

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N^o 13 (cinquième année)

1^{er} Juillet

1905.

Notre Supplément musical : Le Prélude de Bach en ré majeur.



Un des deux morceaux désignés au Conservatoire pour le prochain concours de piano est le Prélude V du Clavecin bien tempéré. Nous avons jugé utile de le donner dans notre Supplément avec une écriture inusitée, mais que nous croyons indispensable pour indiquer une règle de bonne exécution dont les pianistes, malheureusement, ne se préoccupent presque jamais.

Dans les éditions courantes (en particulier dans celle de Peters, vol. I, Czerny), le texte musical est reproduit de la manière suivante :



et ainsi de suite jusqu'à la fin. C'est une masse compacte, indéterminée, une sorte de période oratoire qui tiendrait deux pages, et où il n'y aurait ni points ni virgules. Rien n'est moins artistique. L'exécutant ne voit là qu'une épreuve d'agilité, — comparable aux concours de vitesse des bicyclettes et des automobiles.

Cette uniformité est contraire à l'esprit de la musique ; elle néglige le caractère essentiel de toute composition classique : le rythme.

Il y a, dans ce Prélude de Bach — bien que ce soit une œuvre de libre fantaisie — la logique habituelle de toute composition musicale. L'unité ryth-

mique est le *dactyle*, composé d'une longue et de 2 brèves (— ~ ~), ou, avec la résolution de la longue, de 4 brèves, soit 4 doubles croches. Avec cette unité, le compositeur construit des membres de phrase et des périodes. Les premiers se composent d'une tétrapodie dactylique (4 pieds, dont chacun est composé de 4 doubles croches), laquelle prend fin après la première note de la mesure, devant le signe¹. Cette note initiale de la mesure compense la note absente du premier pied (mesure 1), lequel est, si l'on peut dire, acéphale ; ainsi, comme on dit vulgairement, « le compte y est ». D'où une règle essentielle : à partir de la mesure 2, tous les membres de phrase doivent commencer en levant et après la première note, comme le membre de phrase initial, qui fournit une règle pour tout l'ensemble. Si cette règle est inobservée, ce *Prélude* perd toute force et tout nerf : c'est une matière inorganique.

Quant aux périodes, leur étendue est plus malaisée à établir. Nous la considérons ici comme formée habituellement de 2 membres de phrase (*Kôla*) et nous en marquons la fin par le signe¹¹. On peut adopter, sur ce second point, une autre manière de rythmer ; l'important, c'est d'en avoir une : c'est de comprendre que le discours musical est construit comme le discours en vers, et que n'établir aucune division serait faire un exercice vain, dépourvu de toute signification, de tout bon sens et de toute valeur musicale. La meilleure façon de déclamer un texte littéraire n'est pas de le dire très vite ; c'est d'en dégager le vrai sens avec netteté. En musique, le mouvement a sans doute plus d'importance que dans la déclamation ; mais il n'est que la condition d'une pensée qu'il faut d'abord comprendre ; et pour la comprendre, il faut analyser sa structure.

Voici maintenant une autre question, infiniment délicate : les divisions en membres de phrase et en périodes une fois établies conformément aux lois du rythme, comment convient-il de les faire sentir, à l'exécution ?

Théoriquement, il faudrait lever la main à la fin du membre de phrase et observer un petit arrêt à la fin de la période, en assimilant le signe¹ à une virgule (ou à la fin d'un vers), et le signe¹¹ à un point ou à un point et virgule. — Qu'on se garde bien de rien faire de semblable ! Une telle exécution serait lourde, saccadée, haletante, ridicule et insupportable ! La grande habileté du virtuose doit être de donner à l'auditeur le sentiment de la claire et logique construction du texte, sans tomber dans le défaut qui consisterait à briser à tout instant la vive allure et la souplesse de la composition. C'est par l'intensité du son, par de légers accents, par une rupture à peine sensible du lié, que l'exécutant indiquera le rythme. Qu'il commence par faire bien attentivement l'analyse rythmique de ce *Prélude* : instinctivement — s'il est autre chose qu'un véloce croque-notes — il conformera l'exécution à cette analyse.

J. C.



M. GABRIEL FAURÉ ET LA DIRECTION DU CONSERVATOIRE.

La nomination de M. Fauré a été bien accueillie par le public, mais a provoqué dans la presse des commentaires tellement bizarres et à côté, qu'une remise au point s'impose.

La Revue musicale a publié déjà le portrait du distingué professeur et lui a consacré une notice où elle a manifesté sa grande estime. M. Fauré est un artiste de grand talent, de souffle un peu court dans la composition, mais auteur de quelques œuvres charmantes contenant la promesse et l'ebauche d'une sérieuse personnalité. A côté de son nom, certains amis ont inscrit celui de Schumann, un des plus grands poètes de la musique, et celui de l'intarissable et délicieux Schubert ; M. Fauré est certainement le premier à regretter ces éloges excessifs. De lui nous avons de jolies esquisses ; nous attendons l'œuvre, — celle qui impose un nom à la mémoire du grand public. Il n'a pas d'ennemis : cette consécration lui viendra peut-être un jour. Mais ce n'est pas de lui et de son mérite incontestable que nous voulons parler ; c'est de l'idée qu'on se fait, à propos de lui, du Directeur du Conservatoire et de son rôle. A en croire la plupart de nos confrères, le Directeur du Conservatoire est d'abord « à la tête de la musique française » ; et le choix de tel ou tel, pour ce poste éminent, devait entraîner, selon le cas, une orientation de notre art national vers le théâtre, ou vers la symphonie, vers une esthétique spéciale, etc... D'abord, malgré son importance et son éclat, le Conservatoire n'est qu'une moitié de notre musique : il est la force conservatrice, traditionnelle, classique, faisant contrepoids à la force révolutionnaire, qui est ailleurs. De plus, gardez-vous bien de croire que, personnellement, le Directeur exerce une action quelconque sur les études ! Prenons les classes de déclamation : pensez-vous qu'un Silvain, un Lebargy, un Féraudy, admettrait qu'on vînt lui donner des conseils et des directions dans son enseignement ? Si le ministre lui-même s'en mêlait, il serait mal accueilli. Tenez pour certain que, en ce qui concerne la musique, c'est la même chose. Les professeurs de composition (lesquels, au Conservatoire, ont une situation exceptionnelle) ne relèvent, en matière d'art, que d'eux-mêmes, de leur tempérament, de leur goût ; et il est impossible qu'il en soit autrement. Le vrai rôle du Directeur n'est pas de faire des « réformes ». A lui seul, il est impuissant pour cela ; c'est de faire observer le règlement dont il est le gardien, et, par son caractère, d'en inspirer le respect ; c'est de discipliner le personnel dont il est entouré ; c'est d'astreindre les maîtres à faire leurs classes aux heures obligatoires, et à ne pas prendre de congés sans y être autorisés ; c'est de faire le budget de la maison et de surveiller de près le bon fonctionnement de tous les services ; c'est surtout de faire régner la stricte justice autour de lui et d'opposer une volonté ferme aux petites comme aux grandes intrigues. A ce point de vue, — qui est le seul vrai, — M. Th. Dubois était un Directeur modèle, que d'unanimes et sincères regrets accompagnent dans sa retraite volontaire. Nous sommes certains que M. Gabriel Fauré, n'appartenant à aucune coterie, s'inspirera de son exemple.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — X.

L'OEIL ET L'OREILLE. — LE SON ET LA COULEUR.

(D'après la sténographie de M. Flachat, sténographe à Montreuil-s/-Bois)

MESDAMES ET MESSIEURS,

L'œil et l'oreille seuls ont des impressions d'ordre artistique. L'odorat, le goût, le toucher, bien que susceptibles de l'éducation la plus fine et nullement bornés à un rôle utilitaire, n'ont pas donné lieu à des créations de caractère vraiment esthétique. S'il fallait établir une préséance entre ces deux chefs-d'œuvre de la nature, l'organe de la vision et l'organe de l'ouïe, c'est à ce dernier qu'il faudrait attribuer le premier rang. L'œil ne sait pas analyser ses impressions. Aperçoit-il une couleur verte ? il est incapable de dire les éléments qui ont pu entrer dans sa formation ; il ne saisit qu'une synthèse. De même, si nous mettons sur un disque des petites bandes de toutes les couleurs et si nous faisons tourner ce disque très rapidement, l'œil ne percevra que la résultante : une couleur blanche. Au contraire, faites sonner un accord parfait : si l'auditeur est un peu éduqué, non seulement il saisira les trois notes composantes, mais il dira que la première est émise par tel instrument, la seconde par tel autre, etc... Il pourra même juger si, parmi les trois notes, il y en a une qui est un peu trop basse ou trop haute. Et plus l'accord sera complexe, mieux il en saisira la complexité. Ajoutons que l'œil ne saisit bien que les ondes situées en face de lui. L'oreille, au contraire, reçoit également les ondes sonores, alors que le sujet tourne le dos à leur source, leur fait face, ou se trouve placé de côté.

Si nous nous bornons à interroger l'expérience commune, elle nous dit que ces deux sens ont des domaines distincts et sont irréductibles. Beaucoup de personnes ont un œil excellent avec une oreille déplorable, et inversement. L'ouïe a même des degrés que la vision ne connaît pas (en dehors des cas pathologiques) ; on peut avoir une oreille très fine, sans avoir une oreille musicale.

Chaque jour, cependant, nous voyons ces deux ordres de sensations, et par suite, les arts qui leur correspondent, confondus par la critique, et, ce qui est plus grave, par les artistes. Eugène Fromentin juge ainsi l'*Assomption* de Rubens : « (sa) palette... y retentit déjà dans les quelques *notes dominantes*, le rouge, le jaune, le noir, le gris ». Th. Sylvestre dit en parlant de Delacroix : « Il tire du violet de sombres gémissements. » Taine, Charles Blanc, M. Sully Prudhomme, mille autres, ont parlé un langage analogue. Un prêtre de la Flandre occidentale, M. l'abbé de Lescluze, a prétendu réduire en système ce qui passait pour une simple formule oratoire. D'après lui, un peintre comme Meimling « joue une mélodie nouvelle » dans chacune de ses toiles ; ce qui caractérise chaque peintre ou chaque école, c'est l'emploi d'une gamme particulière de couleurs, fournie par un nombre simple et par ses multiples : il y a la *gamme espagnole*,

fournie par les multiples de 5 et ayant l'orangé pour tonique ; la *gamme* de Jordâens, fournie par les multiples de 9 et ayant pour tonique le rouge ; la *gamme* de Rembrandt, la *gamme* italienne, la *gamme* japonaise, etc... Tous les arts, d'ailleurs, semblent avoir subi, au cours du xix^e siècle, le contre-coup de l'évolution suivant laquelle les diverses classes de la société ont une tendance à se confondre ou à se pénétrer. Il y a aujourd'hui peu de frontières qui ne soient contestées. Ruskin disait : « Le sculpteur doit peindre avec son ciseau. » Nietzsche a porté sur R. Wagner le jugement suivant, à la fois profond, paradoxal et singulier : « Wagner, en tant que musicien, doit être classé parmi les peintres ; en tant que poète, parmi les musiciens ; en tant qu'artiste, dans un sens plus général, parmi les acteurs ». A côté de ces documents verbaux, je n'ai pas besoin d'énumérer tous les compositeurs qui ont voulu faire de la peinture en musique, *Tonmalerei*, comme disent les Allemands : Kuhnau, Haydn, Weber, Wagner, Félicien David, Liszt, Berlioz, Saint-Saëns... Dans la 3^e partie de la *Création* (Introduction), Haydn veut bien représenter les fraîches couleurs du matin, lorsqu'il emploie les flûtes et les cors avec les instruments à cordes. Bach lui-même, l'auteur du *Clavecin bien tempéré*, serait, à en croire son dernier juge, plus peintre que musicien : « Son symbolisme est visuel, comme celui d'un peintre... Bon nombre de ses thèmes procèdent plutôt de la vision que de l'imagination musicale proprement dite. En cherchant à reproduire une vision nouvelle, il se laisse entraîner à créer des thèmes qui sont admirablement caractérisés, mais qui n'ont plus rien de la phrase musicale » (1). Il y a quelques années enfin, a paru un petit livre, intitulé *la Musique des couleurs* (2), qui préconise une transformation radicale de nos orchestres. De telles confusions me paraissent à la fois illégitimes et dangereuses. Je les considère même comme antiartistiques (et n'atteignant pas, d'ailleurs, les grands musiciens). Il y a, entre les arts, les mêmes différences qu'entre les genres qui appartiennent à un même art. On ne doit pas juger une gravure ou une aquarelle comme on jugerait une peinture à l'huile ; *a fortiori* ne doit-on pas juger une symphonie comme un tableau. Il est sans doute exact que nos impressions sensibles se substituent constamment ou s'ajoutent l'une à l'autre, et qu'il y a même là une source de jouissances très délicates ; mais cette substitution est due à un phénomène d'association d'idées : elle ne vient pas d'une similitude objective ou d'une connexion anatomique dans nos organes. Et le plus grand intérêt de l'artiste, c'est de se borner à créer des associations d'idées ! c'est de ne pas chercher à les remplacer par des sensations directes ! Avant de présenter, d'après ce principe, une classification des Beaux-Arts, j'examinerai brièvement les deux thèses (historique et psychologique) d'après lesquelles il y aurait assimilation plus ou moins complète des impressions auditives et des impressions visuelles.

I

Les doctrines concernant les unes et les autres ont d'abord traversé la même période d'erreur. On croyait autrefois que les impressions de l'oreille étaient

(1) Schweitzer, *J.-S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf, 1905, p. 336 et 340. — Sur cette question, cf. l'excellent exposé de M. Lechalas, dans ses *Etudes d'esthétique* (Alcan).

(2) Chez Schleicher, Paris, par M. L. Favre, ingénieur.

dues à un agent particulier appelé *son*, ayant une existence réelle et objective : conception métaphysique (due aux pythagoriciens, reprise par les stoïciens), doublée d'un cercle vicieux ; elle est analogue à l'hypothèse primitive d'après laquelle la sensation de lumière serait produite par des corpuscules lumineux. On sait aujourd'hui que le son et la lumière ne sont autre chose que la perception d'un mode particulier de mouvement. Mais remarquons que l'erreur sur la lumière s'est prolongée beaucoup plus longtemps que l'autre. C'est depuis le XVII^e siècle (Descartes et Huyghens) seulement, que la doctrine de l'ondulation a remplacé celle de l'émission ; or, déjà dans l'antiquité, plusieurs savants ou philosophes, à la tête desquels il faut mettre Platon et Aristote, avaient pressenti la vraie nature du son (1). Mais ceci est pour nous peu de chose. Il est plus intéressant de rechercher s'il y a eu parallélisme entre la formation des notions de couleur et l'organisation des éléments de la musique. Voici un résumé de la question.

Le coup d'œil le plus superficiel jeté sur l'histoire fait voir que le passage du simple au composé a été la loi de l'évolution musicale. Nos énormes orchestres modernes ont eu les plus humbles commencements. De la lyre primitive à 4 cordes décrite par Boèce (*De mus.* I, 20) à la harpe chromatique contemporaine, il y a la même distance que de la monodie à la fugue, ou de l'expression rudimentaire des premiers chants aux infinies nuances qui sont notées sur les partitions de nos compositeurs. La gamme elle-même est l'œuvre de plusieurs siècles. Elle s'est formée, suivant la tradition, en commençant par fixer les intervalles fondamentaux, ceux sur lesquels on a toujours été d'accord, et qui, suggérés à la fois par les intonations du langage et par la théorie, jouent un rôle capital dans la composition : la quinte, et la quarte qui en dérive ; *ut, fa, sol, ut* : telles étaient, d'après Boèce, les seules notes ou cordes que possédait la lyre d'Orphée. Le reste a été trouvé peu à peu, non sans tâtonnements. Le *la* et le *mi* auraient été introduits par Terpandre ; le *si* et le *ré* par Pythagore... Dans la période moderne, même tendance vers la multiplicité. A l'époque de la Renaissance, l'emploi des seuls intervalles consonants est, en général, la règle ; puis, ce qu'on a si improprement appelé les « accidents », apparaît, s'installe, s'empare du premier rang, finit par transformer la règle en exception. Aujourd'hui, le mode majeur et le mode mineur se sont pénétrés mutuellement ; désormais une étude de l'harmonie peut avoir pour base le chromatisme.

Or, un processus analogue caractérise, nous dit-on, l'histoire de la notion des couleurs. M. Hugo Magnus (2) croit pouvoir en indiquer avec précision les étapes. A l'origine, l'homme ne distingue que le clair et l'obscur, les divers degrés d'intensité de la lumière, mais non sa qualité. Dans les hymnes du Rig-Véda, ni la couleur de la terre, ni celle du ciel, ne sont notées. Gladstone, en 1858, a remarqué dans les poèmes homériques l'absence de mots désignant les couleurs prismatiques : pas plus que la Bible ou le Koran, pas plus que le Zend-Avesta, ils ne mentionnent la couleur bleue du ciel. Le *rouge* et le *jaune* sont

(1) Dans le fragment *de sensibus* de son traité perdu Φυσικαὶ δόξαι, Théophraste dit que « le son est un ébranlement par l'intermédiaire de l'air, du cerveau et du sang, de l'oreille à l'âme ». Il prête un tel langage à Platon (édit. Wimmer, III, p. 32, dans Diels, *Doxographi Græci*, 1879, p. 525, 18).

(2) *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, par Hugo Magnus, professeur d'ophthalmologie à l'Université de Breslau, avec une introduction par Jules Soury (Paris, chez Reinwald, 1878).

les premières différenciations effectuées, parce qu'ils correspondent aux ondes d'éther les plus longues et les plus puissantes ; on peut voir en eux des « dominantes ». Pour Aristote encore (*Météorol.* III, 4, § 25), l'arc-en-ciel n'a que trois couleurs. Les couleurs d'une intensité lumineuse moyenne, le vert, le bleu, et leurs nuances, ne sont devenues qu'assez tard des sensations spécifiques. L'histoire de la peinture confirme ces témoignages littéraires. Nous savons par Pline que les anciens tableaux étaient peints avec un ton rouge unique, le cinabre ou minium d'Ephèse (puis l'ocre rouge, ou une espèce particulière appelée sinopide). Aujourd'hui, le coloriste de profession dispose d'autant de ressources que le symphoniste. La fabrique pontificale du Vatican, qui est le plus important des établissements de mosaïque en activité, possède 28.000 pierres de nuances différentes.

Ainsi, les organes de l'ouïe et de la vue auraient été bornés d'abord aux manifestations fonctionnelles les plus simples, et se seraient ensuite développés parallèlement (1). La chasse, la guerre, les relations de la vie sociale auraient affiné peu à peu l'oreille ; quant à la rétine, elle se serait formée par réaction et accommodation, sous le choc incessant des molécules de l'éther. Ne peut-on pas en conclure d'abord que l'évolution des deux sens n'est pas terminée ? Que la vue s'étendra un jour au delà de l'extrémité violette du spectre, dernière limite de la vision actuelle, et que l'oreille, elle aussi, pourra nous donner des sensations insoupçonnées ? Et enfin, s'il en est ainsi, la fusion des couleurs et des sons, déjà annoncée par tant de phénomènes communs, n'est-elle pas possible ?

Telle est la thèse. Il y a dans le livre de Magnus une doctrine matérialiste, assez grossièrement hostile au système dit des *causes finales*. Je la laisse de côté. Ce qu'il me suffit de dire, c'est que la comparaison qui vient d'être indiquée n'a aucun fondement solide. Quand nous essayons de retracer l'évolution musicale, nous ne saissons que la partie artistique ou scientifique de la question, consignée dans les livres ; mais que se passait-il dans le chant populaire ? Nous n'en savons rien. Il est fort possible qu'au moment où les pythagoriciens dissertaient sur la légitimité de tel ou tel rapport, le peuple — celui qui agit d'instinct et que l'histoire ignore — les avait dépassés. De ce que la théorie n'avait encore mesuré que 3 ou 4 intervalles, s'ensuit-il que tous les autres étaient ignorés dans la pratique ? — En ce qui concerne la couleur, a-t-on le droit de dire que telle sensation n'existe pas, parce que le mot juste qui nous paraît lui correspondre n'était pas employé ? Les Italiens disent *vino nero* et nous disons *vin blanc* pour désigner des vins qui ne sont ni blancs ni noirs ; en conclura-t-on que cette terminologie cache une ignorance de la couleur réelle ? Shakspeare fait dire à Macbeth (II, 3) racontant l'assassinat de Duncan, qu'« un sang d'or » (golden blood) s'échappait de sa blessure ; allons-nous dire que les Anglais du XVI^e siècle ne savaient pas distinguer le jaune et le rouge ? Schiller parle, à la manière antique, de « ténèbres de pourpre » : faut-il lui reprocher de n'avoir pas su distinguer le jour et la nuit ? Le langage peut être en retard sur l'éducation des sens, beaucoup plus que sur celle de l'esprit. Aujourd'hui encore, nous avons très peu de mots pour désigner exactement les diverses douleurs physiques ; et cependant

(1) C'est surtout Geiger qui a affirmé ce parallélisme (*Zur Entwickelungs Geschichte der Menschheit*, p. 56) ; mais cette idée est fort ancienne ; cf. Helmholtz, *Optique physiologique*, p. 348-19, 355-56.

nous n'ignorons pas en quoi un mal de dents diffère d'une brûlure, d'un mal au pied, d'un rhumatisme, etc... Le langage des primitifs peut aussi correspondre à des nuances d'idées qui échappent à un physiologiste. Homère compare les cheveux d'Ulysse à la fleur d'hyacinthe (1) ; est-ce leur couleur qu'il voulait caractériser ? Je croirais plutôt qu'il s'agit ici de leur souplesse. — Pour la musique, il a pu en être de même. Certaines lacunes attribuées aux primitifs n'existent peut-être que dans notre esprit.

Renonçons donc à tirer argument de l'histoire pour rapprocher deux ordres de sensations différents (2). La thèse purement psychologique est-elle plus solide ?

II

Depuis quelques années, on s'est préoccupé de déterminer la corrélation qui s'établit entre les divers domaines sensoriels, ou si l'on préfère, entre les réactions de nos organes aux impressions du dehors. On a constaté que certains sujets associaient toujours l'idée d'une couleur à celle d'un son (phénomène appelé *audition colorée*), et il n'en a pas fallu davantage pour qu'une voie nouvelle fût ouverte aux investigations des physiologistes et à leurs systèmes. En 1892, la bibliographie de ce genre d'études dressée par un Américain (M. Krohn) ne comprenait pas moins de 85 numéros. Depuis, des ouvrages importants ont enrichi cette liste ; je citerai seulement celui de M. Flounoy, professeur de psychologie expérimentale à l'Université de Genève : *Les phénomènes de synopsie* (Paris, Alcan, 1893). Il contient un grand nombre de faits, et l'auteur a le mérite d'une grande prudence. Sa conclusion est qu'il serait prématuré de conclure. Mais son travail mérite de ne pas passer inaperçu.

La méthode employée au cours de ces recherches, dont le but est d'étudier notre « imagerie mentale », est celle de l'interview, ou de la consultation plus ou moins étendue, par voie de circulaire. On interroge des hommes, des femmes, des jeunes gens. — Quand votre oreille est impressionnée, voyez-vous quelque chose ? quoi ? depuis quand avez-vous cette habitude ? a-t-elle varié ? etc. — Les réponses sont curieuses. Pour beaucoup de gens, voir et entendre sont des actes inséparables. Ils ont des « photismes ». Il y a des photismes alphabétiques : certains sujets « ont à blanc » ; ils se représentent *i* rouge, *o* jaune vif, *u* vert, etc... Il y a des photismes de noms : pour tel sujet, « *Cécile* est jaune brillant ; *Susanne*, jaune de chrome ; *Marie*, gris-perle ; *Alice*, rose-cerise ; *Henri*, vert-myrtle ; *Lucy*, bleu intense ; *Edmond*, bleu foncé ; *Jean*, gris-bleu ; *Léon*, jaune d'or ». Il y a des photismes musicaux, produits par certaines des notes de la gamme, par les tonalités, par les instruments, par la musique de tel compositeur. Pour l'un, le fait de diéser ou de bémoliser une note se borne à

(1) *Odyssée*, vi, 231.

(2) J'emprunte à M. Jules Soury (*ibid.*, *Introd.*, p. xviii) l'indication suivante, qui contredit Magnus : « les fouilles de sir Henry Rawlinson à Babylone ont établi que les sept étages de la tour de Borsippa portaient des revêtements aux couleurs symboliques des sept planètes, disposés dans cet ordre, de bas en haut : noir (Saturne), blanc (Vénus), pourpre (Jupiter), bleu (Mercure), vermillon (Mars), argent (la Lune), or (le Soleil). La *Ziggurat* du palais assyrien de Khorsabad avait également, d'après les recherches de MM. Place et Thomas, sept étages aux couleurs planétaires ». — Il y a néanmoins une curieuse analogie entre cette astronomie colorée et l'attribution pythagoricienne des sept notes de la gamme aux sept planètes.

modifier légèrement sa teinte : *mi ♭* est bleu foncé, et *mi ♯* est bleu clair ; *fa ♭* est violet clair, et *fa ♯* est améthyste ou bleu saphir. Pour l'autre, une opération de ce genre change complètement la couleur : *si ♭* est vert, et *si ♯* est lilas, etc.

Le meilleur moyen de montrer la très faible valeur scientifique du livre de M. Flournoy serait d'en exposer les résultats. Ils ne concordent nullement ; et l'auteur, qui est la loyauté même, n'essaie même pas de le dissimuler. Voici le résultat d'une de ses enquêtes, indiquant le sexe et l'âge des personnes interrogées et les couleurs que chacune d'elles attribue aux notes de la gamme :

		<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
Femme	15 ans	jaune	blanc	rose	vert	chaudron	bleu f.	gris cl.
	21 —	—	jaune	bleu	—	rougeâtre	violet	—
	22 —	blanc	—	rose	bleu f.	vert	—	brun
	33 —	blanc	rouge	bleu f.	violet cl.	jaune d'or	rouge vert	vert
	35 —	blanc	bleu	rouge	violet	vert	jaune	gris
Homme	9 ans	rose	gris	rose	sombre	plus clair	rose pâle	rouge ardent
	19 —	jaune	—	blanc	noir	rose	vert	—
	39 —	vert	—	jaune	—	rouge	vert bleu	jaune
	56 —	jaune	noir	rose	brun	bleu	lilas	violet f.

« J'ai quelques doutes, dit M. Flournoy, sur l'origine vraiment musicale de ces photismes. » En effet : tel auditeur classe le *ré* dans le vert, uniquement parce que le mot « *ré* » a le son *é*, et que, pour lui, cette *voyelle* est verte ! Les timbres des instruments ont donné lieu à des opinions tout aussi disparates. La trompette est déclarée rouge, par plusieurs individus ; mais le violoncelle est déclaré tour à tour jaune doré, vert pomme, bleu céleste ; le violon est gris, jaune, violet, brun ; l'orgue est rouge, bleu ; le piano rouge vif, jaune, noir et blanc... « Quant aux couleurs suggérées par les grands maîtres, les seules velléités d'entente sont relatives à Gounod, dont la musique éveille des colorations *violettes* chez un individu, et *bleues* chez un autre ; et à Beethoven, qui est *noir* pour un sujet et dont certains passages amènent chez un autre un manque total de sensations visuelles ; encore la vision *noire* et la vision *nulle* ne doivent-elles pas être confondues ! »

Evidemment, nous sommes ici en présence de phénomènes d'associations d'idées, et non d'une sorte de correspondance mécanique, déterminée par la nature des organes. Ce qui le prouve, c'est que très souvent la question suggère la réponse, par une sorte d'imitation involontaire. « Je n'ai songé à la couleur des voyelles, écrit M. P. M., que quand j'ai eu connaissance des vers des décadents sur les voyelles colorées. » — Avez-vous, dans vos rêves, des sensations de l'odorat ? demande un jour M. Ribot à M. B. — Non ! répond M. B. après avoir beaucoup réfléchi. — La nuit suivante, M. B. avait précisément un rêve avec sensations olfactives. Si un autre savant l'avait interrogé le lendemain sur le même fait, il aurait donc été obligé de faire une réponse affirmative sur la même question qui, la veille, avait provoqué une réponse négative ! Dans les consultations musicales, des cas analogues ont dû se présenter. Ce qui prouve le rôle capital joué par l'association des idées, ce sont les rapports établis entre d'autres sens que l'œil et l'oreille. « Un grand amateur de musique et de peinture, 46 ans, a trouvé de tout temps que la rose *sent* le *la majeur* » (Flournoy, *loc. cit.* p. 101). Une jeune fille écrit que, pour elle, « la couleur de l'héliotrope a la saveur

des amandes douces, et réciproquement ». La couleur verte a été attribuée « au piquant du champagne, à la saveur du fromage, à celle du poivre, au parfum de la verveine, à celui de l'eau de Cologne, etc. » (*ibid.*, p. 110) Tous ces faits relèvent de l'imagination pure ; et la « Science » perd un peu son temps quand elle cherche des lois, car l'imagination varie avec chaque individu.

III

Après cette enquête rapide, nous devons conclure.

Le musicien ne donne pâture qu'à notre oreille, et il faut pouvoir le comprendre les yeux fermés. Mais n'oublions pas que, par le moyen de l'oreille, il touche l'intelligence ; il parle un langage que l'esprit doit et peut comprendre, car il exprime une pensée. Par l'intelligence, il gouverne tout le reste.

La musique ne peint pas : elle touche, elle fait penser, et elle suggère. Le compositeur qui voudrait faire sérieusement du paysage serait aussi maladroit que le peintre qui, pour donner l'illusion d'un arbre, mettrait sur sa toile un peu de feuillage réel. Mais, grâce à l'association des idées (laquelle dépend du goût, du tempérament, de l'imagination, de la vivacité, des habitudes de chaque sujet), le compositeur peut étendre indéfiniment son domaine, et faire à peu près tout ce qu'il veut. Même quand il veut saisir les formes du monde physique, c'est au centre de la vie intérieure qu'il doit s'installer et régner : de là, il règle notre activité tout entière. Un tel rôle est assez beau pour lui suffire ! Nous avons assisté, il y a quelques années, à la tentative de créer une poésie purement musicale, où le sens logique des mots et des phrases était négligé, comme suranné ; les résultats obtenus sont un avertissement pour ceux des autres arts qui voudraient empiéter sur leurs voisins. La musique picturale ne vaut pas mieux que la peinture littéraire.

Les ressources qui s'offrent au compositeur voulant procéder par *imitation directe* (et non par *association d'idées*) pour décrire les objets sont très peu de chose. Je dois cependant les indiquer ici avec précision.

a) Le compositeur peut faire d'abord de simples *citations* : ainsi Berlioz intercale un coup de tonnerre dans sa *Symphonie fantastique*. M. Puccini, au début du dernier acte de la *Tosca*, fait entendre successivement une multitude de carillons ; Beethoven lui-même (et on le lui a reproché) introduit le chant du coucou dans la *Pastorale* ;

b) De la couleur, il ne peut imiter que l'*intensité*. Dans la première leçon de ce cours, je me suis efforcé de montrer que le compositeur ne pouvait reproduire que le *dynamisme* des sentiments ; pour la couleur, il en est absolument de même. Ainsi, avec des violons en sourdine, on imitera la couleur grise ; avec des trompettes, l'éclat du soleil. Tout ce qu'on peut accorder, c'est qu'il y a une analogie entre les timbres d'instruments qui composent les divers groupes de l'orchestre et les nuances des couleurs. La couleur verte comprend le vert tendre, le vert Véronèse, le vert émeraude, le vert-noir... ; de même, du violon à la contrebasse, il y a l'alto et le violoncelle. En regard du bleu (bleu cobalt, outremer, bleu de Prusse...), on peut placer le hautbois, le cor anglais, le basson. Entre les divers jaunes (jaune de Naples, ocre, terre d'Italie...), il y a une différence

analogue à celle qui sépare la petite flûte, la flûte, la clarinette. Mais tout, ici, se ramène encore à une question d'intensité.

c) En ce qui concerne les *objets en mouvement*, le compositeur peut reproduire le rythme de ce mouvement, sa durée, sa direction, sa légèreté ou sa lourdeur.
— Au delà de ces ressources, je ne vois rien de sérieux.

Pour terminer, je donnerai la classification suivante des Beaux-Arts, que Westphal a reconstituée d'après une indication conservée par hasard dans une scholie de la grammaire de Denys le Thrace. Elle est due à un disciple d'Aristote très peu connu, Lucius de Tarrha (cf. Fabricius, *Bibl. gr.*, IV, 265), mais elle n'a rien perdu de sa valeur et de son admirable netteté (1).

ARTS PLASTIQUES		ARTS MUSICAUX
Arts du <i>repos</i> et de <i>l'espace</i> .		Arts du <i>mouvement</i> et de la <i>durée</i> .
A : arts subjectifs .		
Architecture.		Musique.
B : arts subjectifs-objectifs .		
Peinture.		Poésie.
C : arts objectifs .		
Sculpture.		Danse.
Loi formelle générale : <i>Répétition</i> .		
Loi des arts de l'espace : <i>Symétrie</i> . Loi des arts musicaux : <i>Rythme</i> .		

JULES COMBARIEU.

La musique et la magie (Suite).

Folklore, mythes, légendes orientales. — Il peut paraître singulier qu'en général les peuples n'aient pas, sur les fondateurs de leur musique *vocale*, des récits traditionnels et merveilleux comme ils en ont sur les inventeurs de leurs *instruments* de musique. La raison s'en explique cependant : comme le langage, le chant est naturel chez l'homme ; et, par suite, on n'a aucun motif de rechercher si le chant est d'invention divine. (Il y a une exception à faire, comme nous le montrerons, pour les Egyptiens.) La musique instrumentale est tout autre : on la regarde partout comme ayant une origine surnaturelle et un pouvoir magique.

Il est inutile de rapporter ici les traditions mythologiques bien connues des

(1) Une seule réserve à faire. Nous disons avec raison qu'il y a des sons *hauts, moyens, bas*, ce qui implique des éléments musicaux empruntés au concept de l'espace. Cette manière de parler est légitime, car, instinctivement, nous ramenons toute mélodie entendue au type de la musique, la voix humaine. Or, la voix a 3 registres : le registre de poitrine, le registre palatal, le registre de tête. C'est la position de ces parties du corps qui détermine ce que nous appelons la *hauteur* du son. Il en résulte que dans une composition à plusieurs parties, le musicien peut donner une idée de la position relative de deux objets.

anciens Grecs et Romains sur l'origine de leurs instruments les plus usuels. Il suffit de rappeler que Mercure et Apollon passent pour avoir inventé la lyre et la cithare, Minerve la flûte, Pan la syrinx... Quelques récits analogues des Orientaux sont plus dignes de notre attention, car jusqu'ici c'est à peine si on les a signalés dans les livres sur la musique.

Dans la mythologie hindoue, le dieu Nareda est l'inventeur de la *vina*, l'instrument de musique national le plus important de l'Inde. L'épouse de Brahma, Saraswati, peut être regardée comme la Minerve des Hindous : c'est la déesse de la musique et de l'éloquence ; c'est à elle qu'on attribue l'invention d'un arrangement systématique des sons suivant une échelle musicale ; on la représente assise sur un paon et jouant d'un instrument à cordes du genre de la guitare. Brahma lui-même est peint comme un homme robuste qui a quatre têtes très belles et qui, de ses mains, frappe une petite caisse. Vishnu, incarné en Krishna, est représenté comme un très beau jeune homme qui joue de la flûte ; les Hindous ont encore aujourd'hui une flûte d'espèce particulière qu'ils regardent comme l'instrument préféré de Krishna. En outre, une de leurs divinités, Genesa, le dieu de la sagesse, tient entre ses mains une tamboura, sorte de luth au col allongé.

En Chine, nous trouvons une tradition suivant laquelle la gamme est due à un oiseau merveilleux nommé Foung-hoang, lequel semble avoir été une sorte de phénix. Pour l'invention des instruments de musique, les Chinois possèdent diverses traditions : l'une d'elles nous dit que l'origine de certains instruments, parmi les plus usuels, remonte à l'époque où la Chine était gouvernée par des esprits célestes, nommés les *Ki* ; une autre attribue l'invention de plusieurs instruments à cordes au grand Fohi, nommé « le Fils du Ciel », qui fut, à ce que l'on dit, le fondateur de l'empire chinois, et dont on place l'existence environ 3.000 ans avant Jésus-Christ, c'est-à-dire longtemps après la domination des *Ki*, ou Esprits. Une autre tradition prétend que les principaux instruments de musique chinois et que l'arrangement raisonné des sons viennent d'une femme surnaturelle, vierge et mère, Ninva, qui vivait au temps de Fohi. Lorsque le grand philosophe chinois Confucius entendait une musique sublime, il entrait dans une extase telle que, pendant trois mois, il pouvait se passer de nourriture ; la musique qui avait un pouvoir aussi merveilleux était celle de Konei, Orphée chinois, qui, jouant du *King*, espèce d'harmonica fait avec des plaques de pierre sonore, attirait autour de lui les bêtes sauvages, et les rendait esclaves de sa volonté. — Je ne reviens pas sur les Japonais, dont nous avons parlé.

Les Kalmuks voisins de la mer Caspienne adorent une divinité bienfaisante, appelée Maidari, et représentée comme un homme à l'aspect plutôt jovial, avec une moustache et une impériale, jouant d'un instrument à trois cordes qui ressemble quelque peu à la balalaïka russe.

Presque toutes ces vieilles traditions se retrouvent chez les nations européennes, quoique plus ou moins modifiées.

Odin, le principal dieu des anciens Scandinaves, était l'inventeur des chants magiques et de l'écriture runique.

Dans la mythologie finnoise, le divin Vaïnamoïnen passe pour avoir construit la harpe à cinq cordes appelée kantele, vieil instrument national des Finnois. Il en fabriqua la charpente avec les arêtes du brochet ; et les dents du brochet

furent les chevilles qui servent à accorder l'instrument ; les cordes furent faites avec les crins de la queue d'un cheval fougueux. Lorsque sa harpe tomba dans la mer et fut perdue, il en fit une autre dont la charpente était en bois de bouleau : les chevilles étaient tirées des branches du chêne ; et les cordes étaient les cheveux soyeux d'une jeune fille. Vaïnamoïnen prit alors sa harpe, s'assit sur une butte près d'un ruisseau, et joua avec une telle puissance qu'il plongeait dans l'extase tous ceux qui venaient à portée de sa musique : hommes et animaux écoutaient, ravis ; les bêtes les plus sauvages des forêts n'avaient plus leur féroce-
té ; les oiseaux des airs étaient attirés vers lui ; les poissons montaient à la surface de l'eau et demeuraient immobiles ; comme dit un de nos poèmes épiques du XVII^e siècle,

Les arbres prenaient part eux-mêmes à la fête ;
Ne le pouvant du pied, ils dansaient de la tête !

le ruisseau retenait son cours et le vent son haleine ; l'écho moqueur lui-même s'approcha furtivement pour écouter avec la plus grande attention ces sons célestes. Bientôt les femmes, les vieillards et les enfants se mirent aussi à sangloter d'émotion voluptueuse ; puis les filles, puis les jeunes hommes, — tous. Enfin Vaïnamoïnen pleura lui aussi, et les grosses larmes qui coulant sur sa barbe roulèrent dans l'eau, devinrent les belles perles qui sont au fond de la mer.

(A suivre.)

Publications nouvelles.



Dr PETER WAGNER. *Le secret des Neumes ; Paléographie du chant grégorien*, avec un grand nombre de fac-similés de manuscrits du moyen âge. Fribourg en Suisse, librairie de l'Université (O. Gschwend), grand in-8° de xvi et 356 p., 12 fr. 50. — Cet ouvrage, remarquable à la fois par sa forme, sa doctrine, l'abondance des sources et des références, est le plus complet qui ait été écrit sur la question depuis vingt ans.

Le mot « neume » apparaît à nombre de personnes comme environné d'un sens mystérieux : il est comme l'expression de je ne sais quel arcane nébuleux de la musique.

Le monsieur qui connaît les neumes est à certains égards le Persan du XVII^e siècle : « Ah ! Monsieur, vous lisez les neumes ! Comment peut-on être neumatisant ? »

Cependant, depuis les travaux gigantesques de dépouillement et de confrontation des manuscrits médiévaux accomplis par Dom Pothier et ses disciples, la clarté s'est faite ; des ouvrages de vulgarisation scientifique (tel celui de notre

directeur M. J. Combarieu (1), ont ouvert les yeux de beaucoup. On a transcrit ces neumes mystérieux, on les chante, on en répand la science de tous côtés. Malgré cela, la question est encore fréquemment posée : « Qu'est-ce donc qu'un neume ? »

Ce terme est celui dont on se sert couramment depuis le ix^e siècle ou le x^e pour désigner les signes de la notation usuelle de ce temps, connue sous le nom de *nota* ou *nota romana*.

Cette notation romaine, celle de l'antiphonaire grégorien, est une sorte de memorandum, un dessin de la mélodie apprise à l'école de chant, mélodie que les maîtres enseignaient au moyen du monocorde.

La *nota* n'indique point le son lui-même, mais sa hauteur relative vis-à-vis des sons voisins ou de l'échelle tonale. L'accent aigu, l'accent grave, le point, sont les éléments de cette notation. Elle dit simplement : ici il faut monter, là il faut descendre.

Le fait même que la note aiguë s'indique par un accent aigu, et que très souvent l'une et l'autre correspondent à l'accent tonique, recule bien loin l'origine de cette notation, à une époque historique où l'accent latin, tout en ayant la force qu'on lui connaît, avait pris de l'accent grec la hauteur tonale, plus élevée que celle des autres syllabes. De fait, c'est ce qui se produit dans les compositions gréco-romaines des premiers siècles de notre ère, comme les odes de Mésomède; le grammairien Censorin, au iii^e siècle, mentionne l'utilité musicale des accents, et un anonyme en cite formellement l'emploi pour désigner les sons des tuyaux de l'orgue : *habes organum ex diversis fistulis... aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo*.

On a voulu voir dans les neumes les combinaisons de musique mesurée les plus folles et les plus extravagantes : l'un, parce que le rythme antique ne le satisfait pas ; un autre, parce que si les auteurs de ces chants avaient vécu de notre temps, ils auraient autrement rythmé leurs mélodies ; un troisième, parce qu'il est fait mention dans les vieux auteurs, de chants *métriques* (sans s'apercevoir que ce terme n'a qu'un rapport apparent avec *mesuré*).

La doctrine traditionnelle qui fait dériver les neumes des accents (*aigu*, *grave*, *circonflexe*), vient d'être pleinement confirmée par les faits : la découverte et la publication, par le Dr Wagner, du plus ancien écrit didactique sur les neumes, dans le manuscrit latin Palatin 235 de la Bibliothèque du Vatican (*op. cit.*, 214 ss.)

Et comme si cette confirmation de l'enseignement traditionnel amenait en même temps la réfutation des doctrines opposées, il se trouve que ce traité a été écrit pour l'école de Saint-Gall, dont précisément la notation neumatique, avec ses signes spéciaux, servait d'appui aux fantaisies les plus fausses, désormais privées de l'obscurité qui était leur meilleur appui.

On me permettra de citer ici deux textes, d'une grande importance pour la rythmique musicale grégorienne, et qui, ce me semble, n'ont point encore été allégués, au moins avec les conclusions qu'ils imposent.

Le premier de ces textes fait partie des *Regesta* du roi goth Théodoric, au début du vi^e siècle ; et c'est peut-être Cassiodore qui a tenu la plume : *Naturalis autem*

(1) *Essai sur l'archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes* (Paris, A. Picard, 1897).

rythmus animatæ voici cognoscitur attributus : qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur, et PER ACCENTUS VIAM MUSICIS PEDIBUS compo- sita voce gradiatur ; c'est-à-dire : « c'est à la voix animée, on le sait, que le rythme naturel est attribué ; il observe la mélodie dans sa pureté, s'il se tait à propos et parle quand il convient, et si, PAR L'ACCENT, la voix bien ordonnée s'avance dans la voie des pieds musicaux. » (Edition de 1679, page 38 ; Patrologie latine, LXIX, c. 570.)

Le second texte est une réflexion d'un étudiant anglais à Rome, au VII^e siècle, Aldhelm, dans une de ses lettres à un ami d'Angleterre : il se plaint d'être obligé d'apprendre « *centena scilicet metrorum genera pedestri regula discernere, et ADMISTA CANTILENÆ MODULAMINA recto syllabarum tramite lustrare. Cujus rei studiosis lectoribus tanto inextricabilior obscuritas prætenditur, quanto rarer doctorum numerositas reperitur* » : « discerner DANS LA PROSE des centaines d'espèces de mètres, et en trouver l'application, par le droit chemin des syllabes, DANS LES MÉLANGES des modulations du chant. La chose paraît aux étudiants studieux d'une obscurité aussi impénétrable, qu'est rare le nombre de ceux qui s'en sont rendus maîtres. » (Epist. IV, Patr. Lat., LXXXIX.) -- AMÉDÉE GASTOUÉ.

TH. DUREAU : *Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration*, 1^{er} vol. (chez A. Leduc, 8 fr.). — Ce premier volume est consacré à l'étude des instruments, que M. Dureau décrit en détail, avec autant de compétence que d'autorité. Nous sommes heureux de voir que l'auteur définit l'orchestre d' « Harmonie » comme la sous-commission du Congrès de Paris, à l'Exposition de 1900 (composée de MM. Vincent d'Indy, Dureau, colonel Baudot, Parès) : 1^o Instruments à souffle et anches doubles : petite flûte en *ré*, grandes flûtes en *ut*, hautbois en *ut*, cor anglais en *fa* (*), bassons en *ut*, sarusophone contrebasse en *mi*, ou *fa* (*) ; 2^o Instruments en bois à anches simples : petite clarinette en *mi*, ou *fa*, grandes clarinettes en *si*, ou *ut*, clarinette alto en *mi*, ou *fa*, clarinette basse en *si*, ou *ut* ; 3^o Instruments en cuivre à anches simples (saxophones) : saxophone soprano en *si*, ou *ut*, saxophone alto en *mi*, ou *fa*, saxophone ténor en *si*, ou *ut*, saxophone baryton en *mi*, ou *fa*, saxophone basse en *si*, ou *ut* ; 4^o Instruments en cuivre à embouchure et à sons clairs : trompettes en *mi*, ou *fa*, cornets à pistons en *si*, ou *ut*, cors en *mi*, ou *fa*, trombone alto en *mi*, ou *fa* (*), trombone ténor en *ut*, trombone basse en *fa* (*) ; 5^o Instruments en cuivre à embouchure et à sons doux : petit bugle (soprano) en *mi*, ou *fa*, bugles (contraltos) en *si*, ou *ut*, altos (saxhorns) en *mi*, ou *fa*, barytons (saxhorns) en *si*, ou *ut*, barytons (saxhorns) en *si*, ou *ut*, basses en *si*, ou *ut*, contrebasse en *mi*, ou *fa*, contrebasse en *si*, ou *ut*, contrebasse à cordes ; 6^o Instruments à percussion : timbales (une paire), triangles et accessoires.

Quand les instruments dits « transpositeurs » seront-ils ramenés, dans la pratique, aux seuls tons d'*ut* et de *fa* ? Les compositeurs qui désirent la vulgarisation de leurs œuvres auraient le plus grand intérêt à insister pour que l'écriture de la *partition d'harmonie* soit la même que celle de la *partition d'orchestre symphonique*. — L'excellent ouvrage de M. Dureau n'intéresse pas seulement tous les chefs, mais les jeunes musiciens, et tous ceux qui veulent se rendre compte.

S.

(*) Facultatif.

JOHANNES WOLF : *Histoire de la notation mesurée, de 1250 à 1460, 2^e partie, contenant les textes musicaux du XIII^e au XV^e siècle* (1 vol. in-8^o, 150 p. de musique, Leipzig, Breitkopf). — Cette publication, qui complète brillamment les travaux de M. Wolf, offre des matériaux de travail à tous ceux qui, pour étudier la notation mesurée, n'ont pas le loisir ou les moyens de se transporter dans les bibliothèques de l'Europe. L'ouvrage ne comprend pas moins de 78 pièces, dont 29 sont tirées des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris ; il y en a 17 de Guillaume de Machaut, et un assez grand nombre emprunté au Roman de Fauvel. Il faut en ajouter une, tirée de Montpellier (motet de Petrus de Cruce) et 2 de Chantilly (Guido, J. Cunelier). M. Wolf a transcrit 20 pièces de la Laurentienne de Florence ; 7 du Liceo de Bologne ; 5 de Modène ; 3 de Vienne, 3 du British Museum ; 2 de Munich, 2 de Padoue, 2 de la Vaticane. Ce recueil est un excellent instrument de travail. Les notes critiques sont très peu nombreuses. — A. L.

WALTER NIEMANN : *Musique et musiciens du XIX^e siècle*, jusqu'au temps présent, en 20 tableaux de couleur (Leipzig, chez Senff, in-4^o). — En matière d'histoire musicale, les Allemands ont cultivé tous les genres. Avec les ouvrages d'ampleur considérable, illustrés ou non, ils ont des manuels, des catéchismes, enfin des « *tableaux synoptiques* » ; Czerny (en 1851), Böhme (1890), Par (1903) ont donné des spécimens de cette dernière sorte d'ouvrage qui n'est pas sans utilité. M. Niemann s'est ingénier, par une claire disposition du texte, par l'emploi judicieux des couleurs et des signes, à présenter un ensemble méthodique du XIX^e siècle musical en Europe. Il prend comme point de départ les grandes écoles, sans négliger les influences étrangères, et s'efforce de n'oublier personne. L'importance de chaque nom est indiquée par la grosseur des lettres, et une date (ou deux) les accompagne. Les indications en flèche du côté gauche marquent l'influence d'un compositeur ou d'une école sur le musicien désigné immédiatement à côté, ainsi que sur tous ceux dont les noms sont au-dessus ; les indications en flèche du côté droit, marquent les influences limitées à un seul compositeur (l'usage de ces signes est indiqué dans une courte préface écrite en allemand, français, anglais, italien, hollandais). On peut ainsi avoir en très peu de temps des idées d'ensemble, avec des notions précises (et des titres d'œuvres) sur tous les pays. Mais ces dispositions résultent souvent de jugements contestables. Pour la France, C. Franck n'est pas en plus gros caractères (pour le théâtre) que H. Reber et Maillart ; et la série de nos musiciens ayant subi l'influence de Wagner commence ainsi : *Th. Dubois, G. Bizet, Vict. de Joncières, Bourgeault-Ducoudray* (sic), etc... Il y aurait beaucoup à dire sur la plupart de ces tableaux.

S.

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY : *Esquisses d'après nature (A saint Herbot, — Danse rustique, — Dans la lande, — En chasse — Contemplation sidérale)*, recueil pour piano (chez A. Leduc). — Nous nous bornons aujourd'hui à annoncer cette très belle publication, sur laquelle nous reviendrons prochainement.

Les Caractères de la Danse.

(Fin.)

Chose curieuse, ce n'est pas à l'Opéra que nous les retrouvons, mais... à la Comédie-Française! Une nièce de M^{lle} Duclos, âgée de neuf ans et demi, « la petite Lolotte Cammasse », y a débuté le 14 avril « dans un pot-pourry de danses contrefaisant *les Caractères de la danse* », et tout Paris s'est pris d'enthousiasme pour ce nouveau petit prodige. « Il y a dix ans, écrivent les nouvellistes le 20 avril, que le spectacle n'a été si brillant ni si remply qu'il le fut hier à la Comédie-Française, quoy qu'on aye renvoyé quasy autant de monde faute de place. La petite danseuse a beaucoup contribué à attirer cette foule, aussy a-t-elle charmé tous les spectateurs. M^{lles} Sallé et Mariette y estoient, qui en ont été surprises et enchantées, et qui l'ont accablée de caresses dans le foyer, après la pièce ».

Le divertissement qu'elle dansait à la fin de la petite comédie du *Fat puni* (1) comprenait surtout, nous apprend le *Mercure*, « un morceau de symphonie où tous les mouvemens et les divers caractères de la danse sont exprimés : d'abord par un air de *sarabande*, de *bourée* et de *menuet*; ensuite de *chaconne*, de *magie*, de *rigaudon*, de *tambourin*, de *musette*, et cela finit par un nouveau *tambourin* ».

Et tout cela est charmant, sauf en un point : à savoir que ces *Caractères de la danse* ne sont plus ceux de Jean-Ferry Rebel, et que « la musique du divertissement est l'œuvre de Grandval le père dont personne n'ignore les grands talens ».

Grandval le père renchérit encore l'année suivante, et quand la petite Lolotte Cammasse vient de nouveau danser à la Comédie-Française, il compose pour elle le divertissement du *Triple mariage* (2), que le *Mercure* du mois d'avril analyse tout au long. La page est à citer :

« Son entrée commença par une marche simple et noble, laquelle pourroit servir de modèle sur les mouvemens et la dignité avec laquelle on doit marcher et ouvrir les bras au théâtre ; — le second air est une espèce de *sonatto* et *alegro* d'un mouvement gai, où l'on voit l'enthousiasme d'une danseuse qui forme des pas et des attitudes sur un air qui lui fait plaisir et qui l'anime ; — viennent deux *menuets*, dansés dans le caractère d'une jeune personne devant son maître, qui lui montre à lever les bras pour donner la main gracieusement ; — suit une *gavotte* : c'est une idée de la simplicité et de l'enjouement des danses les plus ordinaires des bals ; — dans le cinquième air, l'ai-

(1) *Le Fat puni*, comédie en un acte et en prose de Pont-de-Veyle, représentée pour la première fois le 14 avril 1738.

(2) C'était une reprise. La comédie de Néricault-Destouches avait été donnée pour la première fois le 7 juillet 1716.

mable enfant peint les grâces naïves d'une bergère qui danse au son de la *musette* de son berger ; — dans la *chaconne* à deux mouvements qui suit, elle imite le grand caractère de danse noble, gracieux et imposant, et tel qu'on l'admire dans l'illustre Dupré à l'Opéra ; — le septième air de violon est une tempête dans laquelle la danseuse exprime la crainte et l'épouvante de l'orage et de la foudre qui gronde ; à quoi succède un espoir flatteur, et, par une transition et une gradation admirable, de la plus grande agitation elle passe dans un état tranquille ; — dans le neuvième air, les violons imitent le chant des oiseaux qui, écartés par la tempête, reviennent en célébrer la fin ; les pas, les divers mouvements et les yeux expriment très bien le plaisir que lui fait leur ramage, et, transportée par l'approche des oiseaux, elle court à pas précipités à diverses reprises pour en attraper ; — elle est interrompue par un air de vielle, puis par un autre de bassons, et termine par deux *tambourins* d'un mouvement très gai et très vif dont les pas sont de la composition de l'aimable danseuse.

« Elle a dansé cette suite d'airs, composée de 244 mesures, tout d'une haleine et partout avec la même fermeté, les mêmes grâces, la même propreté et le même degré de justesse » (1).

Et voilà ce qu'était devenu, en 1739, le divertissement-pantomime créé vers 1720 sur la musique de Rebel le père : une sorte de pot-pourri confus, dont les éléments disparates ont été empruntés de-ci de-là et tant bien que mal soudés les uns aux autres. Tel air rappelle le divertissement primitif imaginé par M^{lle} Prévost ; tel autre, tout de virtuosité, éveille le souvenir du temps où M^{lle} Camargo le dansait ; un autre enfin, celui de la tempête, fait songer à certain passage de la *Terpsichore* de Hændel, où M^{lle} Sallé avait à représenter la rapidité des vents. En vérité, c'est bien là la meilleure synthèse de toute cette histoire, et M^{lle} Lolotte Cammasse ne s'en est pas doutée !

Il faut regretter seulement que la musique de Grandval soit perdue (2), car elle devait sans doute pareillement... synthétiser — c'est un euphémisme — les compositions antérieures, et il eût été curieux de l'examiner à ce titre.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la composition nouvelle acheva de faire oublier l'ancienne. De temps à autre, pour des spectacles coupés,

(1) Il faut remarquer qu'il y eut deux compositions de Grandval bien distinctes : M^{lle} Lolotte Cammasse, en effet, créa celle qui est analysée ici, à la fin du *Triple mariage* (7 avril 1739), et quelques jours après, le 29 avril, elle dansa dans le divertissement des *Vendanges de Suresnes* « les mêmes Caractères de la danse de l'année dernière [1738] » (*Mercure d'avril* 1739).

(2) Le très curieux recueil de musique gravée conservé à la Comédie-Française ne contient, comme son titre l'indique, que les airs des vaudevilles (*Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis l'année 1659 jusqu'à l'année présente 1753*).

Rebel fils empruntera bien quelques airs à la « fantaisie » de son père (1), et M^{lle} Camargo, rentrée en 1740, après être restée cinq ans éloignée du théâtre, aura la curiosité de reprendre, le 3 mai 1745, son succès d'antan ; mais ce seront là des cas tout isolés, et désormais, quand une danseuse débutera, comme M^{lle} Lany cadette à la Foire Saint-Laurent de 1743, on prendra soin de nous dire qu'elle danse « les NOUVEAUX *Caractères de la danse* » (2).

Et ceci marque la fin de cette étude (3).

ÉMILE DACIER.

Actes officiels et informations.

Prix de Rome. — C'est lundi, 19 juin dernier, à 10 heures du matin, en présence de M. Dumonthier, sous-chef du bureau des théâtres, représentant l'administration des Beaux-Arts, que s'est effectuée la sortie de loge, au palais de Compiègne, des candidats au concours définitif pour le grand prix de composition musicale. Le tirage au sort pour l'exécution des cantates a eu lieu le 22 juin dernier au sous-secrétariat des Beaux-Arts. Le jugement préparatoire a été rendu au Conservatoire le vendredi 30 du même mois, à midi. C'est enfin le 1^{er} juillet courant à midi que sera prononcé à l'Institut le jugement définitif. Rappelons que les six concurrents qui se disputent le grand prix sont par ordre de classement aux épreuves du concours d'essai : MM. Dumas, Rousseau, Gaubert, Motte-Lacroix, Gallois et Estyle.

Conservatoire. — Ainsi que nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, M. Gabriel Fauré, inspecteur de l'Enseignement musical, professeur de

(1) Par exemple, le menuet, qui est dansé à la Cour, le 22 juin 1740 (*Mercure*, juillet 1740).

(2) On ne le dit pas toujours. Par exemple, à propos de M^{lle} Puvigné, qui a débuté en 1743 à l'âge de 7 ans, le *Mercure* de juillet 1744 dit que la danseuse a exécuté « quelques jours auparavant sur le même théâtre *les Caractères de la danse* avec toute la précision et la vivacité possibles et fort au-dessus de son âge ». Mais M^{lle} Puvigné dansait, à la Foire Saint-Laurent, sur le même théâtre de l'Opéra-Comique que M^{lle} Lany : il est donc à présumer qu'il s'agit ici de l'œuvre de Grandval. — M^{lle} Mimi Dallemand danse les *Caractères* à l'Opéra, les 9 et 14 mars 1739, sans qu'on nous dise de quelle œuvre il s'agit. — Aucune indication non plus pour M^{lle} Cochois, qui les danse le 31 octobre 1741 (*Mercure* de novembre), quelques mois après ses débuts à l'Opéra.

(3) Indiquons, en terminant, les sources principales de ce travail.

Pour les documents imprimés, on a vu qu'il avait été souvent fait usage du *Mercure de France*, et les dates des citations ont été données dans le texte ; — pour le séjour de M^{lle} Sallé en Angleterre, il faut citer les journaux du temps, notamment le *Daily Advertiser*, dont le British Museum possède une collection malheureusement incomplète, et où l'on trouve sommairement indiquées les annonces de spectacles.

Les quelques documents manuscrits utilisés ont été empruntés à des *Nouvelles à la main* inédites, et en particulier à celles que garde la bibliothèque Lepelletier de Saint-Fargeau (Ms. 26700).

composition musicale au Conservatoire national de musique et de déclamation, est nommé, pour 5 années consécutives, directeur de cet établissement, en remplacement de M. Th. Dubois, admis à la retraite.

Ce décret aura son effet à dater du 1^{er} octobre prochain.

M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, admis sur sa demande à faire valoir ses droits à la retraite, est nommé directeur honoraire à dater du 1^{er} octobre prochain.

CONSEIL SUPÉRIEUR D'ENSEIGNEMENT. — Suivant les prescriptions du décret du 5 mai 1896, le Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales), dans sa séance du 14 juin dernier, a formé, en vue de la nomination d'un professeur de la classe de clarinette, en remplacement de M. Turban, décédé, la liste suivante de candidats qui a été présentée au choix de M. le Ministre :

En 1 ^{re} ligne.	M. Mimart
En 2 ^e ligne.	M. Lefebvre.

Le Conseil, à l'unanimité, a décidé qu'il n'y avait pas lieu d'accueillir les demandes présentées par M^{me} Ritter Ciampi et par M. Sujol en vue d'obtenir la création de classes préparatoires de chant au Conservatoire national.

Les vœux suivants ont été ensuite adoptés :

1^o Les concours d'admission aux classes de violon comporteront à l'avenir deux épreuves, la première éliminatoire, la seconde définitive. Il sera procédé pour ces concours dans les formes adoptées pour les concours d'admission aux classes de piano ;

2^o A la suite de chacun des concours d'admission, le jury pourra être invité à émettre un vote spécial pour décider s'il y a lieu de désigner un certain nombre d'aspirants qui, par ordre de mérite, seraient appelés à remplacer, dans leurs classes, les élèves admis qui viendraient à démissionner avant le 31 décembre.

Cette désignation, quand elle n'aura pas été suivie de l'entrée effective, comme élève, de l'aspirant qui en aura été l'objet, ne créera à ce dernier aucun titre pour les concours d'admission des années suivantes.

Après la séance, les membres de la section des études musicales, remerciant M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts des bienveillantes dispositions dont il est animé à leur égard, ont émis le vœu que l'attention des pouvoirs publics fût attirée sur l'impossibilité d'assurer l'avancement normal du personnel enseignant en raison, d'une part, de l'insuffisance des crédits budgétaires, et, d'autre part, de la suppression, par suite des dispositions inscrites à l'art. 18 de la loi de finances de 1904, des limites d'âge qui permettaient les mises à la retraite des professeurs.

Sont admis à prendre part aux concours publics qui auront lieu à l'Opéra-Comique, à partir du 17 juillet, les élèves dont les noms suivent :

Pour le chant :

Classe de M. Warot : MM. Corpait, Engels, Ziegler, Gilles, M^{les} Lassalle, Miral, Lamare. — Classe de M. Duvernoy : MM. Baldous, Meurisse, M^{les} Allard, Bailac. — Classe de M. Masson : MM. Pérol, Lucaleau, M^{les} Gozategui, Mancini, Alice Comès, Lapeyrette. — Classe de M. Dubulle : MM. Georges Petit, Sarrailé, Cazaux, Nansen, M^{les} Mathieu, Delimoges. — Classe de

M. de Martini : MM. Eymond, Payan, Carbelly, M^{les} Chenal, Delalozière, Kerjean. — Classe de M^{me} Rose Caron : MM. Dupouy, Francell, M^{les} Jane Bloch, Vieu, Madesky. — Classe de M. Manoury ; M. Donnier, M^{le} Dupré. — Classe de M. Lassalle : MM. Torrent, Clamer, Vœurs, M^{les} Ennerie, Tasso, Faye.

Pour l'opéra comique :

Classe de M. Isnardon : MM. Lucaleau, Payan, Georges Petit, Francell ; M^{les} Lamare, Delimoges, Jane Bloch, Miral. — Classe de M. Bertin : MM. Donnier, Sarallé, Nansen, Cazeaux, M^{les} Lassalle, Ennerie, Tasso, Mathieu, Alice Comès.

Pour l'opéra :

Classe de M. Melchissédec : MM. Corpait, Meurisse, Lucaleau, Carbelli, M^{les} Mancini, Chenal, Delalozière. — Classe de M. Lhérie : MM. Dupouy, Ziégler, Pérrol, Georges Petit, M^{les} Lamare, Lapeyrette, Bailac.

— M. Pedro Traversari, sous-directeur du Conservatoire national de Quito, a été officiellement chargé par le gouvernement de la République de l'Equateur, d'étudier l'organisation du Conservatoire de musique de Paris.

Toutes facilités seront accordées par le Ministère des Beaux-Arts à M. Traversari pour l'accomplissement de sa mission.

EXAMENS TRIMESTRIELS. — Le 24 juin, ont eu lieu les examens trimestriels, devant les parents des élèves et un jury de professeurs présidé par le Directeur (y prennent part les élèves ayant obtenu un prix ou un accessit les années précédentes). L'épreuve ne donne lieu ni à des notes ni à un classement ; aux classes d'instruments, on forme avant tout des solistes, et l'objectif des études est le prix de fin d'année, qui est le couronnement de la virtuosité individuelle. Le programme est intéressant, parce qu'il indique des tendances générales. Il comprenait les pièces suivantes : allegro et trio en *mi* du trio de *Mozart*, avec M^{les} Beuzon et Landry (piano), Bernardi et Sauvaistre (violon), M. Vergnet (violoncelle) ; un fragment de la Sonate en *la* de *Hændel*, avec MM. Etlin et Spathy ; l'intermezzo du quatuor en *sol* mineur de *Brahms*, avec M^{le} Lefebvre, MM. de Francmesnil, Etchecopar, Olivier ; adagio et gigue d'une Sonate de *Corelli*, avec M^{les} Lapié et Augiéras ; le largo et allegro du quintette en *mi b* de *Beethoven*, avec M^{le} Morillon, MM. Victor, Moulin, Blot, Charpin (hautbois, clarinette, cor et basson) ; le finale de la deuxième Sonate de *Schumann*, avec M. Dorival et M^{le} Baudot (violon) ; l'allegro, transcrit pour alto, de la Sonate en *mi* de *J.-S. Bach*, avec M^{le} Coudart ; l'allegro, le largo et le finale du trio en *ré* de *Beethoven*, avec M^{les} Leson et Vizentini, M. Dupré, — M^{les} Pierre et Daumain, M. Cantrelle, — MM. Pelet, Ruigeisen, Séan ; l'allegro du quintette à cordes de *Mozart*, avec MM. Bittar, Macon, Jurgenson, Doucet..., le quintette de *Schumann*, avec (successivement) MM. Boscoff et Dumesnil, M^{les} Aussenac et Arnaud pour le piano ; M^{les} Billard, Spathy, Augiéras, Daumain, Morlange, Cantrelle, Sauvaistre, M. Matignon, pour le violon ; M^{le} Lefebvre, MM. Rousseau, Lefranc, Jurgenson pour l'alto ; MM. Pelet, Rosoor, Séau, Vergnet pour le violoncelle ; l'allegro du quintette avec hautbois de *Th. Dubois*, avec M^{le} Ch. Lamy (1^{er} prix de piano), MM. Bastide, Macon, Ringeisen et Rouzené ; la Sonate en *la* mineur de *Schumann*, avec, successivement, M^{les} Willemin, de Lauzierie et Vendeur (piano), M^{les} Julien et Lapié, M. Bastide (violon) ; l'allegro du trio en *la* mineur de *Lalo*, avec M^{le} Kastler pour le piano, M. Bittar, M. Séan ; l'andante de la Sonate pour alto de *Rubinstein*, avec M. Lefranc et M^{le} Weil (piano) ; l'in-

traduction et l'allegro de la 2^e Sonate en *sol* de *Grieg*, avec M^{lle} Weiss (1^{er} prix de piano) et M. Saury (violon); le nocturne et le finale de la Sonate en *ré* de *Mendelssohn*, avec, successivement, M^{lles} Lefebvre et Léon pour le piano, MM. Doucet et Rosoor pour le violoncelle; le menuet et le thème varié de la Sonate en *ré* de *Beethoven*, avec M^{lles} Julien et Billard (piano); M^{lle} Coudart et M. Rousseau (alto); le largo à 2 violons de *J.-S. Bach*, avec M^{lle} Vendeur (piano), M^{lle} Morhange et M. Matignon; l'allegro du 2^e trio de *Saint-Saëns*, avec M^{lle} Ant. Lamy, MM. Saury et Doucet.

Opéra et Opéra-Comique. — Nous renvoyons à notre prochain numéro, faute de place, le tableau des recettes effectuées du 20 mai au 19 juin. A l'Opéra, les deux recettes les plus élevées ont été celles de *Faust* (22,172 fr. 41), et *Armide* (22,068 fr. 41); à l'Opéra-Comique, celles de *Chérubin* et du *Roi d'Ys* ont dépassé 9,000 fr.

Metzys. — Chez M. L. Mors, en son théâtre privé, le 15 juin, nous avons eu l'agréable surprise d'entendre *Metzys*, comédie lyrique en trois actes de MM. C. Girard pour la musique et R. Meyer pour les paroles. Cette œuvre fort intéressante expose les débuts de Metzys, qui, de forgeron, se fait peintre par amour et devient bientôt l'égal de Memling.

Sujet délicat et charmant, évoquant les inoubliables souvenirs d'Anvers et de Bruges, et auquel une mise en scène extrêmement soignée donnait un cadre très approprié, dans un théâtre qui est lui-même une exquise œuvre d'art. Un public select en a fort goûté le mouvement, la grâce pittoresque et la valeur mélodique. Parmi les 43 interprètes plusieurs venaient de l'Opéra-Comique et de l'Opéra; les chœurs se composaient, avec un certain nombre d'amateurs, d'élèves de M. Manoury et du Conservatoire. Il faut citer particulièrement M^{lle} Marguerite Louvet (Edwige), M^{me} Rozel d'Arzac (l'apprenti Otto), M. Georges Layer (Metzys), qui est un ténor des plus agréables, M. Servant (van Tuylt), M. G. Petit (Memling).

La critique la plus exigeante n'eût pas relevé le moindre accroc dans cette représentation élégante et brillante. M. Mors sert magnifiquement la cause de l'art en montant lui-même avec le plus grand soin l'œuvre d'un compositeur de talent à qui les circonstances n'ont pas permis d'être joué sur une scène officielle!

Fête des écoles. — Le dimanche 18 juin, au Pré Catelan (*Théâtre de Verdure*), la *Fête des Ecoles*, de Paris, donnée par la municipalité, a été fort réussie. Nous avons eu, une fois de plus, l'occasion d'y entendre les excellents chœurs d'enfants organisés et dirigés par M. Chapuis, inspecteur.

École Niedermeyer. — Pour célébrer le quarantenaire de l'Administration et de l'enseignement de son Directeur, M. Lefebvre, l'École Niedermeyer vient de donner une fête brillante à laquelle ont pris part les anciens élèves de la maison qui (à commencer par M. Fauré) sont aujourd'hui des compositeurs renommés.

M. Guilmant. — Le 22 juin, M. A. Guilmant a donné chez lui, à Meudon (sur invitations personnelles), une très belle séance d'orgue, avec le concours de M^{me} Maurice Gallet et de M. Daniel Hermann.

Boulogne-sur-Mer. — La Commission municipale des Fêtes organise cette année, pour remplacer son festival permanent, des concerts pour l'exécution des

quels elle fait appel aux musiques et harmonies de division supérieure et d'excellence.

Une allocation très importante (500 fr., croyons nous) sera accordée pour chaque concert. Nous avisons les sociétés intéressées que leurs offres doivent être adressées, le plus rapidement possible, à M. le Président de la Commission municipale des Fêtes, mairie de Boulogne-sur-Mer. Elles devront faire connaître le nombre des exécutants, la date possible du concert et la composition du programme.

« L'Art pour tous ». — L'Administration des Beaux-Arts a tenu aussi à encourager les concerts populaires de « l'Art pour tous » en allouant à cette association une subvention de 1800 francs. Ces concerts, dirigés par M. Louis Lumet, ont été inaugurés au mois de janvier de l'année dernière par M. Chaumié. Populaires par le prix des places, qui va de 0 fr. 50 à 2 francs, et par les entrées gratuites accordées aux élèves des écoles, ils permettent de faire entendre de belles œuvres musicales, classiques et modernes. Depuis 1904 ils ont pris une extension considérable et se transporteront pendant cet été dans la banlieue parisienne, dont la population est privée de toute récréation artistique.

Société Sainte-Cécile de Bordeaux. — Cette société se maintient à un niveau artistique très élevé. Les programmes, toujours plus variés et intéressants, témoignent d'un effort soutenu et couronné de succès, grâce surtout à l'habile et énergique direction de M. Pennequin. Depuis 1903, cette société a pu s'adjointre une section chorale qui lui permet de donner un plus vaste développement à ses programmes, en y introduisant les œuvres importantes qui nécessitent le concours des voix. Heureux de témoigner l'intérêt qu'il porte à cette association, M. le ministre des Beaux Arts vient de lui accorder une subvention de 3.000 francs.

Œuvre de la Chanson française. — Cette œuvre, présidée par M. Chebroux, réunit aujourd'hui 250 adhérents, et compte parmi ses présidents d'honneur MM Roujon, secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts, et Maurice Boukay. Elle a pour but d'apprendre aux jeunes ouvrières des chansons aimables et jolies au lieu des productions déplorables des cafés-concerts. Désireuse d'encourager cette initiative, l'administration des Beaux-Arts vient d'accorder une allocation de 300 francs à cette œuvre, que subventionne également la Ville de Paris.

Perpignan. — Par arrêté préfectoral en date du 15 juin dernier, M^{me} Elisa Borallo est nommée professeur de chant et de déclamation à la succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Fraixe, décédé.

Concerts de Lille. — Par arrêté en date du 17 juin, M. le ministre des Beaux-Arts a accordé une subvention de 2.500 francs à la Société des concerts populaires dirigée par M. Ratez.

— L'emploi de professeur du cours supérieur de piano (élèves-femmes), à la succursale du Conservatoire national, est actuellement vacant. Pour tous renseignements, les candidats doivent s'adresser à la municipalité de Lille ou à la préfecture du Nord.

Londres. — Au Covent Garden Royal Opera, la reprise d'*Aïda* mérite d'être classée parmi les soirées les plus réussies de la « season » actuelle. La troupe

d'élite chargée d'interpréter l'œuvre de Verdi comprenait : M^{mes} Destinn, Kirkby-Lunn, MM. Caruso, Scotti, Journet. Le troisième acte a été rendu d'une façon admirable ; M. Mancinelli a dirigé l'orchestre avec son brio habituel et contribué pour une large part au succès général. Le Terry's Theatre a été choisi par M^{me} Rejane pour y faire applaudir un répertoire choisi avec le plus grand soin et qui comprend, entre autres pièces : M^{me} Sans-Gêne, la *Petite Marquise*, et la récente pièce à sensation du Gymnase : *l'Age d'aimer*. La grande comédienne est acclamée tous les soirs par une assistance nombreuse et des plus choisies. M^{me} Sarah Bernhardt, venue à Londres pour trois semaines, a reçu un chaleureux accueil au Coronet Theatre, où elle donnait le grand drame de Victor Hugo, *Angelo*, devant une salle comble ; *Adrienne Lecouvreur* fera aussi partie de la série des représentations annoncées. M^{me} Le Bargy a joué avec le grand artiste londonien M. George Alexander, dans une langue étrangère, une version anglaise de l'*Adversaire* très ingénieusement traduite par M. Harry Melvill. La délicieuse artiste parisienne — ainsi est-elle dénommée par la presse anglaise — s'en est tirée à merveille. Le Shaftesbury Theatre vient d'avoir pour quelques jours, que beaucoup ont trouvés trop courts, les trois Coquelin ; et M^{me} Georgette Leblanc, depuis quelques jours à Londres, donne en ce moment au Criterion Theatre une série de ces matinées d'un caractère si original qui ont déjà valu à la grande artiste de nombreux succès au Théâtre des Capucines à Paris et au Théâtre du Parc de Bruxelles.

A. R.

Chant grégorien. — Un Congrès international pour le chant grégorien aura lieu à Strasbourg les 16-19 août 1905, sous la présidence de M. P. Wagner, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse). Parmi les Français déjà inscrits, nous relevons les noms de MM. Délépine, maître de chapelle de la cathédrale d'Arras ; A. Gastoué, professeur à la Schola Cantorum ; les chanoines Gospellier, de Grenoble, et Perriot, de Langres ; le R. P. Dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille.

Théâtre de Béziers. — Les dimanches 27 et mardi 29 août, à 3 h. de l'après-midi, seront représentés au « théâtre des Arènes » les *Hérétiques*, opéra en trois actes, poème de Ferdinand Hérold, musique de Charles Lévadé (250 musiciens d'orchestre symphonique, 250 choristes).



Le Gérant : A. REBECQ.