



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



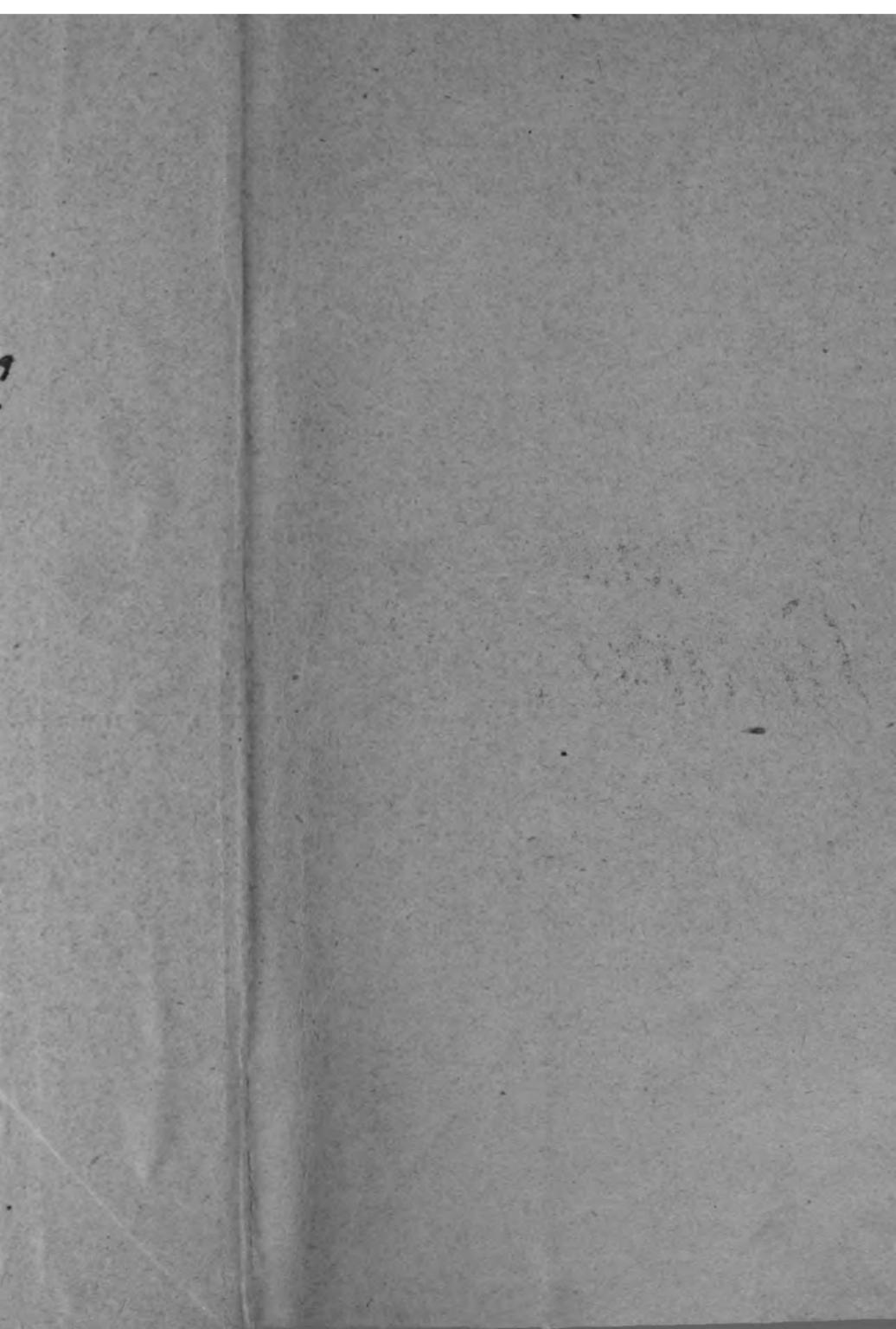
E. HOTAT ET FILS
RELIEURS
24, PLACE DE LA REINE
SCHAERBEEK

PROPERTY OF
*University of
Michigan
Libraries*

1817

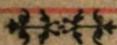


STELLFELD PURCHASE 1934



79/100-

ALBERT DE LASALLE



DICTIONNAIRE

DE LA

MUSIQUE

APPLIQUÉE A

L'AMOUR



AVEC UN FRONTISPICE DE E. MORIN

Et un Appendice bibliographique



PARIS

LIBRAIRIE INTERNATIONALE

15, BOULEVARD MONTMARTRE

A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e, Éditeurs

M DCCC LXVIII

Tous droits de traduction et de reproduction réservés

DICTIONNAIRE

DE LA

MUSIQUE

APPLIQUÉE A

L'AMOUR

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE DES BOUFFES-PARIISIENS. (Souvenirs. — Anecdotes. — Répertoire. — Statistique... depuis la fondation de ce théâtre en 1855.)

LA MUSIQUE A PARIS, en collaboration avec M. Er. Thoinan. (Théâtres. — Concerts. — Institut. — Conservatoire. — Orphéon. — Musique religieuse. — Littérature musicale...)

MEYERBEER (sa biographie & le catalogue de ses œuvres).

L'HÔTEL DES HARICOTS, maison d'arrêt de la Garde nationale (Histoire anecdotique... avec 70 dessins de E. Morin, d'après les originaux de Decamps, A. Millet, Yvon, Traviès, C. Nanteuil, Daumier, Ciceri, Devéria, etc... Et de nombreuses Inscriptions, Vers, Morceaux de musique trouvés sur les murs de la prison).

EN PRÉPARATION

PARIS-BADIN (Croquis. — Anecdotes. — Fantaisies diverses).

LES PREMIERS NUMÉROS DES GRANDS JOURNAUX (Études bibliographiques).

PARIS. — IMPRIMERIE L. POUPART-DAVYL, RUE DU BAC, 30.



ALBERT DE LASALLE



DICTIONNAIRE

DE LA

MUSIQUE

APPLIQUÉE A

L'AMOUR



AVEC UN FRONTISPICE DE E. MORIN

Et un appendice bibliographique



PARIS

LIBRAIRIE INTERNATIONALE

15, BOULEVART MONTMARTRE

A. Lacroix, Verboeckhoven & C^o, Éditeurs

M DCCC LXXIII

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

MUSIC-X

ML

108

.L34

STELLFELD

*Ce qui suit est dédié à toutes les femmes,
jeunes, jolies & sensibles à la musique.*



A

ACCOLADE. — Dans le sens le plus général, ce qui joint, attache, enserre, embrasse...

Un soir qu'il faisait de l'orage, le mot *accolade* se mit à bourdonner dans notre cervelle & y causa quelque dégât; car bientôt, plongé en des rêveries outrées, nous crûmes apercevoir un rapport entre « l'accolade » une des cérémonies du mariage, & « l'accolade », signe employé dans la typographie musicale... Cette griffe, élégamment tordue, & qui ac-

couple les deux portées de la musique de piano, ne peut-on pas, en effet, lui prêter une signification symbolique? Elle



consacre, pour ainsi parler, le mariage de la musique *femelle* confiée à la main droite de l'exécutant, & de la musique *mâle* dévolue à sa main gauche. (Mariage d'inclination dans l'œuvre où déborde le cœur d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Weber...; mariage de convenance dans toute composition entée sur les froides combinaisons de la science.)

Ah! oui! nous l'avouons... cette distinction de deux sexes, en musique, fera crier les personnes timides que toute

nouveauté effarouche. Tenez-la pour réelle, cependant. Car, parmi les preuves qu'on en peut donner, veuillez d'abord constater un fait tout matériel : à savoir que les bonnes notes de la voix de femme s'échelonnent justement sur « la portée clef de sol », du piano, tandis que « la portée clef de fa » embrasse une grande partie du diapason vocal des hommes. Sur ce premier point, pas de doute possible ; il y a là une vérité absolue, & qui s'impose parce qu'elle est de l'ordre des vérités mathématiques. Or, voyons s'il est possible de continuer la comparaison, & si, d'une ressemblance, il nous sera permis de conclure à une parenté.

N'était-il pas fatal, en effet, que la partie aiguë d'un morceau de piano, celle qui se meut autour des parages sonores familiers à la femme, emprunterait à la femme même ses caractères distinctifs, & que, dans la partie grave, un phénomène identique de réflexion

se produirait à l'égard de l'homme?...

Je vous en fais juge, madame : choisissez dans votre bibliothèque quelque morceau d'un maître qui vous soit favori ; placez-le sur votre piano & l'étudiez au point de vue nouveau où je veux vous le faire envisager. Écoutez d'abord ce que *dit* votre main droite... Je gage qu'elle chante quelque plainte d'amour à l'usage de votre sexe, d'ailleurs si facile aux gémissements. Ce sont, n'est-ce pas, des mélodies pleines de sanglots, de soupirs entrecoupés, des pâmoufions sans fin, en un mot toutes les languueurs de l'*andante amoroso*. Peut-être aussi que, d'humeur plus allègre, vos doigts se perdent en fioritures écervelées, jetant dans l'air des notes par chapelets, caquetant à toute volée, s'amusant aux trilles, voltigeant sur les arpèges, escaladant les gammes pour les redescendre sans prétexte plausible... Et c'est ainsi que « cette main (cette main si jolie!) » fait œuvre de

femme en proférant sur l'ivoire des fari-boles divinement insensées qui nous séduisent & fascinent comme le babil infini d'une fauvette en lieffe.

Durant tout ce beau manège, que chante la main gauche? La main gauche, moins impatiente, tient des discours plus sobres, mais aussi d'une vigueur plus mâle. Si elle n'éblouit pas par le prestige d'une parole pleine d'étincelles, en revanche elle cherche à persuader par des arguments judicieux; car en elle gisent des trésors de science & de raison. Tantôt elle se contente de marquer la mesure, & ainsi d'introduire la discipline dans le discours musical qui, privé de tout frein, se perdrait bientôt en divagations. Tantôt elle prend la parole à son tour, &, soit qu'elle approuve les phrases mélodiques de la main droite en les répétant, soit qu'elle les contredise par des répliques concluantes, elle parle toujours d'un style ferme, concis & probant. Tant il est

certain que toute musique est un reflet de notre propre nature & tient de nous par des imitations plus ou moins directes de la voix humaine, son éternel prototype. (Toute musique, nous disons bien; car ce qui est vrai d'un morceau de piano l'est, par extension, d'un morceau symphonique quelconque. Si nous avons choisi le piano comme instrument de démonstration, c'est qu'il est aujourd'hui d'un usage presque universel, & qu'ainsi il se trouve mieux qu'aucun autre sous la main de tout un chacun.)

Ces principes posés, nous pourrions en déduire les plus étranges conséquences. Qui nous empêcherait, par exemple, d'examiner comment se comportent les deux sexes de la musique, quel *ménage* ils font, dans telle œuvre célèbre? Le morceau appartiendrait-il au genre concertant (*certare* : s'exercer, lutter, rivaliser; *cum* ensemble)? les époux d'humeur taquine discuteraient avec chaleur sur

quelque point de haute philosophie conjugale..... S'agirait-il d'une fugue? l'entrecroisement des divers traits mélodiques qui constitue la fugue, & ont l'air de s'y pourchasser, nous donnerait le spectacle d'une joute animée où deux esprits façonnés aux jeux de la coquetterie s'aiguïsent l'un l'autre dans un marivaudage savant. Une pièce de musique sacrée écrite en « accords plaqués » symboliserait à l'état idéal la fusion des deux caractères. Il nous serait encore aisé de constater des cas d'incompatibilité d'humeur entraînant le divorce dans quelque élucubration d'un « musicien de l'avenir ». Mais ce serait une nouvelle *Physiologie du mariage* à écrire, & l'entreprise demande réflexion.

En attendant, dissertons un brin sur le phénomène d'acoustique le plus particulier, le plus bizarre, le plus démontré d'ailleurs, & le mieux fait pour confirmer notre théorie de la musique bissexuelle.

Nous voulons parler du phénomène des *harmoniques* ou *sous concomitants*.... Mais, pardon! vous faites une moue effroyable, madame, & vous voilà près de nous bouder pour un pauvre mot en *ique* emprunté au vocabulaire des pédants! C'est assurément prendre trop vite de l'humeur contre la science qui est quelquefois bonne fille. Aussi, croyez-moi, continuons à causer sans façon de notre thèse physico-musicale; la Sorbonne & le Conservatoire sont à cent lieues d'ici!

Tenez, mettez-vous à votre piano, & faites parler une touche quelconque de la basse, l'*ut*, si vous voulez. Eh bien! en plaçant l'oreille sur la caisse même de l'instrument, vous entendrez d'abord le son principal *ut*; puis, moins distinctement, l'*octave de sa quinte* (sol) & la *double octave de sa tierce* (mi); autrement sa *douzième* & sa *dix-septième*, comme il appert dans l'exemple suivant :



Ces notes, qui se font entendre d'elles-mêmes, & qui sont comme une émanation, comme une fumée sonore de la note principale, s'appellent *harmoniques*. Au lieu de l'*ut*, nous aurions choisi le *ré*, les harmoniques eussent été plus élevées d'un ton (soit *la* & *fa dièze*)...; ainsi de suite. Et il en sera de même de toute corde tendue que l'on fera résonner, fût-ce un fil télégraphique mis en vibration par le vent. — Ma conférence est finie!

Maintenant, je vous le demande, n'est-il pas très-remarquable que ce soient les

parties basses de la musique qui influencent ainsi les parties hautes, en projetant sur elles une sorte de pollen vivifiant? Ces phénomènes, si mal observés jusqu'à présent, méritent peut-être d'être médités; & les philosophes de profession feront bien d'en creuser le sens en leur consacrant quelques-unes de ces heures où, d'ordinaire, ils ne pensent à rien.

Ainsi donc, la musique, par son caractère bissexuel, rentrerait dans le grand système des dualités qui semblent présider au mouvement de tant de choses. Sur une planète régie par Adam & Ève, & qui a pour ressorts deux électricités & deux pôles magnétiques, la musique serait pourvue de deux sexes; deux sexes sans cesse en présence, & qui, malgré tant de manières de se comporter, n'en courent pas moins fatalement aux voluptés de l'accord parfait final. Qui sait? le charme indéfini sous lequel nous tiennent les combinaisons harmonieuses des sons se-

rait peut-être dans cette conjonction intime de deux éléments distincts, bien que de même essence? Car ce que l'homme cherche toujours dans l'art, c'est une représentation de lui-même, non tel qu'il est, mais tel qu'il voudrait être; c'est son image aperçue au milieu des rayons d'un miroir enchanté, c'est lui transporté au paradis de tous ses rêves accomplis!...

L'orage passé, nous n'avons pas jeté ces notes au feu. Imprudence évidente, car, en fait de notes, tout ce qui est bon à prendre n'est pas bon à garder.

ACCOMPAGNATEUR. — Quand toutes choses seront remises à leur place en ce monde, quand il sera entré un peu d'ordre dans les têtes (ce qui n'arrivera pas demain matin), le rôle d'accompagnateur reviendra peut-être, & de droit, à la femme. Mettez plutôt en regard le tableau des vertus obligatoires chez l'é-

pouffe irréprochable, & celui des qualités exigées du parfait accompagnateur :

FIDÉLITÉ. { L'accompagnateur doit, & de toute rigueur, s'en tenir au morceau que débite son virtuose, jouer ce morceau tel qu'il est écrit, sans jamais y introduire un motif étranger....., ce qui serait une sorte d'adultère musical!

BELLE HUMEUR { Savoir briller à propos dans une ritournelle préparatoire, ou bien en lançant quelque trait plein de chaleur & de brio aux endroits où le virtuose fait silence pour reprendre haleine.

ABNÉGATION .. { Ne jamais prendre pour soi les applaudissements du public; rester impassible devant une salle qui délire; en un mot s'effacer, & dans toute circonstance ne compter pour rien le rôle que l'on joue, si indispensable qu'il soit d'ailleurs.

COURAGE. { Dans le cas où le soliste serait sifflé, faire mine d'avoir commis quelque bévue, &, s'il se peut, attirer sur soi l'orage.

DÉVOUEMENT..

Ne jamais abandonner son virtuose, quels que soient les écarts de rythme ou de diapason auxquels il lui plaît de se livrer ; car, en qualité de seigneur & maître, il jouit d'un droit absolu d'initiative. Donc, le suivre quand même, & le serrer de près en toute occasion. Puis au moment où, son morceau fini, il salue & se retire dans la coulisse, le suivre encore.

.

Mais arrêtons cette énumération en partie double; il en est temps. Ne tombons pas dans le travers des changeurs qui taquent les passants avec leurs pyramides de piastres & de roupies ironiquement étalées. Il se rencontre, en effet, sur notre planète mélancolique, des personnes rongées d'illusions qui en sont encore à pourchasser l'idéal de la perfection chez la femme & chez l'accom-

pagnateur. Or, c'est leur donner le vertige que de dresser l'inventaire des vertus qui *feraient* l'ornement de deux classes aussi intéressantes de la société.

ACCORDER. Voilà un mot sur lequel on pourrait jouer, & qui s'entend en des acceptions diverses, comme la plupart de ceux dans lesquels se trouve étymologiquement l'idée de *cœur*.

A le prendre dans le vocabulaire de la musique, il a deux sens bien distincts :

Il signifie d'abord appareiller deux ou plusieurs instruments, de telle sorte que, ramenés au même diapason, ils soient en état de se faire entendre simultanément. Et c'est dans un sens analogue qu'un père déclare « qu'il accorde sa fille à M. *** ». En effet, au lieu de dire lourdement je donne ou je baille, il dit j'accorde, car il prétend unir, harmoniser, confondre deux cœurs afin qu'ils n'en fassent qu'un.

Accorder signifie encore : régler le mécanisme d'un instrument de façon que toutes ses notes présentent entre elles les intervalles de ton & de demi-ton placés aux degrés voulus de la gamme. C'est l'œuvre de l'accordeur. Or, voyez par quel artifice allégorique Murger a transféré dans l'ordre des choses galantes l'idée d'accord ainsi comprise; relisez ce passage de *la Vie de Bohême* :

« Resté seul avec sa maîtresse qui, debout devant un miroir, bouclait ses cheveux dans une charmante attitude provocatrice, Rodolphe s'approcha de Mimi & l'enlaça dans ses bras. Puis, comme un musicien qui, avant de commencer son morceau, frappe un placage d'accords pour s'affurer de la capacité de son instrument, Rodolphe affit la jeune Mimi sur ses genoux & lui appliqua sur l'épaule un long & sonore baiser qui imprima une vibration soudaine au corps

de la printanière créature. — L'instrument était d'*accord*. »

Du reste, il ne faut s'étonner qu'à demi de ces bouffées de musique qui traversent par endroits l'œuvre du poète. Sans avoir jamais approfondi les secrets de la gamme, Murger était doué d'une oreille très-gourmande de mélodie ; car, tout enfant, il avait fréquenté de près la famille Garcia & était resté imprégné de l'atmosphère respirée dans ce milieu artistique ! Demandez si nous difons vrai à MM. Champfleury, Schann & Camille de Vos, qui, parmi ses plus anciens amis, sont de très-bons musiciens.

Nous-mêmes, — qu'il voulait bien traiter en camarade, en attendant peut-être notre promotion au grade d'ami, — nous avons surpris souvent Murger en flagrant délit de dilettantisme dans les stalles de l'Opéra & de l'Opéra-Comique. Alors nous entamions des dialogues sans fin

sur toutes les parties d'un art qui excitait en lui une curiosité si impatiente.

La dernière fois que nous rencontrâmes Murger, c'était au sortir d'une représentation des *Huguenots*. Il avait l'air ravi d'un homme qui vient de mettre la main sur un trésor. Et, de fait, il nous raconta comment, après de nombreuses auditions, il avait enfin vu clair dans une partition d'un ordre si complexe & dont les beautés ne sont pas faites pour être aperçues des spectateurs inattentifs. Il se croyait dès lors suffisamment préparé à entrer dans le temple du dieu Beethoven; aussi s'était-il promis de suivre les séances du Conservatoire pendant l'hiver qui venait...

Quinze jours plus tard, Murger était mort.

AFFINITÉ DES SONS. — Entre deux cordes semblables & accordées à l'unisson, il existe un rapport sympathique

dès longtemps observé par les physiciens. Faites vibrer l'une des cordes, l'autre vibrera aussitôt sans qu'il soit besoin d'y toucher. Mais le difficile est d'obtenir dans sa justesse mathématique cet unisson qui n'est que l'image matérielle de l'alliance de deux cœurs dont les élans... Arrêtons-nous ! Il y a des choses que l'on dit avec une guitare & non avec une plume. Un pas de plus & nous tombions, si ce n'est déjà fait, dans le pathos d'une rêverie à l'allemande ! Imprudent, nous nous laissions prendre aux langueurs de ce sentimentalisme édulcoré dont le miel a fini par empoisonner feu la romance. Or, que d'écueils, en comptant celui-là, que de pentes à éviter avant que nous ayons atteint la lettre Z de ce Dictionnaire !

AMOROSO. — Les compositeurs de musique disposent de quelques adverbes italiens qu'ils écrivent en tête de leurs

élucubrations pour en déterminer le caractère & indiquer le genre de pathétique qu'y doivent déployer les exécutants. *Amoroso*, *crescendo*, *agitato*, etc..., sommersions brèves & sans réplique, qui, dans leur laconisme, rappellent le « *Portez armes!* » du caporal s'adressant à ses quatre hommes.

Rien de mieux trouvé, d'ailleurs, que ces rubriques amoureuses dont la série convenablement graduée marque toutes les phases de la passion. Accrochez-les en épigraphes aux chapitres d'un roman, & vous verrez que les vicissitudes par lesquelles peuvent passer deux amants correspondent aux étiquettes collées en tête des morceaux de musique.

Appliquons ce nouveau procédé à l'histoire d'un Jules & d'une Caroline.

Amabile : signifierait le chapitre des œillades, des serremens de mains, des paroles chuchotées pendant le tour-

billon d'une valse. Jules ne déplaît pas à Caroline.

Amorofo : Sérénades au clair de la lune ; protestations réciproques d'un amour éternel ; étoiles, chutes d'eau, branches d'arbres, nacelles, fleurs variées prises à témoin des dites protestations.

Alternativo : Échange de photographies, de bagues & de mèches de cheveux.

Animato : Le sang qui bout dans les veines des deux amants leur sert d'encre pour se signer mutuellement des promesses de mariage.

Crescendo : Recrudescence du mal d'amour ; entrée dans la période du paroxysme !

Agitato : Jaloufie, &, par suite, disputes, attaques de nerfs, brouille.

A piacere : Enfin plus d'entraves ; ils sont mariés !

Perdendosi poco a poco : Peu à peu des symptômes d'apaisement se déclarent : Jules, qui a perdu la mèche de cheveux cueillie sur la nuque de Caroline, oublie d'en faucher une autre. Caroline, un beau matin, se fait une papillote avec une lettre de Jules... Adieu l'amour ! Et c'est l'éternelle histoire ; est-ce que le jour où Almaviva eût escadé le balcon de Rosine, ce jour-là même il n'avait pas chanté sa dernière sérénade ?

ANIMAUX DILETTANTES.

L'homme est le plus intelligent des animaux ; c'est lui qui le dit, abusant peut-être, au profit de sa vanité, de ce qu'il est le seul à être doué de la parole. Pourtant, parmi ceux qu'il appelle bêtes, il existe des races entières qui sont supé-

rieures à la sienne sur bien des points.

Ainsi, à considérer le petit nombre d'hommes sensibles à la musique, on ne saurait trop admirer le dilettantisme exquis de l'araignée, du lézard, du cheval, de certains oiseaux, mais surtout de l'éléphant.

Rabelais avait déjà signalé l'éléphant musicien au chapitre XXX du livre V de *Pantagruel* : « Plusieurs bestes y vismes (au pays de Satin) que n'avions encores veu; entre autres y vismes divers éléphants en diverse contenance; sur tous, j'y notay les six males & six femelles présentés à Rome, au théâtre, par leur instituteur, au temps de Germanicus, nepveu de l'empereur Tibère; *éléphants musiciens*, doctes, philosophes, danseurs, pavaniers, baladins... »

Mais Rabelais jouit d'une mauvaise réputation auprès des lecteurs superficiels qui ne le connaissent que de nom & ignorent combien est sérieux le plus

gai des écrivains français. Cherchons donc un point d'appui dans d'autres citations.

Voici, par exemple, sur un concert donné à deux éléphants du Jardin des Plantes, un rapport de Toscan, imprimé d'abord dans *la Décade philosophique*, puis paraphrasé par M. Fétis dans son livre qu'il intitule *Curiosités historiques de la musique*.

« Ces deux éléphants, dit M. Fétis, l'un mâle & l'autre femelle, dont il ne reste plus que les squelettes, ont fourni la preuve bien remarquable de l'influence que la musique peut exercer sur ces êtres sensibles, & sur le développement de leur instinct & de leurs facultés physiques. L'on sait que l'éléphant, ce géant du règne animal, n'éprouve que très-tard, c'est-à-dire vers sa vingt-cinquième année, les effets de l'amour... Les éléphants dont il est question pouvaient avoir seize ou dix-sept ans... L'é-

poque où ils devaient obéir à la loi générale fut devancée par le pouvoir de l'harmonie, qui fit naître chez ces animaux une foule de sensations nouvelles, & ce trouble des sens, ces transports dont la nature n'avait pas encore marqué le moment. »

Un concert leur fut donné le 10 prairial an VI. Aux premiers accords de l'orchestre, Hanz & Parquie (c'étaient les noms des deux éléphants) manifestèrent leur étonnement qui dégénéra bientôt en inquiétude. Cependant ils ne tardèrent pas à se calmer, « & voyant que leur sûreté n'était pas compromise, ils s'abandonnèrent avec sécurité aux vives impressions qui leur étaient communiquées. Ce fut alors que l'on put apprécier dans toute leur étendue les effets de la musique sur ces animaux ».

On leur joue d'abord l'air de danse d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, qui les fait délirer; ce sont des trépigne-

ments & des moulinets de trompe, indices certains de leur allégresse. Cependant « tout à coup leur émotion a changé d'objet sous l'influence de l'air si tendre & si mélodieux, *O ma tendre musette!* exécuté en *ut mineur* sur le basson, sans accompagnement. Le son mélancolique de cet instrument parut leur faire éprouver une sorte d'enchantement. Ils marchaient quelques pas, puis ils s'arrêtaient pour écouter; ils venaient ensuite se placer sous l'orchestre, agitaient doucement leur trompe, comme pour aspirer ces émanations amoureuses. Pendant toute la durée de cet air, il ne leur échappa aucun cri; ils paraissaient n'être accessibles qu'à des émotions d'une mollesse & d'une volupté ineffables. »

Puis l'orchestre procéda à l'exécution de divers autres morceaux, tels que le *Ça ira*, le duo de *Dardanus* (*Mânes plaintifs...*), etc. Il est vrai que durant tout ce concert on avait pu observer que

« la musique ne produisait point sur le mâle cette exaltation qu'on avait remarquée chez la femelle. Mais le moment était venu où Hanz devait, à son tour, ressentir le pouvoir magique de l'harmonie. La *Mufette de Nina*, jouée sur la clarinette seule, fut le signal de sa défaite. »

Nous abrégeons le récit de cette scène si bizarre, bien que si concluante; nous passons sur des détails très & trop précis que le narrateur donne tout à l'aïse dans un in-8°, qui a la gravité de ton & d'aspect des traités de philosophie ou de science.

M. Fetis conclut en faisant remarquer que les animaux sont autrement impressionnables à la musique que les hommes. « De quelque sensibilité que ceux-ci soient doués, ils n'éprouveront jamais les transports que l'on a vu se manifester dans les deux éléphants, & je ne sache pas que la musique ait produit sur aucun

individu de l'espèce humaine l'effet d'un aphrodisiaque. »

Non ; autrement le séjour des salles de concert serait intenable !... Cependant chez l'homme policé, dont l'éducation corrige les instincts, des phénomènes analogues peuvent se produire dans l'ordre moral. Alors, ce qui n'est que sensation chez la brute devient chez lui sentiment. L'amour, dans le sens avouable du mot, s'échauffe & se monte sous l'influence de la musique.

ARCHET. — Voir INSTRUMENTS.





B

BALLADE. — M. Littré, en son *Dictionnaire de la Langue française*, définit très-bien la ballade « une pièce de vers coupée en stances égales & suivie d'un envoi d'un nombre de vers ordinairement moindre. Toutes les stances & l'envoi lui-même sont terminés par le même vers qui sert de refrain. » Telle était, du moins, l'ancienne ballade ou chançon à *baller* (à danser). « Dès le douzième siècle — dit Laborde dans son *Essai sur la musique* — on trouve

en Italie les *Ballate*, espèce de chansons composées de plusieurs stances égales en vers anacréontiques que l'on chantait dans les rues. C'étaient ordinairement des invitations à l'amour ou des plaintes sur les peines amoureuses. Les *Maggiolate* (qui semblent appartenir au même genre) parurent en même temps. C'étaient les étrennes du mois de mai (*maggio*) des amants à leurs maîtresses. On plantait devant leur porte un arbre fleuri, & on célébrait ce jour par des couplets en musique. »

Voici, comme exemple, une ballade que nous tirons des œuvres de Villon & dont on pourra, sans trop de peine, débrouiller le sens ingénieux à travers la brume d'une langue aujourd'hui inusitée. Comme son titre l'explique, elle avait été commandée au poète par un seigneur qui l'envoya en épître à sa femme ; mais elle n'est pas moins bien venue pour n'être pas éclosée dans toute la liberté de

l'inspiration. D'ailleurs, nous devons la préférer à celles des *Dames du temps jadis* & des *Dames de Paris*, qui, tant de fois citées, sont connues de tout le monde.

BALLADE

QUE VILLON DONNA A UN GENTILHOMME NOUVELLEMENT MARIÉ
POUR L'ENVOYER A SON ESPOUSE, PAR LUI CONQUISE A
L'ESPÉE.

Au point du jour, que l'espervier se bat
Non pas de deuil, mais par noble coustume;
Bruyt il demaine & de joye s'elbat,
Reçoit son past & se joint à la plume :
Ainsi vous vueil ! A ce, desir m'allume
Joyeusement, ce qu'aux amans bon semble.
Sachez qu'Amour l'escript en son volume ;
Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble.

Dame serez de mon cueur sans débat,
Entierement, jusques mort me consume
Laurier sotief, pour mon droit, se combat
Au rofier franc, contre toute amertume

Raifon ne veult que je défaccouftume
(Et en ce vueil avec elle m'affemble),
De vous servir, mais que m'y accouftume;
Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble.

Et qui plus est, quand dueil sur moy s'embat,
Par fortune qui souvent si se fume,
Vostre doux œil sa malice rabat,
Ne plus, ne moins, que le vent faict la fume.
Si ne perds pas la graine que je sume
En vostre champ, car le fruit me ressemble
Dieu m'ordonne que le fouysse & fume;
Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble.

ENVOI

Princeffe, oyez ce que cy vous résume :
Que le mien cueur du vostre déassemble :
Ja ne sera, tant de vous en présume;
Et c'est la fin pourquoy sommes ensemble.

Telles étaient les anciennes ballades, bien différentes, comme on le voit, de celles que l'on compose aujourd'hui & qui ne roulent que sur des histoires de revenants empruntées à la « Bibliothèque bleue ».

BALLET. — C'est une fête voluptueuse dans laquelle triomphent à la fois la femme, la musique, la peinture décorative, les jeux de lumière & mille fantasmagories imaginées pour échauffer ce qu'il y a d'oriental dans l'humaine nature. Car chacun de nous contient un Turc qu'à grand'peine notre prétendue civilisation est parvenue à emprisonner dans une carapace rugueuse. Nous avons beau faire & nous agiter à corps perdu dans le tumulte d'une vie fiévreuse, le Turc est toujours là, sensuel, inassouvi, brûlé de désirs, qui cherche pâture. C'est le malin esprit qu'exorcisent les religions ; c'est le dieu qui inventa le ballet.

En effet, le ballet n'est-il pas la réalisation d'un rêve lascif qui nous assiège éternellement & dans le mirage duquel apparaît le pays des roses sans épines ? Ces arts divers, qui concourent à l'embellir, ne créent-ils pas, par les illusions

qu'ils font naître, le simulacre d'une vie d'enchantements & de plaisirs sans mélange ?

Aussi le Turc que nous logeons sous notre habit noir prend un plaisir extrême à de tels spectacles ; peu à peu il s'éveille, sourit, se gaudit visiblement, & secouant sa paresse mahométane, heurte ses mains l'une contre l'autre avec délire. Il ne manque à sa félicité que de pouvoir faire la planche sur l'océan de ouate d'un divan.....

Oh ! que nos stalles de 12 francs jouent mal le divan, & que nous avons encore de chemin à faire avant d'avoir acquis la science du bien-être ! Amenez pour rire un sauvage dans un de nos théâtres & demandez-lui : Quels sont les gens qui s'amusez ici ? Il vous désignera ceux qui se meuvent librement sur les planches ; quant aux spectateurs, il ne s'expliquera pas d'abord pourquoi ils sont là. Son œil, non accoutumé à

nos façons bizarres, saisira difficilement ce qu'il y a de joyeux chez ces messieurs étranglés de la tête aux pieds, du faux-col aux bottines. Dans sa naïveté, qui ne sera qu'un excès de bon sens, il dira : Ceux-là sont des malfaiteurs condamnés à cinq heures de stalle ! Pour aggraver leur supplice on les a revêtus d'un uniforme sombre & incommode ; puis on les a rangés en vue d'une estrade où quelques citoyens plus sages se livrent à divers jeux en compagnie de citoyennes évidemment très-honnêtes & très-méritantes. La surveillance des condamnés est dévolue à des gardes-chiourme nommés placeurs, qui ont contracté une certaine rudeesse de langage au milieu de leurs fonctions difficiles... Voilà ce que dirait le sauvage.

Eh bien ! il est à Paris un public qui sait souffrir toutes ces petites misères pour l'amour de la danse & gagner bravement son plaisir au prix de mille con-

traintes. Ce public est facile à l'enthousiasme ; pour un rien, pour une pirouette, il s'échauffe, & ses applaudissements rendent un son particulier qui implique l'exaltation.

Pourtant chacun apporte à l'Opéra une curiosité à lui, un *desideratum* qui lui est propre. Un soir que nous assistions à une représentation du ballet de *Giselle* nous avions pour voisin de stalle un monsieur sombre & méditatif qui, par l'attention passionnée qu'il prêtait au spectacle, détourna la nôtre des contorsions habilement gracieuses de mademoiselle Mouravieff. Cet observateur consciencieux regardait parfois ce qui se passait sur la scène ; puis après avoir consulté une montre à secondes, il se parlait quelque temps à lui-même & finissait par griffonner à toute vitesse sur un calepin.

« — Je le connais parfaitement, & je vous soutiens que c'est lui ! dit à un de

ses voisins un spectateur qui, comme nous, observait le monsieur au chronomètre.

« — Vous divaguez, mon cher; quoi! ce serait M. X..., cette lumière de l'astronomie, qui viendrait ainsi s'amuser à l'Opéra, une nuit où il y a tant d'étoiles, & quand ainsi il y a tant de besogne toute taillée à l'Observatoire?

« — Permettez!... D'abord il ne s'amuse pas; ensuite qui vous dit que, sous l'empire d'une hallucination astronomique, il ne se soit pas trompé de route en allant à la recherche d'un astre fugitif que peut-être il croit voir maintenant & dont il enregistre glorieusement l'apparition sur ses tablettes? La biographie des algébristes célèbres fourmille de ces exemples de distraction... Demain, peut-être, oubliant qu'il a rêvé, ira-t-il proclamer la solution d'un grand problème à l'Académie des sciences & poussera-t-il l'*Eureka* victorieux d'Archimède!....

Voilà pourtant comment on écrit l'histoire des comètes ! »

Bientôt la curiosité, mal contagieux, gagna de proche en proche, & jusqu'à un rayon de dix stalles environ. On voulut savoir quel était ce personnage mystérieux, & on le sut. C'était bien en effet le savantissime M. X...; seulement l'étude des astres ne le préoccupait nullement. Il avait troqué son télescope de l'Observatoire contre une lorgnette de spectacle & distrait son regard des investigations célestes en le reposant sur des objets plus terrestres. M. X... était donc venu faire de l'algèbre amusante à l'Opéra. Il avait apprécié la vitesse moyenne des enjambées de mademoiselle Mouravieff, la durée exacte de chaque scène, puis ayant traduit le tout en savantes équations, il avait fini par se déclarer à lui-même (& en se frottant les mains !) que le rôle de *Giselle* avait... *cinq kilomètres de long !*

Autre maniaque :

Celui-là avait la prétention de dessiner la courbe décrite par les danseuses dans chacun de leurs pas. Rentré chez lui, il reprenait ses croquis & les reproduisait à main levée, sous forme de parafe, pour les joindre à d'autres travaux du même genre & en faire collection. Ce travail bizarre & qui pourrait, comme document, avoir quelque intérêt dans les archives de la mise en scène, serait, nous a-t-on dit, l'œuvre d'un calligraphe ivre de son art.

Mais fermons ces parenthèses anecdotiques.

Le ballet, tel qu'on nous le donne à l'Opéra, est, à proprement parler, le ballet-pantomime, c'est-à-dire une action théâtrale rendue par la danse & la mimique, un drame toujours invraisemblable qui se passe dans un pays imaginaire où toutes les lois de la nature sont abrogées. Plus d'équilibre ! On y voit

des montagnes qui s'écroulent sur un coup de sifflet, & des palais tout équipés qui tombent du ciel comme des aérolithes. Plus d'entomologie ! les insectes y prennent la forme de femmes & exécutent des entrechats éperdus. Plus d'astronomie ! le soleil & la lune, oubliant leurs procédés ordinaires de gravitation, condescendent à se faire vis-à-vis dans des festivals chorégraphiques où les étoiles jouent des instruments..... Le reste à l'avenant ; & c'est à confondre la Sorbonne & l'Observatoire !

De tout temps, d'ailleurs, l'Opéra a pratiqué ces féeries délicieusement folles. Oyez plutôt comment le vieux Panard les a plaisantées en style de chanson :

J'ai vu du ténébreux empire
Accourir, avec un pétard,
Cinquante lutins pour détruire
Un palais de papier brouillard.

J'ai vu des dragons fort traitables
Montrer les dents sans offenser ;

J'ai vu de poignards admirables
Tuer les gens sans les bleffer.

J'ai vu, ce qu'on ne pourra croire,
Des tritons, animaux marins,
Pour danser troquer leur nageoire
Contre une paire d'escarpins.

Dans des chacones & gavottes,
J'ai vu des Fleuves sautillants ;
J'ai vu danser deux Matelottes,
Trois Jeux, six Plaisirs & deux Vents.

Dans le char de monsieur son père,
J'ai vu Phaéton, tout tremblant,
Mettre en cendre la terre entière
Avec des rayons de fer-blanc.

J'ai vu Mercure, en ses quatre ailes
Ne trouvant pas de sûreté,
Prendre encor de bonnes ficelles
Pour voiturer sa déité.

J'ai vu Diane en exercice,
Courir le cerf avec ardeur ;
J'ai vu, derrière la coulisse,
Le gibier courir le chasseur.

L'invention du ballet-pantomime est
assez moderne ; on la doit à la duchesse

du Maine, dont l'esprit se travaillait sans cesse à embellir son séjour de Sceaux. Avant elle, les compositions dramatiques où la danse dominait étaient panachées de musique chantée. Aux chanteurs était confié le récit de l'action qui servait de prétexte aux entrechats, & cette combinaison, d'ailleurs ingénieuse, est celle sur laquelle repose encore notre opéra-ballet.

Madame la duchesse du Maine imagina donc de remplacer les chanteurs par des mimes, espérant ressusciter l'art antique des *Batyle*, des *Hylas* & des *Pylade*. Elle choisit à cet effet la dernière scène du quatrième acte des *Horaces*, & la fit exécuter par mademoiselle Prévoft & le sieur Balon, danseurs de l'Opéra, lesquels émerveillèrent le concave des doctes épicuriens siégeant à Sceaux (1708).

Quelques années plus tard la célèbre mademoiselle Sallé entreprit de trans-

porter au théâtre le ballet-pantomime, ou « ballet d'action », comme on difait alors. Elle espérait du même coup introduire une réformer radicale dans les costumes, qu'elle aurait ramenés à la vérité. Mais l'heure d'une révolution si souhaitable n'était point sonnée. Le parti de la routine prit peur, & la novatrice repouffée s'en alla expérimenter son systéme à Londres, sur les planches de Covent-Garden. Là, mieux accueillie, elle donna à titre d'essai son ballet de *Pygmalion*, dans lequel elle s'était réservée le rôle de Galatée. Le succès en fut immense à ce qu'affure un correspondant du *Mercur de France* (dont la lettre est datée du 15 mars 1734). « Vous concevez, dit-il, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée & mise en danse avec les grâces fines & délicates de mademoiselle Sallé. Elle a osé paraître sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée & sans aucun ornement de tête. Elle n'était vêtue que

d'une simple robe de mouffeline tournée en draperie & ajustée sur le modèle d'une statue grecque. »

Plusieurs années se passent, & le 10 décembre 1770 l'Opéra donne *Ismène & Isménias*, tragédie lyrique dans laquelle on avait intercalé, comme intermède, un fragment de *Médée & Jason*, ballet-pantomime de Noverre, représenté à Stuttgart.

Enfin nous arrivons à l'année 1773. C'était le temps où Auguste & Gaëtan Vestris régnaient sur les planches de l'Opéra par droit de pirouette & de jeté-battu. Le sieur Gaëtan, que protégeait Jeanne Vaubernier, comtesse du Barry, s'était en quelque sorte associé à la cour-tisane royale & cherchait dans le ressort de son art un moyen de dérider Louis XV dès longtemps raffasié de trop de plaisirs, malheureux de trop de bonheur. Un sourire arraché au roi était un triomphe pour madame du Barry, pres-

que un coup de politique, & Gaëtan Vestris avait cru trouver la solution du problème en mariant la mimique à la chorégraphie dans une composition dont la fable d'Endymion faisait les frais. — *Endymion* est le premier ballet-pantomime réglé à l'usage de la scène française.

En résumé, Noverre, profitant de travaux & d'effais antérieurs, constitua définitivement, à Stuttgart, le ballet d'action. Gaëtan Vestris eut la bonne fortune de l'acclimater à l'Opéra de Paris.

Si nous nous sommes livré à ces recherches, ce n'est point pour plaire au sauvage dont nous parlions tout à l'heure, lequel n'entend rien à rien & se permet les réflexions les plus saugrenues. Mais bel & bien nous pensons converser avec quelqu'une de ces personnes civilisées, si nombreuses à Paris, & qui se soucient fort de l'art chorégraphique, dont elles étudient les progrès à

travers leurs lorgnettes dix fois grossissantes. Et puis, nous sommes-nous tant écarté de notre sujet ? nous avons bavardé sur la danse, alliée de si près à la musique ; ensuite nous avons évoqué les doux fantômes de la duchesse du Maine, de mademoiselle Sallé, de la du Barry, au seul nom desquelles accourent en foule tant de pensées galantes.

BARCAROLLE. — Grétry se connaissait en musique ; il avait de plus le cœur sensible. Aussi pouvons-nous l'en croire quand il dit : « Les barcarolles vénitienes ont le mouvement de la gaieté ; mais si vous les entendez chanter par les hommes & surtout par les femmes du pays, vous conviendrez que les inflexions avec lesquelles ils les chantent les rendent ce qu'on appelle, en terme de musique, *amoroso*. »

Il serait peut-être malaisé de dire pourquoi les chansons chantées en bar-

que, en gondole, en canot, en chaloupe, en esquif, en nacelle, en batelet, voire en paquebot, roulent plus volontiers sur l'amour que sur la navigation !... Et pourtant, en y réfléchissant un peu, on ne tarde point à saisir la raison de ce fait remarquable. Notez tout d'abord que la barcarolle est très-spécialement vénitienne. Ce premier point établi, veuillez vous souvenir que les gondoles de Venise portent à l'arrière une sorte de petite maisonnette, confortablement meublée & capitonnée comme un nid de tourterelle. Est-il donc si étonnant qu'il soit question d'amour dans les cantilènes marinières d'un pays où les amoureux peuvent naviguer en cabinet particulier ?

BASSE. — Voir **TÉNOR.**

BRODERIES. — Ce sont ces arabesques sonores, ces vocalises en tortillons, ces festons de notes dont le caprice des

chanteurs prétend agrémenter une mélodie. Jeu périlleux d'ailleurs au point de vue du goût, & qu'on ne pardonne plus guère qu'aux cantatrices. Car cet artifice, dont le nom rappelle déjà de si mignons atours, porte un caractère féminin très-marqué. Tant il est vrai aussi qu'en toutes choses la femme s'entend à ravir à ce qui est menu & entortillé.

On dit broderies; on aurait pu dire aussi bien dentelles, guipures, valenciennes... ce qui eût fourni aux critiques du lundi un assortiment de mots précieux. Et nous eussions lu dans les feuillets des appréciations sur ce ton galant : « Mademoiselle Patti a déballé hier soir des pièces entières de point d'Angleterre du travail le plus exquis. » — « Madame Carvalho vient d'adopter pour la frette de ses cavatines la valencienne grande largeur, qu'elle doit, dit-on, porter tout l'hiver. » — « Mademoiselle Battu, dans *Alceste*, recherche les opu-

lences sombres de la dentelle de Chantilly ; mais avant elle madame Viardot observait un deuil plus sévère. » — « Cette petite piailleuse de X***, qui n'a ni voix, ni talent, ni intelligence, ne sait nous donner que du tulle brodé... »

C'est surtout au dernier siècle, époque de minauderie & de maniérisme, que la mélodie fioriturée était de mise. Il y avait alors des « professeurs de goût du chant » qui enseignaient à l'heure & au mois l'art détestable de défigurer la musique des maîtres. Les malheureux qui vivaient de ce métier étaient d'ailleurs dans les errements du jour. Ce n'est pas quand on habitait des maisons d'un style efféminé, quand on portait des habits constellés de dix mille paillettes, & que les ifs de Versailles s'arrondissaient en vases étrusques ou s'effilaient en pyramides, ce n'est pas alors que tout prenait un ton d'afféterie & de préciosité qu'on aurait pu se contenter de cantilènes dépourvues

de tout ornement. Le compositeur avait-il écrit une *ronde*, une majestueuse ronde de quatre temps bien comptés, le « professeur de goût du chant » arrivait & lui substituait trente-deux doubles croches, comme quelqu'un qui vous prendrait cinq francs dans la poche & vous rendrait cent sous en gros sous. — Philis était ravie ! — Le texte primitif portait-il l'arpège *ut, mi, sol, ut*, par exemple : le commentateur s'irritait de tant de simplicité & imaginait qu'une gamme chromatique aurait infiniment plus de grâce & ferait mieux valoir la cantatrice. — Cidalise rayonnait de joie !

Il a fallu que Gluck vînt & apparût dans toute la majesté de son austère génie pour imposer silence à ces beaux écorcheurs de mélodie. Son influence s'est fait sentir en France jusqu'à la venue de Rossini.

Toujours adroit, Rossini inventa un moyen victorieux pour empêcher les

chanteurs de broder sur le texte & parer aux éventualités de leur mauvais goût : c'était de noter à l'avance, & comme bon lui semblait, les fioritures qu'ils auraient pu improviser en scène. De là tous ces opéras à mélodies enguirlandées qui sont de sa première manière.

Enfin, aujourd'hui, on semble être revenu à des formes plus sévères; on ne veut plus que de *l'uni*.

BRUNETTE. — La brunette était, à la fin du seizième siècle & pendant la première moitié du dix-septième, une sorte de romance sentimentale & pastorale, un petit poème en vers naïfs & affecté d'une mélodie très-simple & très-chantante.

Castil-Blaze croit avoir découvert la première brunette, celle qui fut le type de toutes les autres, & il en cite ce couplet :

Le beau berger Tircis,
Près de sa chère Annette
Sur le bord du Loir assis
Chantait deffus sa mufette :
« Ah ! petite *lrunette*,
« Ah ! tu me fais mourir ! »

« Tel est, — dit-il, — le début d'une romance mise au jour vers 1585, dont le succès fut si grand, si populaire, que l'on donna le nom de *brunette* à toutes les chansons rimées sur un sujet plein de tendresse & de sentiment. »

Dire que la couleur de cheveux de mademoiselle Annette domine en tout ceci, & que dans le cas où cette couleur eût tant soit peu tiré sur le blond nous n'eussions jamais eu de brunettes ! Des *blondinettes*, peut-être ? mais le mot était moins heureux & aurait bien pu ne point passer dans la langue. Or avec les mots s'en vont souvent les choses.

Donnons comme exemple une bru-

nette de la bonne époque, & qui a joui
d'une faveur méritée.

Du rossignol qui chante
J'ai entendu la voix ;
Chante, rossignol, chante,
Tu as le cœur tant gai !
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé !

Chante, rossignol, chante,
Tu as le cœur tant gai !
Et moi je me lamente,
Car j'ai le cœur navré !
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé !

Et moi je me lamente,
Car j'ai le cœur navré.
C'est de mon ami Pierre
Qui s'en est en allé !
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé !

C'est de mon ami Pierre
Qui s'en est en allé.
Je ne lui ai fait chose
Qui ait pu le fâcher.
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé !

Je ne lui ai fait chose
Qui ait pu le fâcher,
Hors un bouquet de roses
Que je lui refusai.
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé!

Hors un bouquet de roses
Que je lui refusai.
Au milieu de la rose
Mon cœur est enchaîné!
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé!

Au milieu de la rose
Mon cœur est enchaîné!
N'y a serrurier en France
Qui puisse le déchaîner.
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé!

N'y a serrurier en France
Qui puisse le déchaîner,
Sinon mon ami Pierre
Qui en a pris la clef.
— Que ne m'a-t-on donné
Celui que j'ai tant aimé!

On trouvera la musique de cette brunette transcrite par M. Wékerlin, dans

son premier volume des *Échos du temps passé*. Elle semble être éclosée en même temps que les paroles & venue du même jet; elle en porte, si l'on peut dire, la couleur mélancolique.

Cette idylle, d'ailleurs très-pauvrement rimée, ne vaut, en effet, que par le sentiment élégiaque dont elle est empreinte, & qui y est exprimé en toute sincérité & naïveté. Cent ans plus tard, alors que sera sonnée l'heure de la grande orgie, la brunette transformée, pour ainsi dire débauchée, tournera au grivois. Et il faudra voir la belle vie que mèneront « sur l'herbette » le berger Colin & sa bergère Colette ! Des scènes à peindre dans les tons de chair dont Boucher enluminaient les boudoirs des courtisanes !





C

CANTATRICES. — Nous sommes en mesure de citer nombre de cantatrices du siècle dernier que les séductions de leur art autant que celles de leur personne ont induites à de brillants mariages :

Mademoiselle Fanchon Moreau, — épousa le marquis de Villiers (1708).

Mademoiselle Antier, — le fermier général Truchet (1730).

Mademoiselle Chevalier, — le fermier général Duhamel (1760).

Mademoiselle Le Maure, — le baron de Montbruel (1762).

Mademoiselle Cléron, — le prince d'Anspach (1784).

Mademoiselle Levasseur, — le comte de Mercy-Argenteau (1790).

Mademoiselle Clairval, — le président de Campistron-Manibron (1797).

Mademoiselle Saint - Huberti, — le comte d'Entraigues, etc.

Mais arrêtons cette liste avant qu'elle devienne fastidieuse.

Autrefois donc, les cantatrices se faisaient souvent épouser par des grands seigneurs, qui du moins, s'ils n'allaient pas jusqu'à cette extrémité, se ruinaient galamment pour elles. Mais les millionnaires d'aujourd'hui semblent plus particulièrement captivés par les danseuses. Et pourtant il y a un abîme entre ces deux ordres de charmeuses :

Le chant de la cantatrice est un appel

à la passion en ce qu'elle a d'élevé & d'incorporel.

Le geste de la danseuse est une invitation à l'incontinence.

Est-ce que par hasard un revenez-y de paganisme se serait glissé en nous ?... Livrons une aussi grave question à messieurs les moralistes, dont c'est le métier de la résoudre, &, pour plus de précision, posons-leur le problème à la manière des mathématiciens.

Cantatrice est à âme comme Danseuse est à corps.

CASTRAT. — Voir SOPRANISTE.

CASTAGNETTES. — Les castagnettes, dont les Espagnols ont hérité de leurs ancêtres les Maures, sont dérivées des crotales ou petites cymbales de cuivre qui servent à marquer la mesure aux odalisques dans leurs danses lascives.

CLAVECIN D'AMOUR. — L'usage en est absolument perdu, aujourd'hui que le piano règne en despote. C'était un instrument particulier dont les cordes avaient une longueur double de la longueur ordinaire; ce qui n'explique guère le qualificatif dont il était orné. Coquetterie de marchand peut-être; amorce inventée aux temps primitifs de la réclame... Les distillateurs débitent aussi une liqueur baptisée « Parfait Amour », & le diable lui-même (qui s'y connaît!) ne dirait pas pourquoi!

CLAVIER. — Il n'y a pas plus de cinquante ans que nos grand'mères promenaient leurs mains sur des claviers de « forté-pianos » dont l'ivoire était teint en noir. Et cette particularité permettait à nos grand'pères (toujours galants!) de déclarer que lesdites mains étaient « plus blanches que l'ivoire!... » Vérité grande en pareil cas!

COLOPHANE. — Voir INSTRUMENTS.

CONCERT. — Voir DILETTANTISME.

CONSONNANCE. — Voir DISSONANCE.

CRIER. — Brailler, vociférer, hululer, glapir, etc., se prend en mauvaise part. On dit qu'un chanteur crie, quand il pousse des sons excessifs, dont l'accent est bestial, & qui appartiennent à la gamme du Jardin des Plantes.

Déjà, en son temps, Grétry s'était exclamé : « Une manie s'accrédite maintenant, d'autant plus dangereuse qu'elle en impose au commun des auditeurs ; c'est celle de faire beaucoup de bruit. Il semble que, depuis la prise de la Bastille, on ne doive plus faire de la musique en France qu'à coups de canon ! »

Quelque trente ans plus tôt, Marmontel, qui était du parti de Piccini, avait dardé contre Gluck « le hurleur » ces vers, où il fait dialoguer une cantatrice avec un administrateur de l'Opéra :

Et mes poumons? demanda Rosalie.
— Soyez tranquille, ils vous seront payés.
Sur mon état ils seront consignés.
Rien n'est plus juste, & la règle établie
Veut qu'en dépense on porte, à l'Opéra,
Tous les chanteurs que Monsieur crèvera.

En remontant plus haut, nous trouvons ce trait dans une comédie foraine de Palaprat :

Un maître à danser est en scène & fait ainsi l'éloge de son compère Defrondeaux, lequel est compositeur de son état, ou mieux, fournisseur de cris notés : « Jusqu'ici, dit-il, on n'a fait chanter que des amants, des furieux, des géants & des damnés tout au plus. Mais que dira-t-on, quand on entendra une femme en travail

d'enfant exprimer par son chant ses douleurs! Il n'y a pour cela qu'un Defrondaux dans le monde. »

Ainsi, il est prouvé que ce n'est pas d'hier qu'on reproche aux chanteurs de faire plus de bruit que de musique. Le bruit est, en effet, à la musique ce que le brouet spartiate est à un salmis approuvé de Ch. Monfelet Il a donc toujours été commode de trancher du dilettante gourmet, en se plaignant d'un grand mal aux oreilles après l'audition d'un opéra.

Ils crient, vos chanteurs de théâtre, c'est vrai; mais on les y excite. Car, comment supposer que leur amusement soit de briser des larynx de cent mille francs, à grand'peine mis en état par tant d'années d'étude, & défendus à grands frais de cravates contre la malignité des courants d'air?... Réfléchissez une fois à l'énormité des situations inventées par MM. les librettistes, & qui

sont les plus tendues par lesquelles un homme frappé du sort puisse passer. Dites alors si la mélodie qui raconte les amours malheureuses des héros d'opéra peut être douce à l'oreille; & si encore ceux qui la débitent ont la permission de roucouler. La musique d'aujourd'hui, comparable à une littérature qui ne procéderait que par interjections, est anxieuse, exaltée, en délire, parce qu'elle peint des sentiments profondément troublés. Et il la faut bien crier, car, de vrai, elle est criarde, même & surtout dans ses plus beaux passages.

Aussi, la bizarre volupté que celle qu'on va chercher à l'Opéra!... Toutes ces personnes d'un sexe (jadis cru) faible, & qui, rangées en demi-cercle, concourent trois fois la semaine pour le prix d'épaules, de diamants & de prunelles, se prétendent les plus impressionnables du monde. Pour un boiffeau de bijoux, elles ne voudraient assister à l'extermination

d'un taureau par les toréadors (ces « bouchers prétentieux », comme les appelle M. Alphonse Karr). Mais leur pitié ne s'étend guère au-delà de l'espèce bovine. Et vous les voyez, béates, se délecter aux tortures morales d'un ténor qui veut épouser un soprano, quand justement une basse ne le veut pas. Le ténor se démène comme dans un enfer; & c'est là qu'est le plaisir!... Veuillez remarquer, mesdames, & vous messieurs, du fond de la loge, l'étrange contradiction à laquelle vous vous laissez aller. Vous exigez que l'on souffre pour vous plaire, mais vous défendez que l'on crie pour se soulager.

Voyez ce pauvre *Robert*, dit le *Diable*: que de traverses avant d'épouser Isabelle! Il perd sa fortune au jeu, se bat avec le prince de Grenade, se fait circonvenir par des nonnes entreprenantes, subit les incantations de Bertram, qui lui donne de mauvais conseils par amour paternel... Et vous ne voulez pas qu'il crie!

Croyez-vous aussi qu'Arnold (de *Guillaume Tell*) ait lieu de se louer du sort? *Ah! povero!* il lui faut en quatre heures de temps venger son père assassiné, délivrer l'Helvétie « d'un joug oppresseur », & encore trouver moyen de se perdre dans les abîmes d'un amour sans espoir... Et vous ne voulez pas qu'il crie!...

Raoul (des *Huguenots*) n'est pas moins misérable, quand son mauvais génie, d'une main le tient aux pieds de Valentine, & de l'autre l'entraîne vers la rue où l'on égorge ses amis... Et vous ne voulez pas qu'il crie!

Mais nous n'aurions pas fini demain, si nous devons achever ce martyrologe plein de désolation & d'angoisses. Songez donc à tous ces cœurs meurtris : Ferdinand (de *la Favorite*) qui se fait moine par amour, Mafaniello (de *la Muette*) qui devient fou, Othello qui se tue! Encore ne comptons-nous pas les victimes-femmes qui sont passées par l'Opéra,

changé en salle de tortures : Alceste, Julia, Mathilde, Valentine, Lucie, Euryanthe, Rachel, Desdemone... ces grandes affligées, ces *braillardes*, comme vous dites !

Ah! messieurs les ergoteurs, on voudrait vous y voir! Il ferait beau vous entendre hurler, si un de ces soirs la fatalité, aux tenailles de fer, vous saisissait par la peau du cou & vous jetait vifs dans un de ces labyrinthes douloureux que traversent les héros d'opéra !

CYMBALES DES DAMES. — On avait autrefois le clavecin d'amour, la viole d'amour, le hautbois d'amour, & aussi les cymbales des dames; tous instruments tombés aujourd'hui en discrédit, & qui semblent n'avoir reçu leurs noms que de l'esprit de galanterie qui régnait parmi les sociétés où ils étaient en faveur.

Les cymbales des dames étaient con-

nues dès le seizième siècle, puisque Rabelais en parle (au chapitre VII du livre II de *Pantagruel*). C'était, paraît-il, de petits disques de métal que l'on faisait sonner avec les doigts, à la manière des castagnettes, & dont on s'accompagnait en chantant.

Charles Sorel, dans son roman de *Francion*, nous a laissé de précieux renseignements sur l'usage que, de son temps, on faisait des cymbales comme instrument accompagnateur... « Un gentilhomme de la troupe commanda à Clérante de chanter une chanfon. Il touche ses cymbales aussitôt & en dit une des plus gaillardes. Étant convié d'en dire encore d'autres & n'en sachant point, il dit qu'il me fallait appeler, & que j'en chanterais des plus plaisantes du monde... Mon instrument & ma voix s'accordèrent incontinent pour dire quelques chanfons les plus folâtres que l'on ait jamais ouïes, & que j'avais composées le plus souvent

le verre à la main, pendant mes débauches. Je faisais des grimaces, des gestes & des postures dont tous les bouffons de l'Europe seraient bien aises d'avoir la tablature pour en gagner leur vie. »





D

DANSE. — La danse n'est qu'une traduction de la langue des sons dans celle des gestes; traduction quasi-littérale, &, remarquez-le bien, la seule possible. Car à examiner tous les systèmes de signes inventés par l'homme pour manifester sa pensée, on n'en saurait trouver un autre qui soit favorisé de cette puissance de décalque très-spéciale.

En effet, étant donnée une mélodie quelconque, trois éléments concourent à sa formation :

Le choix & l'ordre de succession des sons;

Le rythme, autrement la manière dont le temps est divisé;

Le mouvement, c'est-à-dire le degré de vitesse.

(On pourrait compter aussi la résultante de ces diverses parties constitutives, la sensation produite sur nous quand elles se trouvent dans cet état d'équilibre parfait dont les compositeurs de génie ont seuls le secret.)

Eh bien ! la danse a de commun avec la musique le rythme & le mouvement. Soit deux éléments sur trois ; ce qui est beaucoup, ce qui est assez pour établir un lien étroit de parenté entre la mélodie & la saltation.

Maintenant, quant à savoir si la danse tient par quelque côté à l'amour, la question paraît tranchée.

Voilà donc que la danse est à la fois musicale & amoureuse, & qu'à ce double

titre elle avait droit à un paragraphe dans ce dictionnaire.

On peut se demander en quoi consiste le plaisir de la danse?... Ce plaisir est de deux sortes, soit que nous dansions nous-mêmes, soit que nous regardions danser les autres. Mais la vérité est que nous ne dansons pas, les danseurs de salon ne faisant plus que marquer sur le parquet la place où ils poseraient le pied, s'ils dansaient. Nous en sommes venus à la folie de ce pacha qui adorait la danse, mais ne s'y livrait pas, parce qu'il était assez riche pour faire danser des esclaves à sa place.

C'est donc dans la danseuse de théâtre que l'on pourrait étudier la philosophie de la danse (pardon ! pour ces deux mots qui n'ont pas l'habitude de se rencontrer). La danseuse est, en effet, cette femme qui vient analyser ses charmes devant nous en prenant successivement & rapidement les cent mille attitudes

dont son corps est susceptible. Les géomètres démontrent que la circonférence du cercle n'est qu'un polygone dont les côtés sont infiniment petits & infiniment nombreux. Ne peut-on admettre aussi que l'impression causée par une danseuse soit le total de sensations admiratives & voluptueuses, très-multipliées & très-rapides?

Tandis qu'à travers de vieux bouquins nous cherchions, sans la trouver, une définition exacte de la danse, nous avons mis la main sur le joyeux morceau de prose qu'on va lire. L'auteur est un abbé du siècle dernier qui, par scrupule d'aborder un sujet lascif, s'est laissé entraîner à la plus grotesque phraséologie :

« La danse & le chant mélodieux ont tous deux le même principe : le sentiment intérieur de la bonne constitution intérieure corporelle, d'une abondance copieuse & extraordinaire d'esprits animaux qui ne peuvent souffrir des mouvements

lents, modérés & modestes; c'est ce qui est la source de ce chatouillement aux jambes, aux pieds & à toute la personne qui nous porte, pour notre propre satisfaction & soulagement à sauter, danser & pousser sa voix & sa respiration hors d'une poitrine échauffée, pour exhaler ce surplus des forces qui nous rend impatients dans une contenance posée & sans agitation; d'une espèce d'instinct qui s'explique par de grands mouvements, on en a fait la matière d'un divertissement raisonné & harmonieux; c'est sur quoi les esprits amoureux du nombre & de la proportion se sont occupés, je veux dire, à mesurer leurs pas, leurs sauts, leurs respirations, d'où est venue la danse régulière des peuples polis & de bon goût, qui les distingue des peuples grossiers qui sont ou dans les pays des sauvages ou dans les campagnes occupées par les paysans & personnes rustiques dans toute l'Europe. »

Jurons que nous ne sommes pour rien dans la confection de ce fragment littéraire, &, pour plus ample informé, renvoyons le lecteur à l'article DANSE du *Supplément au Dictionnaire économique* de l'abbé Noël Chomel, curé de la paroisse de Saint-Vincent de Lyon (in-folio imprimé en 1741, à Commercy, par Henry Thomas).

DANSEUSE. La première danseuse qui ait paru sur les planches de l'Opéra s'appelait mademoiselle de la Fontaine. Elle débuta le 15 avril 1681, dans *le Triomphe de l'Amour* (ballet en vingt entrées) de Quinault, musique de Lulli. Avant elle (horreur!), des hommes habillés en femme figuraient sur le théâtre.

« *Le Triomphe de l'Amour*, — dit un des secrétaires de Lulli, — n'est proprement ni un opéra ni un ballet, mais une suite d'entrées mêlées de récits, propres à composer une magnifique mas-

carade, dont le roi (Louis XIV) voulut régaler M. le Dauphin & madame la Dauphine, & qui ne devait pas l'engager dans ces grandes dépenses qu'il était obligé de faire lorsqu'il donnait un opéra nouveau à la cour. Cette mascarade avait été préparée pour le jour de la Saint-Hubert, 3 novembre 1680; mais la maladie de M. le Dauphin fut cause qu'on en remit la première représentation au 21 janvier 1681, que le ballet fut exécuté par les musiciens de Sa Majesté avec magnificence & un applaudissement universel. M. le Dauphin & madame la Dauphine y dansèrent, ainsi que Mademoiselle, madame la princesse de Conti, M. le duc de Vermandois & mademoiselle de Nantes, avec ce qu'il y avait de jeunes personnes les plus distinguées à la cour, tant hommes que femmes. Vigarini, qui fut chargé des décorations, s'en acquitta avec un goût exquis & d'une façon singulière. »

Le mardi 15 avril 1681, *le Triomphe*

de l'Amour passe du théâtre de la Cour à celui de l'Opéra. Quatre danseuses y figurent : mademoiselle de la Fontaine au premier rang ; puis mesdemoiselles Pesant, Carré & Leclerc. « Cette *nouveauté extraordinaire* procura à ce ballet un succès aussi éclatant que celui des meilleurs opéras de Lulli, puisqu'il fut joué jusqu'à la Saint-Martin suivante avec un concours prodigieux.

« En peu de temps, mademoiselle de la Fontaine surpassa si fort ses camarades qu'elle fut jugée capable, non-seulement de *danfer seule*, mais encore de composer ses entrées, ainsi que Pécourt & l'Étang le cadet. Elle continua de faire briller son talent jusqu'au mois de juin 1692, qu'elle se retira au couvent des religieuses de l'Assomption, à titre de pensionnaire, jusqu'en 1696, qu'elle en sortit pour aller demeurer chez madame la marquise de la Chaife, qui lui donna un appartement & sa table. Cette dame

étant morte, mademoiselle de la Fontaine se mit en pension dans un couvent près de la Croix-Rouge, où elle acheva pieusement sa vie en 1738. Mademoiselle de la Fontaine a toujours passé pour sage. C'était une grande personne assez jolie & bien faite, avec de beaux yeux. Mademoiselle Subligny lui succéda dans son emploi. »

Ainsi l'Opéra, qui a eu ses bacchantes, a eu aussi ses rosières. Cette biographie, pour le moins inattendue, nous révèle, en effet, que l'ordre des danseuses a été fondé par très-vertueuse & très-charmante demoiselle de la Fontaine, morte en odeur de sainteté.

DIAPASON. — Voir LA, ACCORDER, AFFINITÉ DES SONS.

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE APPLIQUÉE A L'AMOUR. — Le présent essai, à propos duquel l'Auteur demande la

parole au Lecteur pour des faits personnels.

L'Auteur a donc connu un ancien braconnier repentant, converti & qui finalement s'était fait garde-chasse. Comme Vidocq, il avait retourné sa casaque & était passé de vice à vertu, avec cette souplesse de caractère qui est le signe des vocations indéçifes.

Ce n'était point un méchant homme que ce vieux diable devenu ermite ; seulement il était bavard comme les gens dont le métier est de se promener seuls & qui ont toujours un trop-plein de méditations intérieures à verser dans l'oreille du premier venu. Or, un matin que j'étais ce premier venu, mon oreille devint ce dépotoir à confidences intimes. Et j'entendis professer un véritable cours de haut braconnage. C'étaient des théories à perte de vue sur l'apau, des commentaires savants sur le panot, des aperçus nouveaux sur le piège à loup, des con-

sidérations judiciaires sur le lacet... Et mon parleur s'emportant de plus en plus au souvenir de ses prouesses passées, en venait à conclure qu'il fallait être plus naïf que le gibier lui-même pour daigner le chasser quand il mettait tant de bonne grâce à se laisser prendre.

C'est là, convenons-en, une manière de voir à laquelle on ne saurait se ranger, parce qu'en somme, plus ingénieuse que louable, elle se trouve en désaccord avec les convictions de la gendarmerie & la jurisprudence des chambres correctionnelles.

Voilà pas moins que j'ai appris en une matinée plus d'un bon tour, qu'à défaut de gibier je pourrais essayer sur une personne de la société... (que je nommerai tout à l'heure).

Par exemple celui-ci :

— Vous voyez ce champ? me dit mon professeur de maraude.

— Je vois le champ.

— Eh bien ! je sais un lièvre qui pourrait bien y venir chercher son déjeuner tout en se promenant. Une supposition : vous voulez prendre le lièvre ; où tendez-vous votre piège ?

— Dame !... là dans ce fourré, à l'entrée même du champ.

— Ces Parisiens !... Mais pensez donc, mon bon monsieur, que le gibier connaît vos malices. Vous croyez, par exemple, que votre lièvre va passer dans la haie sans se méfier de rien ? Pas si idiot ! Il a rêvé civet cette nuit, & ce cauchemar, qui lui revient souvent, le tient dans un perpétuel état d'appréhension. Vous allez le voir arriver se dandinant, se tortillant, se balançant comme une demoiselle qui revient de la danse, mais l'œil vigilant & l'oreille soucieuse. Puis, aux abords du fourré, qui ne lui dit rien de bon, il prendra son élan & sautera par dessus... C'est donc là, c'est au milieu du champ qu'il fera bon tendre votre piège.

Maintenant, vous, monsieur (madame peut-être), qui me lisez, avouez que, jusqu'à plus ample informé, l'intrusion d'un récit de chasse au milieu de ces notes sur l'amour & la musique vous semble de toute saugrenuité. Vous trouvez que les fanfares de Saint-Hubert sonnent faux sur les terres mythologiques de Cupidon & d'Orphée. Bref, vous exigez la clef de ce logogriphe. — La voici :

Veillez donc prendre la peine de relire ce qui précède, mais en ayant soin de remplacer certains mots par d'autres que je vais vous donner. Ainsi, dans cette seconde version, le braconnier s'appellera *l'auteur* ; le gibier, *le lecteur* ; le champ, *le livre* ; & le piège, *la préface*... Vous comprendrez alors mon apologue, qui tend à justifier l'usage insolite des préfaces au milieu des livres. Car vous savez si le lecteur, race défiante & fuyarde, est de prise facile à l'auteur ! On a beau lui

tendre des préfaces à détente triple, & encore appâter avec toute sorte de friandises mielleuses, compliments, careffes faites à l'amour-propre, hommages rendus à la sagacité... Bast! le lecteur sait trop bien qu'on en veut à son indépendance, & il ne manque pas de sauter à pieds joints par-dessus votre mécanique, si vous avez la candeur de la monter aux premières pages du volume! Mais combien le trébuchet est d'un effet plus sûr, tendu avec traîtrise à travers le champ, là, sur ce sillon, ou plus loin derrière ce paragraphe, ou bien perdu dans ce buisson de notes marginales, & sans avoir l'air de rien!... Alors tout le monde peut y être pris, parce que personne ne s'en méfie!

Je dis *préface*; c'est peut-être bien prétentieux? je devrais dire plus modestement *avis*, ou *avertissement*, ou encore *avant-propos*, car en quatre mots l'incident va être vidé.

D'abord le titre que nous avons choisi demande quelques éclaircissements, plusieurs personnes l'ayant trouvé énigmatique ou au moins étrange. Il est inusité, & voilà tout.

N'a-t-on pas forgé récemment la locution : *Beaux-Arts appliqués à l'industrie*? Or cette rubrique n'est-elle pas consacrée aujourd'hui & passée dans la langue, parce qu'elle exprime nettement une chose positive? Eh bien! c'est dans un sens analogue que nous entendons : *Musique appliquée à l'amour*. Le but poursuivi est, en effet, de montrer que, dans beaucoup de cas, la musique & l'amour mettent en jeu les mêmes fibres de notre être sensible, & qu'entre cet *art* & ce *sentiment* il existe un rapport direct, absolu, presque constant.

S'il est difficile & ardu de rendre ce rapport sensible aux esprits timides?... Nous aurons peut-être à l'éprouver, & très-durement. Si nous avons chance de

nous heurter à des écueils redoutables durant le cours de ces téméraires études?... Les ratures que porte notre manuscrit attesteront au besoin que nous avons conscience du danger.

Par exemple, on nous accusera de mettre en circulation des théories osées & de miner méchamment l'édifice de la science. Ce à quoi nous répondrons qu'il en est de certaines vérités comme des habits, qui ne sauraient être déjà à la mode le jour où on les exhibe pour la première fois.

Et puis il y a des gens si taquins! Ceux-là viendront nous dire : « J'ai lu *entre* vos lignes, & j'ai parbleu bien compris ce que vous insinuez à mots décentés! Après tout, vous avez peut-être raison; il y a des choses scabreuses qu'on ne saurait raconter crûment. » Imputation que nous repoussons encore de toutes nos forces, & avec courroux s'il le faut. Entendez bien ceci : autant

que possible, l'amour, tel qu'il sera évoqué en ces pages, aura pour théâtre l'intérieur d'un jeune ménage. Les époux-acteurs seront aimables, beaux, passionnés, si vous voulez, mais d'ailleurs munis de tous les papiers exigés par la loi.

Il est vrai que, sans jamais perdre de vue notre sujet, nous avons pu le serrer de plus près dans les articles : *Accolade*, — *Amoroso*, — *Ballet*, — *Crier*, — *Dilettantisme*, — *Dissonance*, — *Duo*, — *Instruments*, — *Jouer*, — *Menuet*, — *Modes*, — *Ténor*, etc... lesquels contiennent les meilleures preuves que nous ayons pu donner pour justifier le titre de cet ouvrage & mettre en lumière la théorie nouvelle qu'il propose.

D'autres articles sont purement historiques; nous avons cherché à y démontrer que dès les temps classiques l'amour & la musique avaient déjà signé leur traité d'alliance.

Quelques-uns de nos chapitres encore ont trait à la danse. Et, en effet, la danse en tant que « traduction de la langue des sons dans celle des gestes, » devait nous préoccuper. Nous avons à étudier la cause de cette sorte d'ivresse qu'elle procure & qui nous envahit par le double canal de l'œil & de l'oreille.

Enfin, & pour clore cette série d'excuses présentées au public, on voudra bien nous pardonner d'avoir glissé çà & là quelques anecdotes, de nous être permis encore quelques plaisanteries innocentes, auxquelles le sujet deux fois échauffant que nous traitions devait fatalement nous induire. D'ailleurs notre ambition *eût été* d'enrichir ces notes d'un drachme de gaieté, ainsi de nous tenir à cent lieues du pédantisme (cette peste!), & de garder la libre allure qui convient à une causerie entre amis.

Ah! madame, si jamais on pouvait dire de nous : « Voilà une paire d'a-

mis ! » je serais fier d'une si belle prise, & excusez ma vanité de chasseur, je croirais vous avoir capturée dans les lacets de cette préface !

DIËTTANTISME. — Par le temps qui court, & qui court si vite à travers les choses diverses qu'il enfante, il s'est recruté au sein même d'une foule affairée & fiévreuse un groupe de dilettantes qui va toujours grossissant. Si nous étions le philosophe qu'attend encore la musique pour sonder la profondeur de ses mystères, nous ferions l'*Histoire de l'oreille* ; nous nous attacherions à démontrer comment & sous quelles causes fécondantes la partie de notre être sensitif qu'on croyait la plus obtuse & la plus incurable dans son inertie, se trouve aujourd'hui en voie de guérison, après être passée par tous les degrés de la convalescence.

Mais la question du dilettantisme est

une grosse question, & nous ne voulons en indiquer qu'un des plus minces côtés. Nous aurons toujours bien le temps de risquer un conseil aux amateurs de musique avant que l'*art d'écouter* soit définitivement fixé & qu'on en ait promulgué le code.

Supposons donc que vous hantiez les salles de concert. Voilà qu'un beau dimanche vous entrez au Conservatoire, ou chez M. Pasdeloup, & que vous prenez possession de votre fauteuil retenu six semaines à l'avance.

Il n'est que deux heures moins un quart, & tout est encore confusion dans le sanctuaire de l'harmonie : les musiciens, en se donnant le *la*, font un charivari d'enfer ou de tour de Babel ; les ouvreuses sont aux abois ; les placeurs appellent des numéros comme au jeu de loto... Cependant votre tympan, en grand appétit de mélodie, déguste à l'avance les voluptés que préface le pro-

gramme. C'est à ce moment qu'il faut prendre votre lorgnette, & sultan pia-tonique, choisir dans la foule autant de femmes à regarder qu'il y aura de morceaux à entendre pendant le concert ; chacune présentant plastiquement un caractère analogue à celui de chaque morceau.... Le conseil est bon.

Car, croyez-le bien, vos sens ne fonctionnent pas d'une manière si indépendante que vous ne puissiez doubler la puissance de leur jeu en les associant dans une commune aspiration au plaisir. Il peut y avoir, il y a un rapport positif entre la sensation visuelle & la sensation auditive. A une certaine minute d'hallucination, la rétine & le tympan, mis en communion nerveuse, sympathisent au point que la notion de ce qui se reflète & celle de ce qui retentit dans le cerveau s'additionnent & se confondent.

Allez demain au concert ou au théâtre, observez, & vous verrez que l'éтин-

celle qui jaillit du foyer sonore s'en va immanquablement trouver une tête féminine pour s'y épanouir en rayons qui l'illuminent. Vous vous convaincrez qu'il y a telle figure éveillée à laquelle *sied* un *allegro-vivace*, ou tel galbe de matrone dont la magnificence sévère se révèle aux harmonies d'un *andante-religioso*.

Au surplus, quelques exemples achèveront de nous mettre d'accord. Dressons donc en partie double le programme des yeux & celui des oreilles ; rapprochons quelques médaillons féminins de quelques œuvres de musique choisies parmi les plus célèbres.

Symphonie pastorale (Beethoven). — Une belle, bonne & robuste fille, tout en chair blanche & rose, avec des yeux qui regardent honnêtement, avec des cheveux par millions, & des dents... plus de deux cents dents peut-être ! C'est une beauté départementale qui est à nos

Parisiennes folles ce que le filet de bœuf des familles est au chaud-froid de pluvier des restaurants frauduleux.

Symphonie de la Reine (Haydn). — Voyez la pauvrete comme elle est pâle & langoureuse. Le masque de cire blême sous lequel elle semble se cacher est pourtant transpercé par deux petites prunelles d'une vivacité toute juvénile & qui disent les choses les plus douces du monde. D'autre part, & cela est regrettable, sa tête branlante bat la mesure (& vous avez beau dire, elle la bat!). C'est une oscillation perpétuelle, un tremblement rythmé qui rappelle la danse des amours en sucre au sommet des biscuits de Savoie. Et quel âge donnez-vous à cette jeune vieille? Lui donnez-vous quatre-vingts ans? — C'est trop. — Vingt-cinq ans? — C'est trop peu... — Comment la qualifierez-vous en lui parlant? Vous lui direz peut-être: Mademoiselle? — Je n'oserai. — Ma-

dame? — Qui sait?... A tout hasard, appelons-la : Madame la Chanoineffe.

Ouverture du Freyschütz (Weber).
— Saluez la femme vampire, l'infatigable ogresse, la mère Croquemitaine des amours. Saluez, mais tenez-vous en garde contre ses griffes puissantes. Admirez cependant cette tête énergique & âpre, ce front rudement modelé, cette lèvre avide & ce regard qui décèle un cœur à 6000 degrés Réaumur! Toutes beautés réelles, mais dont la contemplation excède les gens à tempérament moyen. On peut être brave & pourtant ne pas retenir un mouvement de terreur à l'apparition d'un pareil fantôme, la nuit, dans un bois, non plus qu'à celle d'un voleur qui fond sur vous pour vous dévaliser. Et la nature, en ses lubies toujours grandioses, se plaît à enfanter de ces énormités splendides qui s'appellent l'Etna, la Soufrière, le Vésuve, ou madame X***.

La Chasse du jeune Henry (Méhul). — L'amour de la chasse, & non celui du jeune Henry, nous vaut la présence de cette amazone. C'est, en effet, une personne très-délibérée & très-remuante, que nous effayons de tenir captive dans le champ de notre lorgnette, mais qui s'en échappe sans cesse par un mouvement brusque. Aux rythmes caracolants de Méhul on la voit se raidir, ouvrir l'œil & retenir sa respiration, comme si son fauteuil allait prendre le galop. Elle n'est pas assise, elle est en selle !

Le Songe d'une nuit d'été (Mendelssohn). — Blonde comme la bière de Bavière, rose comme le pot-au-rose lui-même, & songeuse comme les ballades en l'honneur du clair de lune. Mais ce n'est pas tout & ce n'est rien encore ; il resterait à décrire l'indéfinissable mélancolie qui plane sur cette figure de fée du Nord, ce je ne sais quoi de vague qui est le charme des dessins à l'estompe, &

la poésie des paysages noyés de brouillard.

Marche des Ruines d'Athènes (Beethoven). — Quelle vivacité ! quelle pétulance ! quelle allégresse ! De plus, beaucoup d'élégance dans beaucoup de jeunesse ; un esprit de démon brochant sur un fond inépuisable de gaieté... Avec pareil compagnon de route, & sur cet air de marche, on irait loin !

Hymne (Haydn). — Un ange qui cache ses ailes pour ne pas effaroucher la couvée Benoiton, l'ange gardien des vertus domestiques, le mythe entrevu par M. de Montyon en ses songes des nuits d'été. A son aspect, une terreur sainte s'empare de votre âme & y maîtrise les orages soulevés par le Tentateur. Il vous semble aussi qu'une vague odeur d'encens vous monte au cerveau pour y provoquer des ivresses mystiques. Car ce sourire paisible, ce regard qui guette la porte des paradis promis, ne sont

guère d'une femme, mais plutôt de ces madones de Raphaël... qui donnent envie de se marier !

La Musique de l'avenir (???) . — A nous les sculpteurs de marrons d'Inde ! A nous les mouleurs de faux nez, les Benvenuto en pommes de canne, les empailleurs de crocodiles, les fabricants de mannequins à faire peur aux oiseaux ! Venez ; vous nous aiderez à profiler cette étrange masse de chair dans laquelle nous ne pouvons démêler les traits d'une face humaine. Vous dites que cette excroissance est un nez ? ce coup de rasoir une bouche ? & ces deux clous de fauteuil des yeux ? Bien sûr, l'amour que vous professez pour le grotesque vous abuse ; ou bien vous ne *ouïtes* jamais les incantations de cette sirène qui grogne, ronfle & rugit comme une ménagerie malade ; vous n'avez pas encore laissé votre manteau à cette Putiphar orgueilleuse, vindicative, envahissante, & lo-

quace comme une pie qui parle allemand !

.

Mais c'est assez promener dans ce musée.

Ce que nous y avons cherché ensemble, c'est le moyen d'associer deux sens avides de jouissances. Nous avons, en termes plus précis, essayé de découvrir, dans un millier de têtes, celle qu'il fait bon regarder pendant que l'on exécute tel morceau de musique. C'était vouloir nouer deux chaînons de la chaîne des plaisirs que quelque adroit philosophe s'avisera peut-être de compléter un jour.

DISSONANCE. — Ici il va nous falloir, & à toute force, employer quelques mots techniques. Le malheur est qu'ils soient faits de syllabes dures dont l'oreille s'accommode comme la bouche

du grain de plomb trouvé dans un aileron de caille. Et pourtant, comment appeler les choses, si ce n'est par leur nom? Notre intention, d'ailleurs, n'est pas de rayer ce chapitre ardu pour complaire aux personnes qui boudent sur tout & rechignent à tout par faiblesse de complexion cervicale. En effet, le public dont nous recherchons les bonnes grâces est un public composé de dilettantes assez avisés & curieux de ce qui est beau & bon pour avoir appris un peu de musique.

Il s'agit donc de savoir ce que l'on désigne par dissonance, & quelle est la fonction de cet artifice dans le discours musical. — Méditons un instant...

Au point de vue de notre sensibilité, les sons peuvent s'agrèger entre eux de trois manières qui correspondent à autant de sensations; trilogie analogue à ce que les catholiques entendent par enfer, purgatoire & paradis. — Soit :

DISCORDANCE : (sensation désagréable au suprême degré, douloureuse même... Exemple : *do-ré-mi-fa-sol* que l'on ferait entendre simultanément). Enfer !

DISSONANCE : (sensation pénible, bien que supportable; d'ailleurs essentiellement stimulante... Exemple : *sol-si-ré-fa*, accord de « septième de dominante »). Purgatoire !!

CONSONNANCE : (sensation agréable, produisant de plus le sentiment du repos... Exemple : *do-mi-sol*, « accord parfait à l'état direct »). Paradis !!!

L'oreille la plus novice aura conscience de ces différentes combinaisons sonores, pour peu qu'elles soient réalisées sur un piano. C'est l'A B C du dilettante.

A vrai dire, la discordance ne saurait exister en musique; elle en est la négation même. Restent les deux autres éléments qui, dans le discours musical, alternent & se font contrepoids, suivant des lois d'équilibre dont le génie possède

la prescience & qu'il applique d'instinct.

Mais, s'il vous plaît, mettons-nous au piano, & par un exemple facile, même pour « les petites mains », rendons sensible notre démonstration. Frappez, je vous prie, l'accord dissonant *sol-si-ré-fa*, qu'on appelle à l'école « septième de dominante ». Et maintenant, dites-moi ce que vous éprouvez?... Une sorte de trouble, &, plus nettement, l'impérieux désir de sortir de l'état de malaise où vous tient ce groupe de notes. Vous sentez pertinemment que tout n'est pas dit, & que vous ne pouvez rester sur cet irritant *sol-si-ré-fa*...



Éh bien ! faites entendre maintenant la tierce *do-mi*, qui est précisément la consonnance que votre oreille appelle à son secours, & vous arriverez à satisfaction.

Sol-si-ré-fa aura joué le rôle d'un excitant, *do-mi* celui d'un calmant ; & le phénomène psychologique qui s'est accompli en vous se réduit à ceci : désir soulevé, & désir aussitôt comblé.

La secousse nerveuse qui en est résultée n'a pas été bien violente ; mais supposez-la réitérée un millier de fois dans dix minutes (mesure moyenne d'un morceau de musique), le total de toutes ces impressions minimales équivaldra à une réelle émotion. Et c'est justement celle que nous procure une page de musique dont les accords, qui constituent sa partie harmonique, se trouvent judicieusement groupés & exercent une attraction les uns sur les autres.

Or il faut savoir que, si cette attraction, ou mieux cette tendance au repos, existe à différents degrés d'intensité, suivant l'espèce des accords dissonants, on la peut toujours rapprocher de celle déterminée dans l'exemple que nous ve-

nons de donner. Car toute dissonance dérive de l'accord de septième de dominante, de même que toute consonnance a son principe dans l'accord parfait.

L'accord parfait (si bien nommé au double titre d'excellent & de terminal) est celui auquel l'oreille aspire invinciblement. C'est pourquoi il clôt toute série harmonique & en ferme le cycle.

Pourtant il peut se rencontrer incidemment à divers endroits du discours musical où, temps d'arrêt provisoire, il fonctionne comme la ponctuation dans le discours littéraire. Or, veuillez remarquez que pouvant affecter trois états distincts, suivant l'ordre dans lequel se présentent les notes dont il est formé, il procure le sentiment du repos à trois degrés différents, comme il arrive du point, du point & virgule & de la virgule.

Do-mi-sol' = point,

Mi-sol-do = point & virgule,

Sol-do-mi = virgule.

Et ce qui est vrai du ton d'*ut*, dans lequel nous choisissons nos exemples, l'est aussi de tous les autres tons. Encore une fois, expérimentez au piano sur le premier morceau de musique qu'il vous plaira de choisir. Vérifiez surtout les titillations que vous feront éprouver l'alternance diversement ménagée des accords dissonants & des accords consonnants, ainsi que la route sinueuse par laquelle le compositeur vous mènera aux voluptés de l'accord parfait final.

Ces phénomènes sont de la plus haute importance en ce que, du jour où ils furent découverts, sinon expliqués, la musique changea d'aspect & entra dans sa phase moderne. C'est, en effet, vers la fin du seizième siècle & après bien des tâtonnements, que les théoriciens *permirent* l'intrusion brusque de l'accord de « septième de dominante » dans le tissu harmonique ; accord qui, comme nous ve-

nons de le dire, est la clef de tout le système dissonant. Or, à partir de l'heure féconde où une carrière si nouvelle fut ouverte, la dissonance & la consonnance, en vertu de leur attraction mutuelle, donnèrent l'éveil aux sens, communiquèrent par leur choc incessant je ne sais quelle étincelle à l'organisme humain, & apportèrent ainsi la vie & le mouvement à la musique en en faisant un art propre à l'expression de tous les sentiments.

Un nouveau monde étant découvert, on se hâta de le pressurer, comme il est d'usage à l'égard de tous les nouveaux mondes, & le trésor qu'on en tira fut le drame lyrique, c'est-à-dire une histoire d'amour traduite en musique.

DUO. — La musique est une langue, & par excellence celle des amoureux; puisqu'elle est la seule qui permette à deux personnes de parler à la fois sans

confusion, ni manquement aux lois de la plus vulgaire politesse.

N'est-ce pas là un privilège très-remarquable ? & donnez-vous raison aux philosophes du siècle dernier qui l'ont voulu nier, sous prétexte d'invraisemblance ? Leur méprise venait de ce qu'ils ne voyaient dans la musique qu'un art d'imitation, & qu'ainsi ils exigeaient d'elle l'image de ce qui se passe au milieu du monde visible. Cependant elle ne procède que d'elle-même & ne peut copier dans la nature que ce qui est déjà musique, tels que le chant de deux ou trois espèces d'oiseaux, la gamme chromatique d'une bouteille qui se vide, la plainte d'un tuyau de poêle harcelé par le vent... Puérités & amufettes d'ergoteurs dans l'embarras ! Car il est important d'observer qu'il y a toujours quelque chose d'un peu comique & de niais dans la façon dont la musique se produit spontanément, & qu'elle ne s'élève

jamais à la dignité d'un art sans le concours actif de l'homme. Aussi pouvons-nous proclamer que la musique ne saurait copier la nature, parce que justement son modèle ne s'y rencontre pas... Sans doute on la peut considérer comme entée sur les phénomènes les plus constants de l'acoustique dont elle est l'expansion splendide. Mais direz-vous que la locomotive, qui est un autre produit du génie humain, appartient à l'ordre des choses créées parce qu'elle est faite de deux éléments vulgaires, le fer & l'eau ?

Laissez donc les sept notes de la gamme se combiner entre elles suivant les lois qui leur sont propres, mais n'y cherchez que la peinture de vos sentiments, & non celle de ce qui est matériel & tangible à vos sens. Si, dans la vie, & hormis le cas d'une querelle, vous n'avez jamais entendu deux amoureux parler simultanément, c'est un spectacle que vous pouvez vous accorder au théâtre. Et il est pro-

bable que votre oreille s'en réjouira, car elle suivra sans effort les deux voix récitantes accouplées harmonieusement en vertu du contre-point.

Puis, au moment de l'entr'acte, quand vous vous sentirez encore tout chaud des accents passionnés de Zampa & de Camille, de Raoul & de Valentine, de Mathilde & d'Arnold, lisez cette froide dissertation de J.-J. Rousseau sur le duo dramatique; vous en sentirez alors toute l'inanité :

« Rien n'est moins naturel, dit le philosophe de Genève, que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourrait s'admettre en certains cas, ce ne serait pas du moins dans la tragédie lyrique, où cette *indécence* n'est convenable ni à *la dignité* des personnages qu'on y fait parler, ni

à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté. Le premier moyen de sauver cette *absurdité* est donc de ne placer le duo que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs & à eux-mêmes ces *bienfaisances* théâtrales. Le second moyen est de traiter, le plus qu'il est possible, le duo en dialogue. »

Raisonné ainsi, c'est dénier à la musique un de ses privilèges les plus particuliers, celui de la simultanéité.

Non-seulement il nous est donné d'entendre *distinctement* deux personnes

chantant à la fois, mais trois! mais quatre!... & plus! Le quatuor de *Rigoletto* en est une preuve, & des plus concluantes, à citer entre mille.





E

ÉCOLES. — Il y a en musique trois écoles : l'italienne, l'allemande & la française, dont l'esprit, les tendances & les caractères distinctifs n'ont commencé à être appréciables que vers la fin du seizième siècle.

Ce serait, à coup sûr, l'objet d'une étude piquante que la comparaison de la musique d'un peuple & du caractère de la femme chez ce peuple. Il y aurait plus d'une analogie curieuse à établir, en partant de ces principes généralement

admis, à savoir que : la femme italienne est passionnée, loquace, amie de ce qui est bruyant & voyant ; l'allemande pensifve, réfléchie & tendre avec une pointe de mélancolie ; la française.... comme vous savez !

Mais nous ne voulons qu'effleurer un sujet si brûlant. Ne faut-il pas laisser aussi quelque besogne au lecteur (si lecteur il y a) ? Il est de bon goût de lui abandonner quelquefois la parole, quand on prétend garder avec lui un certain ton de familiarité amicale. Sans quoi on aurait l'air d'un pédant qui monologue du haut d'une chaire.

Remarquez cependant que la musique française, & plus particulièrement celle de ces derniers cinquante ans, s'est complaisamment assimilé les formes de la musique italienne & de la musique allemande dont, par éclectisme, elle a cherché à concilier ce qu'elles ont de disparate. Ce travail d'absorption & de

fusion, Grétry le prévoyait quand il disait : « L'Italie, depuis longtemps, veut conquérir les Français par ses chants toujours tendres & mélodieux; l'Allemagne veut les subjuguier par ses accords nerveux. Trop énergique pour craindre la séduction de l'Italie, trop faible pour adopter les accords de la musique allemande, le Français danse *en attendant qu'il ait adopté de l'un & de l'autre de ses voisins la portion qui lui est propre.* » Paroles prophétiques, bien que dites d'assez mauvaise grâce, & dans lesquelles nous trouvons la formule de tous les efforts tentés depuis par l'école française.

Notre musique, d'ailleurs, en profitant de cette double influence, a subi le sort de beaucoup d'autres choses françaises. Car notre pays n'est-il pas le paradis privilégié où doivent se résumer & s'épanouir toutes les civilisations du monde? L'histoire est là pour l'attester : la résul-

tante de ces courants qui, depuis l'origine des choses, ont agité les peuples, est un grand flux dont la force irrésistible, entraîne l'humanité de l'Orient vers l'Occident, comme si elle marchait à la poursuite du soleil. Or, la France, par sa position géographique, se trouve merveilleusement placée pour devenir le réceptacle commun des idées que charrie le grand fleuve humain ; elle est comme une sorte de fin du monde où tout vient aboutir. Alors, devant tant de richesses qui le sollicitent incessamment, notre esprit essaie, choisit, se délecte & s'affimile avec une promptitude & une sûreté à lui particulières. Le goût français est le plus délicat, parce qu'il est le plus exercé.

Pardonnez cet accès & cet excès de chauvinisme !

EGERSIS. — Hymne dans laquelle les nouveaux époux grecs remerciaient

les dieux à leur lever. L'hymne du coucher avait nom épithalame.

ÉPITHALAME. — Messieurs, on vous a menti au collège en vous montrant les anciens sous de sombres couleurs & comme plongés dans une hypocondrie tragique. Le menfonge a duré neuf ans, &, jeunes âmes sans méfiance, vous vous y êtes laissé prendre. Vos professeurs, gens de noir vêtus, vous ont parlé d'Épaminondas, de Suétone, de Varus, de Sophocle, de Xercès, d'Aristide, de Tacite ou de Fabius Cunctator sur un ton d'enterrement. Si bien qu'aujourd'hui il vous faut prendre sur vous & faire un grand effort pour ne pas sentir la mauvaise odeur du penfum se dégager de tous ces noms antiques. Aussi (n'est-ce pas cela?) vous vous souciez de ce qui rime à *us* comme d'un vieux cothurne de l'Odéon. Et l'ennui s'empare de vous si on entreprend de vous mener pour

un peu à Athènes ou à Rome ; ennui d'une nature particulière, qui engendre le sommeil en plein midi, & qu'on peut qualifier de classique, pour tout dire en un mot.

Chassez ce cauchemar, mes bons messieurs ! Un jour viendra où quelque brave homme d'auteur écrira l'histoire comique de l'antiquité, pour vous montrer qu'on a su rire en grec & en latin. Alors le nez des pédants s'allongera !

Croyez-vous donc que les peuples qui ont inventé la mythologie, cette religion si affriolante, n'étaient pas des peuples gais, amis du faste & encore très-ingénieux à imaginer des symboles capables d'embellir les plus heureuses circonstances de la vie?... Ainsi, quoi de plus charmant que l'épithalame ?

Comme son nom l'indique, l'épithalame était chez les Grecs un chant d'allégresse, plein de louanges sur le présent & de souhaits pour l'avenir, qui accom-

pagnait les nouveaux époux à la chambre nuptiale. Sa forme a varié suivant les temps ou la fantaisie des poètes. Le plus souvent il était chanté par un chœur de jeunes filles & de jeunes garçons couronnés de verveine & portant les attributs de Lucine. Quelquefois aussi, on le mettait en action au moyen d'histrions déshabillés à point, qui figuraient Cupidon, Vénus & les Grâces. Dans tous les cas, le refrain obligé était l'invocation :

O hymen, hymènaïon!

Les Romains, héritiers de la civilisation grecque, avaient aussi l'épithalame. Catulle y a excellé; il a même été le réformateur de ce genre poétique, au moment où il dépérissait & tournait à l'obscénité.

L'épithalame qui, à tout prendre, est un des plus beaux cas de « musique appliquée à l'amour », a été cultivé en France à diverses époques de notre histoire poé-

tique. Scarron, avant lui Malherbe & surtout Ronfard,

Dont la muse en français parlait grec & latin,

se sont attachés à en restituer la forme.

J.-J. Rousseau nous apprend en quel état de décadence était tombé l'épithalame au siècle dernier. « Quand on en compose, dit-il, pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement aux vœux honnêtes & simples quelques pensées équivoques & obscènes, plus conformes au goût du siècle. »

Le dernier épithalame chanté officiellement fut composé à l'occasion du mariage de Napoléon & de Marie-Louise, alors que les modes grecques essayées sous la Révolution étaient encore en pleine faveur.

M. Ginguené, un des beaux esprits d'alors, a traité de l'épithalame dans ses écrits. Et il faut, à ce propos, l'entendre

discourir sur l'institution du mariage, qu'il nargue infidieusement : « Chez tous les peuples, dit-il, on célèbre par des fêtes & par des chants un jour qui ne devrait pas toujours y paraître sous de si joyeux auspices. » Comment le mariage a-t-il pu survivre à de pareils brocards, & pourquoi n'a-t-on pas décrété immédiatement le célibat universel & obligatoire?... Toujours est-il que le trait porte son millésime, qui est celui des breloques de César Joffe, des anneaux de pied de madame Tallien, des feux d'artifice du jardin Tivoli, des romances de Garat & des redingotes « à la Galatée » ; comme on dit, il est bien du temps, & à ce titre il mérite d'être rapporté. Ne voilà-t-il pas, en effet, de nos plaisantins du Caveau, & de nos jolis cœurs des Galeries de bois dans tout l'épanouissement de leur cynisme goguenard ?

Même esprit sarcastique dans cette épigramme de Panard :

Quand par les nœuds d'hymen la fille devient femme,
Quand mademoiselle est madame,
Parents, amis, voisins, tout vient se réjouir
De l'heureux succès de sa flamme;
Phœbus même en ses vers a soin de l'applaudir.
Si j'osais hasarder une fausse épigramme,
Je dirais que l'épithalame
Est l'építaphe du plaisir.

Poésie de mirliton, mais fortement
marquée au cachet de son époque.

Et maintenant, que nous reste-t-il de
l'épithalame? Où retrouver sa trace dans
nos mœurs?... Là-bas, au fond de quel-
ques départements, & notamment dans
ceux de l'Ouest, les paysans ont gardé la
coutume d'égayer leurs noces par une
chançon débitée à la mariée en guise de
bonfoir.

Essayons de nous rappeler quelques
couplets de cet épithalame rustique :

Nous somm' venus vous voir
Du fond de not' village
Pour souhaiter ce soir
Un heureux mariage

A monsieur votre époux
Aussi bien comme à vous.

Avez-vous écouté
Ce que dit le prêtre ?
A dit la vérité
Et comme il vous faut être,
Fidèle à votre époux
Et l'aimer comme vous.

Quand on dit son époux,
On dit souvent son maître ;
Ils ne sont pas si doux
Comme ils ont promis d'être ;
Il faut leur conseiller
De mieux se rappeler.

Vous n'irez plus au bal,
Madam' la mariée,
Danser sous le fanal
Dans les jeux d'assemblée ;
Vous garderez la maison
Tandis que nous irons !

Recevez ce bouquet
Que nous venons vous tendre,
Il est fait de genêt
Pour vous faire comprendre
Que tous les vains honneurs
Passent comme les fleurs.

Et la chançon, longue comme une complainte, se déroule jusqu'à extinction de patience & de voix.

Mais il n'existe rien d'analogue dans les us des gens aisés. Il ferait beau voir, en effet, des ménestrels à favoris & à faux cols moduler un doux épithalame, en roulant des yeux attendris sous leurs lorgnons ! D'ailleurs, nous avons peu à peu supprimé tout ce qui était *fête* dans les cérémonies du mariage, pour ne garder que ce qui est *formalité*. Si bien qu'aujourd'hui il n'est guère plus enivrant de se marier que de purger une hypothèque, ou d'opérer un transfert de rente.

Vous savez comment les choses se passent : une fois tout terminé, à la mairie & à l'église, vous n'avez que le temps de mettre votre veste de voyage (toute neuve !) & de courir au chemin de fer. Car il ne s'agit pas de manquer le train ! « ce beau jour » devant se passer, pour

vous, à voir défiler trois mille poteaux de télégraphe devant la vitre d'un wagon de première classe. Et, sachez-le bien, vous obéissez, en cette occasion, à une consigne anglaise, qui veut que vous enleviez votre femme & alliez la cacher, comme un trésor volé, dans quelque auberge de sous-préfecture lointaine. C'est la mode!

Enfin, vous arrivez. Il fait nuit; peut-être fait-il froid; & puis, rien ne s'oppose à ce qu'il pleuve; le cas a dû s'en présenter. Or, comme l'institution du fiacre est ignorée en maintes villes de France, vous procédez, les pieds dans l'eau, à la suite des réjouissances nuptiales. Et vous opérez à vous deux, pauvres tourtereaux mouillés, « le défilé de la noce ». Point d'amis couronnés de verveine; personne pour porter les attributs de Lucine!... Un facteur du chemin de fer porte les malles.

Ce n'est pas tout : en certaines occurrences, rien n'est malaisé comme de dire

simplement la phrase la plus simple ; demander, par exemple, « *une* chambre... » Quoi que vous fassiez, vous prononcerez mal. Je sais, vous êtes dans une situation régulière, vous avez vos papiers. Peu importe ; vous n'en aurez pas moins un petit air de Lindor échappé, qui fera sourire les servantes... Cependant une voix du fond a répondu : « Donnez le 8 ! » Et on vous mène à la chambre n° 8.

Ah ! ce nid que les Grecs appelaient si doucement *thalamos*, nous en avons fait *le 8 du Cheval Blanc* ; car, n'oubliez pas que nous sommes gens de progrès, & au point que nous savons reculer quand nous ne pouvons avancer... Là, pourtant, pas de musique, pas d'épithalames, rien ! Un silence de province pèse sur vous, & s'il est d'aventure troublé, ce ne peut être que par les bruits les plus ridicules : un voyageur attardé, dont les bottes font trembler l'escalier, le train express qui passe en saluant la gare avec son sifflet,

l'horloge de la mairie qui sonne tous les quarts avec l'imperturbabilité qu'engendre une longue habitude. Quelquefois encore l'orgue de la lanterne magique passe sous la fenêtre & gémit quelque *miserere* à fendre l'âme!

ÉROTIDIÉS. — Encore une fête antique & gaie, amoureuse & musicale, dont nous avons laissé se perdre l'usage. Il est vrai qu'elle se célébrait en Béotie, pays ridicule, & que, pour cette raison, nos Athéniens de France la devaient dédaigner. Ce n'était pourtant pas une invention si sotté, que ces érotidiés. Dans ces jours de gala, les habitants de Thespie se portaient en foule sur le mont Hélicon, & là honoraient Cupidon & Euterpe, qu'ils confondaient dans une même adoration. (Toujours « musique appliquée à l'amour. »)

ÉVOHÉ! — Refrain des hymnes en

l'honneur de Bacchus. Les étymologistes ne sont pas d'accord sur l'origine & la signification de ce cri exalté. Mais, comme s'ils avaient eu la pensée obligeante de nous venir en aide, certains philologues ont vu dans l'Évohé! une invocation à Ève, à la femme par excellence. Merci, messieurs les philologues!





F

FANDANGO. — En compulsant de savants écrits sur la danse, un soupçon nous est venu... Ne se peut-il pas qu'en dépit du mot de Louis XIV les Pyrénées soient encore debout & que leur rempart ait suffi à nous préserver de la contagion des danses espagnoles? La vérité est qu'un frisson nous passe dans le dos au récit qu'en font les voyageurs. Ce ne sont toujours pas les trépignements circonspects & les timides soubresauts de hanches de nos danseuses qui pourraient

- donner une idée de ces endiablées saturnales.

Nous n'avons guère conservé d'absolument intact dans la danse espagnole que le bruit des castagnettes dont on l'accompagne. Le reste, les pas, la pantomime surtout, a dû être atténué afin de devenir pratique; car

Le Français dans les *pas* veut être respecté.

A coup sûr, la bonne société d'Espagne est aussi timorée que celle de France; mais les gens de condition inférieure y sont, comme partout, plus expansifs & plus sincères dans leurs démonstrations. Il faut compter encore que le sang maure, qu'ils ont à dose notable dans les veines, fermente parfois & les induit à des *fantasias* immodérées.

C'est ainsi que mademoiselle Élise Voïart établit des distinctions dans la manière de danser le fandango & de le

mettre en quelque sorte au ton des personnes qui veulent s'en offrir le divertissement : « Le fandango, dit-elle, change de caractère suivant les lieux où il est admis. Le peuple le demande souvent sur le théâtre ; il termine presque toujours les bals particuliers : alors il est décent *en apparence* & se borne à indiquer d'une manière vague l'intention voluptueuse qui le caractérise. Mais dans d'autres occasions, quand un petit nombre de spectateurs en gaieté croient pouvoir se dispenser des scrupules, cette même intention est *si prononcée* que l'effet qu'elle produit est complet. »

Nous n'avons pas besoin de dire sous lequel de ces deux aspects le fandango est parvenu jusqu'à nous. Mais, s'il est deux façons d'en exécuter les pas, elles ne diffèrent qu'en raison du plus ou moins d'ardeur déployée par les danseurs à en souligner le sens allégorique. Le thème en est toujours le même, & on

pourra s'en former une idée par cette description que nous empruntons à un observateur sincère des mœurs espagnoles : « Le fandango, dit-il, ne se danse qu'entre deux personnes qui jamais ne se touchent, même de la main. Mais en voyant comment la danseuse, au moment où sa langueur annonce une prochaine défaite, se ranime tout à coup pour échapper à son vainqueur; comment celui-ci la poursuit & en est poursuivi à son tour; comment les différentes émotions qu'ils éprouvent sont exprimées par leurs regards, leurs gestes & leurs attitudes, on ne peut y méconnaître la cause de séduction qu'il exerce & les raisons qui le feront toujours rejeter du nombre des danses que la pudeur & la délicatesse européennes peuvent avouer. »

Il court sur le fandango une légende qui le peint au vif en ce qu'il a d'irrésistible. On raconte qu'il fut traduit devant la sainte Inquisition comme accusé

de porter le trouble dans les âmes & d'y entretenir de coupables ardeurs (ce qui, entre nous, était vrai). Voilà donc que le sacré tribunal s'affembla pour juger le prévenu Fandango, lequel, étant bien & dûment cité à comparaître, se présente sous la forme d'un danseur & d'une danseuse. Puis le président ayant déclaré les débats ouverts, la danse commença aussitôt au bruit des castagnettes & des guitares.

Les juges, qui voulaient faire leur métier de juge en conscience, examinaient avec une attention scrupuleuse les pièces d'un procès si nouveau, pesant la moindre inflexion de jambe, commentant les gestes du bras, se demandant le pourquoi des contorsions du buste ou des hanches... Cependant, en cette contemplation leurs yeux s'écarquillaient plus qu'il ne convient, & il était évident que les fourmis leur montaient aux jambes. C'était à ne pas y tenir; aussi quelques-

uns parmi les plus impressionnables ne tardèrent pas à être pris d'un involontaire balancement de tête, dont le tic gagna bientôt tout le corps par la magie du rythme.

Une, deux, trois; une, deux, trois... il fallait les voir battre la mesure comme des métronomes, & le diable ne les en aurait pas empêchés, par la bonne raison que c'était lui qui les y pouffait. Puis, le mal gagnant de proche en proche, le tribunal tout entier entra en danse. Ce fut alors un incroyable concours de jambes en l'air, une indescriptible sauterie de juges, d'alguazils & de greffiers, tous pris d'un délire carnavalesque & obéissant au rythme du plus inexorable *tralala* de castagnettes. — L'accusé Fandango fut acquitté à l'unanimité.

Non plus, il n'est arrivé que l'on ait depuis inquiété les autres danses espagnoles. Elles sont nombreuses pour-

tant & généralement très-dignes des foudres de l'Inquisition.

Citons parmi les plus caractéristiques le *Bolero*, moins lascif que le Fandango, auquel il est apparenté & dont les pas se font terre à terre.

Le *Sarao*, tout un ballet, avec de nombreuses figures & qui ne se danse guère qu'en carnaval.

La *Cachucha*, exécutée par une femme seule.

La *Guaracha*, importée d'Afrique & qui s'exécute *crescendo* & *accelerando* au son de la guitare. L'usage était, au siècle dernier, que le roi jetât aux danseuses de guaracha des œufs vidés & remplis d'eau de senteur.

Le *Zapateado*, qui a nom ainsi par onomatopée & qui se danse avec un grand bruit de pieds sur le plancher. Cette particularité le rapproche de nos anciens *tricotets*, si en faveur à la cour de Henri IV.

Le *Zorongo*, très-simple, mais très-rapide & souvent accompagné de battements de mains. Son nom est resté à une coiffure féminine toute chargée de rubans.

Le *Tripoli-Tripola*, variété de *Zorongo*.

La *Folie*, si chère à Pierre I^{er}, roi de Portugal, & qui doit être accompagnée au son des flûtes.

Enfin les *Cantabres*, le *Jaleo* de Madrid, le *Vito* de Séville, les *Tonadillas* & plusieurs espèces de *menuets* & de *seguedilles*.

Tous ces pas, ainsi que la musique qui les accompagne, ont une allure emportée & expriment des sentiments excessifs : l'amour empêché & furieux, l'amour triomphant qui crie victoire. Du reste, il est à constater que plus on descend vers le Midi, plus la danse est animée, active, ardente ; tant il est vrai qu'elle s'approprie au tempérament de chaque peuple, dont elle mesure, pour ainsi dire, le degré de

véhémence passionnelle. S'il en était autrement, si la danse était un simple exercice du corps, elle serait, au contraire, plus agitée chez les peuples du Nord, qui s'en feraient un correctif des rigueurs de leur climat.

FIORITURES. — Voir BRODERIES.

FORTE. — Adverbe italien qui signifie « avec force » & dont le corrélatif *piano* veut dire « avec douceur ». En d'autres termes, les indications *forte* & *piano* sur un morceau de musique invitent l'exécutant à donner beaucoup ou peu de son.

Cette alternance de périodes énergiques & de périodes douces dans le discours musical est une cause de sensualité qu'on ne saurait méconnaître. Les ressorts de l'organisme y trouvent un stimulant qui les force à se mouvoir avec activité. Et en effet, le son se produit-il avec

intensité, il semble qu'il vienne à vous, qu'il vous envahisse, & alors vous n'avez qu'à vous laisser faire pour l'*entendre* (état passif). S'il se produit, au contraire, plus faiblement, il faut en quelque sorte aller à lui, parce qu'il paraît venir de plus loin, & ainsi vous êtes contraint de l'*écouter* (état actif).

Le *forte* & le *piano* (avec leurs augmentatifs *fortissimo*, *pianissimo*, & leur moyen terme *mezzo-forte*) sont donc des mesures de distance sur une ligne idéale où un secret instinct fait voyager votre esprit.

On en pourra vérifier la précision par le tableau suivant :

Fortissimo (*ff.*), premier plan.

Forte (*f.*), second plan.

Mezzo-forte (*mf.*), distance moyenne.

Piano (*p.*), lointain.

Pianissimo (*pp.*), extrême horizon.

En somme, ces diverses sensations

éprouvées se rapportent au souvenir involontaire de cette loi de physique confirmée tous les jours : l'intensité du son est en raison inverse du carré de la distance.





G

GAMME. — Nous allons *pianoter* un peu... car voilà que nous glofons depuis assez de temps sur la musique pour avoir mérité un petit intermède qui nous repose & nous mette en joie.

Le curieux morceau que nous allons exécuter n'est pas choisi au hasard; il se rapporte à la théorie de « la musique mâle & de la musique femelle » que nous avons proposée dans notre article *Accolade*, ainsi qu'aux principes admis dans notre article *Duo*. C'est une pièce raris-

sime que nous avons eu la bonne chance de découvrir dans une collection à peu près ignorée; soit une gavotte & une gamme qui se jouent simultanément & s'accompagnent l'une par l'autre. Les deux parties sont, comme on dit à la classe de contre-point, « traitées en bon duo, » & le difficile, pour le compositeur, a dû être de trouver une mélodie qui ne portât aucune trace de contrainte nonobstant la basse qu'il s'était imposée.

Pour le dire en passant, & comme entre parenthèses, une légende, plus connue des musiciens que des gens du monde, donne comme parrain des six premières notes de la gamme le moine italien Gui d'Arezzo, qui vivait au onzième siècle. Cependant si ce n'est pas là en musique un article de foi, toujours est-il que Gui d'Arezzo a longtemps passé pour l'inventeur des appellations *ut, re, mi, fa, sol, la*, qu'il aurait tirées de l'hymne de Saint-Jean :

Ut queant laxis, refonare fibris
Mira gestorum, famuli tuorum
Solva polluti, labii reatum
Sancte Johannes.

Quant au *fi*, il a été inventé par le Flamand Waelrant, & introduit en France vers 1630 par Lemaire.

Sur ce, revenons à notre intermède.

Mais avant de commencer, quelques conseils pratiques. Vous voudrez bien prendre le mouvement *allegro-moderato*, qui est celui de la gavotte; avoir soin de lier les notes de la main gauche tandis que vous détacherez celles de la main droite; accentuer le premier temps de chaque mesure, surtout celui de la mesure 1, de la mesure 5, et ainsi de suite de quatre en quatre; faire *da capo* (ad libitum) après la 18^{me} mesure, c'est-à-dire aussitôt que vous aurez frappé le grand accord sur la *dominante*, marqué *fortissimo*.

Et maintenant; *une, deux*; partez.

GAVOTTE.

GAMME.

mf

tr

Gamme

143

First system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction.

Second system of musical notation. The right hand includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *mf*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a trill (*tr*) and an accent (>). The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand contains two triplet markings (*3*) and a *Rall.* (Ritardando) instruction. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The system concludes with a *Rall.* instruction. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Et ne sentez-vous pas que la gamme ainsi déguisée sous un enduit mélodique peut devenir supportable, même en ménage, où son fastidieux va-&-vient engendre d'ordinaire la mauvaise humeur du patient qui ne joue pas ?

Avouez encore, madame, que la musique est souveraine pour dépitier le mal de tête gagné à vouloir trop longtemps différer sur ses effets (ce qui est peut-être notre cas) ! Elle a une vertu singulière, celle de *décongestionner*, en déplaçant l'activité nerveuse pour la porter sur tel de nos organes dont la fonction correspond au style qu'elle affecte. Il y a des romances « qui vont au cœur », des airs de danse qui « font monter les fourmis aux jambes », puis des pages du *Freischütz* ou de *Robert-le-Diable* qui donnent « froid dans le dos ». Ne vous est-il pas arrivé encore de sentir vos épaules chargées d'un poids importun à l'audition de quelque morceau sans mé-

lodie, sans expression, & interminable comme tout ce qu'il y a d'ennuyeux en ce monde ?

La musique est donc faite pour être entendue des diverses parties du corps ; elle y pénètre, s'y loge en quelque sorte, pour y accomplir un de ces mystères restés innommés dans le vocabulaire de toutes les sciences comme de toutes les philosophies. — Et l'oreille ?... L'oreille n'est qu'un orifice, à vrai dire, muni d'un appareil dégustateur qui fixe la qualité des effluves sonores auxquelles il livre passage. Un orifice, maintenons le mot, un entonnoir, si vous l'aimez mieux ; on pourrait dire encore dans un langage plus précieux : une porte-frontière où le bon goût fait l'office de douanier.

GUI-TARE. — Cet instrument semble n'être qu'un arrière-rejeton de la lyre antique. Vers le commencement du onzième siècle, il pénétra en France sous

le nom de *guiterne*; & tout porte à croire qu'il nous est venu d'Espagne, où les Maures l'avaient introduit.

Son histoire ne laisse pas que d'être accidentée : elle présente une série d'éclipses alternant avec des périodes de lumière.

Ainsi la guitare, abandonnée dès le seizième siècle, est remise à la mode par Louis XIV, qui avait appris à en jouer sous Francesco Corbetta,

..... Cet homme si rare
Qui fit parler à sa guitare
Le vrai langage des amours.

Délaissée de nouveau, elle eut un regain de succès à partir de 1813. A cette date, en effet, elle fut introduite à l'Opéra par le danseur Albert, qui en joua en exécutant un pas dans *les Abencerrages* de Chérubini.

Aujourd'hui la guitare est muette. Avec

elle (ô bonheur!) s'en est allé le troubadour de salon, une espèce de joli cœur & de bellâtre qui débitait des stupidités tendres dans une langue à faire pâmer Chloris. Et ce troubadour, si vous voulez bien y prendre garde, n'était autre que M. Prudhomme jeune.

Veut-on un échantillon de sa poétique? voici justement une romance pour guitare adressée à la guitare (elle est de la bonne époque!).

A MA GUITARE

Doux charme de ma solitude,
Auteur du calme de mes nuits,
De ma tendre sollicitude
Partage les secrets ennuis!
Tour à tour joyeuse & plaintive,
Guitare, écho de mes soupirs,
Exprime à ma voix attentive
Et ma douleur & mes plaisirs. (*Bis.*)

Compagne fidèle & chérie,
Seule interprète de mon cœur!
O sensible & discrète amie!
Confidente de ma langueur,

Soumise aux lois de ma prudence,
Quand tu résonnes sous mes doigts
Tu sais te réduire au silence
Dès que tu n'entends plus ma voix. (*Bis.*)

Pour mieux chanter l'objet que j'aime,
Enfante de nouveaux accents !
En imitant mon trouble extrême,
Porte le trouble dans mes sens !
Si je gémis, gémis de même ;
Que sa voix, sensible à tes sons,
Dise avec nous ce charmant *j'aime !*
Qui fait le prix de nos chansons ! (*Bis.*)

Penfer qu'il y avait des *objets* qui cédaient à ces *plaintes langoureuses* dont les *accents* étaient *enfantés* dans un *trouble extrême!*... Ajoutez, pour compléter le tableau, que ces platitudes étaient *modulées* par des ménestrels en bottes à cœur dans des salons à la mode grecque !

Par exemple, il y a plus à louer dans les airs brodés sur ces stupides canevas. On en connaît de fort valables. En effet, de l'impuissance même de la guitare (ce

gros violon déguisé en lyre) a dû naître, sinon une école mélodique, du moins un répertoire chantant assez bien caractérisé. L'âge d'or de la guitare fut l'âge d'or de la romance, de la ballade, de la tyrolienne, du nocturne; & les musiciens qui s'adonnaient à ce genre de composition, les spécialistes du couplet plaintif, étaient en quête de mélodies franches, qui fussent à la portée des voix d'amateurs, & d'ailleurs faciles à garder dans la mémoire.

Il fallait donc que le charme de la romance résidât dans le *motif*. C'était une loi absolue, une conséquence de la nullité musicale de la guitare, qui, passée en sautoir sur la poitrine du chanteur, n'était guère qu'un meuble où mettre ses mains, & non un instrument accompagnateur pouvant donner des effets harmoniques de quelque puissance.





H

HARPALYCE. — Chançon d'amour chez les Grecs. Athénée nous apprend dans ses mémoires « qu'Harpalyce, dédaignée d'Iphiclus, qu'elle aimait éperdument, sécha de douleur, & qu'à l'occasion de cet événement on institua des jeux où les jeunes filles difaient le chant d'Harpalyce ». (Voir NOMION.)

HAUTBOIS D'AMOUR. — Nom d'un instrument aujourd'hui inusité. Il donnait l'octave grave des hautbois ordi-

naires, & on le jouait avec une anche de roseau. Parfois on lui faisait sonner des duos avec le cor de chasse ; mais ce n'est certes pas de cet accouplement monstrueux que le hautbois d'amour tire sa qualification. (Voir CYMBALES DES DAMES.)





I

IMPROVISER. — Ne faut-il pas admirer la candeur du bon Grétry écrivant ceci sur l'improvisation en musique : « Combien il y a de ressources à improviser ! La modestie d'une jeune femme, d'une demoiselle, n'est jamais compromise en nous développant son âme tout entière dans le langage de la mélodie. Quel heureux expédient de la pudeur, d'oser dire avec des sons ce qu'à peine on ose avouer ! »

Autant revenir au « Langage des

fleurs, » qui est un mode de télégraphie amoureuse autrement précis, l'été surtout, quand les jardins donnent l'alphabet complet ! Car demander à la musique de traduire *tout* ce qui peut agiter une âme féminine & s'y agiter, exiger d'elle l'image de ce kaléidoscope mental, c'est préjuger de son pouvoir expressif. Faites parler tour à tour les quatre-vingt-quatre touches du piano, imaginez les plus séduisants accouplements de sons, trouvez les chants les plus pathétiques, vous ne pourrez rien nous raconter qui vaille seulement une ligne d'écriture ; & madame de Sévigné eût été fort empêchée, si elle n'avait eu que son clavecin pour rédiger sa correspondance.

Entendons-nous. Quand à divers endroits de ce travail nous avons admis que la musique était par excellence une langue sentimentale, nous prétendions qu'elle peint, & avec la puissance qui lui est propre, les manières d'être de l'âme

humaine dans ce qu'elles ont de plus général. La musique dit : *on* est gai, *on* est triste, *on* est calme, *on* est agité ; mais elle ne dit pas *qui* est ainsi affecté ; elle ne se prononce pas autrement sur le *pourquoi* & le *comment* de ces diverses passions, ni sur les circonstances de *lieu* ou de *temps* qui peuvent concourir à les faire naître. En un mot, elle exprime nos sentiments comme genre, mais sans en préciser l'espèce. Ou bien il faut alors que d'autres arts viennent à son secours.

Le théâtre (qui comporte paroles, costumes, décors, etc.) présente justement la réunion de tous ces outils de précision. Supposons, par exemple, que vous n'avez jamais entendu *les Huguenots*... Vous ouvrez la partition & lisez pour la première fois le duo du quatrième acte. Votre impression ne peut être que celle-ci : vous vous dites : « Voilà une page très-véhémente, très-

pathétique, j'en suis tout ému. » Mais vous ignorez s'il s'agit d'un accès de délire, d'une tempête, d'un tremblement de terre. Cependant le soir vous vous rendez à l'Opéra, où l'on vous apprend que c'est au profit de Raoul & de Valentine qu'il faut dépenser votre sensibilité, & que le cas particulier de leurs amours contrariées est celui auquel s'applique le sens général du morceau.

La musique symphonique généralise comme l'algèbre, la musique dramatique spécifie comme la géométrie.

Pour en revenir à l'improvisation au piano, il est encore pénible de décourager celles à qui Grétry en conseille la pratique. Car l'improvisation exige une connaissance parfaite des lois de l'art, & en outre un instinct spécial. Or il est à constater que jusqu'ici les femmes se sont montrées inhabiles ou impuissantes dans la composition, ce qui ne les empêche pas d'être souvent très-aptés à goûter la

musique qu'elles inspirent aux hommes. Et, pour le coup, le « sexe enchanteur » devient le sexe enchanté.

Quel est donc le philosophe qui a dit qu'en tout la femme était une passivité ?

INSTRUMENTS. — La république de l'orchestre a été divisée en trois districts, dans chacun desquels se trouvent cantonnés un certain nombre d'instruments formant une sorte de famille :

D'abord le groupe des *instruments à cordes* (frottées, pincées ou frappées) ;

Puis celui des *instruments à vent* (en métal ou en bois) ;

Enfin celui des *instruments à percussion* (à son appréciable ou à son neutre)... division adoptée par la science officielle.

Veillez remarquer cependant que l'inventeur de cette classification n'a considéré que la manière de jouer des instruments, ce qui était se placer au point

de vue étroit du virtuose. Or il serait peut-être plus rationnel de tenir compte de la matière employée par le luthier, c'est-à-dire du corps sonore lui-même, d'étudier sa provenance, sa constitution moléculaire, sa valeur acoustique; puis, étant donnée cette base positive, d'échafauder un système de catégories instrumentales qui répondît plus pleinement aux exigences de l'esprit.

Que nous importe, en effet, le procédé employé par l'exécutant pour faire résonner la trompette ou le violon? C'est le son obtenu que nous devons considérer dans son essence, & encore la façon dont il retentit au fond de nous-même en mettant nos organes en communication avec la matière vibrante dont il est issu.

Or cette matière vibrante peut être empruntée aux trois règnes de la nature; jugez-en par ce tableau :

INSTRUMENTS
DE MATIÈRE ANIMALE

{ Violon.
Alto.
Violoncelle.
Contre-Basse.
Etc.....

INSTRUMENTS
DE MATIÈRE VÉGÉTALE

{ Flûte.
Hautbois.
Clarinette.
Basson.
Etc.....

INSTRUMENTS
DE MATIÈRE MINÉRALE

{ Trompette.
Cornet à pistons.
Cor.
Trombone.
Etc.....

Nous ne tenons pas compte, bien entendu, des instruments à percussion, tels que le tambour, la grosse caisse, le triangle, les castagnettes, les cymbales, le tam-tam; ce sont des engins grossiers qui ne donnent que des bruits, non des notes de musique, & dont on ne se sert que pour marquer le rythme à divers passages du discours symphonique. Nous

avons dû aussi admettre que le violon & ses congénères appartenaient au règne animal ; car ce sont leurs cordes qui, à proprement parler, constituent en eux l'instrument, c'est-à-dire la source sonore, tandis que la boîte de bois sur laquelle ces cordes sont tendues n'est qu'un appareil auxiliaire, dont la fonction est analogue à celle d'un réflecteur adapté à une lampe.

Ceci posé, méditez le tableau que nous venons de dresser. Vous y découvrirez dès le premier coup d'œil un ordre hiérarchique.

Le premier groupe est, en effet, celui des instruments supérieurs, de ceux, comme on dit, « qui parlent au cœur », & semblent doués d'une vie animale. Le violon, l'alto & le violoncelle particulièrement se greffent sur l'instrumentiste qui les stimule, deviennent partie intégrante de lui-même, & obéissent aux plus secrets mouvements de sa pensée.

Puis viennent, dans un ordre inférieur, les instruments de bois, qui furent les premiers inventés & dont l'histoire remonte au temps des peuples pasteurs. Ceux-là ont gardé de leur origine rustique une invincible propension à l'églogue. Ils chantent volontiers le calme des bois, la mélancolie d'un soir d'automne, & en général les splendeurs de cette nature extrapoétique que Théocrite & Virgile ont peuplée de leurs bergers. Ce sont de véritables outils de payfagiste. Et même ne vous semble-t-il pas que les sons qu'ils rendent, ces notes si pleines, si limpides, au timbre doux cependant, évoquent l'idée de vert par analogie sympathique ? Leur puissance expressive est pourtant moindre que celle des instruments du premier groupe ; car ils ne sont pas avantagés au même degré de cette voix émue & flexible, amoureuse & docile, qui a par instants des accents quasi-humains.

On peut donc conclure, sans trop s'aventurer, que les instruments animaux & végétaux, étant faits de substances organiques, sortent de leur assoupissement sous l'impulsion du virtuose, &, pour ainsi dire, *donnent signe de vie* en vertu d'un galvanisme particulier. D'ailleurs qui pourrait affirmer que ce morceau de hêtre devenu hautbois, que ce boyau de chat transformé en chanterelle sont absolument morts? Il est vrai qu'ils ont été arrachés à leur centre d'action naturel; nous accorderons encore qu'une partie de leurs propriétés a dû périr à la suite d'un déplacement si brusque. Cependant la décomposition, qui est le signe le plus probant de la mort, ne les a pas atteints, & leur constitution moléculaire est demeurée sensiblement intacte.

Dans la mise en jeu des instruments à archet, il y a de plus à considérer la production d'un phénomène de physique très-remarquable, & qui (du moins dans

ce cas particulier) est passé inaperçu jusqu'à aujourd'hui. En effet, s'est-on jamais demandé si la colophane dont est enduit l'archet n'agissait pas sur la corde d'une façon très-efficace & autrement que par l'adhérence?

La colophane est une mixture à base résineuse. Or il est démontré qu'une résine que l'on soumet à une friction dégage de l'électricité. Faites-en l'expérience : placez sur une table de petits copeaux de papier larges comme des têtes d'épingle ; prenez ensuite ce banal bâton de résine appelé cire à cacheter, & frottez-le une quinzaine de fois sur un morceau d'étoffe (en laine préférablement). Puis approchez la cire des copeaux de papier, vous les verrez s'agiter d'abord & finalement se précipiter sur le bâton, comme happés par un aimant.

Le point de contact de l'archet & de la corde est donc un foyer électrique qui stimule l'instrument tout entier & peut

bien lui communiquer une étincelle de vie qui opère en lui, le miracle d'une résurrection partielle.

Le troisième groupe est celui des instruments de matière inanimée, telle que le cuivre, le laiton, l'acier... A cela près de quelques notes du cor, ils ont des accents sauvages qui vont parfois jusqu'à la brutalité. Leur énergie tourne facilement à la colère, & nous voulons dire cette colère des choses qui a nom ouragan, cataclysme, chaos; car rien d'humain ne vibre en eux. — Le piano lui-même appartient à cette catégorie inférieure : il est de métal; & s'il parvient à dissimuler son humble origine, c'est grâce à un mécanisme auxiliaire qui lui permet de faire entendre plusieurs notes à la fois, ainsi de donner le change & d'éblouir par le prestige de l'harmonie. Mais en le dépouillant de cet avantage purement occasionnel, essayez d'en tirer une simple mélodie non accompagnée,

comme vous feriez du cornet à pistons par exemple, vous sentirez alors tout ce qu'il a d'impuissant & d'inerte.

En résumé, notre théorie de la classification des instruments de musique tient tout entière dans cet énoncé : le pouvoir expressif d'un instrument est en raison directe de la supériorité du règne de la nature auquel sa substance a été empruntée.





J.

JOUER. — Exprime l'action du virtuose exécutant un morceau de musique sur son instrument... Or, sentant que, de par l'ordre alphabétique, ce mot ne tarderait pas à sortir à son tour, & qu'il nous faudrait le commenter, nous avons couru aux renseignements chez le célèbre violoniste X***.

Notre intention n'était point d'apprendre le violon. D'ailleurs il n'en était plus temps. Déjà nous touchions au chapitre *Instruments*, qui précède celui-ci,

& c'eût été procéder comme ces imprudents qui prennent leur première leçon d'armes une heure avant de se battre. Non; il s'agissait d'extirper une confiance à l'artiste fameux, de savoir s'il possédait un secret pour faire passer toute son âme dans son archet; s'il s'administrait un philtre au moment voulu; s'il se faisait magnétiser ou hypnotiser, ou électriser; en un mot, s'il avait une martingale?...

Il avait une martingale! & il voulut bien nous la révéler en tenant à peu près ce langage :

« J'entre en scène & je salue. Le public daigne manifester qu'à mon aspect un courant de plaisir l'a traversé. Puis je vérifie une dernière fois l'accord de mon instrument. Enfin le chef d'orchestre frappe trois petits coups de son bâton sur n'importe quoi de sec, ce qui veut dire : « Attention !... » C'est pendant cette pantomime préalable que je fais choix

d'une des cinq cents têtes de femmes qui me regardent. Et je m'impose d'en tomber immédiatement amoureux; & je me jure, en faisant les serments les plus terribles, de lui être fidèle une bonne demi-heure pour le moins... Parbleu! je ne me gêne guère, & d'emblée je jette mon dévolu sur la plus belle. Généralement j'exige qu'elle soit blonde, à moins que mon caprice ne la préfère brune. Il faut encore qu'elle ne soit ni trop ceci, ni trop cela; bref, je la veux bien équilibrée. Quant à l'expression de la figure, je m'arrange pour l'affortir au caractère du morceau que je vais jouer... Les âmes simples s'imaginent que j'exécute un solo, tandis que je fais ma partie dans un duo incandescent. Car c'est pour elle que je me mets en dépense de fluide, c'est vers elle (point de mire charmant!) que je projette le million de notes brûlantes contenues dans mon instrument. C'est encore à elle que j'adresse de pres-

santes déclarations en cette langue des oiseaux appropriée aux besoins de l'homme sous le nom de mélodie!... Et la pauvrete ne se doute guère du rôle que je lui impose. Elle est comme un miroir inconscient devant lequel je me cherche & je m'interroge. Pourtant il est rare qu'avant mon fortissimo final, je ne la voie éprouver quelque embarras & fléchir sous mon étreinte magnétique. Il semble que des lèvres invisibles chuchotent à son oreille des mots d'un idiome inconnu. Elle se défend d'abord, mais pour céder bientôt, vaincue par le charme de mon archet. Une sorte d'inquiétude vague la galope & se trahit par des soubrefauts nerveux. Miracle! elle a tressailli... Alors je deviens beau dans la victoire; je m'échauffe, j'éclate, je vois rouge; & tout ce feu dont je suis envahi se communique à la foule, qui frémit à son tour & crie de joie!... Voilà, mon cher ami, le stratagème qui

m'a réussi plus d'une fois & auquel je dois peut-être cette éloquence passionnée qu'on veut bien prêter à mon archet. J'en livre le secret à qui saura en profiter. »

Jeunes virtuoses, méditez.

Et vous, mesdames, maintenant que vous voilà prévenues, réfugiez-vous, si bon vous semble, derrière votre éventail; ou bien, l'amour de la musique l'emportant, payez de votre personne, & montrez-vous à visage découvert. Voyez & jugez la manœuvre que vous devez exécuter... On s'en fie à votre stratégie.





K

KARAKLAUSITHYRON. — Ce nom, qui semble inventé pour le plaisir de taquiner, désignait dans la langue grecque la sérénade qu'un amant chante devant la maison de sa maîtresse. Ainsi Almaviva débite un Karaklausithyron à Rosine, & don Juan un autre Karaklausithyron à la camériste d'Elvire, ce qu'ignoraient certainement quantité d'honnêtes gens, sans compter Almaviva & don Juan.

Convenons-en ; il est assez miraculeux

que nous ayons pu mettre la main sur un mot commençant par la lettre *K*, & dont le sens contînt à la fois une idée de musique & une idée d'amour. C'est une pêche miraculeuse que nous avons faite dans les grands dictionnaires, où le chapitre *K* est toujours peu fourni. Car ces manières rauques d'appeler les choses ne sont point dans le génie de la langue française, si euphonique, quoi qu'on en ait dit.

Notre intention ne saurait être de traiter du mérite comparé des langues dans leur rapport avec la musique (sujet grave, qui appelle le majestueux *in-otavo* des revues). Encore, nous permettra-t-on une simple remarque : Entre autres richesses, la langue française possède l'E muet, c'est-à-dire un son doux, une voyelle à sourdine, dont il n'est d'équivalent dans aucun idiome.

Cet E muet pourtant a causé bien des colères & a fait répandre des flots

d'encre sur le papier. Voyez, par exemple, de quelle façon (plus plaisante que concluante) Caftil-Blaze traite la plus timide des voyelles. Il veut peindre l'embarras où elle met l'écrivain, le poète surtout, qui fait de vains efforts pour ne pas la rencontrer sous sa plume, & il dit : « La danse des E muets ressemble à la danse des œufs, où la ballerine gigote, piétine, tripudie en frappant le parquet à côté des œufs, qu'on y voit répandus à intervalles étroits. Si elle appuie son pied sur un œuf, il s'écrase. Adieu le ballet comique ! Le public révolté va siffler sans pitié la danseuse maladroite. Que d'œufs sont écrasés dans nos opéras ! Quelle omelette infâme & grotesque d'E muets, anéantis ou changés en EU, pour doter ces voyelles sourdes & muettes d'une consistance, d'une sonorité monstrueuse que l'oreille réprouve ! Et notre public, encore ignorant & rustre, ne siffle pas ; il avale placidement... »

Voltaire, qui se connoiffait auffi en langue françoife, a pourtant qualifié « d'heureufes » les définesces en E muet; heureufes en ce qu'elles laiffent dans l'oreille « un fon qui fubfifte encore après le mot prononcé, comme un clavecine qui réfonne quand les doigts ne frappent plus les touches ».

L'E muet eft, en effet, le charme sonore de certains vocables, auxquels il prête des effets de clair-obscur. Le mot *sérénade*, par exemple, qui eft une careffe pour l'oreille, égale en suavité la chofe qu'il défigne, cet hymne d'amour chanté la nuit fous une fenêtre. Ne le préférez-vous pas, linguifte chauvin, au *serenata* des Italiens, au *ständchen* des Allemands, & à ce favaige *karaklaufithyron* des Grecs?...

Mais, s'il vous plaît, par quelle pente bizarre avons-nous pu gliffer de la queftion K dans la queftion E ?





L

LA. — Quelques expressions & manières de dire sont passées de la langue spéciale aux arts, dans le langage vulgaire, & réciproquement. C'est un échange qui se fait tous les jours, en vertu & par la voie de certaines analogies importantes à bien définir.

Ainsi, pour rendre d'une façon saisissante ce qu'il peut y avoir de parfait dans l'accord de sentiments de deux personnes, on dit « qu'elles se sont donné le *la*, qu'elles se sont mises au

même diapason... » ; car, en ce sens, *la* & diapason sont synonymes. S'il s'agit de deux époux, la métaphore prend la signification la plus tendre & fait sauter le cœur à l'idée d'un monde enchanté qui tiendrait dans l'espace d'un nid.

Qu'est-ce donc que ce diapason, que ce *la* modèle, dont tant de gens parlent, qui ne s'en font peut-être pas une idée bien nette ?...

Le diapason est la convention par laquelle on s'engage à attribuer le nom d'une certaine note de la gamme à un certain son pris sur l'échelle musicale.

On comprend que les variations ascendantes ou descendantes de cette note-type agissent directement sur tout le système des sons musicaux. Ainsi, suivant qu'on donnera la dénomination de *la*, par exemple, à un son plus ou moins aigu, les autres termes, *si*, *do*, *re*, etc., se trouveront représenter aussi des sons d'une acuité plus ou moins grande. En

d'autres termes, les notes de toute gamme se trouvant liées entre elles par des intervalles déterminés, on ne peut en déplacer une quelconque sans déplacer aussi les autres, dans le même sens & de la même quantité.

Est-ce que, quand vous avancez votre pendule & que, par exemple, vous lui faites sonner midi un quart d'heure plus tôt, vous n'avancez pas d'autant toutes les autres heures qu'elle doit marquer?

Une autre comparaison, prise aussi dans l'ordre des choses matérielles, achèvera de démontrer la connexité qui unit les divers degrés de la gamme. Supposons une échelle de maçon accrochée verticalement à un mur par l'un quelconque de ses barreaux. A mesure que nous porterons ce barreau sur un point plus élevé du mur, l'échelle tout entière s'élèvera d'autant. Et c'est précisément ce qui arrive à l'échelle sonore lorsque le *la*, qui est en quelque sorte le barreau

choisi pour *l'accrocher*, se trouve porté plus ou moins haut, ou en d'autres termes représente un son plus ou moins aigu.

Sachez bien pourtant que le *la* n'a ici qu'une importance conventionnelle, & toute autre note (l'*ut*, par exemple, que les facteurs d'orgues ont adopté) aurait pu servir de point de repère.

Mais voici la cause de cette préférence.

Vers l'année 1700, la société des « Vingt-quatre violons de la chambre du roi », qui représentait alors la musique instrumentale dans son expression la plus parfaite, sentit la première le besoin de fixer un diapason. Or il se trouvait que le *la-à-vide* des violons correspondait à peu près à la note donnée par le bourdon de Notre-Dame (en ayant égard, bien entendu, à un intervalle de plusieurs octaves). Cette coïncidence était une véritable bonne fortune. On avait ainsi à

portée facile un son fixe, ou du moins à peine variable par suite des influences de la température atmosphérique, & on convint de l'adopter comme mesure-étalon.

Voilà comment le diapason, d'arbitraire qu'il était, devint tout à coup absolu, obligatoire, unique en un mot, par suite d'une convention ingénieuse.

Pour en propager le bienfait, on inventa un instrument portatif qui s'appela aussi diapason, parce qu'il servit à le régler. Ce petit outil, d'une extrême simplicité, se compose, comme on sait, de deux lames métalliques qui, mises en état de vibration, donnent le *la* du médium de la voix de femme.

Et maintenant, ceci n'est point un vain jeu de mots, la bonne entente qui règne dans un ménage résulte de l'obéissance à un même diapason moral, comme la bonne harmonie en musique de l'unité de diapason sonore... De toute façon, mes-

sieurs & mesdames, tâchez de vous accorder !

LAI. — C'était le nom d'une espèce de poème qui se chantait communément vers la fin du douzième siècle, & dont le sujet roulait d'ordinaire sur les peines de l'amour.

Les lais de Gauthier de Coincy & de Tristan ont été justement célèbres.

LOURE. — Sorte de mufette qui fut en usage au moyen âge & jusque vers le seizième siècle; témoins ces deux vers de Ronfard :

Et moi j'ai perdu ma loure toute entière
Que Pernet déroba dedans ma panetière.

On appelait aussi du même nom les airs qui convenaient à cet instrument (le plus souvent des airs à danser, notés à *six-quatre*, & dont le mouvement était assez lent). Aujourd'hui, que la loure

n'est plus cultivée, le verbe « louer » est resté au vocabulaire des musiciens qui, dans le même sens, disent encore « jouer loure ». Ainsi, voilà un mot qui, après avoir été deux fois substantif, s'est transformé en verbe, puis en adverbe.

Placée en tête d'un morceau de musique, l'indication *loure* est une des plus précises par lesquelles le compositeur puisse communiquer ses intentions à l'exécutant. Loure n'a point de synonyme. Il dit nettement que le virtuose devra « nourrir les sons avec douceur & marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde » ; autrement imiter les pulsations d'une cornemuse dont la poche est bouffie à point, & le tout avec cette grâce balourde, cette gentillesse maladroite qu'un paysan peut déployer à vouloir faire le galant. Car il ne faut pas oublier que loure implique l'idée de rusticité.

Pour le cas où nous n'aurions pas en-

core tiré au clair le sens très-particulier & très-intéressant de notre mot, voici une page de M. Alphonse Karr, qui nous viendrait en aide :

« On connaît la façon dont les payfans entendent l'amour, — dit l'auteur des *Guépes*. — Des coups de coude, des tapes bien appliquées, toutes sortes de niches brutales sont pour eux les premières expressions d'une véritable flamme. Mais la plupart des filles des champs savent que ce n'est qu'un prélude.

« Je rencontre, l'autre jour, une petite fille à la mine éveillée ; elle avait le teint animé.

« Je lui demande d'où elle vient.

« — Eh ! des bois, donc !

« — Et qu'allais-tu faire au bois ?

« — J'étais avec mon amoureux, donc !

« — Et qu'est-ce que tu faisais au bois
« avec ton amoureux ?

« — Eh ! vous le l'savais ben !

(Je me sentis un peu embarrassé, effrayé même de la précocité de la bergère.)

« — Non, vraiment, je ne le sais pas.

« — Vous riais; j'vous dis q'vous l'savais bien.

« — Je t'affure que non !

« — Vous voulais m'faire croire qu'vous n'savais point c'qu'une fille va fare au bois avec son amoureux ?

« — Peut-être les autres, mais toi ?

« — Moi comme les aut'donc !

« — Enfin, que faisais-tu ?

« — Vous l'savais ben, que j'vous dis.

« — Eh ! non.

« — Eh ben ! *j'nous j'tions d'la terre,*
« donc ! »

Voilà qui est une véritable loure en prose; & c'est ainsi qu'il faudrait étique-

ter cette idylle si l'usage était de fixer à l'avance & par un mot l'esprit d'un morceau de littérature, comme on indique le style d'une page de musique.





M

MADRIGAL. — Les étymologistes daignent parfois nous donner la comédie... Ainsi, voilà Ménage, & avec lui le P. Labbé, qui veulent que Madrigal vienne du grec *mandra*, signifiant bergerie.

Mais d'autres savants pour houspiller les premiers, le font dériver de l'espagnol *madrug* (se lever matin) « parce que les amants avaient coutume de chanter des madrigaux de grand matin sous les fenêtres de leurs maîtresses ».

D'autres pensent que madrigal « vient de *Madrid*, parce que cette poésie chantée était en vogue du temps que François I^{er} était prisonnier à Madrid ».

Nous ne sommes pas au bout, & voilà Huet, le célèbre évêque d'Avranches, qui va apporter sa note dans ce petit concert cacophonique : « Les contadours, dit-il, les jongleurs & les musars coururent la France du temps de Hugues Capet, débitant leurs ballades, aubades & *martegalles*, que l'on a ridiculement appelées *martingalles*, & d'où, selon ma conjecture, s'est formé le mot de *madrigal*, terme dont l'origine a été aujourd'hui plus inconnue que celle du Nil. Et les martegales & madrigaux ont pris leur nom des *Martegaux*, peuples montagnards de Provence. »

Rébus à déchiffrer !

Mais ne nous attardons pas plus longtemps dans cette Babel pleine de confusion & de bruit..... Le madrigal qui

Respirait la douceur, la tendresse & l'amour

était une pièce de vers destinés à la musique & renfermant toujours une pensée ingénieuse. En voici un exemple tiré de Clément Marot :

Amour trouva celle qui m'est amère
(Et j'y étais; j'en sais bien mieux le compte).
— Bonjour, dict-il, bonjour, Vénus, ma mère...
Puis, tout à coup, il voit qu'il se mescompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli, honteux Dieu sait combien!
— Non, non, Amour, lui dis-je, n'ayez honte,
Plus cler voyans que vous s'y trompent bien.

C'est vers la seconde moitié du seizième siècle que le madrigal a joui de son plus haut degré de faveur. Il a ainsi sa place historique à cette époque intermédiaire qui a précédé celle de la musique théâtrale & suivi celle de la grande musique religieuse.

Le madrigal s'écrivait à plusieurs parties, & le style en était très-savant, très-

orné, sinon très-serré. Car les compositeurs qui le cultivaient en prenaient un peu à leur aise avec les formules consacrées du contre-point. Rien qu'un peu, par exemple, car il ne faut pas oublier que l'art de ces temps qui nous semblent gothiques, était régi par la plus tyrannique des grammaires; de telle sorte que l'imagination, la veine mélodique, qui devait plus tard rompre ses entraves & se répandre en jets si magnifiques, était encore tenue prisonnière sous le verrou de la règle.

Il n'en est pas moins vrai qu'on usait bien timidement des licences permises au madrigal; ou plutôt, à les envisager à distance, il nous faut un œil & une oreille singulièrement exercés pour reconnaître ces manquements aux lois imposées par la science officielle. Prenez les collections de madrigaux de Luca Marenzio, de Pomponio Nenna ou du prince de Venosa (que l'on trouve dans les biblio-

thèques publiques), vous croirez tenir quelque livre de motets écrits dans le style le plus sévère de la grande époque religieuse.

Tant il est vrai que la musique, qui fut pendant tout le moyen âge le privilège presque exclusif de l'Église, eut de la peine à se séculariser. Pour mieux dire, la musique d'alors dépendait moins d'une certaine façon personnelle de penser que d'une certaine façon d'écrire, d'une orthographe sévèrement imposée à tous les compositeurs. De là son uniformité.

Ainsi, le madrigal alors en faveur, la chanson, l'air de danse même, différaient peu des cantiques religieux, la mélodie, c'est-à-dire l'expression par excellence, ne s'étant pas encore dégagée de l'étreinte du contre-point & affranchie des préceptes étroits de la scolastique. A la cour des Valois, on « ballait » sur des airs très-voisins du *Dies iræ*, & on disait : « Je vous aime, ma tant douce mye... »



dans le mode de : *Te Deum laudamus...*

Aujourd'hui, une révolution en sens inverse tendrait à s'accomplir. La musique profane déborderait dans la musique sacrée, & des refrains de théâtre feraient scandale dans le sanctuaire. Ce qui est une confusion blâmable !

MAITRE DE MUSIQUE. — Ici tout ce que la mémoire du lecteur pourra contenir de vieux *ana* sur le maître de musique, abusant du pouvoir séducteur de la mélodie pour fasciner sa jeune élève & fuir avec elle vers ce 21^e arrondissement de Paris, qui est la prison pour dettes des banqueroutiers du mariage.

MENUET. — Le menuet était une danse paisible & cérémonieuse qui devait périr avec l'ancienne société & ne pouvait trouver place dans la nouvelle. La

galanterie, comme on l'entendait autrefois, cette façon d'amour contenu par le respect en faisait le fond, en était l'esprit & la signification. Musique & pas (d'ailleurs admirablement accordés) tenaient dans le menuet à l'expression d'un sentiment tendre & à la fois retenu. Pour qui sait déchiffrer le grimoire des allégories, il y avait dans cet ensemble de poses alanguies & de soubresauts coquets l'équivalent d'une déclaration d'amour faite dans un langage musqué. En comparaison de quoi nos polkas & nos valses convulsives semblent des propositions malféantes.

Nos grands-pères savaient, en dansant, tourner autour de nos grands-mères, ne les toucher que du bout des doigts, & assaisonner ce manège galant de sourires dont les violons marquaient la cadence. (Le diable n'y perdait rien.) Nous, plus pratiques ou plus impétueux, nous allons au fait, & saisissons nos dan-

seufes par la taille, dans des attitudes de Méphistophélès ravisseur. Car, & cela était fatal, l'impatience étant la maladie du siècle, il a fallu que ses symptômes se retrouvassent jusque dans l'exercice de nos plaisirs... Le menuet était la danse de gens qui avaient le temps de s'amuser.

« Que de choses dans un menuet ! » Cette exclamation, que l'on a prêtée à Gaëtan Vestris, a été poussée en réalité par don Juan d'Autriche, lorsqu'il vint tout exprès de Bruxelles à Paris pour voir danser Marguerite de Valois... Que de choses, en effet, pour nous encore, quand l'orchestre attaque un menuet de Mozart ou d'Haydn ! Tout un monde évanoui qui se ranime pour un instant & apparaît à travers les voiles de l'illusion !

Et maintenant voulez-vous que nous dressions l'inventaire des anciennes danses françaises qui, ainsi que le menuet,

ont cédé le pas aux valses & aux polkas modernes?...

C'étaient :

La Pavane, qui se danfait avec l'épée & le manteau. A un moment donné, on appuyait la main sur la garde de l'épée; alors le fourreau faisant la bascule relevait le manteau qui oscillait avec grâce, comme la queue d'un paon qui fait la roue. *Pavane* (ainsi que le verbe *se pavaner*) vient, en effet, du latin *pavo*, qui signifie paon.

La Bourrée, à deux temps, & sur un air assez lent.

La Boccane, inventée par le signor Boccano, maître à danser de la reine Anne d'Autriche.

La Chaconne, très-rhythmée sur un air à trois temps.

La Courante, à trois temps aussi, & d'une allure grave, en dépit de son nom.

La Gigue, à 6/8, & qui exigeait beaucoup d'agilité.

Le Trihori, qu'Eutrapel, dans ses contes, qualifie de « trois fois plus magiftral & gaillard que nulle autre... en sorte que la force de sa parole & sa grâce y restent prins & englués pour demeurer un vrai ravissement d'esprit, soit à joie, soit à pitié. »

La Gavotte, dérivée du menuet, & dans laquelle (au temps jadis) le danseur embrassait sa danseuse en lui offrant un bouquet.

Le Branle & ses diverses variétés (*les Lavandières, les Ermites, les Sabotiers*), qui servaient à ouvrir le bal.

Les Tricotets, danse favorite de Henri IV, qui y introduisit même un certain trépignement de pieds en manière de conclusion au dernier couplet.

Le Rigaudon, très-populaire en Provence surtout, où il fut inventé par un sieur Rigaud qui lui a laissé son nom.

La Farandole, pratiquée par les Provençaux & les Bourguignons.

Le Pamperqué, danse bayonnaise qui s'exécutait au son des fifres & des tambours.

Il y avait encore *l'Allemande*, *l'Écossaise*, *la Romanesca*, *la Sarabande*, *la Contre-Danse*, etc., importées de divers pays en France, & devenues françaises par acclimatation.

Puis (& nous citons au hasard parmi les danses rustiques) *les Olivettes*, *la Musette*, *la Villanelle*, *le Traquenard*, *la Ronde*, etc.

L'usage de toutes ces danses est à peu près perdu. Mais ne pourrait-on pas en remettre quelques-unes à la mode? C'est une question que nous posons aux fanatiques de la polka.

MEZZO-FORTE. — Voir FORTE.

MODES. — Il y a deux modes dans la musique profane, & on en compte

huit dans le plain-chant. Soit autant de manières de construire la gamme, ou, si vous l'aimez mieux, de disposer les intervalles qui séparent ses degrés les uns des autres.

Laiïsons de côté le plain-chant, & cherchons ensemble à nous rendre un compte exact de ce qu'on entend par un mode. Chacun de nous, sans être un grand virtuose, peut promener son doigt sur les touches blanches d'un piano & obtenir la gamme :

Do | .. | *ré* | .. | *mi* | . | *fa* | .. | *sol* | .. | *la* | .. | *si* | . | *do* .

Il ne faut pas non plus avoir l'oreille très-exercée pour s'apercevoir que ces huit notes ne sont pas également distantes les unes des autres : entre le *mi* & le *fa*, entre le *si* & le *do*, il n'y a qu'un demiton de différence, soit la moitié de l'intervalle qui sépare les autres degrés (distinctions que nous avons cherché à établir typographiquement par un point

pour un demi-ton, & deux points pour un ton). Nous avons ainsi une gamme du *mode majeur*. Et toute mélodie qui empruntera ses notes à ladite gamme ou à toute autre construite sur le même modèle, aura le caractère majeur.

Reprenons notre gamme par le commencement, avec cette particularité que nous allons baisser d'un demi-ton le troisième degré, c'est-à-dire faire descendre d'autant le *mi* vers le *ré*, autrement encore affecter le *mi* d'un bémol. Nous obtiendrons ainsi cette gamme du *mode mineur* :

Do | .. | *ré* | . | *mi*^b | .. | *fa* | .. | *sol* | .. | *la* | .. | *si* | . | *do* | .

Toute mélodie aussi qui fera entendre une succession de notes empruntées à cette gamme aura le caractère mineur.

La différence entre ces deux systèmes paraît bien minime au premier abord; elle n'en est pas moins immense si nous nous plaçons au point de vue de l'ex-

pression & du sentiment. S'il s'agit d'amour (& ce thème revient souvent en musique), le mode majeur exprime, *le plus généralement*, l'amour vainqueur, tandis que le mode mineur, plus mélancolique, traduit les tristesses de l'amour contrarié. Et pour opérer une telle révolution, il ne faut que déplacer d'un simple demi-ton la troisième note de la gamme.

Il y a sous ce phénomène, d'une constatation d'ailleurs facile, un mystère physiologique qu'aucune philosophie n'a encore pu pénétrer.

MUSES. — Les anciens ne s'y sont pas trompés; ils ont attribué le sexe féminin aux Muses, qui sont les divinités inspiratrices des arts.

Ingres, en peignant le portrait de Chérubini, a eu la hardiesse de placer à côté de l'image du maître une Muse à l'air sévère & dont tous les traits reflètent le

sévère génie de l'auteur de *Médée* & de *la Messe du Sacre*.

Loin de nous la présomption de continuer l'œuvre du peintre. Cependant essayons quelques pochades à l'encre. La figure des compositeurs contemporains y apparaîtrait escortée de la muse dont les traits physiques exprimeraient le génie particulier de chacun d'eux, en en résumant les diverses faces.

Par exemple :

La Muse de Rossini... La beauté céleste qui éclate en elle n'est peut-être que l'addition radieuse de toutes les beautés terrestres; phénomène comparable à celui des couleurs du prisme qui, mêlées en harmonieuses proportions, donnent un blanc immaculé. Par un effort d'imagination, totalisez le lyrisme de Pindare, le sourire de Voltaire, la verve de Beaumarchais, la santé de Gargantua, la fougue de Rouget de Lisle... & vous au-

rez la déesse inspiratrice de Rossini, la muse de toutes les éloquences qui a su, changeant de voix, chanter tour à tour la Suisse affranchie de Gesler par *Guillaume Tell*, & Rosine délivrée de Bartholo par *le Barbier de Séville*.

La Muse de M. Verdi... Une sorte de géante qui étonne par la vigueur insolite de son biceps, une muse-amazone qui, depuis tantôt vingt ans, marche à la conquête du monde dilettante en boufculant sur son passage les muses à tempérament mièvre. En un mot, une dominatrice à qui il faut céder de bonne grâce, sans quoi elle ferait vibrer l'air sous d'immenses clameurs & vous envelopperait d'une atmosphère sonore à dérouter vos sens & votre raison. Car telle est la chaleur du sang qui bouillonne en elle, que jusqu'au mot « je vous aime ! » elle dit tout avec une véhémence & une impétuosité fiévreuses. (Les lionnes ru-

gissent dans toutes les circonstances où les chattes ne peuvent que miauler.)

La Muse de M. Félicien David... Une ombre heureuse descendue du paradis musulman sur un nuage parfumé à la rose. Ses yeux ont l'éclat du *Saphir*; son teint a les lueurs iriées de *la Perle du Brésil*; toute sa personne respire la voluptueuse langueur de *Lalla-Rouck*. Si l'on savait en quel *Eden* habite cette enchanteresse, comme on partirait, nouveau *Christophe Colomb*, pour conquérir un pays si doux, fût-il situé au fond du *Désert*, ou sous les grottes funèbres d'*Herculanum*!

La Muse de M. Auber... Jeune, pimpante, fringante, sautillante, frétilante, alerte, souple, vive, dégagée, subtile, éveillée, remuante, leste, fleurie, dégourdie, souriante, évaporée, malicieuse espiègle, réjouie, madrée, futée... De

grâce, lecteur, vous qui avez de l'empire sur nous, arrêtez ce flux d'adjectifs! Au secours! Fermez les écluses de notre dictionnaire des synonymes! Tâchez plutôt de nous souffler le mot qui qualifierait en une fois la muse de M. Auber. ... Vous plaît-il que nous la traitions de « Parisienne » tout court, en conservant à ce vocable son sens le plus exquis?

La Muse de M. Offenbach... La fée turbulente des carnivals parisiens, la grande prêtresse des saturnales nocturnes, la bacchante dépeignée dont la chevelure pend à minuit à la fenêtre des cabinets particuliers! Vîtes-vous jamais plus beau délire?... Écoutez ses chansons dont le refrain se fiche dans votre tympan & y laisse sa marque, comme la morsure d'un perce-oreille. Laissez-vous aussi étourdir au tourbillon de sa danse. Sa danse! une réfutation brutale de toutes les lois de l'anatomie! Et, en ef-

fet, si vous ne l'avez vue se tordre en faisant « cavalier seul », vous n'aurez pas idée du degré de diflocation dont le corps humain est susceptible. Ces deux appendices charnus qui tournent, tournent, tournent, sont des bras ! Cet appareil double dont elle broie le plancher constitue une paire de jambes ; vous en jugerez vous-même si, d'aventure ou par l'effet d'une cabriole hardie, les draperies qui les couvrent mal s'envolent à un mètre du sol... Et toute cette chair enfiévrée de plaisir bondit en cadence sur l'air d'un *tralala* frénétique, & avec des cris de mardi-gras à ressusciter Mufard père!...

Etc.....





N

NOCTURNE. — Au temps de Boyeldieu, de Dalvimare & de Blangini, le nocturne était un des plus heureux dérivés de la romance. On ne le chante plus guère; mais il a été particulièrement cultivé pendant les quarante premières années de ce siècle. C'était une pièce de musique le plus souvent à deux voix, & où étaient célébrés le charme de l'amour & celui de la nuit. Formule générale :

« Ah ! que l'amour est agréable, une fois le soleil couché ! »

NOMION. — Chançon d'amour chez les Grecs.

« Trois choses, — dit Laborde dans son *Essai sur la Musique*, — trois choses invitent à chanter selon Théophraste : la peine, la joie & l'enthousiasme. Or l'amour renferme les peines les plus cuisantes, les joies les plus vives, les transports les plus violents. Il faut donc que cette passion, qui réunit les trois principes du goût du chant, soit la plus propre de toutes à inspirer les chanteurs. »

Les chançons des amants grecs étaient de trois espèces : celles des hommes s'appelaient *Nomion* ; celles des femmes *Calyce* ; celles des jeunes filles *Harpalyce*. « Athénée raconte que la chanteuse Eriphanis, aimant le chasseur Menalque, allait aussi à la chasse & courait comme lui avec ardeur les bêtes fé-

roces. Elle parcourait les endroits des montagnes les plus hériffés d'épines. Les peines de cette malheureuse amante inspiraient la compassion. C'est à ce sujet qu'elle fit & qu'elle chanta la chanfon appelée nomion. »

Il semblerait donc que le nomion des Grecs n'était pas sans rapport avec ce que nous appelons romance, dans l'acception pleureuse du mot.





O

OCTAVE. — Quand un mari appelle sa femme « ma moitié », il emploie un qualificatif bourgeois & démodé. Cependant cet homme dit plus vrai qu'il ne pense ; sans y prendre garde, il fait à la fois allusion à un phénomène d'acoustique & à un fait physiologique. Ce sur quoi il convient de donner quelques éclaircissements.

Avez-vous un violon ? A défaut de violon, voulez-vous prendre la peine d'attacher une corde à deux points fixes & de

la tendre de façon que, mise en vibration, elle rende un son appréciable? Ce son, nous lui donnerons le nom que vous voudrez; appelons-le *sol*, par exemple: « *Sol, sol, sol...* » vous l'entendez distinctement. Bien! veuillez maintenant diviser la corde en deux parties égales, en plaçant votre doigt à son point médiant & l'appuyant jusqu'à la rencontre d'un corps dur. Chacune des moitiés de la corde donnera encore un *sol*, mais ce *sol* sera à l'octave aiguë de celui que faisait entendre la corde tout entière.

Ainsi voilà deux notes qui, bien que considérées comme étant à l'unisson, se trouvent à l'intervalle d'une octave parce qu'elles émanent de deux instruments matériels dont l'un est la moitié de l'autre (proportion qu'un mathématicien exprimerait de la façon suivante :

$$\text{sol}' : \text{sol}'' :: 2 : 1 \dots$$

Pardon, pour cette parenthèse pédante, mais nécessaire!)

Or il se trouve que justement les notes vocales données par la femme sont à l'octave aiguë de celles de l'homme.

La rencontre est au moins singulière : ces deux êtres qui, par un signe extérieur, semblent révéler le rapport géométrique qu'une loi mystérieuse aurait établi entre eux!

ORGUE EXPRESSIF. — Les anciennes orgues étaient construites de telle façon que leurs touches parlaient ou ne parlaient pas, autrement que le son qu'elles donnaient était toujours le même sans jamais être affecté des nuances d'intensité dont la série s'étend du *pianissimo* au *fortissimo*, en passant par le *mezzo-forte*. C'était la placidité sonore dans ce qu'elle a de parfait & on peut dire de religieux.

En effet, la musique d'église, sous

peine de perdre son caractère propre, doit rester simple, uniforme, monotone s'il le faut, puisque l'amour de Dieu qu'elle chante est la plus sereine des passions. La musique mondaine, au contraire, s'inspire d'un amour plus tempétueux dont elle a pour but de refléter les mouvants tableaux. De là ces successions de notes intenses & de notes douces, de périodes furieuses & de périodes paisibles; de là tout ce mouvement, toute cette vie symphonique où se retrouve un à un, & comme en écho, chacun des battements du cœur humain.

Mais Sébastien Erard est venu, &, en construisant pour Marie-Antoinette le premier orgue expressif, a porté atteinte à ces utiles distinctions. Au moyen d'un mécanisme ingénieux, Erard avait mis sous la main de l'organiste un instrument très-sensible dont les sons s'enflaient ou diminuaient à volonté. Or c'est en cela qu'était le mal; car si l'in-

vention de l'orgue expressif est une œuvre de génie au point de vue industriel, elle n'en a pas moins rapproché indûment l'art sacré de l'art profane, puisqu'elle a prêté au premier un moyen de séduction qui appartient au second. (Voir FORTE.)





P

PANTOMIME. — Voir : BALLET.

PERDENDOSI. — Voir : AMOROSO.

PIANO. — M. Alphonse Karr a dit :
« Les plaintes qui s'élèvent contre les pianos en sont arrivées à faire autant de bruit que les pianos eux-mêmes ; de telle sorte qu'il devient aussi urgent de faire cesser les plaintes que de faire taire les pianos. »

Et pourtant le piano n'est point mort,

Loin de là, le piano prospère, le piano triomphe; il envahit le monde, protégé qu'il est par les pianistes. (Pardon, M. de la Paliffe!)

Les pianistes sont des gens heureux, — bien qu'ils ne s'aiment pas entre eux, comme les gueux de la chanson. — On les encense, on les confit dans le sucre de la flatterie, on les coiffe de couronnes d'or, on avance des piédestaux sous leurs semelles en guise de tabourets. Et ce n'est rien encore, leur plus bel apannage est de se promener par la ville, les mains libres comme des rentiers, sans être obligés de traîner avec eux l'outil de leur profession... ce dont enragent les virtuoses voués au cor ou au violoncelle, engins peu portatifs!

Pour ces causes, & pour d'autres, il y a beaucoup de pianistes, donc beaucoup de pianos. L'abus est flagrant, mais aucune police n'y peut.

Certains propriétaires d'immeubles à

Paris avaient bien imaginé d'interdire l'usage du piano à leurs locataires. N'ayant d'autre souci peut-être que la dignité de l'art, ils avaient prévu le cas probable d'un honnête homme affailli de quatre côtés à la fois par quatre musiques qui répugnent à entrer ensemble dans la même oreille.

En haut : une fantaisie brillante filtrant au travers du plafond ; — en bas, une intolérable « valse pour les petites mains » ; — à gauche, un pot-pourri sur des chançons de café-concert ; — à droite, d'éternelles gammes ascendantes & descendantes, qui font rêver d'échelles doubles montées & descendues avec rapidité. •

Mais on a bientôt démontré à ces propriétaires taquins que le mal venait de ce que leurs maisons, prétendues distinctes les unes des autres, n'étaient en réalité séparées que par des cloisons illusoires, des cloisons en briques, en

plâtre, en carton & autres matières facilement perméables au son. S'il y a dans l'air, & à Paris surtout, un perpétuel clapotement de pianos, il faut s'en prendre aux entrepreneurs de maçonnerie... & aux femmes aussi.

Les femmes ont plus fait qu'on ne le croit pour la propagation du piano, qui est un instrument d'un toucher élégant. S'il eût fallu pour en jouer se tenir debout, enfler les joues, contracter les lèvres, agiter les bras avec force, la plus coquette moitié du genre humain aurait plutôt renoncé à la musique.

Le piano, qui n'a pas un siècle d'existence, est un parvenu arrivé par les femmes.

Dans ces derniers temps la statistique a pourtant constaté qu'il se fabriquait & qu'on débitait moins de pianos qu'autrefois!... D'où vient ce *diminuendo*? Ne croyez-vous pas que nous approchons des temps prédits où l'on n'achètera plus

de pianos parce que chacun possédera le sien ? Alors le malheur sera complet, & *la Gazette des Hôpitaux* doublera son format pour enregistrer les nombreux cas de surdité qui résulteront du charivari universel...

Mais cessons ce badinage & éparignons d'inutiles plaisanteries à l'instrument qui, après tout, a tant fait pour la vulgarisation de Beethoven, de Mozart, de Rossini, de Weber ! Le piano, c'est la gamme devenue ustensile de ménage, c'est l'engin conducteur qui a amené la musique à domicile & en a fait quelque chose d'intime & de toutes les heures... Non ! ce qui est à redouter, ce n'est pas un piano, mais plusieurs pianos entendus à la fois, comme dans un concert donné à la Tour de Babel. (VOIR INSTRUMENTS.)

PRIMA DONNA. — Le soprano d'une troupe d'opéra, la cantatrice dont

le rôle est d'épouser le premier ténor sur la fin de la représentation. Très-généralement c'est la basse qui a retardé cet heureux dénouement dont se désole le baryton. Ainsi le veut une routine, ainsi sont attribués les plus tendres sentiments aux personnages du drame qui ont les voix les plus aiguës. Il est bon de remarquer que les traités de physiologie renversent la proportion & accordent aux sujets dont la voix est grave une propension plus grande à l'amour. Meyerbeer, qui était très-savant, a-t-il voulu appuyer de bonnes preuves ce principe, lorsque, dans *l'Étoile du Nord*, il a fait chanter par une basse le rôle du tendre Peters ?

Puisque le mot est italien, citons les plus célèbres *prime donne* qui ont illustré le Théâtre-Italien de Paris :

1645, mademoiselle Bertolazzi ; —
1752, mademoiselle Tonelli ; — 1778,
madame Chiavacci ; — 1789, madame
Baletti ; — 1801, madame Strinafacchi ;

— 1803, madame Belloc-Giorgi; — 1807, madame Barilli; — 1813, madame Grassini; — 1814, madame Mainvielle-Fodor; — 1816, madame Catalani; — 1819, madame Ronzi de Begnis; — 1821, madame Pasta; — 1823, mademoiselle Naldi; — 1825, madame Malibran; — 1827, madame Sontag; — 1830, madame Meric-Lalande; — 1832, mademoiselle Giulia Grisi; — 1837, madame Persiani; — 1845, mademoiselle Brambilla; — 1850, mademoiselle Cruvelli; — 1851, mademoiselle Caroline Duprez; — 1854, madame Frezzolini; — 1855, madame Bosio; — 1855, madame Penco; — 1863, mademoiselle A. Patti, etc...





Q

QUADRILLE. — Si on y réfléchissait une bonne fois, rien n'est grossier, & tout ensemble bestial & niais, comme le quadrille que l'on danse dans les salons. Cette foule composée de gens qui se heurtent pour faire en avant, puis en arrière, quatre pas qu'ils n'ont point envie de faire ! & cette musique qui endormirait par la monotonie de son rythme, n'était la violence de son bruit !... Cependant l'amour est censé présider à la

fête, & c'est soi-disant en son honneur & à son profit qu'elle se donne !

Pour comble de disgrâce, l'orchestre vous ahurit le tympan des airs favoris du bastringue. Ici & là-bas c'est le même répertoire. Les filles à marier dansent sur des rythmes illustrés par celles qui ne se marieront jamais, par les filles enfin, les filles tout court !

Il ne faut pas oublier que le quadrille est né de nos anciennes contre-danses, lesquelles nous avons prises aux Anglais, qui les appellent *country-dance*, c'est-à-dire danses de la contrée, danses rustiques.





R

ROMANCE. — Une histoire de la romance (mais qui l'entreprendra?) serait, à certains égards, une histoire des mœurs dans les salons. Chapitre par chapitre on y pourrait juger des vicissitudes par où est passée la galanterie chez les « gens du monde », & dans ce sens il n'est guère de miroir plus exact. Prenez, à n'importe quel moment de l'histoire, un jeune homme & une jeune femme appartenant à ce qu'on nomme « la bonne compagnie » & comparez avec la poétique des

romances du jour ce qu'il leur est permis de se dire sans manquer aux lois de la civilité; vous serez frappé de retrouver le même fond d'idées revêtues des mêmes mots.

Or ces lois de la civilité étant changeantes comme une foule d'autres choses françaises, les meilleures romances ne jouissent que d'une vogue passagère. On ne pourrait citer d'aussi éphémère que la mode dans la coupe des vêtements. Ainsi les romances de Monpou, & c'est triste à dire, n'ont guère survécu aux manches à gigot; celles de madame Loïsa Puget ont fait fureur du temps des manches plates; celles de Frédéric Bérat ont été chantées jusqu'à l'invention des manches pagodes.

Si vous voulez prendre une idée exacte du rapport qui peut exister entre les mœurs d'une époque & le style des romances alors en faveur, ouvrez les recueils du siècle dernier : *l'Essai sur la*

musique, de Laborde; l'*Anthologie française*, de Monet; les *A-propos de société*, de Laujon; l'*Amusement des Dames*, les *Tendresses bachiques*, le *Choix lyrique & sentimental*, etc..., vous resterez ébahi du dévergondage qui y règne. Ces livres, d'ailleurs autorisés par Sa Majesté Louis XV, le Bien-Aimé, sont imprimés avec luxe, & n'ont aucun des caractères de l'écrit clandestin. La splendeur de leur exécution matérielle montre bien, au contraire, qu'ils devaient trouver place sur les tables de salon.

Il faut se reporter à la légende du Parc-aux-Cerfs, hanter par l'imagination les petits appartements de Versailles, évoquer le spectre rosé de madame du Barry & des autres « favorites » pour concevoir ces débauches poétiques & musicales dont l'impudeur épouvante nos oreilles modernes.

A vrai dire, les romances d'il y a cent ans se ressemblent toutes, &, réunies en

collection, sont d'une accablante monotonie. Or il n'en pouvait être autrement, puisqu'elles ne chantent qu'un amour tout matériel, un amour sans préambules, & en quelque sorte réduit à son expression la plus simple. L'histoire est toujours la même ; c'est la bergère Sylvie qui est « affisée *sur* la fougère » & que vient trouver le berger Sylvandre « trop libertin sur l'herbette ». Les choses marchent un train d'enfer ; & Sylvie, affaillie, pillée comme une boutique de bijoutier un jour d'émeute, ne tarde pas à se rendre ; c'est l'affaire de quatre couplets.

On peut citer cependant, mais à titre d'exception, quelques romances d'il y a cent ans, d'une allure moins gaillarde & plus tendre ; celle-ci, par exemple, qu'on trouvera peut-être jolie (& dont, pour le dire en passant, messieurs les compositeurs de musique pourront s'inspirer, si toute inspiration n'est pas morte en eux) :

L'HIRONDELLE

Quand l'hirondelle,
A tire-d'aile
Vole & rappelle
Le doux printemps;
C'est pour apprendre
A tout cœur tendre
Que pour se rendre
Il n'est qu'un temps.

Quand du bel âge
Fille peu sage
Flétrit l'usage
Du doux plaisir,
Le lys s'efface;
L'éclat qui passe
Laisse la trace
Du repentir.

D'un cœur qui change,
Est-il étrange
Qu'Amour se venge
Par des rigueurs ?
Le temps amène
Soucis & peine,
Pour lors sa chaîne
N'est plus de fleurs.

Quand une belle,
Un peu cruelle,
Retient près d'elle
L'amant chéri ;
C'est la tendresse
Qui par sagesse
Pour la vieilleffe
Garde un mari.

Les romances gardent le ton pastoral sous la Révolution ; mais il est à remarquer que déjà elles sont moins graveleuses & très-tournées à la rêverie sentimentale. Le gouvernement de la Commune n'avait-il pas supprimé le carnaval & mis la pudeur au rang des vertus civiques ?

Sous l'Empire, comme le dit très-bien Scudo, la romance fut défrayée par « la mythologie de la Table ronde, la chevalerie, les croisades, la tourelle féodale & la noble dame qui s'y mourait d'amour. Les poèmes épiques pullulaient ; toute la littérature de l'époque entra dans ce mouvement rétrospectif qui se combinait

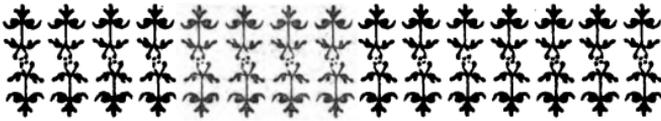
avec l'imitation de l'art antique des costumes grecs & romains. Ainsi on voyait, dans les salons de cette époque, une femme, vêtue comme une matrone du siècle d'Auguste, chanter une romance qui peignait les regrets d'un pieux chevalier parti pour la Palestine, ou bien les adieux d'un troubadour à sa tendre *mie!* » (Époque de Plantade, de Boïeldieu, de Garat, de Dalvimare, de Blangini...)

La Restauration ne change rien à la poétique des romances; c'est toujours le même monde de pages, de châtelaines & de chevaliers partis pour la Syrie, les mêmes fantoches gothiques qui s'agitent & que l'amour mène dans l'espace de quatre couplets. La musique de ces fables prend, il est vrai, beaucoup d'importance; l'harmonie en est plus riche, la mélodie plus développée. (Époque de Romagnesi, d'Amédée de Beauplan, de Brugnières, de madame Pauline Duchambge...)

Bizarre contradiction ! la romance, qui avait devancé de trente ans le romantisme par ses tendances historiques & moyen âge, changea subitement de ton à l'heure même du romantisme. « Elle se mit à chanter les petits épisodes de la vie bourgeoise, dit Scudo, la modération des désirs, le contentement du cœur dans une humble condition, la paix, l'innocence, l'amour du travail & la résignation à la Providence, qui veille sur l'enfant & donne la pâture aux petits des oiseaux. » (Époque de madame Loïsa Puget, de Bérat, de Panferon, de Masini, de M. Labarre, de M. Grifar...)

Et aujourd'hui que voulez-vous qu'il reste de la romance ? Imaginez-vous que l'on puisse croire encore à ses fadeurs dans les salons où l'argot est entré triomphant avec les chanteuses de tabagies lyriques ? (Voir GUITARE.)





S

SÉRENADE.—Déclaration chantée qu'un amant soupire la nuit sous la fenêtre de sa maîtresse; (en Espagne, bien entendu, & jamais à Paris). La mode de débiter des sérénades ne saurait s'acclimater sous nos latitudes : un Lindor à ce métier prendrait une extinction de voix, parce que les nuits sont froides; *mais* il serait forcé de crier, parce que les fenêtres sont hautes; &, pour comble de disgrâce, on le mènerait au poste cuver son amour & sa musique.

SIRÈNES. — Les anciens avaient cru découvrir dans les parages de la Sicile des filles bizarres & contre nature dont la partie inférieure du corps avait la forme d'une queue de poisson. Elles étaient au nombre de trois, & on les nommait Leucosie, Ligée & Parthénope. Leur passion était singulière. Disons tout; elles se nourrissaient de chair humaine & abusaient du pouvoir fascinateur de la musique pour approvisionner leur garde-manger. Les hommes déjà, & comme toujours, faciles à prendre, ne résistaient point à cette pipée mélodique. Ils cédaient au charme de voix mystérieuses & pleines de séductions, & affolés d'amour, s'allaient jeter dans les griffes des enchanteresses.

Il y a, ou on s'y trompe, quelque chose de répugnant dans ce mythe antique. Des femmes-poisson (les vilaines bêtes !) ne peuvent plaire qu'à moitié, &

leurs torfes monstueux réveillent les
appétits les plus disparates : ceux de
l'amour & de la friture !

SOPRANISTES.—ing3S r7sSi2v7n
n7n4354948i39 c7sQ23 7v4c7Ss26 82-
nt18g4 i39487n7Gs7n n474d 4v87S s7-
Vi 2c4m7c 94mS3 iV92c c7mF7m3
d7S74n NinD7 4584P97c 87D73nf1892-
n493 39489s4Cs26 62s3n35 7635i5 8i-
M2537683 4c3d7Ds26 9i.





T

TARENTELLE. — Relifons la page de *Corinne* où madame de Staël décrit la tarentelle :

« Corinne, avant de commencer, fit avec les deux mains un salut plein de grâce à l'assemblée, & tournant légèrement sur elle-même, elle prit le tambour de basque que le prince d'Amalfi lui présentait. Elle se mit à danser en frappant l'air de ce tambour, & tous ses mouvements avaient une souplesse, une grâce, un mélange de pudeur & de volupté qui

pourraient donner une idée de la puissance que les bayadères exercent sur l'imagination des Indiens... Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres & les sculpteurs antiques, que, par un léger mouvement de ses bras, tantôt au-dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculanum & faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles pour le dessin & la peinture... Il y a un moment, dans cette danse napolitaine où la femme se met à genoux, tandis que l'homme tourne autour d'elle, non en maître, mais en vainqueur... A la fin de la danse, l'homme se jette à genoux à son tour, & c'est la femme qui danse autour de lui. En cet instant, Corinne se surpassa s'il était possible encore; sa course était si légère en parcourant deux ou trois fois le même

cercle, que ses pieds chauffés de brodequins volaient sur le plancher avec la rapidité de l'éclair; & quand elle éleva l'une de ses mains en agitant son tambour de basque & que de l'autre elle fit signe au prince d'Amalfi de se relever, tous les hommes étaient tentés de se mettre à genoux comme lui. »

Les danfes italiennes sont en général très-vives & passionnées jusqu'à la fureur. Parmi les plus caractérisées, il faut citer :

La Tarentelle, originaire de Tarente, & très-répendue dans l'ancien royaume de Naples.

Le Saltarello, très-populaire à Rome.

Le Trescone, particulier à la Toscane.

La Forlane, usitée dans la province de Venise.

La Montferine, dansée en Lombardie.

La Pecora, rigaudon calabrais.

La Francesca, dérivée, comme son nom l'indique, de nos contredanfes.

Etc.....

TÉNOR. — C'est en vertu d'un usage plutôt qu'en raison de la raison même que les compositeurs distribuent au ténor le rôle de l'amoureux dans leurs opéras. En effet, il est démontré en physiologie qu'un rapport existe entre la gravité de la voix & cette chaleur de sang, cette impétuosité nerveuse qui déterminent la véhémence des sentiments. Si la mesure n'est pas exacte, elle est suffisamment approximative; si le larynx de l'homme n'est pas le dynamomètre impeccable de son tempérament, en fournit-il du moins des indices assez certains. Il s'ensuivrait que pour rester dans la vraisemblance, il faudrait au théâtre donner le rôle de l'amoureux à la basse ou au baryton... Mais le théâtre vit de conventions & non de réalités.

Deux causes, d'ailleurs, ont déterminé cette préférence donnée au ténor : un préjugé & une tradition.

Le préjugé consiste à trouver *careffante* la voix aiguë de l'homme, parce qu'elle se rapproche de celles de la femme & de l'enfant. Il est pourtant notoire que la nature dans ses plans immuables a doué d'un cœur plus généreux les êtres à voix graves, tandis que ceux dont la voix est perçante sont en général méchants ou tout au moins perfides, si la faiblesse de leurs organes les met dans l'impossibilité de nuire... Comparez le caractère aimant du terre-neuve, qui chante les basses, à celui du roquet, qui jape en voix de fauffet. Dites encore si vous n'aimeriez pas mieux être enfermé dans une cage avec un canard (baryton) qu'avec un serpent (soprano-octaviant)?... Il y a peut-être à méditer sur ces considérations.

Une tradition veut encore qu'il soit

donné au ténor un rôle très en évidence, & cette tradition, qui prend sa source dans les anciens us de l'Église, s'appuie sur ce que la voix du ténor est de sa nature la plus éclatante & si l'on peut dire, la plus *voyante*. En raison de cette qualité spéciale, la règle était de lui donner à chanter la mélodie liturgique, obligatoire & conforme au texte, dans les motets à plusieurs parties. Pendant qu'elle récitait, les autres voix se livraient à des variations & brodaient leur chant suivant les préceptes du contre-point. Mais le ténor faisait imperturbablement le plain-chant; il le maintenait, il en était le *teneur*, en italien le *tenor*.

La voix de ténor est un des attributs du sexe masculin. Cependant il n'y a pas plus de deux ans qu'on a pu constater une exception à cette règle. Au printemps de 1866, mademoiselle Mela, cantatrice-*ténor*, a débuté au Théâtre-Italien dans le rôle de Lindoro de l'*Italiana in Algeri*.

Ce fut alors un grand émoi parmi les badauds de Paris. Une demoiselle chantant avec une voix d'homme est, en effet, un morceau rare, savoureux entre tous, à mettre sous la dent d'un curieux!... Après tout, l'affiche ne mentait point. Mademoiselle Mela chantait le ténor, mais, il est vrai, d'une voix artificielle. Si elle donnait en réalité les sons graves *mi, ré, ut* (au-dessous du *fa* du contralto), ces notes étaient de qualité médiocre... Vous eussiez dit d'un violon défectueux, qu'on aurait, par caprice, descendu au diapason de l'alto.

Aussi ceux-là ont-ils été désappointés qui croyaient rencontrer une merveille de l'art & à qui on n'a exhibé qu'un phénomène de la nature.

Rabelais, dans un de ses chapitres chefs-d'œuvre, raconte que Pantagruel & ses compagnons entendirent un soir « en haulte mer » des voix étranges dont l'air était ébranlé :

Pantagruel consulte son pilote, & celui-ci lui répond :

« Seigneur, de rien ne vous effrayez. Icy est le confin de la mer Glaciale, sur laquelle fut, au commencement de l'hyver dernier, passé grosse & félonne bataille, entre les Arimaspiens & les Nephelibates. Lors gelèrent en l'air les paroles, & cris des hommes & femmes, les chaplis des maffes, les hurtis des harnois des bardes, les hanniffements des chevaulx, & tout autre effroy de combat. A ceste heure la rigueur de l'hyver passée, advenante la sérénité & tempérie du bon temps, elles fondent & sont ouïes... Lors nous jetta sus le tillac pleines mains de paroles gelées, & sembloient dragées perlées de diverses couleurs. Nous y vîmes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz d'azur, des motz de sable, des motz dorés, lesquels estre quelque peu eschauffés entre nos mains fondaient

comme neiges, & les oyons realement...
Croyez que nous y eufmes du passe-
temps beaucoup. »

Il serait désirable que cette jolie fiction puisse passer du monde de la féerie dans celui de la réalité. Les notes basses de mademoiselle Mela, préalablement & dûment gelées, seraient déposées sous forme de globules au Muséum d'histoire naturelle, où les savants auraient tout loisir de les analyser. De temps en temps on en sacrifierait une en la faisant fondre soit pour venir en aide à la démonstration d'un professeur, soit pour divertir quelque étranger de distinction.





U

UNISSON. — Se reporter à ce qui a été dit à l'article LA..., & y joindre ces jolis vers de Regnard :

Gentil oiseau, ma petite linotte
N'apprit jamais ni musique ni note;
Mais dès que je la siffle, elle est à l'*unisson*.
Il n'en est pas ainsi de ma femme Alifon
Qui ne manque jamais dans son humeur bizarre
De chanter en bémol, si je chante en bécarre.

UT DE POITRINE. — C'est un cri passionné qui implique un mouve-

ment subit de l'âme, & dont la valeur est celle d'une interjection. Il a presque toujours l'accent de la douleur, car étant situé hors des limites normales de la voix (de ténor), il ne saurait être poussé qu'avec force, & on peut dire avec colère. Aussi, & suivant une piquante expression de l'argot des musiciens, le chanteur ne donne pas cette note extrême, *il se l'extrait...*

Le ténor Tamberlick faisait un emploi judicieux de son *ut de poitrine*, qui, pour surcroît de vigueur, était un *ut dièze!* Dans *Othello*, il le plaçait au milieu du duo du second acte, au moment où Iago venait lui apprendre la trahison de Desdemone... Cet immense oh! là!, ce rugissement de lion blessé avait alors une puissance dramatique intense, en ce qu'il résumait dans un cri tout ce que la jalousie peut mettre d'angoisses au cœur d'un homme!





V

VALSE. — Un vieux livre intitulé : *Voyage du frère Audric, cordelier, contient un chapitre sur la Grande merveille de la Valse d'enfer & périlleuse...* On conçoit, en effet, que messire le Diable n'ait pas attendu jusqu'à aujourd'hui pour tenter l'homme & la femme en les jetant enlacés dans les spirales de la valse. Aussi avait-il & dès longtemps combiné un piège si plein de malice.

Ce qui est vrai, c'est que la valse agit sur la raison comme une sorte de stupé-

fiant ; car tourner rapidement sur soi-même n'est point naturel à l'homme, encore que la frénésie lui en prenne sous l'impulsion d'une musique au rythme tourbillonnant. A pareil jeu, la tête s'alourdit & le cœur saute ; la tête & le cœur se comportant en cette occurrence comme les plateaux d'une balance, dont l'un devient plus léger & s'émancipe en proportion du poids dont on a chargé l'autre.

De là peut-être cette ivresse que procure la valse, de là ce délire aussi blâmé des moralistes que recherché des personnes sensuelles, & qui a suscité des querelles... dont nous ne sommes point l'arbitre.

On a des raisons de penser que la valse citée par le frère Audric ne ressemblait pas à la valse moderne. Elle devait se rapprocher plutôt de la volte (une danse tournante aussi) qui était en faveur au temps de la Renaissance.

Les bibliophiles conservent dans des étuis de soie un rarissime in-4° intitulé : *Orchéfographie & traité par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (1589), par *Thoinot Arbeau* (anagramme de *Jehan Tabourot*, chanoine de Langres)... Le bon chanoine y décrit en toute naïveté « l'honneste exercice de la volte » & avec une familiarité dans les détails dont la pudeur moderne s'offusquerait. Ce qui ne l'empêche d'ailleurs d'anathématiser la volte quelques lignes plus loin. — « Et (dit-il) après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira, restituerez la demoiselle en sa place, où elle sentira, quelque bonne contenance qu'elle face, son cerveau esbranlé, plain de vertigues & tornoyements de teste ; & vous n'en aurez peult-estre pas moins. Je vous laisse à considérer si c'est chose bien séante à une jeufne fille de faire de

grands pas & ouvertures de jambes ; & si en ceste volte, l'honneur & la santé n'y sont pas hazardez & intéressez? »

Or volter ou valser, c'est tout un.

Balzac qualifie la valse de « pression dans laquelle tous les plaisirs de l'amour semblent exprimés ».

M. Octave Feuillet dit que : « Celui qui l'inventa n'était point marié. »

MM. de Goncourt la définissent ainsi : « C'est une ronde de volupté, intime & molle, où le couple que le rythme marie, poitrine contre poitrine, haleine contre haleine, tourbillonne enlacé. »

Aussi est-il vrai qu'il fallait des circonstances particulières pour qu'elle se glissât dans les mœurs & devînt un divertissement commun à toutes les femmes, quelle que fût leur posture sur les chemins escarpés de la vertu. C'est donc pendant le Directoire, époque où il faisait si bon avoir vingt-cinq ans, que la valse nous est venue (ou revenue?) d'Allemagne.

On fera peut-être mieux de lire des vers que M. Vigée, un auteur de ce temps-là, composa en son honneur :

L'orchestre enfin soupire une molle cadence;
On attendait la valse, & la valse commence.

.

. En marchant deux à deux,

Du parquet lentement on mesure l'espace;

-Mais, déployant soudain sa souplesse & sa grâce

Au signal qu'on reçoit, qu'on donne tour à tour,

De vingt cercles pressés on décrit le contour.

La beauté, que dès lors le plaisir environne,

Au bras qui la soutient mollement s'abandonne,

Une tendre langueur se répand sur ses traits;

Son œil demi-voilé n'en a que plus d'attraits;

Sa bouche de l'amour semble aspirer les flammes.

Je ne sais à quel point la valse plaît aux femmes;

Je n'ai pas leur secret; mais dans mon jeune temps

Je pense que par goût j'aurais valsé longtemps.

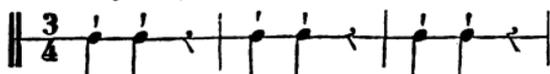
. Nous disions il y a un instant
que la valse communique une force particulière d'expansion au cœur, l'exalte & l'affole, l'entraîne & le dévoie. Or un

phénomène physique non moins remarquable s'accomplit dans le cœur de l'homme considéré comme viscère. « Le sang qui arrive au cœur (dit le physiologiste Beclard) est lancé dans les artères par la contraction successive des oreillettes & des ventricules du cœur... Supposons qu'une contraction complète du cœur ait une durée représentée par le chiffre 3; l'observation démontre que la contraction des oreillettes peut être, à peu de chose près, évaluée à 1, la contraction des ventricules à 1 & l'intervalle de repos pareillement à 1... Si on applique l'oreille sur la poitrine de l'homme, dans la région précordiale, on entend deux bruits qui se succèdent, puis survient un moment de silence... Le rythme des bruits du cœur peut être assimilé à une mesure à trois temps. »

Ainsi la forme rythmique de la valse semblerait procéder des mouvements du

cœur humain ; & la coïncidence de ces deux faits est remarquable, encore qu'on ne veuille en tirer aucune conséquence trop absolue...

Rythme du cœur de l'homme :



Cette valse qui se joue au fond de vous-même, mon cher lecteur, qu'elle se joue longtemps!... *E sempre allegro!*...

VIOLE D'AMOUR. — C'était un instrument de la famille du violon, qui tirait son nom de la douceur & du charme particulier des sons qu'il rendait. La viole d'amour était très en faveur au dix-septième siècle ; Mignard, Rigaud, Largillière & tous les peintres de cette époque la plaçaient volontiers sous les doigts des grandes dames dont ils faisaient le portrait.

Après un long temps d'oubli, Meyerbeer a tenté de restaurer la viole d'amour en lui faisant accompagner l'amoureuse

romance de Raoul au premier acte des *Huguenots*... Mais ce n'a été qu'une résurrection éphémère, & aujourd'hui la viole d'amour dort du plus silencieux sommeil.

On peut en voir de beaux spécimens au Conservatoire, dans les vitrines du Musée instrumental, qui sont les catacombes élégantes de l'ancienne lutherie.





Z

ZAMPOGNA. — Sorte de cornemuse au son de laquelle les jeunes Napolitains mènent les jeunes Napolitaines à la danse, & plus loin peut-être...

Ici l'auteur demande la parole & prétend se traiter lui-même avec la sévérité qu'il serait en droit de n'attendre que du lecteur. Pour trancher net, ce « plus loin peut-être » dont il vient de tracer les syllabes est d'un goût condamnable; il sent, au point de déplaire, ces concetti en manière d'équivoques qui affaison-

naient l'ancien *Almanach des Muses*. Il n'y a plus que M. Prud'homme à plaisanter de la sorte, & le jour de sa fête seulement.

Pourtant comment faire?... De quelle façon s'y prendre pour rattacher à l'idée générale de ce travail le seul mot intéressant que les vocabulaires de la musique présentent à leur chapitre Z?

Il nous faut donc user de violence en faisant entrer, coûte que coûte, la zampogna dans la série des choses diverses qui sont commentées en ces pages... Car on ne peut imaginer un dictionnaire privé de son Z. On admettrait plutôt une année sans Saint-Sylvestre, un repas sans dessert, une armée sans arrière-garde.....

Z est une conclusion.

Z équivaut au mot FIN.

Z permet de crier *ouf!*

Il faut un Z à un dictionnaire; toutes

les choses de ce monde ont leur Z, sans quoi elles ne seraient pas.

Cette dernière lettre de l'alphabet a d'ailleurs ceci d'heureux & de bien approprié dans sa forme tordue, qu'elle représente l'auteur tombant aux genoux du lecteur & lui demandant grâce pour ses fautes!

Octobre 1866. — Janvier 1868.

FJN DU DJCTJONNAIRE



APPENDICE

BIBLIOGRAPHIQUE



CATALOGUE

DE TOUS LES

DICTIONNAIRES DE MUSIQUE

PUBLIÉS EN FRANÇAIS

BROSSARD (SÉBASTIEN DE). *Diçionnaire de Musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez dans la musique, etc., etc..... Et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays & de langues.* — 1^{re} édition : Paris, C. Ballard, 1703, in-folio. — 2^e édition : Paris, C. Ballard, 1705, in-8°. — 3^e édition : Amsterdam, Roger, sans date, in-8°.

C'est le plus ancien des dictionnaires de musique publiés en français. Avant qu'il parût (en 1703), on en était réduit à consulter le *Terminorum musicæ Diffinitorium* de

Tinctor (de Nivelles), publié dans la seconde moitié du quinzième siècle, ou le *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* de Janowka (Prague, 1701, in-4°). — Le dictionnaire de Brossard comprend trois séries alphabétiques : « 1° Une explication des termes grecs, latins, italiens & français les plus usités dans la musique; 2° Une table des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage sous les titres grecs, latins & italiens, pour servir de *supplément*; 3° Un traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins & français. » On y trouve encore en appendice « un Catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays & de langues..... » Cet ouvrage, qui renferme de nombreux exemples notés, est précieux à plus d'un titre; il donne notamment une idée exacte de l'état de la science musicale au commencement du dix-huitième siècle. — Sébastien de Brossard, né en 1660, fut prébendé député du grand chœur & maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. Plus tard, en 1700, & sous l'administration épiscopale de Boffuet (à qui son Dictionnaire est dédié), il fut appelé à Meaux en qualité de grand chapelain & maître de musique de la cathédrale. Il mourut le 10 août 1730 dans cette ville. Quatre ans auparavant, le roi avait accepté en échange d'une pension le don de sa très-précieuse & très-copieuse bibliothèque musicale. (Voir *Antoine de Cousu*, par Er. Thoinan, page 17.) — Le chanoine de Brossard a laissé de nombreuses pièces de musique sacrée, telles que messes, motets, cantiques, & aussi de musique profane; toutes compositions sur lesquelles pèse le plus injuste oubli... Nous pouvons citer entre autres œuvres dignes d'intérêt, l'*Exercice du Verre*, qu'un hasard heureux nous a fait découvrir parmi de vieux papiers. Ce chœur à trois voix, d'une allure si vive & presque moderne par la franchise du rythme, a été édité à nouveau & rendu à la circulation. Sans vouloir en donner une description plus ample, ce morceau humoristique parodie avec adresse les commandements de l'infanterie & les applique à une troupe de buveurs rangés en bataille devant des bouteilles.

J.-J. ROUSSEAU. *Dictionnaire de Musique*.
1^{re} édition : Genève, 1767 ; in-4°.

Ce dictionnaire, qui fourmille d'erreurs dans sa partie technique, contient de très-belles & solides pages de critique ; c'est l'œuvre d'un musicien ignorant, mais aussi d'un dilettante éclairé & très-judicieux. J.-J. Rousseau composa son *Dictionnaire de musique* des articles qu'il avait publiés dans l'*Encyclopédie*, & il les édita en un volume séparé, après les avoir retouchés pendant son séjour à Motiers-Travers, en Suisse. — « Je trouvai le séjour de Motiers-Travers fort agréable, — dit-il, au chapitre de ses *Confessions*, daté de 1762, — & pour me déterminer à y finir mes jours, il ne me manquait qu'une subsistance assurée... Je repris donc mon *Dictionnaire de Musique*, que dix ans de travail avaient déjà fort avancé, & auquel il ne manquait que la dernière main & d'être mis au net... » Cependant, son travail terminé, Rousseau le juge avec impartialité dans sa préface, & il le juge bien : « Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'*Encyclopédie* paraissaient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin... Cependant, j'éprouvai que les difficultés d'un livre de cette espèce demandent pour les vaincre des lumières que je n'étais plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avais cessé d'y mettre. Enfin, désespérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé dans ces montagnes à rassembler ce que j'avais fait à Paris & à Montmorency ; & de cet amas indigeste est sortie l'espèce de dictionnaire que l'on voit ici... J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci ; bientôt ils en seraient rebutés. » On avouera que rien n'est rare en littérature comme un pareil cas de critique exercée par un auteur contre lui-même avec cette âpreté & cette franchise inexorable. — Pourtant, quelques années plus tard, dans une

lettre écrite à Lalande (mars 1768), & dans le premier de ses *Dialogues*, Rousseau revient sur son *Dictionnaire* & le traite plus doucement. Il en signale même dans des termes chaleureux les articles *Accent, Consonnance, Dissonance, Expression, Fugue, Goût, Harmonie, Intervalle, Licence, Mode, Modulation, Opéra, Préparation, Récitatif, Son, Tempérament, Trio, Unité de mélodie, Voix...* Ces articles pourraient être examinés de nouveau ; & ce serait tout un procès à instruire sur la question de savoir lequel dit vrai de Rousseau censeur ou de Rousseau apologiste de lui-même ?



MEUDE-MONPAS (J.-J.-O. DE). *Dictionnaire de Musique, dans lequel on simplifie les expressions & les définitions, etc.....; avec des remarques impartiales sur les versificateurs, les compositeurs, etc.....* — Paris, Knapen, 1787, in-8°.

Ouvrage aussi insignifiant quant au fond que ridicule & incorrect quant à la forme. — Le chevalier de Meude-Monpas, mousquetaire noir sous Louis XVI, était élève de la Houffaye pour le violon, & de Giroust pour la composition... Pendant la Révolution, il émigra & alla prendre du service dans l'armée de Condé. Madame de Genlis, qui le rencontra à Berlin, parle de lui dans ses *Mémoires*. — Voir dans *le Mercure* (1788, n° 26) l'article où Framery malmène Meude-Monpas; voir aussi *le Panthéon littéraire* (1789, page 117), où Meude-Monpas répond à Framery.



FRAMERY, GINGUENÉ ET DE MOMIGNY.
Encyclopédie méthodique. Musique. — 1^{er} volume : Paris, Panckoucke, 1791, in-4° ;
2^e volume, Paris, veuve Agasse, 1818, in-4°.

A tous égards, le plus considérable des dictionnaires de musique (1318 pages imprimées sur deux colonnes, plus 114 pages d'exemples notés). Les articles historiques de Ginguené y sont très-développés & traités en conscience. La partie théorique en est moins satisfaisante; encore peut-on la consulter, quelque défiance qu'elle inspire, parce qu'on y trouvera des données intéressantes sur l'état de la science harmonique au commencement de ce siècle. — *L'Encyclopédie méthodique* (qu'il ne faut pas confondre avec *l'Encyclopédie* de Diderot & d'Alembert) est une œuvre collective. Outre les articles de ses trois signataires, elle contient dans sa partie musicale de nombreuses pages empruntées à, ou fournies par J.-J. Rousseau, de Castilhon, de Chabanon, Suard, Marmontel, etc...



CASTIL-BLAZE. *Dictionnaire de Musique moderne.* — 1^{re} édition, Paris, Ch. Laffillé, 1821; 2 volumes in-8°. — 2^e édit., *dito*, 1825, in-8°.

On peut considérer cet ouvrage comme une édition revue & diminuée du *Dictionnaire de Musique* de J.-J. Rousseau, dont il reproduit tout ou partie de plus de deux cents articles. Le très-remuant & très-bizarre critique du *Journal des Débats* (l'auteur de *l'Opéra en France*, de *Molière musicien*, de *l'Histoire de l'Académie impériale*

de musique) n'en a pas moins, & à tout propos, traité J.-J. Rousseau avec une sévérité empreinte de fureur. (Voir *Dialogue des morts, suivi d'une lettre de J.-J. Rousseau, écrite des Champs-Élysées à M. Castil-Blaze*, par Ch. d'Outrepoint. Paris, 1825, in-8°.) — Dans la préface de la deuxième édition de son *Dictionnaire*, Castil-Blaze s'excuse, d'ailleurs, d'avoir si largement puisé à même celui de J.-J. Rousseau. « Les articles de Rousseau, dit-il, n'étant pas reproduits avec fidélité, je n'ai pas cru devoir les présenter sous son nom. Il eût été absurde de faire citer Mozart, Haydn, Mehul, etc... par l'écrivain qui n'en a jamais entendu parler... En signant du nom de Rousseau ses articles, je me serais montré son correcteur; j'aime mieux que l'on m'accuse d'être son plagiaire. » — Il est peut-être utile de signaler un côté original du dictionnaire de Castil-Blaze, à savoir que c'est dans cet écrit que nombre de mots italiens tels que *quintetto*, *contralto*, *stretta*... parurent pour la première fois francisés au moyen de la désinence en *E muet*. Aujourd'hui on dit *quintette*, *contralte*, *strette*..., & c'est à Castil-Blaze que cette réforme est due. — Une réimpression du Dictionnaire de Castil-Blaze a paru en Belgique chez l'éditeur Mées; elle est précédée d'une étude sur la musique moderne & suivie d'une biographie des musiciens flamands (Bruxelles, 1828, 1 volume in-8°).



TURBRY (F.-L.-H.). *Abrégé du Dictionnaire de Musique de J.-J. Rousseau*. — Toulouse, Bellegarrigue, 1821, petit in-12.

Abrégé trop succinct; sur 131 pages que renferme le volume, 80 seulement sont consacrées au dictionnaire. — Turbry, qui a fait partie de plusieurs orchestres de Paris,

a laissé une *Symphonie fantastique* (exécutée au Concert-Valentino), & un grand opéra (inédit) : *La Jérusalem délivrée*.



FETIS. *Di&tionnaire des mots dont l'usage est habituel dans la musique* (Appendice de la 3^e édition de l'ouvrage du même auteur : *La Musique mise à la portée de tout le monde*, 3^e édit., 1834, in-12; 4^e édit., 1847, in-8^o.)

Simple vocabulaire, mais traité avec soin & en connaissance de cause... Si M. Fetis s'était montré aussi ami de l'exactitude dans ses travaux historiques, il n'aurait pas tant donné de tablature aux archéologues de la musique.



CLÉDEÇOL (?) *Di&tionnaire aristocratique, démocratique & mistigorieux de Musique vocale & instrumentale, etc..... publié en lanternois.....* Partout & nulle part, 1836, in-12.

Facétie sans valeur (attribuée à M. Ledhuy, auteur d'une *Encyclopédie de la musique*).



LICHTENTHAL (LE DOCTEUR P.). — *Dictionnaire de Musique, traduit (de l'italien) & augmenté par DOMINIQUE MONDO.* — Paris, Troupenas & C^o, 1839; 2 volumes grand in-8^o.

Cet ouvrage si justement estimé est le fruit de douze années de travail. Il parut à Milan en 1826, sous le titre de *Dizionario e Bibliografia della Musica*; 4 volumes, dont les deux premiers, composés du dictionnaire, ont été traduits par Dominique Mondo, traducteur des *Lettres de Carpani*. — Lichtenthal, docteur en médecine, linguiste, compositeur & musicologue, est mort à Milan en 1858. Il était né à Presbourg.

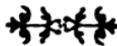


MOREALI. *Dictionnaire de Musique italien-françois, ou l'Interprète des mots employés en musique, etc...* — 1^{re} édition, Brest, Come & Boneteau, 1838; — 2^e édition, Paris, Renard, 1839; in-16 oblong.



ESCUDIER (LES FRÈRES). *Dictionnaire de Musique théorique & historique.* — 1^{re} édition : Paris, Bureau central de musique, 1844, 2 volumes in-12. — 2^e édition : Paris, Michel Levy frères, 2 volumes in-12.

Voici comment F. Halevy apprécie ce dictionnaire dans la préface qu'il a écrite pour sa seconde édition : « MM. Efcudier, dit-il, ont voulu faire un manuel commode, utile à tous, où l'artiste puisse se renseigner, & l'amateur s'éclairer & trouver l'explication des mots qu'emploie aujourd'hui si fréquemment la critique musicale. »



D'ORTIGUE (JOSEPH). *Dictionnaire de plainchant & de musique d'église*. — Petit-Montrouge, Migne, 1853; in-4°.

Ouvrage considérable par l'abondance des matières qu'il renferme (près de 1600 pages in-4° à deux colonnes) & l'importance des documents historiques qui y sont cités. Comme c'était son droit, l'auteur s'est aidé de travaux archéologiques antérieurs ou contemporains. Aussi beaucoup d'articles de son dictionnaire sont-ils signés : Poisson, l'abbé Lebœuf, de Couffemakers, Th. Nifard, Jumilhac, du Lac, Gerbert, Lebrun-Defmarettes, Fetis, Broffard, l'abbé Arnaud, Danjou, Saint-Morelot, Mainzer, J.-J. Rousseau... — Joseph d'Ortigue est mort en 1867; il a laissé, outre ses articles de critique musicale au *Journal des Débats*, quelques écrits, parmi lesquels il convient de signaler : *La Guerre des dilettanti* (1829); *le Balcon de l'Opéra* (1833); *la Musique à l'église*, etc.



SOULLIER (CHARLES). *Nouveau Dictionnaire de Musique illustré, élémentaire, théorique,*

historique, artistique, professionnel & complet. Dédié à M. Halevy. — Paris, E. Bazault, 1855; grand in-8°.

Les gravures dont ce dictionnaire est parfemé constituent la seule supériorité que nous puissions lui accorder sur les autres. — M. Charles Soullier a publié un certain nombre de romances; il a de plus fondé deux recueils périodiques : *Le Troubadour normand* (journal de chant — 1834) & *l'Union chorale de Paris* (journal orphéonique — 1862).



— *Vocabulaire explicatif des locutions étrangères & des termes techniques relatifs à la musique.* — Bruxelles, Schott frères, 1866; petit in-12.

Ce vocabulaire est en grande partie emprunté à un petit lexique allemand qui a eu une vogue extraordinaire au delà du Rhin, et dont l'auteur est Julius Schuberth. Il a pour titre : *Musikalisches Hand Conversations Lexikon für Tonkünstler und Musikfreunde*. Le traducteur français (anonyme) a négligé les articles biographiques du lexique allemand dont il n'a utilisé que la partie terminologique.



LASALLE (ALBERT DE). *Dictionnaire de la Musique appliquée à l'Amour*. — Paris, A. Lacroix & Verboeckhoven, 1868; in-12.

Avant d'être remanié, revu sévèrement & augmenté de nombreuses pièces historiques, ce volume avait paru, à l'état de croquis, dans *la Vie Parisienne* (octobre 1866—août 1868)... L'auteur sait ce que vaut cette bonne fortune littéraire, qu'il doit moins à ses efforts pour la mériter qu'à la bienveillance dont M. Marcelin a voulu l'honorer. Aussi a-t-il tenu à remercier publiquement le très-habile directeur de *la Vie Parisienne*. — Il n'oubliera pas non plus son ami le bibliophile Thoinan, qui est venu souvent à son aide en lui prêtant la clef de sa bibliothèque, si copieuse, si riche en documents de toute sorte, & dont il sait encore doubler le prix quand il en fait les honneurs avec tout ce qu'il y a en lui d'expérience & de sagacité. — Il saura reconnaître encore que s'il y avait une bonne page dans son livre, ce serait certainement celle que son ami E. Morin n'a pas dédaigné d'illustrer d'un crayon plein de fantaisie, d'élégance & d'entrain.

Merci, messieurs!...

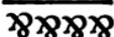
A. L





NOMS PROPRES

CITÉS DANS CE VOLUME



Adam, page 10.
Albert, 126.
Archimède, 37.
Athénée, 151, 208.
Anne d'Autriche, 195.
Auber, 203.
Audric, 251.
Alembert (d'), 269.

Bacchus, 126.
Bossuet, 266.
Beethoven, 2, 92, 96, 221.
Batyle, 42.
Balon, 42.
Barry (M^{me} du), 44, 229.
Battu (M^{lle}), 48.
Boucher, 55.
Boccano, 195.
Beaumarchais, 201.
Boydieu, 207, 233.
Brossard (S. de), 265, 273.
Ballard, 265.

Blangini, 207, 233.
Barilli (M^{me}), 223.
Berat, 228.
Beauplan (A. de), 233.
Brugnières, 233.
Balzac (H. de), 254.
Beclard, 256.

Castil-Blaze, 51, 175, 269.
Champfleury, 16.
Carvalho (M^{me}), 48.
Cléron (M^{lle}), 58.
Chomel (l'abbé), 76.
Conti (la princesse de), 77.
Cupidon, 117, 125.
Catulle, 117.
Chaife (la marqu^{se} de la), 78.
Corbetta, 146.
Cherubini, 126, 200.
Cruvelli (M^{lle}), 223.
Chabanon, 269.
Castillon, 269.
Couffemakers (de), 273.

David (Félicien), 203.
 Diane, 41.
 Dalvimare, 207, 233.
 Duprez (M^{lle} C.), 223.
 Duchambge (M^{me}), 233.
 Diderot, 269.
 Danjou, 273.

Eve, 10, 126.
 Euterpe, 125.
 Eutrapel, 196.
 Erard, 214.
 Escudier, 272 (les frères).

Fetis, 23, 271, 273.
 François I^{er}, 188.
 Frezzolini (M^{me}), 223.
 Feuillet (Oct.), 254.
 Framery, 268, 269.

Gluck, 24, 50, 62.
 Gretry, 46, 61, 113, 153.
 Gerbert, 273.
 Ginguené, 118, 269.
 Garat, 110, 233.
 Gauthier de Coincy, 182.
 Graffini (M^{me}), 223.
 Grifi (Giulia), 223.
 Grifar, 234.
 Goncourt (de), 254.
 Girouft, 268.
 Genlis (M^{me} de), 268.

Haydn, 93, 96, 194, 270.
 Hylas, 42.

Henri IV, 133, 196.
 Huet, 188.
 Hugues Capet, 188.
 Halevy (F.), 273, 274.

Jumilhac, 273.
 Janowka, 266.

Karr (Alph.), 65, 184, 217.

Litré, 29.
 Louis XIV, 77, 127, 146.
 Louis XV, 44, 229.
 Louis XVI, 268.
 Laborde, 29, 208, 229.
 Levasseur (M^{lle}), 58.
 Lafontaine (M^{lle} de), 76.
 Lulli, 76.
 Létang, 78.
 Lucine, 117.
 Labbé (le P.), 187.
 Laujon, 229.
 Labarre, 234.
 Leucosie, 236.
 Ligée, 236.
 Largillières, 257.
 Lalande, 268.
 La Houffaye, 268.
 Lacroix (A.), 274.
 Ledhuy, 271.
 Lichtenthal, 272.
 Leboeuf (l'abbé), 273.

Mozart, 2, 194, 221, 275.
 Murger, 15.
 Mourawieff (M^{lle}), 36.

Mercure, 41.
 Maine (la duchesse du), 42.
 Marmontel, 62, 269.
 Monfelet, 63.
 Mendelfohn, 95.
 Montyon, 96.
 Malherbe, 118.
 Marie-Louise, 118.
 Ménage, 187.
 Marot, 189.
 Marenzio, 190.
 Marguerite de Valois, 194.
 Marie-Antoinette, 214.
 Meyerbeer, 222, 257.
 Mainvielle-Fodor (M^{me}), 223.
 Malibran (M^{me}), 223.
 Monpou, 228.
 Monet, 229.
 Masini, 234.
 Mela (M^{lle}), 244.
 Mignard, 257.
 Momigny, 269.
 Meude-Monpas, 268.
 Mehul, 270.
 Mondo, 271.
 Moreali, 272.
 Marcelin, 274.
 Morin (E.), 275.

Noverre, 44.
 Nantes (M^{lle} de), 77.
 Napoléon, 118.
 Nenna, 190.
 Nifard (Th.), 273.

Offenbach, 204.
 Outrepont (d'), 270.
 Ortigue (d'), 273.

Panard, 40.
 Pylade, 42.
 Prévost (M^{lle}), 42.
 Patti (M^{lle} A.), 48, 223.
 Palaprat, 62.
 Pécourt, 78.
 Pafdeloup, 90.
 Pierre I^{er}, 134.
 Pindare, 201.
 Perfiani (M^{me}), 223.
 Penco (M^{me}), 223.
 Puget (M^{lle} Loïsa), 228.
 Plantade, 233.
 Parthenope, 236.
 Panckoucke, 269.
 Poiffon, 273,

Quinault, 76.

Rabelais, 22, 68, 245.
 Rossini, 50, 201, 221.
 Raphaël, 97.
 Rousseau (J.-J.), 108, 118,
 267, 269, 270, 273.
 Ronfard, 118, 182.
 Rigaud, 197.
 Rouget-de Lisle, 201.
 Romagnesi, 233.
 Regnard, 249.

Saint-Huberti (M^{lle}), 58.
 Subligny (M^{lle}), 79.
 Suard, 269.
 Schann, 16.
 Sallé (M^{lle}), 42.
 Sorel, 68.

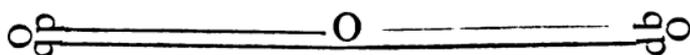
Scarron, 118.
 Sévigné (M^{me} de), 154.
 Scudo, 232.
 Sontag (M^{me}), 223.
 Staël (M^{me} de), 239.
 Soullier, 273.

Tofcan, 23.
 Tallien (M^{me}), 119.
 Théocrite, 161.
 Tristan, 182.
 Théophraste, 208.
 Tamberlick, 250.
 Tabourot, 203.
 Tinctor, 266.
 Thoinan, 266, 274.
 Turbry, 270.

Vos (C. de), 16.
 Vilon, 30.
 Vigarini, 77.
 Vestris, 44, 194.
 Viardot (M^{me}), 49.
 Vermandois (le duc de), 77.
 Vénus, 117.
 Voïart (M^{me}), 128.
 Virgile, 161.
 Voltaire, 176, 201.
 Venofa (le prince de), 190.
 Verdi, 202.
 Vigée, 255.

Weber, 2, 94, 221.
 Wekerlin, 54.
 Werboeckhoven, 274.





TABLE



A

	Pages
Accolade.....	1
Accompagnateur.....	11
Accorder.....	14
Affinité des sons.....	17
Amoroso.....	18
Animaux dilettantes.....	21
Archet.....	7

B

Ballade.....	20
Ballet.....	33
Barcarolle.....	46
Basse.....	47
Broderies.....	47
Brunette.....	51

C

Cantatrices.....	57
Castrat.....	59
Castagnettes.....	59
Clavecin d'amour.....	60
Clavier.....	60
Colophane.....	61

	Pages
Concert.....	61
Consonance.....	61
Crier.....	61
Cymbales des dames.....	67

D

Danse.....	71
Danfeufe.....	76
Diapason.....	79
Dictionnaire de la Musique appliquée à l'Amour..	79
Dilettantisme.....	89
Dissonance.....	98
Duo.....	105

E

Ecoles.....	112
Egerfis.....	114
Epithalame.....	115
Erotidies.....	125
Evohé!.....	125

F

Fandango.....	127
Fioritures.....	135
Forte.....	135

G

Gamme.....	139
Guitare.....	145

H

Harpalyce.....	151
Hautbois d'amour.....	151

Table

283

I

Pages

Improviser	153
Instruments	157

J

Jouer	167
-------------	-----

K

Karaklaufithyron	173
------------------------	-----

L

La	177
Lai	182
Loure	182

M

Madrigal	187
Maître de musique	192
Menuet	192
Mezzo-forte	197
Modes	197
Mufes	200

N

Nocturne	207
Nomion	208

O

Octave	211
Orgue expressif	213

	Pages
P	
Pantomime.....	217
Perdendofi.....	217
Piano.....	213
Prima donna.....	221
Q	
Quadrille.....	225
R	
Romance.....	227
S	
Sérénade.....	235
Sirènes.....	236
Sopranistes.....	237
T	
Tarentelle.....	239
Ténor.....	242
U	
Unifon.....	249
Ut de poitrine.....	249
V	
Valfe.....	251
Viole d'amour.....	257
Z	
Zampogna.....	259



IMP. L. POUPART-DAVYL

30, rue du Bac. 30.

