, posées parallèlement au manche et adaptées à son extrémité. Cette idée, qu'on trouve développée dans une plaquette intitulée : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique*, etc., Paris, 1757, put bien aider Bachmann dans son invention. Dans le système de M. Domenjoud, l'action de la vis était directe; tandis que Bachmann y a joint l'intermédiaire de la *vis sans fin*, dont il n'était d'ailleurs pas l'inventeur.

D'après le *Dictionnaire encyclopédique des sciences musicales*, de G. Schilling, Bachmann ne produisit son invention qu'en 1792 et non en 1778, comme on l'affirme généralement.

Nous ignorons si le perfectionnement de M. Domenjoud, revêtu d'un rapport favorable de l'Académie des sciences le 1^{er} décembre 1756, a fait fortune; la question pratique n'avait pourtant pas été négligée, car sa brochure est complétée par l'avis suivant : « Ceux qui voudront profiter de la commodité de cette invention, pourront s'adresser au sieur Gavi-niès, maître luthier à Paris, rue Saint-Thomas du-Laure. Il mettra des manches entiers ou fera l'amputation des vieux au-delà du sillet du côté des chevilles, sans toucher au reste de l'instrument, et y entera très proprement les nouveaux, tant aux violons qu'aux violoncelles, basses, contre-basses, violes, etc.; il mettra aussi des vis aux clavecins, si on s'y détermine. »

Albrechtsberger, dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1790 à Leipzig, dit que le *violone* ou contre-basse a généralement cinq cordes : *fa, la, ré, fa dièse, la*, en partant du grave; il ajoute : « Il y a encore une autre espèce de violone qui n'a que quatre cordes : *sol, la, ré, sol* ou *fa, la, ré, sol*, mais cet instrument ne s'emploie guère. » La contre-basse avait alors sur sa touche un sillet pour chaque demi-ton, à l'instar de la guitare.

N'est-il pas remarquable de voir les premières contre-basses apportées d'Italie et d'Allemagne, montées toutes à quatre cordes, accordées par quarts. Cette observation, faite en 1829 par Gélinek, artiste de la chapelle du roi, prouve une fois de plus combien les innovations ont de la peine à déraciner la vieille routine, puisqu'on a abandonné la contre-basse à quatre cordes pour la mettre à trois, et enfin revenir, presque de nos jours, aux quatre cordes.

M. Gélinek continue ainsi (1) : « Si l'on ne pratique pas cet instrument comme dans son origine, il est naturel de penser que les violoncellistes, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contre-basse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalle de la basse, tels qu'ils l'avaient appris, et supprimèrent la quatrième corde qui ne peut descendre à l'*ut*. D'ailleurs, la musique française, à cette époque, n'étant pas aussi compliquée qu'elle est maintenant, il était très facile de l'exécuter avec la contre-basse à trois cordes, accordée par quintes, ce qui est très fatigant, et souvent impossible de faire aujourd'hui. »

Il y avait alors des musiciens qui accordaient par quarts leur contre-basse à trois cordes, c'est-à-dire, en partant de la note grave : *la, ré, sol*. Gélinek propose d'ajouter un *ut* à l'aigu. De plus, l'archet étant très court alors (1829), il est d'avis de l'allonger, en changeant la manière de le tenir, et s'appuie de l'exemple de Dragonetti qui, à ce qu'il paraît, fut l'inventeur de cette nouvelle manière de tenir l'archet.

Tout le monde connaît les tours de force de Dragonetti, jouant avec Viotti des duos de violon, où il remplissait alternativement la première et la seconde partie sur sa contre-basse. Le contre-bassiste allemand Kämpfer en faisait autant ; de plus, quand il allait en voyage, il démontait son goliath, moyennant vingt-six vis, et le remettait en état dans un clin d'œil (2).

Quant aux tours de force sur la contre-basse, notre contemporain Bottesini peut rivaliser avec ses prédécesseurs.

Voici une date que nous fournit M. Fétis dans sa *Revue musicale*, juin 1827 : « M. Cherubini vient d'établir une classe de contre-basse à l'école royale de musique (3). »

On attribue également à Cherubini l'introduction de la contre-basse à quatre cordes à l'orchestre de la société des concerts, après s'être aperçu que le trait de ces instruments dans la symphonie de *ut mineur* de Beethoven lui avait produit un meilleur effet en Allemagne sur des contre-basses à quatre cordes.

M. Gouffé a notablement contribué à propager cet utile emploi des

(1) Note sur la contre-basse, par Gélinek, *Revue musicale*, de Fétis, t. V, p. 169.

(2) *Nelker von Gontershausen, die musikalische Tonwerkzeuge, etc.*, Francfort, 1855.

(3) On trouve au Conservatoire, dans un registre autographe de Chérubini : « Chenié, professeur de contre-basse, lequel est entré en fonctions au 1^{er} juillet 1827, ayant été nommé le 23 mai, même année. — Les premiers élèves inscrits sont : Durier, Croizier, Dubarle, Bagna, Hémet, Mouillard, Guillion. »

quatre cordes. Voici, à ce propos, la note que nous trouvons, dans la *Gazette musicale de Leipzig*, septembre 1839 : « En France, on continue généralement à accorder la contre-basse par quintes, quoique bien des artistes reconnussent l'avantage d'accorder par quarts, et attribuent à cela la supériorité des contre-bassistes allemands sur les français. Cherubini et Habeneck se sont prononcés complètement en faveur de l'accord usité en Allemagne, et dernièrement un certain M. Gouffé a publié là-dessus une brochure intitulée *Traité sur la contre-basse à quatre cordes*, d'après lequel on doit réformer la classe de contre-basse au Conservatoire à Paris. »

Rossini les réclamait aussi quand on monta son *Siège de Corinthe*. Se douterait-on que ce gros instrument se trouve être un type de gaieté dans un proverbe allemand : *Er glaubt der Himmel hoengtwill Bassgeigen*, il s' imagine (en parlant d'un homme heureux), que le ciel est garni de contre-basses. Cette figure doit avoir pour origine ce joyeux temps fort marqué dans la valse par la contre-basse.

La supériorité de la contre-basse à quatre cordes sur celle à trois ne se discute plus de nos jours ; sans parler des trois notes qu'on gagne dans la grave, le doigté est infiniment meilleur et se prête à des passages plus difficiles. Bottesini n'est pas de cet avis (voyez l'introduction de la *Grande méthode de contre-basse* qu'il vient de publier). Bottesini, préconisant la contre-basse à trois cordes, peut avoir raison au point de vue du virtuose, mais les ressources immenses de la quatrième corde à l'orchestre, nous le répétons, ne se discutent plus.

L'accord de la contre-basse a subi bien des variations, en tenant compte, bien entendu, du nombre différent de ses cordes. La contre-basse à trois cordes est presque toujours indiqué *sol, ré, la* (1) ; pourtant nous voyons dans le traité de Frœhlich (2), *la, ré, sol*. Dans ce même traité il y a : *fa, la, ré, fa dièse, la*, pour la contre-basse à cinq cordes (disparue de nos jours) ; nous y remarquons également *sol, do, fa, la*, puis enfin *mi, la, re, sol*, qui est le plus répandu pour les contre-basses à quatre cordes. En Angleterre, on se sert de la contre-basse à trois cordes.

Dans sa *Revue musicale* de 1827, M. Fétis cite l'accord suivant pour les contre-basses allemandes à quatre cordes : *la, ré sol, do* ; il est assez bizarre que Frœhlich ne l'ait point donné dans son traité.

(1) Nous partons toujours de la note grave, dans ces indications d'accords, en la désignant par une majuscule.

(2) *Vollstaendige theoretisch-practische Musik Schull für alle beim Orchester braeuchliche wichtigere Instrumente*, Bonn, Simœk. — 1810-1811,

On accorde quelquefois la corde grave *mi* en *mi bémol* ou *ré* ; Berlioz, dans son traité d'orchestration, parle même de l'*ut* grave, mais à cette profondeur il faut convenir que le son est peu distinct. Dans le Manuel de musique (édition Roret), publié par Choron et Ad. de Lafage (1836), les auteurs observent que l'accord de la contre-basse est *la, ré, sol* ; puis ils mettent dans une note que cette manière de monter la contre-basse n'est usitée ni en France ni en Allemagne, et qu'elle a l'inconvénient de priver l'instrument de trois notes fort essentielles dans le grave, savoir : *sol, sol dièse*. Hors d'Italie on monte les contre-basses par quintes, à partir du *sol* d'en bas. La manière italienne n'a d'autre avantage que de faciliter l'exécution des traits difficiles. »

Plus loin nous lisons dans le même manuel : « Je n'ai parlé que de la contre-basse à trois cordes, parce qu'elle est aujourd'hui la seule en usage ; elle est accordée *sol, ré, la*. »

En 1839, un professeur de physique du collège au séminaire de Corbigny inventa une contre-basse qui se jouait de la façon suivante : la main droite tenait l'archet, tandis que la gauche s'évertuait sur un clavier correspondant avec les cordes : il paraît que cette idée n'a pas fait fortune. M. Vuillaume connaissait-il cette invention ?

Ce n'est pas la grâce ou le charme qu'il faut demander à la contre-basse, mais bien l'énergie, la majesté : dans un crescendo, aucun instrument ne peut la remplacer.

Comme instrument solo, la contre-basse paraît rarement ; le virtuose est une exception.

L'accord de cet instrument se fait généralement par les sons harmoniques, plus distincts à l'oreille.

Nous terminerons ce petit aperçu historique sur la contre-basse, par la petite phrase apologétique, empruntée à l'ouvrage de Castil-Blaze, *De l'Opéra en France* : « La contre-basse est le fondement des orchestres ; rien ne saurait la suppléer : soit qu'elle conserve sa marche grave et sévère, soit qu'entraînée par la violence des passions, elle se joigne aux autres instruments pour les exprimer, la richesse de ses sons, un rythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques, signalent partout sa présence. »

J.-B. WEKERLIN.





L'OREILLE

I



'ATTRIBUE à la mémoire, » dit B. Franklin, « la faculté de comparer le ton actuel à celui qui vient de cesser. Mais s'il y avait dans l'oreille quelque chose d'analogue à ce que nous remarquons dans l'œil, *ce qui n'a rien d'impossible*, cette faculté n'appartiendrait pas à la mémoire (1). »

En effet, la mémoire n'est pour rien dans ce phénomène de comparaison. Le pressentiment qu'en avait l'illustre savant Américain, à une époque où la pensée qu'il exprime n'était pas sans hardiesse, s'est vérifié expérimentalement depuis.

De même que l'œil est disposé pour recevoir séparément, outre les sept couleurs du prisme, l'infinité des nuances intermédiaires; l'oreille, par une organisation tout aussi compliquée et d'une délicatesse égale, reçoit séparément toutes les nuances des sons.

Un rapide examen est à peine nécessaire pour rendre en quelque sorte tangible cette vérité aujourd'hui démontrée.

L'oreille se divise en trois parties : l'*oreille externe*, la *caisse du tympan* et le *labyrinthe*.

Le *conduit auditif* constitue, avec le pavillon extérieur que nous ne nous attarderons pas à décrire, toute l'oreille externe. C'est un tube

(1) Lettre à lord Kames, sur l'*Harmonie et la Mélodie des Airs écossais*.—Londres, 2 juin 1765.

étroit, un peu tortueux, que clôt intérieurement une mince membrane, tendue un peu lâchement, à laquelle il apporte l'air agité du dehors. Cette membrane, le *tympan*, sépare l'oreille externe de la *caisse*.

La caisse du tympan est une cavité profonde d'un peu plus d'un centimètre, large de deux, tapissée intérieurement d'une membrane transparente comme celle qui ferme l'entrée du conduit auditif, dont elle paraît être la continuation. Cette cavité est percée au fond de deux petits trous superposés, fermés également de minces membranes vibrantes et appelés, d'après la forme qu'ils affectent, la *fenêtre ronde* et la *fenêtre ovale*.

Près de la membrane du tympan prend naissance un canal cylindrique, la *trompe d'Eustache*, qui se termine par une ouverture assez grande au fond de la cavité buccale, près de la luette, et dont la mission est d'amener l'air extérieur à la caisse du tympan, de sorte que, des deux côtés de la membrane, l'air se trouve soumis à la même pression atmosphérique.

La fenêtre ovale, percée au-dessus de la ronde dans la paroi osseuse opposée au tympan, correspond avec celui-ci par la chaîne des *osselets*, dont les noms sont empruntés à leurs figures. Ce sont : le *marteau*, l'*enclume*, l'*étrier* et le *lenticulaire*.

Le marteau pourrait être représenté comme une sorte de petit compas, dont l'une des pointes est attachée au milieu du tympan, tandis que l'autre est fixée dans le bord osseux de la caisse. L'enclume ressemble assez bien à une petite enclume, mais mieux encore à une molaire ; elle supporte la tête du marteau, sa racine la plus courte est fixée à l'os opposé au tympan et la plus longue se relie à l'étrier, celui des trois osselets qui justifie le mieux son nom. Les deux branches de l'étrier reposent sur une base elliptique relativement large qui masque presque entièrement l'orifice membraneux de la fenêtre ovale, tandis que sa partie supérieure et pointue s'articule avec la racine creuse de l'enclume. Enfin le lenticulaire se rattache par un petit ligament à la partie supérieure de l'étrier, concourant à son articulation avec la racine de l'osselet précédent.

Ces osselets, articulés ensemble, sont attachés au tympan par une corde très déliée qui, sous l'influence des vibrations communiquées à cette membrane par le conduit auditif, les bande et les relâche alternativement, leur faisant ainsi transmettre ces vibrations de l'air extérieur, à l'oreille interne ou *labyrinthe*, par la fenêtre ovale que heurte la base de l'étrier.

L'oreille interne s'ouvre, immédiatement derrière la fenêtre ovale, par une cavité appelée *vestibule*. Le vestibule est surmonté de trois anneaux tubulaires incomplets qui s'entrecroisent et se correspondent par une ouverture intérieure, formant ainsi un canal continu, dont l'extrémité se perd dans le *limaçon*. Cette troisième et dernière partie de l'oreille interne a la forme exacte d'une coquille de limaçon, d'où son nom. Le conduit qui y pénètre devient progressivement plus étroit à mesure que la spirale se dessine. Au centre du limaçon se trouve une sorte de noyau creusé pour livrer passage aux filets du nerf auditif. Il sort de ce noyau une lame osseuse fort mince, qui tourne en spirale avec le conduit qu'elle divise en deux : la première de ces divisions forme avec les trois anneaux tubulaires, dont elle est la prolongation directe, un canal ininterrompu s'abouchant à la fenêtre ovale, tandis que la seconde correspond avec la fenêtre ronde. Enfin, un petit trou (*l'hélicotrème*), traverse cette lame, permettant à l'excès d'eau qui pourrait se trouver dans l'une des parties divisées de se déverser dans l'autre.

Tout le labyrinthe osseux est doublé intérieurement d'une membrane concentrique remplie d'eau, rattachée au mur osseux, dont elle reproduit la forme générale par des nerfs et des vaisseaux sanguins; et l'espace qui l'en sépare est rempli d'eau également.

A l'entrée du limaçon et du tube concentrique, chaque anneau présente un petit renflement intérieur avec une ouverture pour le passage de certaines terminaisons du nerf acoustique, lesquelles y rencontrent une microscopique forêt de poils rudes et élastiques, qui sont les *fibres de Schultze*. Dans leur partie supérieure, ces mêmes anneaux contiennent des petits sacs membraneux plus épais, remplis de petits cristaux inégaux appelés *otolithes*, que d'autres filets du nerf acoustique visitent également.

La membrane intérieure du limaçon se dédouble en partie, et l'intervalle est rempli par des fibrilles nerveuses tendues en travers comme des cordes de violon : ce sont les *fibres de Corti*. Ces fibres sont au nombre de *trois mille*; elles prennent naissance au milieu de la membrane inférieure, au point précis où cette membrane est le plus facilement impressionnable par les ondulations de l'eau du labyrinthe, ou *vitrée auditive*.

Le phénomène de l'audition s'explique à présent de lui-même :

Les vibrations de l'air extérieur, communiquées au tympan, sont transmises par la chaîne des osselets à la fenêtre ovale, dont la mem-

brane, agitée à son tour, les repasse à l'eau du labyrinthe. Elles suivent ainsi le canal continu, traversent l'hélicotrème et se propagent jusqu'à la fenêtre ronde. Le fluide du labyrinthe est donc, de cette manière, et dans toute son étendue, mis en vibrations correspondantes à celles de l'air extérieur.

Quand ces vibrations sont faibles et courtes, les *fibres de Schultze* suffisent à les recueillir — c'est-à-dire celles de ces fibres qui sont accordées pour les recevoir — et à les transmettre aux filets nerveux qui errent parmi elles; fortes et étendues, ce sont les *otolithes* qui les reçoivent et s'en débarrassent en faveur des petits nerfs auxquels ils donnent l'hospitalité. Le nerf acoustique, dont l'autre extrémité se perd dans la substance médullaire, les reçoit à son tour de ceux de ses filets qui en ont été impressionnés et les transmet au cerveau.

Si les vibrations extérieures sont régulières et rapides, en d'autres termes si elles produisent une note musicale, la membrane où sont attachées les trois mille cordes du réseau de Corti répond directement aux vibrations de l'eau qui la baigne et les communique à celles de ces cordes — filets spéciaux du nerf acoustique — qui sont accordées de sorte à vibrer à l'unisson.

L'oreille se comporte exactement comme le piano dans lequel, pour une expérience bien connue, on chante une note sur une voyelle donnée. Toute vibration simple y trouve sa corde sympathisante qui vibre aussitôt; et quand cette vibration a cessé, une note résonne encore qui est l'exacte reproduction de la première. Chaque fibre nous donne sa propre sensation, quoique chacune soit excitée en même temps par un simple mouvement vibratoire. (1)

Les trois mille cordes du réseau de Corti, partagées entre les sept octaves du piano, mettent en conséquence environ 400 cordes au service de chaque octave. D'où il suit que l'intervalle d'une fibre à l'autre est d'un peu plus d'un 66^e de ton, et que chacune des touches, blanches et noires, du clavier met en vibration plus de 33 de ces fibres microscopiques. C'est bien suffisant — du moins nos sens ne peuvent pas nous représenter de système plus complet — pour saisir et analyser toutes les nuances du mélange harmonique le plus compliqué.

« Dans l'oreille humaine, dit Müller, et à l'insu de l'homme, ce luth de trois mille cordes a de tout temps existé, recueillant la musique du

(1) J. Müller. — *Archives d'anatomie*.

monde extérieur et la traduisant pour le cerveau. Chaque vibration musicale qui tombe sur l'organe choisit parmi ses fibres tendues, la seule qui soit accordée à sa propre mesure, et entraîne cette fibre dans une même et unissonnante vibration. Ainsi, quelque compliqué et embrouillé que puisse être le mouvement de l'air extérieur, ces cordes microscopiques les analysent et nous en révèlent les moindres particules constitutives. »

II

L'organisation de l'oreille est une véritable merveille de délicatesse et de précision. Mais il s'ensuit malheureusement que le sens de l'ouïe, dépendant comme il est de la perfection d'un organe aussi compliqué et aussi fragile, peut être altéré par des causes diverses et nombreuses, souvent légères, et même entièrement détruit, si les parties essentielles de l'organe sont trop sérieusement lésées. C'est ainsi que des malheureux naissent irrémédiablement sourds, l'organisation de leurs oreilles étant à ce point défectueuse qu'ils sont absolument impropres à percevoir aucun son, et incapables d'acquérir la faculté de parler, c'est-à-dire d'imiter le langage vocal qu'ils ne peuvent entendre. Cette double infirmité n'empêche pas aujourd'hui ceux qui en sont frappés d'acquérir une culture intellectuelle supérieure, grâce aux méthodes d'instruction découvertes ou perfectionnées par l'abbé de l'Épée, l'abbé Sicard, et la foule innombrable de leurs adeptes et de leurs successeurs, dans une voie de dévouement et d'abnégation qui commande l'admiration et la reconnaissance de l'humanité ; mais ce n'est point, naturellement, par les moyens ordinaires.

Mais quelles sont les parties essentielles à la perception des sons ? Quoique les fonctions de l'organe de l'ouïe soient clairement déterminées quant au principe général d'action et quant au but particulier de chacune des parties qui le composent, on ne saurait dire quelles sont celles de ces parties, le nerf auditif excepté, qui sont absolument indispensables au mécanisme de l'audition.

Beaucoup de personnes ont une ouverture naturelle dans la membrane du tympan ; chez d'autres cette même ouverture est accidentelle — ou réputée telle, car à en croire certains anatomistes, cette perforation du tympan serait plutôt la règle que l'exception. Quoi qu'il en soit, l'assér-

tion que cette perforation du tympan influe sur la perfection de l'ouïe ne repose sur aucune preuve sérieuse. J'ajoute qu'elle constitue une opération fréquemment usitée, et avec succès, dans certains cas de surdité.

J'ai dit qu'il n'est pas prouvé qu'un trou dans la membrane du tympan influe sur la perfection de l'ouïe. En effet, il n'est pas rare de rencontrer des personnes dont l'organe fonctionne admirablement et qui se font un jeu d'expulser par les oreilles — perforées par conséquent — la fumée de leur cigare ou de leur cigarette : La fumée inspirée jusqu'au fond de la cavité buccale s'engage dans la trompe d'Eustache, qui la conduit dans la caisse du tympan, d'où elle s'échappe par le trou de la membrane sans difficulté. C'est d'ailleurs une fumigation recommandée, comme moyen empirique il est vrai, dans tous les traités de thérapeutique — notamment en cas de *paracousie*, ou tintement d'oreilles.

Cette faculté d'expulser la fumée du tabac, ou tout autre, par les oreilles est le partage d'un plus grand nombre de gens qu'on ne l'imagine. Il en est à peu près ainsi de toutes les facultés dont s'enorgueillit le petit nombre. Je me rappelle encore avec quelle admiration, naïf écolier, je fus pour la première fois témoin de ce phénomène exorbitant ! Qui ne se souvient de ses premières cigarettes fumées en contrebande dans des coins inimaginables, avec la volupté, malgré les nausées qu'on éprouve à dévorer en cachette le fruit défendu !

Il y avait un gros garçon, le boute-en-train de notre petit groupe, qui mettait toute sa gloire à en faire une consommation insensée, et croyait y ajouter encore en faisant prendre à la fumée inspirée toutes les voies de retour les plus insolites. Ce fut ainsi qu'il découvrit qu'il pouvait rendre cette fumée par les oreilles. Cette découverte le grandit de cent coudées à nos yeux, et l'orgueil qu'il en ressentit ne saurait se peindre. Il prenait avec nous des airs de protection insupportables, sa suffisance frisait l'insulte : cela ne pouvait durer. Cela ne dura pas plus de quelques jours, en effet. Bref à force d'exercices et d'efforts très pénibles sans doute, trois ou quatre gamins, aujourd'hui gens sérieux, bien posés et fumant avec une dignité sévère mais oublieuse du passé, étaient arrivés à cette découverte glorieuse qu'ils étaient aussi habiles ou aussi heureusement doués que notre orgueilleux camarade — et certes, quand ils faisaient la *sourde oreille*, c'est qu'ils le voulaient bien.

Il en est de même, croyons-nous, de l'influence prétendue du volume

et de la forme du pavillon extérieur de l'oreille; sans vouloir affirmer que l'amputation de cet ornement cartilagineux ne saurait être préjudiciable à la perception parfaite des sons, il faut pourtant reconnaître qu'à prendre trop au pied de la lettre les assertions de quelques écrivains, un âne entendrait plus clairement que le plus intelligent et le mieux doué des hommes. Nous ne nous habituerions pas sans humiliation à une pareille idée.

Ajoutons que des cas se sont présentés où la chaîne des osselets s'est trouvée désunie (par suite d'abcès ou autrement) sans que la faculté d'entendre en ait été gravement altérée. C'est qu'alors les vibrations de l'air extérieur, en agissant directement sur la membrane de la fenêtre ovale, produisaient les ondulations requises dans le fluide dont est rempli le labyrinthe.

C'est d'ailleurs un fait d'observation banale que cette action directe des vibrations extérieures, qu'elles passent par le conduit auditif ou par la trompe d'Eustache. En les dirigeant par cette dernière voie, on peut même les faire percevoir à un sourd dont l'infirmité ne provient pas de la paralysie du nerf acoustique. Il suffit de placer le bout d'une tringle sur le bord d'un vaisseau de fer ou de cuivre, d'un vulgaire chaudron, par exemple, et de faire prendre au patient l'autre bout entre les dents. Par ce moyen le sourd peut entendre ce que dit une personne qui parle en dirigeant le son de sa voix vers le fond de ce résonnateur rudimentaire.

Tout le monde sait qu'en prenant avec les dents une baguette dont l'autre extrémité repose sur une table, on entendra, les oreilles hermétiquement bouchées, le bruit d'une pointe d'épingle frottée légèrement sur la table, à un point aussi éloigné qu'on le voudra de celui où la baguette repose. Il y a dans cette expérience un problème de propagation des sons par les solides qu'il ne faut pas oublier; mais, par les solides ou autrement, le fait est que le son est ici propagé jusqu'à l'oreille, sans l'intervention de la membrane du tympan tout au moins.

Il est probable qu'une lésion des membranes des *fenêtres*, surtout de celle de la fenêtre ovale, serait fatale à la faculté de l'ouïe; mais dans quelle mesure? on l'ignore.

L'impressionnabilité de l'oreille aux sons aigus ou graves diffère souvent d'une manière très sensible suivant les individus. Wollaston a pu-

blié sur ce sujet, dans les *Transactions philosophiques*, des observations intéressantes et variées (1). L'attention du savant physicien anglais fut provoquée par la rencontre d'une personne complètement insensible au son d'un petit tuyau d'orgue qui, en raison de son acuité, se trouvait fort en deçà des limites de sa faculté d'entendre. Il ne tarda pas à reconnaître que ce phénomène d'insensibilité aux sons aigus était plus répandu que le défaut d'observation le laissait supposer. Il cite des personnes qui n'entendaient pas la stridulation des grillons, et d'autres pour lesquelles le pépiement des oiseaux n'existait pas dans l'échelle de sons perceptibles à l'oreille humaine.

Ces observations conduisirent Wollaston à étudier les différents procédés d'atténuation du sens de l'ouïe. Il se prit lui-même pour sujet d'expérience et découvrit — ce que tout le monde peut faire comme lui — qu'en se bouchant le nez et en fermant la bouche, tout en dilatant la poitrine, la membrane du tympan, soumise à une tension extrême par la pression externe sans contre-poids, produit l'insensibilité de l'oreille aux tons graves.

Ce fait vient à l'appui de l'opinion que le tympan, au moyen de son appareil d'os et de muscles, se reliant avec la membrane interne qui couvre le labyrinthe, est susceptible de tension et de relâchement, de manière à prendre toutes les dispositions convenables pour recevoir et transmettre les ondulations de l'air qui viennent le frapper diversement. Mais il ne faudrait pas s'empresse de rien conclure de cette expérience, si ce n'est que Wollaston n'ayant pas, apparemment, le tympan perforé, pouvait user d'un procédé d'atténuation des sens de l'ouïe refusé à ceux qui l'ont.

Sans nier que la faculté de percevoir les sons graves ou aigus puisse dépendre, dans une certaine mesure, de l'état de la membrane du tympan, quand cette membrane est intacte et ferme hermétiquement le conduit auditif, nous devons confesser que, dans le cas contraire, nous ignorons absolument à quoi tient l'un ou l'autre phénomène.

ADOLPHE BITARD.

(La suite prochainement.)

(1) *On Sounds inaudible by certain ears* (Abstracts of Papers in Philosophical transactions from 1800 to 1830, vol. II., p. 133, etc.),





TRIO BURLESQUE DE CAMBERT



Nous avons trouvé dans une vieille comédie, tombée dans l'oubli depuis longtemps, une page de musique qui nous semble bonne à conserver tant à cause du renom du maître qui l'a écrite, que comme spécimen, et des plus anciens, de ce que nous appelons aujourd'hui la musique bouffe ou l'opérette.

Cela se trouve intercalé dans le *Jaloux invisible*, comédie en trois actes du sieur Brécourt (acteur de la troupe de Molière), représentée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le 20 août 1666. Le compositeur, Cambert, est le même qui devint célèbre quelques années plus tard par la création de l'opéra français (*La Pastorale, Pomone, les Peines et les Plaisirs de l'Amour, Ariane*). On sait qu'évincé par Lully, de par l'autorité de Louis XIV, Cambert émigra en Angleterre où il fut intendant de la musique de Charles II. C'est même à Londres qu'il fit représenter en français le dernier des opéras cités ci-dessus, qui avait été répété à Paris du vivant de Mazarin.

Quant au trio lui-même, voici comment il est amené dans la pièce :

Carisel est le mari jaloux, espèce de Sganarelle d'une crédulité invraisemblable. Les amants et leur complice Marin (un Scapin) tirent parti de sa faiblesse pour lui jouer toutes sortes de tours. On lui fait croire qu'en mettant certain bonnet sur la tête il peut se rendre invisible à autrui, et comme le bonnet ne l'empêche pas de recevoir force coups de bâton appliqués sur son dos parfaitement visible, il s'en plaint à celui qui lui a donné le bonnet magique. C'est alors que Marin, l'insolent valet qu

se joue de lui, fait apparaître, par un prétendu sortilège, les musiciens qui chantent le *Triot*. Voici d'ailleurs la scène tout entière.

Les paroles italiennes dont Cambert s'est servi sont de la même famille que celles dont se servira plus tard notre monsieur Choufleury ; mais il ne faut pas oublier qu'on est ici en pleine farce et qu'on se moque d'un benêt. C'est de l'opérette deux cents ans avant Offenbach. Inutile d'ajouter qu'aucun des biographes de Cambert ne fait mention de ce morceau, resté caché dans les plis d'un bouquin devenu rare.

CARISEL, *seul*.

Quoy ! morbleu, sans me voir, on me bat, on m'assomme !
C'est le Diable ! à tastons m'avoir si bien battu !
Et qu'auroient-ils donc fait, les chiens, s'ils m'eussent veu.
Ah bonnet ! ah bonnet ! contre qui je déteste,

(*le foulant aux pieds.*)

Que puisses-tu crever quelque jour de la peste,
Et que le malheureux de qui je t'ai reçu....
Mais le voicy, le traistre.

SCÈNE IV.

MARIN, CARISEL.

CARISEL *continuë*,

Ah Sire ! Malotru,
Suborneur effronté, fourbe, archifourbissime,
Puissiez-vous quelque jour dans un affreux abisme,
Rencontrer tous les maux qu'en mon juste courroux
Je pourrais aujourd'hui souhaiter contre vous.
Puissiez-vous devenir un rat, et qu'avec joye
D'un chat bien affamé vous deveniez la proye,
Puissiez-vous devenir hybou pour les oyseaux
Et brebis pour les loups, pendu pour les corbeaux,
Serpent pour la Cygogne, Ancre pour un vieux cable,
Mouche pour l'Araignée, et Sergent pour le diable,
Que le diable luy-mesme avec inimitié
Par lien conjugale (*sic*) vous prenne pour moitié,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui vous ressemble.

MARIN.

Que Diable avez-vous donc à japper contre moy ?

CARISEL.

Rien, que deux mille coups sur vostre bonne foy.

MARIN.

Comment donc ?

CARISEL

Ce bonnet qui rendoit invisible,
Morbleu, m'a-t-il rendu l'omoplate insensible ?
Et sur sa bonne foy me fiant trop à vous,
Ne viens-je pas d'avoir cinquante mille coups ?

MARIN.

Diabiezot.

CARISEL.

Diabiezot ! la chose est trop certaine,
Quatre hommes tour à tour y reprenoient haleine ;
Chacun d'eux à loisir avec un grand sang-froid
M'assennoit lentement un coup qui portoit droit,
Mais si juste et si fort, avec tant de pratique,
Qu'à les voir on eut dit qu'ils battoient en musique.
Moy les voyant d'abord dedans ce dessein-là,
Je me suis affublé du bonnet que voilà :
Et me fiant à vous et sur cette coëffure,
J'ay mis de bonne foy mon dos à l'aventure.

MARIN.

Hé quoy l'on vous a veu ?

CARISEL.

J'ai crû que non d'abord,
Mais me sentant frapper et si juste, et si fort,
Je me suis bien douté qu'il estoit impossible
Qu'aux yeux de ces Frappeurs je devinsse invisible.

MARIN (*bas*).

Peste ! quelque brutal nous aura tout gasté !
Le bonnet, l'aviez-vous tourné du bon costé ?

CARISEL.

Comment ! du bon costé ? je l'ai mis sur ma teste.

MARIN.

Comment ?

CARISEL *remettant le bonnet.*

Comme cela

MARIN.

Fy, morbleu, pauvre beste !
Je ne m'estonne plus si l'on vous a battu,

Ce costé de bonnet n'eust jamais de vertu !
 Vous l'avez justement mis s'en devant derrière ;
 Cependant il n'a plus sa qualité première,
 Et vous l'avez souillé par vos emportemens ;
 Mais nous aurons recours à nos enchantemens,
 Par la grande vertu de quelques Vers en prose....

CARISEL.

Et comment ? les costés y font donc quelque chose ?

MARIN.

Vous moquez-vous ? C'est tout.

CARISEL.

Je ne le savois pas.

MARIN.

Je m'en vais invoquer des Ombres de là-bas,
 Retirez-vous.

CARISEL.

O mal ! Cruelle jalousie !
 Jusques à quand veux-tu troubler ma fantaisie ?

Après que Marin a fait toutes les postures et grimaces magiques, un Pupitre paroist porté par trois figures grotesques, qui préludent par Bondi Cariselli, et après que le Triot a dit une fois Bondi Cariselli....

MARIN.

Ils vous disent bonjour, répondez donc.

CARISEL.

A moy ?

MARIN.

Ouy.

CARISEL.

Bonjour donc, Messieurs.

MARIN.

Vous avez quelque effroy.

CARISEL.

Point.

(On chante le Triot.)

CARISEL *continüe.*

Que dit-on de moy ?

MARIN.

Qu'ils ont à ma priere
 Remply vostre bonnet de sa vertu première.

CARISEL.

Tant mieux.

MARIN.

Et qu'il aura toute sa faculté
Pourveu que vous l'ayez toujours de ce costé,
Vous pouvez le reprendre avec pleine assurance,
Puisqu'il est revestu de toute sa puissance.
Adieu (*bas*). Quant au bonnet, je m'en vais hazarder
Par sa servante mesme à l'en persuader.

CARISEL *seul*.

Enfin donc te voilà, bonnet en qui j'espere,
Cher bonnet à mes vœux tantost si peu prospere,
Repare le défaut d'invisibilité,
Et dans l'occasion mets toy du bon costé!
Etc., etc....

Cette scène est d'un assez bon mouvement; d'ailleurs il y a de la gaîté dans ce *Jaloux invisible*, et M. Ballande en pourrait faire son profit.

Quant au *Triot* de Cambert, nous l'avons fait transcrire en notation moderne, et la *Chronique musicale* le donnera dans sa livraison du 15 juillet.

O. LE TRIOUX.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



La *Notice sur la contrebasse*, qu'on lit dans ce numéro, est extraite d'une brochure des plus intéressantes publiée par M. Wekerlin, à la librairie Baur, 11, rue des Saints-Pères.

Cette brochure a pour titre : *OPUSCULES SUR LA CHANSON POPULAIRE ET SUR LA MUSIQUE*, elle contient quatre études importantes :

- 1^o *Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été* ;
- 2^o *La chanson de Jean de Nivelle* ;
- 3^o *Notice sur la contrebasse* ;
- 4^o *Histoire de l'impression de la musique, principalement en France* (1^{re} partie, la seule publiée).

Ces études, où les documents précieux abondent, sont accompagnées d'airs notés, de planches, et de fac-simile qui en augmentent singulièrement l'intérêt. On sait d'ailleurs avec quelle compétence le savant bibliothécaire du Conservatoire traite ces matières délicates. Il serait à souhaiter qu'il donnât une fin à l'*Histoire de l'impression de la musique*, dont la *Chronique musicale* a pu reproduire déjà la première partie : c'est un sujet tout nouveau, que M. Wekerlin seul est en état de compléter.

Notre collaborateur, par caprice de bibliophile, a voulu que sa brochure fût rare, et ne l'a fait tirer qu'à cinquante exemplaires.

— C'est samedi prochain, à midi précis, que commencera, à l'Institut, l'audition publique des six cantates des logistes du grand prix de Rome.

Les paroles sont de M. R. Ballu, fils de l'architecte, membre de l'Institut. La cantate est intitulée *Clytemnestre*.

Voici l'ordre de l'exécution des six morceaux :

- N^o 1. — M. Hillemacher. N^o 5 en 1874.
- N^o 2. — M. Wormser, élève de M. Bazin. N^o 2 de l'année dernière.
- N^o 3. — M. Véronge de la Nux, élève de M. Bazin. N^o 4 de l'année dernière.
- N^o 4. — M. Marmontel, élève de M. Reber.
- N^o 5. — M. Dutacq.
- N^o 6. — M. Pop Méarini. N^o 6 en 1874.

Le jugement préparatoire aura lieu vendredi prochain, 2 juillet, au Conservatoire.

Le jugement définitif se fera le lendemain, à l'Institut, après l'audition des six cantates.

— Les morceaux choisis pour les concours publics de juillet, au Conservatoire, sont les suivants : pour les classes d'étude de clavier (41 concurrents, dont 6 hommes et 35 femmes), le troisième concerto de Ries (en *ut dièze* mineur); pour les classes de piano des hommes (14 concurrents), la première ballade de Chopin, et pour celle des femmes (33 concurrents), le deuxième concerto de Chopin (en *fa* mineur); pour les classes de violon (20 concurrents), le dix-neuvième concerto de Kreutzer (en *ré* mineur); pour les classes de violoncelle (8 concurrents), le sixième concerto (militaire) de Romberg. — Dans les classes de chant, 14 élèves hommes et 20 élèves femmes ont été admis au concours; dans celle d'opéra, 4 hommes et 5 femmes; d'opéra comique, 7 hommes et 9 femmes; de déclamation dramatique, 18 hommes et 8 femmes.

La Chronique musicale publiera comme les années précédentes un compte rendu de ces concours, ainsi que le *Palmarès*.

— Le ministre des travaux publics a présenté à la Chambre un projet de loi tendant à allouer un crédit supplémentaire de 3 millions pour l'achèvement du nouvel Opéra.

Cette somme se répartit ainsi :

Exécution de travaux que l'on avait eu d'abord la pensée d'ajourner.....	450.000
Établissement des appareils contre l'incendie.....	450.000
Réparation des dégâts causés pendant le siège et pendant la Commune.....	600.000
Exécution non prévue d'une partie du matériel scénique....	500.000
Installation de la machine de la scène et canalisation du gaz.	1.000.000
Le projet de loi constate que les dépenses de construction du nouvel Opéra s'élevaient, au 1 ^{er} janvier 1874, à la somme de	28.000.000
La Chambre a accordé en 1874 un crédit de.....	1.000.000
et en même temps a autorisé un emprunt de.....	3.500.000
On demande aujourd'hui, pour solder les dépenses faites.....	3.000.000
	<hr/>
La dépense totale sera donc ainsi réglée à.....	35.500.000
Si à cette dépense de construction on ajoute :	
1 ^o Celle des décors qu'il a fallu fournir en remplacement de ceux qui ont été brûlés et pour lesquels on a autorisé, par la loi du 28 mars 1874, un emprunt de.....	2.500.000
2 ^o Celle du terrain, qu'on a évaluée à.....	10.500.000
	<hr/>
On compte que le nouvel Opéra n'a pas coûté moins de....	48.500.000

La sous-commission du budget des beaux-arts, à l'Assemblée nationale, a approuvé le rapport présenté par M. d'Osmoy, qui maintient les subventions

actuelles ; sur la proposition du ministre, elle a même ajouté que le Théâtre-Lyrique recevrait 195,000 francs, provenant des deux subventions de 1875 et 1876 réunies, et lui a accordé pour l'année suivante un autre supplément de 100,000 francs, prélevés sur la part qui revient à l'État dans les bénéfices réalisés par l'Opéra. En échange des avantages faits à la future direction de ce théâtre, l'administration, voulant réserver exclusivement cette scène aux jeunes compositeurs, interdirait les traductions et les reprises d'ouvrages classiques au Théâtre-Lyrique ; des autorisations spéciales pourraient néanmoins être accordées la première année, par suite de la difficulté de reconstituer un répertoire, que le retrait des ouvrages de Gounod a considérablement appauvri.

Mais ce projet de la sous-commission a été repoussé par la grande commission du budget, qui veut simplement s'en tenir au maintien de la subvention de l'année dernière.

M. Arsène Houssaye pose, dit-on, d'une façon sérieuse sa candidature à la direction du Théâtre-Lyrique. Seulement il demanderait 200,000 francs de subvention. Son but — but louable si jamais il en fut — serait de faire triompher la musique française, que l'art allemand, l'école de Wagner, tend chaque jour à rabaisser, et de repasser en revue tout notre riche répertoire depuis Lulli.

Les jeunes compositeurs ne seraient point oubliés.

M. Arsène Houssaye veut réaliser l'idée par lui caressée depuis si longtemps de faire mettre en musique le drame moderne. C'est ainsi que, décidé à rompre avec les traditions de l'ancien Opéra-Comique, il commanderait des livrets d'un genre nouveau à MM. Sardou, Dumas, Feuillet, Meilhac, etc., qui seraient confiés à qui de droit.

En revanche, c'est avec un véritable plaisir que nous verrions revenir M. Houssaye au poste si difficile de directeur, et prendre enfin la défense de notre musique nationale.

En présence de la décision de la commission du budget, le futur directeur du Théâtre-Italien ne pourra obtenir une subvention de 200,000 francs, que par voie d'amendement à la discussion publique du budget à la Chambre.

— L'amendement suivant sera présenté à l'article 20 du projet de loi sur le budget des beaux-arts, par MM. Raoul Duval et Ganivet : « A partir du 1^{er} janvier 1876, le droit des hospices sur les théâtres proprement dits, et sur les concerts proprement dits, quotidiens ou non quotidiens, sera perçu sur la recette brute provenant du prix des billets vendus au bureau et en location, déduction faite d'une somme fixe allouée à chaque théâtre ou concert en représentation de ses frais et sur laquelle la perception n'aura pas lieu. A cet effet, chaque administration devra remettre à l'Assistance publique un état détaillé de ses frais. Cet état devra être approuvé par l'Assistance publique, et le prélèvement s'exercera sur la somme excédant le chiffre fixé d'accord avec elle comme représentant la moyenne des frais quotidiens. »

— Le nivellement des terrains sur lesquels étaient élevées la salle et la scène de l'ancien Opéra étant presque achevé, il va être procédé à la démoli-

tion des dernières parties de l'édifice demeurées à peu près intactes et situées à l'angle de la rue Drouot et de la rue Rossini. Le 19 juin, en la salle des criées de la préfecture de la Seine, on a mis aux enchères les matériaux à provenir de la démolition de ces derniers débris. Les bâtiments existant encore sont ceux qui étaient affectés à l'administration, au bureau de la copie, à la caisse, etc., etc. Les restes de la grande galerie de l'hôtel de Choiseul, qui était devenue le foyer de la danse, et dont on aperçoit encore aujourd'hui plusieurs arcades, vont disparaître également. Enfin, dans deux mois, terme extrême assigné à l'enlèvement des ruines qui vont être adjudgées, il ne restera plus une pierre de ce qui, pendant un demi-siècle, fut l'Opéra.

— On annonce que l'un de nos jeunes compositeurs, M. Edouard Caza-neuve, vient de terminer la musique d'un opéra en trois actes dont le livret est de M. Cormon. Titre : *le Carrosse du Gouverneur*.

— Pour juger du peu de valeur des décors mis en adjudication, dès qu'ils n'ont point une destination absolue, immédiate, il suffira de jeter les yeux sur les chiffres suivants, résultant de la vente aux enchères publiques des décors ayant servi à l'exploitation provisoire de notre Grand-Opéra, salle Ventadour. C'est à n'y pas croire :

Le 1^{er} lot, châssis de *la Source* et de *Guillaume Tell*, a été adjudgé 40 fr.

Le 2^e et le 3^e lot, 120 francs, à M. Vizet.

Le 4^e, *Guillaume Tell*, toiles et châssis, 215 francs, à M. Faure.

Le 5^e, *les Huguenots*, 150 francs, à M. Pelletier.

Le 6^e, *Robert*, 400 francs, à M. Vizet.

Le 7^e, *Hamlet*, a été poussé par M. E. Dejean jusqu'à 165 francs et adjudgé 170 francs, à M. Pelletier.

Le 8^e, *l'Esclave*, 16 toiles et les châssis, n'a pas été vendu, On en demandait 1500 francs; personne ne s'est présenté, dit *le Gaulois*. M. F. Oswald ajoute que tous ces décors étaient incomplets et que le ministère avait donné des ordres pour racheter certains de ces décors en prévision de la réouverture du Théâtre-Lyrique. Il eût bien mieux valu n'en point risquer la vente.

Un neuvième lot, composé des décors de *Faust*, n'a pas, non plus, trouvé acquéreur, sur la mise à prix de 1,000 francs. Il n'en a pas été de même de la vente effectuée, vendredi dernier, des costumes réformés de ces deux ouvrages, ainsi que de ceux de *Don Juan*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots* et *Robert le Diable*.

— Voici les principales clauses de la nouvelle loi italienne sur les représentations théâtrales :

Article 1^{er}. — L'auteur d'une œuvre pouvant se représenter en public, éditée ou non, a sur cette œuvre le droit exclusif de représentation et d'exécution (sous réserve de l'accomplissement des conditions formulées au chapitre III de la loi du 25 juin 1865, n° 2337).

Art. 2. — Personne ne pourra exécuter ou représenter un ouvrage sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit.

Art. 3. — Le droit de représentation ou d'exécution, pour l'auteur ou ses ayants droit, dure quatre-vingts ans, à dater du jour de la première exécution ou de la première publication. L'ouvrage tombe ensuite dans le domaine public, en ce qui concerne la représentation ou l'exécution.

Art. 5. — La déclaration et le dépôt des ouvrages, pour assurer la garantie des droits, devront être faits dans les trois mois à partir de la première représentation ou de la première publication. La déclaration et le dépôt tardifs seront également valables, excepté dans le cas où un autre aurait édité ou représenté l'ouvrage, ou bien en aurait fait venir des exemplaires de l'étranger pour les vendre dans l'espace de temps écoulé entre la fin du troisième mois et le moment de la déclaration effective. Alors l'auteur n'aura pas le droit de s'opposer à la vente des exemplaires qui seraient déjà imprimés ou introduits.

Art. 6. — Les déclarations seront publiées chaque mois dans la *Gazette officielle* du royaume.

Art. 8. — La présente loi est aussi applicable aux ouvrages déjà publiés, représentés ou exécutés.

— Le roi de Hanovre vient de conférer à Charles Lamoureux la grande médaille d'honneur en or, pour les Arts et les Sciences.

— Les membres de la famille Boieldieu, présents aux fêtes du centenaire, ont adressé la lettre suivante au maire de Rouen :

Rouen, le 16 juin 1875.

Monsieur le Maire,

Nous ne voulons pas quitter la ville de Rouen sans vous exprimer notre reconnaissance pour l'hommage éclatant qu'elle a rendu à la mémoire de Boieldieu.

Cet hommage ne s'adresse, nous le savons, qu'au compositeur illustre et sympathique ; mais nous avons été profondément émus des solennités auxquelles nous venons d'assister, et nous vous prions de vouloir bien être, vis-à-vis de la population tout entière, l'interprète de nos sentiments et de ceux des membres de notre famille qui n'ont pu être présents à cette grande manifestation.

Veillez recevoir aussi, monsieur le maire, nos remerciements pour l'hospitalité si complète que l'administration municipale nous a donnée, et dont le souvenir ne s'effacera jamais de notre cœur.

Agréer, monsieur le maire, l'assurance de notre haute considération.

Adrien BOIELDIEU, fils de Boieldieu.

Louis AIGOIN, petit-fils.

Georges AIGOIN, petit-fils.

Alphonse BOIELDIEU, lieutenant au 24^e
bataillon de chasseurs, petit-neveu.

M. Louis Aigoïn, en déposant cette lettre, a remis à M. le maire cent francs pour les pauvres.

— La Société des compositeurs de musique a voté, dans son assemblée générale d'avant-hier, sur la proposition de M. Vaucorbeil, son président, une somme de 500 francs au profit des inondés, indépendamment des droits aux représentations organisées au profit des malheureuses victimes de nos inondations du midi.

— Le différend entre M. Bagier et les membres de l'orchestre du Théâtre-Ventadour vient d'être tranché par un jugement de la première chambre civile. — Le 20 janvier dernier, les artistes de l'orchestre du Théâtre-Ventadour cessèrent leur service, parce que l'engagement contracté par eux avec M. Bagier le 8 janvier ne fixait qu'à quinze jours la durée de leur concours. M. Bagier dénonça au public ce qu'il appelait le mauvais vouloir des artistes musiciens. Devant la première chambre, M. Bagier a soutenu que les artistes de l'orchestre avaient outrepassé leurs droits, que dans tous les traités antérieurs passés entre les diverses directions du Théâtre-Ventadour et eux, il avait toujours été stipulé que les artistes de l'orchestre devaient, leur engagement terminé, rester à la disposition du directeur pour les représentations qu'il pouvait lui plaire de continuer au delà du terme fixé, et que cette disposition devait être observée, même en l'absence de dénonciation formelle. Les artistes, au contraire, invoquaient les termes précis de leur dernier engagement; il soutenaient n'avoir fait qu'user de leur droit en ne continuant pas leur service au delà du 22 janvier, de même que le directeur aurait eu le droit d'arrêter alors les représentations. Ils faisaient remarquer que leur liberté était complète à ce moment, et que le devoir de M. Bagier était de leur payer le 22 janvier les appointements échus, ce qu'il n'a pas fait et ce qui motive aujourd'hui de leur part une demande reconventionnelle. Le tribunal, conformément aux conclusions de M. le substitut Ribot, a déclaré M. Bagier mal fondé dans sa demande en dommages-intérêts contre les artistes, et l'a condamné, sur la demande reconventionnelle de ceux-ci, à payer les appointements échus, et en tous les dépens.

— Le pauvre M. Bagier a souvent des procès. En voici enfin un qu'il n'a pas perdu.

Une demoiselle Angeli, artiste lyrique, engagée à 500 francs par mois, réclamait à l'ex-directeur du Théâtre-Italien une somme de 1,000 francs pour ses appointements de février et de mars.

M. Bagier a résisté à cette prétention, disant que la fermeture du théâtre fin janvier, par suite du refus de service des musiciens et du retrait de la subvention, était un cas de force majeure dont tout le personnel devait subir le contre-coup.

Le tribunal a donné gain de cause à M. Bagier.

— *La Chronique musicale* a reproduit dernièrement, dans les extraits qu'elle a donnés du livre de M. Pougín sur Boieldieu, le curieux article où Weber étudie le talent de Boieldieu et son opéra de *Jean de Paris*. M. Adolphe Jullien a découvert et publié pour la première fois en français, dans son

feuilleton musical du *Français*, deux autres jugements encore plus élogieux sur le même artiste et sur le même ouvrage. Ces articles sont ignorés en France : ils seraient pourtant des plus curieux à connaître, car ils émanent précisément de deux compositeurs qu'on pourrait croire les plus dédaigneux pour le talent du musicien français, et qui montrent vis-à-vis de lui une impartialité dont on use trop peu à leur égard.

Voici le jugement de Schumann sur *Jean de Paris* :

« Voilà un opéra modèle. Deux actes, deux décors, deux heures de spectacle ; cela forme un tout heureux à souhait. *Jean de Paris*, *Figaro* et le *Barbier* sont les premiers opéras comiques du monde, de clairs miroirs où se réfléchit la nationalité des compositeurs.

L'instrumentation, actuellement ma principale préoccupation, est partout d'un travail achevé. Les instruments à vent notamment, les clarinettes et les cors, sont traités avec prédilection et ne couvrent le chant nulle part ; la voix des violoncelles se fait entendre à découvert en maint passage et produit bon effet. Les notes élevées des cors, même quand la partie chantante domine, se fondent avec elle le mieux du monde. »

Voici maintenant l'avis de Wagner :

« Le genre rossinien gagna beaucoup à se combiner ainsi avec les qualités positives d'un style arrêté, et les artistes français produisirent dans cette direction des ouvrages dignes d'une admiration sans réserve, miroirs fidèles en tout temps des éminentes qualités du caractère national. C'est ainsi que l'aimable esprit chevaleresque de l'ancienne France semble avoir inspiré à Boieldieu sa délicieuse musique de *Jean de Paris*, car la vivacité et la grâce de l'esprit français sont empreintes surtout dans le genre de l'opéra comique. »

— On vient d'inaugurer le Cirque-Fernando, situé à Montmartre au haut de la rue des Martyrs. L'orchestre, composé de vingt-cinq musiciens, est dirigé par M. Bouillon. Le directeur de ce bel établissement se propose de donner le dimanche, pendant l'hiver, des concerts populaires, c'est-à-dire des auditions de bonne musique qu'on entendra en donnant très peu d'argent. L'idée mérite les encouragements de la presse.

— Les journaux anglais signalent parmi les artistes de distinction que la saison a amenés à Londres, M. Lichtlé, un des artistes les plus accomplis sur le cor d'harmonie. *The Musical World* fait son éloge de la façon suivante :

« Ce monsieur a déjà été entendu plusieurs fois dans différents concerts à la grande satisfaction des auditeurs. »

« La pureté de son qu'il produit, et sa puissance d'exécution sont vraiment incroyables. »

M. Lichtlé est Alsacien ; il était professeur au Conservatoire de Strasbourg, et a quitté son pays après l'annexion.

— Sous le titre : *les Spectateurs sur le Théâtre, Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*, M. Adolphe Jullien vient de réunir en une élégante brochure (chez Detaille, 10, rue des

Beaux-Arts) le travail qu'il a publié dernièrement à *la Chronique musicale* et qui contient de si curieux documents inédits extraits des Archives de la Comédie-Française. Cette luxueuse publication renferme le plan du Théâtre-Français, dressé par Blondel avant 1759 et une très belle eau-forte d'après Charles Coypel, finement gravée par M. E. Champollion dans la grandeur même de l'original, qui n'avait pas été reproduit depuis 1726 et qui est devenu d'une extrême rareté.

NOUVELLES

PARIS. *Opéra*. — Mademoiselle de Reszké a débuté le 21 juin dans le rôle d'Ophélie d'Hamlet. Mademoiselle Gabrielle Moisset engagée depuis longtemps, a chanté le 26 juin la Reine dans *les Huguenots*, et enfin, le 29 juin mademoiselle Grabow s'est essayée dans le même rôle.

Mesdames Krauss, Carvalho et Gueymard prennent leur congé annuel le 1^{er} juillet.

— La reprise de *Faust* aura lieu après l'expiration du congé de madame Carvalho. C'est M. Manoury qui reprendra le rôle de Valentin, et non M. Caron.

— Les répétitions de *Jeanne d'Arc*, le nouvel ouvrage de M. Mermet, sont enfin commencées à l'Opéra.

On sait que mademoiselle Krauss doit remplir le rôle de l'héroïne de *Vaucouleurs*.

Quant au personnage d'Agnès Sorel, il est plus que probable qu'on le destine à mademoiselle Bloch.

— Les artistes des chœurs de l'Opéra viennent d'adresser une demande en augmentation d'appointements.

— Le *Prophète* sera donné vers la fin de septembre. En voici la distribution :

Jean de Leyde	MM. Villaret
Jonas	Laurent
Oberthal	Bataille
Zacharie	Menu
Mathisœn	Domar
Fidès	M ^{mes} Rosine Bloch
Berthe	Daram

Opéra-Comique. — L'Opéra-Comique célébrera le centenaire de Boieldieu à sa date réelle, c'est-à-dire le 16 décembre prochain.

La Dame blanche sera complètement remontée pour la circonstance, et Duchesne chantera pour la première fois le rôle de Georges Brown.

C'est aussi le 16 décembre 1862 que fut donnée, sous la direction de M. Perrin, la *millième* représentation de *la Dame blanche*. A cette occasion, des stances composées par M. Méry furent dites par Léon Achard, qui venait de débiter si brillamment dans le rôle de Georges Brown. Le spectacle commençait par le premier acte de *Jean de Paris*.

Depuis le 16 décembre 1862, on a donc joué *la Dame blanche* 346 fois !!

Gaité. — A dater du 1^{er} juillet 1875, M. Albert Vizentini devient directeur du théâtre de la Gaité qu'il vient d'acheter, à ce jour, à M. Offenbach, et qu'il exploitera au nom de la société en commandite : Albert Vizentini et Cie.

La première pièce que montera le nouveau directeur est le *Voyage dans la lune*, de MM. Leterrier, Vanloo et A. Mortier, avec musique d'Offenbach et Mademoiselle Aimée dans le principal rôle

Puis viendront le *Don Quichotte* de Sardou et Offenbach et une autre grande pièce : le *Cheveu du Diable*, de MM. Ed. Cadol et V. Koning.

Bouffes-Parisiens. — M. Ch. Comte, directeur des Bouffes-Parisiens, vient de confier à un jeune compositeur, M. Léopold Dauphin, le soin d'écrire la musique d'une pièce de MM. Victor Bernard et Valery Vernier.

Titre : *Les Ciseaux d'Accoulina*, opéra-bouffe en un acte.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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