cher pourtant de souhaiter que tous les êtres intelligents, épris de la beauté plastique, en étudient soigneusement l'économie, dans l'espoir qu'un jour une secousse morale leur fournira la substance d'une œuvre sincère et parfaite.

Tournons-nous maintenant vers les artistes doués de fortes tendances créatrices, et nous reconnaîtrons sans peine qu'aussitôt acquise dans toute sa plénitude l'habileté technique remplit chez eux le rôle inspirateur dont nous parlions précédemment. Négligeons même la possibilité fournie par l'adresse professionnelle d'exécuter des œuvres à la réalisation matérielle desquelles se buterait l'ignorance impuissante. Si la vertu de la science esthétique se bornait à ce rôle, on ne pourrait apprécier en elle qu'un précieux instrument de travail. Mais pour apercevoir dans toute leur étendue les propriétés actives de cette habileté fécondatrice, il nous suffirait de prendre dans chaque branche d'art des exemples spéciaux. Alors nous verrions les créateurs possédant une inclination naturelle à s'exprimer musicalement, trouver dans la science acquise la source intarissable de conceptions nouvelles. De leurs harmonies agencées systématiquement ils déduiront des formules chantantes plus subtiles et leurs mélodies rigoureusement conduites leur fourniront l'intuition de combinaisons symphoniques plus grandioses ou plus délicates. Le jeu des sonorités imprévues, trouvées au moyen de règles, éveille dans les recoins de l'âme tout un monde endormi de possibilités musicales.

Si nous envisageons l'architecte, le sculpteur, le peintre, nous reconnaissons aussi que les lois des résistances, de l'équilibre, de la perspective et des valeurs, et que certaines méthodes empiriques, loin d'entraver le sentiment créateur, le développent infiniment en eux. Les agencements licites de couleurs et de lignes jouent en effet dans les arts plastiques le même rôle évocateur que les groupements réguliers de sons en musique. Il semble que, par une affinité secrète, l'adroite utilisation des forces physiques extraie de l'âme créatrice les trésors latents qu'elle renferme. Même phénomène, enfin, chez le littérateur, chez le poète, que l'expérience conduit, ne fût-ce que par l'extension du vocabulaire, à découvrir tout-à-coup des pensées dont il ne soupçonnait même pas l'existence en lui-même, avant de percevoir leur incarnation verbale inconsciemment provoquée par le travail de la composition. On prend la plume, comme on prendrait la charrue pour labourer un sillon; l'habitude fait reconnaître au moindre heurt que l'instrument frappe un corps inconnu: c'est l'idée neuve, perçue grâce à une sorte de sensibilité seconde, et qui n'émergerait jamais au plein jour de l'écriture sans l'éducation théorique de son auteur.

JEAN D'UDINE.

(*A suivre.*)

L'AUDITION COLORÉE

Il y a quelque temps, en publiant à la *Revue philosophique* un article sur l'*Audition colorée*, nous écrivions ceci: — «Lorsque les phénomènes dont nous venons de parler commenceront à se répandre dans le monde des musiciens et même dans la généralité du public, il se produira un grand nombre d'erreurs dans les observations faites et une connaissance superficielle de la question entraînera beaucoup de gens à l'embrouiller, plutôt qu'à l'éclaircir». La conclusion était qu'il fallait laisser la recherche de ces phénomènes à ceux qui ont plus particulièrement pour tâche de s'en occuper: aux physiologistes et aux psychologues.

Mais, qui peut se flatter d'arrêter le vent qui souffle! Il va, il va toujours, emportant les paroles; paroles de vie... ou de mort, de science, ou de mensonge; paroles qui, de nos jours, ne s'envolent plus, mais restent, car on les saisit au vol, on les transcrit, on les sténographie, on les phonographie, et on nous les restitue au commandement.

Ces réflexions nous ont été suggérées par une récente conférence faite sur Musset, et qui, n'en déplaise au spirituel et intéressant conférencier, renfermait beaucoup d'inexactitudes touchant l'*audition colorée*. Puisque les musiciens s'attaquent aux *pseudophotesthèses* (fausses sensations de couleurs) il serait peut-être prudent de leur présenter les faits aussi exactement que possible. Or voici ce que disait l'orateur, du poète des *Nuits*: (nous citons de mémoire en garantissant le sens). «Musset était sujet à un phénomène bien connu aujourd'hui, et qui appartient en propre aux natures d'extrême sensibilité nerveuse, à l'*audition colorée*. Il voyait les accords d'une certaine couleur; car on a découvert que les accords ont une couleur: ceux de Gounod sont bleus, et ceux de Wagner changeants! » Cette explication donnée publiquement, était en partie erronée. D'abord *l'audition colorée*, bien qu'elle soit plutôt le fait des nerveux, a été constatée chez des gens parfaitement sains, et très équilibrés. On est auditif-coloriste ou on le devient, et même on cesse de l'être, comme on est myope ou presbyte, mais moins fréquemment. Ensuite, l'*audition colorée* ne consiste pas à *voir* des accords bleus, ou verts, ou de toute autre couleur, mais bien à éprouver, à l'audition d'un son — ou de plusieurs — joués, chantés, ou parlés, une impression de couleur en même temps que l'impression auditive habituelle.

Prenons un exemple qui rendra plus sensible que toute définition en quoi consiste le phénomène. Lorsque je prononce le mot *rouge* devant une personne qui connaît la signification de ce mot, elle pense involontairement et avec plus ou moins d'intensité, à la couleur *rouge*. Le mot *rouge* a évoqué en elle la couleur de même nom. Or, chez les auditifs-coloristes, ce sentiment du *rouge* peut être éveillé par d'autres sons que les deux syllabes du nom, par exemple par le son d'une note de musique. Une dame, pianiste distinguée, observée par le Dr Breton, qui relate l'observation dans le *Journal des Praticiens* (15 octobre 1898) colore toutes les notes de la gamme et, pour elle, la note *sol* est rouge. Insistons sur ce fait: il n'y pas comparaison, ni métaphore, *il y a sensation* au sens rigoureux du mot, vision interne et précise de la couleur, c'est-à-dire que, si un son pouvait se peindre sur la rétine comme une couleur, le son *sol* se peindrait en rouge dans l'œil du sujet dont nous venons de parler.

Voilà, d'une façon très générale, en quoi consiste *l'audition colorée* (1). On voit tout de suite quel attrait elle présente pour les musiciens et dans quelle mesure ils peuvent venir en aide à ceux qui recueillent des

(1) Les phénomènes *d'audition colorée* sont beaucoup plus étendus et plus complexes que nous ne paraissons le dire. Nous ne relevons strictement ici que ce qui touche à la musique.

observations sur ce sujet. Précisons bien notre pensée. Il ne s'agit pas pour les musiciens, et nous n'avons pas la prétention, au *Courrier Musical*, de tenter de téméraires incursions sur le terrain de la science qui n'est pas habituellement le nôtre; nos vues sont plus modestes: la cause du phénomène de synopsie dont nous venons de parler n'est pas encore découverte, plusieurs hypothèses ingénieuses ont été émises, mais, en réalité, la question reste presque entière, des enquêtes sont encore à faire, des observations à recueillir, c'est en ce sens, et en ce sens seulement, que ceux qui, parmi les musiens, se découvriraient des aptitudes d'auditifs-coloristes, pourraient apporter leur modeste contribution à l'étude qui doit se poursuivre. Mais, pour que les documents qu'ils offrent aient quelque valeur, il faut qu'ils sachent exactement ce qu'on leur demande, et le champ d'action qui leur est offert. Tel est le but des quelques pages que nous publions aujourd'hui.

L'étude de l'*audition colorée*, ou plus exactement l'attention qui lui fut donnée, remonte à plus d'un siècle. Nous trouvons, au XVIII[e] siècle, un certain Salomon Landolt qui « colorait» les sons élevés de la guimbarde. En 1812, un médecin distingué, Sachs, qui possédait d'une façon étendue la la faculté de coloration auditive, colore deux des notes de la gamme de la manière suivante *sol*, vert, incertain ; *si bémol*, gris. En 1786, avait paru à Halle un livre qui, pour la première fois, croyons-nous, relatait des phénomènes d'*audition colorée*. Goethe y fit allusion dans sa *Théorie des couleurs*.

Bientôt des savants français donnaient à leur tour le compte-rendu de leurs observations sur ce sujet. Des savants, et même des littérateurs, car en 1843 Th. Gautier, avec sa verve habituelle, racontait dans *La Presse* ses impressions d'auditif-coloriste. Depuis cette époque, un grand nombre d'études, d'articles, de thèses, de notes, ont été publiés dans des Revues ou des journaux spéciaux. Nous n'entreprendrons pas une bibliographie hors cadre, nous n'en retiendrons que les faits qui touchent plus particulièrement à la musique.

Beaucoup de ces faits sont contradictoires, nous devons en prévenir le lecteur. L'*audition colorée* est particulière à telle ou telle personne, comme la myopie ou la presbytie, nous tenons à le rappeler. On sait que si un presbyte prie un myope de discerner un certain objet (trop éloigné pour une vue courte), le myope répond qu'il ne voit rien et l'autre a beau jeu de protester. Ainsi les jugements sont divers touchant le sujet dont nous nous occupons, et tel musicien déclare voir *jaune* ce que son voisin affirme être vert.

Voici comment Joachim Raff colorait les instruments de musique :

Flûte, bleu d'azur intense.
Hautbois, jaune.
Cornet, vert.
Trompette, écarlate.
Cromorne, violet pourpre.
Flageolet, gris noir.

Il est vrai que cent ans plus tôt, Léonard Hoffmann, publiciste distingué, avait déclaré, dans l'ouvrage cité plus haut à la date de 1786, que :

la *Voix humaine*,	était verte.
le *Violoncelle*,	bleu indigo.
les *Violon et viole*,	bleu outre-mer.
la *Clarinette*,	jaune,
la *Trompe*,	rouge vif.
la *Flûte*,	rouge,
le *Hautbois*,	rose.

Louis Ehlert, le pianiste-compositeur, dans les *Lettres à une amie sur la musique*, publiées à Berlin, en 1859, décrit ainsi ses impressions à l'audition de la *Symphonie en ut majeur* de Schubert; « L'air en *la majeur* dans le scherzo, est d'une chaleur si ensoleillée et d'un vert si tendre qu'il me semble en l'entendant, respirer la senteur des jeunes pousses de sapin ..Non ! en vérité, si *la majeur* ne dit pas vert, je n'entends rien à la *coloration* des sons.» Le même auteur éprouve la même impression en écoutant certaines pages du *Songe d'une Nuit d'Été* de Mendelssohn.

Voici qui est plus singulier encore : (1)

Un jeune étudiant en médecine, examiné vers 1864, déclare, dans un écrit autographe que *la voix de basse* est de teinte foncée, celle de *ténor* marron, celle de *soprano* rouge

Un autre sujet, très remarquable, est M. Nüssbaumer, qui communique le résultat des obsevation faites sur lui-même en 1873. Il voit :

Les *sons graves*, bruns.
Les *sons élevés*, jaunes et gris.
Les *voix efféminées* jaune de feuille morte
Les *voix rauques*, gris brun.
Les *sons de trompette*, jaune d'or éclatant.

A côté de ce cas assez curieux nous trouvons celui d'une jeune femme de 20 ans, observée en 1879. Elle colore :

la *Flûte*, en teinte rouge.
la *Trompette*, en gris clair.

Un jeune étudiant en médecine, observé vers la même époque, n'est pas de son avis ; il colore ainsi :

le *Piano*, la *Harpe* et la *Flûte* de sombre à bleu de Prusse clair et bleu blanc.
la *Guitare* et la *Clarinette* bleu foncé.
le *Violon* bleu gris à jaune paille;
la *Trompette* vert.

(1) La plupart de ces exemples ont été empruntés à l'excellent livre de M. le Dr Suarez de Mendoza sur l'*Audition colorée*.

Voici une jeune dame très bien portante (dit la notice) examinée en 1884, qui déclare que certaines mélodies jouées au piano lui donnent la vision de personnes souvent inconnues.

Enfin, et pour ne pas multiplier les citations, nous terminerons par deux cas assez curieux. Le premier est celui d'une dame très intelligente et bonne musicienne qui affirme que la *Musique de Mozart* est bleue *celle de Chopin* jaune; *celle de Wagner* lumineuse, avec couleurs changeantes.

Le second est celui d'un musicien amateur qui déclare que pour lui, *Aïda* est bleue, le *Vaisseau Fantôme* vert brumeux; le *Tannhaüser* bleu, et l'*ouverture de Struensée* lie de vin.

Nous ne parlerons pas ici d'une quantité d'auditifs-coloristes qui colorent les mois, les jours de la semaine, les saisons, les noms propres, etc. mais nous dirons un mot de ceux chez lesquels la musique éveille non plus des lignes ou des surfaces colorées, mais des figures, des tracés géométriques sans coloration. Quelquefois même le dessin n'a rien de géométrique, mais représente des enchevêtrements de lignes, bizarres et compliqués.

Nous ne saurions mieux terminer cet article qu'en priant ceux de nos lecteurs, qui se classeraient parmi les auditifs-coloristes, de nous envoyer le détail des observations qu'ils pourraient faire sur eux-mêmes ou sur leurs proches. Nous leur demanderions seulement, surtout pour les faits qui seront recueillis de la bouche des enfants, de bien vérifier les dires et de *ne nous adresser que des observations sérieusement contrôlées*. Le jeune âge est trompeur, et sans vouloir prétendre à une absolue rigueur scientifique nous demandons au moins à tous une complète bonne foi. Un excellent moyen à employer, avec les jeunes enfants, c'est d'écrire ce qu'ils répondent une première fois, puis, un temps assez long s'étant écoulé, de renouveler l'expérience dans les mêmes conditions. L'enfant a oublié les réponses qu'il a faites au début, s'il les renouvelle exactement, il y a quelque chance de ne pas avoir été trompé par lui.

Enfin, et pour ceux qui voudront bien nous écrire, nous posons quelques questions très simples qui peuvent guider leurs recherches.

Comment colorez-vous les sons ? (notes de la gamme, son d'une cloche, d'un diapason etc.)

Les voix ? (de Basses, ténors, soprani, d'hommes, de femmes, d'enfants, d'*après le timbre*.)

Les instruments ?

S'il est possible d'ajouter au nom, l'âge et la profession, le renseignement aura plus de valeur. Dire si l'on est ou non musicien. Il est inutile d'ajouter qu'en publiant le résultat

de cette petite enquête, faite uniquement au point de vue musical, nous ne donnerons aucun des noms de nos aimables correspondants, à moins d'y être autorisé par eux.

Le sujet, comme on le voit, est assez intéressant pour mériter qu'on s'y arrête. Nous ne pourrons que remercier ceux de nos lecteurs qui contribueront, par leurs recherches, à augmenter le nombre des documents dont l'étude comparative permettra quelque jour de résoudre le problème de l'*audition colorée*.

M. Daubresse.

LES

GRANDS CONCERTS

Le 30 décembre je m'étais rendu au *Nouveau-Théâtre* écouter le dernier concert du dix-neuvième siècle uniquement pour mon plaisir, car je ne comptais point consacrer de chronique à cette séance composée d'œuvres de Beethoven et de Wagner. Mais comme d'une part M. Colonne ne produit aucune nouveauté depuis un mois, et comme d'autre part le concert dont je parle a été marqué par un coup d'éclat de M. Chevillard qui vient de se classer définitivement au rang des plus illustres cappelmeisters, en conduisant par cœur tout son programme, je profite à la fois du loisir et de l'occasion qui m'en sont offerts pour rendre hommage au directeur de la plus belle phalange instrumentale qui soit actuellement au monde, et pour consacrer quelques lignes à l'étude de son remarquable talent.

N'attendez pas de moi que je vous raconte la carrière de M. Chevillard, ni que j'énumère des dates à son sujet : les éruditions journalistiques de ce genre, la documentation stérile à coups de Larousse me font horreur, et je ne prétends esquisser ici qu'une rapide silhouette à la manière de celles que je consacrai naguère à MM. Strauss, Siegfried Wagner, Weingaertner et Mottl. — Récemment nous eûmes aussi le plaisir de voir à Paris M. Winogradsky. Mais le *Courrier Musical* ne paraissait pas, au moment où il dirigea dans la salle du Trocadéro son concert de musique russe, et je le regrette; car j'aurais pris plaisir à noter sur le vif les qualités et les défauts de ce batteur de mesure épileptique, qui pêche, danse, se fend, nage, plonge, pompe, boxe, fatigue la salade et bat la mayonnaise en dirigeant du Tschaïkowsky. Je ne connais malheureusement pas M. Hans Richter, et c'est, je le présume, avec M. Félix Weingaertner le seul de ces artistes dont on pourrait évoquer le nom à propos de M. Chevillard, sans faire tort à ce dernier.

Je me verrais donc réduit, si je voulais user en l'occurence du parallèle comme moyen d'investigation psychologique, à tracer mes lignes de comparaison entre le chef d'orchestre des Concerts Lamoureux et celui de Münich. Bâti d'après les formes classiques, ce parallèle ne manquerait pas de piquant; je crois en effet difficile de rencontrer dans un même art deux maitres plus dissemblables.

Autant M. Weingaertner offre d'intérêt *visuel* et fait entrer en jeu dans sa direction toutes les ressources de la mimique et de la cérébralité humaines, autant son collègue français manque d'intérêt extérieur, et semble, quand il dirige, se cantonner dans un domaine exclusivement musical. Le premier tire parti de tout ce qui intensifie la sensibilité; il s'attriste, se recueille, rayonne ou pleure, se réjouit et s'exalte au-dessus de son pupitre vide, et son visage exprime mille nuances de sentiments devant les musiciens qu'il magnétise. Le second, au contraire, se contente de les dominer, et son long et pâle visage de condottiere indifférent n'exprime que la fermeté d'une consigne, à laquelle ses bras commandent mécaniquement la plus stricte obéissance. Il n'a pas de gestes élégants et je ne lui connais que deux mouvements caractéristiques : le ploiement du buste aux pianissimos, avec la main gauche ouverte derrière la bouche pour souffler à ses musiciens un « chut! » qu'entend la salle entière, et le soulèvement volcanique de tout le corps, pendant la dernière mesure des crescendos, pour écraser lourdement de sa masse le temps fort où le fortissimo s'épanouit. Ces mouvements sont plutôt laids, et combien inférieurs à la gesticulation si pittoresque de M. Weingaertner, pleine de fantaisie rythmique, de ponctuations curieuses, de grandes courbes, d'énergiques suspensions, de crispations nerveuses, de battements d'aile victorieux ! Mais avec sa mesure décomposée classiquement, et ses deux gestes toujours les mêmes, M. Chevillard obtient tout ce qu'il veut de ses instrumentistes, et le résultat acoustique n'y perd aucunement; seulement le style du chef d'orchestre en paraît moins grandiose, et le plaisir optique demeure à peu près nul pour le spectateur.

C'est que ces deux musiciens partent, j'en suis persuadé, de points de vue tout différents.... Je me souviens d'une caricature où l'on voyait de braves pêcheurs à la ligne, leur long sceptre à la main, échelonnant sur une berge leur royauté fictive. Le chien de l'un d'eux s'était jeté à l'eau. D'où grand émoi dans le cénacle, dont un des membres criait avec fureur : « C'est indécent, Mossieu; la rivière n'est pas un lieu de récréation pour les quadrupèdes ! » Je soupçonne fort M. Chevillard de trouver de même que la musique n'est pas un champ de batifolage pour les littérateurs, et c'est là précisément que doit gire toute la différence qui le sépare de son confrère d'Outre-Rhin. Celui-ci pénètre certainement, — il suffit pour s'en convaincre de le regarder faire, — par le côté philosophique et poétique dans les dessous musicaux d'une œuvre symphonique. Lorsqu'il en a saisi la portée générale, l'idée directrice qu'il en dégage et les commentaires qu'elle lui inspire, lui dictent évidemment les moindres nuances, les plus légères inflexions du langage mélodique. S'il insiste sur tel effet, s'il accentue telle syncope, s'il retarde ou accélère telle appogiature, c'est pour qu'elle exprime telle idée, qu'elle rende telle impression préconçue. Tandis qu'aux yeux de notre compatriote un signe musical reste un signe musical, ayant avant tout sa valeur propre par lui-même, ses propriétés plastiques, sa signification de matière sonore. Quant il en saisit le côté symbolique ou sentimental, ce n'est, j'en suis sûr, qu'après coup, et comme caractère secondaire, la partie musicale demeurant sa grande préoccupation, son idéal, sa vraie passion.... « La rivière n'est pas un lieu de récréation pour les quadrupèdes ».

Quand il conduit la *Pastorale*, — et il la conduit divinement, — il pense beaucoup plus, je le parierais, à la texture de l'œuvre, aux petits points noirs qui dansent sur les portées, aux cors qui vont peut-être bafouiller, aux violoncelles qui risquent de rentrer en retard, qu'à la campagne, à la brise murmurante et autres balivernes. Dans les symphonies de portée plus métaphysique, ceci lui joue même parfois de