

LA

REVUE MUSICALE

N^o 13 (troisième année)

1^{er} Octobre

1903.



M. Th.-A. MANOURY

Professeur au Conservatoire.

M. TH.-A. MANOURY

M. Théophile-Adolphe **Manoury**, nommé professeur au Conservatoire le 25 avril 1903, est né à Suresnes (Seine) le 16 décembre 1850. Il entra à la fin de 1871 au Conservatoire de Paris, où il suivit les leçons de MM. Grosset, Obin et Mokr, et en sortit en 1874 avec les premiers prix de chant, d'opéra et d'opéra comique, une médaille de solfège et le prix Nicodami, pour débiter, le 9 septembre de la même année, à l'Opéra dans la Favorite. Le succès le plaça aussitôt au premier rang des barytons célèbres. Valentin de Faust, Nevers des Huguenots et Lusignan de la Reine de Chypre, confirmèrent ses brillants débuts. Il quitta l'Opéra en 1880. Il céda aux vives sollicitations du directeur du Théâtre Royal de Turin pour aller créer à Turin Hamlet et Carmen, qui n'avaient pas encore été chantés en Italie. Il créa la même année au même théâtre le rôle de Philippe II dans Don Juan d'Autriche de Marchetti, avec un grand succès de chanteur et de tragédien lyrique. Il fut engagé en représentations extraordinaires à la Scala de Milan, à l'occasion de l'exposition de 1882, pour chanter le Don Juan de Mozart, où ses qualités de comédien élégant, successivement railleur aux premiers actes et très dramatique dans la scène finale avec le commandeur, consolidèrent déjà sa grande réputation. Après avoir créé, à Bruxelles, Hérodiade de Massenet (1882-1883), il parut successivement à Marseille, Lyon, Bordeaux, Rouen, Nice, où il contribua à créer l'opéra français.

En Amérique (fin de 1889), la pureté de son style, sa belle diction et sa magnifique voix firent merveille ; et immédiatement l'excellent artiste fut choisi pour diriger le département vocal de New-York.

C'est dans cette partie de sa vie qu'il acquit au plus haut point cet admirable talent pédagogique qui n'a fait qu'étendre encore sa réputation et qui a si merveilleusement préparé en lui le professeur.

Doué d'une expérience consommée, animé de la plus grande patience pédagogique autant que d'un grand savoir, Manoury est bien digne d'être l'un des maîtres les plus écoutés de la jeune école de chant.

La danse, dans la Sonate de Bach pour piano (suite).

Les quatre danses constituant ce curieux exemple de cosmopolitisme musical qu'on appelle la *Suite* et dont Bach a fait une sonate, sont construites sur un plan rythmique uniforme : une première strophe, suivie de sa reprise qui forme antistrophe ; une seconde strophe, également suivie de sa reprise. Ce système de composition, qui consiste à combiner les petits ensembles par couples (AA', BB'), a été adopté par Bach dans tous ses recueils de danses : dans les *Six petites suites*, appelées aussi « Suites françaises » (où l'*Allemande* du début n'est pas, comme dans la sonate en *la* mineur, précédée d'un prélude), dans les *Six grandes suites*, ou « Suites anglaises » ; dans les « Six *partite*, » comme aussi dans la 2^e, la 4^e et la 6^e des « Six sonates pour violon seul » et dans les « Six sonates pour violoncelle seul » qui sont également des suites. Il a été adopté, dans le même genre, par Hændel. De là, les successeurs de Bach l'ont fait passer dans des compositions symphoniques d'où la danse est absente. Il apparaît souvent dans le premier *allegro* de la sonate. Il a servi de base à la construction du *scherzo*, où la symétrie strophique est si étroite et si nette (1). On le retrouve quelquefois, combiné avec AA'B, dans les parties de la sonate dont l'origine est vocale. Ainsi l'*andante* de la sonate pastorale de Beethoven (n° 15) est formé d'abord de quatre couples de strophes suivis d'une épode, ou coda :

AA' BB' CC' DD' A''A''' B''B''' E

D'où vient ce rythme AA', BB', qui paraît être une loi de la musique de danse ? quelle est son origine ? comment s'est-il formé ? à quel principe peut-on le rattacher ? Ce n'est pas répondre à la question que de dire, comme l'a fait Westphal, que le même rythme a été employé par Eschyle, Sophocle et Euripide dans les parties chorales de la tragédie antique. Westphal a eu sans doute raison de constater que les tragiques grecs aiment à accoupler deux systèmes (strophe, antistrophe) formant une syzygie et qu'il y a identité entre la plupart de leurs compositions et notre musique de danse, — avec cette différence curieuse que d'Eschyle à Euripide, le nombre des syzygies chorales va en diminuant, tandis que dans la danse moderne, depuis le xvi^e siècle, il va en augmentant ; mais le drame antique lui-même avait, très probablement, emprunté ce rythme à la danse, si bien qu'un tel rapprochement laisse non résolu le problème des origines.

On n'est pas embarrassé pour expliquer l'existence de la période dans la musique de danse ; elle vient, sans aucun doute, du chant et de la versification. Ainsi, la période de l'*allemande* se compose de 8 mesures, ou de 4 mesures répétées ; c'est la forme originelle de presque toutes les chansons populaires allemandes depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Mais pourquoi se borne-t-on à répéter

(1) Une strophe et son antistrophe forment ce que les théoriciens antiques appelaient une « syzygie ». Le *scherzo* est habituellement construit de la manière suivante :

1^{re} Syzygie : Strophe A, Antistrophe A'
 2^e — — B, — B'
 (trio)
 3^e Syzygie : Strophe C, Antistrophe C'
 4^e — — D, — D'

cette période, pour passer ensuite à une seconde phrase qui, à son tour, est répétée ? pourquoi le troisième élément du rythme AA' B (l'épode) est-il exclu de la danse (1) ? Les danseurs primitifs étaient-ils divisés en deux groupes dont le second reproduisait avec exactitude les mouvements du premier ? Faut-il voir dans le rythme AA', BB', la conséquence d'une sorte d'antiphonie chorégraphique ? Je serais plutôt disposé à admettre (sans en être sûr) l'explication suivante. Dans le rythme AA'B dont les sonates de Mozart et de Beethoven nous offrent tant d'exemples, A' est un élément de rythme pour ainsi dire mécanique, puisqu'il est simplement la répétition de A ; B, au contraire, est un élément rythmique d'ordre intellectuel, puisqu'il est consacré au *développement* — point capital dans la symphonie, — des idées contenues en A. Or, la danse est étrangère, par nature, aux combinaisons intellectuelles et au développement d'une idée. Pour la constituer, une seule formule suffirait. On ne peut pas cependant, sous peine d'intolérable monotonie, répéter indéfiniment cette formule : on se borne donc à *la changer* (mais sans songer jamais à la développer) : de là, le rythme AA', BB'.

Heureusement, il n'est pas indispensable de résoudre cette question pour faire une étude sociologique de la *Suite* de Bach, et une telle lacune peut être compensée par des analyses d'un autre ordre.

*
* *

A l'origine, la danse n'est pas une œuvre d'art, pour les raisons suivantes.

L'œuvre d'art suppose d'abord un public. L'aède primitif qui chante quelque aventure guerrière a autour de lui des hommes qui se sont rassemblés pour l'écouter ou, plus exactement, des hommes dont il a provoqué lui-même la réunion en se fondant sur une certaine communauté d'idées, de goûts et de sentiments qui établit entre lui et les autres membres du groupe une entente favorable à son dessein. Les essais des peintres et des sculpteurs sont faits pour être vus et fondés sur le même principe. La danse, au contraire, ne suppose pas de public. On n'admettra pas, j'imagine, que les premiers danseurs, avant de se livrer à leurs ébats, ont eu l'idée de se partager tout de suite en deux groupes : le groupe de ceux qui dansent, et le groupe de ceux qui ne dansent pas. Quel eût été le principe de cette division ? Je n'en verrais pas d'autre que la nécessité de mettre à part les débiles, les malades, les enfants, les vieillards. Mais jamais artiste ne songea à travailler pour des infirmes ! L'idée de l'œuvre d'art est inséparable de l'idée d'une activité jeune qui, par voie de sympathie, doit pouvoir se reproduire dans le public à qui elle s'adresse. Rien de semblable dans la danse : la dualité initiale, inhérente à tout spectacle artistique, lui fait défaut ; elle n'apparaîtra qu'assez tard, à la suite d'une évolution.

Autre différence essentielle. L'œuvre d'art aspire à durer — soit par la tradition orale, soit par l'écriture et le dessin, soit par tout autre moyen — en vue de perpétuer une idée, une émotion, une image, à titre d'agrément ou d'enseignement. Ainsi, chez les Grecs, la Rhétorique n'a été fondée que le jour où on s'est aperçu que les discours pouvaient présenter un certain intérêt, en dehors

(1) Je parle de la *musique de danse*, et non de la danse en elle-même, dans laquelle l'analyse pourrait quelquefois retrouver la triade rythmique. Ainsi, nous dit Tabourot, « la basse danse entière contient trois parties : la première, appelée *basse dance* ; la deuxième partie, appelée *retour de la basse dance* ; et la troisième et dernière partie, appelé *tourdion*. » (*Orchésographie*, p. 26.)

des circonstances qui les avaient fait naître. Il en est de même pour les autres genres littéraires. *Κτῆμα ἐς ἀεί*, dit Thucydide ; « monumentum », dit Horace. Le danseur n'a jamais pu parler ainsi. C'est un dessinateur qui trace des lignes dans l'espace avec ses bras et ses jambes et qui fait de la sculpture animée avec son propre corps ; son œuvre disparaît avec lui ; il la supprime en la terminant. Le chant, il est vrai, est dans les mêmes conditions ; c'est un souffle qui passe : et pourtant, le chant est artistique ; mais n'oublions pas qu'il a les paroles pour appui.

Comment la danse est-elle devenue ce qu'elle n'était pas d'abord : une œuvre d'art ? Cette question est d'ordre sociologique, avant d'être une question musicale. Ce n'est pas seulement le génie des compositeurs qui va intervenir ; c'est d'abord la transformation du milieu social. Pour arriver à la dualité *artiste-public* et pour l'expliquer, il faut évidemment remonter aux causes qui différencient le groupe social lui-même. Les principales phases de la danse (profane) peuvent être indiquées de la manière suivante, étant bien entendu qu'il s'agit ici d'une construction logique beaucoup plus que d'une esquisse d'histoire fondée sur des témoignages.

Dans une première période, la danse est populaire, c'est-à-dire commune à tous les membres du groupe et n'a que le rythme élémentaire : celui de la mesure. L'accompagnement, vocal ou instrumental, non distinct, probablement, du danseur lui-même, se réduit à quelques brèves formules grossièrement émises et répétées indéfiniment. Les danseurs obéissent à un pur instinct physiologique et général : le désir de dépenser, dans un jeu animé, un superflu d'activité. Cette idée de *jeu* paraît essentielle et pourrait expliquer le rythme aussi bien que le travail social si brillamment analysé par Bücher. Remarquons, en effet, que des personnes qui jouent ensemble sont obligées de régler leurs mouvements l'une sur l'autre et d'observer un certain rythme, tout aussi bien que les personnes qui travaillent en commun. Le jeu est d'ailleurs très souvent une imitation du travail : on joue à *la chasse* et à *la guerre*, on imite un métier, etc... (En déplaçant ainsi, sans inconvénient théorique, le point de départ de la doctrine de Bücher, on aurait l'avantage de poser à l'origine le principe d'une activité désintéressée, conforme au vrai caractère de l'œuvre d'art.)

Une fois adoptée et fixée par l'aristocratie, la danse devient un objet de culture et une matière d'éducation ; on l'étudie comme « l'escrime, le jeu de paume, la civilité » (1). Une fois orientée vers l'amour, elle s'enrichit naturellement de tout ce qui peut provoquer la sympathie des sexes. Dans l'évolution où elle est ainsi engagée apparaissent (avec la richesse des costumes, la décoration des salles où l'on danse, etc.) deux faits importants : l'addition d'une sorte de scénario aux mouvements primitifs, et l'intervention de l'artiste musicien. « De mon jeune âge, dit Tabourot, ils dressaient sur la Courante une forme de jeu et ballet : car trois jeunes hommes choisissaient trois jeunes filles, et, s'étant mis en rang, le premier danseur avec sa demoiselle la menait sister à l'autre bout de la salle et retournait seul avec ses compagnons ; le deuxième en faisait de même, puis le troisième, tellement que les trois filles demeuraient séparées à l'un des bouts de la salle, et les trois jeunes hommes de l'autre : et quand le troisième était de retour, le premier allait en se gambadant et faisant plusieurs mines et

(1) *Orchésographie*, p. 2.

contenances d'amoureux, comme époussetant et guindant ses chausses, tirant sa chemise bien à propos, allait (dis-je) requérir sa demoiselle, laquelle lui faisait refus de la main ou lui tournait le dos, quoi voyant le jeune homme s'en retournait à sa place, faisant contenance d'être désespéré. Les autres en faisaient autant ; enfin ils allaient tous trois ensemble requérir leurs dites demoiselles chacun la sienne, en mettant le genoil en terre, et demandant merci les mains jointes. Lors lesdites demoiselles se rendaient entre leurs bras et dansaient ladite courante pêle-mêle (1). » Le compositeur, qui pratique un art profondément expressif et qui, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, sera plus ou moins tributaire de la protection des grands, ne peut manquer d'intervenir pour exploiter à son profit une matière aussi favorable. Il écrit donc de la musique de danse, et c'est alors, sous l'influence du talent ou du génie, que commence une nouvelle évolution dont j'ai déjà indiqué les phases principales.

Le compositeur (lequel fait une œuvre d'abstraction consistant à séparer ce qui, dans la réalité, est un) imprime à l'accompagnement des danses un caractère tel, que cet accompagnement est peu à peu désaffecté de son objet, et devient une fin, alors qu'il n'était à l'origine qu'un moyen. Il le dégage des paroles, le transporte sur les instruments où il se suffit à lui-même, le rend digne d'être entendu en dehors des circonstances spéciales dont il était inséparable et le prend enfin (ce qui est le cas de Bach) comme élément de construction d'une œuvre nouvelle. Dans les formes qui n'exprimaient que la banale psychologie du danseur, il verse la pure substance de la pensée musicale, il *intellectualise* le rythme, le dégage, et, tout en le conservant avec fidélité, le fait servir aux compositions de l'ordre le plus élevé. Presque tous les rythmes élémentaires de la symphonie ont, en effet, la danse pour origine ; par exemple, les mesures à 3/4, 6/8, peuvent être considérées comme issues de la gigue. — Et sur cette dernière cime où la danse s'est élevée, la musique est si nouvelle, si libre et si originale, que très souvent le peuple ne reconnaît plus son œuvre ; mais le rôle du compositeur est d'aller jusqu'à lui en refaisant, à rebours, tout le chemin déjà parcouru, pour restituer au domaine populaire les créations d'un Bach ou d'un Hændel.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.

On commence à s'occuper assez sérieusement, en France, des travaux de M. Hugo Riemann, qui depuis longtemps déjà s'est imposé à l'Allemagne comme un puissant rénovateur de la théorie harmonique et comme un pédagogue d'activité et de fécondité tout à fait exceptionnelles. Cette activité n'est pas confinée aux seuls travaux dont mon intention est de donner aujourd'hui un aperçu aux lecteurs de la *Revue musicale* : toutes les branches de la musique, M. Riemann les a tour à tour abordées ; il est l'auteur d'une série considérable de manuels, de traités historiques, théoriques et pratiques. A l'heure actuelle, il achève un volumineux traité de composition dont deux tomes ont déjà paru. Toutefois, à part un utile dictionnaire de références, je ne vois guère que deux

(1) *Orchèsographie*, p. 66. — Cf. p. 86, le *Branle du chandelier*.

de ses ouvrages traduits en français, et tous deux se rapportent à la seule harmonie. C'est donc exclusivement sur cette question que le public français est appelé, pour le moment du moins, à juger M. Riemann. Les deux ouvrages en question représentent deux étapes d'un système dont la genèse est déjà ancienne (le premier écrit que M. Riemann publia sur l'harmonie parut en 1880) ; peut-être est-il même plus exact de dire que le premier traduit (*l'Harmonie simplifiée*, Londres, 1900) est encore insuffisamment clair et complet ; pour se le bien assimiler, il faut avoir recours au *Manuel de l'Harmonie*, moins diffus et plus méthodique, qui a été publié, l'an dernier, par la maison Breitkopf et Hærtel. Un troisième petit volume, le *Katechismus der Harmonielehre* (Leipzig, 1890), qui n'est pas encore traduit, laisse un peu de côté les questions d'écriture pour serrer de plus près les problèmes d'harmonie analytique, l'étude de la tonalité, de la structure harmonique des phrases et surtout de la modulation. Le présent article a pour but de donner un plan aussi bref que possible de la théorie dont ces volumes contiennent l'énoncé et l'application, et en même temps d'expliquer la terminologie, un peu déconcertante pour nous, dont il y est fait usage. Je souhaite que ce travail, forcément un peu sec, puisse servir d'introduction à l'étude du système de M. Riemann et permette aux curieux de la théorie nouvelle d'en comprendre les premiers principes avant que d'en chercher l'exposé détaillé.

On peut, je crois, affirmer sans hésitation que l'harmonie, telle qu'on la pratique d'habitude, n'est que routine ; et on peut, avec non moins de certitude, en constater les imperfections, les insuffisances et les lacunes. Après quoi, il conviendra de rechercher si un nouveau système harmonique permet de remédier, partiellement ou totalement, aux inconvénients inséparables des méthodes reçues.

Le principe fondamental de la science harmonique c'est celui de la tonalité : à la *tonique*, centre du ton, la théorie doit rattacher logiquement toutes les harmonies sans exception : d'abord, celles qui sont en rapport direct avec cette tonique — en terminologie usuelle, les accords de tous les degrés, — en commençant par celles dont le rôle est le plus important pour arriver à celles dites *des mauvais degrés* ; ensuite, les formes moins directement explicables, où surviennent des notes étrangères au ton, sans que pour cela le sentiment tonal soit ébranlé. Enfin, il est des cas où notre tonique est totalement éclipsée par l'intervention d'une tonique nouvelle dont les rapports avec l'ancienne existent toujours et doivent être compris, l'enchaînement de divers tons n'étant autre chose, dans l'architecture musicale, qu'un élargissement de l'enchaînement de diverses harmonies.

Or, comment la théorie usuelle satisfait-elle à ces exigences de notre esprit ? Dès le premier point elle s'arrête en route : prenons un traité d'usage courant, n'importe lequel (tous se ressemblent en ce point) ; nous y verrons les sept accords « construits sous chacun des degrés de la gamme » divisés routinièrement en accords de premier ordre, de deuxième, puis de troisième ordre ; et c'est tout. Non moins insuffisantes sont les explications fournies sur le second point : dès qu'une note étrangère apparaît, force est de l'affubler arbitrairement d'une étiquette qui n'explique rien, de parler d'« accords d'emprunt » et de laisser à l'élève le soin de deviner, s'il le peut, les rapports qui existent entre telle tonalité et tel accord d'aspect imprévu mais d'effet excellent et logique, et par

conséquent de l'opportunité de l'emploi de cet accord dans ladite tonalité qui n'en sera pas le moins du monde ébranlée, alors qu'une autre succession d'aspect moins mouvementé produira modulation. Quant aux rapports des tonalités entre elles, ils sont passés sous silence, ou il ne s'en faut guère. Je veux bien qu'un musicien servi par son instinct n'ait que faire de toute cette théorie, mais alors qu'on supprime nettement les études harmoniques ; si on les maintient, il est permis tout au moins de les souhaiter logiques et complètes.

Une seule explication théorique nous est fournie par les traités usuels ; c'est celle de la résonance du corps sonore, c'est-à-dire la série des harmoniques supérieurs, dont les premiers servent à constituer l'accord parfait majeur. Quant à l'accord parfait mineur, il n'est pas question même d'en tenter la justification rationnelle ; ce point de théorie que l'on chercha, dès le xvi^e siècle, à élucider n'a pas reçu jusqu'ici d'explication satisfaisante, et toute une moitié du système musical moderne n'a pu ainsi être dégagée du plus complet empirisme.

Après avoir ainsi constaté tout ce que les systèmes actuels offrent de négatif, il est temps de chercher, dans les travaux de M. Riemann, les éléments positifs dont l'existence constituera la supériorité de la nouvelle méthode sur les anciennes.

Les trois grands principes du système de M. Riemann, tels que lui-même les énonce dans son grand *Traité de Composition* (t. I, p. 76), sont les suivants :

A) Il n'existe que deux harmonies élémentaires différentes, l'accord majeur et l'accord mineur.

B) Cet accord majeur et cet accord mineur, toujours présents, si altérée, si dissonante que soit la forme sous laquelle ils apparaissent, ne peuvent être que tonique, dominante ou sous-dominante (1) ;

C) La modulation n'est pas autre chose qu'une modification de ladite *valeur fonctionnelle* de ces accords.

Le premier de ces axiomes nécessite quelques explications techniques. On connaît la génération de l'accord majeur, qui se trouve dans la série des harmoniques supérieurs, lesquels sont aisément perceptibles pour l'oreille et dont l'existence est un fait avéré. M. Riemann admet l'existence d'une série inverse allant de l'aigu au grave, celle des *harmoniques inférieurs*, qu'il explique ainsi :

... Pour produire une note donnée, il est besoin d'un nombre déterminé de vibrations par seconde, ce qui implique en même temps la réalisation des conditions nécessaires à la production de la série des harmoniques inférieurs (2). Or, chaque son donne naissance à ces harmoniques, non pas une seule fois, mais bien plusieurs (deux fois le son 2, trois fois le son 3, etc...) avec une intensité égale, mais dans un ordre tel que, d'après la loi de l'interférence, les ondes doivent se détruire mutuellement... les maxima de l'une des formes de vibration coïncident avec les minima de l'autre et la progression entière s'oppose à elle-même (3), de telle sorte que l'octave inférieure, quoique produite deux fois, ne peut être entendue (*Manuel de l'Harmonie*, p. 3, note).

Ceci est très admissible. M. Riemann s'appuie en outre, pour prouver la

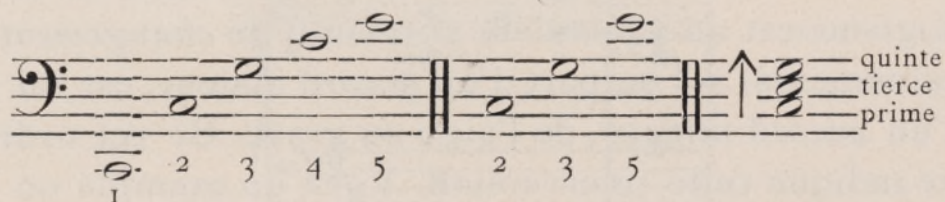
(1) Sous cette forme concise, M. Riemann veut dire qu'un accord ne peut être construit que sur une note faisant fonction de tonique, dominante ou sous-dominante d'une tonalité.

(2) C'est-à-dire l'existence d'un mode de vibrations deux, trois, etc., fois moindre.

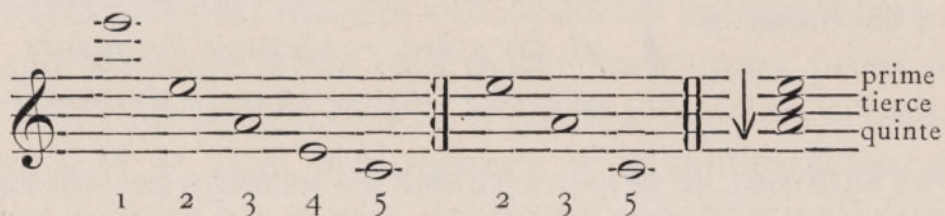
(3) Il serait plus exact de dire : la série se *compense* intégralement.

vérité de son assertion, sur l'existence des sons résultants, et peut-être ce deuxième argument est-il moins valable, car, d'une part, ces sons ne peuvent être obtenus que par l'émission simultanée de *deux* notes (ce qui les différencie des sons harmoniques), et, de l'autre, ils ne font jamais que reproduire, au grave, un son appartenant à la série connue des harmoniques supérieurs, et cela sans doute possible. Mais la critique de la théorie de M. Riemann, longue et délicate, ne saurait trouver place ici ; disons toutefois qu'une expérience, indiquée dans *l'Harmonie simplifiée*, et dont on trouvera dans le *Traité de Composition* de M. Vincent d'Indy l'explication détaillée et la réalisation pratique, permet de constater, à défaut de l'existence « objective » des harmoniques inférieurs, la possibilité d'établir le rapport inverse des deux accords majeur et mineur. Cette expérience consiste à faire vibrer une portion d'une corde tendue, puis une portion double, puis triple, etc. On obtient alors les rapports $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, etc... inverses des rapports des harmoniques supérieurs $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, etc... Le son 2 est donc à l'octave grave du premier, le son 3 une quinte plus bas, etc... Si le son 1 par exemple est un *mi*, le son 2 sera le *mi* octave ; le son 3, le *la* une quinte plus bas ; et le son 5 un *ut* *bécarre*. La série peut se prolonger autant que celle des harmoniques supérieurs, mais dès maintenant notre accord mineur *la-ut-mi* se trouve constitué.

SÉRIE DES HARMONIQUES SUPÉRIEURS — ACCORD MAJEUR



SÉRIE DES HARMONIQUES INFÉRIEURS — ACCORD MINEUR

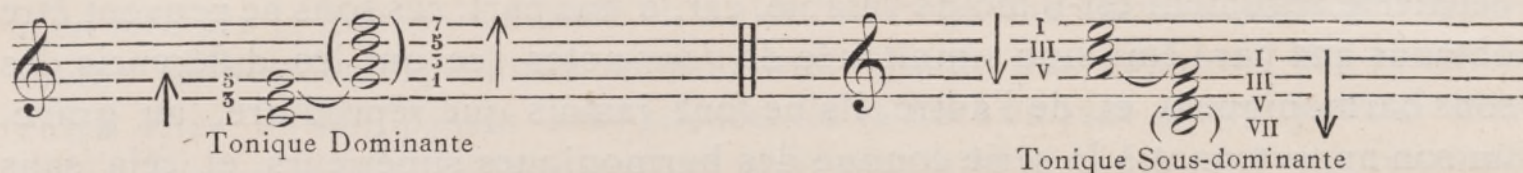


Il est évident, d'après ce qui précède, que M. Riemann est amené à reconnaître deux séries de rapports (intervalles) opposés : les rapports ascendants (mode majeur) et les rapports descendants (mode mineur). Il emploie, pour désigner les premiers, des chiffres arabes ; pour les seconds, des chiffres romains : 5, 7 désignent la quinte, la septième à l'aigu ; V, VII, les mêmes intervalles au grave, etc...

De la conception d'une opposition aussi absolue entre les deux modes, résulte un parallélisme qui paraît à première vue un peu factice. C'est ainsi qu'au rapport de tonique à dominante (une quinte en montant) en majeur correspond en mineur celui de tonique à sous-dominante (une quinte en descendant). A la septième de dominante en majeur (*sol-si-ré-fa* en *ut*, par exemple) correspond, dans le mode mineur, la sous-dominante avec septième au grave (son inférieur VII — en la mineur *si-ré-fa-la*), ce qui déconcerte un peu.

HARMONIE DU MODE MAJEUR

HARMONIE DU MODE MINEUR



Il ne faut pas s'exagérer l'importance d'une telle objection. Dans la pratique, cette anomalie apparente conduit seulement M. Riemann à étudier d'abord, en mineur, l'enchaînement tonique — sous-dominante, parallèlement à l'enchaînement tonique-dominante en majeur. Il ne place l'enchaînement tonique-dominante en mineur que plus loin et considère que l'accord de dominante du mode mineur peut être mineur, ce qui est loin d'être illogique et élargit considérablement sa conception un peu absolue du mode mineur. Il admet de même, avec raison, que dans le mode majeur l'accord de sous-dominante, en rapport descendant avec la tonique, peut aussi être mineur.

Ajoutons, pour faciliter la compréhension des principes qui ont servi à l'établissement de la terminologie et du chiffrage, que les enchaînements sont toujours étudiés d'après le rapport des notes originelles ou *primes* des accords enchaînés (on a vu que la prime des accords mineurs est la note la plus aiguë), et que M. Riemann distingue expressément des autres enchaînements entre accords de modalité différente, ce qui évite toute équivoque. Un enchaînement entre accords de même mode se nomme *marche*, et entre accords de mode différent *change* (ce néologisme est un équivalent abrégatif de *changement*). Le sens logique des enchaînements, si l'on part d'un accord majeur, est du grave à l'aigu, et si l'on part d'un accord mineur, de l'aigu au grave. Si cet ordre est modifié, le préfixe *contre* indique cette interversion. Voici un exemple où les primes des accords sont en majuscules.

UT <i>mi</i> sol s'enchaîne à	{	SOL <i>si</i> ré par <i>marche</i> de quinte.
		FA <i>la</i> ut — <i>marche</i> de contre-quinte.
		ut <i>mi</i> ♭ SOL — <i>change</i> de quinte.
		SI ♭ ré ♭ fa — <i>change</i> de contre-quinte.

Ces indications suffiront, je pense, à guider les lecteurs des ouvrages de M. Riemann, dont la terminologie, assez simple en réalité, paraît tout d'abord présenter des obscurités.

(A suivre.)

M.-D. CALVOCORESSI.

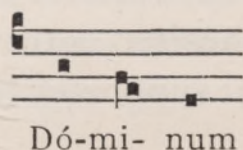
Quelques mots sur le rythme grégorien.

G. BAS. — *Répertoire de Mélodies grégoriennes*, avec accompagnement d'orgue. Rome, Bureaux de la *Rassegna Gregoriana*.

M. Bas avait déjà publié une partie de cet important travail, lorsque la nouvelle doctrine rythmique de Solesmes lui fut révélée. Il l'étudia, d'abord avec de grandes préventions, et finit par se convaincre que la vérité était là. D'où un changement de front complet : à partir de l'office de l'Ascension, on remarque, dans son ouvrage, un renversement du rythme que bien des auteurs, soucieux

avant tout de ne point se contredire, auraient essayé d'éviter. Il faut féliciter hautement M. Bas pour sa hardiesse et sa franchise. Quant au résultat, l'examen même de ses transcriptions nous permettra de l'apprécier.

Soit, par exemple, un mot comme *Dóminus*, où l'accent tonique porte sur la première syllabe ; le chant grégorien, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, met volontiers une note unique sur cette syllabe accentuée, et deux sur l'atone qui suit :



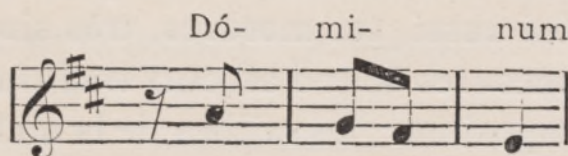
Selon la doctrine courante, cette première syllabe doit servir aussi de temps fort ou de frappé : si l'on transcrit le chant grégorien dans notre notation musicale, la barre de mesure devra tomber en avant de cette syllabe ; et si l'on ajoute une harmonie, cette même syllabe devra amener un changement d'accord. Telle est bien, en effet, l'interprétation adoptée par M. Bas (1) au début de son ouvrage (office de la Toussaint) :



Que résulte-t-il de là ? Une mesure syncopée, où le temps fort est réduit à une croche, tandis que le temps faible en a deux ; un rythme brisé, assez familier à notre musique, mais qui surprend dans le chant grégorien, si paisible et si grave.

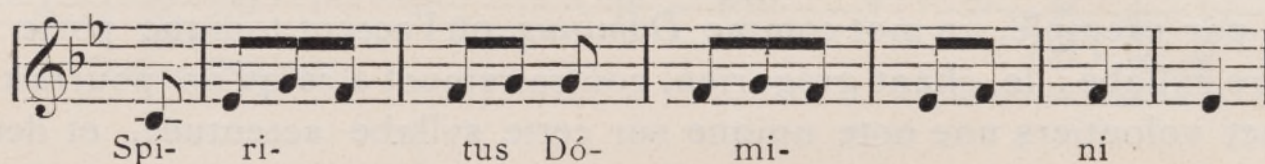
C'est pourquoi le R. P. dom Mocquereau, le savant directeur de la *Paléographie musicale*, est aujourd'hui d'avis de faire tomber ces syllabes accentuées sur le levé de la mesure, et non sur le frappé ; il n'y a, *a priori*, rien d'absurde à cela : chacun sait que le rythme se meut librement au-dessus de la mesure, et que l'erreur la plus grossière que puisse commettre un musicien est d'accentuer tous ses temps frappés ; rien de plus haché, de plus coupé, de moins mélodique, que le martèlement ainsi obtenu.

On rythmera donc :



(1) J'ajoute des barres de mesure pour que le sens rythmique soit plus clair.

Et M. Bas, qui s'est rangé à cette interprétation, écrit en conséquence (Introït de la Pentecôte) :



On voit combien le rythme devient aussitôt coulant, léger et facile. Une oreille tant soit peu musicale ne saurait hésiter entre ces deux versions. Et il en est de même lorsque des accords viennent supporter les temps frappés :



Car le changement d'harmonie n'est pas plus nécessairement l'indice d'un accent que la barre de mesure : il marque seulement que l'on a passé d'un groupe rythmique à un autre groupe, dont le levé peut être accentué tout aussi bien que le frappé. Il semble même que l'accent latin soit mieux à sa place sur le levé, qui est bref et de mouvement ascendant, que sur le frappé, plus long et plus lourd. Mais la liberté du rythme est telle, que le frappé peut, lui aussi, porter un accent qui l'allège et le met en relief.

Toute phrase musicale se compose, en effet, de groupes rythmiques, comme toute phrase parlée se compose de mots. Nous ne percevons un rythme que par sa décomposition en groupes : c'est là une loi fondamentale de notre entendement, à laquelle le chant grégorien n'échappe pas plus que la musique moderne. Chacune de ces cellules musicales se compose elle-même de deux parties, dont l'une, appelée temps frappé ou temps lourd, marque un repos, un arrêt, une *arrivée*, et coïncide volontiers avec un abaissement de la mélodie et une syllabe atone ; la seconde est le temps levé, ou léger, qui donne l'idée d'un mouvement, d'un passage, d'une transition, et porte souvent un accent. La musique résulte de l'alternance des levés et des frappés, du mouvement et du repos ; le rythme progresse à la façon d'un homme en marche, qui soulève et pose le pied tour à tour. Et le temps levé, qui est un élan, est naturellement à sa place au début d'une phrase ; le temps lourd, signal du repos, à la fin. Ainsi s'explique la préférence de la musique pour les phrases qui commencent et finissent entre deux barres de mesure. Cette préférence se retrouve dans le chant grégorien, qui a, lui aussi, ses mesures, très simples, toujours de rythme binaire ou ternaire. Ces mesures sont d'ailleurs traduites en notes ou en syllabes, au gré du poète et du compositeur : les saillies de la mélodie, les accents toniques et les accents expressifs illuminent un temps levé, ou tirent de l'ombre un frappé ; la notion du frappé et du levé n'est pas pour cela détruite en nous : car il ne faut pas confondre le rythme et la réalisation du rythme.

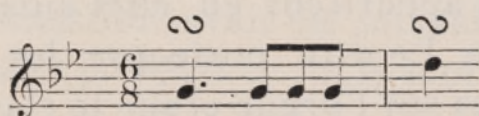
On a pu voir, par les exemples que nous venons de citer, que cette théorie conduit à des résultats excellents au point de vue musical. C'est ce que prouvera encore la petite antienne que nous publions aujourd'hui dans notre *Supplément musical*. L'harmonie que l'on y trouvera jointe n'a d'autre prétention que de satisfaire les musiciens peu familiarisés avec le chant non accompagné, tout en respectant le mieux possible la tonalité grégorienne. Les accords doivent venir doucement se glisser sous les temps frappés : ce sont comme les piliers de ces gracieuses arcades. Pour ma part, je n'oublierai jamais la blanche cellule de Solesmes où me fut révélé le rythme de l'*Ave Regina* : car j'assistai là vraiment à la résurrection d'une mélodie ensevelie. Je suis certain que ce miracle se produira encore pour d'autres que pour moi : il suffit, pour le mériter, de croire à la musique.

Il me resterait à dire quelques mots de l'harmonie dont M. G. Bas a revêtu ses cantilènes. Elle m'a paru, en général, aussi satisfaisante que possible ; seuls quelques accords de quarte et sixte évoquent avec trop de précision la tonalité moderne ; j'aurais préféré quelques dissonances de plus. Mais c'est là une question de goût : les chants de cette nature peuvent être harmonisés de plusieurs manières différentes, dont aucune ne sera jamais tout à fait bonne. Le travail de M. Bas sera très utile aux chantres et aux organistes qui voudront connaître le chant grégorien en toute sa beauté retrouvée.

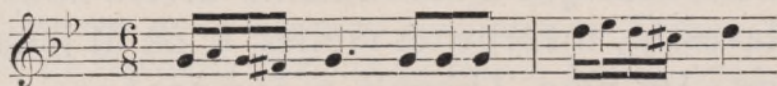
LOUIS LALUY.

L'interprétation des signes d'ornement.

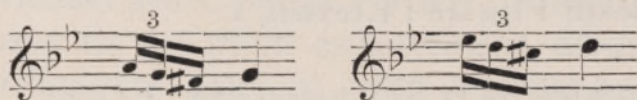
Voici le passage de la *Sonate* de Mozart en *sol* mineur, dont notre éminent collaborateur M. G. Pfeiffer critiquait, dans son article sur les *Signes d'ornement* (15 septembre, p. 515) l'exécution au Conservatoire :



On a joué :



au lieu de :



L'erreur, on le voit, valait la peine d'être signalée.

Un organiste au XVII^e siècle

NICOLAS GIGAULT

Gigault habitait déjà rue Aumaire, peut-être depuis son entrée à Saint-Nicolas, lorsqu'il épousa en 1662 Marie Aubert, fille d'« honorable homme » Daniel Aubert, marchand boucher bourgeois de Paris. Le contrat passé le 1^{er} mai par-devant Mes Galloys et le Caron promettait à la fiancée, dont le père était mort, une dot de 1500 livres que sa mère Marie de Gournay s'engageait à lui remettre, « à sçavoir 1200 livres en deniers comptants et 300 livres en meubles et habits ». De son côté, Gigault lui faisait un douaire de 750 livres (1). Un bref « estat des biens et droicts appartenant à M. Nicolas Gigault bourgeois de Paris », dressé avant le contrat, atteste que le fils d'Estienne Gigault, l'huissier besogneux, avait su en peu de temps amasser quelque bien. Il a de l'argenterie pour « quatre cents livres tournoys » (2). Sa chambre est tendue de « tapisserie de Bergame », ornée de deux miroirs, meublée de « six chaises, six sièges pliants et un fauteuil avec leurs housses », et le sol en est recouvert de tapis. Le lit est garni de « rideaux et cantonnières de serge de Mouy rouge avec un petit molet de soye ». On y voit deux tableaux de fleurs, deux paysages et un tableau de fruits « avec leurs bordures », prisés 150 livres, cinq autres tableaux sans cadres « représentant les cinq sens de nature », estimés 70 livres, un bas-relief de marbre valant 30 livres, cinq tableaux de piété dont l'un représente sainte Cécile, un « aubenistier » d'argent et un crucifix. Enfin Gigault est riche en instruments de musique. Un « cabinet d'orgues » de 350 livres tournois, deux clavecins, dont l'un à double clavier, un manichordion, trois épinettes, un autre « manichordion double », une basse et un dessus de viole, un *tuorbe* et une guitare figurent à l'inventaire.

Gigault avait là plus d'instruments qu'il n'en fallait pour « concerter » chez lui. Il ne manquait sans doute pas de le faire. Sa première œuvre semble avoir été écrite pour quelque société d'*Honnestes Curieux* qu'il aurait conviée dans sa maison : ce livre de noëls appartient en effet autant à la musique d'ensemble qu'à la musique d'orgue. Le titre porte que les pièces contenues dans ce recueil peuvent être touchées sur l'orgue et sur le clavecin, comme aussi sur le luth, les violes, les violons et les flûtes, et, dans l'avis au lecteur, Gigault ajoute à ces instruments la harpe et la consonante (3). Ici paraît encore le souvenir de Richard. Cette musique d'instruments divers nous rappelle d'abord les concerts de « clavessin, théorbe et violles » où il jouait avec Garnier, Méliton et le Moine. De plus, Gigault a composé son recueil des mêmes « beaux cantiques que l'on chante

Sur la Naissance ravissante
Du divin Fils de l'Eternel »

(1) Archives départementales de la Seine-et-Oise, E. 649.

(2) « Une escuelle, une salliere, six cuillieres, six fourchettes, trois tasses, un pot et un aubenistier, le tout d'argent, poinçon de Paris. » Quant à la cuisine, elle est bien munie d'ustensiles d'étain, de cuivre rouge et de cuivre jaune.

(3) La consonante était « un grand instrument de musique inventé par l'abbé du Mont ». Elle participait du clavecin et de la harpe, ayant « le corps comme un grand clavessin posé à plomb sur un piédestal », tandis qu'on en touchait les cordes « à la manière de la harpe ». (*Dictionnaire de Furetière*.)

et que, d'après Robinet,

... Richard, sur sa Régale,
Par un harmonieux régale
Touchoit si délicatement (1). »

Dans cet ouvrage Gigault a traité élégamment, souvent à deux parties (2), les vieilles mélodies, déjà traditionnelles au commencement du xvi^e siècle, de *Chantons, je vous en prie*, *Noël pour l'amour de Marie*, *Les bourgeois de Chastres*, *Or nous dites Marie*, etc. (3). Des versets sur l'hymne *Conditor alme siderum* et sur la prose *Mittit ad Virginem* augmentent le caractère religieux de l'ouvrage. Gigault veut en faire une musique de chambre édifiante, tandis que les organistes du xviii^e siècle verront surtout dans les noëls une musique d'église joyeuse, et la rendront guillerette (4). Devant son livre, on songe à ce passage d'Estienne Pasquier : « En ma jeunesse, c'estoit une coutume que l'on avoit tournée en cérémonie, de chanter tous les soirs, presque en chaque famille, des nouels, qui estoient chansons spirituelles faites en l'honneur de Nostre-Seigneur... (5) ». Et Gigault lui-même évoque ce culte domestique, en écrivant : « Il y a quantité de personnes dans le saint temps de l'Avent qui les méditent et qui les chantent dévotement ». Il veut s'unir à « leur pieux dessein », et, pour bien marquer ses intentions, il voue ses noëls à la « très sainte Vierge », par une dédicace où la foi naïve d'un enfant se mêle à l'enflure d'un prédicateur.

Malgré la sauvegarde quasi divine sous laquelle l'auteur l'avait placé, le livre eut peine à paraître (6). Gigault avait chargé de l'impression un certain François-Pierre de Janson, organiste demeurant rue Froidmanteau, et lui avait confié les planches, lui fixant, pour le tirage, un délai de deux mois à partir du 22 mai 1682. Les cent premiers exemplaires appartenaient à Gigault, sans qu'il pût les mettre en vente « avant un an après l'achevé d'imprimer ». Janson pouvait les retirer en payant à Gigault 600 livres « en deniers comptants dans le temps d'un an ». Enfin le compositeur recevait cent livres « pour ses peines et travaux ». Cette condition avait été satisfaite avant toute convention notariée et sur entente verbale (7). Mais ce fut le seul engagement que Janson,

(1) *Lettre à Madame* du 24 décembre 1667.

(2) « On se trouve plutost deux pour toucher un dessus et une basse que trois ou quatre pour remplir toutes les parties », écrit Gigault dans l'avertissement.

(3) Cf. J. Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France*, ch. xi, les Noëls.

(4) Voir les critiques de Nemeitz (*Séjour de Paris*, Leide, 1727, p. 232) et certains des *Noëls* de Daquin.

(5) *Recherches de la France*, l. IV, ch. 16.

(6) Voici le titre complet : « Livre de Musique dédié à la très Sainte Vierge par Gigault, organiste de S. Nicolas des Champs à Paris, contenant les cantiques sacrez qui se chantent en l'honneur de son divin enfantement, diversifiez de plusieurs manières à II, III et IV parties qui peuvent estre touchez sur l'Orgue et sur le Clavessin : comme aussi sur le Luth, les Violles, Violons, Flutes et autres Instruments de Musique. Une Pièce diatonique en forme d'Allemande avec les Ports de voix pour servir de Guide et d'Instruction pour les former et adapter à toutes sortes de Pièces, le tout divisé en deux parties. Et se vendent à Paris chez l'Auteur, près de S. Nicolas des Champs. » Privilège du 26 novembre 1682. Bibliothèque nationale, Vm 7, 1824.

(7) Archives départementales de la Seine-et-Oise, E. 649.

assisté de sa mère, ait tenu. On n'acheva d'imprimer que le 5 décembre, et Gigault n'obtint ni les cent exemplaires promis, ni les six cents livres. Il poursuivit. Janson fut condamné par le Châtelet, le 21 septembre 1683, à payer la somme convenue et les dépens, mais il se déclara insolvable. Gigault, mis en possession des volumes imprimés, entreprit de les vendre. Un avis du *Mercurie galant* d'octobre 1683 les signale au public et annonce que Gigault travaille à un autre livre d'orgue, « qu'il mettra dans peu au jour ».

Cette nouvelle œuvre ne parut qu'en 1685 (1). Comme la précédente, elle est dédiée à la sainte Vierge. Dans ce livre destiné uniquement à l'orgue et fait pour le culte public, l'auteur suit à la fois les ordres de l'Eglise, les traditions du genre et le goût de son temps. Il se soumet volontiers aux articles du *Cérémonial* qui règlent la durée du jeu de l'organiste (2). En 1685, l'année même de la publication de Gigault, on menaçait de renvoi, à cause de ses trop longs versets, l'organiste de Saint-Jacques-la-Boucherie, Jacques-Denis Thomelin (3). Gigault est prudent, il s'ingénie à écrire des pièces « que l'on peut finir dans plusieurs endroits » sans être obligé de les jouer en entier, et il place dès « marques » aux cadences où l'on peut terminer. Il sait aussi que l'organiste ne doit rien changer au plain-chant parisien (4), et, pour mieux le faire reconnaître, il imagine des pièces à cinq parties où le thème liturgique domine sur la pédale de trompette accompagnée avec les jeux les plus brillants du grand orgue (5). Quant aux traditions de la musique d'orgue, Gigault les observe au point d'écrire une fugue sur le *Pange lingua*, « dont les vers sont fuguez à la manière de feu Monsieur Titelouze », mort depuis un demi-siècle (6), et il

(1) *Livre de Musique pour l'Orgue...* contenant plus de 180 pièces de tous les caractères du touché qui est présentement en usage. — On y trouvera plusieurs Messes, quelques Himnes variez et Fugues à leur imitation... un *Te Deum* entier, etc. (Publié par M. A. Guilmant dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.) D'après le titre, Gigault était alors, en même temps qu'organiste de Saint-Martin et de Saint-Nicolas-des-Champs, organiste de l'hôpital du Saint-Esprit. Il y recevait 78 livres par an. L'hospice du Saint-Esprit, fondé en 1363, était l'asile des enfants pauvres orphelins. Il était situé « en Grève » près de l'Hôtel de Ville. Les anciennes constitutions de cette maison portent que l'organiste recevait cent sols de gages annuels de l'hôpital pour jouer « ès fêtes que l'on tient chappe » et cent sols de la « confrairie de Liesse », fondée en 1413 dans l'église du Saint-Esprit (Bibliothèque nationale, ms. fr. 11.778 fol. 175 v^o et fol. 186 v^o.) En 1524, « maistre » Michel du Fresne, prêtre, y était organiste et recevait 64 sols parisis de salaire annuel. Les comptes de 1544 mentionnent Pierre le Pescheur, organiste aux gages de cent sous tournois (*Inventaire sommaire des archives hospitalières antérieures à 1790*, 3^e vol., 1886, pp. 212 et 213.)

(2) *Caeremoniale parisiense* editum a Martino Sonnet, 1662, pp. 534 et 535.

(3) Archives nationales, 44.769, fol. 60 verso. Ce n'est pas la première fois qu'on l'avertissait. Il y a peut-être quelque ironie déjà dans la pensée de le Gallois, quand il dit de Thomelin, en manière d'éloge, qu'il faisait « beaucoup de bruit ». (*Lettre... à Mademoiselle Regnault de Solier*, 1680, p. 63.)

(4) *Caeremoniale parisiense*, p. 538.

(5) Il prétend être le premier à faire des pièces à cinq parties pour l'orgue. Dans son *Livre d'Orgue* de 1696, Gilles Jullien, organiste à Notre-Dame de Chartres de 1663 à 1703, se donne aussi comme ayant trouvé « une nouvelle invention de toucher les pièces à cinq parties ».

(6) Cette forme est plus vieille encore et se rapporte aux *ricercari* de G. Gabrieli (1557-1612). Cf., le spécimen reproduit par C. von Winterfeld (*Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834, II, p. 107). Voir aussi, sur cette sorte de fugue, le

compose une « fugue poursuivie et diversifiée à la manière italienne », ce qui nous rappelle Frescobaldi (1583-1644) et ses variations de rythme dans certaines *canzone* (1). Enfin, que Gigault ait entièrement partagé le goût de ses contemporains pour une musique ornée et quelque peu sentimentale, ses nombreux versets en façon d'« airs » en témoignent assez. Il est bien de cette époque où les musiciens ne font plus « leurs motets que par récits (2) » et où Le Bègue recommande aux organistes de jouer les solos de cromorne « doucement et agréablement en imitant la manière de chanter (3) ». Il est bien aussi de cet âge où l'on aime ce que S. de Brossard nomme des « pretin-tailles », car il écrit de nombreux « ornements » et permet à chacun d'en ajouter d'autres encore, à son gré et selon sa « méthode de toucher ». Il a proposé d'ailleurs un exemple de sa propre méthode, « en faveur des personnes qui seroient bien aises d'avoir quelque tendresse en leur touché » et publié, dans le livre de Noël, « une pièce diatonique » en forme d'*allemande* écrite « en deux manières, l'une simple et l'autre composée de ports de voix, pour donner l'idée et l'usage de les appliquer à toutes autres sortes de pièces (4) ». Nous aurions peine à tolérer tant de grâces, et cependant Gigault en connaît d'autres encore : « On pourra aussi pour animer son jeu plus ou moins adjouster des points où l'on voudra », dit-il dans l'avertissement du livre de 1685, invitant ainsi ses lecteurs à employer jusqu'à l'excès, en exécutant ses œuvres, une formule rythmique saccadée et prétentieuse dont il abuse déjà lui-même (5). Il est d'ailleurs excusable. Comme tous ses confrères il garde, à l'orgue, les habitudes, le « bel air » d'un maître de clavecin. Mais un babillage fleuri n'est jamais, pour lui, le « joli mensonge » de la musique. Sous ces broderies, la trame est forte et l'étoffe se déploie largement. Gigault aime les longues périodes sinueuses, son style reste continu jusque dans les récits, et il sait mêler aux progressions mélodiques des suites d'accords audacieuses. Sa hardiesse à pratiquer les dissonances est en effet caractéristique (6). Observons ici que

Traité de l'Accord de l'Espinette de Jean Denis, pp. 35 et 36, et le 3^e verset de l'hymne *Ut queant laxis* de Jean Titelouze (*Archives des Maîtres de l'Orgue* publiées par M. A. Guilmant, 1^{re} année, p. 38). Les exemples de ce genre sont d'ailleurs assez nombreux chez Titelouze.

(1) C'est l'origine de la fugue à plusieurs mouvements déjà traitée par J.-J. Froberger (mort en 1667), si fréquente chez D. Buxtehude (de 1637 environ à 1707) et employée par J.-S. Bach.

(2) *Histoire de la musique* de Bourdelot (III, 254).

(3) *Pièces d'orgue* de 1676. Dès 1665 Nivers engage les organistes à « consulter la méthode de chanter ». A son avis, « l'orgue doit imiter la voix » (*Livre d'orgue contenant cent pièces*, Ballard, 1664).

(4) M. Guilmant a joint les deux versions de cette pièce précieuse pour l'histoire de l'ornementation à son édition du *Livre d'Orgue* de 1685.

(5) Ce procédé consiste à transformer, dans une série de croches, chaque groupe de deux croches (♫) en un groupe composé d'une croche pointée et d'une double croche : ♫ ou, plus rarement, ♫. Frescobaldi use déjà de ces deux figures (Cf. l'avis au lecteur des *Toccate* de 1637). Il ne semble point d'ailleurs qu'on dût interpréter cette formule strictement en mesure. Ainsi Couperin indique seulement de pointer « un tant soit peu » (*Premier Livre de Pièces de Clavecin*, second ordre, « La Laborieuse » (1713).

(6) Voir en particulier pp. 37 et 50 de l'édition moderne, et notre *Supplément musical*, p. 70.

cette habileté à employer des « faux accords » excite l'admiration de Perrault quand il parle de Lulli. De ces dissonances il a fait, déclare Perrault, « les plus beaux endroits de ses compositions par l'art qu'il a eu de les préparer, de les placer et de les sauver (1) ». Entre le Florentin et l'organiste de Saint-Nicolas, son maître, nous trouvons ainsi quelque chose de commun. Mais il faut nous en tenir à ce rapprochement et ne rien chercher de plus précis. Tout ce que l'on sait des rapports entre Lulli et Gigault se réduit d'ailleurs à ces quelques lignes : « Il est bien vray qu'il (Lulli) a joué du violon dans son bas âge ; mais, l'ayant reconnu au-dessous de son génie, il y a renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition de musique sous la discipline des feus Métru (2), Roberdet (3) et Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, appelant en la cause présente, tous sçavants Musiciens qui n'ont jamais fait comparaison avec les menestriers ».

Cet extrait d'un *factum* (4) rédigé en faveur des compositeurs de musique et des musiciens qui se servent des « instruments d'harmonie » fait voir que Gigault prit une part active à la résistance des organistes et des maîtres de clavecin contre les ménestriers et les maîtres à danser qui prétendaient les soumettre aux lois de leur corporation. Ceux-ci leur avaient intenté procès en 1693, et la querelle ne s'apaisa, et pour un temps seulement, qu'en 1695, un arrêt ayant donné gain de cause aux clavecinistes. Un document inédit de la même époque montre que Gigault tenait alors une place enviable parmi ses confrères. C'est une liste dressée pour la capitation ordonnée en 1695, sur laquelle sont inscrits tous les organistes de Paris divisés en trois catégories d'après leur fortune (5).

Gigault figure en tête des organistes de la première classe qui doivent payer quinze livres.

A côté de lui paraissent Médéric Corneille, organiste de Notre-Dame, qui

(1) *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. Paris, 1696, p. 85.

(2) Nicolas Métru fut maître de chapelle des Jésuites à Paris (Gantez, *l'Entretien des Musiciens*, 1643, p. 119 de l'édition Thoinan). Ce nom se rencontre déjà dans un recueil où des vers de G. de Baïf « chantez en l'allégresse de l'heureux retour du Roy », sont mis en musique par N. Métru (1628). En 1642 il publie 36 *Fantaisies à deux parties pour les violes* (Bibl. Sainte-Geneviève). Le titre de cette œuvre porte qu'il est « natif » de Bar-sur-Aube en Champagne. On trouve à la bibliothèque de Troyes un livre d'airs à 4 et 5 parties de sa composition donné en 1646 comme son second livre d'airs. Il est suivi d'un troisième. S. de Brossard cite une messe de lui à quatre voix « ad imitationem moduli *Brevis oratio* », 1663. Il est mentionné dans les *Principes de Musique* de Montéclair (1736), p. 130, et dans *l'Histoire de la Musique* de Bourdelot, publiée par Bonnet en 1743, p. 17, comme ayant répandu la pratique de « la gamme du si ».

(3) François Roberday a laissé un recueil de fugues et caprices publié dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Cf. *La Tribune de Saint-Gervais* de mars et d'avril 1901.

(4) *Raisons qui prouvent manifestement que les Compositeurs de Musique ou les Musiciens qui se servent des Clavessins, Luths et autres Instruments d'Harmonie pour l'exprimer, n'ont iamais esté et ne peuvent estre de la communauté des anciens Jongleurs et Menestriers de Paris, etc.* . 1695, pp. 33 et sq. Bibl. nat. Vp. 2.632.

(5) *Rolle des sommes qui seront payées par les organistes et professeurs de clavecin de la ville et fauxbourgs de Paris cy apres nommez pour la capitation generale ordonnée par la déclaration du Roy du 18 janvier 1695* (Archives nationales, Z 1^{er} p. 657).

fut chargé de percevoir cet impôt et reçut trente livres « pour sa peine », de Thian, organiste de Saint-Laurent (1), Fouquet de la Guerre, organiste de la Sainte-Chapelle, Garnier, des Invalides, Houssu, de Saint-Jean-en-Grève (2), de Montaland, de Saint-André-des-Arts, Raison, Marchand, Couperin, Buterne, Danglebert, etc. (3).

Gigault est inscrit également sur le « Rolle » concernant les « particuliers dits compagnons qui montrent à danser et à jouer des instruments ». Son plus jeune fils, Joachim, y paraît avec lui. Né le 17 mai 1676, ce dernier dut servir de bonne heure de suppléant à son père, qui obtint pour lui la survivance de l'orgue de Saint-Nicolas le 22 mai 1701 (4). Malgré ses longs services, « le sieur Gigault père » eut quelque peine à se faire octroyer cette faveur. Le président de Mesmes, premier marguillier de la paroisse, avait proposé un candidat, et il fallut attendre qu'il voulût bien renoncer à « la nomination qu'il avait faite d'un autre pour la survivance desdites orgues (5) ». On avertit d'ailleurs Joachim Gigault qu'il avait à servir « bien et deument, et que s'il arrivoit le contraire », on le remplacerait (6).

(1) En 1707, Louis de Thian obtint Fouquet pour survivancier de l'orgue de Saint-Laurent (Archives nationales, LL. 816, p. 39).

(2) Sans doute Antoine Houssu, d'abord survivancier de son père, Henry Houssu, aux Saints-Innocents, puis organiste de Saint-Leu-Saint-Gille en 1682, et remplacé à cette date dans la survivance paternelle par son frère Edme Houssu, qui reçoit l'orgue des Saints-Innocents en 1686, à la mort de Henry Houssu. En 1703, Edme Houssu obtient la survivance de cet emploi pour son fils, Charles Houssu, âgé seulement de 14 ans. C'est probablement ce dernier que Titon du Tillet cite dans le *Parnasse François* comme le neveu d'Antoine Houssu et son successeur à Saint-Jean-en-Grève (Archives nationales, LL. 758 et 759).

(3) La deuxième classe paie 10 livres. On y voit Edme Houssu, Piroye (ce nom est cité par Titon du Tillet), de la Brune, de la Lande et deux organistes étranges, dont l'un, nommé de Bordeaux, « courtier de vins » est déchargé de 5 livres qu'il a déjà payées comme tel, et l'autre, Amphritte, est, remarque le collecteur, un vagabond sans demeure assurée dont on a tiré cinq livres avec peine. La troisième classe n'est imposée qu'à cinq livres. C'est trop encore pour quelques-uns : de Bas, organiste de l'hospice de la Trinité, ne peut rien donner. Nous remarquons dans cette catégorie un certain Richard, « commis aux aydes », et deux musiciens que leur séjour à Paris avait sans doute déçus : Granier, parti pour Strasbourg, et Hallé, « qui s'est retiré à Vernet en Normandie, après avoir payé moitié ».

(4) Archives nationales, LL. 863, fol. 79. Joachim habitait avec son père, rue Saint-Martin. Ils y demeuraient déjà en 1692 (cf. Abraham du Pradel, *le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*). Gigault avait dû quitter la maison de la rue Aumaire, pour laquelle il réclamait des réparations en 1682 et qui en 1699 menaçait ruine (Arch. nat., LL. 863).

(5) Ces questions de survivance donnaient lieu à des intrigues et causaient des dissensions. En 1702, à la mort de Le Bègue, Louis Marchand avait si bien gagné à sa cause le premier et le troisième marguillier de Saint-Merry, qu'ils le nommèrent organiste malgré l'engagement pris en 1699 en faveur de Henry Mayeux, organiste de Saint-Landry, cousin de Le Bègue. Il fallut une intervention de l'archevêque de Noailles, sollicité par la princesse de Conti, pour que Mayeux l'emportât (Arch. nat. 849, fol. 32 verso, et Bibl. nat., recueil de *factums* n° 102, fol. 410 r°). En 1670, un Antoine Mahieux se qualifiait du titre de maître à danser ordinaire du roi (Jal, *Dictionnaire critique*, p. 823).

(6) D'après le Cérémonial, l'organiste était tenu de jouer à toutes les fêtes annuelles et solennelles de 1^{re} et 2^e classe, aux doubles de 2^e classe et à quelques fêtes doubles

Cette mesure délivrait Nicolas Gigault d'une inquiétude pour l'avenir, à un moment où il était soumis à de tristes obligations. Sa femme était morte le 7 août 1700. Il fallut déterminer les parts d'héritage qui revenaient à leurs enfants, procéder à des inventaires, réunir des assemblées de famille. La première eut lieu le 24 janvier 1701. L'énumération des héritiers, de leurs alliés ou de leurs répondants nous montre dans quel milieu de petite bourgeoisie vécut Gigault. L'aîné des fils, Joseph Gigault, organiste à Rochefort, avait donné sa procuration à Louis Aubert, boucher dans la rue Saint-Martin. Henry-François de la Grange, marchand bourgeois de Paris, établi rue aux Fers, paroisse Saint-Eustache, représentait l'une des filles, « dame Angélique Gigault sa femme ». Marianne Gigault, fille majeure, Marguerite Gigault, veuve du facteur d'orgues Hippolyte du Castel, et Joachim Gigault, « émancipé d'âge par lettre du 23 octobre 1700 », comparurent en personne. L'inventaire dressé alors est plus détaillé que celui de 1662. On y voit que le cabinet d'orgue était « fourny de sept jeux » et que l'un des clavecins avait des « padailles », écrit un clerc de tabellion ignorant du vocabulaire des musiciens. L'on y apprend que, parmi les clavecins et les épinettes de Gigault, certains instruments étaient à l'unisson du ton et d'autres à l'octave, et que l'une des épinettes était de bois de noyer « à l'italienne », qu'une autre avait des basses d'argent et était « peinte en dedans d'un paysage ». Le luxe modeste de « dame Marie Aubert » nous passe ici devant les yeux : sa robe de « toille peinte rayée », son jupon de « brocard blanc », son petit collier de « semence de perles Barroques composé de 90 perles ». Nous revoyons son manteau de serge grise et ses vêtements de drap noir auxquels font pendant les « deux justaucorps et les deux culottes de drap noir » de Nicolas Gigault. Nous apprenons encore qu'il restait au compositeur neuf exemplaires du livre d'orgue et trois du livre de Noëls, prisés ensemble trente livres et qu'il se trouvait chez lui, « dans un petit sacq » six louis d'or et vingt-six écus blancs, « le tout valant 197 livres 2 sols. Un compte rendu à l'amiable le 11 juin 1701 complète cette énumération de biens par la mention de deux rentes « sur les aydes et gabelles » constituées en 1700 et dont le revenu montait à 300 livres.

A la suite de tous ces comptes et inventaires, la part d'héritage de chaque enfant fut fixée à six cents livres payables par trente livres de rente annuelle (1).

Après tant de soucis, une dernière joie d'artiste était réservée au vieil organiste. Le maître de Lulli put sourire aux débuts de Rameau. En 1706, d'Agincourt, nommé organiste à Rouen, dut quitter l'orgue de Sainte-Madeleine-

majeures « fêtées par le peuple ». Il n'était obligé à faire entendre l'orgue aux simples dimanches de l'année (Avent et Carême exceptés) que si la fabrique lui donnait une rétribution suffisante. Enfin il devait prendre part à tout office solennel célébré « pro re gravi ». Les offices des défunts se faisaient sans orgue. Il lui fallait aussi paraître aux offices fondés, quand le titre de la fondation le prescrivait (Registres capitulaires de Saint-Etienne-du-Mont et de Saint-Jacques-la-Boucherie). Dans quelques églises on ajoutait à son service tous les saluts du Saint-Sacrement et les O de Noël (Reg. cap. de Saint-Pierre-des-Arcis¹). Rappelons enfin qu'à chaque fête annuelle solennelle de 1^{re} et de 2^e classe on jouait l'orgue aux 1^{res} et 2^{es} vêpres, à matines, laudes, salut et complies, et de plus, à l'office de tierce de la Pentecôte.

(1) Archives départementales, Seine-et-Oise, E. 649 et 650.

en-la Cité, où Le Bègue l'avait fait recevoir sans concours le 4 décembre 1701. Plusieurs candidats s'étant présentés pour lui succéder, la place fut mise au concours le 12 septembre 1706, et l'épreuve fut fixée au lundi 1^{er} novembre à l'issue de la grand'messe. Six concurrents s'y rendirent : Calvière, Vaudry, Poulain, Manceau, Dornel, et Rameau, alors organiste des Jésuites, rue Saint-Jacques et de Merci (1). On avait choisi pour juges, avec Gigault, Claude Rachel de Montalant, qui avait été quelque temps organiste de Sainte-Marie-Madeleine (2), et Jean-François Dandrieu, depuis 1704 à Saint-Merry (3). Rameau l'emporta, mais, comme il voulait conserver les orgues qu'il avait déjà et que les fabriciens tenaient avant tout à engager un organiste dévoué à leur seule église, Antoine Dornel, « qui n'avait pas d'orgue », fut choisi par eux (4).

Gigault ne vécut que peu de temps après ce concours. Comme la date de sa naissance, la date précise de sa mort nous reste inconnue. Un acte du 15 octobre 1707 nous apprend seulement qu'Anne-Joseph Gigault, « sieur de Sainte-Colombe, organiste de l'église primatiale de Bordeaux... prend et constitue pour son procureur général et spécial sieur Anne-Joachim Gigault, son frère, organiste de la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs (5), pour un cinquième (de la succession) de défunt sieur Nicolas Gigault ». L'inventaire qui dut suivre de près le décès avait été fait le 7 octobre 1707.

ANDRÉ PIRRO.

(1) Pour les détails de ce concours que nous avons signalé dans la *Tribune de Saint-Gervais* du mois de mars de 1901, lire les articles de M. Henri Quittard sur les années de jeunesse de Rameau, publiés dans la *Revue d'Histoire et de Critique musicales* de 1902.

(2) Né vers 1645, de Montalant enleva vers 1685 la fille de Molière. Il l'épousa en 1705 (Jal, *Dictionnaire critique*). En 1691, il quitta Sainte-Madeleine-en-la-Cité. Guibourg lui succéda ; après Guibourg, qui partit en 1693, vint J. Pitais, présenté par Le Bègue. En 1701, Pitais se retira à Saint-Gatien de Tours.

De Montalant était organiste à Saint-André-des-Arts depuis 1669. En 1705, se disant infirme, il réclamait une pension de 150 livres à la fabrique, qui voulait diminuer ses gages et demandait qu'on voulût bien lui donner pour successeur son élève de la Croix. De la Croix fut accepté, mais on refusa la pension, les gages furent réduits de 350 à 300 livres, et le service augmenté. De Montalant mourut à Argenteuil en 1738.

(3) Archives nationales, LL. 849.

(4) On sait que Dornel succéda à André Raison à l'abbaye Sainte-Geneviève. Comme il quitta Sainte-Marie-Madeleine en 1716, on peut supposer qu'André Raison, dont la vie est si peu connue, est mort vers cette date. Le nom de ce dernier ne figure pas au « Nécrologe de toutes les personnes séculières qui ont esté enterrées dans l'abbaye de Sainte-Geneviève depuis l'an 1624 », mais mention est faite dans ce manuscrit de « Loüise Michelle Bainart, femme de Mons^r Raison », morte le 16 août 1673 âgée de 18 ans (Bibl. Sainte-Geneviève, ms BBl, 423).

(5) Joachim Gigault garda l'orgue jusqu'en 1745. Il mourut en mars 1765. Il avait épousé en 1709 Françoise-Magdeleine du Faur de la Coste, fille d'un huissier au Châtelet. Sa sœur Emérentienne se maria en secondes noces avec Christophe Chiquelier, marchand d'instruments de musique, qui devint garde des instruments du roi (Archives départementales, Seine-et-Oise, E. 650. — La liasse suivante du même dossier contient un billet autographe de Rameau, daté d'avril 1753).

Correspondance de Bruxelles.

RÉOUVERTURE DU THÉÂTRE DE LA MONNAIE. — Rompant avec les traditions antérieures qui imposaient l'obligation de recommencer la saison par une œuvre de l'ancien répertoire, *les Huguenots* ou *le Prophète*, par exemple, la direction de la Monnaie nous a fait l'agréable surprise de rouvrir ses portes avec la reprise de *Lohengrin*.

L'exécution de cet opéra fut, comme on devait s'y attendre, très soignée, surtout de la part de l'orchestre, qui, sous la direction de S. Dupuis, nous a donné une interprétation sublime du prologue, rendant avec un art infini tout le mysticisme poignant qu'il comporte.

M. Imbart de la Tour, à la fois tendre et noble, généreux et grand, incarna bien le Lohengrin qu'a rêvé Wagner. Les auditeurs enthousiasmés, heureux de réentendre cette voix pure et chaude mise au service d'une telle intelligence artistique, firent une ovation à l'artiste après le 3^e acte. M. Decléry fait un excellent Frédéric. M. Vallier, le Roi, nous a paru mettre dans la composition de son rôle un peu plus d'émotion que n'avaient coutume de le faire ses prédécesseurs. Ceci n'est pas pour nous déplaire. Enfin M. Cotreuil a prêté sa belle voix aux appels du Hérault.

Parmi les chanteuses : M^{me} Strakosch (Elsa), une nouvelle venue, douée d'une jolie voix, un peu faible dans le médium, mais de timbre très agréable. En dépit d'un peu de timidité et d'un accent germanique (ou slave) assez prononcé, elle a fait excellente impression.

Nous aimons moins M^{lle} Paquot, qui interprétait Ortrude, à vrai dire, au pied levé. Son timbre riche et volumineux est gâté par une émission pâteuse et grasse qui enlève au rôle toute son énergie. Au premier acte, sa mimique est trop accentuée. Le personnage d'Ortrude n'exige pas cette prodigalité de gestes, l'effet théâtral devant, surtout dans les œuvres modernes, se concilier avec la simplicité. Quant au second acte, le duo avec Frédéric et l'invocation aux dieux infernaux manquent d'accent.

Les chœurs, bien stylés, ont chanté juste, ce qui, dans *Lohengrin*, nous a paru un changement invraisemblable à nos habitudes.

Somme toute, exécution remarquable qui présage bien de l'avenir de la saison.

EDOUARD VARLEZ.

Informations.

— Le 14 août 1903 avait lieu, à la basilique de Montmartre, un concours pour l'obtention d'une place d'organiste. MM. Guilmant, Widor et Vierne formaient le jury. Sur dix candidats inscrits, six se sont présentés, parmi lesquels M. De-caux, professeur à la *Schola Cantorum*, a été nommé organiste à l'unanimité; le lendemain, M. G. Loth était nommé maître de chapelle. Il n'existe actuellement aucune maîtrise à Montmartre; tout est à créer. La tâche est ardue, mais au moins n'aura-t-on pas à combattre la routine et les fausses traditions. Aussi espérons-nous que la musique religieuse régnera seule, et recevra l'exécution dont elle est digne.

— Le 17 août, M. Ch.-M. Widor inaugurerait à Metz le nouvel orgue de l'église Notre-Dame, un chef-d'œuvre de la maison Cavaillé-Coll.

— M. Camille Erlanger a terminé un drame musical intitulé *Aphrodite* (livret de M. Louis de Grammont d'après P. Louys). Il travaille à une nouvelle partition dont le sujet est tiré du roman de Richépin : *la Glu*. De son côté, M. R. Lenormand met en musique la nouvelle de Vigny intitulée *Laurette*.

— Les *Béatitudes*, de Cés Franck, seront exécutées cet hiver à Francfort par la Société de chant de Rühl.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Les représentations d'opéras russes reprendront, dans la grande salle du Conservatoire, le 1^{er}/14 octobre. La première œuvre mise à la scène sera la *Cloche engloutie* de Davidof. La Direction a invité M. Gerhardt Hauptmann à la première représentation ; le grand écrivain allemand s'est vivement intéressé à l'opéra du compositeur russe, et on espère qu'il se rendra à Saint-Petersbourg. La saison durera jusqu'au 8-21 février, et comprendra, entre autres opéras russes oubliés ou inédits, les œuvres suivantes : *Judith*, et la *Puissance Infernale*, de Sérof ; *Popougaïa (le Perroquet)*, de Rubinstein ; *Antoine et Cléopâtre*, de Iouferof, le *Tsar Saltan*, de Rimsky-Korsakof.

— Le compositeur Sapelnikof a terminé un opéra intitulé le *Khan et son fils* (d'après la nouvelle de Gorki).

BERLIN. — Le Congrès d'Enseignement musical, qui devait s'ouvrir à Berlin, sous la présidence de M. O. Scharwenka, du 30 septembre au 5 octobre, n'aura lieu que du 18 au 21 octobre, afin de ne pas coïncider avec les fêtes wagnériennes.

Notes bibliographiques.

On me communique une lettre adressée de Grenoble, par M. Allix, à la *Revue musicale* et relative à ma dernière note où je disais qu'on possède des violons de Duiffoprugcar datés de 1511, 1517, 1519. En affirmant l'inauthenticité de ces trois pièces, M. Allix nous renvoie au portrait du célèbre luthier dont une réduction en héliogravure a été donnée par le Dr Coutagne, en 1893 (*Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, 3^e série, t. II). Je n'ignorais pas ce portrait, qu'il est difficile d'oublier quand on l'a eu une fois sous les yeux, je l'avais même signalé dans le dernier numéro de cette *Revue* ; mais, le citant de mémoire, j'avoue que j'avais oublié la date qui est placée en caractères minuscules au bas de la légende : « *ætatis suæ XLVIII, 1562* ». Cette date ne pouvant pas se rapporter à l'auteur de la gravure (le Lorrain Woeiriot, qui a laissé de lui-même un portrait dans un cartouche où on lit : « *ætatis suæ XXIV* », et à droite, « 1556 », ce qui fixe à 1532 la date de sa naissance), il s'ensuit que Duiffoprugcar est né en 1514, puisqu'en 1562 il avait 48 ans. Les trois violons qui lui sont attribués pourraient donc, je le reconnais volontiers, être placés « dans la vitrine de Saïtapharnès ». Il est bizarre que le Dr Coutagne n'ait pas respecté lui-même, dans tous ses détails, l'autorité du document qui m'est opposé, car il enrichit d'une forme nouvelle le répertoire déjà très riche

des divers noms donnés au mystérieux luthier : à chaque page de son étude, il écrit *Duiffaproucart*, alors qu'on lit, au bas du portrait de Woeiriot : « *Duiffoprugcar* ».

M. Allix (dont la communication n'eût rien perdu en s'abstenant de réflexions peu courtoises et à côté) relève aussi la phrase où je disais que *Duiffoprugcar* « avait été appelé à Paris par François I^{er}, et vécut ensuite à Lyon ». Il m'oppose toujours l'opuscule du D^r Coutagne, et voit dans cette phrase « une grossière erreur ». Il me permettra de lui dire qu'il va un peu loin.

Le mérite du D^r Coutagne, dans le travail en question, est d'avoir prouvé, par des documents tirés des archives locales, que *Duiffoprugcar vécut à Lyon* — rien de plus — et c'est précisément ce que j'ai dit. Ainsi, il a publié l'acte intitulé « Lettres de naturalité » donné par Henri II en 1558, enregistré à Lyon le 6 juin 1559, et dont voici le début :

« Henri, par la grâce de Dieu, roy de France, à tous présents et advenir, salut. Sçavoir faisons nous avoir receu humble supplicacion de nostre cher et bien amé CASPAR DIEFFENBRUGER, alleman, faiseur de lutz, natif de Fressin, ville impérialle en Allemaigne, contenant qu'il y a ja longtemps qu'il a laissé ledict lieu de sa nativité pour venir se habiter en nostre ville de Lyon où il est à présent résident avec ferme et entière délibéracion de y vivre et finir ses jours soubz notre obéissance et comme nostre vrai et naturel subjest si notre bon plaisir est pour tel tenir et recepvoir. »

Quant au fait « d'avoir été appelé à Paris par Francois I^{er} », — fait qui constitue la « légende » acceptée par Roquefort, Castil-Blaze, C.-B. Bernhardt, prince Youssoupow, Sandys, Forster, J. Gallay, Reissmann, etc., le D^r Coutagne se borne à dire qu'il n'en a pas trouvé de preuve au cours de ses recherches. Ce langage n'est véritablement pas de nature à créer une conviction. Je ne veux certes pas arguer de cette insuffisance pour affirmer que la « légende » mise en circulation par Roquefort a un fondement réel ; mais on ne commet pas une « grossière erreur » lorsque, dans une question qui reste ouverte, on s'en tient à une opinion traditionnelle pour qui, à défaut de preuve contraire, possession vaut titre.

A. L.

Le Gérant : A. REBECQ.