

LA
REVUE MUSICALE

Nº 12 (cinquième année)

15 Juin

1905.



M^{me} Pauline VIARDOT

M^{me} PAULINE VIARDOT

Au moment où nous écrivons ces notes sur M^{me} Viardot, un éminent compositeur, professeur au Conservatoire, vient nous voir ; et tout en admirant la belle photographie que l'illustre artiste a bien voulu nous donner elle-même, il se récrie tout à coup : — Quelques lignes de notice sur M^{me} Pauline Viardot ! Mais c'est un numéro tout entier ; c'est un volume qu'il faudrait pour parler dignement de cette incomparable cantatrice !

Dans une lettre que nous regrettons de ne pouvoir reproduire faute de place, M. Jules Claretie, de l'Académie française, nous rappelle qu'un soir, au Collège de France, M^{me} Viardot donna à un auditoire de savants une impression d'art grec inoubliable, en chantant quelques scènes d'Orphée.

Tel est, toujours vibrant et enthousiaste, le souvenir qu'a laissé M^{me} Viardot à tous ceux qui l'admirèrent au cours de sa brillante carrière. Nous nous devons à nous-même de faire figurer dans notre galerie d'artistes celle qui est une des gloires les plus pures de l'art.

M^{me} Pauline Viardot, née le 18 juillet 1824, est fille d'Emmanuel Garcia et de Jacquina Sitcher ; elle est de cette lignée des Garcia « qui depuis trois siècles, — ainsi que l'écrivaient les frères Escudier en 1840, — jette un éclat si vif et toujours nouveau à travers les phases diverses de l'histoire musicale en Europe ». Pauline Garcia est baptisée le 29 août suivant à Saint-Roch, et c'est le célèbre compositeur J.-F. Paer qui la tient sur les fonts baptismaux, assisté de la princesse Prascovie de Galitzin comme marraine. Son père Garcia ne se sépare pas de sa fille pendant ses tournées d'Amérique ; et lorsqu'il se prépare à rentrer en Europe à la tête d'une fortune de 5 à 6 cent mille francs, il est dévalisé au Mexique et abandonné en pleine montagne, lui et les siens, par les brigands, ou plus exactement par l'escorte qui lui avait été donnée pour le protéger.

Pauline Garcia avait commencé l'étude du piano à Mexico ; mais ce fut pendant les loisirs forcés du retour en Europe que son père commença son éducation vocale ; compositeur excellent, il écrivait spécialement des morceaux destinés à assouplir la voix de sa fille ; et comme à ces morceaux il ajoutait des paroles, le texte était allemand, anglais, espagnol, français ou italien, car la précocité artiste parlait toutes ces langues. Dès l'arrivée en France, le professeur Meysenberg reprit les leçons de piano interrompues, et les progrès de Pauline Garcia furent si concluants que Liszt insistait pour que la jeune élève se consacrait entièrement à cet art. Mais dans la famille Garcia, à côté de Maria (la Malibran), le chant avait des séductions irrésistibles qui devaient triompher de ces hésitations. C'est à Bruxelles que Pauline Garcia chanta la première fois en public (13 décembre 1837) dans un concert au profit des pauvres : elle débutait sous les auspices de son beau-frère, le célèbre de Bériot, qui pour la circonstance reprenait l'archet qu'il avait quitté en signe de deuil à la mort de sa femme la Malibran, survenue en 1836. Deux médailles, l'une pour de Bériot, l'autre pour Pauline Garcia, furent frappées en souvenir de ce concert où triompha avec éclat la jeune débutante. Dès ce moment, commence la série de succès, qui ne devait plus s'interrompre ; la Belgique et l'Allemagne accaparent tout d'abord Pauline Garcia, qui à Francfort chante à côté de la Sontag en qui elle trouve une amie et non une rivale. Au bout d'une année, le 15 décembre 1838, anniversaire de ses débuts de Bruxelles, Pauline Garcia se fait acclamer par le public parisien dans un concert organisé

par de Bériot. Elle chante quelque temps après avec Lablache et Rubini et partage les ovations faites à ces merveilleux artistes. Cela lui vaut un engagement pour la saison italienne de Londres au King's-Theater. Après *M^{mes} Pasta et Malibran*, Pauline Garcia ne craint pas de s'attaquer au rôle de Desdemona, et sa réputation atteint son apogée.

De retour à Paris, l'admirable cantatrice entre au théâtre Italien (aux Bouffes), et dans ce même rôle de Desdemona, qu'elle joue en grande tragédienne et qu'elle chante avec une incomparable puissance, elle conquiert définitivement la première place.

Elle aborde alors dans la *Cenerentola* le rôle où brillaient tout récemment encore *M^{mes} Mombelli et Sontagi*; puis elle reprend le personnage de Rosine du Barbier avec un égal bonheur. Citons les lignes enthousiastes que traçaient alors les frères Escudier : « Pauline Garcia a une physionomie d'une sévérité noble et expressive ; sa démarche est solennelle et grave sans raideur ; sa tenue a, tout à la fois, de l'abandon et de la majesté... elle a l'œil ardent et mobile, le geste toujours naturel et vrai. Sa taille est svelte, élancée ; sa chevelure d'un noir brillant ;... en un mot, tout est artiste en elle, les yeux, la tête, le cœur.

« Sa voix, qui réunit les tons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu, présente de frappantes analogies avec celle de *M^{me} Manuel Garcia* sa belle-sœur... La voix de *M^{lle} Pauline*, toujours pleine, égale et juste, vibre avec éclat, surtout dans le médium et dans les cordes basses. Elle se prête avec une admirable flexibilité à tous les accents, à la douleur, à la joie, au désespoir ; et le coloris dramatique dont elle revêt les moindres nuances du sentiment et de la passion est un véritable phénomène de vocalisation qui échappe à l'analyse. » Ces éloges, cette admiration, que suscitait le talent de *M^{lle} Pauline Garcia* ont été ratifiés par le public, et devenue *M^{me} Viardot* par son mariage avec le directeur des Italiens lorsqu'il eut abandonné le théâtre, *M^{lle} Pauline Garcia* ne connut jamais l'amertume de l'insuccès.

A côté de l'analyse prolixie des critiques professionnels, voici le jugement d'un grand artiste, de Roger, qui rencontre à Londres *M^{me} Viardot* pour la première fois et résume son impression dans son Carnet d'un ténor : « Vendredi 30 juin 1848. — Vivier est venu me prendre pour aller dîner chez *M^{me} Viardot*... eh bien, décidément, c'est une femme charmante, comme je le pensais... elle m'a gagné par le prestige réel qu'elle exerce sur ceux qui la voient dans l'intimité ! C'est la science sans pédantisme, l'organisation musicale la plus complète. Puisque nous devons, cette année ou l'autre, jouer le Prophète ensemble, je crois que nous ferons de bonnes choses. » Et le 20 juillet suivant, Roger, sortant d'une représentation des Huguenots, notait : « Mario a dit le 4^e acte avec une adorable voix ; j'ai été le complimenter, ainsi que *M^{me} Viardot* qui a chanté comme un ange. » Cela est court sans doute, mais motivé avec conviction.

L'année suivante, *M^{me} Viardot*, engagée au théâtre de la Nation (lisez : Opéra à Paris), créait *Fidès du Prophète* (16 avril 1849), avec une supériorité qui n'a jamais été égalée. Elle interpréta ce rôle, qui fut sa plus belle création, sur les principales scènes de l'Europe. Dans ses tournées à l'étranger, et particulièrement à Saint-Petersbourg, le nom de *M^{me} Viardot* suffisait pour assurer le succès des représentations ; seule peut-être *M^{me} Viardot* y fut comparée à *M^{me} Malibran* sa sœur, et put la remplacer dans l'admiration du public ; c'est l'éloge suprême pour ceux qui connurent ces époques de bel enthousiasme où les spectateurs, non contents d'applaudir leur artiste préféré, voulaient aussi l'imposer aux tièdes et aux indifférents.

A. SOL.

« Les Caractères de la Danse »

HISTOIRE D'UN DIVERTISSEMENT PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE.

— DANSEUSES D'AUTREFOIS : LA CAMARGO, M^{lle} PRÉVOST, M^{lle} SALLÉ, ETC...

Le 5 mai 1726, débutait sur la scène de l'Académie royale de musique une petite danseuse de seize ans qui arrivait à Paris avec une réputation toute faite. On se racontait dans les loges que cet enfant prodige avait été amené de Belgique à Paris, quelque six ans auparavant, par son père, un sieur Cuppi de Camargo, et qu'elle avait pris, pendant plusieurs mois, les leçons de M^{lle} Prévost, la ballerine en vogue. Après quoi, le père et la fille s'en étaient retournés à Bruxelles, où la petite Camargo n'avait pas tardé à trouver un engagement à l'Opéra. Remarquée par Pélissier, l'entrepreneur de spectacles, elle était venue danser à Rouen, et c'est là que Francine, alors directeur de l'Académie royale de musique, avait été la chercher pour la présenter aux Parisiens.

Son succès fut très vif, et le *Mercur de France* nous en est garant ; il consacre à ses débuts un entrefilet, comme nous dirions aujourd'hui, d'une longueur inaccoutumée :

« Le 5 de ce mois [de mai 1726], y lisons-nous, on reprit *Atys* (1), qu'on a continué le 9, le 10 et le 12.

« Le même jour, la D^{lle} Camargo, danseuse de l'Opéra de Bruxelles, qui n'avait jamais paru ici, dansa *les Caractères de la danse* avec toute la vivacité et l'intelligence qu'on peut attendre d'une jeune personne de 15 à 16 ans. Elle est l'élève de l'illustre D^{lle} Prévost, qui la présenta au public. Les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien, et quoiqu'elle ait encore bien des perfections à acquérir pour approcher de son inimitable maîtresse, le public la regarde comme l'une des plus brillantes danseuses qu'on sçauroit voir, surtout pour la justesse de l'oreille, la légèreté et la force. »

Le 5 juin suivant, nouvelle remarque : après *Thétis et Pélée* (2), « *les Caractères de la danse* furent aussi exécutés par la nouvelle danseuse qui est de plus en plus goûtée du public ».

Les Caractères de la danse! Pas un des auteurs qui ont étudié l'Opéra au début du XVIII^e siècle ne paraît s'être arrêté sur ce titre, ni s'être préoccupé de l'œuvre à laquelle il pouvait bien se rapporter. Et peut-

(1) *Atys*, opéra de Quinault et Lulli, représenté pour la première fois à la Cour, le 10 janvier 1676, et à l'Académie royale de musique en août 1677.

(2) *Thétis et Pélée*, tragédie lyrique de Fontenelle et Colasse, représentée pour la première fois le 11 janvier 1689 et reprise pour la huitième fois le 23 décembre 1725.

être trouvera-t-on, comme nous, leur négligence assez injustifiée, quand on saura que ce divertissement, ce pot-pourri sans prétention forme le point de départ d'un chapitre extrêmement curieux de notre histoire théâtrale du XVIII^e siècle, au double point de vue musical et chorégraphique. C'est ce chapitre que nous voudrions essayer d'esquisser ici.

I

Les Caractères de la danse, fantaisie par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique, furent publiés par l'auteur lui-même en 1715 ; la partition se compose de six pages in-folio de musique gravée.

Comme le titre l'indique, cette « fantaisie » avait pour objet de résumer ce qui caractérisait les danses les plus en vogue à cette époque ; et, pour s'en convaincre, on remarquera que les nombreux changements de mouvements de la partition sont toujours accompagnés des titres des danses auxquelles ils correspondent. Les voici dans l'ordre : *Prélude, Courante, Menuet, Bourée, Chaconne, Sarabande, Gigue, Rigaudon, Passepied, Gavotte, Sonate, Loure, Musette, Sonate*.

Nous publions avec cette étude le texte musical des *Caractères de la danse*, ce qui, mieux que tous les commentaires, permettra au lecteur de juger l'œuvre. La partition originale ne contient aucune indication de mouvements. Faut-il s'en étonner ? Assurément non, car le titre même des danses en tenait lieu. On disait dans le langage courant, et Sébastien de Brossard est là pour l'attester au même temps où Rebel composait ses *Caractères de la danse*, que « le récitatif, par exemple, ne se chante pas de mouvement, mais que le menuet, la gavotte, la sarabande sont des airs de mouvement », ce qui revient à attacher formellement un mouvement précis à une danse donnée.

Nous n'avons point à décrire chacune de ces danses, dont l'enchaînement constitue la fantaisie de Rebel. Les dictionnaires de la première moitié du XVIII^e siècle en donnent de fort bonnes définitions. Nous avons, pour notre part, suppléé à l'absence d'indications dans la partition originale en ajoutant les mouvements d'après le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, et comme il s'agit d'un maître français, nous les avons notés à la française. Pourtant, nous avons été arrêté par une expression insolite. Que vient faire un morceau dénommé *sonate* au milieu d'airs de danse ? Une seule explication nous semble satisfaisante : c'est qu'il y a là un arrêt de l'action chorégraphique, le musicien reprenant ses droits pendant quelques mesures et le terme de *sonate*, désignant ici, croyons-nous, un intermède purement instrumental. C'est aussi le sentiment de Brossard : « Le mot, dit-il, vient de *suono* ou *suonare*, parce que c'est uniquement par le son des instrumens

qu'on exécute ces sortes de pièces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'instrumens ce que la *cantate* est à l'égard des voix (1). »

Les *Caractères de la danse* furent tout à fait dans le goût de l'époque à laquelle ils ont été composés.

L'auteur, Jean-Ferry Rebel (Rebel le père), tenait, depuis 1707, une partie de clavecin ou de violon à l'Académie royale de musique, où M^{lle} Prévost restait la seule étoile du corps de ballet, depuis le départ de M^{lle} Subligny (1705) : il est donc assez naturel de penser que, lorsqu'il s'agit d'interpréter à la scène le pot-pourri chorégraphique de Rebel, ce fut Françoise Prévost qui s'en chargea.

Il arrivait fréquemment alors, soit aux jours de spectacles de gala, soit aux représentations données au bénéfice des acteurs, lors de la clôture de Pâques, soit encore sur le théâtre de la Cour, d'user des spectacles coupés : opéras ou fragments d'opéras, suivis d'airs et de divertissements chantés et dansés par les premiers sujets. Nous pouvons présumer que les *Caractères de la danse*, exécutés par M^{lle} Prévost, firent bien souvent partie de ces spectacles.

Par malheur, au moment où Rebel publie sa partition (1715), le *Mercur*e est extrêmement avare de renseignements sur les théâtres en général, et sur l'Académie royale de musique en particulier : il ne donne sur ce sujet aucune indication détaillée, et s'il lui arrive parfois de citer les noms des Comédiens-Français, il omet toujours ceux des artistes de l'Opéra.

C'est seulement en 1721 que le journal prend l'habitude d'ouvrir régulièrement une rubrique aux théâtres et de parler des spectacles avec quelque souci d'être exact, sinon complet. Ceci d'ailleurs se produit à point nommé pour que l'on puisse constater la faveur dont jouissent à ce moment les *Caractères de la danse*.

En effet, le *Mercur*e du mois de juillet 1721 contient une longue pièce de petits vers — ils ne sont pas fameux, mais peu importe leur mérite littéraire pour le sujet qui nous occupe, — intitulée : *Parodie sur les « Caractères de la danse »*, et précédée de cet avertissement : « La parodie (2) que l'on donne ici sur les *Caractères de la danse* est un de ces vaudevilles galans qui piquent la curiosité des gens délicats. L'auteur a exprimé par ces vers ce que l'inimitable danseuse, qui a mis cet heureux caprice de musique en réputation [M^{lle} Prévost (3)], exprimait par ses attitudes et par ses pas toujours brillans, toujours variez. »

(1) BROSSARD (SÉBASTIEN DE), *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703.

(2) Il ne faut pas prendre ici le mot *parodie* dans le sens que l'on attache ordinairement à ce terme et qui éveille toujours l'idée d'un ouvrage en prose ou en vers tourné en raillerie. Il signifie, dans le cas présent, un couplet composé tout exprès pour être chanté sur une mélodie faite à l'avance ; c'est dans ce sens que J.-J. Rousseau dit (*Dict. de la mus.*) : « Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles ; et dans la parodie, les paroles sont faites sur le chant ».

(3) En note.

Suit la pièce de vers. Elle est partagée en douze parties, ou mieux en douze couplets. Chacun de ces couplets correspond à une des parties de la fantaisie de Rebel (1), et commente la pantomime imaginée par la ballerine pour chacune des danses, dont se composait le divertissement.

A titre de spécimen, on peut citer le *Prélude* :

Dans son temple, un jour,
L'Amour
Vint dire aux mortels
Qui lui dressaient des autels :
« Formez des vœux ;
Je veux
Voir si votre âme inconstante
Sera contente.
Profitez, amants, jeunes beautés,
Des dons qui vous sont présentez.

C'est assez plat, — n'est-il pas vrai? — pour qu'on borne ici la citation et que l'on s'en tienne à l'analyse des autres morceaux. La voici :

Courante : un vieil amoureux, soupirant pour une jeune beauté qui se rit de lui, ne demande à l'Amour « que de croire aimer » (?).

Menuet : une fillette de douze ans (*sic*), qui ressent déjà « mille confus mouvemens », prie l'Amour d'endormir sa maman, car elle attend son amoureux.

Bourée : une bergère amoureuse supplie l'Amour de désiller les yeux au berger qui la dédaigne.

Chaconne : un petit maître ne demande à l'Amour ni les cœurs, ni les faveurs, mais seulement la réputation d'un homme à bonnes fortunes.

Sarabande : un amant trompé se plaint et demande conseil à l'Amour.

Gigue : une jeune folle, traînant tous les cœurs après soi, demande à l'Amour un berger aimable et qui ne se lasse point de danser avec elle.

Rigaudon : un sot assure à l'Amour qu'il trouve toujours avec son argent, « sans soupirer et sans languir, des beautés à choisir ».

Passepied : une amante délaissée prie l'Amour de lui donner la force de feindre, dans l'espoir que sa froideur apparente ramènera son amant volage.

Gavotte : une amante, qui a fait fuir son amant, pleure sa peine et souhaite son prompt retour.

Loure : un amoureux, disciple de Bacchus, demande à l'Amour de boire toujours, car, « bien souvent, l'Amour vient en buvant ».

(1) Manque la *Sonate*, et justement cette omission nous semble confirmer ce que nous avons dit plus haut sur le caractère et le rôle de ce morceau dans la fantaisie de Rebel.

Musette : une amante si parfaitement heureuse qu'elle n'a pas de vœux à formuler, rend grâces à l'Amour.

Ainsi donc — qu'on veuille bien y prêter attention — si Rebel avait écrit *les Caractères de la danse* dans l'intention de mettre en valeur le « mécanisme » d'une danseuse, comme on écrit un *concerto* pour la seule *maestria* d'un virtuose, M^{lle} Prévost n'avait pas entièrement répondu à sa pensée, ou plutôt elle avait outrepassé ses intentions.

Sans doute, elle exécutait sur chaque air de danse les pas appropriés, mais elle faisait mieux : elle y introduisait un jeu de mines et d'attitudes extrêmement varié, et donnait ainsi à ce simple pot-pourri chorégraphique toute l'ampleur d'une pantomime charmante. Et pour peu que l'on rapproche des mouvements indiqués par le musicien les thèmes imaginés par la danseuse, on reconnaîtra la fantaisie et l'ingéniosité des adaptations de M^{lle} Prévost.

Pour la *courante*, ancienne danse dont l'air était lent, elle met en scène censément un barbon amoureux ; un petit maître fat et suffisant pour la *chaconne*, dont le mouvement était modéré et la mesure bien marquée ; un amant trompé pour la *sarabande*, danse à trois temps d'un caractère lent, grave et sérieux ; sur un air de *gigue*, vif, gai et sautillant, elle montre une jeune folle qui ne se lasse pas de danser ; elle choisit la *gavotte*, dont le mouvement ordinairement gracieux, souvent gai, était quelquefois aussi tendre et lent, pour l'amante délaissée ; enfin c'est sur une *musette*, dont le caractère était naïf et doux et le mouvement lent, qu'une amante heureuse rend grâces à l'Amour. De même pour les autres.

M^{lle} Prévost, collaborant ainsi à sa façon avec Rebel, avait élargi la donnée primitive : des *Caractères de la danse*, elle avait fait *les Caractères de l'amour* : « *Les Caractères de l'amour*, parodies sur *les Caractères de la danse*, dit le *Mercure* du mois d'août 1722 — en faisant allusion à la pièce de vers que nous avons analysée, — ont été si goûtés du public que cela nous engage à lui donner aujourd'hui la *Guerre d'amour*, parodie sur *les Caractères de la guerre*, du sieur Dandrieu, organiste de S. Médéric (1). Nous devons cette nouvelle parodie à M. Gautier de Mésieux. »

On peut juger par toutes ces « parodies » du succès de l'œuvre qui leur avait donné naissance. Aussi bien est-ce, pour ces années, les seuls

(1) *Les Caractères de la guerre, ou Suite de symphonies ajoutées à l'opéra*, par M. Dandrieu, organiste de Saint-Merry. Paris, au Mont-Parnasse [C. Ballard], 1718, in-4° obl., 30 p. — Dans cette poésie, chacun des couplets, au lieu de porter le titre d'une danse — courante, menuet, gavotte, etc., — est précédé de l'indication d'un air militaire : bouteselle, fanfare, retraite, etc. ; suivent quelques conseils pour chanter ces paroles sur la musique de Dandrieu.

renseignements que nous puissions recueillir : M^{lle} Prévost s'est momentanément éloignée de la scène, où personne ne la remplace, pas plus dans les « entrées » d'opéras que dans le divertissement de sa création.

Après une longue absence, elle rentre le 10 octobre 1724, et dès l'année suivante on peut constater qu'elle a repris, toujours avec le même succès, la fantaisie de Rebel : ainsi le 2 novembre 1724, la duchesse d'Orléans demande qu'on remplace *le Ballet des âges* par *Thétis et Pélée*, et le *Mercur* ajoute que M^{lle} Prévost « dansa également *les Caractères de la danse* que cette princesse avoit aussi demandez » ; à la représentation donnée le 23 septembre 1725 en l'honneur des princes de Bavière, « tout le divertissement fut terminé par *les Caractères de la danse*, que la D^{lle} Prévost dansa avec la grâce, la vivacité et la légèreté que tout le monde lui connaît » ; enfin le 17 décembre suivant, un spectacle coupé donné à Fontainebleau finit encore sur le divertissement de Rebel, exécuté par l'étoile de l'Académie royale de musique.

II

L'année d'après, ont lieu les débuts de M^{lle} Camargo (5 mai 1726), que suivront bientôt ceux de M^{lle} Sallé (14 septembre 1727).

Ce sont deux élèves de M^{lle} Prévost que le public accueille, dès leur apparition, de la façon la plus flatteuse, mais dont la personnalité est si tranchée et la « manière » si dissemblable, si opposée même, qu'elles ne tardent pas à avoir, l'une et l'autre, leur coterie d'admirateurs passionnés. En 1727, la première a dix-sept ans, la seconde pas plus de seize ; et déjà se dessine entre elles une rivalité, qui va grandir et se prolonger pendant une vingtaine d'années.

M^{lle} Sallé se montre tout de suite la digne héritière des traditions de M^{lle} Prévost, danseuse classique par excellence ; elle restera toujours une ballerine moins vive que fine, moins agile que gracieuse, et la protagoniste la plus sûre et la plus convaincue de la danse « noble et contenue ». Toute différente était la Camargo : elle se révélait virtuose admirable, créatrice d'un genre tout nouveau de sauterie — de « gigo-tage », disaient ses ennemis — avec ce brio, ce diable-au-corps, cette fougue de la jeunesse, auxquels le public ne résiste pas.

De fait, sa « vivacité » éblouit le parterre : le mot revient toujours, dès qu'il est question de caractériser son jeu, et quand on veut louer sa façon d'interpréter *les Caractères de la danse*, on constate que « les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien ».

Aussi bien, si elle choisit la fantaisie de Rebel comme morceau de début à l'Académie royale de musique, c'est, à coup sûr, parce qu'elle n'avait trouvé aucune « entrée » qui pût mieux servir ses qualités et mettre plus complètement en relief l'impeccable sûreté de son méca-

nisme. *Les Caractères de la danse* ne sont pas pour elle, comme pour M^{lle} Prévost, prétexte à d'ingénieuses pantomimes, mais matière à danser, si j'ose dire, et rien de plus. Elle ne fit d'ailleurs rien d'autre, durant toute sa carrière, que danser pour danser.

Cependant M^{lle} Sallé montre des idées plus originales. Elle vient de la Foire, où son oncle, le célèbre arlequin Francisque, entouré d'une troupe à peu près exclusivement composée des membres de sa famille — les Molin, les Sallé, les Cochois, — interprète des pantomimes qui font courir tout Paris à ses tréteaux. Dès sa plus tendre enfance, elle a appris à cette excellente école l'art des attitudes et l'éloquence des gestes, et que c'est peu de savoir danser élégamment, si l'on ne se soucie point d'exprimer quelque chose en dansant. Il lui semble notamment que l'on peut mettre autre chose que des cabrioles et des entrechats dans *les Caractères de la danse*, et, à l'exemple de M^{lle} Prévost, elle en fait une pantomime. Mais pour que cette pantomime soit plus complète, plus expressive encore, elle apporte, dans son exécution, une innovation capitale : M^{lle} Prévost la dansait seule ; M^{lle} Sallé la dansera avec un cavalier.

Le 17 février 1729, lit-on dans le *Mercure*, à la fin de l'opéra d'*Alceste* (1), « la D^{lle} Sallé et le sieur Laval, tous deux en habits de ville et sans masque, dansèrent ensemble *les Caractères de la danse* qui firent un extrême plaisir à une très nombreuse assemblée » ; dans un spectacle coupé, donné à la cour le 8 mars suivant, « la D^{lle} Sallé et le sieur Laval, de l'Académie royale de musique, dansèrent *les Caractères de la danse* entre les deux pièces et reçurent des applaudissemens bien mérités » ; enfin le 28 et le 29 du même mois, même succès pour M^{lle} Sallé et son partenaire, lors des représentations données au bénéfice des acteurs, avant la clôture de Pâques.

L'année suivante, à la même occasion, c'est le tour de la Camargo de se faire applaudir dans le divertissement de Rebel, qu'elle danse à sa façon, c'est-à-dire « avec toute la vivacité dont elle est capable » (18 mars 1730). Le *Mercure* le dit et nous devons le croire, d'autant qu'il reproduit identiquement son appréciation à un an de distance, à propos des représentations pour la capitation des acteurs du 5 et du 10 mars 1731.

III

A cette époque, M^{lle} Prévost est retirée du théâtre depuis quelques mois déjà, et M^{lle} Camargo, après une éclipse passagère, reparait au premier rang, plus brillante que jamais et d'autant plus fêtée que sa

(1) *Alceste*, tragédie lyrique de Quinault et Lulli, représentée pour la première fois le 19 janvier 1674, et reprise pour la sixième fois le 30 novembre 1728.

rivale, à la suite de démêlés avec la direction de l'Opéra, est partie pour Londres.

Là, John Rich, le directeur du théâtre de Lincoln's Inn Fields, a formé une troupe franco-anglaise très goûtée d'un public qui prise au plus haut point la pantomime et les ballets.

Or M^{lle} Sallé, son frère et un autre acteur forain nommé Nivellon, qui sont les vedettes de Lincoln's Inn Fields, reprennent sur cette scène anglaise leurs succès parisiens. Les programmes sommaires, publiés dans les journaux du temps, annoncent, par exemple, que Nivellon exécutera la célèbre « sabotière » (*wooden dance*) qu'il avait créée en 1728, lors de ses débuts à la Foire Saint-Laurent, dans *Achmet et Almanzine* (1), et qui passa longtemps pour le modèle du genre ; et nous y voyons souvent annoncés aussi « *les Caractères de la danse*, dans lesquels sont développés tous les mouvements de la danse » (*in which are display'd all the movements in dancing*), interprétés par M^{lle} Sallé et son frère.

Puis, après une triomphale représentation à bénéfice, que le roi, la reine et les princesses honorent de leur présence, la ballerine revient à Paris, rentre à l'Opéra au mois de juin 1731, et le silence se fait, un moment, sur le divertissement de Rebel.

IV

Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer tout au long pourquoi M^{lle} Sallé quitta de nouveau l'Académie royale de musique en 1732 et repartit pour Londres à la fin de 1733. Si les jalousies auxquelles elle se trouvait alors en butte contribuèrent pour une bonne part à cette détermination, il faut se rappeler aussi que la danseuse avait, sur la question des ballets, des idées très personnelles, très « avancées », pourrait-on dire, et en opposition absolue avec celles de ses directeurs, de ses camarades et de la plus grande partie du public : le dépit de ne pouvoir faire accepter ses vues lui rappela John Rich et les triomphes de Lincoln's Inn Fields. Là, peut-être, on pourrait tenter quelque chose...

C'est que, vingt-sept ans avant Noverre, M^{lle} Sallé avait eu l'intuition du « ballet d'action » ; elle s'était préoccupée de relier au drame les intermèdes de danse qui venaient brusquement et inutilement l'interrompre, sans autre raison que celle de fournir à chaque étoile, homme ou femme, l'occasion de placer son « entrée » favorite ; elle aurait souhaité voir les ballets intrigués, se mêlant à l'action générale, servant le drame lyrique au lieu de l'interrompre, ayant leurs

(1) *Achmet et Almanzine*, opéra-comique de Le Sage et d'Orneval, musique de Fuzelier, représenté à la Foire, le 30 juin 1728.

situations, leur nœud, leur dénouement, bien loin de présenter une succession de tableaux sans intérêt, sans relations entre eux et sans lien avec le drame lui-même. On ne l'avait pas comprise, et ses efforts sur ce point — tout comme sur le chapitre du costume — étaient restés vains. Elle repartit pour Londres.

De cette saison 1733-1734, datent ses plus beaux triomphes et ses créations les plus originales : sur cette scène de Covent-Garden, qu'elle allait inaugurer, elle put donner librement toute sa mesure et réaliser dans des ballets-pantomimes de sa composition — tels que *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* — le véritable « ballet d'action » qu'elle avait rêvé de produire à Paris, sur la scène de l'Académie royale de musique.

Le jour de son « bénéfice » (21 mars 1734), on relève dans le programme : « Plusieurs nouveaux divertissements de danse, en particulier *les Caractères de l'amour*, dans lesquels les différents sentiments de l'amour seront exprimés par M^{lle} Sallé ».

Mais ce divertissement est-il vraiment si nouveau que l'affiche veut bien le dire ? Ne sont-ce pas là, plutôt, *les Caractères de la danse*, un des succès de M^{lle} Sallé en 1731 à Lincoln's Inn Fields, reparaissant avec un titre nouveau ? Et ce titre lui-même, ne l'avons-nous pas déjà vu donner, dans le *Mercure*, aux *Caractères de la danse*, à l'époque où M^{lle} Prévost faisait de la fantaisie chorégraphique de Rebel une interprétation pantomime si personnelle ?

Le morceau retrouve d'ailleurs son succès d'autrefois ; aussi M^{lle} Sallé le donne-t-elle pendant tout le reste du mois de mars et tout le mois d'avril 1734, jusqu'à la fin de la saison théâtrale. Après quoi, bien loin de songer à rentrer en France, elle renouvelle son engagement avec John Rich pour l'année suivante.

On est alors, à Londres, en pleine crise théâtrale : le compositeur G.-F. Hændel, qui dirigeait une troupe d'opéra à Haymarket, étant arrivé au terme de son engagement avec Heidegger, le propriétaire de cette salle se voit supplanter auprès de lui par la troupe rivale que dirige Porpora.

Voici donc Hændel sans théâtre et obligé de traiter avec John Rich, afin de pouvoir donner, sur la scène de Covent-Garden, des représentations d'opéra alternant avec les jours de comédie. M^{lle} Sallé, qui est liée par contrat avec Rich, entre tout naturellement dans la combinaison, et Hændel, qui apprécie à sa valeur ce nouvel élément de succès, cherche le moyen d'en tirer parti aussitôt.

Comme c'est une reprise du *Pastor fido* (1) qui doit servir de spectacle de réouverture, le compositeur commence par augmenter son opéra d'un ballet. Mais ce n'est pas tout : « M. Hændel ouvrira demain,

(1) Le *Pastor fido*, opéra italien de Pasqualigo et Hændel, avait été représenté pour la première fois le 22 novembre 1712, sans prologue et sans ballet.

lit-on dans *the Bee* du 8 novembre, avec l'opéra du *Pastor fido*, qui sera précédé d'une nouvelle représentation dramatico-musicale ».

Et en effet, avant l'opéra, un prologue de circonstance, spécialement écrit à l'intention de M^{lle} Sallé, permet à l'étoile de mettre en valeur ses talents de danseuse-mime.

De ce morceau, connu sous le titre de *Terpsichore*, le compositeur n'avait pas eu à chercher bien loin le sujet. Ce n'est, à tout prendre, qu'une paraphrase des *Caractères de l'amour*, ou des *Caractères de la danse* mis en pantomime, que Hændel avait dû voir interpréter par M^{lle} Sallé, la saison précédente ; une analyse sommaire permettra au lecteur de s'en rendre compte.

Apollon raconte à Érato qu'il a quitté le Parnasse pour juger si sa nouvelle académie (entendez : le théâtre de Covent-Garden) est digne de lui, et demande à la muse de la Poésie si Terpsichore n'y viendra point. Érato répond que sa sœur ne saurait être loin, et, en effet, Terpsichore (M^{lle} Sallé) fait son entrée.

Apollon et Érato, en un duo, l'engagent à s'unir à leurs harmonieux accords, et la muse de la Danse répond aussitôt en exécutant une sara-bande sur le thème du duo. Le dialogue reprend ensuite :

APOLLON.

*Col tua piede brilla Amor
E fa l'anima goder.*

ERATO.

*... Pingi i trasporta d'un amator
Che si promette l'amato ben.*

Et Terpsichore dépeint les transports de l'amant sur un air de gigue. Puis, après un nouveau duo (*Tuoi passi son dardi*), elle change de danse et exécute plusieurs figures.

Mais, lui dit Apollon :

*La gelosia vieco il furor
Che della mente turba il seren, etc.*

ERATO.

Dimostra la forza di quelle passioni !

Et la muse de la Danse figure les craintes et les espoirs d'un cœur jaloux.

Enfin, après avoir représenté la rapidité des vents par une danse très animée qui excite l'admiration d'Apollon et d'Erato :

*Hai tanto rapido leggiero il pie
Zeffiro appena potria il seguir,*

elle disparaît au milieu d'un chœur final (1).

V

Ce n'est pas là le dernier avatar des *Caractères de la danse* ! Quelques mois plus tard, M^{lle} Sallé, violemment attaquée, criblée d'épigrammes et enfin sifflée en plein théâtre, quittait Londres pour n'y plus revenir. Rentrée à Paris, elle reprenait sa place à l'Académie royale de musique, le 23 août 1735, à l'occasion de la première représentation des *Indes galantes*, de Rameau, où sa charmante création du divertissement des fleurs lui valait d'enthousiastes applaudissements.

Il semble que la fantaisie de Rebel soit passée de mode depuis bien longtemps, car il n'en est plus question dans les programmes de l'Opéra ni dans ceux de la Cour. Toutefois, le 7 mars 1736, à la représentation au bénéfice des acteurs qui marquait la clôture avant Pâques, « la D^{lle} Sallé, dit le *Mercur*, dansa sur un air intitulé *les Caprices de l'amour*, et elle fut très applaudie : elle avait déjà dansé cette entrée sur le théâtre de Londres ». Il y a là, sans doute, une méprise du rédacteur, qui confond *les Caprices de l'amour* avec les *Caractères de l'amour* dont Hændel s'était inspiré pour son prologue du *Pastor fido*. Quoi qu'il en soit, la danseuse ne paraît pas avoir renouvelé sa tentative, et si l'on veut entendre parler des *Caractères de la danse*, il faut passer du coup à l'année 1738.

(*La fin au prochain numéro.*)

EMILE DACIER.

(1) Il n'est pas sans intérêt de remarquer l'analogie qui existe entre ce prologue du *Pastor fido* et celui des *Fêtes grecques et romaines*, le ballet de Fuselier et Colin de Blamont, représenté, pour la première fois le 13 juillet 1723.

Apollon y vient voir Clio et Erato, qui se sont rassemblées pour célébrer les héros de l'histoire : « Une muse nous manque », leur dit-il. C'est Terpsichore qui entre accompagnée de ses élèves et à qui Apollon demande d'exécuter quelques danses. Ici, ce dialogue que l'on rapprochera des vers italiens cités plus haut :

ERATO.

Vous peignez à nos yeux les transports des amans,
Les tendres soins, la flatteuse espérance,
Le Désespoir jaloux, la cruelle Vengeance ;
Tous vos pas sont des sentimens.

APOLLON.

Zéphire vole sur vos traces,
Plus vif que dans les plus beaux jours, etc.

La musique et la magie (III).

(D'après le cours de M. J. Combarieu au Collège de France.)

Traditions japonaises. — De tout temps, on a attribué à la musique un pouvoir surnaturel, une origine divine, une fonction magique.

Exécutée par un orchestre de shos (sorte d'instrument à vent qu'on a comparé à la *virginale* ou orgue portatif du moyen âge), de flûtes, d'hichirikis (instrument appelé aussi *le tube au son triste*), de tambours et de gongs, la musique nationale des Japonais paraît bien cacophonique à des oreilles européennes. Elle a cependant une histoire vénérable qui, à travers la période des chroniques dignes de foi, remonte à l'âge mythologique le plus lointain. Un jour, la déesse du Soleil, Amatérasu, outragée par la brutalité de son frère, alla se cacher, irritée, dans une caverne. (Remarquons en passant qu'ici c'est le Soleil qui est une femme, tandis que la Lune est un homme. Il en est de même dans la mythologie germanique ; ainsi, dans la *Götterdämmerung* de R. Wagner, les Filles du Rhin invoquent le Soleil : « *Frau Sonne.* ») Voilà donc le monde privé de lumière. Les huit millions de dieux et de déesses qui composent alors l'Olympe d'extrême-Orient viennent supplier Amatérasu de reparaitre dans son royaume. Elle reste inflexible. Un dieu plus avisé que les autres imagine le moyen suivant. Il prend six grands arcs, les attache fermement ensemble, les fixe sur le sol, et se met à faire vibrer doucement leurs cordes. Puis il fait avancer jusque sur le seuil de la caverne la blonde Améno-Uzumé (1), dont la robe est brodée de fleurs, les cheveux noués avec des pampres de vigne ; dans une main, elle tient un faisceau de branches de bambou. Tandis que les cordes des arcs commencent à se faire entendre, Améno-Uzumé marque la mesure en remuant ses branches de bambou ; puis, le rythme devenant plus marqué, elle plie son corps souple : elle danse. Enfin, elle chante... Curieuse, attirée et charmée, la déesse du Soleil, Amatérasu, sort de sa caverne, et, avec elle, la lumière est rendue au monde. Mais cette épreuve a donné à réfléchir aux dieux. Ils se mettent à cultiver la musique, le chant et la danse, pour que, si le cas se renouvelle, ils puissent se tirer d'embarras.

L'Encyclopédie Sansai-Zuyé (*Toutes les choses qui sont dans le ciel, sur la terre et dans le cerveau humain, développées et illustrées*) a baptisé Améno-Uzumé l'« Apollon japonais ». C'est la déesse qui inventa les arts du rythme et les donna à l'humanité, pour la préserver des ténèbres. C'est aussi à elle qu'on attribue l'invention d'un autre instrument national, le Yamata-Fuyé, flûte aussi appelée « l'oiseau des cieux ». — Le mythe de la caverne est une conception poétique de l'éclipse. Aujourd'hui encore, certaines peuplades orientales ont l'habitude de battre le gong, quand il y a une éclipse, ou de faire un vacarme assourdissant auquel ils attribuent le pouvoir de faire renaître la lumière.

(*A suivre.*)

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro la publication du cours du Collège de France (Introduction à l'histoire générale de la musique, suite).

(1) Les noms propres ne sont pas toujours les mêmes dans les diverses relations de cette légende ; mais peu nous importe ici.

Acoustique et musique (1)

DE L'INEXISTENCE DES SONS DITS « HARMONIQUES »

A M. J. Combarieu, directeur de la Revue musicale.

Dans le numéro du 1^{er} novembre, ayant cité des exemples d'une modulation simple, vous me posez cette question : « M. le Dr Guillemain ne pense-t-il pas qu'il y a dans ces exemples une confirmation de la théorie qui voit dans la position des harmoniques une des bases de l'harmonie et de la composition ? »

Ma réponse, vous vous en doutiez, est absolument négative ; mais il ne suffit pas de nier, il faut faire une démonstration qui persuade ; et alors mon embarras commence. Il ne provient pas, croyez-le, du manque d'arguments, mais d'une difficulté spéciale qui est assez délicate à exprimer ; je la formulerai ainsi :

Je ne puis répondre qu'en *acousticien* ; or, vous avez posé la question en *musicien*. Ce *distinguo* m'oblige à quelques éclaircissements.

A l'inverse de beaucoup de mes confrères en acoustique, je crois que les théories musicales sont actuellement prématurées et leur utilité contestable. Elles intéressent surtout les théoriciens ; elles passionnent modérément les musiciens, qui sont des précurseurs, et non des esclaves soumis à nos systèmes, lesquels sont infiniment trop simplistes pour être vrais. La bonne cuisine était pratiquée longtemps avant que la chimie fût sortie de ses limbes ; la chimie, malgré ses grands progrès, reste encore très arriérée ; elle a fort peu contribué aux progrès de l'art culinaire ; on pourrait même soutenir que son influence a été plutôt fâcheuse, puisqu'elle a inventé la margarine qui vaut moins que le beurre, la saccharine qui ne vaut pas le sucre, etc., etc. De même il existe, et il a existé, nombre de chanteurs délicieux qui ignorent l'anatomie et la physiologie du larynx ; les compositeurs de génie ont composé leurs œuvres immortelles sans prendre parti pour les théories de Helmholtz, ou contre celles de M. Riemann.

Ces faits étant indiscutables, laissez-moi risquer une comparaison un peu osée. Vous avez ouï parler de certains *sujets* qui ont le *don de seconde vue* ; il suffit qu'on leur bande les yeux pour qu'ils *voient* très bien des objets cachés à deux pas ou à mille lieues ; ces êtres exceptionnels ne peuvent accorder qu'une attention fort distraite aux procédés d'investigation des meilleurs policiers, qui, eussent-ils le génie d'Edgard Poë, sont souvent mis en défaut.

Or je dirais volontiers que les musiciens possèdent véritablement le *don de seconde ouïe* : ils entendent les accords les plus compliqués et débrouillent sans peine l'enchevêtrement des parties, même s'ils deviennent sourds comme Beethoven. Il est donc tout naturel qu'ils se refusent à modifier les harmonies qu'ils ont senties ou devinées, même si elles se prêtent difficilement aux systèmes des théoriciens les plus retors.

Mais s'ils sont intransigeants pour ce qui concerne la pratique de leur art, ils sont, au contraire, très accommodants lorsqu'il s'agit de *théories* ; aussi n'est-il

(1) L'abondance des matières nous a obligés à reculer la publication de cette lettre, dont l'intérêt, d'ailleurs, est d'ordre général.

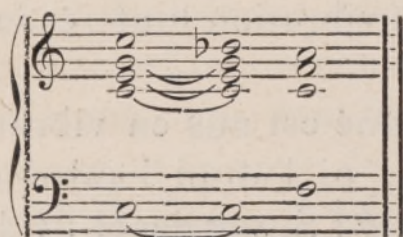
pas rare qu'ils acceptent sans difficulté les principes les plus opposés, selon qu'il s'agit de pratique ou de théorie. En voici des exemples.

a) Les musiciens soutiennent — et ils ont raison de soutenir — que le caractère d'un morceau change quand on le transpose (1), fût-ce d'un demi-ton, fût-ce d'une octave, et qu'un air écrit pour homme ne convient pas à une soprano ; mais b) ils admettent aussi que l'accord parfait *do-mi-sol* reste l'accord parfait *do-mi-sol*, quand on transpose d'une ou plusieurs octaves l'une des notes, ou même les trois notes de cet accord — et je trouve qu'ils ont tort.

c) Ils soutiennent — et ils ont raison de soutenir — que le caractère d'un morceau change suivant qu'on fait ou non ressortir certaines notes dans le *marcato il canto* (2) ; mais d) ils admettent que l'accord *do-mi-sol* ne change pas quand on « renforce » certaines notes en les « répétant » une ou plusieurs fois à l'octave ; — et je trouve qu'ils ont tort. Etc.

Il est évident pour moi que les opinions b) et d) sont des concessions bénévoles que les musiciens font aux théoriciens : ceux-ci, devant les complications de l'harmonie, éprouvent le besoin de simplifier les accords de 5 ou 6 notes afin de les expliquer, ou même afin de pouvoir en parler sans trop allonger le discours ; mais les compositeurs se fâcheraient tout rouge si l'on faisait subir à leurs harmonies ces changements qu'ils déclarent permis et qui ne le sont pas du tout.

Comme preuve à l'appui de mon dire, je m'en tiendrai à l'exemple simple que vous me proposez, en haut de la page 522 (modulation de *do* en *fa*).



Dans votre accord d'entrée, la tonique *do* est répétée trois fois, alors que la tonique *fa* l'est seulement deux fois dans l'accord final. De plus, dans cet accord final, vous avez écrit $do_3-fa_3-la_3$, et cette combinaison produit, comme vous le dites, une impression de sécurité et de calme ; mais si je hausse le *do* d'une octave, afin d'avoir $fa_3-la_3-do_4$, comme vous l'écrivez à la ligne 3, je trouve à cet accord un air interrogatif, tandis que l'accord $la_2-do_3-fa_3$, obtenu en baissant la_3 d'une octave, est pénible et embarrassé.

Arrivons à l'acoustique : pas plus que le *sens musical* des compositeurs, l'acoustique n'autorise les transpositions d'octave, car elles lui imposent des énoncés très différents. Lorsqu'on passe de l'accord $do_3-mi_3-sol_3$ à l'accord interrogatif $fa_3-la_3-do_4$, l'acoustique dit que l'accord parfait a *monté d'une quarte* ; or vous raisonnez comme s'il avait *baissé d'une quinte* et était $fa_2-la_2-do_3$; enfin si vous tenez à introduire « l'harmonique 3 », il faudrait descendre de $do_3-mi_3-sol_3$ à $fa_1-la_1-do_2$. En somme, si l'on s'en tient à l'accord $do_3-fa_3-la_3$, que vous avez écrit, nul ne peut dire s'il dérive de l'accord $do_3-mi_3-sol_3$, élevé ou abaissé ;

(1) Les théoriciens expliquent ce changement en disant que la consonance d'un accord varie en raison inverse de sa hauteur.

(2) Dans mon *Etude des accords binaires*, je n'ai trouvé leurs propriétés qu'en donnant aux deux notes des intensités rigoureusement égales.

et d'aucun côté je ne vois matière à intervention de l'harmonique 3 que vous invoquez pour descendre d'une quinte $3/2$, ni de l'harmonique 4 qui ferait monter d'une quarte $4/3$.

Une autre preuve que les harmoniques n'ont rien à voir à cette modulation, c'est que votre deuxième accord *do-mi-sol-sib* est déjà en *fa* ; le passage s'est fait tout seul, sans transition aucune, par la simple substitution de *sib*₃ à *do*₄ (1).

Voici encore une raison pour nier la participation des « harmoniques » (je les appelle *Harmoniques Théoriques Supérieurs* ou HTS) à la modulation simple de *do* en *fa* ; c'est qu'on peut tout aussi bien l'attribuer aux « sous-harmoniques » (je les appelle *Harmoniques Théoriques Inférieurs* ou HTI). En effet, au lieu de dire que *do* est un HTS de *fa*, rien n'empêche de dire que *fa* = $\frac{1}{3}$ est un HTI de *do* = 1, ainsi qu'on le voit par la comparaison des deux séries :

Série HTS	{	1 <i>fa</i> ₁	2 <i>fa</i> ₂	3 <i>ut</i> ₃	4 <i>fa</i> ₃	5 <i>la</i> ₃ ...
Série HTI	{	4 <i>ut</i> ₃	$\frac{1}{2}$ <i>ut</i> ₂	$\frac{1}{3}$ <i>fa</i> ₁	$\frac{1}{4}$ <i>ut</i> ₁	$\frac{1}{5}$ <i>lab</i> ₀ ...

M. Hugo Riemann essaye de contenter tout le monde en faisant intervenir les deux séries à *volonté* ; je crois m'approcher davantage de la vérité en n'invoquant ni l'une ni l'autre.

Il est bien d'autres cas où l'on invoque à *volonté* l'une ou l'autre série. Ainsi la *loi de Seebeck* peut s'énoncer indifféremment :

Un son grave donné met en vibration tout résonateur accordé sur l'un quelconque de ses HTS ;

Ou bien : un résonateur donné est mis en vibration par tout son qui est l'un quelconque de ses HTI ; mais ni l'un ni l'autre de ces énoncés n'implique la croyance à l'*existence* soit des HTS, soit des HTI ; les uns et les autres restent des sons *Théoriques*, et rien de plus.

On sait la mésaventure qui arrive en ce moment aux rayons N : beaucoup les ont vus, ou plutôt ont vu leurs effets, mais beaucoup n'ont pas réussi à les voir ; si bien que la question de leur existence vient d'être posée devant les savants de tous les pays. Il en est de même pour les sons HTS ; beaucoup les ont entendus, beaucoup ont été impuissants à les entendre, et j'ai posé aux savants la question de leur *existence* ; mais il semble que nul n'ait entendu mon appel.

J'ai pourtant accumulé un gros faisceau de preuves contre l'existence des HTS. Une bonne partie, un quart peut-être de mon ouvrage sur la *Génération de la Voix et du Timbre* est consacrée à réfuter les arguments de Helmholtz ;

(1) C'est ainsi que les choses se passent continuellement. Soit, par exemple, la Sonate I de Beethoven pour piano et violon, dont les 20 premières mesures sont nettement en *ré* majeur. Le *sol* ♯ (modulation en *la*) et le *do* ♮ (modulation en *sol*) s'y présentent alternativement, et même *simultanément* sans préparation aucune. Ce dernier cas se présente à la mesure 20 : le chant du violon est en *ré* (ou en *la* ?), la main droite du pianiste trille sur *sol* ♯, et sa main gauche tient l'accord *sib-ré*. Déjà à la mesure 18, le violon et la main gauche du pianiste jouent en *sol*, tandis que la main droite fait des arpèges en *ré*. — Au lieu de dire que les compositeurs *modulent* sans cesse, à toutes les mesures, j'aime mieux dire, vous le savez, que *sol* ♯ et *do* ♮ existent dans le gamme de *ré*, ou bien que la gamme de *sept* notes a été remplacée depuis longtemps par des gammes plus riches, lesquelles à leur tour s'enrichiront par de nouveaux apports ; c'est ce que je souhaite.

et mon argumentation me paraît avoir une certaine force, puisqu'elle consiste à dire ceci :

Toutes les preuves données par Helmholtz reposent sur les vibrations des cordes ; or, 1° ses expériences sur les cordes sont erronées (ceci est prouvé par mes expériences personnelles, et aussi par celles de Kaufmann, Maurat, pp. 247, 476 et suivantes) ; — 2° même si les expériences de Helmholtz étaient exactes, elles ne prouveraient rien, attendu qu'elles établissent une confusion inadmissible entre les *sons partiels* (sons des expériences de Sauveur) et les HTS (sons *Théoriques* bien différents des sons partiels) ; — 3° vous avez cité ici même les expériences de M. Larroque, sur les « lacunes auditives » de certaines oreilles moins rares qu'on ne le pensait ; ces expériences démontrent nettement que le « timbre » des sons n'est pas dû à la présence ou à l'absence de certains HTS.

Donnons encore une preuve nouvelle, et inédite, de leur non-existence. Admettons un instant que les HTS existent, et considérons un accord de quarte, formé par des sons musicaux, soi-disant « riches en harmoniques ». Nous nous trouvons en présence des deux séries de sons que voici :

4	8	12	16	20	24...		
<i>ut</i> ₃	<i>ut</i> ₄	<i>sol</i> ₄	<i>ut</i> ₅	<i>mi</i> ₅	<i>sol</i> ₅		
3	6	9	12	15	18	20	24...
<i>sol</i> ₂	<i>sol</i> ₃	<i>ré</i> ₄	<i>sol</i> ₄	<i>si</i> ₄	<i>ré</i> ₅	<i>fa</i> ₅	<i>sol</i> ₅

Des tableaux de ce genre sont dressés par nombre d'acousticiens ; ils s'en servent pour expliquer que la quarte est moins consonante que la quinte ou l'octave, vu que les harmoniques communs, qui sont ici 12 et 24, sont plus clairsemés que dans les séries de la quinte et surtout de l'octave, tandis que les harmoniques discordants 8 et 9, 15 et 16, 20 et 21, etc., y sont plus nombreux.

Mais le tableau ci-dessus nous impose une conclusion bien plus nette : c'est que les « harmoniques » 12, 24 etc., qui sont communs aux deux séries, devraient *doubler d'intensité*. Or les acousticiens, et les musiciens, sont unanimes sur ce point : ils entendent le son 1 = ut_1 (*son différentiel* : $4 - 3 = 1$), et même l'abominable son 7 (*son d'addition* : $4 + 3 = 7$), et quelques autres sons plus faibles ; mais nul n'a entendu le *son de multiplication* $4 \times 3 = 12 = sol_4$; donc ce son sol_4 n'existe ni comme harmonique 3^e dans le son aigu ut_3 , ni comme harmonique 4^e dans le son grave sol_2 .

En raisonnant de la même façon sur la quinte $ut_2 = 2$ et $sol_2 = 3$, on constaterait que le son $sol_3 = 6$ n'est pas entendu, ce qui prouve que le son grave ut_2 est dépourvu de son harmonique 3^e, et le son aigu sol_2 de son harmonique 2^e. — Par conséquent tous les faits s'accordent pour proclamer que les HTS n'existent pas (1).

Il ne reste qu'une ressource aux partisans des HTS, c'est de dire : si les HTS n'ont pas d'existence *objective*, ne peuvent-ils exister *subjectivement* ? — En répondant *oui* à cette question, peut-être arriverons-nous à avoir une opinion exacte sur les HTS. Je vais tâcher de m'expliquer clairement.

(1) On aurait tort de m'objecter qu'il est très facile de faire rendre à une corde simultanément le son 1 et son octave, que beaucoup d'expérimentateurs ont entendu deux sons sortir simultanément du même tuyau, que certains larynx sont affligés de *diphtonie*, etc. Ces faits n'ont rien à voir avec les HTS.

1^{er} fait. — Alors que les accords parfaits 3-4-5 ou 4-5-6 sont entendus et analysés si facilement par les musiciens, ils ne sont jamais entendus par eux, lorsqu'on produit le son 1, qui est supposé contenir les HTS 2, 3, 4, 5, 6, etc. Ce fait prouve la non-existence objective des HTS.

2^e fait. — Mais si vous touchez une corde grave du piano, $ut_4 = 1$, et si vous dites à l'auditeur : écoutez attentivement le son $5 = mi_3$; si au besoin vous l'aidez en touchant discrètement la note mi_3 , l'auditeur *entendra* mi_3 , et même il pourra constater que cet HTS mi_3 est un peu plus bas que le mi_3 tempéré du piano. Cette expérience, citée par Helmholtz, réussit fort bien même avec des personnes peu musiciennes. Elle réussit également si on attire l'attention de l'auditeur sur un autre HTS, sur $sol_2 = 3$ au lieu de $mi_3 = 5$.

En un mot, on n'entend pas les HTS simultanément, en bloc ; mais on peut entendre chacun d'eux séparément, en détail : quelques musiciens (Garcia, croyons-nous) ont entendu ainsi jusqu'à l'HTS isolé 17.

Cette faculté étrange que nous possédons, d'être sourds à l'audition simultanée des HTS, et d'être très sensibles à l'audition spéciale d'un HTS en particulier, est, à notre avis, 1^o une preuve de la non-existence objective des HTS, 2^o une preuve aussi de leur existence subjective ; et voici l'explication que nous en avons donnée.

La membrane du tympan est un résonateur ; elle ressemble donc à la membrane ou aux crins de la Mysis que cite Helmholtz (1) ; comme eux, elle obéit à la loi de Seebeck, c'est-à-dire vibre très bien quand on donne le son sur lequel elle est accordée, et qui est nécessairement un son aigu ; elle vibre un peu moins bien à mesure qu'on donne un HTI de plus en plus éloigné, de plus en plus grave.

Mais le tympan est en outre un résonateur vivant, dont le son *propre* peut varier grâce à la tension variable exercée par la chaîne des osselets ; de même que l'œil possède une faculté d'*accommodation* dont il use pour mieux voir les objets situés à des distances différentes, de même l'oreille *s'accommode* pour mieux entendre les sons situés à diverses hauteurs : *écouter un son*, c'est donner à son tympan la tension favorable qui permet de le mieux entendre.

En conséquence, dans l'expérience de Helmholtz, lorsqu'on attire l'attention d'un auditeur sur un son aigu mi_3 , l'auditeur accommode son tympan pour qu'il vibre à l'unisson de mi_3 , puis, quand on produit ut_4 , le tympan vibre pour ut_4 , qui existe, et pour mi_3 qui n'existe pas, parce que les chocs lents dus au son ut_4 éveillent les vibrations 5 fois plus rapides qui correspondent au son propre du tympan.

Cette théorie explique pourquoi l'on peut entendre isolément l'« harmonique » 5, ou tel autre qu'on voudra, et pourquoi l'on n'entend pas simultanément « les harmoniques » 2, 3, 4, 5... Elle est d'accord avec les faits, et il n'existe pas d'autre explication, à ma connaissance.

En conséquence, si, pour expliquer les modulations, j'étais obligé de choisir entre la série HTS et la série symétrique HTI, j'opterais sans hésitation pour la seconde, et voici ce que je dirais :

Supposons que, dans un morceau, la marche des harmonies, suivie par l'oreille qui *écoute* attentivement, ait amené le tympan à se tendre pour une note élevée

(1) Voir *Génération de la Voix et du Timbre*, pp. 260 et 492.

mi_5 , existant réellement ou virtuellement dans un ton quelconque ; appelons 1 ce son mi_5 et considérons la série H T I suivante (1) :

$$\begin{array}{cccccccccccc} 1 & \frac{1}{2} & \frac{1}{3} & \frac{1}{4} & \frac{1}{5} & \frac{1}{6} & \frac{1}{8} & \frac{1}{9} & \frac{1}{10} & \frac{1}{12} & \frac{1}{15} \dots \\ mi_5 & mi_4 & la_3 & mi_3 & ut_3 & la_2 & mi_2 & ré_2 & ut_2 & la_1 & fa_1 \end{array}$$

Elle nous dit que, l'oreille étant en bonne posture pour percevoir le son 1, elle est apte également (loi de Seebeck) à percevoir nettement l'accord $\frac{1}{6} \frac{1}{3} \frac{1}{4}$ (modulation en *la mineur*), ou l'accord $\frac{1}{10} \frac{1}{12} \frac{1}{15}$ (modulation en *fa majeur*) ; ces modulations seront donc bien acceptées par elle. Cette théorie tout embryonnaire est certainement la plus simple qu'on ait proposée jusqu'ici (2).

Mais rien, semble-t-il, ne nous oblige à faire un choix. Donc, en attendant que notre ignorance des lois physiologiques qui régissent l'harmonie soit un peu dissipée, que ne disons-nous tout naïvement ? — Les modulations en *sol* ou en *fa* sont les plus faciles parce qu'elles demandent l'introduction d'une seule note soi-disant nouvelle, *fa* $\sharp$ ou *si* $\flat$; les modulations en *ré* et en *si* $\flat$ viennent ensuite parce qu'elles nécessitent deux notes nouvelles, etc.

Le défaut capital de ces énoncés, c'est qu'ils ne sont pas assez savants, c'est qu'ils n'ont aucune flexibilité qui permette de leur donner toutes sortes de formes. Aussi trouve-t-on plus profitable de torturer la série H T S, et de la coucher sur un lit de Procuste chaque jour plus raccourci.

Alors que ses premiers fervents, Chladni, Seebeck, Cavaillé-Coll, etc., la gardaient tout entière ou la réalisaient de leur mieux jusqu'à ses vingt premiers termes, et la trouvaient parfaite, les émondeurs sont venus. Helmholtz, même armé de ses résonateurs, ne distingue plus rien à partir du 16^e terme ; mais il conserve seulement les 6 premiers, afin de se débarrasser du son 7, qui est un gêneur. Aujourd'hui M. Hugo Riemann, dans la série H T S qui est indéfinie, a découpé trois petits tronçons, l'octave, la quinte et la tierce majeure ; le tronçon tierce mineure, n'a pas trouvé grâce ; il n'est plus lui-même, il est l'excès de la quinte sur la tierce majeure !

Or il n'y a rien de pareil dans la série harmonique ; elle est ce qu'elle est, et non ce que chacun veut la faire ; les trois tronçons de M. Riemann ne sont pas plus la série harmonique que trois pains de bleu, de rouge et de carmin ne sont la lumière solaire. Je trouve que l'on manque de respect à la série H T S, et je proteste de toutes mes forces contre l'abus que l'on fait de son nom.

A. GUILLEMIN,

Professeur de Physique à l'École de médecine d'Alger.

En posant ici même une question à M. Guillemin, je pressentais bien sa réponse, déjà indiquée par ses ouvrages antérieurs ; mon but était de lui fournir une occasion de résumer sa doctrine. Elle est très hardie, comme le lecteur en peut juger ; mais elle mérite d'être connue de ceux-là mêmes qui ne peuvent suivre l'honorable professeur dans toutes ses affirmations. Je suis tout à fait d'accord avec lui, quand il déclare que l'acoustique n'est pas encore en état de donner une théorie satisfaisante de l'art musical.

J. C.

(1) Je supprime les sons $\frac{1}{7}$ et autres, puisqu'on les rejette sans motif valable de l'harmonie actuelle. C'est pour faire accepter $\frac{1}{7}$ que j'ai proposé mon clavier à 19 touches par octave.

(2) On m'objectera que la modulation en *fa majeur* nécessite des H T I bien graves : j'ai donné deux généralisations de la loi de Seebeck qui feraient disparaître l'objection.

Fédération musicale de France.

M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*, vient d'adresser la lettre suivante à M. Paul Héraud :

3 juin 1905.

MON CHER CONFRÈRE,

Vous venez de publier dans le *Courrier orphéonique* du 1^{er} juin un article dont plusieurs parties sont très aimables à mon égard, mais qui me présente comme « lâchant » de façon assez maussade la *Fédération musicale de France*. Voulez-vous me permettre une explication ?

Au courant de cet hiver, M. Brody m'informait que le Congrès tenu à Suresnes m'avait élu Président de la Fédération, et me communiquait le procès-verbal de la séance, signé par les membres du Bureau. Je l'ai remercié d'un honneur que je n'avais nullement sollicité, et j'ai accepté avec plaisir, malgré mes nombreuses occupations. Les idées que vous défendez me paraissaient — et me paraissent encore — des plus justes. J'ai toujours pensé et je pense aujourd'hui encore que, défendues avec prudence, ces idées peuvent et doivent aboutir.

Quelques semaines après, cependant, j'écrivais à M. Brody (ne pouvant écrire à chacun des congressistes) pour le prier d'informer le vice-président de la Fédération que je me retirais.

Quels étaient les motifs de cette détermination ? Ils étaient plus sérieux que vous ne paraissez le croire. Il s'agit de tout autre chose que d'être ou ne pas être orphéoniste.

A peine investi de mes nouvelles fonctions, j'ai demandé :

Où sont les livres de la Société ? Où sont ses archives ? Où puis-je prendre connaissance de tous les procès-verbaux des séances du comité ? Où est le copie-lettres ? Où sont les registres indiquant les dépenses et les recettes et permettant d'établir au jour où nous sommes l'état de la caisse ? Quels sont les usages pour la correspondance et la signature ? Où est le siège de la Société ?...

Sur ces divers points, les réponses m'ont paru... peu précises. On m'a dit qu'il fallait faire table rase du passé. J'ai déclaré que ce n'était pas possible, sans jamais, bien entendu, mettre en doute l'honorabilité de personne. Je voulais une situation nette ; je ne l'ai pas obtenue, et je n'ai pas cru pouvoir engager ma responsabilité.

Autre fait qui m'a montré que je ne me trompais pas en me préoccupant des choses anciennes dont on m'invitait à prendre la suite.

Un soir, au Collège de France, est venu me voir, après ma leçon, un honorable « fédéré » de Bordeaux, dont le nom m'échappe en ce moment, mais dont l'entretien, très courtois, m'est encore présent à l'esprit : « On vous a affirmé, m'a-t-il dit, que l'ancien comité avait donné sa démission. *Cela n'est pas exact, nous n'avons pas démissionné.* » Mon visiteur m'offrait même d'entrer dans cet ancien comité, dont on avait annoncé la mort prématurément ; proposition que j'ai repoussée, ne voulant pas donner à ma retraite un caractère d'hostilité pour qui que ce soit.

Voilà, mon cher Confrère, l'explication de ma conduite. Je ne formule de critique contre personne ; je suis même porté à une grande indulgence, quand je

songe aux mille difficultés qu'on rencontre sur la route où on voudrait faire avancer une idée juste ; mais si je suis un musicien de bonne volonté n'appartenant à aucune coterie et gardant, personnellement, toute mon amitié aux orphéonistes que je connais, je décline les successions qui me paraissent trop lourdes, et j'aime à savoir où je vais.

Agréez, mon cher Confrère, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

J. COMBARIEU.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — M. Fauré est désigné comme successeur de M. Th. Dubois au Conservatoire.

— A noter parmi les meilleures auditions musicales de la quinzaine :

Au palais de l'Elysée, en l'honneur de S. M. le roi d'Espagne, les concerts où ont pris part M^{lle} Hatto, M. Rousselière, de l'Opéra ; les *Enfants de Lutèce*, la Société chorale dirigée par M. Lafitte, etc... Devant le Roi et le Président de la République a été exécutée la *Marche franco-espagnole* de notre collaborateur et ami Adalbert Mercier. — Le 3 juin, séance donnée par M. Mutin pour l'audition d'un nouvel orgue monumental (15, avenue du Maine). — Les auditions intimes et historiques d'orgue données au Trocadéro (depuis le 10 avril jusqu'au 3 juillet), les lundis à 4 heures et demie, par M. Guilmant. — Salle Erard, le 5 juin, concert de M. Joseph Szule (avec le concours de MM. Féry Lulek et Firmin Touche). — Le 6 juin, soirée-concert donnée par le baron et la baronne Vidal de Léry (Société philharmonique d'amateurs : *le Timbalier*), avec le concours de M^{me} Fontain Grün, M^{me} Boyer de Lafory, M^{lle} Jehanne Vaussard, M^{me} Bureau-Berthelot, M^{me} Marguerite Laborde, M. Lestringant.

CONSERVATOIRE. — Le Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales et dramatiques) s'est réuni le lundi, 22 mai dernier, à 5 heures du soir, au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts.

L'ordre du jour portait sur les deux délibérations suivantes :

1^o Proposition d'admettre des élèves suppléants pour le cas de démission d'élèves titulaires dans le mois suivant le concours d'admission ;

2^o Obligation pour les aspirants (piano et violon) de déclarer, en se faisant inscrire, s'ils se présentent pour les classes *supérieures* et *préparatoires*, ou pour les classes *supérieures* seulement ;

3^o Création d'une épreuve éliminatoire précédant les deux épreuves d'admission pour le chant et la déclamation dramatique.

Classe de clarinette. — L'emploi de professeur de la classe de clarinette au Conservatoire national de musique est actuellement vacant par suite du décès du titulaire, M. Turban.

Exercice-concert. — Le deuxième exercice-concert des élèves du Conservatoire national, pour l'année 1905, a eu lieu le 6 juin courant, à 9 heures du soir, dans la grande salle des concerts de cet établissement.

Le programme de cette soirée était ainsi composé :

1. **OUVERTURE, SCHERZO et FINALE** (op. 52). R. SCHUMANN.
(1810-1856.)
2. **MAGNIFICAT** pour soli, chœurs, orgue et orchestre (1723) . J.-S. BACH.
(1685-1750.)

a. *Magnificat*, chœur à cinq voix.
b. *Et exultavit*, air de mezzo-soprano : M^{lle} LAMARE.
c. *Quia respexit*, air de soprano : M^{lle} MANCINI ;
Hautbois d'amour : M. HENRI.
d. *Omnes generationes*, chœur à cinq voix.
e. *Quia fecit*, air de basse : M. CAZAUX.
f. *Et misericordia*, duo de contralto et ténor :
M^{lle} LAPEYRETTE, M. LUCAZEAU.
g. *Fecit potentiam*, chœur à cinq voix.
h. *Deposuit potentes*, air de ténor : M. LUCAZEAU.
i. *Esurientes implevit*, air de contralto : M^{lle} LAPEYRETTE ;
Flûtes : MM. GRISARD, JOFFROY.
j. *Suscepit Israel*, chœur à trois voix de femmes.
k. *Sicut locutus est*, fugue à cinq voix.
l. *Gloria Patri*, chœur à cinq voix.
Orgue : M^{lle} N. BOULANGER. — Trompette : M. GODEBERT.
3.

a. **PIÈCES en CONCERT**. J.-Ph. RAMEAU.
(1683-1764.)

La Livri. — L'Agaçante. — L'Indiscrete.
Piano. M^{lle} Marcelle WEISS.
Flûte. M. JOFFROY.
Violoncelle. M. DOUCET.

b. **Finale du TRIO** en sol mineur. R. SCHUMANN.
(1810-1856.)

Piano. M^{lle} Antoinette LAMY.
Violon M. SAURY.
Violoncelle. M. DOUCET.
4. **CHASSE FANTASTIQUE**. Ernest GUIRAUD.
(1837-1892.)
5. **TROIS CHŒURS** à quatre voix mixtes sans accompa-
nement (1570). Guillaume COSTELEY.
(1531-1606.)

a. Je voy des glissantes eaux. — b. Allons au vert bocage.
— c. Lautrier priay de danser.
6. **FANTAISIE** pour piano, chœur et orchestre. L. VAN BEETHOVEN.
(1770-1827.)

Piano. M. AMOUR.
Soli. { M^{lles} ENNERIE, MANCINI et LAMARE.
MM. FRANCEL, CORPAIT et PÉROL.

Concours publics. — On vient de distribuer à la Chambre des députés un cahier de crédits supplémentaires pour l'exercice 1905.

Parmi ces crédits signalons une demande de 6.300 francs pour le transfert des 12 concours publics du Conservatoire dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

Il y a tout lieu d'espérer que cette heureuse réforme recevra son application dès les prochains concours du mois de juillet.

C'est dans cette intention que la commission chargée de l'organisation de ces concours doit se réunir le 15 juin courant, à 3 h. de l'après-midi, à l'Opéra-Comique pour examiner les dispositions à prendre en vue de l'aménagement de la scène et de la salle pour ces exercices.

Bibliothèque. — Le Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes fait procéder actuellement à l'établissement d'un catalogue général

des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Les manuscrits de la bibliothèque du Conservatoire national de musique prendront place, dans cet important travail. — Sous la direction de M. Omont, membre de l'Institut, conservateur de la Bibliothèque nationale, M. Weckerlin a été chargé de dresser le catalogue des manuscrits musicaux existant à la bibliothèque du Conservatoire national. Cette importante classification est sur le point d'être terminée.

Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire. — La section musicale du Conseil supérieur se réunira le 14 juin courant, à 9 h. 1/2 du matin, au sous-secrétariat des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz. L'ordre du jour de la séance est ainsi fixé :

1^o Formation d'une liste de candidats pour l'emploi de professeur de la classe de clarinette, en remplacement de M. Turban, décédé ;

2^o Examen d'une demande de création d'une classe préparatoire de chant.

Société des Concerts. — Les séances de la Société des Concerts sont ainsi fixées pour la saison 1905-1906 :

1905 : 3, 10, 17 et 24 décembre ;

1906 : 7, 14, 21, 28 janvier ;

11, 18, 25 février ;

4, 18, 25 mars ;

1^{er}, 8, 12, 13, 22, 29 avril.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — Dans sa séance du 4 juin courant, l'Académie a décerné le prix Trémont à deux jeunes compositeurs, MM. Mouquet et Brisset.

Le prix Buchère (700 fr), destiné aux élèves-femmes du Conservatoire, a été partagé entre M^{lle} Laperette, de la classe de chant, et M^{lle} Bergé, de la classe de déclamation.

Enfin M. Plauchet a obtenu le prix Chartier (500 fr.), institué pour le développement de la musique de chambre.

PRIX DE ROME. — Rappelons que c'est le 19 juin courant, à 10 h. du matin, que les concurrents pour le grand prix de Rome (composition musicale), entrés en loge le 20 mai dernier, quitteront le Palais de Compiègne, où ils achèvent les épreuves du concours définitif.

COMITÉ BEETHOVEN. — Une matinée dont la date sera ultérieurement fixée aura lieu au théâtre national de l'Opéra-Comique au profit de la souscription organisée pour l'érection d'un monument à la mémoire de Beethoven. Un comité vient de se constituer à cet effet.

OPÉRA. — M. Dhorne, 1^{er} surveillant régisseur des chœurs de l'Opéra, est nommé membre de la Commission de la Caisse de retraites et de la Caisse de pensions viagères et de secours du théâtre national de l'Opéra, en remplacement de M. Turban, décédé.

CONCERTS LE REY. — Par arrêté en date du 25 mai dernier, M. le Ministre des Beaux-Arts a accordé une subvention de 1.500 francs destinée à encourager le développement de ces concerts.

ORPHÉONS SCOLAIRES DE LA SEINE. — Une médaille de vermeil a été accordée pour être décernée, au nom de M. le Ministre de l'Instruction publique et des

Beaux-Arts, à l'école communale de la Seine qui remportera le 1^{er} prix au prochain concours des orphéons scolaires de ce département.

ARMENTIÈRES. — On annonce la prochaine transformation de l'académie de musique d'Armentières en école nationale de musique.

CAMBRAI. — La ville de Cambrai est en instance auprès de l'Administration des Beaux-Arts pour obtenir la transformation de son école municipale de musique en école nationale.

CHAMBÉRY. — La direction de l'école nationale de musique est actuellement vacante par suite de la démission de M. Wüst. Toutes demandes de renseignements concernant cet emploi doivent être adressées par les intéressés à la municipalité de Chambéry ou à la Préfecture de la Savoie.

FÊTE NATIONALE. — Une somme de 12.000 francs est réservée pour être répartie en 1905 entre les théâtres de Paris qui donneront, le 14 juillet prochain, des représentations gratuites.

CONCOURS CRESSANT. — Le jury du 12^e concours de la fondation Cressant, ouvert pour la composition d'un ouvrage lyrique, a terminé l'examen des partitions déposées.

Il n'a attribué ni prix ni mention aux partitions écrites sur le livret *La pupille de Figaro*, couronné au concours préalable de poèmes.

Il a décerné une mention à la partition écrite par M. Bellenot, maître de chapelle à Saint-Sulpice, sur un livret intitulé *Naristé*, qui a pour auteur M. Alban de Polhes, demeurant à Paris.

Aux termes du règlement, les auteurs de la partition et du livret mentionnés auront droit respectivement à une prime de 1.500 francs.

Les autres concurrents peuvent dès maintenant retirer leurs partitions et livrets au Bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, sur la présentation du récépissé qui leur a été délivré au moment de l'inscription.

ART LYRIQUE ET DRAMATIQUE. — Une commission consultative a été instituée, par arrêté ministériel en date du 7 juin courant, auprès du Sous-Secrétariat des Beaux-Arts, en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'Art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires. Elle étudiera également toutes les questions se rattachant aux œuvres de décentralisation artistique. Cette commission pourra appeler devant elle les directeurs de théâtre et toutes personnes qu'elle croirait utile d'entendre sur les questions soumises à son examen.

Cette commission est composée de la façon suivante :

Président : M. Dujardin-Baumetz, député, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts ;

Membres : MM. les sénateurs Déandréis, Antonin Dubost, Poincaré, Rivet, MM. les députés H. Maret, Coüyba, Goujon, A. Le Roy, Levraud, Gérauld-Richard, Massé, Briand, Meunié, Sembat, Millevoye, Sarraut, Simyan ;

MM. Paul Dislère, Chautard, Deville, Turet, Paul Léon, Jean d'Estournelles de Constant, Adrien Bernheim, J. Claretie, Gailhard, A. Carré, P. Ginisty, V. Sardou, H. Lavedan, P. Hervieu, Massenet, A. Bruneau, G. Ohnet, Beau-

guitte, G. Bourdon, A. Brisson, Cheramy, C. Humbert, H. Lapause, B. Marcel, C. Mendès, Gros, E. Philippe, C. de Sainte-Croix, Lumet, Maneuvrier ;

M. Dumonthier, sous-chef du bureau des Théâtres, *Secrétaire* ;

M. Gabriel Fauré, rédacteur au bureau des Théâtres, *Secrétaire adjoint*.

STOCKHOLM. — L'Académie royale de Musique de Stockholm vient de tenir sa séance annuelle, à laquelle assistait S. A. R. le prince régent Gustave. La 1^{re} partie se composait du rapport sur l'exercice écoulé, par le sociétaire, Dr Valentin, qui esquissa en termes émus l'œuvre du regretté Dr Svedbom, directeur du Conservatoire, enlevé prématurément à l'art musical, et rappela une gloire suédoise trop oubliée aujourd'hui, Roman, élève de Haëndel, qui exerça une grande influence sur la musique en Suède. Ce rapport était très flatteur pour la France, dont il mentionnait avec éloges le mouvement musical actuel, les œuvres nouvelles, les institutions ressuscitant le passé et les principaux musiciens.

La 2^e partie, toute musicale, d'une symphonie de Roman, de deux chœurs du Dr Svedbom, d'une symphonie de L. Norman et enfin d'une composition inédite de M. W. Stenhammar, œuvre magistrale d'un puissant effet.

F. SCHULTHESS, prof.

GENÈVE. — La saison qui vient de se terminer (du 1^{er} octobre au 11 mai) a offert aux amateurs de musique :

10 concerts en octobre, 28 en novembre, 19 en décembre, 8 en janvier, 19 en février, 23 en mars, 17 en avril, 2 en mai, soit un total de 126 concerts — 11 de plus que l'hiver précédent.

54 de ces concerts ont été donnés par des artistes de notre ville, 22 par des virtuoses étrangers, 44 par des sociétés de la ville, 6 par des sociétés étrangères.

15 de ces concerts étaient dits populaires, 25 avaient un but philanthropique, 17 avaient le concours d'un orchestre, 19 étaient consacrés à la musique de chambre.

35 de ces concerts ont eu lieu à la Réformation, 22 au Conservatoire, 17 au Victoria-Hall, 23 dans des édifices religieux et 29 dans des salles diverses.

Dans les œuvres interprétées nous voyons : 4 messes, 12 symphonies, 11 poèmes symphoniques, 12 suites, 2 septuors, 1 sextuor, 4 quintettes, 20 quatuors, 1 trio, 18 ouvertures, 24 concertos, 66 sonates, 1134 morceaux divers.

Les interprètes ont été de : 92 pour le chant, 37 pour le piano, 39 pour le violon, 8 pour le violoncelle, 11 pour l'orgue.

Mentionnons pour mémoire les chiffres de ces 4 dernières saisons : 109 concerts en 1901-1902, 125 en 1902-03, 115 en 1903-04, 126 en 1904-05.

PIERRE FERRARIS.

LONDRES. — A côté de nombreuses reprises, l'opéra de Giordano, *Andrea Chenier*, et *Madame Butterfly* de Puccini, ont été promis pour cette année, à Covent Garden. Au gala organisé en l'honneur de S. M. le roi d'Espagne, les prix variaient de 250 à 1500 francs par places retenues à l'avance. La direction du Covent Garden Royal Opera s'est assuré la collaboration d'une pléiade d'artistes tels que M^{mes} Destinn, Melba, Kurz, Suzanne Adams, Agnès Nicholls, Parkina, Reinell, Bella Alten, Sobrino, Rauney, Bosetti, et de MM. Caruso, Scotti, Maurer, Gilibert, Bravi, Burrdan, Van Roy, Dufriche, M. Dalmorès, du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et M. Goritz de New-York.

M. A. Messenger, l'éminent compositeur de la *Basoche*, remplit les hautes fonc-

tions de « Manager » au « Royal Opera » de Londres et dirige lui-même l'exécution d'une partie du programme ; M. Richter est spécialement chargé de la musique allemande et MM. Mancinelli et Campanini du répertoire italien. — A. R.

— Une chaire de musique vient d'être créée à l'Université de Birmingham pour M. Elgar, auquel la *Revue musicale* consacrait une étude dans un de ses récents numéros.

— On nous informe que les représentations d'opéras italiens organisées à Paris par M. Sonzogno ont un déficit qui, à ce jour, dépasse deux cent mille francs. C'est un succès, car on avait prévu, paraît-il, 500.000 fr. de perte !

— Dans son dernier numéro, *le Courrier musical* se plaint qu'un journal récemment fondé lui ait soustrait, pour se faire de la publicité et de la réclame, une partie de ses listes d'abonnés. La *Revue musicale* joint sa protestation à celle de son honorable confrère, car elle a été l'objet d'une soustraction identique. Elle s'étonne de cette incorrection et regrette de voir un journal se disqualifier, dès le début, en employant aussi légèrement de tels procédés.

VENTES. — On vient de vendre à l'hôtel Drouot quelques instruments de musique d'un rare intérêt. Ils ont été très disputés.

Violon de Nicolas Lupot, à Paris, 1800 : 3400 francs ; un autre violon de Nicolas Lupot, daté de 1816 : 3.600 francs ; alto Nicolas Lupot, à Paris, n° 215, 1813, collection Chappenay, 1150 francs ; violoncelle Nicolas Lupot, 1813 : 5,100 francs, collection Chappenay ; un archet Pecalti, écaillé et or, 195 francs ; un archet de violoncelle, de Tourte, garni argent : 400 francs.

Notre Supplément musical.

En raison de l'étendue exceptionnelle de ce supplément qui complète l'excellente étude, si documentée, de M. Emile Dacier, nous espérons que nos abonnés violonistes voudront bien nous excuser si, en vue de l'exécution, nous ne publions pas sur des feuilles séparées la partie de violon.



Le Gérant : A. REBECQ.