

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 4

Avril.

1901

E. MERCADIER. **Études historiques sur la science musicale.**

I. — XVII^e Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

I

Bien des lecteurs qui parcourent les œuvres de Descartes doivent être fort étonnés de trouver à côté de la *Dioptrique* & de la *Mécanique* un petit Traité d'environ 50 pages, intitulé : *Abrégé de la Musique*. On est tellement habitué au Descartes philosophe, au Descartes géomètre, au Descartes physicien, que le Descartes musicien doit surprendre au premier abord. D'ailleurs les bibliographies musicales modernes n'en font pas mention, & il faut lire celles du XVIII^e siècle & notamment le Dictionnaire de J.-J. Rousseau pour y trouver le nom du grand philosophe.

D'où vient l'oubli dans lequel cet ouvrage est tombé depuis cent ans auprès des musiciens ? Est-ce qu'il ne contiendrait rien de bon ? Non vraiment ; car, outre certaines vues générales parfaitement justes, la plupart des physiciens modernes se servent de certains principes que Descartes avait émis dans son *Abrégé*, entre autres celui des *Rapports simples*.

N'est-ce pas plutôt que la renommée du philosophe & du géomètre a éclipsé celle du musicologue, & que le petit *Abrégé*, qui n'a d'ailleurs été publié véritablement qu'après la mort de l'auteur, a complètement disparu à côté du *Discours sur la Méthode* & de la *Géométrie*, comme une œuvre infime à côté de chefs-d'œuvre qui honorent l'esprit humain ?

C'est là, je crois, la vraie raison de l'oubli où ce traité est tombé ; oubli juste peut-être, si on y cherche la science musicale au point de vue absolu & eu égard à nos connaissances actuelles, mais fort injuste en vérité, si on se reporte au temps où il a été fait, en tenant compte de l'état de la science musicale à cette époque. Le monument de cette science était l'ouvrage de Zarlin, *Institutions Harmoniques*, dont une édition avait paru en 1604. Or, cet ouvrage n'est, à proprement parler, qu'une vaste compilation, où les règles pour la pratique musicale abondent, mais où l'on cherche vainement des idées

théoriques originales : toutes celles qu'on y trouve ont été puisées dans les ouvrages grecs d'Aristoxène, d'Euclide, de Ptolémée, de Dydime, &c.

En l'absence de documents sur cette matière, on peut juger que c'est vraisemblablement à cette source que Descartes puisa ses connaissances musicales : au moins il en parle dans un passage de son *Abrégé*, & le peu qu'il en dit montre qu'il ne se tient pas à la remorque de Zarlin, ce qui n'étonne pas de la part d'un esprit aussi indépendant.

Voici ce passage : il se trouve aux pages 493 & 494 de l'édition de M. Cousin que je suis en cette Étude.

Il est question de cadences qui terminent les pièces de musique. « On peut en voir, dit Descartes, de toutes les espèces chez Zarlin, qui les rapporte bien au long. Il a fait aussi des tables générales, où il explique quelles consonances doivent s'entre-suivre dans toute la chanson ; ce qu'il appuie en même temps de plusieurs raisons, qu'on peut néanmoins tirer en plus grand nombre & plus plausibles des principes que nous avons établis... »

C'est bien là une légère critique, &, en fait, elle est fondée.

Quoi qu'il en soit, ce passage prouve que Descartes connaissait l'ouvrage de Zarlin & par suite possédait ce qu'on pouvait avoir de connaissances musicales à cette époque.

Comment fut-il amené à composer un *Abrégé de Musique* ? Il le dit lui-même dans le dernier paragraphe de ce traité : « J'aperçois terre enfin, & je me hâte pour gagner le rivage ; j'avoue que j'ai omis ici plusieurs choses par le désir que j'ai eu d'être court, que le défaut de mémoire m'en a aussi fait omettre plusieurs, mais que j'en ai omis bien davantage par ignorance. Je veux bien néanmoins que cet avorton de mon esprit, semblable, par le peu de politesse qu'il a, aux petits ourseaux qui ne font que de naître, vous aille trouver pour être un témoignage de notre familiarité & un gage certain de l'affection particulière que j'ai pour vous ; mais à condition, s'il vous plaît, que l'ayant enseveli parmi vos pancartes dans un coin de votre cabinet, il ne souffre jamais la censure & le jugement que de vous : car il serait à craindre que ces personnes n'eussent pas, comme vous, assez de bienveillance pour moi, que de vouloir bien détourner leurs yeux de dessus ce tronc informe, pour les porter sur des pièces plus achevées, & où je pense, sans flatterie, avoir donné quelques marques & témoignages de mon esprit ; & elles ne sauraient pas que cet ouvrage a été composé à la hâte pour plaire à vous seul, y ayant travaillé dans un temps où je ne pensais à rien moins qu'à écrire de cette matière, & où je menais une vie fainéante & peu retirée à laquelle l'ignorance & la conversation des gens de guerre semblait me convier... »

Ce passage, peu flatteur pour les gens de guerre, indiquerait que Descartes n'avait pas lui-même une haute idée de son œuvre : & il le dit, on le voit, en termes fort imagés. On sait ce que c'est généralement que la

modestie d'auteur ; mais je crois volontiers à la sincérité de Descartes : toutes ses œuvres en témoignent ; & d'ailleurs on peut admettre que l'homme capable de l'immense travail intérieur sur lui-même que révèle le *Discours de la Méthode* était déjà susceptible, dès le commencement de sa vie, de se connaître assez pour juger sainement ses propres œuvres.

Je crois donc l'aveu franc & sincèrement modeste, trop modeste même, car, en y regardant de près, l'*avorton* n'est pas si méprisable, l'*ourseau* si peu poli, le *tronc* si informe. Avec la plus mauvaise volonté du monde, Descartes ici ne saurait être pris au mot. C'est déjà beaucoup pour un homme que de savoir ce qu'on sait de son temps : or, Descartes en sait autant que ses contemporains & l'explique beaucoup mieux : bien plus, quelques-unes de ses explications sont des nouveautés.

Son livre renferme des idées justes, & celles qui ne le sont pas ont au moins le mérite d'être logiquement liées : n'est-ce pas assez pour mériter une étude attentive ? C'est en tout cas un péché de jeunesse fort avouable.

Descartes le composa en 1618, pendant son séjour à Bréda, à l'âge de 22 ans. Il était alors officier, &, à ce qu'il semble, plus préoccupé de géométrie & de musique que d'art militaire, comme de nos jours l'officier P. L. Courrier l'était de *Daphnis et Chloé*. C'était le temps où le fils aîné de Joachim Descartes prédisait que son frère René ferait la honte de sa famille ! Bien que rien à cette époque ne pût faire prévoir que cet officier désœuvré deviendrait un grand philosophe, la prédiction était aussi hasardée que malveillante. On le vit bientôt, car jamais prédiction ne fut plus vite & plus complètement démentie.

Le passage transcrit plus haut semblerait indiquer que la personne à qui Descartes envoyait ce traité le lui avait demandé, ce qui confirme ce que j'ai avancé plus haut sur ses connaissances musicales. Cette personne, dont on ignore le nom, pourrait bien être son ami Beckmann, principal du Collège de Dordrecht, avec qui il avait fait connaissance d'une façon singulière, si l'on en croit l'anecdote suivante rapportée, d'après Baillet, par Thomas dans la onzième des notes qui accompagnent son Éloge de Descartes :

« En 1617, étant au service de la Hollande, un inconnu fit afficher dans les rues de Bréda un problème à résoudre. Descartes vit un grand concours de passants qui s'arrêtaient pour lire. Il s'approcha, mais l'affiche était en flamand qu'il n'entendait pas. Il pria un homme qui était à côté de lui de la lui expliquer. C'était un mathématicien nommé Beckmann, principal du Collège de Dordrecht. Le principal, homme grave, voyant un petit officier français en habit d'uniforme, crut qu'un problème de géométrie n'était pas fort intéressant pour lui ; & apparemment pour le plaisanter il lui offrit de lui expliquer l'affiche à condition qu'il résoudrait le problème. C'était une espèce de défi : Descartes l'accepta ; le lendemain matin le problème était résolu. Beckmann fut fort étonné ; il entra en conversation avec le jeune

homme, & il se trouva que le militaire de vingt ans en savait beaucoup plus sur la géométrie que le vieux professeur de mathématiques... »

Si ce n'est pas à Beckmann qu'il envoya son manuscrit, il paraîtrait en tout cas qu'il le lui communiqua. Descartes ne voulait pas qu'il fût publié. On en prit cependant une copie & l'ouvrage fut imprimé clandestinement, au grand déplaisir de l'auteur.

Après la mort de Descartes, il fut publié à Utrecht, en 1650, sous le titre : *Compendium musicæ*, in-4°, & à Amsterdam en 1656. Depuis, une traduction française de ce *Compendium* par le P. Poisson fut imprimée à Paris en 1668 avec la *Mécanique*, & réimprimée ensuite en 1724 avec la *Méthode*, la *Dioptrique*, les *Météores* & la *Mécanique* (2 volumes in-12); enfin M. Cousin a donné cet *Abrégé* dans son édition des œuvres complètes de Descartes.

Dès son apparition, l'ouvrage eut, d'après les uns, un grand succès, & fut traduit en plusieurs langues; selon d'autres, il n'aurait pas fait sensation. Thomas, dans son Éloge de Descartes, dit bien : « Dès l'âge de vingt ans, il avait jeté un coup d'œil rapide sur la théorie des sons, qui peut-être a tant d'analogie avec celle de la lumière. Il avait porté une géométrie profonde dans cet art, qui chez les anciens tenait aux mœurs, & faisait partie de la Constitution des États, qui chez les modernes est à peine créé depuis un siècle, qui chez quelques nations est encore à son berceau; art étonnant & incroyable qui peint par le son, & qui, par les vibrations de l'air, réveille toutes les passions de l'âme. »

Mais ce n'est là qu'une belle phrase, une phrase obligée, comme il y en a tant dans cet *Éloge*, & j'aime mieux chercher la véritable pensée de Thomas dans la vingt-sixième note, où il dit du *Compendium* : « Cet ouvrage de sa jeunesse ne fut imprimé qu'après sa mort. Il fut traduit & commenté en plusieurs langues; mais il ne fit pas de révolution. La Théorie de cet art ne devait être approfondie que longtemps après par un homme célèbre, dont le mérite est fort augmenté depuis qu'il est mort & qu'on a appelé justement le Descartes de la Musique... »

Que si c'est de Rameau qu'il s'agit ici, c'est une singulière idée de l'appeler le Descartes de la musique : J.-J. Rousseau, contemporain de Thomas, n'était certes pas de son avis, & la postérité a confirmé son jugement sur Rameau; mais Thomas faisait comme tant d'autres : il parlait de beaucoup de choses qu'il ne connaissait guère, & alors, en l'absence d'idées, il faisait des phrases dans le genre de celles que je viens de citer.

Après Thomas, quelques écrivains sur la musique parlèrent du traité de Descartes, notamment J.-J. Rousseau pour en critiquer justement certaines parties.

Mais à partir du commencement de ce siècle ce traité paraît à peu près oublié, au moins (ce qui semble fort singulier) par les écrivains ou bibliographes musicaux, car toutes les biographies mentionnent le *Compendium* au

nombre des œuvres de Descartes, quelques-unes même, comme celle de Michaud, avec une courte mention spéciale.

Il ne m'a donc pas paru hors de propos de réparer cet oubli fort injuste à un certain point de vue, & d'analyser une œuvre qui, soit à cause du nom illustre de l'auteur, soit à cause de sa valeur même, mérite l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la science musicale.

Le *Compendium musicæ* ou *Abrégé de la Musique* comprend dans l'édition de M. Cousin environ 50 pages & 2 planches gravées.

Il est divisé en treize paragraphes dont voici les titres :

- 1° *L'objet de la Musique est le son.*
- 2° *Choses à remarquer.*
- 3° *Du nombre et du temps qu'on doit observer dans les sons.*
- 4° *De la diversité des sons à l'égard du grave et de l'aigu.*
- 5° *Des Consonnances.*
- 6° *De l'Octave.*
- 7° *De la Quinte.*
- 8° *De la Quarte.*
- 9° *Du Diton, Tierce mineure, et des Sixtes.*
- 10° *Des Degrés ou Tons de Musique.*
- 11° *Des Dissonances.*
- 12° *De la manière de composer, et des Modes.*
- 13° *Des Modes.*

Dans l'analyse que je veux donner de cet ouvrage, c'est surtout, on le pense bien, aux idées, aux principes qu'il renferme que je veux m'attacher. Le but que je me propose est essentiellement de rechercher quelles étaient les idées théoriques de Descartes sur la Musique.

La théorie musicale se compose de deux parties distinctes : 1° La théorie des intervalles simples, éléments de la mélodie, qui comprend elle-même deux études distinctes : celle des intervalles & des sons qui les composent, au point de vue de leur origine, de leur nature, de leur succession, qu'on peut appeler étude de l'*Intonation*; celle des intervalles & des sons au point de vue de leur *Durée relative*, qu'on peut appeler étude de la *Mesure* & du *Rythme*; — 2° La théorie des intervalles composés, éléments de l'harmonie, ou *Accords*.

Or, l'*Abrégé* de Descartes contient, dans un cadre extrêmement restreint, &, comme il l'avoue lui-même, volontairement écourté, des idées sur toutes les matières.

C'est ainsi qu'on peut regarder le 1^{er} paragraphe comme une sorte d'introduction; le 2^e comme un exposé des principes généraux; le 3^e comme une courte étude sur la Mesure & le Rythme; les 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e, 10^e & 11^e, comme une étude sur l'Intonation.

Le 12^e représente un exposé très rapide des principales règles d'harmonie ou composition musicale.

Quant au 13^e, il ne contient que quelques idées très vagues sur les modes ; Descartes ne fait qu'y annoncer ce qu'il pourrait dire sur ce sujet, si, suivant son expression, il n'avait *hâte de gagner le rivage*.

Il est très fâcheux qu'il fût si pressé, car les deux derniers paragraphes, l'avant-dernier surtout, sont par leur brièveté hors de toute proportion avec le groupe de ceux qui traitent de l'*Intonation*. Il est vrai qu'à cette époque la théorie de l'harmonie n'existait pas même en germe : il faut arriver au XVIII^e siècle pour trouver, dans les œuvres de Rameau, le premier essai véritable qui ait été fait, pour lier entre elles, assujétir à des lois précises, & déduire de principes rationnels les nombreuses règles pratiques de la composition musicale.

Ce serait une raison pour atténuer ce premier défaut qu'on pourrait reprocher à l'œuvre de Descartes : le manque de proportion entre les parties qui la composent. D'ailleurs, ce traité n'est nullement un traité systématique de musique ; il n'a pas été composé pour être imprimé ; il a été jeté à la hâte sur le papier pour distraire un ami : ces circonstances, qu'on ne saurait oublier, empêchent d'insister sur un défaut de composition, un vice d'ordonnance dans le plan de l'ouvrage. Passons donc là-dessus, & examinons l'œuvre en suivant à peu près la marche même de l'auteur.

II

Dans l'introduction en quelques lignes qui est en tête du Traité, Descartes dit que le but de la musique est « de plaire & d'exciter en nous diverses passions ». Les moyens qu'elle emploie sont les propriétés du son au nombre de deux : *Les différences entre les sons successifs* considérés sous le rapport de *la durée relative, et leur différence de hauteur*.

Quant au timbre, à la nature même, à la qualité du son, dit-il, « cela regarde les Physiciens ».

Il ajoute que la voix de l'homme donne les sons les plus agréables, parce qu'elle « est plus conforme à la nature de nos esprits », raison qui ne le compromet guère, & il termine par une remarque si singulière que je ne peux résister au désir de la citer : « Et il semble que ce qui fait que la voix de l'homme nous agréé plus que les autres, c'est seulement parce qu'elle est plus conforme à la nature de nos esprits ; c'est peut-être aussi cette sympathie ou antipathie d'humeur & d'inclination qui fait que la voix d'un ami nous semble plus agréable que celle d'un ennemi, par la même raison qu'on dit qu'un tambour couvert d'une peau de brebis ne résonne point & perd entièrement son *son*, lorsque l'on frappe sur un autre tambour couvert d'une peau de loup. »

C'est là une de ces remarques bizarres comme on en trouve à chaque pas dans les livres de toute espèce, artistiques ou scientifiques, de l'époque, comme il y en a par centaines, par exemple, dans un étrange in-folio que je me propose d'analyser plus tard, l'*Harmonie universelle*, d'un ami de Descartes, le Père Mersenne.

Passons aux principes musicaux de Descartes.

Il est indispensable de citer ici en entier le § 2 du Traité qui les contient & qui est intitulé modestement :

« CHOSSES A REMARQUER

« ... Remarquez premièrement que tous les sens sont capables de quelque plaisir.

« Secondement, que ce plaisir des sens consiste en une certaine proportion & correspondance de l'objet avec le sens, d'où vient par exemple qu'une décharge de mousqueterie ou que le bruit du tonnerre serait un son peu propre pour la Musique, d'autant qu'il blesserait l'oreille, de même que l'éclat brillant du soleil blesse les yeux de celui qui le regarde directement.

« Troisièmement, cet objet, pour plaire, doit être de telle façon qu'il ne paraisse pas confus au sens, qui ne doit pas travailler pour le connaître & le distinguer. De là vient qu'une figure, si régulière soit-elle, n'est pas agréable à la vue lorsqu'elle est embarrassée de plusieurs traits, comme est cette partie de l'astrolabe qu'on appelle la *mère*; au lieu qu'une figure comme pourrait être l'araignée du même astrolabe dont les parties sont plus égales & observent plus de symétrie, gêne moins l'œil qui les regarde; dont la raison est que le sens se satisfait bien davantage en ce dernier objet qu'en l'autre, où il y a un amas de parties qu'il ne peut apercevoir assez distinctement.

« En quatrième lieu, cet objet est plus aisément aperçu par les sens dont les parties sont moins différentes entre elles.

« En cinquième lieu, ces parties-là ont moins de différences entre elles entre lesquelles il y a plus de proportion.

« En sixième lieu, cette proportion doit être arithmétique & non pas géométrique, d'autant qu'en celle-là il y a moins de choses à considérer, les différences étant partout égales; & ainsi le sens ne travaille pas tant pour connaître distinctement & en détail tout ce qui s'y rencontre. Comme la

proportion des lignes 2, 3, 4, $\left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ —————} \\ 3 \text{ —————} \\ 4 \text{ —————} \end{array} \right.$ est plus aisément connue que

celle des lignes 2, $\sqrt[4]{8}$, 4. $\left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ —————} \\ \sqrt[4]{8} \text{ —————} \\ 4 \text{ —————} \end{array} \right.$ d'autant qu'en la première

A B C

figure il ne faut considérer que l'unité dont une ligne excède l'autre, au lieu

qu'en la deuxième figure il faut connaître aussi les parties A B, & B C, qui, étant incommensurables, ne peuvent, à mon avis, être parfaitement connues en même temps par le sens, mais seulement par rapport à la proportion mathématique, en sorte qu'il connaisse par exemple deux parties en A B, dont il y en a trois en B C.

« En septième lieu, entre les objets de chaque sens, celui-là n'est pas le plus agréable à l'âme qui en est ou très aisément ou très difficilement aperçu, mais celui qui n'est pas tellement facile à connaître qu'il ne laisse quelque chose à souhaiter à la passion avec laquelle les sens ont accoutumé de se porter vers leurs objets, ni aussi tellement difficile qu'il fasse souffrir les sens en travaillant à le connaître.

« Enfin, il faut remarquer que la variété est très agréable en toutes choses. »

Il n'y a rien à dire sur la 1^{re} & la 2^e de ces *Choses à remarquer*.

Pour la 3^e, ces qualités que Descartes dit nécessaires à un objet pour plaire paraissent équivalentes à celles-ci : Simplicité, régularité, clarté ; on accorde volontiers (pour appliquer ces idées à la musique) qu'un air, une mélodie, un morceau de musique quelconque doivent, pour plaire à l'oreille, être simples, réguliers & clairs à la fois.

Il me semble que la 4^e & la 5^e remarques n'ont pas précisément un sens bien profond, & on n'y voit pas trop où Descartes veut en venir. On conçoit que, pour satisfaire la vue par exemple, les diverses parties d'une statue aient entre elles une certaine proportion idéale, la meilleure de toutes : pour la musique & pour les sons, en considérant les vibrations qui les produisent, on peut concevoir que les nombres de ces vibrations doivent être dans un certain rapport afin que l'intervalle entre les deux sons correspondants satisfasse l'oreille. Mais comment déterminer entre les parties de la statue, entre les nombres des vibrations des sons, cette proportion propre à satisfaire la vue ou l'oreille ? Par des mesures, par des observations, par une méthode expérimentale ? Oui, jusqu'à un certain point, jusqu'au degré de précision que comporte l'expérience. Par des considérations métaphysiques & *a priori* ? Nullement. Et c'est pourtant où Descartes prétend en arriver dans sa 6^e remarque.

Son erreur tient ici, je crois, à une confusion de termes : il confond *connaître* & *éprouver du plaisir*, deux choses qui ont bien entre elles une certaine liaison, mais qui sont bien loin d'être identiques. Que l'œil saisisse, *connaisse* mieux le rapport qu'il y a entre une ligne donnée & une ligne double que celui qui existe entre le côté d'un carré & sa diagonale qui est de 1 à la racine carrée de 2, c'est parfaitement exact ; mais que l'œil soit plus *satisfait* de regarder les deux premières lignes que les deux dernières parce que leur rapport numérique est plus simple, c'est ce qu'on ne conçoit pas. L'incommensurabilité des lignes est un obstacle à leur *connaissance* exacte, à leur mesure, & à ce point de vue, elle peut être choquante pour l'esprit ; mais

pourquoi en serait-il de même au point de vue tout différent du *plaisir plus ou moins grand* que la vue de ces lignes procure à celui qui les regarde ? On n'y voit pas de raison *a priori*. Et de fait l'œil est-il choqué de voir une circonférence & son rayon, un cube & sa diagonale, une ellipse & un polygone régulier qui lui serait circonscrit... &c., &c. ? Au contraire, ce sont des figures très régulières, très parfaites, d'un aspect en quelque sorte très agréable. Pourtant les rapports entre les nombres qui représentent ces lignes ne sont ni *arithmétiques*, ni même *géométriques*, comme dit Descartes ; ils sont incommensurables, & souvent très compliqués.

C'est là une erreur singulière : je ne doute point que, si Descartes fût revenu sur son *Traité de Musique*, après avoir fait sa *Géométrie*, il n'eût reconnu cette confusion & ne se fût empressé de la faire disparaître.

J'exprime d'autant plus vivement ce regret que la plupart des physiciens ont suivi Descartes dans cette voie : je reviendrai sur ce point tout à l'heure.

J'aime mieux la 7^e remarque : d'abord elle me semble juste, puis elle indique un sentiment très fin de la nature humaine & de ses sensations : il me semble apercevoir là le bout de l'oreille de l'ingénieux analyste & du psychologue de génie.

Il résulte de cette analyse qu'on peut résumer en deux propositions les principes généraux du *Traité* de Descartes :

1^o *Les objets qui sont présentés aux sens doivent pour leur plaire posséder dans leurs diverses parties certaines propriétés, comme la simplicité, la régularité, la clarté, la variété, et certaines proportions numériques dans leur grandeur relative. Ceux qui plaisent le plus sont ceux qui ne sont pas si faciles à connaître qu'ils ne laissent quelque chose à désirer à l'âme dans une certaine limite.*

2^o *Les proportions numériques dont il s'agit entre les diverses parties des objets qui doivent plaire aux sens doivent être arithmétiques et non géométriques, et à plus forte raison incommensurables.*

De ces deux propositions la première est juste & acceptable sans réserve : la seconde n'est admissible en aucune façon. Je viens d'en donner la raison générale : je le prouverai encore en montrant l'inexactitude des conséquences successives que Descartes en déduira logiquement. Dans l'examen que j'en vais faire, je reviendrai sans cesse sur cette proposition : d'abord parce que Descartes lui-même la rappelle sans cesse, ensuite parce que c'est, depuis l'antiquité, la première fois (à ma connaissance) qu'on voit dans l'histoire de la science musicale essayer de rattacher les faits musicaux à un principe rationnel & en quelque sorte mathématique, & que par suite il est intéressant d'étudier ce principe, enfin parce que ce principe, très légèrement transformé, & appelé *Principe des rapports simples*, est la source des erreurs sur la théorie musicale où sont tombés jusqu'à présent la plupart des physiciens & l'immense majorité des musiciens.

(*A suivre.*)

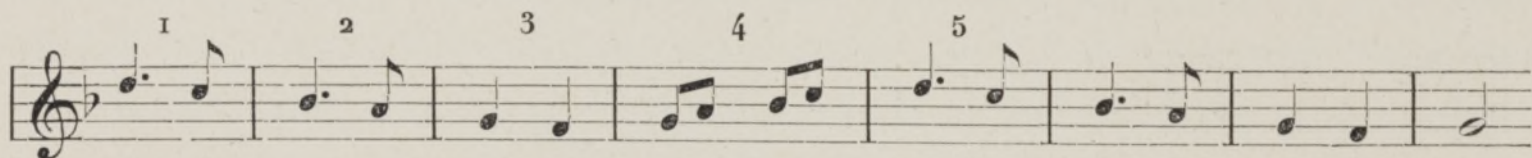
E. MERCADIER,

Directeur des Études à l'École polytechnique.

Danses françaises et musique instrumentale du XVI^e siècle.*(Suite.)*

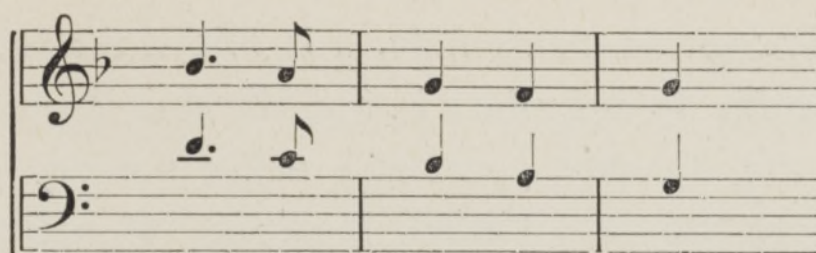
Toutes les pièces contenues dans le recueil (1) dont notre dernier N^o a commencé l'analyse sont écrites d'après le type de la composition vocale. Pour s'en convaincre, il suffirait d'abord de les chanter. On peut constater en outre que les quatre parties se meuvent dans le registre ordinaire des voix & selon les habitudes du contrepoint vocal.

Essayons de nous représenter, par voie de conjecture, la méthode suivie par un compositeur du XVI^e siècle qui voulait écrire une danse, & rendons-nous bien compte des différences profondes qui le séparent du musicien moderne. Celui qui, aujourd'hui, veut faire une composition de ce genre est avant tout préoccupé de trouver un thème mélodique original ; il faut que ce thème soit *nouveau* ; c'est par sa nouveauté qu'il pourra plaire, attirer l'attention du public, s'imposer à son oreille & à sa mémoire. Si, par surcroît, il est clair, facile à retenir, élégant & d'un rythme net, voilà la composition toute faite & presque assurée du succès. La preuve que ce premier acte d'invention est le principal & que tout le reste ne compte pour ainsi dire pas, c'est que, sous ce thème mélodique, le compositeur se contentera le plus souvent de mettre un accompagnement banal & insignifiant, qu'on pourrait, à la rigueur, sous-entendre & ne pas noter, comme on fait pour certaines chansonnettes à la mode. Tout autres sont les préoccupations du musicien de la *Renaissance*. Ce qui est aujourd'hui l'essentiel lui paraît être l'accessoire ; & ce que nous négligeons volontiers est précisément l'objet de tous ses soins. D'abord, au lieu de faire un effort d'invention pour trouver un « air », il prend le thème d'une chanson connue, comme *Celle qui m'a le nom d'ami donné*, *Un jour que marri je songeais*, *Tout ce que j'ai sera tien*, *Auprès de vous*, &c., ou bien il *imite*, avec plus ou moins de fidélité, tout ou partie de ces mélodies chantées. Ce premier choix ne paraît pas seulement déterminé par des préoccupations générales d'élégance & d'agrément, mais par des raisons techniques. Souvent, le compositeur adoptera une mélodie dont les diverses parties puissent se servir, l'une à l'autre, d'accompagnement ; car ce qu'il veut faire (& ce que la danse moderne néglige), c'est du contrepoint. Soit le thème suivant :



Peut-être ce thème est-il inventé ; peut-être est-il tiré du répertoire populaire. Il a, certes, une vive & gracieuse allure ; mais voici l'important : 1^o la première mesure peut servir d'accompagnement à la seconde, & la seconde à la troisième :

(1) *Second livre contenant trois gaillardes, trois branles, douze basses danses, neuf tourdions, etc...* (Bibl. Nat. anc. c. Vm 2713. nouv. c. Vm 376.)



La quatrième mesure peut servir d'accompagnement à la première, &, en se dédoublant, elle peut, — si on augmente la valeur de la première note, — se servir d'accompagnement à elle-même. La mise en œuvre de ces ressources, qui n'est autre que l'art du contrepoint, donnera l'ingénieuse composition que voici (1) :

Superius.

Contratenor.

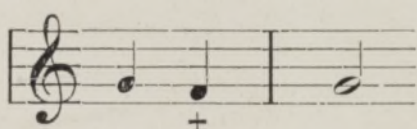
Tenor.

Bassus.

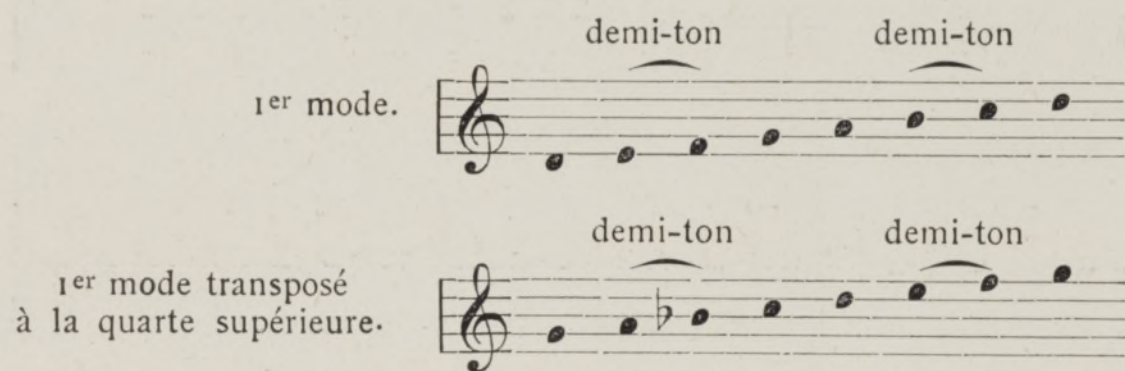
(1) J'en donne, selon l'usage, une réduction au piano, pour faciliter la lecture.

Cette petite *construction* d'ensemble, à la fois si pleine, si bien équilibrée & si légère, où il suffit de dédoubler la mélodie en avançant ou en retardant l'entrée de ses parties diverses pour faire naître un jeu de symétries ingénieuses qui crée la variété dans l'unité, représente la « manière » habituelle du compositeur, & elle est en même temps une œuvre musicale, au sens le plus artistique du mot. L'intérêt essentiel, on le voit, n'est pas dans le thème initial, mais dans cette petite architecture sonore qui devient comme sa floraison & son épanouissement ; il est dans ces rapports délicats établis entre le *soprano*, le *ténor* & la *basse*, qui, tout en gardant leur indépendance & la liberté de leurs mouvements, ne cessent d'être en harmonie (1), & après de gracieuses évolutions, se réunissent & s'arrêtent dans une conclusion presque unissonique. La danse moderne n'est qu'un monologue scandé par un bruit monotone & dépourvu de toute signification (l'accompagnement) ; la danse du xvi^e siècle est une conversation à quatre personnages.

Un autre point important sur lequel cette danse du xvi^e siècle diffère d'une danse moderne, c'est la tonalité. Pourquoi, à l'avant-dernière mesure de la première période, trouvons-nous la cadence



au lieu de la cadence avec note sensible (*fa*♯) que notre oreille demanderait ? C'est que cette période est écrite dans le premier mode du plain-chant (de *ré*♯ à *ré*♯, sans accidents) transposé à la quarte supérieure. Or le musicien était obligé d'adopter le *si*♭ & d'exclure le *fa*♯, pour conserver à leur place les demi-tons de ce mode, comme on peut s'en rendre compte par le simple rapprochement suivant :



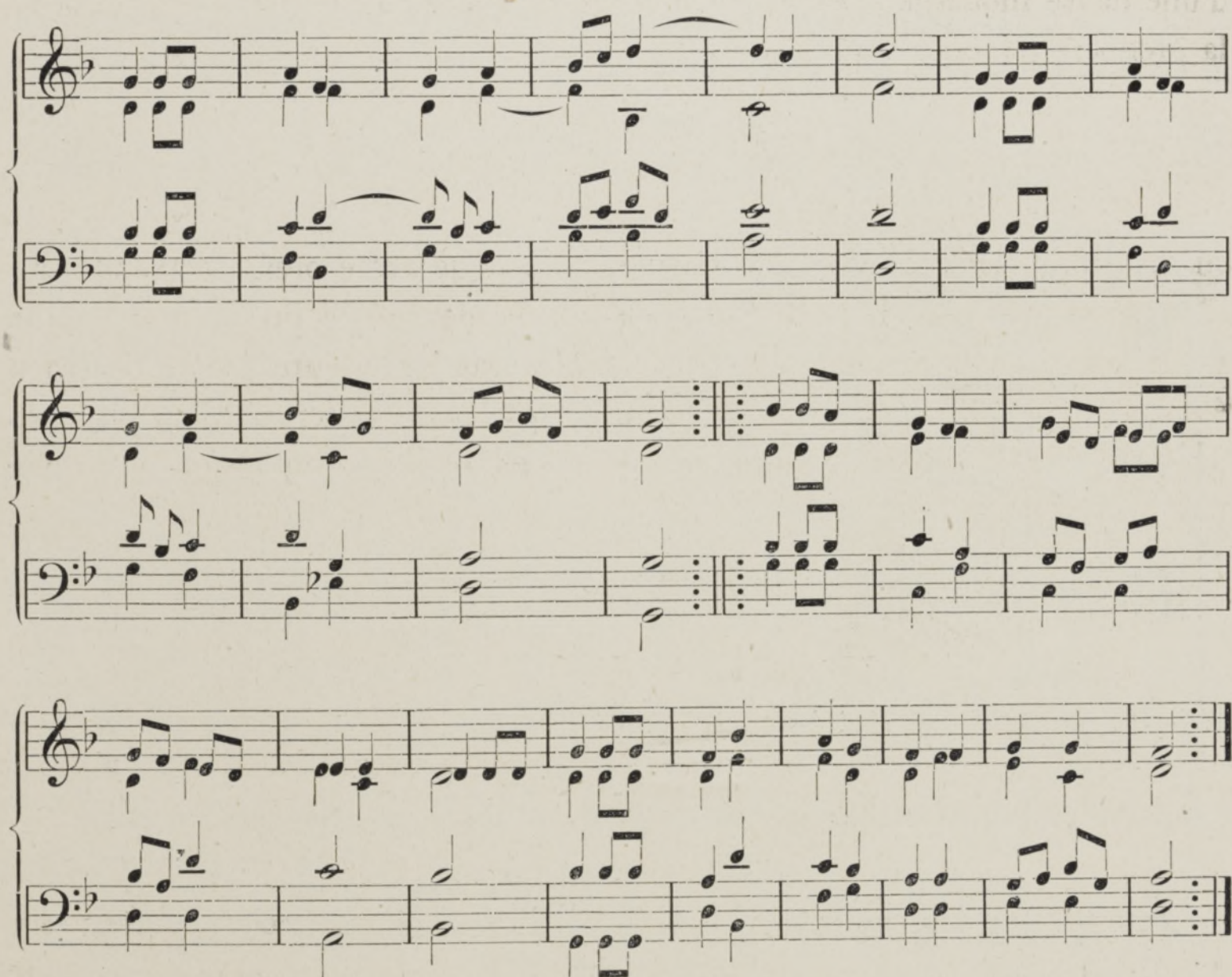
La seconde période est écrite dans le sixième mode (ancien hypolydien), & la modulation se fait le plus aisément du monde sur la note *sol* qui, de tonique qu'elle était à la fin de la première phrase, est employée comme

(1) Il faut reconnaître néanmoins que quelquefois (mais assez rarement), la marche simultanée des voix produit des dissonances dures, comme dans la 15^e mesure du branle cité un peu plus loin, où un *mi* & un *fa* (intervalle de seconde) se rencontre deux fois de suite. C'est l'esprit du pur contrepoint qui, d'accord avec son principe & sa logique propre, semble dire : Peu important les heurts, pourvu que les parties marchent !

dominante au début de la seconde. A la fin de l'avant-dernière mesure de cette seconde période il doit y avoir un *si*♯ & non un *si*♭, comme semble l'indiquer l'édition de 1547.

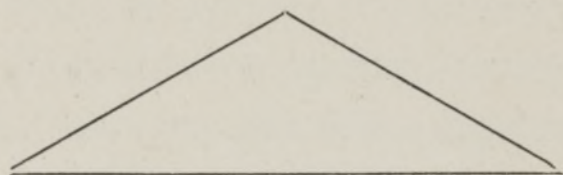
La seule analogie que nous ayons à constater entre ce branle & nos danses usuelles est constituée par le rythme. Il se compose de deux périodes ou strophes dont chacune, comme dans toutes les danses, se répète ; soit en tout 4 strophes donnant le schéma : A A B B. Chaque strophe se compose de deux tétrapodies dactyliques enchaînées. Le dactyle n'y est nulle part à l'état pur &, dans la deuxième strophe, il est toujours remplacé par le spondée ; mais, — fait important & qui est un autre trait d'archaïsme, — le temps premier (la croche) reste partout indivisible.

Pour compléter les analogies déjà signalées entre la musique instrumentale & la musique vocale au XVI^e siècle, je citerai le branle suivant qui peut donner lieu à une observation nouvelle :



Comme la précédente, cette pièce est formée de deux strophes qui se répètent. Chaque strophe se compose de deux périodes dont chacune est une hexapodie dactylique. La première part de la tonique *sol* pour s'élever à la dominante *ré* (c'est, d'après le langage des théoriciens antiques, la *protase*) ; la seconde part de la dominante *ré* pour retourner à la tonique *sol* (*apodose*).

Or, ce mouvement mélodique semble être l'application anticipée d'une règle générale donnée plus tard, spécialement, aux organistes accompagnant le chant de l'Église ; c'est la règle du *prélude* : « Toute la forme du prélude, dit Edgar Tinel, se résume en *arsis & thesis*, ou en temps fort & temps faible, en une partie *a*, qui se meut de la tonique à la dominante, & une partie *b* qui de la dominante retourne à la tonique (1). » C'est ce double mouvement d'élévation & d'abaissement vers le repos qui a permis à Westphal de comparer l'ensemble de la période musicale (protase & apodose) au fronton d'un temple grec :



Mais ne cédon pas trop à la tentation de généraliser. Ce qui importe d'abord, c'est de prendre contact avec nos vieux recueils de musique française & de faire connaissance avec leur contenu. Je citerai donc sans commentaires, & pour en finir avec le premier livre du recueil de 1547, ce dernier branle :

Superius.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

(1) *Musica sacra* de Gand, sixième année, p. 93-4. L'exemple de prélude donné par M. Tinel est écrit exactement comme notre branle.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of four individual staves (three for soprano/tenor voices and one for bass) and a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), time signatures (3/4), and notes (quarter, eighth, and sixteenth notes). The first system includes repeat signs and a double bar line. The second system also includes repeat signs and a double bar line.

Dans un prochain N^o, nous commencerons à analyser les autres livres du même recueil.

J. C.

Dr. O. CHILESOTTI. **Musiciens français : Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVI^e siècle.**

Comme suite à l'étude que j'ai publiée dans le dernier numéro de cette *Revue* (1), je crois intéressant de donner encore les pièces suivantes tirées du

(1) ERRATUM : p. 96, l. 6. : au lieu de « *Cidrac Rael Bituricensis* (de Bordeaux) » lire « *Cidrac Rael Bituricensis* (de Bourges) ». — Le mot « *Augustanus* » auprès duquel j'avais mis un point d'interrogation désigne « Aoste ».

Thesaurus harmonicus publié par J.-B. Besard, de Besançon, en 1603, & de son *Novus Partus* (1617).

D^{re} O. CHILESOTTI.

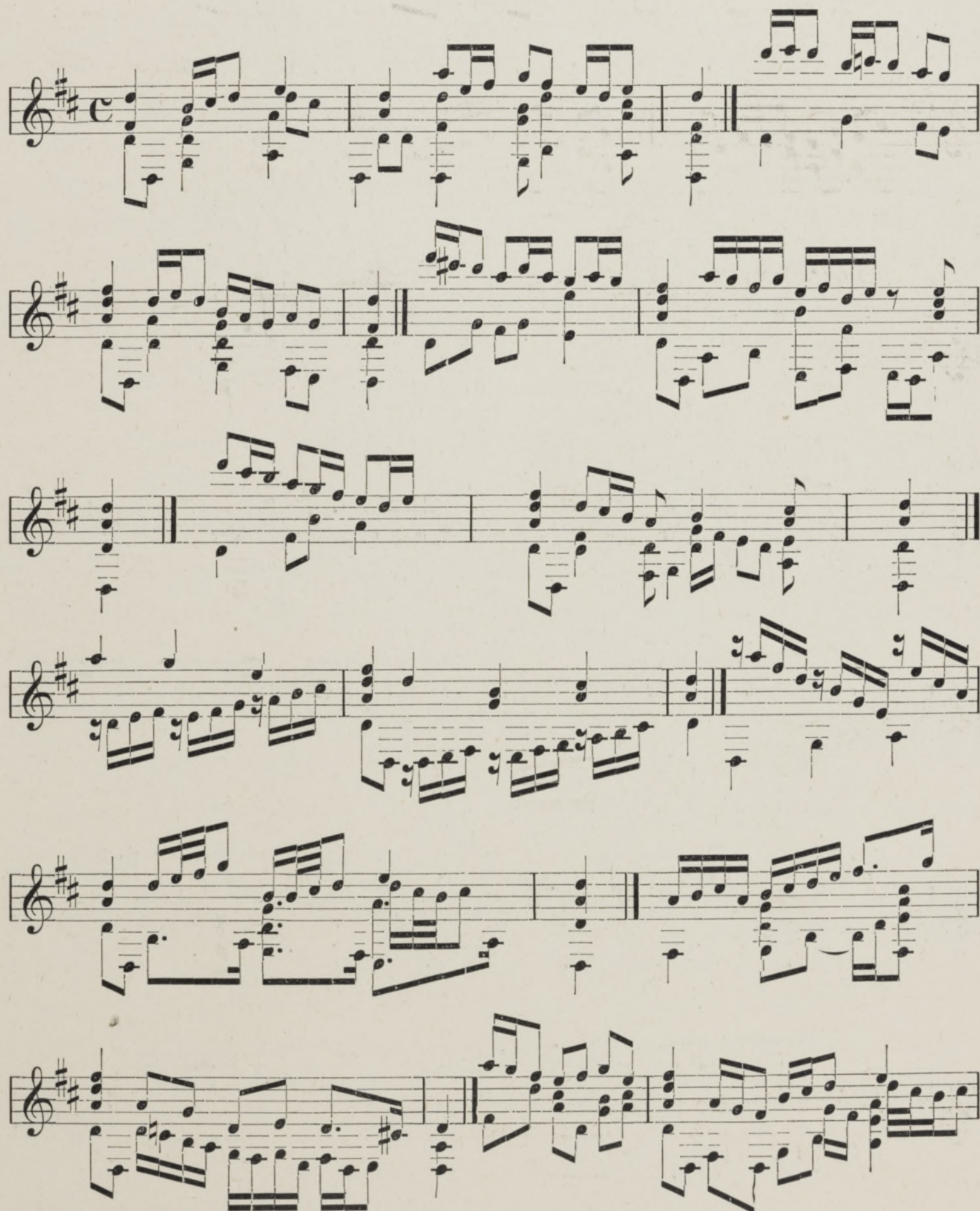
Branle simple de Poictou.

tiré du même recueil (musique de luth) N^o XXIII.

The musical score is written for a lute, indicated by the 'No XXIII' in the title. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a single melodic line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The subsequent staves continue this melody, with some staves featuring a second line of music below the first, possibly representing a second voice or a different lute string. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, all in a historical style consistent with the 16th-century source.

**Bergamasco.**

tiré du *Thesaurus* de J.-B. Besard, n^o XVI.





Courante d'Angleterre.

tirée du même recueil, n^o XXXIII.

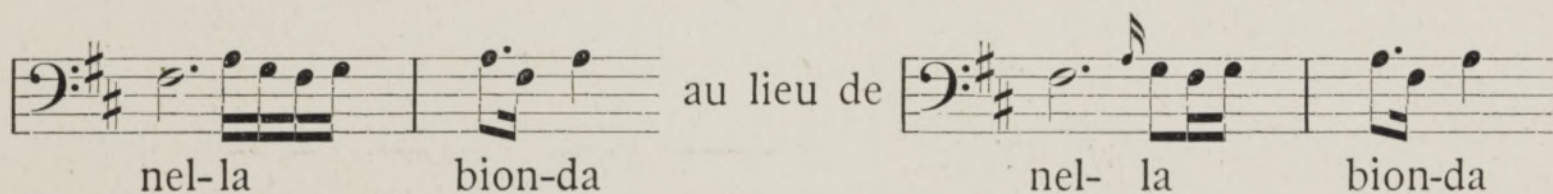


TH. GEROLD. **De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression.**

La question de la valeur des petites notes tant d'expression que d'agrément, dans la musique du XVIII^e siècle & jusqu'au commencement du XIX^e, est encore trop peu réglée & prête souvent, à un haut degré, à la controverse. De nouvelles publications des chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages historiques, ont apporté beaucoup de lumière dans cette question. Néanmoins il y a encore beaucoup de points douteux, ainsi que le prouvent continuellement les exécutions des œuvres de nos grands maîtres au théâtre comme dans les salles de concert.

Parmi les artistes exécutants surtout, peu d'entre eux se donnent la peine d'étudier la question à fond. Et pourtant le caractère d'une mélodie, le rythme d'une phrase musicale peuvent être changés du tout au tout selon la valeur qu'on donne aux petites notes. R. Wagner avait coutume de dire à ses musiciens : « Mes enfants, faites attention aux petites notes, les grandes iront d'elles-mêmes. »

La plupart des exécutants, cependant, tant chanteurs qu'instrumentistes, se laissent guider par la routine, sans chercher à se rendre compte de ce qu'ils font ou devraient faire. Si vous demandez à un chanteur pourquoi dans l'air de *Leporello* il chante :



il vous répondra presque toujours : Parce que cela se fait généralement ainsi, ou : Parce que la petite note n'est pas barrée ; sans se soucier d'une autre raison.

Certains chefs d'orchestre font exécuter la phrase des cors dans l'ouverture du *Freischütz* avec une appogiature longue ; d'autres, avec raison, font la petite note brève (*Freischütz*, ouverture, 11^e mesure).

Il y a quelques années, étant à Bâle, pour une audition de la Passion selon saint Matthieu, de Bach, j'assistai lors de la répétition générale à une vive discussion entre le directeur de la Société & l'un des principaux solistes, M. J. Stockhausen, sur la manière d'exécuter les appogiatures dans les parties de flûtes & hautbois du duo « So ist mein Jesus nun gefangen ». Le directeur voulait les faire longues & accentuées ; M. Stockhausen, au contraire, prétendait avec raison, selon nous, qu'elles étaient plutôt une sorte de liaison, de port de voix (1).

(1) M. Stockhausen a traité la question de l'appogiature dans sa « Méthode de chant » & récemment dans l'« Allgemeine Musikzeitung ». 1900. Nos 45-47.

Enfin, & voici un point capital, dans beaucoup d'éditions de morceaux de chant, de sonates, de compositions pour instruments, nous trouvons les petites notes remplacées arbitrairement par des notes mesurées.

En face d'opinions si divergentes quels moyens avons-nous pour nous guider dans cette question? D'une part, l'étude des écrits théoriques des auteurs du siècle dernier : des Tosi, Montéclair, Agricola, Mattheson, Ph.-E. Bach, J.-Ad. Hiller & d'autres encore ; d'autre part, l'examen des partitions au point de vue de la notation de l'appogiature ; enfin l'étude attentive du rythme de la phrase musicale.

Ici se présente une première difficulté. On sait que l'usage de la notation de la petite note, soit d'expression, soit d'agrément, est relativement récent, au moins pour le chant. Tosi, dont l'ouvrage sur l'art vocal parut en 1723 (1), nous apprend que jusqu'au commencement du XVIII^e siècle les compositeurs ne notaient pas l'appogiature, laissant aux chanteurs le soin de la placer là où le bon goût le leur commandait. Cet usage était répandu non seulement en Italie, mais aussi en France. De Bacilly, dans ses *Remarques sur l'art de bien chanter* (Paris, 1668), écrit : « Quant aux exemples des accents, il n'y en a point qui se puissent figurer sur le papier ; car bien que ce soit une note, comme elle ne se doit point frapper, mais seulement éfleurer, il vaut mieux ne la point marquer du tout par écrit, laissant à ceux qui auront connoissance des endroits qui y sont propres à la pratiquer, c'est à dire des syllabes longues & lorsque c'est pour lier deux notes de mesme espece, ou différentes en descendant. »

C'est en Allemagne, d'après Tosi, qu'on a commencé à noter les appogiaturs, & cela sans doute par la raison que les chanteurs n'étaient pas à la hauteur de leur tâche & les faisaient mal à propos.

J.-S. Bach les indique presque toujours, soit par une note mesurée, soit par une petite note, figurée par une croche ; quelquefois, surtout dans le récitatif, il laisse au chanteur le soin de la faire. Dans maintes cantates nous trouvons aussi un signe de cette forme (entre deux notes, le même qu'emploient aussi d'Anglebert & Rameau dans leurs pièces pour clavecin, signe qui représente une sorte de port de voix. La cantate *Wachet auf* est très intéressante à ce sujet. Dans le premier duo entre la basse & le soprano, Bach n'écrit la petite note que quand il la veut accentuée ; lorsqu'il ne veut avoir qu'une liaison, il se sert du signe indiqué ci-dessus.

Quelquefois aussi il fait alterner la petite note avec une note mesurée. Le passage suivant de la Passion selon saint Matthieu nous offre un exemple frappant.

(1) *Anleitung zur Singkunst* (traduit par Agricola en 1757).

wird mir mein dei- den einst zu schwer, zu
schwer, zu schwer, mein Lei- den einst zu
schwer, zu schwer, zu schwer,

Sur le premier des trois « schwer » Bach veut évidemment avoir une note courte, mais très accentuée, tandis qu'après viennent deux notes d'égale valeur.

Ph.-Em. Bach nous parle déjà de petites notes figurées par des croches, doubles croches, triples croches : « Depuis peu, dit-il, on a commencé à noter les appogiatures selon leur véritable valeur, tandis qu'auparavant toutes étaient figurées par des croches. » Malgré le conseil qu'il donne de noter exactement l'appogiature selon sa valeur, il règne encore beaucoup de liberté sous ce rapport. Gluck écrit presque toujours une croche, que ce soit devant une autre croche, une noire ou une blanche. Mozart est plus scrupuleux. Le *Tuba mirum* de son *Requiem* nous offre un curieux exemple. Si nous comparons la phrase du ténor (*Mors stupebit, &c.*) avec celle de l'alto (*Judex ergo, &c.*), nous voyons dans la première la petite note représentée par une noire devant des noires pointées, dans la seconde phrase, par une croche devant les mêmes noires pointées :

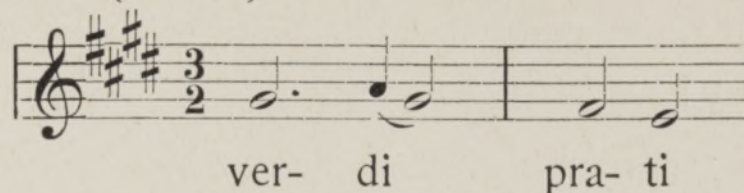
Tenor Cum re- sur- get cre- a- tu- ra
Alto lu-dex er-go cum se- de- bit.

Si, maintenant, nous demandons quel était le but de l'appogiature, nous trouvons une des meilleures réponses dans Agricola, le traducteur & commentateur de Tosi.

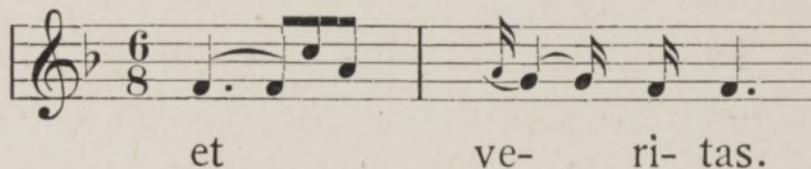
Agricola établit quatre règles. L'appogiature doit servir :

1° à mieux lier le chant.

Exemples. HAENDEL (*Alcina*) :

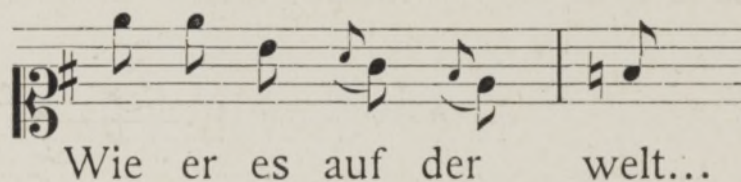


MOZART, (*Laudate*) :

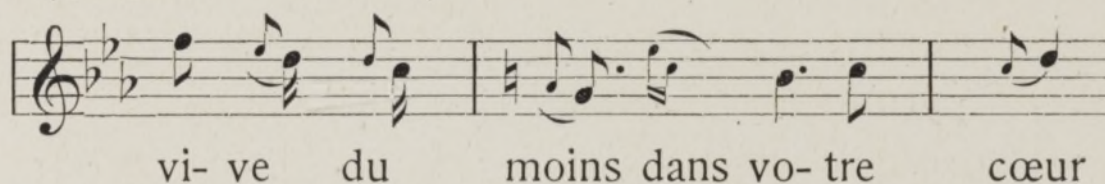


2° à remplir un vide apparent dans la marche de la mélodie.
Ainsi entre deux ou trois tierces descendantes.

Ex. BACH, *Matth. Pass.* :



GLUCK, (*Iphigénie en Aulide*) :

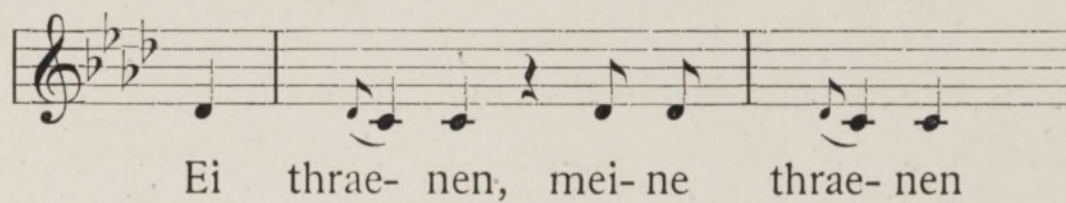


(Voyez aussi BACH, *Matth. Passion*, n° 74 « o schœne Zeit, o Abendstunde »).

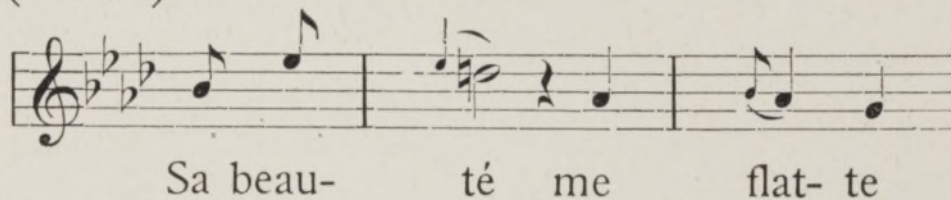
Ce dernier exemple nous conduit à la règle suivante.

3° à enrichir l'harmonie. Exemples :

SCHUBERT, (*Winterreise*) :

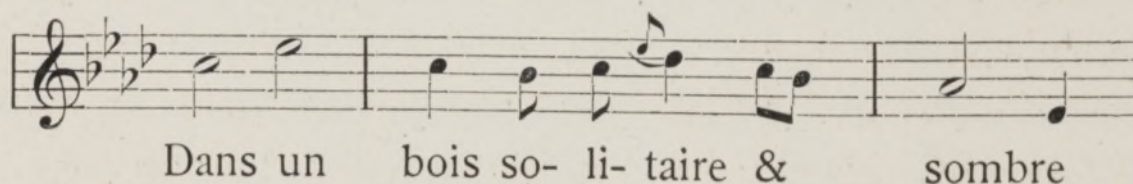


MOZART, (*Ariette*) :



Dans cet exemple la première appoggiature illustre la règle 3^e ; la seconde, la suivante.

4° A donner au chant plus de brillant & de vivacité. — Voyez l'exemple ci-dessus, en outre le commencement de la même ariette :

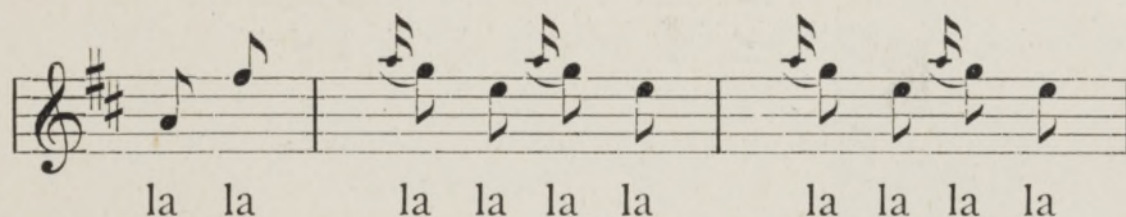


Dans bon nombre de cas l'application de ces règles ne sera pas difficile à faire. Pourtant il en est d'autres, où nous pourrions être dans le doute. Dans ces cas-là, ce qui peut nous guider, c'est l'examen du rythme de la phrase musicale, ou plutôt du membre de phrase, dans lequel se trouve l'appogiature.

Le vieux Mattheson déjà insiste dans son *Vollkommener Kapellmeister* sur l'étude des rythmes. La boutade de Hans von Bülow : *Im Anfang war der Rythmus*, peut également être rappelée ici, & peut être traduite en ces termes : Observez d'abord le rythme. Dans l'exécution de la petite note, notre premier soin sera de ne pas altérer le rythme de la phrase mélodique.

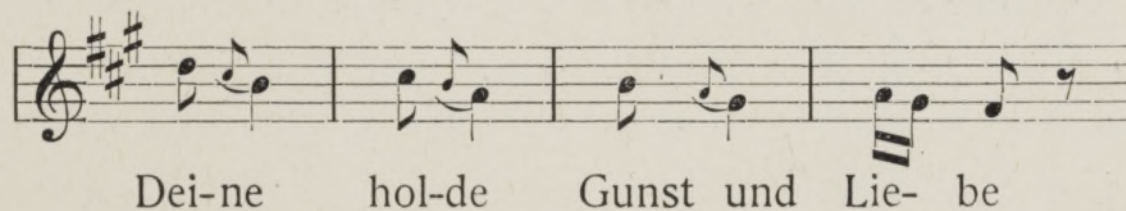
Quelques exemples nous aideront à mieux expliquer notre pensée.

Voici le chœur des chasseurs du *Freischütz*. Le rythme des mesures, qui ont l'appogiature, est le rythme pyrrhique, formé de deux brèves ♩ ♪.



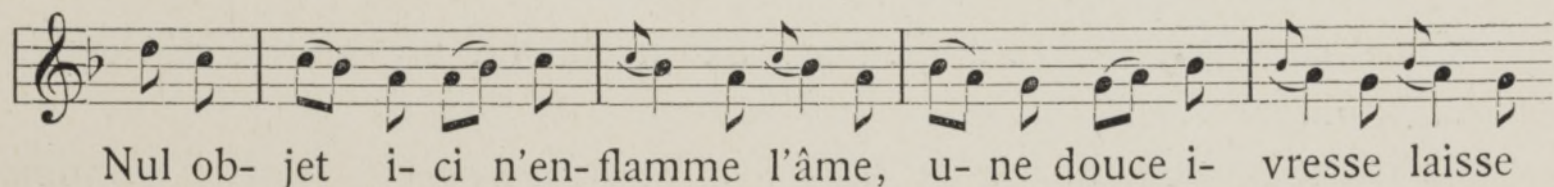
Si, comme on l'entend souvent, au théâtre, on fait l'appogiature longue & accentuée, le pyrrhique se change en anapaeste ♩ ♪ - & la phrase perd le caractère vif du rythme original.

Passons à un autre rythme de deux pieds, l'iambe : ♩ . . L'*Oratorio de Noël* de Bach nous fournit un exemple frappant. Si dans la phrase :



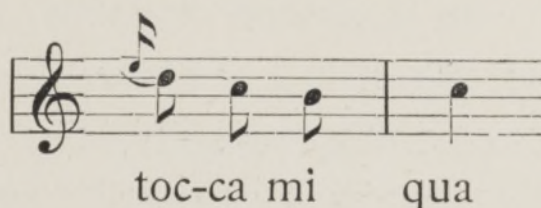
nous faisons une appogiature longue de la moitié de la note suivante, le rythme de l'iambe se change en anapeste ; la phrase perd tout son caractère, le rythme de l'iambe avec l'accent sur la brève ♩ - donnant précisément à la phrase musicale quelque chose d'humble, de soumis, je dirais comme une sorte de génuflexion.

Pour le rythme du trochée nous trouverons un exemple dans l'*Orphée* de Gluck (air d'une ombre heureuse) :

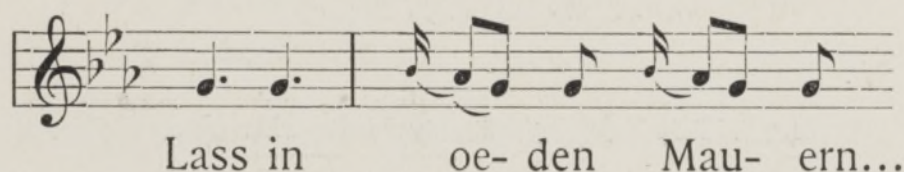


Si l'on altère le rythme par une appogiature longue, la phrase perd son caractère gracieux. Les partitions des maîtres modernes du reste nous offrent des exemples qui par analogie peuvent nous guider. Que l'on compare celui que nous venons de donner avec la phrase suivante du *Rheingold* :

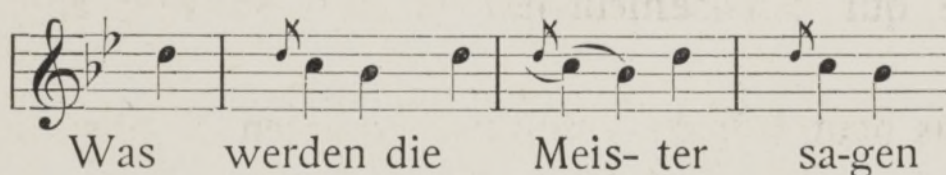
On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Qu'on me permette d'en donner encore deux ou trois. Devant le tribrachys (♩ ♩ ♩) la petite note doit être courte. Voyez dans l'air de Zerline :



ou bien le passage de l'Air d'Anette du *Freischütz* :



& comparez avec la phrase de David, dans les *Maîtres Chanteurs* :



Le célèbre air en si mineur pour contralto avec violon solo de la *Passion selon saint Mathieu* (J.-S. Bach) fournit un exemple de l'appogiature devant le rythme crétique ou amphimacre.

Je m'arrête (1). Ces différents exemples auront, je l'espère, suffisamment démontré combien il est important de conserver à la phrase mélodique le rythme que le compositeur lui a donné, & d'exécuter la petite note de façon à ce que ce rythme ne soit pas défiguré.

Je rappellerai ici ce que Gluck écrit dans la préface de *Paride ed Elena* : « Plus on s'attache à chercher la perfection & la vérité, plus la précision & l'exactitude deviennent nécessaires. Dans un ouvrage de ce genre, une note plus ou moins soutenue, un renforcement de ton ou de mesure négligé, une *appogiature hors de place*, un trille, un passage, une roulade peuvent détruire l'effet d'une scène entière. »

Mais, pour arriver à cette perfection demandée par Gluck, il ne faut pas seulement que les exécutants s'appliquent à la plus grande exactitude, il faut aussi qu'on nous donne des éditions conformes au texte original. Dans beaucoup d'éditions des chefs-d'œuvre de nos maîtres, les appogiatures sont notées d'après le goût & l'appréciation de tel ou tel artiste aux soins duquel la publication a été confiée. Je ne citerai qu'un exemple : un très grand savant, M. F.-A. Gevaert, a, dans son *Répertoire classique du chant français*, ouvrage destiné aux conservatoires de musique, souvent remplacé les petites notes par des notes mesurées. Ce procédé est à rejeter déjà au point de vue historique ; mais j'oserai dire que l'exécution de l'appogiature, surtout de la

(1) Nous nous proposons d'examiner ultérieurement l'appogiature dans le récitatif.

petite note d'expression, est tellement liée à l'interprétation personnelle de l'artiste, à quelque chose de si subjectif, qu'il me semble dans bien des cas impossible de la noter rigoureusement comme une autre note mesurée. Qu'on nous donne donc dans le texte la version originale, & si l'artiste qui dirige la publication veut nous initier à son interprétation de tel ou tel passage, qu'il le fasse en marge, ou dans une remarque spéciale.

TH. GEROLD.

(Professeur de chant à Francfort.)

P. AUBRY : **La légende dorée du Jongleur.**

Dans un roman de Dickens, nous assistons à la mort, sur son grabat de misère, d'un *clown* auquel le public avait jadis fait quelque célébrité. La page est poignante & douloureuse : est-ce au talent de l'humoriste qu'elle le doit ? n'est-ce point plutôt à la situation elle-même & à la cruauté d'une existence qui, consacrée tout entière au rire & à la folie des autres, s'éteint, loin du souvenir de ceux qu'elle a charmés & en face des réalités les plus sombres de la vie & de la mort, dans l'oubli & dans le dénûment ?

Longtemps, on a pu croire que, par une injustice ironique de l'histoire, ces ménestrels & ces jongleurs, qui tinrent une place si aimable dans la vie du moyen âge par les légendes & les poèmes que nous leur devons, avaient vu leur race s'éteindre, sans que, par un juste retour, légendes ou poèmes aient consacré leur souvenir.

Au reste, qu'étaient ces jongleurs & quelle place tenaient-ils dans la société féodale du XII^e & du XIII^e siècle ? Disons sommairement qu'ils furent le plus souvent les interprètes, diseurs ou chanteurs, de nos poètes d'épopée & que, quelquefois aussi, ils composèrent eux-mêmes les œuvres qu'ils répandaient. Ils tenaient donc dans la vie intellectuelle une place moins élevée que les troubadours & les trouvères ; dans la vie sociale aussi, on ne leur accordait qu'une estime assez médiocre, car la réputation des jongleurs n'était guère brillante. Nous sommes d'ailleurs fort bien outillés pour la connaître : historiens, poètes & juristes leur font de fréquentes allusions, & nous renseignent volontiers. Nous savons ainsi que les jongleurs ne se contentaient point seulement de *chanter de geste*, selon la vieille expression, mais que d'autres, les frères pauvres de la corporation, faisaient même métier de danseurs, d'acrobates & de montreurs d'animaux.

On riait, certes, à leur approche ; mais, néanmoins, les mères faisaient rentrer leurs filles & les vieilles gens cachaient leurs écus d'or. Il faut lire dans les sermonnaires du même temps les portraits peu flattés qui sont souvent faits de nos jongleurs ; les canons des conciles, les Pères de l'Église se joignent volontiers aux prédicateurs, pour supplier les seigneurs & les nobles

de ne point, comme ils avaient accoutumé de le faire, donner de beaux vêtements, des chevaux, des plats d'or, à ces chanteurs errants, qui, aux heures de vesprée, s'en venaient frapper à la porte des châteaux &, en échange de leurs chansons, demander bon gîte & hospitalité.

Nous ferons quelque jour un tableau détaillé & plus précis de leurs mœurs ; aujourd'hui nous nous tiendrons sur le terrain de l'histoire littéraire ; nous ajouterons un chapitre au recueil des légendes médiévales & un argument à cette thèse que la musicologie, pour vivre comme science, ne doit pas être isolée dans la synthèse des connaissances humaines : c'est ici l'histoire littéraire qui apporte sa contribution à l'histoire des musiciens. Laissons donc parler la légende.

*
* *

Avant d'entrer dans le domaine de la littérature & d'analyser les légendes que le moyen âge a fixées définitivement sous une forme poétique, nous avons dessein de rechercher celles qu'on se transmettait oralement, & que nous connaissons par des renseignements épars dans les historiens ou sur les monuments.

Sainte Cécile, que l'on invoque comme la patronne des musiciens & que l'iconographie du moyen âge représente toujours avec un attribut musical, était sans doute une chaste personne qui n'avait rien de commun avec ces libertins de jongleurs. La seule remarque que nous puissions faire à son endroit, c'est qu'elle s'est autant désintéressée des musiciens du moyen âge que ceux-ci en revanche se sont peu souciés d'elle.

C'est un saint des premiers siècles de l'Église, un Père du désert, bien surpris sans doute de se trouver dans une telle aventure, que nous allons mêler à la vie de nos jongleurs : il s'agit de saint Paphnuce. « Le saint ermite avait un jour demandé au ciel (ce qui n'était peut-être pas suffisamment modeste), quelle pouvait bien être devant Dieu la valeur morale du solitaire Paphnuce. Il lui fut répondu que c'était celle d'un pauvre musicien des rues qu'on lui nomma. Le saint, médiocrement glorieux de cette comparaison, alla trouver le bonhomme avec lequel il était peut-être surpris de se voir ainsi comparé & l'interrogea longuement sur toute sa vie. Il apprit que ce chanteur ambulante, — un vrai jongleur, — avait jadis été voleur, mais que depuis longtemps il pratiquait de beaux actes de charité envers le prochain. Paphnuce, édifié de cette droiture & de cette charité chez un homme qui ne jouissait d'aucune considération, lui fit connaître ce qu'il avait appris de Dieu à son sujet ; & le pauvre musicien, touché de cette révélation, servit désormais le

saint dans son monastère. Il y mourut saintement & Paphnuce vit son âme portée au ciel par les anges (1). »

Une autre légende, chère au moyen âge & vraisemblablement assez répandue, puisqu'avec d'autres noms, nous la retrouvons dans les fabliaux français, est celle de sainte Wilgeforde, cette vierge d'une idéale beauté, qui demande au ciel, pour fuir une union qui lui répugnait, de dissimuler la grâce de ses traits sous une barbe repoussante. Son vœu fut exaucé. La vierge barbue devint sainte de l'Église ; & bien des siècles plus tard nous voyons sainte Wilgeforde faire largesse d'une de ses pantoufles d'or à un jongleur qui était venu fort candidement à Prague jouer une sérénade devant son image : l'image miraculeuse n'a d'ailleurs plus aujourd'hui qu'un soulier d'or (2).

La chronique de Geoffroy de Stavelot nous fait connaître un cas curieux : c'est l'histoire miraculeuse de ce jongleur, qui, durant une veillée funèbre consacrée à saint Remacle, se met, subitement inspiré, à improviser tout un poème en l'honneur du saint (3). Ce fut merveille au dire des contemporains, & ce chant miraculeux fit, dès longtemps avant Schelley, définir la poésie une visite de la divinité dans le cœur de l'homme.

Nous connaissons encore le miracle de Notre-Dame de Chartres, ce récit naïf & charmant où l'on voit la Mère de Dieu guérir un pauvre muet plein de foi & punir du même coup le jongleur ivrogne & sceptique, qui, de la taverne où il s'attardait en longues beuveries, raillait les hommes de Dieu dans l'église voisine ; mais il est à croire que les jongleurs ne se vantaient pas à l'excès d'un prodige qui tournait si peu à leur gloire.

Bien autrement répandus & populaires dans nos provinces de France au XIII^e siècle, les deux prodiges d'Arras & de Rocamadour. Le premier de ces récits resta dans la tradition orale ; le second reçut les honneurs de la poésie. Voici donc ce qui se passait au pays d'Arras. Un mal épouvantable sur lequel les érudits ne semblent pas d'accord, « le mal des ardents », ravageait alors toute la région. Était-ce, comme on l'a prétendu, une sorte d'érésypèle gangreneux ? il importe peu de le savoir, mais enfin l'épidémie sévissait, & elle était horrible. C'est alors, suivant la légende, c'est le samedi 23 mai de l'année 1105, que la Vierge Marie apparut à deux jongleurs qui s'étaient voué une haine mortelle, & dont l'un, appelé Itier, demeurait en Brabant, & l'autre, du nom de Normand, à Saint-Pol-sur-Ternoise. « Allez, leur dit Marie, & annoncez à l'évêque qu'une femme lui apparaîtra au chant du coq, tenant à la main un cierge de cire blanche. Elle en fera tomber quelques gouttes dans l'eau qui est destinée aux malades & ils seront guéris. » Les deux jongleurs

(1) Cf. L. GAUTIER, *Epop. fr.*, t. II ; — P. CAHIER, *Caractérist. des saints*, p. 38.

(2) Cf. P. CAHIER, *Caract. des saints*, p. 121 & 122 ; — *Acta SS.*, Jul. I, p. 63.

(3) Cf. MIGNE, P. L., CXLIX, col. 324.

obéirent à la voix céleste, remplirent leur mission, & signe manifeste de l'intervention divine, tombèrent dans les bras l'un de l'autre, en se réconciliant pour toujours. Puis le cierge miraculeux, que l'évêque reçut en effet des mains de la Vierge, fit tous les miracles qu'on en pouvait attendre & la reconnaissance populaire le transforma bientôt en une sorte de relique auguste & comme le palladium de la cité. On le conserva d'abord dans une chapelle consacrée à saint Nicolas ; puis, quelques années plus tard, en 1214 ou 1215, on fit mieux & l'on construisit en l'honneur du cierge béni, sur la place du Petit Marché, un édifice exquis auquel on voulut vaguement donner la forme d'un cierge ; & les clefs de ce saint luminaire, nous apprend un célèbre manuscrit de la Bibliothèque Nationale (1), étaient confiées aux deux mayeurs de la confrérie des jongleurs d'Arras.

Voilà donc quelques-uns des récits que le moyen âge aima & que les jongleurs racontaient avec quelque orgueil, certes, dans les veillées d'hiver ; & l'on devine que, le récit terminé, tandis que près de lâtre qui pétille, le seigneur & sa maisnie, tous ses enfants & tous ses serviteurs, se recueillent & méditent en silence le miracle qui vient d'être conté, le jongleur ne manque pas de tirer la moralité de son histoire & de bien faire ressortir qu'un bon & chrétien seigneur ne doit pas être moins hospitalier & moins généreux que les saints ou les saintes, que la Vierge envers les pauvres jongleurs qui courent les grandes routes de France en contant les bienfaits du bon Dieu.

Mais ce n'est pas tout : dans son bagage, notre jongleur a certainement un de ces petits manuscrits de poche, comme nous en avons tant conservé dans nos bibliothèques. Ce ne sont pas chefs-d'œuvre de calligraphie, ni d'enluminure ; au contraire, ce sont des livres d'usage & de pratique, très simples, mais ils sont pleins de si belles histoires ! ils donnent souvent le texte de nos grandes épopées guerrières, de nos merveilleux romans d'aventure, & peut-être aussi, à côté de Fierabras ou de Guillaume d'Orange, trouverait-on un conte en vers, bien petit & bien humble, un court fabliau, presque honteux du jour, mais que le jongleur sera fier de lire à son auditoire ; car ces quelques fabliaux, que nous connaissons, constituent pour la jonglerie autant de titres de noblesse, & d'autant plus précieux que plus rares.

Si donc le seigneur qui accueille notre jongleur est un esprit cultivé, s'il ne goûte que médiocrement les récits miraculeux de sainte Wilgeforde, de saint Remacle ou du cierge d'Arras, le malin jongleur prendra le petit manuscrit & lira de beaux vers à son hôte ; il lui lira en quelques fabliaux la légende dorée du jongleur.

Comme le nord, le midi de la France eut un cierge miraculeux, à Rocamadour. Déjà très anciennement au moyen âge, sur les bords de l'Alzou, au sommet d'un rocher, il y avait un oratoire formé de deux chapelles super-

(1) Paris, B. N., fr. 8541 ; — Cf. *Ann. arch.*, X, p. 321, & XI, p. 175.

posées & dédiées à la Vierge & à saint Amadour ; c'était comme aujourd'hui un pèlerinage célèbre.

Or Pierre de Siglar, troubadour renommé, se rendit au sanctuaire de N.-D. de Rocamadour ; sa prière terminée, le jongleur prit sa viole entre ses doigts & fit retentir la chapelle des plus doux accords. Le peuple, ému par ses accents, se rassembla autour de lui. Le jongleur chanta longuement les louanges de la Mère de Dieu & à la fin, il se sentit inspiré de lui demander un des cierges qu'il voyait placés sur une estrade & qu'on avait offerts à la Vierge en reconnaissance de quelque faveur obtenue. C'était, disait-il, pour l'éclairer pendant son souper & un témoignage que ses chants lui avaient été agréables. La Madone, sensible à cette naïve prière, fit descendre sur la vièle du jongleur le cierge tant désiré.

Un moine, Girars, gardien de l'église, regardant ce fait merveilleux comme un acte de magie, saisit le cierge & le replace sur l'estrade. Pierre de Siglar, animé d'une nouvelle confiance, reprend avec vivacité son instrument & fait entendre des accords d'une douceur ravissante. Le moine, courroucé à son tour, s'élance avec la rapidité de la biche sur le cierge qu'il remet de nouveau sur l'estrade & attache solidement. Le menestrier, sans se déconcerter à la colère du sacristain, recommence ses soupirs & ses plaintes sur son instrument. Tandis qu'il s'accompagne sur sa vièle, son cœur s'élève jusque dans les cieux : il supplie avec larmes la Vierge de confirmer le miracle qu'elle vient de faire à deux reprises différentes.

Soudain son vœu est exaucé. Le cierge redescend une troisième fois sur la vièle du jongleur. Le peuple, à la vue d'un prodige si bien constaté, environne Pierre de Siglar & fait sonner les cloches en signe de réjouissance. Le jongleur offrit ce cierge miraculeux à l'autel de Marie, en reconnaissance de ce bienfait, & revint chaque année présenter à la Vierge de Rocamadour un cierge de la pesanteur d'une livre. Depuis cette époque, il n'entra jamais dans aucune église, sans jouer de son instrument en l'honneur de la Reine des cieux. A sa mort son âme bienheureuse s'en alla au ciel avec les anges par la miséricorde de Notre-Dame.

*
* *

Il y a dans ce fabliau comme dans le suivant une pointe de malice : nous voyons la sainte Vierge prendre partie pour le jongleur contre un moine ou un clerc ; le moine de Rocamadour est « fel & maignars » ; celui de la pièce qui suit ne demande qu'à railler le jongleur ignorant qui danse devant la statue de la Vierge, mais l'aventure tourne à la confusion de ces moines pour le plus grand honneur du musicien.

Voici d'ailleurs ce que raconte le poète du tumber Notre-Dame.

Un ménestrel, dégoûté du monde, s'était retiré au couvent de Clairvaux. Quoique animé d'une vive piété, il ne pouvait prendre part au service divin, ne sachant ni le *Pater noster*, ni le *Credo*, ni même l'*Ave Maria*. Tourmenté par la pensée qu'il était un membre inutile de la Congrégation & qu'il mangeait sans rien faire le pain qu'elle lui donnait, craignant aussi d'être chassé du couvent pour retourner dans le monde des pécheurs, il s'adressa à la Vierge compatissante. Pendant que les cloches invitaient à l'office, il entra dans une « croute » où il y avait un autel de la Vierge. Il lui raconta longuement sa perplexité, lui disant combien il aimerait la servir & la prier. Mais il ne savait comment s'y prendre. A défaut d'autres hommages ne pourrait-il faire pour elle la seule chose qu'il sût faire? Aussitôt que cette idée lui fut venue, il ôta sa robe, & revêtu d'une simple cote, il fit devant la Vierge tous les tours qu'il avait coutume d'exécuter devant les badauds jadis.

Il continua ce même manège longtemps, tant enfin qu'un des frères du couvent, surpris de ne pas le voir à la messe, l'épia & découvrit son secret. Après avoir été témoin de ce singulier service divin, il s'empressa d'en faire part à l'abbé. Celui-ci, qui en croyait à peine ses oreilles, se rendit dans la crypte, & arriva pour voir un miracle touchant : comme le pauvre jongleur, ayant fini par perdre connaissance de fatigue, était tombé au pied de l'autel, Marie descendit du ciel, accompagnée de sa suite d'anges, & avec une « touaille » en guise d'éventail, elle se mit à éventer doucement son ménestrel qui ne s'en apercevait pas. Bientôt après, le jongleur mourut, & les anges emportèrent son âme au séjour des bienheureux.

A suivre.

PIERRE AUBRY.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra : **Le Roi de Paris**, drame lyrique en trois actes & quatre tableaux, paroles de Henry Bouchut, musique de Georges Hüe. — Le **Ballet de la reine de Bourgogne**.

Prix de Rome de 1879 (1), M. Georges Hüe est déjà connu par une série d'œuvres très distinguées. L'heure de la gloire a-t-elle sonné pour lui? Je n'oserais l'affirmer. Il y a de nombreux inconvénients à parler d'une œuvre aussi importante qu'un drame lyrique en quatre actes après avoir assisté seulement à une répétition générale. C'est cependant ce que je dois faire aujourd'hui, à mon très vif regret, le texte du numéro

(1) M. G. Hüe avait alors 21 ans, étant né le 6 mai 1858, à Versailles. Il a donné successivement : *les Pantins* (prix Crescent) joués à l'Opéra-Comique en 1882 ; *Rubezahl*, légende symphonique couronnée par la Ville de Paris, jouée aux Concerts Colonne en 1887 ; *Résurrection*, épisode sacré (Conservatoire 1893) ; *Jeunesse*, poème lyrique (1893) ; des *scènes de ballet*, exécutées chez Lamoureux et aux concerts de l'Opéra en 1897 ; aux concerts officiels de l'Exposition en 1900, la *Belle au bois dormant*, &c., &c.

de cette Revue devant être imprimé le matin même du jour où aura lieu la première représentation. C'est assez dire que je ne prétends pas donner ici une opinion définitive, mais traduire une première impression que je serais heureux de ne pas voir partagée par le public.

D'une façon générale, je reproche au *Roi de Paris* de ne nous offrir qu'une esquisse un peu sèche, au lieu d'être la reconstitution d'une des époques les plus vivantes & les plus tragiques de notre histoire. Au début du premier acte, nous sommes dans la salle basse du cabaret de maître Corbant. C'est là que les Ligueurs nous apprennent leurs projets révolutionnaires & leur dessein de substituer le duc de Guise à Henri III ; c'est là que le duc de Guise vient se faire acclamer & accepte son rôle de chef de parti après des hésitations dont triomphe sa maîtresse, Jeanne de Noirmoutiers. (Ne voyez ici, je vous en prie, aucune allusion à l'histoire encore récente d'un célèbre général qui fut un révolutionnaire hésitant & sur lequel une femme exerça beaucoup d'autorité...) Politique, amour, psychologie un peu trouble du « Balafre », tout cela est exposé dans la salle basse du cabaret, — ce qui rétrécit & rabaisse un peu le sujet. En outre, cet amour de Jeanne & d'Henri est quelconque ; on n'y est point préparé, on n'en connaît pas la genèse ; il nous laisse froid. Les scènes de conjuration qui lui servent de cadre, sont d'ailleurs vivement conduites & d'une belle allure dramatique. — Au deuxième acte, nous sommes au Louvre, dans le cabinet du roi, où de jeunes seigneurs s'amusent à des jeux variés, pendant que la Ligue gronde au dehors. Un de ces seigneurs, Longnac, aime Jeanne, la maîtresse de Guise : au moment où elle vient au Louvre, pour remplir un service d'honneur auprès de la Reine, il tente de la séduire, sur le conseil même d'Henri III qui voudrait jouer un bon tour à son ennemi. Jeanne résiste & se retire après avoir jeté son mépris à la face de toute la cour. Des cris séditieux se font entendre au dehors ; devant cette menace grandissante, le faible & versatile souverain décide de se retirer à Blois, en abandonnant à Guise le titre de « roi de Paris ». — Le troisième acte comprend deux tableaux d'une grande simplicité : dans le premier, Henri III, réconcilié en apparence avec son ennemi, lui donne une fête pour célébrer un hypocrite rapprochement ; dans le second il le fait assassiner par Longnac. — « Je ne le croyais pas si grand ! » Sur ce mot historique prononcé devant un cadavre, le rideau tombe.

Je ne crois avoir rien omis d'essentiel dans cette rapide analyse. Une telle œuvre me paraît surtout manquer d'imagination. Elle ne nous donne aucune idée de ce qu'était Paris sous les derniers Valois & ne nous montre pas les faces multiples d'un admirable sujet ; elle manque de variété, de vie, d'ampleur, & par suite d'émotion. Le personnage principal est à peine intéressant. Si l'auteur du livret avait bien voulu parcourir les ouvrages du temps (1), il aurait certainement trouvé les éléments d'une tragédie plus pleine, plus colorée & plus pathétique, — & il aurait entraîné à sa suite le compositeur. Il est singulier qu'on nous transporte au xvi^e siècle, en pleine guerre civile, & que nous restions si peu émus ! La musique est celle d'une cantate très distinguée.

La mise en scène n'a guère plus de valeur historique, & je ne puis m'empêcher de signaler une étrange confusion. Au troisième acte, lorsque Guise & le roi réconciliés assistent à une fête, le livret (p. 31) donne l'indication suivante : « Ballet : sarabande, rigaudon, menuet. — Reconstitution intéressante comme mise en scène de la gravure du ballet de la reine de Bourgogne. » Ces derniers mots sont une véritable énigme. De quelle « reine de Bourgogne » veut-on bien parler ? Il n'y a, au xvi^e siècle, ni femme, ni ballet qui ait porté ce titre. Cela est étrange. On a sans doute voulu parler du ballet

(1) Je ne veux point étaler ici une copieuse bibliographie. Les sources principales sont indiquées dans la *Bibliographie de l'Histoire de France* (1 vol. par G. Monod, travail fait à l'École des Hautes Études).

comique DE LA ROYNE, donné à l'hôtel BOURBON (cet hôtel, situé près du Louvre où se réunirent les États généraux de 1614), à l'occasion du mariage de Joyeuse & de La Valette, les « deux enfants du Roi » avec les deux sœurs de la Reine, Marguerite & Christine. Ce célèbre ballet (1) contient en effet une gravure (à la page 4) donnant « la figure de la salle » : on y voit une Fontaine, des Tritons, des Satyres, le Chariot de bois, Quatre Vertus, le Chariot de Minerve, & dix-huit Médaillons ; mais cette gravure ne ressemble guère à ce que nous avons vu à l'Opéra, & je doute que M. Capoul accepte la responsabilité des indications dont la mise en scène du *Roi de Paris* a été entourée.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. Avec M. Zola pour collaborateur, M. Alfred Bruneau vient d'écrire un drame puissant & un peu sombre, d'exécution musicale difficile (il y a eu près de 15 répétitions) dont les personnages sont des pêcheurs chaussés de grosses bottes, coiffés & vêtus comme dans la vie réelle. La répétition générale de *l'Ouragan* n'ayant pas encore eu lieu, nous en remettons l'analyse au prochain N^o, en nous bornant à souhaiter à l'éminent compositeur le succès dont il est digne.

J. C.

Théâtre National de l'Odéon. **Ulysse.** Tragédie en 5 actes de F. Ponsard, musique de Ch. Gounod. (Partition chez Choudens).

A l'extrémité de notre horizon classique, dans la région brillante des épopées & des contes merveilleux, sur une des deux cîmes de cette poésie homérique d'où l'idée du Beau a rayonné sur toute notre civilisation latine, se dresse Ulysse, arrière-petit-fils de Zeus, & symbole des qualités les plus souples du génie grec.

Les scènes admirables de l'Odyssée, où les sentiments les plus profonds & les plus doux de l'âme humaine coulent de source, ont inspiré une trilogie à Eschyle & une tragédie mêlée de musique à F. Ponsard & Ch. Gounod. La trilogie d'Eschyle est perdue ; la tragédie française, à peu près oubliée depuis bientôt 50 ans qu'elle a vu le jour (1852), nous a été rendue par l'heureuse initiative de M. Ginisty. Ponsard a suivi de fort près son modèle : il n'a oublié ni le vieux chien Argos, ni la nourrice Euryclée qui reconnaît Ulysse à une cicatrice de son pied ; il a compris le puissant intérêt dramatique du sujet : certaines scènes, comme celles où Ulysse ne peut arriver à se faire reconnaître de Télémaque, ou celle où il bande l'arc au milieu des prétendants d'abord insolents, puis terrifiés, étaient bien des « scènes à faire. » Ont-elles été « faites » ? Jusqu'à un certain point seulement ; car Ponsard, qui fuit l'emphase (2), ne sait pas éviter la platitude ; sa pièce, — pour employer ses propres expressions, — n'est qu'une « pâle gravure » auprès d'un « magnifique tableau ».

Quant à la musique dont Gounod jeune encore a revêtu quelques chœurs & quelques fragments de dialogue, j'apprends par le dictionnaire de Riemann qu'elle veut « imiter l'antique ». On affirme d'autre part que l'un de nos grands compositeurs, connu pour sa franchise parfois un peu brusque, aurait dit un jour (il y a un an environ) : « La seule chose un peu propre que Gounod ait écrite, ce sont les chœurs d'Ulysse. »

(1) En voici le titre exact : *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont sa sœur, par Baltazar de Beaujoyeux, valet de chambre du roy et de la royne sa mère. Paris, chez Ballard et Patisson, 1582.* Les vers étaient de l'aumônier du Roi, la Chesnaye ; les décorations & costumes, de Jacques Patin, la musique de Salmon, de Baltazarini (appelé *Beaujoyeux*) & de Beaulieu. Ce ballet a été l'objet d'une monographie : *Les origines de l'opéra et le ballet de la reine*, 1581, par Ludovic Celler (1868).

(2) La Préface des *Etudes antiques*, dont *Ulysse* fait partie (C. Lévy), est fort intéressante à lire : on y trouve de bien spirituelles remarques sur « ces temps reculés où l'on avait faim & soif ».

Je ne sais trop ce que Riemann entend par « imiter l'antique » ; la musique de l'antiquité est, on le sait, inimitable, puisqu'il ne nous en reste plus, à côté d'un grand fatras théorique, que de rares & informes débris. Quant à l'impression d'antiquité que certains musiciens, — MM. Massenet dans les *Érynnies*, Saint-Saëns dans les chœurs d'*Antigone* & certaines pages de *Phryné*, — ont essayé de nous donner, elle est due d'abord à quelques irrégularités rythmiques ou tonales qui, parfaitement ignorées de Pindare ou de Timothée, ont pour seul effet de nous dépayser, & ensuite à la dignité, la grâce noble & sereine de la mélodie qui nous rappelle les statues grecques & nous transporte ainsi en pleine Hellade. Rien de tout cela dans la facile partition de Gounod : il est difficile d'imaginer des rythmes plus carrés & plus monotones, des harmonies plus régulières & plus prévues, des modulations à la quinte d'une plus imperturbable banalité ; & quant à la dignité, à l'allure calme & mesurée de la mélodie, je la cherche en vain dans ces chœurs entraînants & rapides, écrits dans le plus pur style de finale d'opéra.

LOUIS LALOY.

Concerts du Conservatoire. Suivant l'usage, la Société des Concerts du Conservatoire a terminé la saison, le Samedi Saint, par un « Concert spirituel » ; suivant l'usage également, le programme comprenait plusieurs œuvres profanes : la symphonie en *ré* de Beethoven (1803, op. 32), souriante & fraîche en sa belle jeunesse ; le 1^{er} Concerto pour violon de M. C. Saint-Saëns (1863), hérissé de difficultés que l'admirable aisance de M. Sarasate ne permet plus d'apercevoir, & l'ouverture de *Ruy Blas* (1838) de Mendelssohn. La musique religieuse était représentée par les fragments d'*Israël en Égypte*, de Haendel (Londres, 1738), œuvre puissante, saine & presque sereine jusque dans l'expression de la terreur, & par le *Requiem* de M. Fauré, dont la première audition complète n'a eu lieu que le 12 juillet 1900, au Trocadéro (1). M. Fauré a conçu & traité son œuvre d'une manière toute personnelle : le *Dies iræ* n'y figure pas, la colère divine en est absente ; & l'antienne *In paradisum*, qui lui sert de conclusion, laisse entrevoir les félicités éternelles. M. Fauré n'a pas voulu déchaîner, à l'instar de Berlioz, les foudres du jugement dernier sur l'humanité prosternée ; il n'a pas cherché davantage à imiter Bach, inimitable en effet : il est resté lui-même, il a orné ce redoutable sujet de mélodies délicates & de suaves harmonies. L'accent religieux est-il absent ? Non, certes, pas plus que la tendresse & la compassion ne sont bannies de l'Évangile ; mais on ne trouve ici que l'un des aspects de la religion, le plus doux, le plus humain ; cette musique console & berce, elle n'invite pas aux graves réflexions ; mais les musiciens l'aimeront, car elle est charmante, & les croyants pourront s'y plaire, parce que rien ne s'y trouve de vulgaire ni de malsain ; la mélodie reste pure, sans inflexions trop caressantes, sans mouvements trop passionnés ; & l'orchestre ne cherche pas à flatter l'oreille par des combinaisons trop imprévues : les harpes, les violons avec sourdine, les violoncelles, la flûte, telles en sont les sonorités dominantes ; les cuivres n'apparaissent que de loin en loin, pour jeter, dans cette œuvre de douceur & d'espoir, quelques appels de terreur. Il en est ainsi par exemple au début du premier morceau, fort saisissant. Les passages les plus remarquables de l'œuvre sont le chant des ténors, dans l'Introït, soutenu par un bel accompagnement de violoncelles ; — le chant des sopranos, très doux, qui lui fait suite & sera repris sous forme de dessin d'orchestre dans le *Sanctus* ; — l'Offertoire, où les voix suppliantes se suivent en forme

(1) Publié chez Hamelle la même année. L'œuvre est de 1891.

de canon pour faire place bientôt à un solo de baryton, entouré d'admirables harmonies ; — le *Pie Jesu*, gracieux & tendre ; — & le *Libera me*, où un chant grave se détache sur un rythme persistant. Toutes ces pages, & d'autres encore, sont belles par l'émotion sincère, l'élégance & la pureté du style. Bonne musique religieuse, et excellente musique.

Le Concert du 21 avril ne comprenait que deux Nos : la messe solennelle en *ré* de Beethoven (1824), & la symphonie en *ut* mineur de M. C. Saint-Saëns (1886). Il y avait quelque chose de paradoxal, le jour même où le printemps semblait faire son ouverture & invitait aux libres promenades, à réunir 900 personnes dans une salle trop étroite pour leur faire entendre une messe solennelle ; & cependant la salle du Conservatoire ne fut, jamais peut-être, ni mieux remplie, ni plus aristocratiquement élégante, ni plus recueillie, tant est restée irrésistible la beauté de cette messe grandiose. Dans leur manière d'attaquer & aussi de couper le son (par ex. à la fin du *Gloria*), les chœurs, excellemment formés par M. Samuel Rousseau, ont montré une précision admirable ; dans le *Benedictus*, M. Nadaud a eu le bon goût d'exécuter son solo sans faire pleurer les cordes du violon, mais les solistes (dernière partie du morceau) ont chanté, hélas ! très faux. Ce n'est pas entièrement leur faute. Il faut songer qu'ici, comme dans la 9^e symphonie, Beethoven accumule les difficultés, en écrivant pour les voix comme s'il faisait du contre point instrumental. — La symphonie de M. Saint-Saëns, œuvre classée, a provoqué deux incidents dont le second reste inexplicable. L'éminent compositeur assistait au Concert au fond de la 2^e loge de gauche (après la loge d'avant-scène) ; après l'exécution de son œuvre, une ovation enthousiaste du public & des musiciens le contraignit à se lever, à paraître & à saluer. A la sortie, dans le vestibule, une double haie d'admirateurs l'attendit au passage & renouvela l'ovation ; mais aussitôt après retentit un coup de sifflet énergique, cause d'une dernière ovation plus chaleureuse encore. Quels ont bien pu être les motifs de cette étrange manifestation ? nous nous refusons à croire qu'elle soit partie d'un musicien. Remarquons enfin que ce coup de sifflet — comme le coup de pistolet tiré il y a quelques années à la Madeleine — n'a pas retenti dans l'enceinte du temple, mais *extra limen*. Il n'y a pas lieu à purification.

LOUIS LALOY.

— Les **Grands Concerts Symphoniques de Paris**, organisés au théâtre du Vaudeville par M. Schiller, viennent de nous présenter M. Erdmannsdorfer, de Munich, qui succédait, comme chef d'orchestre, à MM. Steinbach, Muck, Fiedler, & qui a obtenu un égal succès. La partie exotique du programme de ces concerts paraissant close, je résumerai les impressions qu'ils m'ont laissées. La personnalité de ces chefs d'orchestre allemands, qui tous sont d'ailleurs des musiciens de premier ordre, tient vraiment un peu trop de place dans l'organisation de ces festivals. Sans doute, il est important de savoir comment chacun d'eux sent & comprend telle ou telle symphonie ; il est en outre amusant de connaître leur figure & d'observer leur mimique : de voir M. Steinbach se dresser sur la pointe des pieds ou faire avec ses deux bras le mouvement d'une brusque pompe foulante, lorsqu'il veut enlever son orchestre ou accentuer un rythme ; de constater que M. Muck, plus calme, est le portrait vivant — moins le monocle — du ministre anglais Chamberlain ; d'observer l'extraordinaire gesticulation de M. Erdmannsdorfer qui s'agite comme en une sorte de palestre musicale... Tout cela est intéressant, je le répète, à divers titres. Mais d'abord, on oublie que la qualité de l'orchestre a au moins autant d'importance que celle du chef qui est au pupitre. Or les musiciens du Vaudeville avaient été recrutés un peu hâtivement, parfois sur de simples

lettres de recommandation, & n'étaient pas habitués à jouer ensemble ; au lieu de deux répétitions par semaine, comme stipulait le contrat d'engagement, on a bientôt dû répéter tous les jours, ce qui a produit quelques démissions. Malgré ces efforts, on n'est pas arrivé à ce fini d'exécution auquel certains concerts dominicaux nous ont accoutumés. Je regrette, en second lieu, que chaque *Capellmeister*, comme entraîné par le courant d'opinion qui le conduit à Paris & soucieux de répondre à l'attente de ceux qui le mettent en vedette, se croie obligé d'introduire une fantaisie toute personnelle d'interprétation dans des chefs-d'œuvre consacrés. Songez que les symphonies d'un Beethoven sont des monuments définitifs, « plus solides & plus durables que l'airain » ; il ne faudrait pas que notre snobisme en fît une sorte de matière plastique & indécise que chacun vient modeler à son gré. Je dirai, en parodiant un mot célèbre de Kant, que les chefs-d'œuvre symphoniques sont une *fin* & non un *moyen* (un moyen de faire valoir tel ou tel virtuose). Il serait enfin à désirer que les chefs d'orchestre de Munich, de Meiningen ou de Berlin ne fissent pas uniquement le voyage de Paris pour diriger ici des œuvres très connues, mais surtout pour nous révéler les meilleurs compositeurs contemporains d'outre-Rhin. Le prologue d'*Œdipe*, de M. Schillings, le *Rubis*, de M. d'Albert, le *Carnaval de Paris*, de Svedsen, ne constituaient pas, dans le dernier concert, une « attraction » assez nouvelle. Sous réserve de ces quelques observations, on ne peut que remercier M. Schiller des matinées fort agréables qu'il nous a données, en souscrivant aux applaudissements dont le public parisien a comblé ses hôtes.

Le concert du jeudi 15, inaugurant une nouvelle série, nous a permis d'applaudir une fois de plus la noble symphonie de M. Vincent d'Indy (*le Camp de Wallenstein*) & le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de M. Debussy, œuvre exceptionnellement originale, équivalent musical des vers de Stéphane Mallarmé. — Aux **Concerts du Châtelet**, (où la concurrence de rivaux redoutables semble avoir produit une recrudescence de wagnérisme), & aux **Concerts Lamoureux**, aucune œuvre nouvelle n'a été exécutée. Nous tenons à nous associer aux éloges unanimes que la presse musicale a adressés à M. Chevillard pour la sûreté parfaite avec laquelle il a dirigé (par cœur, pour ainsi dire) la symphonie avec chœurs de Beethoven, le Vendredi Saint. Presque au même moment, M. Gui Ropartz faisait exécuter le même chef-d'œuvre, avec un égal succès, à Nancy ; ce simple fait suffirait à montrer les progrès de l'éducation musicale, en France, depuis quelques années. Il y a 10 ans, on disait chez nous que cette symphonie était injouable !

S.

BIBLIOGRAPHIE

Congrès international de Musique. Procès-verbaux des séances (Imprimerie Nationale) par M. Baudouin La Londre.

Le Congrès international de Musique tenu à Paris du 14 au 18 juin, dans le palais des Congrès de l'Exposition universelle, vient de publier ses Actes ; si j'en juge par les épreuves d'imprimerie qui viennent d'être envoyées à quelques-uns d'entre nous, il publiera prochainement les mémoires & les rapports dont la lecture & la discussion a provoqué un certain nombre de vœux.

La préparation de ce Congrès avait été longue & assez laborieuse, comme il arrive d'ordinaire toutes les fois qu'une besogne quelconque est confiée à une Commission. Les membres qui la composent ont des tendances d'esprit différentes, & il leur est malaisé de trouver sans retard une orientation commune ; ceux qui, par leur haute situation, pourraient exercer une influence décisive & imposer une direction nette

n'assistent pas toujours aux séances; en revanche, presque à chaque réunion, il y a de nouveaux membres pour lesquels il faut revenir sur le travail de la veille, & qui, ignorant les votes acquis, remettent en question ce qui devrait être hors de tout débat, si bien que l'œuvre de la Commission ressemble parfois à une toile de Pénélope!... Ceux qui ont quelque expérience n'ont pas besoin que j'insiste sur cet ordre de faits. Les résultats ont-ils été au moins satisfaisants? Pour répondre à cette question, il faudra voir l'accueil qui sera fait, par les pouvoirs publics & par l'opinion, aux vœux du Congrès. Bornons-nous, pour le moment, à les enregistrer.

Voici d'abord comment était composée la Commission chargée d'organiser le Congrès.

PRÉSIDENT : M. Théodore Dubois, membre de l'Institut de France, directeur du Conservatoire national de musique ;

VICE-PRÉSIDENTS : MM. Charles Lenepveu, membre de l'Institut de France, professeur de composition au Conservatoire national de musique; Laurent de Rillé, compositeur de musique; Auguste Durand, éditeur de musique, président de la Chambre syndicale de commerce de musique; lieutenant-colonel Ernest Baudot, ingénieur; Jules Carpentier, ingénieur ;

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. Baudouin La Londre, directeur de l'*Annuaire international de la Musique* ;

SECRÉTAIRES DES SECTIONS : MM. Théophile Dureau, ancien chef de musique d'artillerie, membre de la Commission d'examen des chefs de musique de l'armée; Eugène Crosti, professeur de chant au Conservatoire national de musique; Xavier Leroux, compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique; Gabriel Parès, compositeur de musique, chef de musique de la Garde républicaine; Canat de Chizy, ingénieur.

TRÉSORIER : M. Eugène d'Eichthal, publiciste.

MEMBRES : MM. A. Acoulon, facteur d'instruments de musique; J. Combarieu, docteur ès lettres, Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, lauréat de l'Institut; P. Evette, éditeur & facteur d'instruments de musique; Vincent d'Indy, compositeur de musique, président de la Société nationale de musique; G. Lyon, directeur de la maison Pleyel, président de la Chambre syndicale des instruments de musique; H. Maréchal, compositeur de musique; P. Milliet, auteur dramatique; E. Pessard, compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique; Dr Poyet, laryngologiste, médecin adjoint du Conservatoire national de musique.

DÉLÉGUÉS OFFICIELS : **République de l'Équateur**, M. Lucien Lambert, compositeur de musique. — **États-Unis d'Amérique**, M. Franz Wanderstucken, professeur au Dean College of Music, à Cincinnati. — **Mexique**, M. Gustavo E. Campa, professeur au Conservatoire national de musique du Mexique. — **Russie**, M. le baron Pilar von Pilchau.

Pour prévenir une confusion possible dans l'esprit du lecteur, il faut dire que cette Commission, nommée par M. le Ministre de l'Instruction publique, eut seule un caractère officiel, & que le Congrès qu'elle a organisé est, à proprement parler, le seul Congrès de musique qui se soit tenu à Paris durant l'Exposition. En fait, il y a bien eu un second Congrès, consacré à l'*histoire* de l'art musical, congrès tenu à la Bibliothèque de l'Opéra, & qui a provoqué, lui aussi, des lectures de mémoires & des vœux aujourd'hui à l'impression; mais ce Congrès, dû à l'initiative privée & sans rôle officiel, était exactement la *VIII^e Section d'un Congrès d'Histoire comparée*. Ayant fait partie des deux Commissions & assisté à presque toutes leurs séances, j'ai plaisir à constater d'abord qu'entre l'une & l'autre il n'y eut jamais la moindre rivalité; dès le premier jour au

contraire, la Commission officielle vit dans l'existence de sa voisine une heureuse occasion d'appliquer l'excellent principe de la division du travail, & lui renvoya, comme étant de son domaine, la plupart des questions d'histoire qui lui étaient proposées.

Dès le premier jour aussi, la Commission officielle (qui n'avait pas d'instructions précises & pouvait tracer un programme en toute liberté) donna un caractère nettement technique à ses travaux. Les problèmes d'esthétique furent écartés comme donnant lieu à des discussions interminables, non susceptibles d'aboutir à des résultats pratiques; l'archéologie fut également éliminée. C'est par courtoisie que, sur la proposition d'un de ses membres, la Commission s'occupa de l'évolution du drame lyrique au XIX^e siècle; c'est par courtoisie que j'ai rédigé le rapport qui m'était demandé sur cette question; & c'est par courtoisie enfin, j'imagine, que le Congrès a bien voulu voter des félicitations au rapporteur. Peut-être faut-il en dire autant du rapport de M. Paul Milliet sur « le rôle & les devoirs de la critique musicale », question proposée par M. Th. Dubois. Ce sont là des exceptions. En fait les préoccupations des Congressistes & de ceux qui préparèrent leur tâche furent de toute autre nature. Les séances les plus intéressantes & vraiment typiques de la Commission furent celles où M. Vincent d'Indy (dont on ne saurait trop louer la complaisance & la modestie!) ou M. Parès nous entretinrent de l'unification instrumentale — en vue de faciliter l'exécution de la musique française à l'étranger — des *harmonies* & des *fanfares*; ce furent celles où M. G. Lyon, ancien élève de l'École polytechnique & aujourd'hui directeur de la maison Pleyel, nous parla, avec une verve & une abondance d'arguments inépuisables, de l'oubli dans lequel étaient tombés les règlements relatifs au diapason normal & des conséquences multiples, déplorables, chaque jour plus dangereuses, qui résultaient de cet oubli; ce furent les séances où le même M. Lyon nous présenta un appareil très ingénieux (& presque aussi compliqué aux yeux des profanes) pour enregistrer les mouvements musicaux; celles où M. le lieutenant-colonel Baudot & M. Canat de Chizy, ingénieurs tous deux, nous entretinrent des lois mathématiques auxquelles l'art musical est soumis...

Dans sa 1^{re} séance (jeudi 14 juin), le Congrès nomma : *Présidents d'honneur*, MM. Gevaert & Th. Dubois; *Présidents*, MM. Vincent d'Indy & V. Mahillon; *Vice-présidents*, MM. Théophile Dureau, lieutenant-colonel Baudot & E. Ergo.

Voici, d'après les procès-verbaux rédigés par M. Baudouin la Londre, quels furent les travaux du Congrès :

1^o La première question examinée fut celle-ci : *Quelle base convient-il d'adopter pour amener à l'unité l'orchestration des harmonies et fanfares?* Après lecture d'un rapport très étudié de M. Vincent d'Indy & un échange d'observations entre MM. Mahillon, Schmidt, Evette, le tableau que nous donnons à la page suivante a été adopté.

2^o Sur la proposition de M. Vincent d'Indy & après une discussion à laquelle ont pris part MM. F.-R. Robert, Raoul Chandon de Briailles, Émile Ergo, le Congrès a émis le vœu « qu'il soit créé une classe de chefs d'orchestre & de directeurs de sociétés dans tous les Conservatoires ».

3^o Après lecture d'un rapport de M. Paul Milliet, le Congrès a émis le vœu « que les Directeurs des organes de la Presse française & étrangère & l'École du journalisme, fondée récemment, s'entendent pour réglementer les fonctions de la critique musicale ».

4^o Après lecture d'un rapport de M. Jules Combarieu, & sur la proposition de M. Eugène d'Eichthal, le Congrès a émis le vœu : 1^o « que les Administrations des Beaux-Arts veillent, dans les écoles & conservatoires publics, ainsi que sur les scènes & dans les concerts subventionnés, au respect absolu du texte original des œuvres des

Harmonie.

| | | |
|-------------------------|---|--|
| I. | { | 1 petite flûte en <i>ut</i> . |
| | | 2 grandes flûtes en <i>ut</i> . |
| | | 2 hautbois. |
| | | (1 cor anglais ¹). |
| | | 2 bassons. |
| II. | { | 1 sarrusophone. |
| | | 2 petites clarinettes en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| | | 1 clarinette solo en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 6 premières clarinettes en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 4 secondes clarinettes en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 1 clarinette alto en <i>fa</i> . |
| | | 1 clarinette contralto. |
| | | 1 clarinette basse en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| III. | { | 1 clarinette contrebasse. |
| | | (1 saxophone soprano en <i>si</i> ou <i>ut</i> ¹). |
| | | 2 saxophones altos en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| | | 2 saxophones ténors en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 2 saxophones barytons en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| IV. | { | 1 saxophone basse en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 2 trompettes en <i>fa</i> . |
| | | 2 cornets en <i>si</i> ou <i>ut</i> (dont 1 solo). |
| | | 3 cors en <i>fa</i> . |
| | | 1 trombone alto. |
| V. | { | 2 trombones ténors. |
| | | 1 trombone basse. |
| | | 1 petit bugle en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| | | 2 bugles en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 2 altos en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| VI. | { | 2 barytons en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 1 basse solo. |
| | | 4 basses en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | | 2 contrebasses en <i>mi</i> ou <i>fa</i> . |
| | | 2 contrebasses en <i>si</i> ou <i>ut</i> . |
| | { | 1 paire de timbales ou caisse roulante. |
| | | 1 caisse claire. |
| | | 1 grosse caisse. |
| | | 1 paire de cymbales. |
| | | (1 accessoires ¹). |
| Exécutants | | 63 |
| En plus | | 3 |
| TOTAL GÉNÉRAL | | 66 |

Fanfare.

| | | | |
|-------------------------|---|--------------------------------|-------|
| I. | { | (1 saxophone soprano). | |
| | | (2 saxophones altos). | |
| | | (2 saxophones ténors). | |
| | | (2 saxophones barytons). | |
| | | (1 saxophone basse). | |
| II. | { | 2 trompettes. | |
| | | 1 cornet solo. | |
| | | 1 2 ^e cornet. | |
| | | 2 cors ou cors altos. | |
| | | 1 trombone alto. | |
| | { | 2 trombones ténors. | |
| | | 1 trombone basse. | |
| | | 2 petits bugles. | |
| | | 1 bugle solo. | |
| | | 4 premiers bugles. | |
| III. | { | 4 seconds bugles. | |
| | | 1 alto solo. | |
| | | 2 altos. | |
| | | 2 barytons. | |
| | | 1 basse solo. | |
| | { | 5 basses. | |
| | | 2 contrebasses en <i>mi</i> ♭. | |
| | | 4 contrebasses en <i>si</i> ♭. | |
| | | 1 paire de timbales. | |
| | | 2 accessoires. | |
| IV. | { | | |
| | | Exécutants | 41 |
| | | Saxophones | 8 |
| | | | <hr/> |
| TOTAL GÉNÉRAL | | | 49 |

¹ Facultatif.

compositeurs morts ; 2° qu'il se forme des Comités libres pour la défense des monuments musicaux, analogues aux Comités des monuments de Paris & de la province, qui s'attacheront à assurer l'intégrité des œuvres musicales & à les protéger contre les atteintes qui y seraient portées. »

5° Après lecture d'un rapport de M. Gustave Lyon, le Congrès émet le vœu :

a) « Que le diapason normal en acier de 870 vibrations par seconde à 20 degrés centigrades pour le *la* (58^e degré de l'échelle chromatique des sons musicaux) soit rendu réglementaire pour tous les États ;

b) « Que les musiques militaires, les musiques civiles, les grandes orgues, les harmoniums d'églises, les carillons des villes & communes, les instruments d'orchestre,

de conservatoires ou écoles de musique, &c., soient établis sur l'étalon de 870 vibrations par seconde ;

c) « Que les jurés, dans les concours, disqualifient toutes les exécutions faites avec un autre diapason, & que les organisateurs de ces concours ne puissent avoir un appui officiel (consistant en l'envoi de délégués de ministères aussi bien qu'en l'octroi de prix, de médailles, &c.) qu'avec l'obligation de mettre cette clause dans leurs règlements ;

d) « Que les chefs d'orchestre s'attachent à maintenir leur orchestre au diapason normal pendant toute la durée du concert qu'ils dirigent ;

e) « Que les Inspecteurs des Beaux-Arts tiennent la main à l'exécution de ces prescriptions & qu'ils soient armés pour le faire. »

6° Sur la proposition de MM. Hellouin & Frémond,

« Le Congrès, étant d'avis que, bien que d'apparence assez simple pour les musiciens de profession, la notation musicale actuelle présente des complications & des anomalies qui en rendent difficiles la lecture & l'écriture & nuisent à la divulgation des études musicales, donne mission à son bureau de former une Commission chargée d'examiner les projets qui pourraient lui être soumis & de présenter sur cette question un rapport dont la discussion sera mise à l'ordre du jour du prochain Congrès. Ladite Commission devra comprendre quinze membres répartis comme il suit : un compositeur, un professeur de solfège, un professeur d'harmonie, un chef d'orchestre, un chef de musique militaire, un chef de musique d'harmonie civile, un directeur d'orphéon, un directeur de maîtrise, un organiste ou pianiste, un violoniste, un facteur d'instruments de musique, un éditeur, un auteur d'ouvrage technique sur l'harmonie & l'instrumentation, un critique musical, un inspecteur de l'enseignement musical dans les écoles. »

7° Après une discussion à laquelle prirent part MM. V. Mahillon & G. Lyon sur la régularisation des appareils métronomiques, la proposition suivante de M. Paul Séguy a été adoptée : « Les Congressistes insistent de toutes leurs forces auprès des fabricants pour qu'ils construisent des métronomes toujours comparables à eux-mêmes & pour que lesdits métronomes soient particulièrement réglés pour obtenir avec exactitude les mouvements correspondants à 60, 80, 104, 120 par minute qui sont fréquents & desquels tous les autres sont déductibles. » — (Après la lecture d'un rapport de M. le lieutenant-colonel Baudot sur cette question, MM. Frémond, G. Lyon & Roques présentent & font fonctionner leurs appareils qui sont renvoyés à l'examen d'une commission.)

8° Sur les observations de M. V. Souchon, le Congrès a émis le vœu « que les constructeurs veuillent bien chercher une amélioration du trombone à pistons, de telle façon qu'il ait l'éclat du trombone à coulisse ».

9° Le Congrès décide (1) « que les sons de l'échelle chromatique seront désignés par des numéros : l'ut grave de 32 pieds sera le point de départ ».

10° Après lecture d'un rapport de M. le lieutenant-colonel Baudot qui posait — sans donner d'ailleurs de solution anticipée — la grosse question des inconvénients du « tempérament » musical sur lequel, depuis J.-S. Bach, est fondé l'art moderne, le Congrès est d'avis que « le système du tempérament ne présente, dans la pratique musicale, aucun inconvénient qui puisse en faire restreindre l'emploi, & qu'il présente au contraire, au point de vue de l'instrumentation, de grands avantages qui ne peuvent qu'en favoriser l'emploi ».

11° Après lecture d'un rapport de M. Vincent d'Indy, le Congrès reconnaît « l'utilité de l'emploi de la note réelle dans l'écriture musicale ».

(1) Ce mot est sans doute un lapsus, un Congrès ne pouvant qu'émettre des vœux.

12° Sur les observations de M. l'abbé Chérion, de M. Wambach & de M. Guivier, « Le Congrès émet le vœu que les maîtrises soient reconstituées.

« Le Congrès, considérant la maîtrise comme un des plus puissants foyers de diffusion d'art, émet le vœu que M. le Ministre veuille bien consacrer à la reconstitution des maîtrises dans les principales cathédrales de France les fonds qui étaient précédemment affectés à cet usage, tout en veillant à ce que l'éducation donnée aux élèves soit véritablement artistique. »

J'extrais en outre des procès-verbaux officiels les indications suivantes :

« Dans son rapport sur *l'utilité du développement des sociétés orphéoniques*, M. Laurent de Rillé insiste sur le côté social de l'institution orphéonique.

« Dans son rapport sur les moyens d'améliorer le répertoire des sociétés orphéoniques, M. Dureau souhaite que des sociétés orphéoniques se constituent sur le modèle des sociétés symphoniques de Valence, Avignon, Saint-Étienne, grâce à l'appui de personnalités artistiques ; il souhaite que ces mêmes personnalités continuent à ne pas se désintéresser de relever le niveau artistique du répertoire ; enfin, il demande des encouragements & des diplômes officiels à accorder aux directeurs de sociétés.

« M. Boutin présente un des moyens de développer l'éducation musicale du peuple, à savoir l'étude simultanée du solfège & du violon. Le moyen que propose M. Wilhelm Grimm (de Schaffhouse) sur ce point consiste en une unification syllabique internationale dans l'enseignement du solfège.

« M. F.-R. Robert, dans une communication développée, demande que des garanties soient exigées des personnes qui désirent enseigner la musique ou diriger des sociétés. M. Frémond demande des diplômes. M. Simonot craint qu'en exigeant trop des directeurs de sociétés on ne nuise au développement des sociétés populaires. »

Enfin, dans la dernière séance (18 juin), M. Émile Ergo a exposé une *réforme de l'Harmonie* suivant le système de M. Hugo Riemann (les fonctions tonales), & une réforme particulière de l'enseignement du contrepoint en terminant par un vœu qui a été adopté :

« Étant donné l'importance des problèmes que fournit la rythmique musicale, & vu l'influence considérable qu'exerce l'harmonie sur la formation des rythmes & conséquemment sur la phrase musicale, — le tout, tant au point de vue de la *création* (compositeur) que de la *reproduction* (exécutant), — le Congrès international de musique émet le vœu : *Que, dans tous les conservatoires de musique et instituts similaires, il soit établi un cours spécial pour l'étude rationnelle et approfondie des rythmes.* »

On le voit, les questions auxquelles le Congrès a touché sont très nombreuses. Peut-être aurait-il convenu, pour éviter un peu d'incohérence & en vue de résultats plus pratiques, de restreindre encore le programme de ces discussions & de le limiter à trois ou quatre points bien choisis.

Nous ne manquerons pas de rendre compte des mémoires qui vont être publiés. Avant de se séparer, le Congrès a nommé une Commission chargée de continuer son œuvre ; elle peut rendre de grands services, & nous faisons les vœux les plus sincères pour le succès de ses travaux.

C.

ARTHUR POUGIN : **Jean-Jacques Rousseau musicien.** — Orné de trois gravures & d'un portrait. — Fischbacher, 1901. 141 p.

Livre agréable à lire, mais sommaire & assez incomplet. L'idée de Rousseau qui s'en dégage est peu favorable. L'auteur a mis surtout en lumière ses vices & ses

ridicules : l'énorme infatuation, qui lui fait croire que Rameau le jalouse & veut étouffer son génie ; l'effronterie éhontée avec laquelle il ose, comme le charlatan du roman comique de Kuhnau (1), écrire & donner en public des œuvres entièrement faites de morceaux pillés de toutes parts, & parfois courant les rues (2) ; son inintelligence, peut-être volontaire, de l'art français, de la musique sérieuse, des fugues qu'il assimile à l'architecture gothique, de toute harmonie, quelle qu'elle soit ; surtout son effroyable paresse, qui le conduit à inventer des théories nouvelles de notation & de musique dramatique, plutôt que d'apprendre les éléments indispensables de son art.

Mais M. P. ne montre pas assez, en regard de ces travers, la grandeur & l'originalité de ces inventions même, filles de sa paresse & de sa présomption, la fécondité admirable de son cerveau, sa force d'intuition, qui, si elle lui fait méconnaître le présent & le passé, — (car il n'a pas la patience d'étudier l'un, & la justice d'apprécier l'autre,) — lui fait en revanche annoncer & devancer le siècle à venir, en musique comme dans tout le reste. Il semble qu'on aurait pu mettre en relief dans l'œuvre de Rousseau un plus grand nombre, & surtout mieux choisi, de ces pages divinatrices. On peut aussi reprocher à M. P. d'avoir un peu trop imité son héros dans la négligence avec laquelle il a recouru pour son travail aux travaux antérieurs. Il est excessif de se vanter, comme il fait, « de n'avoir jamais ni vu, ni lu le livre de M. Jansen : *J.-J. Rousseau als Musiker* (Berlin, 1884) », sous prétexte que le nombre de pages qu'il compte (500 p. in-8°) est « excessif & hors de toutes proportions », & que d'ailleurs « on n'a nul besoin d'aller chercher en Allemagne ce que l'on a à dire d'un écrivain & d'un musicien français (3) ! » Singulier procédé de critique historique, qui conduirait chaque nation à refaire les mêmes travaux & à persister indéfiniment dans les mêmes erreurs.

Mais, sans sortir de France, M. P. aurait pu profiter par exemple de l'excellent article de M. Combarieu sur *l'Opéra sans chanteurs* (4). Et même s'il lui paraissait suffisant de se restreindre pour l'étude de Rousseau à la lecture des œuvres du seul Rousseau, il eût trouvé dans cet article l'indication de manuscrits musicaux de Rousseau, qu'il ne semble pas connaître, comme les deux manuscrits de *Pygmalion*, qui sont à la Bibliothèque nationale (5) & aux archives de la Comédie française.

Si pourtant une œuvre méritait, dans l'étude de Rousseau musicien, d'arrêter l'attention, c'était bien ce *Pygmalion*, dont M. P. laisse de côté aussi bien le poème, admiré par Goethe, que la musique, première tentative d'un genre qui devait cinq ans plus tard (6) enthousiasmer Mozart, lui paraître le type le plus parfait de l'union de la poésie au drame, & qui aujourd'hui même, malgré les admirables essais de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, de Grieg, de Bizet, n'a certainement pas donné encore tout ce qu'il tient en réserve, — le *Mélodrame*, comme l'appelle Rousseau, & son continuateur allemand, Georg Benda (7), — plus exactement le *Duodrama*, comme dit Mozart, le drame exprimé *parallèlement* par la parole, (non le chant), & par l'orchestre.

« ... J'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale... L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'orchestre parle pour lui... Quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements,

(1) *Der musicalische Quack-Salber*. 1700. Leipzig.

(2) *Confessions*, livre IV.

(3) p. 11.

(4) *Revue de Paris*. 1 mai 1900.

(5) Vm² 475 inventaire.

(6) 12 nov. 1775. Lettre de Mozart à son père. — *Pygmalion* de Rousseau fut joué à Lyon en 1770.

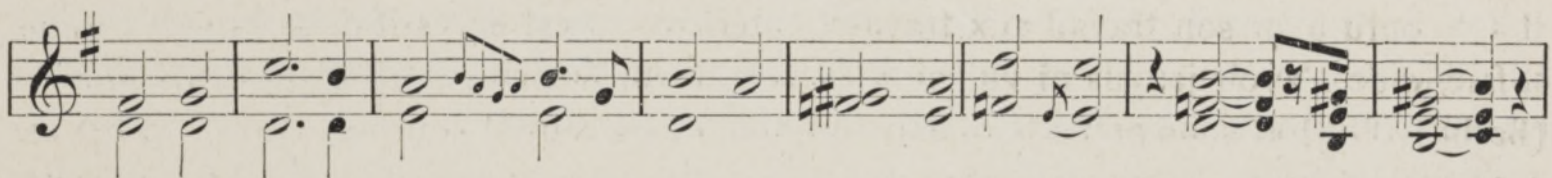
(7) Georg Benda, fondateur du *mélodrame* allemand, avec *l'Ariane à Naxos* de 1774.

on peut, à l'aide d'une symphonie, ... faire exprimer à l'orchestre... ce que l'acteur ne doit que réciter (1). »

De telles paroles devraient être inscrites en tête d'une étude musicale sur Rousseau. Ce sont elles qui comptent, & non, comme semble le croire M. P., *le Devin du village* ou *les Consolations des misères de ma vie*. On peut faire crédit de quelques ridicules à un artiste qui eut une intelligence aussi profonde de son art ; et peut-être a-t-il rendu un plus grand service à la musique en lui ouvrant ces horizons nouveaux, qu'en écrivant lui-même de belles œuvres. Quelle que soit la médiocrité de ses compositions propres, un homme qui pensa ainsi, eut l'âme d'un grand musicien, d'un révolutionnaire en musique, d'un de ces *Tondichter*, de ces « poètes en sons », comme Mosel, l'ami de Beethoven, commence à appeler les musiciens vers 1810, à propos de Beethoven & de Weber.

R. R.

ALBERT BAZAILLAS : **La crise de la croyance dans la philosophie contemporaine.** 1 vol. 307 p. (Librairie académique Perrin.)



Si, contrairement aux usages, je fais précéder d'une ligne de Schumann quelques mots sur ce livre ingénu & très fin, où les ressources de l'analyse psychologique la plus délicate sont mises au service d'un plaidoyer contre l'abus de l'analyse & du dogmatisme, ce n'est pas seulement parce que la thèse de M. B. semble inspirée par un sens très profond de l'art musical & caractérise un état d'esprit qu'on voudrait voir régner plus souvent chez nos compositeurs ; j'entends indiquer aussi par là l'impression qu'elle me laisse & l'embarras où je me trouve pour en dégager nettement la pensée maîtresse. Il s'agit d'une doctrine de sentiment & d'un jeu de nuances parfois difficile à fixer. Essayons pourtant d'être précis. Ancien élève de l'École Normale & professeur éminent de l'Université, M. B. est un savant qui trouve déplaisante & dangereuse la superstition de la science ; à l'égard de la raison, — de la raison pure qui coupe systématiquement toutes ses communications avec le sentiment & dont les arrêts ont la netteté dure des inscriptions sur tables de bronze, — il professe un scepticisme qui, d'abord, ne laisse pas d'être fort élégant, mais qui est la forme & aussi la condition nécessaire de la foi de M. B. en des choses supérieures à la raison, ou, au moins, plus *vivantes* & plus *fécondes* qu'elle. L'idolâtrie de l'entendement, le goût exclusif de la certitude logique appuyée sur un arsenal de preuves, — l'intellectualisme, en un mot, lui paraît dessécher & paralyser l'esprit. Voici trois groupes de propositions qui me semblent résumer sa thèse (en laissant deviner les objections) : 1° Il n'existe pas, en dehors de nous, de vérité en soi, préexistant à l'esprit, & qui puisse nous être donnée d'une seule pièce. La vérité se crée au jour le jour, lentement & péniblement. Le vrai, en un mot, c'est l'esprit lui-même, agissant & vivant, multipliant ses points de contact avec la réalité. Cette science que nous échafaudons si péniblement, qu'est-elle sinon l'ombre portée de l'esprit?... 2° De même qu'il n'y a pas, hors de nous, de vérité toute faite & *ne varietur*, notre propre esprit est une force agissante, engagée dans un incessant devenir. La vérité, puisqu'elle est identique à l'esprit, doit donc être conçue comme lui, non sous la forme d'un système fixe, mais sous la forme beaucoup plus souple & vivante d'une tendance inté-

(1) Fragments des *Réflexions sur l'Alceste* de Gluck, — du *Dictionnaire de musique*, — & de l'analyse du *Monologue de l'Armide* de Lully, — (cités par M. Combarieu).

rieure. Elle est un progrès, une marche ininterrompue, une lente adaptation de l'esprit aux choses. 3° Le grand aiguillon de cette tendance, c'est le sentiment, c'est la croyance. Le tort de l'intellectualisme est d'appauvrir la vérité en appauvrissant le sujet qui la crée; il n'a pas le sens de la vie; il absorbe l'âme dans un jeu d'abstractions; « il cherche dans une combinaison d'idées l'alibi spéculatif des données réelles; » il ne nous donne qu'une science abstraite, sans légitimité puisée *dans les faits* (entendez : *dans le cœur*), sans préparation dans l'âme & sans générosité... Entretenir en soi toutes les puissances du sentiment, ne pas s'écarter, si possible, de l'ingénuité de l'enfance, & ne jamais perdre, sous prétexte de *logique*, le contact cordial avec les choses, voilà ce qu'aime & conseille M. B. — Sans entrer dans des développements qui excèderaient ma compétence, je me bornerai à une observation. Dans ce beau livre, M. B. a plaidé avec beaucoup de distinction, non pas pour la croyance religieuse (laquelle se fixe sur des dogmes immuables), mais bien plutôt pour la croyance du poète-musicien. Nous souhaiterions vivement qu'il fût lu par quelques-uns de nos meilleurs compositeurs, dont le défaut est un excès d'intellectualisme. Les plus grands maîtres de l'art musical manquent aujourd'hui d'ingénuité. Ils nous donnent souvent une musique « sans préparation dans l'âme »; ils cherchent dans les combinaisons abstraites du contrepoint « l'alibi des données réelles de la vie ». Ils ont besoin de détacher leur art du mécanisme intellectuel, pour retrouver le contact cordial avec les choses...

C.

MUSIQUE RELIGIEUSE

PLAIN-CHANT, MUSIQUES PALESTRINIENNE ET BYZANTINE

D. RAPHAEL MOLITOR, Bénédictin de la Congrégation de Beuron. **La réforme de la musique religieuse, à Rome, après le Concile de Trente**, *Contribution à l'histoire musicale des XVI^e et XVII^e siècles*. 1^{er} vol. : *La Réforme chorale sous Grégoire XIII*, (305 p. in-8°, à Leipzig, chez Leuckart, 1901, en allemand).

MGR CARLO RESPIGHI. **Nouvelles études sur Giovanni Pier Luigi da Palestrina et la Correction du Graduel Romain**, (chez Desclée, Rome, s. d., in-16 de 139 p., en italien).

Résumons, avec l'impartialité d'un témoin, les traits essentiels de la discussion assez vive qui vient de s'engager, entre italiens & allemands, sur un point très important de l'histoire musicale au xvi^e siècle. On sait que, le Concile de Trente ayant jugé les livres de chant de l'Église latine « pleins de barbarismes, d'obscurités, de contradictions & de choses inutiles dues à l'impéritie, à la négligence ou même à la malice (1) », le pape Grégoire XIII chargea Palestrina (& Zoilo) de *purgare, corrigere & reformare* l'antiphonaire, le graduel, le psautier &, généralement, tous les chants en usage dans l'Église. Palestrina, alors âgé de 25 ans, était dans toute la force de l'âge & l'éclat de sa gloire. Successeur, depuis 1571, d'Animuccia comme maître de chapelle de Saint-Pierre, & « compositeur » de la chapelle du pape, il avait déjà rendu son nom célèbre par la *Messe du pape Marcel* & les *Improperia*. Il se mit immédiatement à l'œuvre en commençant par le *graduel* qui, contenant les chants de la messe, est le livre principal; il tra-

(1) Bref de Grégoire XIII à Palestrina & Zoilo, 25 Oct. 1577. — Il s'agissait surtout du texte liturgique, plus que du chant. Le Concile de Trente s'était borné à exclure de l'Église la musique profane (*session XXII*) &, pour le règlement de la musique religieuse, s'en était remis aux décisions des synodes provinciaux (*session XXIV* du Concile.)

vaillait avec un certain Alessandro Pettorino, bon chanteur & membre de la chapelle Julia, habitué à collaborer avec lui. Zoilo, qui s'était chargé de la seconde partie du graduel (le *Propre des Saints, Sanctuarium*), travaillait avec Ludovico Luccatello. Dès novembre 1578 Palestrina avait terminé la partie la plus importante de la réforme : le graduel. Mais, ni sous le pontificat de Grégoire XIII, ni sous ses successeurs, ce travail ne fut publié. Après la mort du maître musicien (2 février 1594), son fils Inginio vendit le manuscrit pour une forte somme à un éditeur avide qui, pour des raisons restées obscures, demanda la résiliation du contrat. Il y eut un procès à la suite duquel Inginio, accusé d'avoir abusé du nom de son père, fut condamné à restituer à l'éditeur l'argent reçu, & le manuscrit, par ordre de l'Auditeur de Rote, fut déposé au Mont de Piété. Il fut enfin publié en 1614 avec l'approbation de Paul V, par l'imprimerie Médicis, à Rome. Il y a quelques années, le Dr Haberl, maître incontesté de la science palestrinienne, le rééditait à Ratisbonne (1868) &, s'autorisant du grand nom de Palestrina, obtenait de Rome un privilège momentané pour introduire dans l'Église cette fameuse édition de 1614, dite *Médicéenne*.

Or, Mgr Respighi & Dom Molitor viennent, presque concurremment, de ruiner ou tout au moins d'ébranler fortement l'autorité considérable sur laquelle le Dr Haberl avait appuyé sa réédition, en la rattachant au grand nom de Palestrina.

On s'était toujours demandé pourquoi Palestrina, qui en 1578 avait achevé la première partie de son graduel, n'avait pas publié son travail & l'avait même interrompu. Fétis, Riemann, le Dr Haberl lui-même & plusieurs autres critiques (1) avaient expliqué cette brusque retraite du célèbre musicien par de petites raisons. On disait que Palestrina, après une brève incursion dans le domaine du plain-chant, avait eu la nostalgie de la libre composition polyphonique & s'était remis à ses travaux personnels. On disait que jusqu'en 1581, Palestrina, faute du nécessaire, avait pu à peine trouver un éditeur pour ses propres compositions & qu'une fois remarié (en 1581) avec une riche veuve il avait eu pour principal souci d'éditer sa propre musique. On disait encore que le graduel de Peter Liechtenstein publié à Venise en 1580 s'était vite répandu (quoique sans approbation régulière, mais à cause de sa concordance avec le texte du missel de 1570) & avait occupé une place qui rendait impossible une autre publication. On parlait aussi des difficultés d'ordre typographique rencontrées par Palestrina, &c...

Mgr Respighi & Dom Molitor, — ce dernier en publiant les pièces mêmes du procès, (2) — viennent de montrer que, si Palestrina s'était arrêté après la première partie du graduel & n'avait même pas publié son travail, c'est qu'il avait cédé aux critiques d'un savant théologien-musicien espagnol, résidant alors à Rome, Dom Fernando de las Infantas; après avoir montré que la « réforme du chant religieux par Palestrina » était, dès 1580, une question enterrée, ils ont prouvé que l'édition *médicéenne* de 1614 (laquelle d'ailleurs n'eut jamais de caractère officiel) est sans aucun rapport avec le travail fait par Palestrina en 1578, si bien que Palestrina ne peut plus couvrir de l'autorité de son nom la réédition allemande faite à Ratisbonne, & ne se trouve plus responsable des fautes qu'on y a relevées. — Tel est, dans ses grandes lignes l'état de la question. Le Dr Haberl semble donner raison à ses adversaires en déclarant — un peu tardivement — qu'il n'a jamais attribué à Palestrina l'édition de 1614.

S.

(1) V. Fétis, *Biogr. Univ. des mus.*, t. VII, p. 144 & t. IV, p. 449; Riemann, *Lexicon* : 1^{re} édit., p. 780, & art. *Giudetti* p. 406; 2^e édit., p. 486. Wetzer & Weltes, *Kirchen-Lexicon* (Fribourg a. B. 1895), t. IX, art. *Palestrina*, p. 1305. — *Deutscher Hausschatz* (Pustet, Ratisbonne, 1894), p. 342. Fink (*Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig, 1838) Art. *Palestrina*. Ambros (*Gesch. d. Mus.*) t. IV, p. 11). Nohl, *Allgem. Musikg.*, p. 78. Baini (*Memorie Stor. crit.*, t. II, p. 116 & suiv.) &c., &c.

(2) Les documents, puisés aux archives de l'ambassade d'Espagne à Rome, sont les suivants : 1^o une lettre de D. Fernand à Philippe II; 2^o une lettre du *Commissario della crociata* à D. Fernand; 3^o une lettre de Philippe II à son ambassadeur à Rome; 4^o une lettre de Philippe II au pape Grégoire XI (cités par Mgr Respighi). — Dom Molitor donne, en appendice, onze autres documents originaux.

Les Orgues à Byzance.

Le P. Thibaut, qui, par ses études publiées dans le *Vižantiiski Vremenik*, dans la *Byzantinische Zeitschrift*, dans le *Bulletin de l'Institut Russe*, etc., s'est acquis une juste célébrité en matière d'archéologie musicale, a fait récemment une conférence au sujet de laquelle nous de Constantinople recevons la communication suivante :

Le 31 Mars dernier, l'Institut archéologique russe de Constantinople célébrait le 5^e anniversaire de sa fondation. En cette circonstance, une séance littéraire a été donnée sous la présidence de l'ambassadeur de Russie, son Excellence M. Zinoviev. Le prince Mavrocordato, le général Grouïts ministre de Serbie, le général de Toustain pacha rehaussaient par leur présence l'éclat de la réunion formée d'ailleurs par une société des plus choisies.

Deux conférenciers prirent successivement la parole : M. Ouspensky, l'éminent directeur de l'Institut, fit part des principaux résultats obtenus au cours de ses fouilles récentes près de Varna en Bulgarie. Le R. P. J. Thibaut des Augustins de l'Assomption prit pour thème de son discours : *L'emploi des orgues à Byzance*.

Nos lecteurs liront sans doute avec intérêt le résumé de cette dernière conférence.

L'orgue tient une place exceptionnelle dans l'orchestrique instrumentale des Byzantins. Le conférencier s'est proposé de démontrer que *hors du sanctuaire*, soit seul, soit au milieu d'un orchestre, l'orgue se fait entendre dans toutes les grandes circonstances de la vie politique & les solennités de la cour byzantine. Il développe une série de preuves fondées sur les canons des premiers conciles, les textes des Pères, la propre théorie musicale du chant ecclésiastique grec, la nature même de l'instrument, les documents historiques, tendant à établir que les orgues n'avaient aucune part dans les cérémonies liturgiques. A l'appui de cette assertion, le P. Thibaut fait une judicieuse remarque suscitée par la lecture des chroniqueurs byzantins : L'orgue pouvait être un instrument d'orchestre ; en aucun cas, un instrument accompagnateur des voix dans une exécution chorale. Ainsi, pendant le festin d'apparat donné par Constantin Porphyrogénète aux ambassadeurs Sarrasins, les chantres de Sainte-Sophie & ceux des Saints-Apôtres, placés dans deux absides contiguës du Chrysotriclinion, exécutent des chœurs poétiques en l'honneur du basileus. A l'entrée de chaque nouveau service, les musiciens s'interrompent : tout aussitôt, mais alors seulement, les orgues d'argent & d'or jettent, pour le plaisir des illustres convives, les fusées de leurs notes rapides & gaies.

Le conférencier s'attache à démontrer plus spécialement que l'*orgue mystique*, dont il est fait mention dans un passage du *Livre des Cérémonies*, & qui saluait le basileus à la sortie de la chapelle impériale, était placé dans le vestibule (tripéton) du Chrysotriclinion & non dans l'église même.

Différentes orgues étaient en usage à Byzance. Celles du Chrysotriclinion & celles de la Magnaure, façonnées en or, demeuraient le privilège exclusif de l'empereur ; les autres, en argent, étaient surtout employées par les factions du cirque. Plusieurs descriptions intéressantes de cérémonies officielles déterminent l'usage spécial de tous ces instruments. Le jour de l'Annonciation par exemple, les orgues retentissent par quatre fois au cours de la même solennité. Voici d'ailleurs le tableau fidèle de cette fête, donné par le P. Thibaut :

... Le patriarche lui-même célèbre la liturgie. Après l'évangile, la cour passe au vestiaire. Tandis que les patrices & le préfet des cubiculaires déposent la tunique blanche des cérémonies religieuses pour endosser la toge de pourpre, le basileus revêt le grand manteau d'or, prend en main la lance ornée de gemmes, & attend que le patriarche

vienne, à l'issue des saints mystères, lui remettre le pain des eulogies, oindre sa tête de parfums & ceindre son front du diadème.

Ainsi paré des insignes impériaux, le basilevs monte à cheval, &, quelques pas devant lui, marche le grand maître des cérémonies avec quatre silentiaires aux tuniques écarlates. Ceux-ci, pour imposer le silence aux foules, tiennent en main une verge d'or étincelante de pierreries.

Aux abords de Sainte-Sophie une multitude innombrable se presse pour admirer un instant la pompe impériale. Sous les riches portiques de l'Augustéon, les factions du cirque sont rangées en ordre, les sénateurs attendent debout. Devant la Magnaure, & des fenêtres du palais de Chalcé, l'impératrice avec ses dames d'honneur s'apprête à jouir du spectacle.

Aussitôt que l'empereur a atteint le milliaire d'or, le cortège s'arrête. Le chef de la faction des bleus s'avance, &, à haute voix, donne lecture des récents exploits de son parti ; il reçoit en retour un riche présent du grand maître des cérémonies, & s'approche de l'empereur pour lui remettre son parchemin & lui baiser les pieds en signe d'hommage. Incontinent, les chanteurs de la faction entonnent un vivat solennel, couronné par le jeu des orgues d'argent qui font entendre un brillant motif de circonstance.

Sur un signe du grand cérémoniaire, le défilé reprend sa marche, mais, à quelques pas de là, nouvel arrêt, nouvelle réception, suivant le même cérémonial, en faveur de la faction des verts.

Le cortège impérial franchissant la porte & la cour d'honneur de Chalcé arrive sous la grande rotonde. Là, c'est au chef des scholaires & à toute la garde de présenter leurs hommages. Cela fait, les orgues retentissent une troisième fois, & l'autocrator va déposer la couronne & les vêtements d'apparat.

Du vestiaire, il se dirige avec sa suite vers le *Chrysotriclinion* ; mais à peine a-t-il pénétré dans les deux galeries des Quarante Martyrs & du Lausiacon, où se tiennent en compagnie du grand Domestique, du grand duc & des princes palatins au casque d'or, les hauts personnages ses invités, qu'une joyeuse fanfare retentit : Ce sont les grandes orgues du *Tripéton* qui exécutent l'entrée solennelle du festin impérial.

Pendant toute la durée de l'empire byzantin, les orgues continuèrent à remplir leur rôle traditionnel : elles sont mentionnées pour la dernière fois par l'historien Phrantzès, peu de temps avant la chute de Constantinople.

Le P. Thibaut termine sa conférence par un court, mais très intéressant aperçu sur l'origine & la nature des orgues primitives. Les orgues hydrauliques, dont l'origine est enveloppée d'incertitude, paraissent réellement remonter à Ctésibius d'Alexandrie (1^{er} siècle avant notre ère). En se fondant sur l'Anonyme de Bellermand, & à l'aide d'un des bas-reliefs de l'obélisque de Théodose (côté sud) à Constantinople, le conférencier tire certaines conclusions sur la composition technique de l'hydraule romano-byzantin : il n'était point automatique, comme l'a fait présumer l'étude d'un médaillon contorniate à l'effigie de Néron. Il tirait une grande puissance de son système de levier. La pression exercée par l'eau pouvait déterminer un mode de fonctionnement très régulier, contrairement à l'opinion accréditée par MM. Loret & Chappell. Quant aux jeux, ils ne pouvaient être que de deux sortes, ainsi que l'a fort bien démontré M. Gevaert. Jeux à bouche : les flûtes ; jeux d'anche : chalumeaux & musettes, seuls compatibles avec la nature des tuyaux employés. Le clavier de l'hydraule, légèrement chromatique, possédait quatre demi-tons en dehors des deux demi-tons réguliers de l'octave : si \flat , mi \flat , la \flat , fa \sharp . L'étendue moyenne du clavier était de quinze à seize notes. Au témoignage de Notkère, d'Odon de Cluny & d'Hucbald, les orgues importées d'Orient en Occident ne comportaient pas encore trois octaves au x^e siècle.

M. J. Combarieu, répondant à un article paru dans le dernier N^o des Annales de la musique, vient d'adresser à M. G. Houdard la lettre suivante :

Mon cher Confrère,

Vous me citez à votre tribunal en faisant peser sur moi des accusations graves. Je vais essayer de me justifier aussi clairement que possible.

Premier point. Vous me reprochez une contradiction singulière. J'ai dit, selon vous, que « les neumes sont une *ébauche de notation* suffisante pour représenter une *ébauche de chant* » ; & vous vous étonnez de ces trois derniers mots, en rappelant qu'aux yeux des Bénédictins, les chants de l'Église latine sont au contraire « le *summum* de l'expression religieuse ». — Si vous voulez bien relire le passage auquel est empruntée la phrase incriminée, vous verrez qu'il y est question, non du plain-chant en général, mais des chants *primitifs* de l'Église, chants que nous ne pouvons connaître que par voie de conjecture, & qu'il faut bien essayer de nous représenter pour comprendre d'autres faits plus récents. Vous m'accorderez bien, d'abord, qu'il y a certaines pièces musicales (mélodies simples & syllabiques, telles que la psalmodie, ambrosienne ou romaine, des versets de psaumes chantés à l'office de Laudes, de Vêpres, &c.) qui doivent être considérées comme « une ébauche de chant », si on les compare à d'autres pièces telles que la psalmodie des versets de l'Introït, de la Communion, des Répons de la messe. Mais veuillez bien réfléchir aux trois faits suivants :

1^o L'accent des mots latins introduisait dans le langage une « ébauche de chant », un *cantus obscurior*, puisqu'il n'imposait à la voix aucun intervalle fixe ; 2^o le signe graphique indiquant cet intervalle indéterminé, (/), n'est, de toute évidence, qu'une ébauche de notation. 3^o Or, les neumes ne sont qu'un développement de l'accent. — Si, à l'origine au moins, le signe a un rapport exact avec la chose signifiée, je me crois en droit d'en conclure que le premier emploi de la notation neumatique n'a pu servir qu'à un chant très rudimentaire. Encore une fois (comme je l'ai dit dans la phrase dont vous supprimez le mot important), il s'agit des *premiers* chants de l'Église & de leurs formes les plus simples. — Vous savez qu'on s'est demandé si ces chants étaient nettement diatoniques. — Plus tard, nous voyons cette notation neumatique, insuffisante par nature, appliquée à des chants parfaitement constitués & d'un caractère nettement musical. C'est que l'art est en avance sur les moyens d'expression graphique dont il se sert & qu'il conserve, par tradition, jusqu'au moment où la force des choses imposera une réforme de l'écriture. Quelque chose d'analogue se passe aujourd'hui. Notre musique contemporaine est très différente, sur plusieurs points essentiels, de la musique du XVIII^e siècle, & même de la musique d'il y a 30 ans ; nous voyons une *ars nova* se produire sous nos yeux & se transformer chaque jour : & cependant la notation ne change pas. — Tout me paraît très clair, en cela, & voilà peut-être un malentendu écarté.

Deuxième point. Vous me reprochez d'avoir traduit en notation moderne la mélodie qui accompagne une cinquantaine de vers de Virgile, dans un manuscrit de la *Laurencienne* de Florence, alors que cette mélodie est uniquement indiquée par ces mêmes neumes que je juge insuffisamment clairs. — Il me suffit de vous renvoyer au livre dont vous parlez⁽¹⁾ : vous y verrez que la traduction dont il s'agit a été présentée comme une *hypothèse*, conformément à la règle suivante, pratiquée dans d'autres domaines d'études : Toute lacune des manuscrits doit être comblée, faute de ressources meilleures, par une conjecture ; & cette conjecture doit être tenue pour valable, jusqu'au jour où de nouvelles sources de renseignements permettent de l'écarter ou de la modifier. — « *Peut-être trouvera-t-on un jour, ai-je pris soin de dire, la traduction sur lignes du chant qui accompagnait les vers de Virgile.* » (Théorie du rythme, p. 121.)

Troisième point. Vous affirmez que le Graduel édité à Solesmes « fourmille d'inexactitudes voulues ». Voilà une affirmation grave. Êtes-vous en mesure de la justifier ? Il faut voir vos preuves avant de vous donner raison. Vous avez une opinion arrêtée, & vous faites bien de la défendre avec énergie. Mais tant que ces preuves que je demande n'auront pas été produites, je ne verrai « d'inexactitudes » que dans votre propre système, c'est à dire dans la traduction tout arbitraire d'un même signe neumatique tantôt par une noire, tantôt par une croche, tantôt par une double croche, &c. Les manuscrits ne donnant aucune indication sur la durée des notes, & contenant en outre des preuves intrinsèques de l'égalité des notes, je suis partisan du plain-chant à notes égales (sauf, bien entendu, aux repos marqués par la ponctuation du texte littéraire). Voilà le seul point important où j'ai le regret de me séparer de vous, toutes les autres chicanes auxquelles je viens de répondre me paraissant secondaires. Veuillez agréer, &c.

J. COMBARIEU.

(1) *Fragments de l'Énéide en musique* (A. Picard).

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.