

LA REVUE MUSICALE

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

N^o 10 (sixième année)

15 Mai

1906.

La Musique et les lycées de jeunes filles de Paris.



Le concert du 6 mai donné dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne (et dont nous reproduisons le programme avec les statuts de l'association) a eu un succès complet.

Préside par M. Liard, recteur de l'Académie, qui avait à ses côtés M. Rabier, directeur de l'enseignement secondaire au ministère de l'Instruction publique, M. Lavis, de l'Académie française, M. Bourgault-Ducoudray, M. Hillemacher, les proviseurs et les directrices des lycées de Paris, un très grand nombre de notabilités universitaires et artistiques, il avait attiré un public vibrant pour lequel l'immense salle de 3500 places était trop étroite. Les jeunes choristes, dont M. Massenet en personne avait dirigé une répétition, le 3 mai, ont chanté juste, en mesure, de façon

charmante, et sans une défaillance ; deux de leurs chœurs ont été bissés. Le succès si brillant de cette matinée est plein de promesses pour l'avenir. Nous félicitons ici l'auteur de la Croisade des Enfants, M. Gabriel Pierné, qui a donné sans compter son talent si fin et si délicat de grand compositeur et de chef d'orchestre ; avec lui, les artistes éminents dont le concours fut si précieux : M. Dufranne, l'admirable baryton de l'Opéra-Comique ; M^{me} Wurmser-Delcourt, qui, sur la harpe chromatique si bien appropriée à la poésie des compositions de ce genre, a joué avec infiniment de charme les Danses sacrée et profane de Debussy ; M^{me} Roger-Miclos-Bataille, dont il serait superflu de

louer le jeu à la fois viril et léger ; M. Henri Casadessus et la Société des Instruments anciens, dont les timbres grêles semblaient rythmer dans le lointain des souvenirs d'ancien régime, et qui, en cette docte Sorbonne, ont fait passer l'image d'une gentille fête à la Watteau. A compter d'aujourd'hui, régulièrement, nous sera donné ce spectacle exquis, fixé par le sculpteur florentin Luca della Robbia dans son haut relief : les têtes bouclées et penchées, bouche bée, sur un livre de chant. Au-dessus des banalités orphéoniques, au-dessus du concert-divertissement, apparaît l'idée même de l'éducation féminine, avec cette auxiliaire puissante : la Musique. Dans nos lycées de jeunes filles, où on n'est pas encore gêné par la tyrannie des traditions, l'administration supérieure, tout en faisant enseigner la grammaire, l'histoire, la géographie, les mathématiques, les sciences naturelles — avec la morale des honnêtes gens, — a mille fois raison de vouloir des ouvertures du côté des beaux-arts : c'est par là aussi que viennent la lumière et l'air pur, réclamés par l'hygiène !

J. C.

Le Concours Diémer.

Mardi dernier 8 mai, le concours Louis Diémer, commencé la veille, s'est terminé au Conservatoire.

On sait que, conformément aux intentions de l'éminent pianiste qui l'a fondé, en assurant un prix de 400 francs au vainqueur, ce concours est ouvert tous les trois ans, entre les lauréats des classes de piano (hommes) ayant obtenu le premier prix depuis 1896. Deux épreuves le composent. Après l'exécution de deux morceaux imposés, chaque concurrent doit faire entendre quatre pièces choisies, à son gré, sur la liste dressée par le fondateur lui-même.

La variété de ce programme permet assurément d'apprécier pleinement la personnalité de l'artiste. La durée des épreuves, assez longue (chaque séance exigeant environ quarante minutes pour chaque exécutant), laisse facilement discerner la variété de talents originaux et déjà pleinement formés, s'ils doivent l'être jamais.

Neuf concurrents, cette fois, affrontaient les hasards de l'épreuve. Dire que les difficultés techniques n'existent plus pour eux, c'est assurément inutile. Pré-tendre que chez tous le sentiment musical se révèle suffisamment compréhensif, serait peut-être exagéré. Il est malheureusement certain qu'un certain nombre de ces jeunes gens ne sont et ne seront jamais autre chose que des virtuoses, habiles à jouer avec les notes, inaptes à faire ressortir l'expression profonde d'une musique véritablement sentie.

C'est surtout dans le premier morceau imposé (la sonate op. 57 de Beethoven) que s'est manifestée cette regrettable incompréhension. Trop souvent, l'exécution trop violemment contrastée, le souci de l'effet de détail, la préoccupation du *trait* tiré bien mal à propos hors de pair, ont nui grandement à la perception de l'ensemble, à la juste progression des intentions les plus évidentes du musicien. L'œuvre est sans doute difficile. Il n'en est pas moins regrettable que même chez

les meilleurs des concurrents elle n'ait pas été présentée de façon plus vivante et plus véritablement artistique.

Les *Etudes symphoniques* (op. 13) de Schumann ont paru généralement mieux comprises. Et l'exécution des pièces diverses de Chopin, de Liszt ou de Saint-Saëns (ces trois noms seuls figurant au programme laissé au choix de chacun) fut encore plus satisfaisante.

A l'unanimité, le jury a décerné le premier prix à M. Batalla, un tout jeune homme de dix-sept ans, prix de piano en 1903.

A l'unanimité aussi, une mention fut accordée à M. Garès, lauréat de 1902. Certes, le choix parut judicieux. Ne peut-on regretter cependant qu'aucune distinction n'ait pu être attribuée à M. Edger, lauréat de 1900, dont l'exécution pleine d'originalité, d'intelligence et de charme, malgré quelques incorrections légères, avait été très remarquée ?

Siégeaient dans la tribune du jury : M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, président ; M. Charles Lenepveu, M. Safonoff, directeur du Conservatoire de Moscou ; M. Maurice Rosenthal, M. Moskowski, M. Camille Chevillard, M. Gabriel Pierné, M. Xavier Leroux, M. Arthur de Greeff, professeur au Conservatoire de Bruxelles ; M. Harold Bauër, M. Ernest Consolo, MM. Edouard Risler et Alfred Cortot, deux élèves du donateur, et enfin M. Fernand Bourgeat, secrétaire. — H. Q.

OPÉRA-COMIQUE : « LE ROI AVEUGLE », *opéra en deux actes, paroles de HUGUES LE ROUX, musique de M. HENRI FÉVRIER.*

Un roi déchu, aveugle, qui se console avec les chants de sa fille Hilda, — mais qui perd celle-ci, ravie par un étranger conquérant et jeune, et, de désespoir, se jette dans la mer où il est changé en rocher : tel est, en deux mots, le sujet de l'œuvre, à la fois très simple et très emmêlée, que M. Février s'est appliqué à rendre intéressante par une musique entortillée. Dans cet opéra bizarre dont l'action semble tirée des *Métamorphoses* d'un Ovide scandinave, il y a beaucoup de « réminiscences » : il évoque, soit par le verbe, soit par le texte musical, les souvenirs d'Œdipe et d'Antigone, de Lohengrin, de Hulda (celle de C. Franck), et la manière de Wagner, et celle aussi de Cl. Debussy. Tout cela fait-il une œuvre émouvante, ou, simplement, fort agréable, ayant le cachet d'une personnalité ? Je ne m'en suis pas encore aperçu, et, suivant ma coutume, je réserve un jugement définitif que de nouvelles auditions modifieront peut-être. Pour aujourd'hui, je signale une particularité du livret. En voici un échantillon. (Le roi et sa fille sont au bord de la mer.)

LE ROI (*très tendrement*).

Incline ton front pur,

Pour que mes doigts s'y posent,

Hilda ! Je tiens le monde avec toi dans ma main !

Salut ! Forces passées !

Et vous, fiertés de ma jeunesse,

Regards que la beauté lève vers le victorieux !

Oui, le magique attrait des vierges en extase
 Qui, sous mes pas, jetaient leur désir et des fleurs,
 La divine douceur de Celle qui n'est plus,
 Et qui, pour ton berceau, me fit quitter ma barque,
 Tout ressuscite en toi,
 Tout se hausse,
 Tout s'exalte,
 Hilda ! Hilda !
 C'est toi, le sourire de la femme...

HILDA

Caressez mes cheveux,
 Et sur votre poitrine
 Appuyez votre Hilda
 Qui n'a pensé qu'à vous !
 J'entends dans votre cœur
 Bouillonner la tendresse
 Comme un flot toujours fort,
 Toujours victorieux !
 Sa richesse épanouit
 Les lis de mon âme !
 Père ! père !
 Vous êtes le bonheur...

LE ROI

Entends dans mon cœur bouillonner la tendresse.

Ceux qui, comme Catulle Mendès, ont une virtuosité de style impeccable et manient avec une maîtrise souveraine tous les procédés de la versification, sont naturellement choqués, scandalisés. Découronnée, privée de la rime et du rythme normal, la poésie semble traitée en demi-vierge ; hybride, flottant entre la bonne prose et la versification correcte, le style a trop, ou pas assez, de ce qui peut constituer une forme satisfaisante : gardant ceci, supprimant cela pour s'adapter à la musique, il ressemble au vieil Arnolphe de Molière, qui, pour plaire à une Agnès ingénue, offre de s'arracher « un côté de cheveux ».

Ce point de vue est exclusivement littéraire ; apprécié d'après sa convenance au drame lyrique, le livret du *Roi aveugle* est excellent. Une comparaison résumera ma pensée.

Le bon exécutant (pianiste ou autre), le bon chef d'orchestre, doivent-ils marquer par un *frappé énergique* la note qui coïncide avec le temps initial de chaque mesure ? Non, certes, à moins qu'ils ne jouent des danses ou des pas redoublés, destinés à faire pâmer de contentement les habitués d'un café. Ce qui est essentiel, c'est qu'ils observent, en comprenant bien la place des césures, les divisions rythmiques autres que la mécanique et immuable mesure : *le membre de phrase, la phrase, la période, la strophe, les couples de strophes*. Or, le livret de M. Hugues Le Roux me paraît très heureusement approprié à cette règle. Il est affranchi de la mesure verbale (retour de l'accent tonique à intervalles réguliers), et il fournit au musicien ce qui est essentiel pour lui : des cadres, ou, si l'on veut, des jalons, pour ses *périodes, ses phrases, ses membres de phrase*.

Comme le lyrisme antique (et la bonne musique moderne instrumentale), il ne se prive pas d'associer, en un tel système, des phrases, ou des membres, de rythme ou de longueur différents. En théorie, cette méthode me paraît la meilleure. Du *Roi aveugle*, il faudra que nous reparlions à loisir, et non d'après l'impression un peu confuse d'une seule soirée où la musique nous sembla bien subtile, bien tendue vers l'*originalité à tout prix*!...

Notes sur la musique orientale.

LA POÉSIE, LE CHANT ET LA DANSE

EGYPTE. — Parmi les documents si intéressants que M. Maspero a bien voulu nous envoyer d'Égypte, nous publions la photographie ci-jointe, qui, chez un musicien, appelle les réflexions suivantes (1).

A l'origine, poésie, chant ou musique instrumentale et danse, étaient étroitement unies, et les trois arts avaient un lieu commun : le rythme, lequel réglait à la fois les mots, les sons et les pas. Cette triple exécution simultanée est la caractéristique de l'art primitif. Elle est chez les anciens l'équivalent de la polyphonie moderne ; elle a autant de valeur que l'art de superposer trois ou quatre parties mélodiques. Il faut voir en elle le contrepoint des premiers musiciens. C'est à cette époque primordiale des arts « musicaux » réunis en une triade indivisible, qu'ont pris naissance les formes sur lesquelles les compositeurs travaillent encore aujourd'hui. J'en citerai trois exemples.

1^o Voici la photographie d'un bas-relief trouvé dans le tombeau de Sakkarah et qui remonte à la XVIII^e dynastie (15 siècles environ avant l'ère chrétienne). J'y vois des musiciens qui, tout en jouant, ont la bouche ouverte : donc ils chantent. Comme l'instrument qu'ils ont entre les mains est un tambourin qu'ils frappent à main plate, et que le tambourin ainsi employé a pour fonction essentielle et unique de marquer la mesure, j'en conclus que leur chant est rythmé. Et comme enfin il y a, au milieu de la scène, deux danseurs, j'en conclus qu'ici paroles, chant, musique instrumentale (si on peut ainsi parler) et danse, ne forment qu'un faisceau, dont le rythme est le lien. On peut même, en examinant de près ce curieux monument, constater que les attitudes, les formes, les lignes, se répètent : si bien que les arts de l'espace, dans la partie plastique de cette scène, sont soumis à une loi de symétrie analogue à la loi du rythme qui régit les arts du mouvement et de la durée.

2^o Chez les Grecs, il en était de même ; pour le démontrer, nous n'avons qu'à citer les mots dont ils se servaient pour désigner la danse et le chant. Ils n'en avaient qu'un. Le mot « chœur » (chorus, χορός) désigne aujourd'hui, et désignait déjà chez les Romains un groupe de gens qui chantent ; à l'origine, il indiquait à la fois une troupe de chanteurs et de danseurs. Il est très souvent employé par Homère avec ce sens. Ainsi, au III^e chant de l'Iliade, Vénus fait à Hélène le portrait suivant de Paris : « Il est étincelant de beauté et d'habits magnifiques ; en ne dirait pas qu'il revient du champ de bataille, mais qu'il va entrer dans un chœur, ou qu'il en sort pour se reposer. » En d'autres termes : « on dirait qu'il

1) La présente note est le résumé d'une leçon faite au Collège de France.

va danser, ou qu'il vient de danser. » (Iliade, III, v. 392.) Quand Homère veut louer la grâce d'une femme, il dit parfois : « belle dans le chœur », c'est-à-dire à la danse (II., XVI, v. 180). Dans la description du bouclier d'Achille, au XVIII^e chant, il y a un groupe de danseurs (v. 590 et suiv.), et le mot « chœur » est employé avec le sens de « endroit où l'on danse ». D'autres passages analogues sont nombreux (1). On peut ajouter cet autre fait : le mot grec *μολπή*, qui après Homère fut employé pour désigner le chant, est toujours expliqué par Aristarque, commentateur de l'Iliade, dans le sens de gesticulation ou de danse. Ces divers textes nous donnent la preuve que primitivement danse et chant étaient inséparables.

De l'emploi d'un mot unique pour désigner deux actes différents, nous concluons qu'à l'origine ces deux actes étaient étroitement associés.

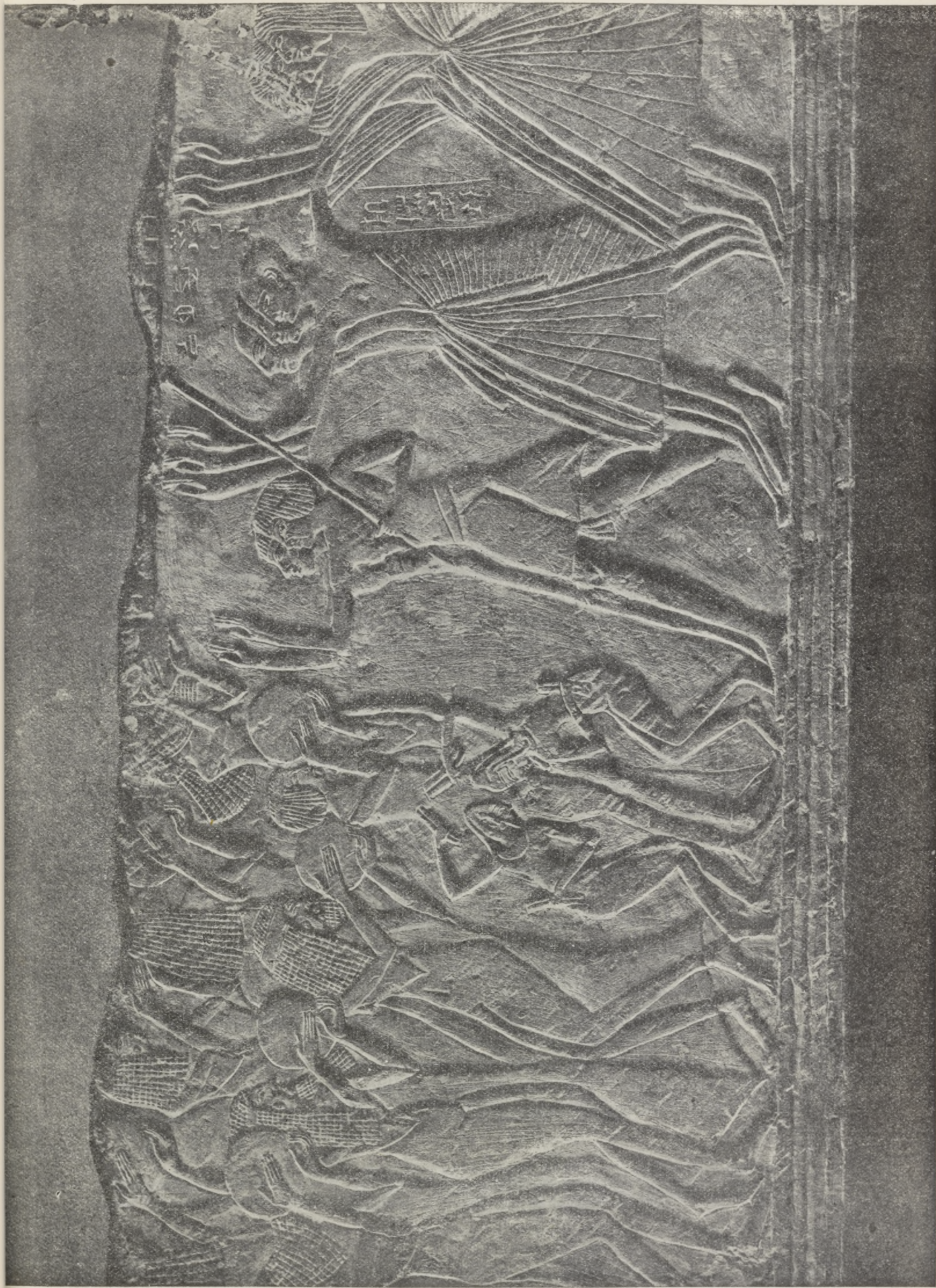
De plus, le chant était étroitement uni à la poésie. Aujourd'hui, nous allons à l'Opéra, surtout pour entendre la voix de tel ou tel chanteur, et, tout en nous intéressant à l'action, nous n'attachons pas grande importance aux paroles. Si un livret, comme celui de Guillaume Tell et tant d'autres, est écrit avec un goût détestable, nous ne nous y arrêtons guère. Il arrive assez souvent, aux concerts du dimanche, que des amateurs ne connaissant que la langue française applaudissent des chanteurs ou des chanteuses s'exprimant en allemand. Chez les Grecs primitifs, un tel fait ne se serait jamais produit. Le poète était toujours un musicien, et le musicien était poète. La poésie simplement déclamée, et surtout la poésie lue sont des choses récentes, ignorées des anciens. Ici encore, la philologie nous en donne des preuves certaines. Le mot *αοιδός*, aède, qui a fini par signifier « poète », veut dire « chanteur ». Homère, en s'adressant à la muse, ne lui dit pas : « raconte-moi la colère d'Achille », mais « chante ! » Et cet usage était si ancien, il avait de telles racines dans les mœurs, il a été fixé par de si grands exemples, qu'il s'est perpétué, à titre de tradition, chez les modernes, où le divorce de la poésie et de la musique était déjà consommé.

3^o De l'antique Egypte et de la Grèce, en franchissant des siècles, passons à la société du moyen âge. Un évêque de Meaux, sous Charles le Chauve (IX^e siècle), Hildegare, écrit ceci dans la vie de saint Faron, en parlant d'un chant de victoire où on célébrait une victoire remportée par Clotaire sur les Saxons : « *ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium pæne volitabat ora ita canentium : feminæque choros inde plaudendo componebant.* » (Cité par D. Bouquet, t. III, p. 565.) Les mots soulignés indiquent les 3 arts du rythme dont nous trouvons l'association chez tous les primitifs : « Cette victoire donna lieu à un chant qui, à cause de sa simplicité, volait sur presque toutes les lèvres... ; les femmes l'accompagnaient de danses, où elles battaient des mains. »

Chez les modernes, cette connexité disparaît peu à peu. Prætorius, dans son *Syntagma musicum* (1614), distingue déjà les ballets qui sont chantés et ceux qui ne le sont pas. Avec le célèbre danseur parisien Noverre (dont les « Lettres sur la danse » sont de 1760), le divorce sera définitif, et l'union primitive ne se retrouvera plus que dans l'art populaire.

J. C.

(1) Cf. id. v. 182, 182. Odyss. VI, 65 ; VIII, 260 : XVIII, 194, etc...



Tombeau de Sakkarah, xviii^e dynastie (musée du Caire, 173).

CHINE. — Nous avons reçu de M. Guérin (Vice-Consulat de France de Tché Fou) la lettre suivante. L'instrument qui s'y trouve décrit (et dont un dessin, accompagné de formules chinoises, était joint à la lettre) paraît analogue, pour le principe de la construction comme pour la forme, à la trompette gallo-romaine dont une reproduction se trouve au musée de Saint-Germain.

Tché-Fou, 24 mars 1906.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser une note et des dessins qui me paraissent devoir vous intéresser. Il s'agit de la trompette la-pa, ou hao t'ong, qui diffère, quant à la forme, des autres trompettes du même nom en usage à Pékin. Le la-pa est formé de deux tubes en cuivre qui s'emboîtent peu solidement l'un dans l'autre. Lorsqu'on en joue, la main droite tient la partie antérieure, pendant que la main gauche soutient l'autre partie, qui est lourde et pourrait tomber. Le tube antérieur a 3 tch'é (3 pieds) 2 ts'ouen (2 pouces) de long; l'autre tube a 3 tch'é 1 ts'ouen. L'embouchure est plate et a 1 ts'ouen 2 feun (2 lignes) de diamètre; le trou de l'embouchure a 4 lignes de diamètre environ. Le pavillon de l'instrument a un diamètre de 4 pouces 5 lignes. Le la-pa donne deux sons: un son aigu lorsqu'on souffle à pleins poumons, un son grave lorsqu'on souffle faiblement. Lorsqu'on ne s'en sert pas, on fait rentrer le tube antérieur dans l'autre; la pièce, de cette façon, est plus commode à transporter.

Le la-pa est utilisé, d'ordinaire, pour les enterrements, quelquefois aussi pour les mariages. Il était jadis en usage dans l'armée. On l'appelle, en style élevé, has-t'ong.

Les autres instruments de musique du Chan-tong sont tout à fait semblables à ceux de la capitale (consulter pour la description de ces instruments l'ouvrage publié il y a quelques années par Mgr Favier: PÉKIN).

Veuillez agréer, etc...

A. GUÉRIN.

P. S. Le tch'é, ou pied chinois, a environ 0,358 millimètres; il se divise en dix ts'ouen (pouces); le ts'ouen se divise lui-même en dix feun (lignes).

Note sur un musicien de l'Académie des Valois.

On sait qu'en 1570 fut instituée à Paris, par lettres patentes de Charles IX, une « Académie de poésie et musique » dont Jean-Antoine de Baïf et Thibaud de Courville, l'un poète et l'autre musicien, étaient les « entrepreneurs ». Leur but était de restaurer l'antique union de la poésie et de la musique par la création d'une musique « mesurée » sur les mètres des vers grecs et latins. Avec Courville, Baïf eut pour collaborateurs dans cette Académie l'illustre Le Jeune et un musicien inconnu dont le nom même est une énigme, Du Faur.

Baïf le mentionne en même temps que Claudin Le Jeune dans une pièce de vers qui nous a été conservée par Mersenne (1). Après avoir parlé de Courville il ajoute :

(1) « Quaestiones celeberrimae in Genesim », col. 1686. — Cette pièce a été déjà reproduite par M. Brenet dans son étude sur « Jacques Mauduit » (*Tribune de Saint-Gervais*, 1901, p. 104).

En la danse après et *Du Faure* et Claudin
Osèrent entrer.

Faur, qui son doux luth maniait savamment,
Claudin, au bel art de la musique instruit,
Ont d'accords choisis honoré de ses (1) vers
Les mesurés chants.

Las ! Thibaut n'est plus : et *Du Faure* devant lui
Nous quitta, laissant nos ouvrages naissants.

Quel était donc ce musicien que Baïf peut rapprocher ainsi du célèbre Le Jeune ? Les vers précédents nous apprennent qu'il était instrumentiste autant que compositeur, qu'il collabora avec Baïf dès les premiers temps de l'« Académie » et qu'il la « quitta » peu après. Voilà tout ce que nous savons, et l'on n'a encore trouvé aucun document historique qui puisse nous renseigner sur la personne ou sur la vie de Du Faur.

Le savant musicologue Michel Brenet, dans son solide travail sur Jacques Mauduit, s'est demandé (2), sans se prononcer, « s'il ne s'agirait pas ici de Gui du Faur de Pibrac, le magistrat lettré et poète, né en 1529, mort en 1585, qui fut l'ami de Baïf » et le directeur de l'« Académie du Palais » (3). Le rapprochement était plausible et tentant : mais il est impossible. J'ai été assez heureux pour retrouver le nom de notre musicien dans deux autres pièces de Baïf, qui sont dédiées toutes deux à *Jacques* du Faur. La première est une « églogue » intitulée « les sorcières » (4) : elle ne présente rien d'intéressant pour notre sujet, excepté sa dédicace « A. Jaq. Du Faur ». La deuxième est un sonnet, adressé « Au Seigneur I. Du Faur » et entièrement consacré par le poète à son ami (5). Je crois qu'il mérite d'être reproduit ici :

Puis que tu vas de ta douce merveille
Ravir le bal des Garomnides sœurs,
Qui suit, quittant la cueillette des fleurs.
Ton miel plus doux que l'œuvre de l'abeille :
Puis que, du Faur, ton retour s'apareille.
Nous n'orrons plus tes musiques douceurs ;
Plus de ton lut les doux sons ravisseurs
N'envoleront nos esprits par l'oreille.
Mais quelque part que faces ton séjour
Ne m'oublie pas, mais de toi chacun jour
Soit en bon lieu nostre amitié nommée !
Aussi souvent, comme en plaisant émoi
Par les devis de Claudin et de moy,
Se redira Ta sainte renommée.

Ces vers, tirés du troisième livre des « Passetems », ont été publiés en 1573, c'est-à-dire trois ans après la fondation de l'« Académie de poésie et musique ». Du Faur quitte Paris pour les bords de la Garonne (6) et Baïf lui adresse un adieu ému. Par ce texte se trouve éclairé le passage cité plus haut :

(1) De Baïf.

(2) P. 135, n. 2.

(3) C'est le nom que prit l'« Académie de poésie et musique » lorsque, sous Henri III, devenue plus littéraire que musicale, elle tint ses séances dans une salle du Louvre.

(4) Baïf, *Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, t. III, p. 29 et suiv.

(5) *Id. ibid.*, t. IV, p. 347-348.

(6) L'expression de « Garomnides sœurs » est assez obscure. S'agit-il de personnes réelles, ou, tout simplement, des *Muses* de la Garonne ? Je ne saurais le dire. Mais, pour qui connaît le genre d'esprit de Baïf, la dernière hypothèse ne manque pas de vraisemblance.

... et Du Faur devant lui
 Nous quitta, laissant nos ouvrages naissants.

De plus nous apprenons que ce départ est un « retour » : Du Faur n'était donc à Paris que pour un temps, et il était venu du Languedoc ou de la Gascogne. Le champ de l'investigation historique au sujet de Du Faur se trouve ainsi circonscrit : il s'agit de trouver un Jacques Du Faur sur les bords de la Garonne.

La famille de Pibrac, originaire des bords de la Garonne, comprend un nombre considérable de Du Faur (1), parmi eux plusieurs Jacques, et parmi ces Jacques un neveu et un cousin de Guy du Faur de Pibrac, tous deux conseillers au parlement de Toulouse, qui pourraient bien, l'un ou l'autre, n'être pas sans rapport avec notre musicien. L'ami de Baïf est-il l'un de ces deux Jacques Du Faur, et lequel ? Je ne prétends pas résoudre cette question, dont on trouverait peut-être la solution dans les archives toulousaines. J'ai voulu simplement apporter sur ce point d'histoire musicale un fait nouveau et précis, de nature à orienter la recherche.

Paul MASSON,
 de l'Ecole normale supérieure.

Victor Capoul.

A propos du récent opéra de MM. Capoul et I. de Camondo, le *Clown*, dont on a fort goûté certaines pages brillantes et originales (entre autres la jolie scène musicale de la foire à Neuilly), M. Augé de Lassus veut bien nous envoyer, sur l'un des auteurs, les souvenirs d'Opéra-Comique suivants :

C'est ici le pays des roses...

Ce chœur annonce et accompagne l'apparition de l'aimable et chantante oasis où naguère (1862) Félicien David évoquait et berçait la belle *Lalla-Rouck*. « Il ne descendra donc jamais de son chameau ? » disait, quelque peu railleur, Rossini, en parlant de l'auteur charmant, mais de redites un peu trop faciles, que demeurerait l'auteur et le révélateur du *Désert*. Et en effet *Lalla-Rouck*, de si heureuse fortune, apparaissait comme un chant de plus, non pas très nouveau, ajouté, non certes sans grâce, à ce poème que l'on pourrait dire des visions d'Orient, qui fut la tâche et reste la gloire de Félicien David.

A jeter dans le passé le nom de Capoul, un écho répond, qui est tout de plaisant et délicieux souvenir. Et la belle *Lalla-Rouck*, plus complaisamment que tout autre, fait sa partie dans ce concert, affaibli peut-être, attendri plutôt, qui salue un nom naguère si aimé. Ces âmes lointaines, ces voix presque éteintes, heureuses d'être évoquées cependant, disent en effet *le pays des roses*, c'est-à-dire des grâces pénétrantes, des sourires et des joies légères.

En *Lalla-Rouck*, Capoul rencontrait une préséance, un devancier inoublié. Montaubry le premier avait gazouillé, dans un applaudissement unanime : « *Ma maîtresse a quitté la tente...* » Capoul héritait du rôle ; du moins il le faisait sien, d'une si délicate maîtrise, que nous, les auditeurs de jadis, un peu vieilliss, hélas ! nous n'imaginons pas un autre rapsode en ce joli chanteur de ballade dont s'éprend et se réjouit l'errante princesse, chercheuse d'aventures et d'amour. Rien

(1) V. le Dict. de Moreri, art. *Faur*.

que dans cette tâche un peu banale d'écrire ces lignes, c'est mieux que le souvenir, c'est la résonance même d'une voix chérie qui nous visite. La voix de Capoul, c'était comme de la tendresse flottante et du sourire chanté.

Toulouse et ses alentours sont décidément une terre de prédilection, alors qu'ils font espérer la floraison des bons serviteurs de l'art, qu'ils doivent s'armer du ciseau, qu'ils doivent brandir le pinceau, ou que seulement ils laissent échapper de leurs lèvres une âme délicieusement éloquente et sonore. Capoul est de Toulouse; on l'aurait complaisamment supposé, rien qu'à l'entendre. C'est le fâcheux privilège des humains que touche l'indiscrète renommée, de ne pouvoir dissimuler leur âge. C'est tout d'abord très joli de dire : « J'ai vingt ans; j'ai trente ans ! » C'est déjà moins enviable d'être obligé de dire : « J'ai quarante ans ! » Mais avouer que l'on a soixante-sept ans, ce serait désastreux, si la gloire n'était pas toujours quelque peu de la jeunesse, si surtout le visage et toutes les apparences, et la pensée rayonnante, ne contredisaient pas victorieusement aux affirmations injurieuses de l'état civil.

1839 est une date de naissance; mais tant d'autres, même dans l'unique Toulouse, devaient naître aussi en cette année féconde, que peut-être Capoul n'est-il là signalé que par erreur.

Presque enfant, sa famille l'envoie aligner des chiffres chez un banquier. Il devait soupirer des additions, vocaliser sur les multiplications; et la tâche n'était pas pour agréer à l'oiselet déjà épris de mélodies; impatient aussi de libre espace. Le Conservatoire de Toulouse l'accueille et bientôt l'adresse à son grand frère, le Conservatoire parisien, où dès lors règne encore le sémillant Auber. Son âge, son autorité sont déjà d'un patriarche; mais cet ancêtre, comme Anacréon, chante et gouverne, en quelque sorte, tout couronné de roses. N'est-il pas vrai que nous marchons comme dans un inlassable printemps et au milieu des plus jolis parterres, rien qu'à évoquer Victor Capoul, ses œuvres, ses pompes et son temps?

Le Conservatoire est une volière où le chant, voire même les chansonnettes, sont enseignées; et c'est déjà de quelque gloire d'en avoir franchi les portes. Ces portes cependant sont closes à certaines heures, et précisément à celles où le rossignol, du moins celui que Juliette le plus volontiers écouta, se transformerait le plus volontiers en Roméo. Dès lors les pensionnaires sont en pension, presque en prison. La ville lui est interdite à compter de la chute du jour; et le concierge, à peu près comme dans *les Huguenots*, sonne le couvre-feu. Depuis lors la république libératrice a levé ces consignes, congédié ses captifs. Elle pensionne, elle n'enferme plus; elle semble dire à ces futurs Roméos, à toute cette lignée voletante et gazouillante, toujours inquiétante : « Allez vous faire... pendre ailleurs ! » La responsabilité était un peu lourde en effet d'avoir chargé d'âmes ces âmes pouvant être d'un baryton savoureux, ou d'un ténor caressant.

Capoul, moins heureux que ses suivants, bien que cette captivité ne laissât pas d'avoir son charme, devait donc faire, au faubourg Poissonnière, son temps de retraite, de bon labeur et même de prison. Au reste, Auber n'était pas impitoyable; et les délinquants, rentrant trop tard ou, qui pis est, trop tôt, lorsque l'aurore levée dénonçait une nuit vagabonde, en étaient souvent quittes pour une semonce à demi souriante :

... Un père est toujours père ;
Un supplice léger suffit à sa colère.

En 1861, Capoul obtient un premier prix d'opéra comique. Il a chanté un air de *la Part du Diable*, dès lors ouvrage en renom. Et sans doute le directeur s'était complu à s'entendre lui-même, en l'un de ses ouvrages les plus goûtés, alors qu'il s'entendait passer aux gentillesse d'une voix jeune et tout fraîchement épanouie.

En cette même année 1861, Capoul débute à l'Opéra-Comique. Dans la bouffonnerie à demi algérienne du *Caïd*, restée très amusante et de verve facile, il badine, il fredonne, il plaît. Toutefois deux devanciers, deux rivaux, sont en possession de la scène convoitée. Montaubry, Achard, l'un et l'autre de grand talent, légitimes héritiers de Roger, imposent leurs noms ; et la place est bien étroite qu'un échappé du Conservatoire peut se faire auprès d'eux.

Lentement, mais sûrement, le charme va opérer cependant. Dans un déjeuner de camarades, Capoul a chanté une romance oubliée aujourd'hui, mais qui peut encore attendrir les quinquagénaires reconnaissants : *Comme à vingt ans...* Emile Barateau en avait égrené les paroles, Emile Durand en avait soupiré la musique.

Comme il était heureux !
Comme elle était heureuse !

Combien de gentils petits cœurs de fillettes, que de têtes légères de collégiens ont battu, se sont grisés, de ces naïvetés et de ces fadaïses ! Gardons-nous d'en médire ! Notre temps, plus savant, plus difficile, peut-être ne transmettra pas aux âges qui doivent le suivre des refrains si doucement répétés, et qui si bien, des oreilles complaisantes, auront pénétré jusqu'aux profondeurs de l'âme. Et ce fut un succès délicieux que la romance à la mode : *Comme à vingt ans !* dite à quelques amis, par ce chanteur de vingt-deux ans.

Bien que Capoul interprète le répertoire, *Fra Diavolo*, *l'Eclair*, *l'Ambassadrice*, une œuvre très fine et gentiment spirituelle, *Joseph*, d'inspiration plus haute, et que Méhul sans doute aurait volontiers confié à ce nouveau venu, car il devait s'y montrer de toute perfection — notre souvenir en est très précis, — le plus souvent Capoul doit limiter ses efforts et sa tâche en des rôles plus secondaires. Dans *Zampa*, pendant que Montaubry incarne le bandit superbe et triomphe, répétant :

Il faut céder à mes lois...

Capoul n'est rien que le modeste Alphonse. Toutefois, hors de la scène, loin des regards, non pas loin des applaudissements, il élève cette plainte amoureusement languissante :

Où vas-tu, pauvre gondolier ?...

Et ce n'est pas l'héroïne seule qui l'écoute et s'attendrit. La salle entière, elle aussi, est traversée d'une attirance très douce. Alphonse est aimé ; et le terrible Zampa en sera réduit à sa fiancée de marbre, aux bras de pierre où le méchant séducteur sera saisi et châtié.

En 1865, l'Opéra-Comique reprend l'un des premiers ouvrages d'Hérold, *Marie*, qui certes ne laissait pas prévoir *Zampa* et *le Pré aux Clercs*. Et Capoul détaille la romance :

Une robe légère
 D'une entière blancheur ;
 Un chapeau de bergère,
 De nos champs une fleur.
 Ah ! telle est la parure
 Dont je suis enchanté ;
 Et toujours la nature
 Embellit la beauté,

d'une grâce si bien berçante que les petits enfants se pâment à ce qui faisait se pâmer leurs grand'mères.

Toutefois ce ne sont toujours là que des reprises. Capoul prend, avec bonheur peut-être, mais sans révélation retentissante, la succession des autres. Enfin un rôle lui est confié dans un ouvrage nouveau : *les Recruteurs*, hélas ! voué à la chute la plus prochaine.

La Déesse et le Berger de Duprato (1863) est mieux accueilli. Capoul impose une mélodie, du reste très gracieuse, et qui survit à l'ouvrage, lui-même de destinée un peu courte. C'était encore le recours possible, après une défaite ou quelque succès douteux, des auteurs devant le libre tribunal de Paris et du monde, que le partiel sauvetage d'un air, d'un morceau remarqué au passage. Le naufrage souvent laissait quelques épaves où se pouvaient consoler les créateurs seulement à demi déçus. Du monument renversé quelques morceaux étaient bons, nous pouvons l'entendre dans l'acception la plus diverse. Aujourd'hui tout sombre dans le désastre, si le désastre survient ; et c'est d'une rigueur terrible, mais à peu près inévitable en la manière nouvelle qui s'impose à nos compositeurs. Ils veulent que toutes choses se tiennent dans un ensemble étroitement serré ; c'est louable sans doute, mais dès lors tout chavire à la tempête première. Duprato, plus heureux, put se croire quelque temps encore inoublié, de par une seule romance sacrée, que le berger avait dite à sa déesse et que la mode avait acceptée.

A Bade, en 1860, Gounod avait fait représenter un petit acte à deux personnages, *la Colombe*, transcription du *Faucon* de Lafontaine, Gounod et son librettiste ayant estimé que pour faire manger un oiseau à une belle dame, il valait mieux que le rôti fût d'une colombe plutôt que d'un oiseau de proie, coriace et peu comestible. Le 7 juin 1866, *la Colombe* prend son vol à Paris, et c'est Capoul qui gentiment la met à l'essor.

Mais voici une création plus importante et plus glorieuse. Auber n'a pas abdiqué. Il garde encore un peu de jeunesse au bout de sa plume si alerte. Lui qui déjà compte tant de jours de bonheur, il nous dit — et nous applaudissons, complaisants, à ce qu'il ose dire, l'ingrat ! — son : *Premier jour de bonheur*.

C'est le 15 février 1868. Cette fête que préside et mène un Nestor de quatre-vingt-six ans apparaît toute joyeusement printanière. Le héros — c'est Capoul — n'a pas trente ans ; l'héroïne est plus jeune encore : c'est la toute charmante Marie Rose. Elle chante, de ses lèvres volontiers souriantes, de sa voix souple, aussi, pourrait-on dire, de ses bras dévêtus et complaisamment étalés. Drapée et devinée aux voiles de quelque bayadère d'une Inde très galante, elle vient disant :

Crains-tu l'amour ?... Oui
 Veux-tu le fuir ? .. Non !

Et l'on s'extasie de toutes ces jolies choses, le spectacle, la musique, les visages surtout. C'est un petit zéphyre, tout de senteurs très douces, qui a passé sur la scène. Nous trouverions maintenant tout cela bien fané !... Respirons ce parfum à peu près dissipé, à distance.

Et cependant *le Premier jour de bonheur* devait avoir quelques lendemains. Deux ans, pour le moins, c'est beaucoup, Paris ne devait point se lasser d'entendre son ténor, désormais favori, dire :

Attendons ! Attendons encore !
Notre premier jour de bonheur !

Ce jour s'était délicieusement levé pour lui.

La guerre horrible s'était déchaînée, que le *Premier jour de bonheur* réjouissait encore l'affiche. Un épisode pittoresque et cruel, qui nous fut raconté en sa réalité immédiate, témoigne de cette vogue persistante. Les premiers coups venaient d'être échangés. Un jeune officier tombe, par delà notre frontière, et peut-être dans la consolation suprême d'une victoire encore espérée. Cependant la sacoche qu'il portait s'est ouverte, et près de lui gisante, elle a laissé échapper un rouleau de musique. Le titre s'étale, ironique : « *Air des Djins*, chanté par M^{lle} Marie Rose. » Ainsi, au moment de vivre son heure dernière, le petit officier, en souvenir peut-être d'une soirée toute charmante, avait fredonné le *Premier jour de bonheur*...

La Fortune n'aime pas la vieillesse, disait Louis XIV ; ou du moins elle ne l'aime que d'un caprice, ou d'une pitié éphémère. En 1869 Auber met aux enjeux *Rêve d'Amour*. Mais vraiment le rêveur n'a plus droit qu'au sommeil. Et bien que Capoul soit de la partie, la partie est perdue. Cette fois c'en est bien fini d'Auber et de sa muse si longtemps fidèle.

En cette même année, le 10 mars, Offenbach entreprend de conquérir l'Opéra-Comique. Un perroquet légendaire l'accompagne, ou plutôt un garçonnet tout gentil, non moins bavard et non moins frétillant, *Vert-Vert*. Capoul vainement s'ingénie et prodigue ses grâces et son caquet, au milieu des nonnettes dont il fait les dangereuses délices. *Vert-Vert* a peut-être bien déjeuné d'espérance ; il soupe d'un succès médiocre.

Ces malchances ne diminuent en rien l'éclat d'un talent désormais établi et dont Paris raffole. L'heure est de joie et de triomphante lumière. C'est alors que Capoul va se décerner à lui-même des armes et comme une noblesse de carnavalesque fantaisie. Un canard aux ailes déployées avec cette devise : *couac*, tel est l'emblème parfaitement injustifié qu'il adopte et dont Paris s'amuse.

La gaieté, la folie, sont encore de son âge. En une représentation à bénéfice, *les Rendez-vous bourgeois*, le doyen des opéras comiques encore demeurés au répertoire courant — l'œuvre est centenaire, la première représentation est du 9 mai 1807, — la distribution renverse les sexes. Galli-Marié est l'amoureux, Capoul, l'ingénue, ainsi du reste. Et Capoul enjuponné soupire :

Je n'aurai jamais d'amant ;
Je ne veux que mon ami Charles.

Cette fois le joli charmeur eut tous les hommes pour lui, ainsi qu'il avait coutume d'avoir aisément pour lui toutes les femmes. Ajoutons que les hommes volontiers acceptaient l'oracle féminin.

Après Dalayrac, Bellini, bien d'autres, Gounod a écrit un *Roméo et Juliette*. Gounod rêve de Capoul, Capoul rêve de Roméo et de Gounod ; et cependant ne peut se faire la conjonction de ces deux astres amis. Toutefois on ne renonce pas comme cela aux tendresses et aux baisers de Juliette. Capoul sera Roméo. *Les Amants de Vérone* du marquis d'Ivry sont représentés à la salle Ventadour ; et le succès est surtout de Roméo.

Hélas ! hélas ! la salle Ventadour n'est plus. Le bruit de l'or en remplit les murs à peine reconnaissables. C'est une musique captivante sans doute, et que chacun comprend. Quelle ironie toutefois de compter des rouleaux et de chiffonner des billets de banque, où si longtemps les Italiens avaient gazouillé ! En cette assemblée bien chantante dont quelques survivants trop rares semblent les fantômes, Capoul avait pris une place quelque temps très brillante. Il fut le ténor de la *Traviata*, de la *Somnambule*, de *Norma*. Que ces œuvres semblent lointaines !

En cette belle existence d'artiste il faut retenir et saluer la date du 15 novembre 1876. Dès lors le théâtre dit de la *Gaîté* est un théâtre lyrique. Victor Massé en conjure la ruine déjà imminente, du moins la retarde d'une année entière ; car cette année sera toute à *Paul et Virginie*. L'œuvre devient centenaire en l'espace de quelques mois. Dès les premières scènes, quelle apparition ravissante que celle de cette Virginie, à peine âgée de seize ans, qui s'appelle de son vrai nom Cécile, comme l'impératrice souveraine et chrétienne de la musique, qui s'appelle Ritter, un nom qu'elle voue aussitôt à la gloire, en l'espace d'une soirée inoubliable ! Quel joli couple, de cette Virginie toute virginale, et son cher Paul, dès lors âgé de quarante ans à peu près, et qui en porte à peine dix-huit ! Qu'ils étaient gentils tous les deux sous la feuille unique de bananier dont nos yeux fidèles, notre cœur séduit, nous les montrent encore fraternellement ombragés ! Quelle fête délicieuse et qui dépassait le rêve de Bernardin de Saint-Pierre ! Une fois par hasard, l'œuvre littéraire transportée sur les planches d'un théâtre y gardait toute sa fraîcheur et le subtil duvet de sa première beauté :

Lorsque les yeux chercheront sous les rides
Les traits charmants qui m'auront inspiré...

fredonne Béranger. Nous avons là sur notre table une photographie qui reflète Paul, ou plutôt Capoul, en cette incarnation lointaine. L'effigie a pâli ; les contours s'effacent un peu incertains. Et cependant c'est encore bien joli, bien séduisant. Le fantôme commence à se dissiper. Retenons-le encore au milieu de nous ! Il fut si captivant que sa disparition nous ferait peine.

L'Europe a sollicité et s'est disputé Capoul. A Vienne, à Saint-Pétersbourg, il moissonne les admirations complaisantes. Là les grands rôles du répertoire, Faust, le Raoul des *Huguenots*, Capoul audacieusement les a revêtus. Toutefois il nous agrée mieux encore à rappeler en France ce chanteur qui si bien est nôtre, qui est tout français, du droit de sa grâce et de son élégance.

C'est encore le temps de la mélodie. Cette partition de *Paul et Virginie* est toute d'airs faciles, de morceaux très agréables. Le drame même demeure discret et attendrissant. Nous sommes devenus plus féroces. Et quelle évolution, ou plutôt quelle révolution depuis ces jours où Capoul, plus gentiment que pas un autre, incarnait la musique de théâtre ! Quelle hâte un peu brutale dans les conquêtes nouvelles ! La distance est beaucoup moins grande qui sépare

Monsigny d'Ambroise Thomas, que la distance, ou plutôt l'abîme, qui se creuse d'Ambroise Thomas à Erlanger, à de Camondo.

Les années viennent, inévitables visiteuses et qui prennent peu de souci de nous être opportunes. Capoul, quelque temps silencieux, va reparaitre. Il collabore cette fois lui-même à l'œuvre qu'il va remplir de sa personne et pénétrer de son verbe. *Jocelyn* est de Lamartine ; il est aussi désormais d'Armand Sylvestre et de Capoul. Celui-ci domine tout cependant, et l'inspiration première d'un grand poète, et la musique bien méritante et quelquefois bien expressive de Godard. Celui qui fut un roi indien, qui balança le plumet rouge de Fra Diavolo, qui porta l'épée galante d'un officier du roi dans le *Premier jour de bonheur*, revêt la noire soutane. Il est vrai que ce prêtre un peu malgré lui, que Jocelyn, inquiète les consciences autant qu'il charme les cœurs. N'était-il pas triste cependant que ce deuil enveloppât l'enchanteur d'autrefois ?

Tel fut le crépuscule de ce beau jour que nous semble, au seuil du souvenir, la carrière de Capoul. Il devait, jusque dans cet adieu suprême, cueillir un succès flatteur ; et peut-être qu'aux *mill'e tre* conquêtes dont, comme le légendaire Don Juan, il se pouvait enorgueillir, Jocelyn devait en ajouter encore. *Jocelyn* fut représenté en sa primeur sur la scène de la Monnaie, le 24 février 1888 ; notre théâtre du Château-d'Eau l'accueillait le 13 octobre de la même année.

Nous n'entendrons plus Capoul. On peut dire de lui, comme le vieux Marcel le dit de ses frères massacrés : *il ne chante plus !* Le temps a fait pour lui l'œuvre cruelle des arquebusades de Charles IX, du moins il fait chanter ; et voilà que dans l'œuvre de réalité toute moderne du *Clown*, ce servant, ce fervent d'un art un peu déserté, se révèle volontiers novateur. Certes ce n'est pas un timoré, ni un attardé qui entreprend de nous mener à la fête de Neuilly après avoir fréquenté les rois, les princesses et les dieux.

Le rêve est accompli ; c'était un joli rêve...

Ce rêve est de Capoul. Il s'adressait à Massé au lendemain du beau triomphe qu'emportaient de leurs mains innocentes et pures le gentil Paul et la douce Virginie. Ce vers mérite de retourner à son poète. Oui, le rêve fut très joli qui avait nom Capoul ; et conserver en sa mémoire cette vision si gentiment passante, cela console un peu de vieillir.

L. AUGÉ DE LASSUS.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES (*suite*). — LES MODES DIATONIQUES. I : *Généralités*.

(D'après la sténographie de M. E. Dusselier).

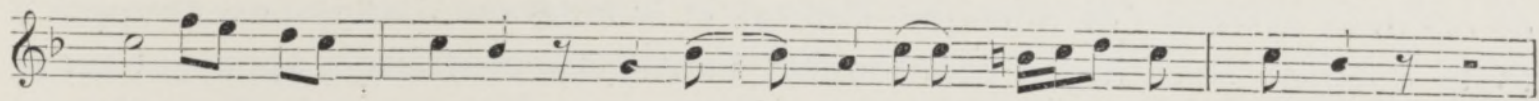
Nous n'avons aujourd'hui que deux modes : ceux dont je me suis occupé jusqu'ici, conformément à la méthode employée dès le début de ce cours et qui consiste à aller de ce que nous connaissons bien à ce que nous connaissons moins bien, de ce qui est près de nous à ce qui est éloigné de nous. C'est l'histoire prise (momentanément) à rebours. Nos deux modes, nous les désignons par des mots qui ne parlent guère à l'imagination : mode *majeur*, mode *mineur*. Quelle sécheresse ! quelle terminologie abstraite, glacée, anti artistique ! Les anciens, ne connaissant pas l'harmonie et le contrepoint, avaient compensé cette lacune par une science très fine de la construction mélodique et avaient d'abord beaucoup plus de modes que nous ; ensuite ils les désignaient par des termes qui, à eux seuls, montrent les profondes attaches de leur musique avec leur vie nationale. Ils disaient : mode *dorien* ; et ce mot évoquait dans leur esprit le souvenir de faits historiques précis, l'idée d'un état social dont tous leurs philosophes ont célébré la grandeur avec enthousiasme ; ils disaient : mode *lydien*, mode *phrygien*, mode *ionien* ; et ces mots évoquaient pour eux l'idée des peuples d'Asie, brillants et séduisants, auxquels l'antiquité tout entière associa des idées de richesses et de grâce voluptueuse. Pourquoi nous aussi, les modernes, ne disons-nous pas, par analogie : gamme *provençale* ? gamme *bretonne* ? gamme *flamande* ? gamme *algérienne* ?... Pourquoi tous les éléments concrets, vivants, de notre art musical n'ont-ils abouti qu'à cette formule de mathématicien : *plus* (majeur) et *moins* (mineur) ? Pourquoi ce divorce, attesté par le langage, entre l'art et la vie sociale ? La bonne fortune des artistes grecs (je parle de ceux de la bonne époque, lesquels *n'ont jamais fait la théorie de leur art*) fut d'ignorer les physiciens faisant de la musique dans des laboratoires. La tradition de Pythagore elle-même, bien qu'elle ait pesé d'un poids beaucoup trop lourd sur leur sens musical, ne les a pas amoindris et gâtés, au moins sur ce point. Nous paraissions bien pauvres à côté d'eux. Voltaire, comparant la langue française à la langue grecque, disait : « Nous ne sommes que des violons de village à côté de ces grands musiciens. » On est tenté de répéter ce mot en comparant certaines parties de leur théorie à la nôtre.

Je signalerai une anomalie d'un autre genre, dont l'indication peut trouver place dans ces généralités et nous amènera au vrai point de vue d'où on peut dominer un tel sujet. Si on laisse de côté notre art populaire — qui malheureusement ne compte pas dans l'enseignement officiel de la syntaxe musicale, — on constate que les modes grecs ont été *introduits* chez nous, avec le legs de la civilisation antique. Ils ont eu, en Occident, leur période de grandeur et de décadence. Ces deux périodes sont juste l'inverse de ce qui s'est passé dans un domaine voisin, celui des arts plastiques, et spécialement l'architecture. Dans l'art de construire, non plus avec des sons, mais avec des matériaux soumis aux lois de la pesanteur, il y a eu, comme en musique, des styles à dénomination hellénique :

« style *corinthien*, style *dorique*, style *ionique* ». Mais ces styles, au lieu d'être en faveur chez nos ancêtres lointains, dans les premiers siècles du moyen âge, ne l'ont été que sur le tard, à une époque relativement récente, au moment où les lettres et les arts jetaient leur plus vif éclat ; et à partir de ce moment *ils n'ont jamais cessé*, malgré quelques éclipses passagères, de briller et d'attirer l'effort des artistes. L'architecture française a commencé en effet par le style roman ; puis elle est passée au style gothique qu'elle a eu le grand mérite de créer, et qui eût profondément étonné les anciens. Ce n'est que vers la fin du *xv^e* siècle que les formes de l'architecture grecque ont fait leur apparition chez nous ; et depuis, on ne les a jamais abandonnées. Durant le *xix^e* siècle et aujourd'hui encore, elles apparaissent dans des monuments où l'on s'attendrait à voir régner une esthétique toute nouvelle, mais où elles forment, avec persistance, la base de la décoration. Si notre « Renaissance » au *xvi^e* siècle a été caractérisée, en architecture, par le retour des formes grecques, on peut dire que la période de la Renaissance n'est pas encore close. L'Opéra, de Garnier, est un monument de la Renaissance ; on peut en affirmer autant du Ministère de l'agriculture par Brune, de la salle des pas perdus au Palais de Justice par Duc, de la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale par Labrouste, de la restauration du château de Chantilly par Daumet, du grand palais et du petit palais des Champs-Élysées. Voilà, en deux mots, quel a été, chez nous, le sort de ce qu'on pourrait appeler les modes grecs de l'architecture : une période primitive où ils ont été ignorés, puis, à la fin du *xv^e* siècle, un retour de fortune qui n'est pas encore épuisé. Pour les modes musicaux qui nous viennent de la même source, l'évolution a été exactement l'opposé. Pendant tout le moyen âge, ils ont régné dans notre art ; ils ont été à eux seuls tout le système musical. Puis, au *xvi^e* siècle, justement à l'heure où les « humanités classiques » s'organisaient et où de tous côtés — même dans l'opéra — on s'appliquait, avec ardeur, à copier et à ressusciter l'antiquité grecque, — juste à ce moment-là, dis-je, les modes diatoniques ont été altérés, déformés, remplacés par de simples étiquettes qui ne correspondaient plus à rien de réel, et ils ont disparu enfin, pour n'y plus reparaître qu'exceptionnellement, de notre art musical profane. D'où vient cette non-coïncidence, ce défaut absolu de parallélisme entre des séries de faits qui, semble-t-il, auraient dû apparaître et évoluer ensemble ? Si les modes diatoniques ont été pour ainsi dire détrônés par cette poussée d'humanisme et de rénovation intellectuelle qui caractérise le *xvi^e* siècle, c'est parce que leur véritable origine les distingue profondément des modes architecturaux ; c'est, en un mot, parce qu'ils sont *populaires*, et que, la civilisation moderne aboutissant toujours à l'abandon des formes populaires auxquelles on substitue des constructions plus savantes et plus raffinées, leur progrès est en raison inverse de celui de la civilisation elle-même.

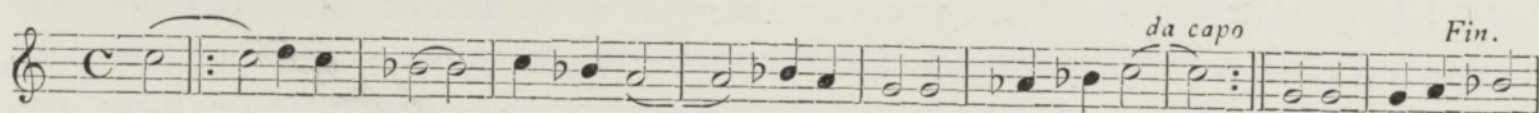
Que les modes diatoniques, non soumis à la note « sensible », à la tyrannie de la tonique, et aux cadences fondées sur ces deux lois, soient d'origine populaire et puissent même être rattachés à quelque chose de plus profond encor, c'est ce qu'attestaient autrefois leurs noms ; c'est ce qui résulte aussi de l'observation des faits. On pourrait même dire que ces modes sont d'un usage universel. Les Grecs ne sont qu'un cas particulier. Je citerai trois exemples seulement, pris dans des domaines aussi différents que possible. Il y a tout un groupe, assez abondant, de mélodies qui ont été recueillies au Brésil et publiées vers 1830 par l'Allemand

Clasing (né à Hambourg en 1799) et qui ont une particularité curieuse : elles se terminent non sur la tonique mais sur le 7^e degré mineur (*si* ♭ dans la gamme d'*ut*) :

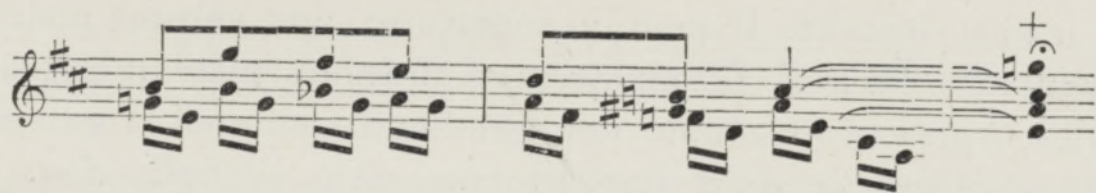


une telle gamme n'appartient à aucun de nos modes, mais à un 3^e, visiblement apparenté au lydien, sans être identique à lui. La phrase se termine par un *si* ♭ faisant partie d'un accord de 7^e dont les éléments ne se trouvent ni dans notre gamme majeure, ni dans notre gamme mineure d'*ut*.

2^e fait. Dans sa thèse « *Sur la musique de quelques peuples sauvages* », Hagen cite la mélodie suivante empruntée à l'ouvrage de R. Brough Smyth (*the Aborigines of Victoria*, II, p. 266) :



3^e fait. Robert Schumann — s'il m'est permis de le citer en pareille compagnie — termine de la façon suivante une de ses pièces les plus exquises (*Bittendes Kind*, Prière d'enfant, dans *Kinderscene*, op. 15, n^o 4, t. I des Œuvres complètes pour piano, p. 63 de l'édition Peters) :



C'est un fait singulier, très digne de réflexion, que nous puissions rapprocher, grâce à des similitudes précises, des œuvres qui sont aux antipodes du monde musical. Et ce n'est pas un cas isolé. Dans ma première leçon de cette année j'ai cité un air de danse australien (noté et rapporté par deux voyageurs différents) qui est en pur dorien hellénique. Quand un usage est universel, on a le droit de dire qu'il n'est pas l'œuvre, d'un savant. Il a des racines profondes dans le cœur de l'homme ; il est inhérent à notre nature ; d'où suit immédiatement cette conséquence : abandonner notre système actuel serait peut-être sortir d'une convention passagère et à portée restreinte, admirablement illustrée sans doute, par tant de chefs-d'œuvre classiques, mais provisoire en somme, en dehors des voies où se plaît l'instinct général ; et revenir à l'ancien système serait peut-être revenir à la nature. Nous verrons d'ailleurs de quelles réserves cette conséquence doit être entourée.

Bornons-nous, en commençant, à constater l'appauvrissement qui caractérise notre système, réduit à notre mode « *plus* » et à notre mode « *moins* », et qui résulte d'un double divorce : celui de la musique et de la vie nationale ; celui de l'enseignement et de l'art populaire. Cet appauvrissement a quelque chose de paradoxal et de contradictoire. Les modes diatoniques se sont organisés à une époque lointaine où l'art musical, encore tout instinctif, ne pouvait appeler à son aide ni la haute analyse des mathématiques, ni les expériences des physiiciens, ni les lois de l'acoustique ; notre théorie au contraire prétend se fonder sur les grandes découvertes qu'ont faites les savants au début du XVIII^e siècle, sur les lois de la résonance multiple, sur la physiologie de l'oreille, etc. ; et nous avons

vu qu'un Helmholtz dans un ouvrage célèbre, avait voulu sceller l'alliance de la théorie musicale et des sciences physiques. Or, ce qu'il y a de curieux, c'est que de ces deux systèmes de musique, l'ancien et le moderne, l'un qui est étranger à toute doctrine scientifique coordonnée, l'autre au contraire s'appuyant sur la science et sur ses découvertes les plus brillantes, celui qui est le plus riche en ressources, ce n'est pas le second, c'est le premier. Les savants à qui, depuis Fourier et Sauveur, on doit de si belles trouvailles n'ont pas fait faire un seul pas à notre système musical. Rameau parlait avec enthousiasme des sons harmoniques et croyait pouvoir opposer triomphalement à l'ignorance des Grecs une doctrine inconnue d'eux. Mais il ne suffit pas de dire que cette doctrine n'a rien produit de nouveau : on peut affirmer que depuis l'alliance des acousticiens avec les musiciens, le système musical apparaît dans un état de pauvreté et d'infériorité réel. Les primitifs, avec leur ignorance des lois de la nature, semblent avoir été beaucoup plus avancés que nous. Les progrès de la physique n'ont pas plus servi l'art musical que ceux de la chimie n'ont servi la peinture. Je ne dirai pas que, dans le domaine où nous sommes, la science a fait faillite ; je n'ai pas assez de compétence pour parler ainsi : je dirai simplement qu'elle a été stérile, et n'a servi absolument à rien. Notre enseignement contient encore des lacunes manifestes. Le musicien qui aujourd'hui adopte la gamme d'*ut* pour une composition, ne peut faire légitimement que deux opérations modales dans l'octave où il s'est installé. Il peut y construire une gamme majeure ou une gamme mineure ; c'est tout. Le musicien d'autrefois pouvait choisir entre plusieurs échelles. Après avoir adopté une gamme diatonique, la gamme lydienne, par exemple, voici tout ce qu'il pouvait faire dans l'échelle d'*ut*. Il abaissait d'un demi-ton le 3^e degré, le 5^e et le 6^e, et il avait le mode hypodorien ou éolien :

do ré mi^b fa sol la^b si^b do.

Il abaissait d'un demi-ton le 3^e et le 7^e degré seulement, et il avait le mode phrygien :

do ré mi^b fa sol la si^b do.

Il introduisait 4 bémols (*si^b, mi^b, la^b, ré^b*) et il avait le mode dorien :

do ré^b mi^b fa sol la^b si^b do.

Il n'employait qu'un seul bémol (*si^b*) et il avait le mode mixolydien des modernes :

do ré mi fa sol la si^b do,

ou bien, avec 5 bémols, le mixolydien des Grecs :

do ré^b mi^b fa sol^b la^b si^b do.

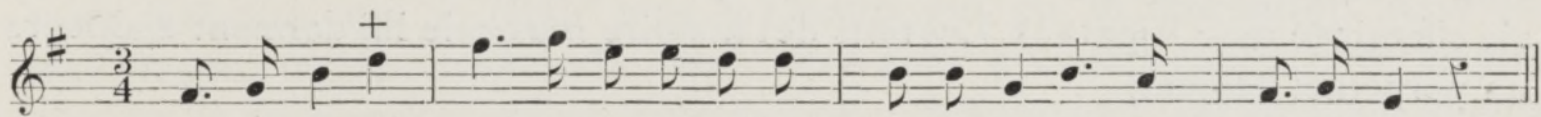
Il employait enfin le *fa* #, et il avait le lydien antique :

do ré mi fa# sol la si do.

Sans doute, nous pouvons reproduire tous ces modes avec notre système actuel : la preuve, c'est que je viens de les faire entendre sur ce piano. Mais les modes ne comptent plus pour le théoricien ; ils n'ont plus d'existence reconnue et officielle et ne sont pas mentionnés dans nos ouvrages classiques sur la musique profane. Nous n'avons aucun mot pour désigner les gammes que je viens de jouer ; nous en sommes réduits à dire que, dans ces divers cas, c'est la gamme d'*ut* avec un certain nombre d'« accidents ». Et il en résulte que, ces

modes n'étant plus considérés comme partie intégrante de la théorie, les musiciens ne songent plus à les employer.

L'appauvrissement s'est produit non seulement dans les ressources de l'expression, mais dans le sentiment musical lui-même. Nous sommes devenus incapables, bien souvent, de comprendre les mélodies écrites d'après une autre grammaire que la nôtre. On s'en aperçoit en parcourant bon nombre de recueils où sont « harmonisés » des chants populaires, et où l'« harmonie » est écrite dans une autre langue que le chant. Les recueils de mélodies irlandaises publiés en 1796, 1809 et 1840 par Ed. Bunting (je ne veux citer qu'un étranger) sont dans ce cas. A vrai dire, ce sont là des fautes individuelles imputables à des musiciens ne connaissant pas suffisamment leur métier. Mais il y a des fautes pour ainsi dire collectives, témoignant que dans certaines sociétés civilisées d'aujourd'hui le sens musical est altéré. Voici un chant national suédois, très aimé en Suède, et qui, primitivement, avait la forme suivante :



l'aide desquels on plaide parfois et qui ne me paraissent pas les meilleurs.

D'abord il ne faut attacher aucune importance à la thèse si souvent rebattue d'après laquelle chacun des modes serait investi d'un pouvoir d'expression ou de suggestion spécial, celui-ci étant capable de produire la piété, le courage ou l'enthousiasme, celui-là la colère, l'ivresse ou la volupté, si bien que, grâce à leur influence profonde et souveraine sur les âmes, les uns seraient capables d'élever les mœurs, les autres de les corrompre. Tout ce qui a été écrit sur ce sujet pendant si longtemps n'est guère qu'une répétition de ce qu'a dit Platon dans sa *République* ; or Platon, qui n'était pas musicien (très différent en cela d'Aristote), a émis, sur les modes, des jugements qui ne sont que la manifestation d'un nationalisme généreux mais étroit : à certains modes, le dorien et l'éolien, il attribue toutes les vertus parce qu'ils sont d'origine grecque continentale ; aux autres — lydien, ionien — il reproche leur influence amollissante parce qu'ils sont d'origine étrangère, « barbare », et qu'ils s'associent, dans son esprit, à la vie efféminée des Orientaux. Les faits de l'histoire musicale lui donnent d'ailleurs un perpétuel démenti.

Je dois faire aussi des réserves sur l'argument qui consiste à dire que notre système musical actuel a fait son temps, qu'il a donné tout ce qu'on pouvait tirer de lui, et qu'après l'avoir abandonné comme une chose usée, hors de service, de laquelle on ne peut plus rien attendre de neuf, il faut le remplacer par les anciens modes. Il est certain qu'aujourd'hui notre musique souffre d'un grand malaise, et qu'elle cherche, sans l'avoir encore trouvé, un principe fécond et décisif de renouvellement ; il est certain qu'elle s'est développée d'une façon excessive du côté de l'instrumentation aux dépens de la mélodie et du rythme, et que comme fatiguée des richesses qu'elle a accumulées dans l'orchestre, fatiguée par une science qui est trop souvent un peu vaine, elle traverse une crise. Mais il serait, je crois, injuste, d'en rendre responsable notre système musical. Songeons que ce système n'existe que depuis trois siècles, environ ; les modes diatoniques ont été exploités, eux, pendant des milliers d'années ! de telle sorte que s'il fallait apprécier l'intérêt d'un système d'après l'usage plus ou moins long qu'il a fourni, ce sont les modes diatoniques, et non le système moderne, qu'il faudrait condamner. Songeons ensuite que si les cadres de l'expression étaient changés, il n'en résulterait pas que la musique, du soir au matin, serait rajeunie, ou aurait une valeur nouvelle. La musique (bien plus encore que la peinture, dont Vinci disait qu'elle est une « chose intellectuelle ») tire tout son intérêt de la pensée musicale, d'une pensée *sui Generis* qui lui est propre. Elle ne reçoit pas, du dehors, des moyens d'expression tout faits : elle crée ces moyens, en ce sens qu'ils n'ont d'autre valeur que celle qui est dans la pensée elle-même. Il ne suffit donc pas d'employer tel ou tel mode pour être sûr d'atteindre à une poésie plus haute, pas plus qu'il ne suffit d'écrire dans la langue de Rabelais ou de Montaigne, comme l'ont fait certains littérateurs du *xix^e* siècle, pour être un Montaigne ou un Rabelais ; et de même qu'aujourd'hui encore un penseur original pourrait écrire un chef-d'œuvre dans la langue de Descartes ou de Voltaire, de même un musicien, s'il est inspiré, peut faire d'admirables compositions dans la langue de Rameau. Ce n'est pas la syntaxe grammaticale qui influe sur la pensée, mais la pensée qui élève la syntaxe jusqu'à elle. Le génie ne souffrira jamais de l'insuffisance du verbe.

D'autres raisons, très générales, me paraissent avoir plus de poids pour attirer

l'attention de nos compositeurs vers les formes archaïques ou populaires de la musique. Je résumerai ainsi la principale.

Pour être vraiment grand, pour faire des choses à la fois belles et émouvantes, un artiste doit, le plus possible, se rapprocher de la nature. S'il a accumulé en lui, comme il est prudent de le faire, un vaste savoir, il doit, à un moment donné, oublier ce savoir, revenir à l'état de naïveté et d'ingénuité primitives, considérer comme son idéal cet état d'esprit d'un de nos grands poètes dont on a dit avec raison

Lamartine ignorant qui ne sait que son âme...

Schumann a été un musicien incomparable, profondément expressif et exquis, parce que, lorsqu'il écrivait tant de petites pièces qui sont des chefs-d'œuvre de premier ordre, il a su se faire une âme d'enfant, débarrassée des formules, des procédés, de l'adresse acquise et de tout ce qui est artificiel. Or les auteurs des trois mélodies que je citais tout à l'heure ont pu se rencontrer, parce que leur système était emprunté à la nature. Les deux premiers sont arrivés spontanément et du premier coup à cette naïveté ; Schumann y est venu sur le tard, après un détour où tout le savoir musical avait été exploré, puis abandonné... Or, avec les modes diatoniques, cela ressort de toute l'histoire musicale, on est plus près de la nature qu'avec nos deux modes actuels.

Telles sont les idées générales dont je m'inspirerai dans l'étude que j'entreprends. Je dois maintenant, avant de commencer les monographies que je me propose de faire sur chacun d'eux, définir les modes, et me débarrasser d'une difficulté qui concerne leur dénomination. Dans cette dernière question, comme dans la plupart de celles que j'aborderai, je prendrai pour guide — sans superstition d'ailleurs pour son témoignage — un homme qui a étudié la musique grecque avec une pénétration admirable, et qui encore aujourd'hui doit être considéré comme un maître en ces matières : c'est R. Westphal (1826-1892), qui a tour à tour professé à Tübingen, Breslau, Iéna, Moscou, et à qui l'on doit les ouvrages sur la musique les plus curieux qui aient été écrits au XIX^e siècle.

Les modes diatoniques sont réalisés sur chacun des degrés de la gamme d'*ut* :

<i>ut, ré, mi, fa, sol, la, si, do</i>	=	mode <i>lydien</i> .
<i>ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré</i>	=	— <i>phrygien</i> .
<i>mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi</i>	=	— <i>dorien</i> .
<i>fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa</i>	=	— <i>hypolydien</i> .
<i>sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol</i>	=	— <i>hypophrygien</i> .
<i>la, si, do, ré, mi, fa, sol, la</i>	=	— <i>hypodorien</i> .
<i>si, do, ré, mi, fa, sol, la, si</i>	=	— <i>mixolydien</i> .

L'examen de l'ordre des intervalles de ton et de demi-ton, donne lieu aux remarques suivantes, en commençant par la première :

<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
	I	I	I/2	I	I	I	I/2

Si l'on prend cet ordre à rebours, on a le mode *dorien* (*mi*) :

<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>
I/2	I	I	I	I/2	I	I	

La succession des tons et des demi-tons dans le mode hypodorien (*la*) est la suivante :

<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
I	1/2	I	I	1/2	I	I	

Si on la prend à rebours, on a le mode hypophrygien (*sol*) :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
I	I	1/2	I	I	1/2	I	

La succession des tons et des demi-tons dans le mode hypolydien (*fa*) est la suivante :

<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
I	I	I	1/2	I	I	1/2	

Si on la prend à rebours, on a le mode mixolydien (*si*) :

<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
1/2	I	I	1/2	I	I	I	

La succession des tons et demi-tons dans le mode phrygien est la suivante :

<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
I	1/2	I	I	I	1/2	I	

Si on la prend à rebours, on a le même mode phrygien. On voit qu'une pareille organisation n'a rien de commun avec celle de notre système, fondé sur deux principes seulement.

Le mode étant un ordre de succession d'éléments différents, chose abstraite par conséquent, peut se réaliser dans n'importe quelle octave, au choix, en d'autres termes être transposé à volonté. La transposition des modes est soumise à deux règles :

1° il suffit de bémoliser le *si*, dans l'une quelconque de ces gammes, pour avoir la transposition du mode diatonique placé une quinte au-dessus. Ainsi :

La gamme *fa sol la si^b do ré mi fa* devient, par le *si^b*, un mode lydien (comparer la place des demi-tons).

La gamme *sol la si^b do ré mi fa sol* devient, par le *si^b*, un mode phrygien.

La gamme *la si^b do ré mi fa sol la* devient, par le *si^b*, un mode dorien ; etc...

2° Il suffit de diéser le *fa* dans une gamme quelconque pour avoir la transposition du mode diatonique placé une quarte au-dessus. Ainsi,

do, ré, mi, fa[#], sol, la, si, do

devient, par le *fa[#]*, un mode hypolydien (comparer la place des demi-tons) ;

ré, mi, fa[#], sol, la, si, do, ré

devient, par le *fa[#]*, un mode hypophrygien ;

mi, fa[#], sol, la, si, do, ré, mi,

devient, par le *fa[#]*, un mode hypodorien ; etc...

Les modes diatoniques n'ont pas été désignés de la même façon par les Grecs de l'antiquité et par nos musiciens du moyen âge. La nomenclature, qui, pour les modernes, avait perdu son sens ethnique, a été bouleversée par eux ; et ces changements rendent assez difficile la lecture des ouvrages théoriques. Il faut s'entendre une fois pour toutes là-dessus, pour prévenir des erreurs ou des mal-

entendus. Dans ce but, j'ai dressé un tableau qu'il convient d'avoir présent à l'esprit quand on étudie la musique du passé (1). D'habitude, on reproche aux modernes d'avoir, depuis, Boèce, confondu les *modes* et les échelles de transposition du système général de la musique grecque; et je cite moi-même, à la fin du tableau, quelques textes qui semblent autoriser cette critique. Au fond, elle n'est pas juste, car les Grecs avaient déjà commis la confusion que l'on reproche aux modernes. Ils avaient transposé leur système « parfait » (deux octaves diatoniques de *la* à *la*) sur chacun des 12 degrés ou *tons* de la gamme tempérée; et bien que chacune de ces transpositions ne fît que répéter une même succession d'intervalles de tons et de demi-tons, ils les avaient distinguées l'une de l'autre en leur appliquant les mêmes noms qu'aux *modes*. Cette transposition donnait des commodités pratiques (analogues aux transpositions qui se font journellement dans le plain-chant), elle permettait de réaliser tous les modes, dans l'échelle *fa* — *fa* modifiée par un nombre variable de bémols selon les cas; et dans cette échelle de *fa*, le même nom, à l'origine, désignait le ton et le mode (c'est-à-dire, à la fois, le degré sur lequel s'était faite la transposition générale du système parfait, et la partie de ce système transposé qui, incluse dans l'octave de *fa*, donnait tel ou tel mode). En somme, la confusion des tons et des modes est une faute grecque et antique, non une faute moderne; peut-être aurait-on évité des confusions qui, pendant des siècles, ont embrouillé la théorie musicale, si l'on avait désigné les modes diatoniques simplement par leurs notes extrêmes.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

M. Van Dyck, la langue allemande aux concerts de Paris, et M. Weingartner. — Dans une lettre, d'ailleurs courtoise, qu'il nous adresse, un « abonné » se déclare choqué par l'entrefilet publié dans le dernier numéro de la *Revue musicale* (p. 211-212). Nous lui répondrons ici, car sa lettre pose une question de principe, et il y a une importante rectification à faire. Notre correspondant s'exprime ainsi : « Reprochant à Van Dyck d'avoir d'abord chanté en allemand, votre collaborateur trouve que « la langue allemande détonne vraiment dans une salle comme le Châtelet (pourquoi plus que rue Blanche ? Ceci m'échappe). Question de patriotisme à part, cette langue est si dure ! si dépourvue et antimusicale ! » Autant de mots, autant d'hérésies, je ne vous l'apprendrai pas. Nul wagnérien sérieux ne doit ignorer ceci : supposons que, par le plus impossible des miracles, un poète nous donne une traduction du *Ring*, fidèle au texte littéraire et au texte musical, intelligible, poétique autant que l'original : eh bien ! même avec une telle traduction, l'audition de Wagner en français demeurerait entachée d'un vice quasi rédhibitoire : ou bien l'on prononcerait à la française, et alors l'énergie de l'accent musical serait sacrifiée ; — ou bien l'on martèlerait, l'on *exploderait l'Anlaut* (quand il y aurait lieu, bien entendu), et, si la musique y trouvait son compte, c'est la langue française qui en sortirait « ridicule et défigurée ». Ainsi parle notre honorable correspondant.

Ce n'est pas de notre côté qu'est l'« hérésie », s'il y en a vraiment une ici.

(1) Voir dans le présent numéro de la *Revue musicale* le supplément, où est résumée la partie de la leçon qui concernait la désignation des modes.

Est-ce nous qui, pour la première fois, remarquons que la langue allemande est inharmonieuse et antimusicale ? Voici un simple raisonnement que M. Van Dyck lui-même ne contredirait pas, si on le consultait sur ce point :

Un ténor ne doit pas chanter de la gorge ;

Or, il est impossible de prononcer, sans coup de gorge, des quantités de phrases que j'emprunterais à une quelconque des partitions de R. Wagner : *Ein rächender Fluch nagt meiner Fäden geflecht* (*Götterdämmerung*, Prélude). Que penser de la fin de phrase suivante dont le dernier mot tombe sur une blanche : ... *den festen Helm du er-brach'st* ? (Ibid.) Sur cette syllabe « *brach'st* » qui coïncide avec une note tenue, il faut d'abord filer le son *a*, puis donner un coup de gorge (*ch*), enfin éternuer (*'st*). Non, vraiment, il n'y a pas à insister. Comment ferait le malheureux ténor qui voudrait chanter un mot comme celui-ci : *Geschichtsschreiber* ?? Pour nous, Français de Paris, il y a là des duretés qu'on ne sent pas de l'autre côté du Rhin ; et l'avis de Voltaire sur la langue allemande est toujours le nôtre, comme il a été celui des meilleurs musiciens. — Quant à la nécessité de chanter une œuvre musicale dans le texte littéraire original sous peine de mutilations graves, c'est une question résolue par les Allemands eux-mêmes, qui chantent nos opéras *en allemand* et non en français. Nous employons, leur égard, le même procédé. Les inconvénients d'ordre grammatical qui en résultent et qu'on signale plus haut sont peu de chose, pratiquement, pour le public.

Il y a d'ailleurs là une question de mesure. Nous avons demandé que M. Colonne « tînt compte » des protestations qui se sont produites, et non qu'il proscrivît la langue allemande de ses concerts. Je distinguerai deux cas très différents : lorsque M. Colonne peut nous faire entendre (comme dans la dernière saison) un très bon chanteur allemand qui connaît peu, ou mal, ou pas du tout le français, il n'y a pas à hésiter : nous l'écoutons avec plaisir, en passant condamnation sur les brutalités de son verbe, si, avec une belle voix, il nous apporte une interprétation intéressante de la musique wagnérienne ; mais lorsque le chanteur n'est pas allemand et peut s'exprimer avec la même aisance dans les deux idiomes (tel était bien le cas de M. Van Dyck), le public parisien aime mieux l'entendre chanter en français.

Notre correspondant continue :

— « Je passe au deuxième point. L'entrefilet de la *Revue musicale* conclut ainsi : « Au moment où nous mettons sous presse, le noble (et désintéressé) Weingartner dirige le festival Berlioz-Beethoven avec les succès prévu et attendu. »

« Weingartner appartient à une famille de petite noblesse autrichienne. Il peut, selon la coutume du pays, porter le prédicat de : *Edler von*... Etant donné surtout qu'en tant que kapellmeister il ne se pare pas de son titre ni même de sa particule, à quoi votre collaborateur en a-t-il ?

« Le « et désintéressé » est moins courtois encore. Sans doute Weingartner reçoit-il de beaux cachets, quand il vient à Paris. Et puis, après ? Pourquoi nous ferait-il l'aumône de venir diriger à prix réduit ?

« Au surplus, si les prix des places du festival actuel sont démesurés (et je m'abstiens d'y aller), je suppose que cela tient beaucoup moins à Weingartner qu'à son impresario et aux coûteuses exigences de Paris. Il y a 3 ans j'ai suivi à Mannheim un Beethoven-Cyclus dirigé par W. avec le violoniste Rosé, avec

M^{me} Mysz-Gmeiner, etc. ; aux meilleurs fauteuils, la soirée ne me coûtait que 4 marks !!

« Veuillez, Monsieur, voir dans cette lettre une preuve du vif intérêt que je porte à la haute dignité de la *Revue musicale*, et agréer, etc...

Quand nous avons qualifié M. Weingartner de « noble », nous ne pensions nullement à l'orthographe de son nom. La « noblesse » d'un artiste est ailleurs. Elle tient à l'élévation du caractère, à une certaine élégance mêlée de fierté, à la distinction du goût, — enfin au désintéressement. C'est ici qu'il importe de préciser. J'ignore le cachet qui a été donné à M. Weingartner pour les récents concerts qu'il a dirigés à Paris, et je souhaite sincèrement que ce cachet soit très élevé. Rien n'est plus juste que de payer cher les bons artistes ; et si M. Van Dyck gagne cent mille francs tous les ans avec sa voix, c'est parfait ! Mais voici ce que je sais bien. Il y a quelques années, on a donné à Grenoble un festival Berlioz. M. Weingartner a été prié de le diriger. Il est venu d'Allemagne pour cela. On lui a offert de l'indemniser de ses frais de voyage et de lui payer des honoraires. *Il n'a pas voulu accepter un centime.* Et voilà pourquoi, à l'occasion, nous aimons à dire : *le noble et désintéressé Weingartner.*

Correspondance, Concerts et Informations.

Concerts annoncés :

Salle des Agriculteurs. — Mardi 22 mai, M. Lucien Wurmser avec le concours de Pablo Casals (au programme, œuvres de Beethoven, Mozart, Chopin, etc.).

Nouveau-Théâtre. — M. Edouard Risler terminera l'audition des 32 sonates de Beethoven, les 20 et 27 mai, en matinée au Nouveau-Théâtre, et les 7 et 14 juin en soirée à la salle Erard.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine, nous citerons :

Salle Pleyel. — 4 mai, concert donné par M^{lle} Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, Schumann, etc.). — 9 mai, matinée de musique moderne donnée par M^{lle} Blanche Selva (au programme, œuvres de C. Franck, P. Dukas).

Salle Erard. — 12 mai, 2^e récital de piano donné par M^{lle} Germaine Arnaud (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, Liszt, etc.).

Salle Berlioz. — 11 mai, concert donné par M^{me} Marie Capoy avec MM. Georges Loth, Maurice Herwitt (au programme, œuvres de Bach, Händel, Saint-Saëns, C. Franck, etc.).

Salle des Agriculteurs. — 2 mai, M. David Blitz avec M. Joseph Hollmann (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Grieg, etc.). — 8 mai, concert donné par M^{me} Elise de Nys Kutscherra, avec le concours de C. Saint-Saëns (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Massenet, Wagner, etc.). — 5 et 13 mai, deux récitals de violon, donnés par M. Fritz Kreisler (au programme, œuvres de Bach, Paganini, Händel, J.-M. Leclair, etc.).

Société des Compositeurs de musique. — Les concours ouverts en 1905 par la Société des Compositeurs de musique ont donné les résultats suivants :

I. — *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle :

Prix de 500 francs offert par M. le Ministre des Beaux-Arts, décerné à M. Roger Ducasse.

Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Il ne chantait que la grandeur des Dieux. »

II. — *Fantaisie* pour piano et orchestre :

1^{er} prix de 500 francs (fondation Pleyel-Wolff-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ;

2^e prix de 200 francs offert par la Société, décerné à M. J. Ermend-Bonnal. Mention à l'unanimité à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Veni. »

III. — *Ave Maria* pour baryton solo et chœurs à 3 voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe.

Prix Samuel Rousseau, 300 francs, offert par M^{me} Samuel Rousseau, non décerné. Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. »

IV. — *Musique de scène* pour l'*Amphitryon* de Molière.

Prix de 500 francs offert par M. Albert Glandaz, non décerné.

V. — *Histoire de la Sonate.*

Prix de 200 francs offert par la Société, non décerné.

Mention avec prime de 100 francs à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe « L. S. P. M. »

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

De MONTE-CARLO :

Deux cantatrices, aux derniers concerts, ont été acclamées : M^{me} Giry Vachot qui a chanté avec un style très pur l'air de la *Fausse Magie*, de Grétry, et des mélodies de Victor Massé et Saint-Saëns ; et M^{me} Charlotte Lormont, dont la voix splendide, le sentiment profond et la maîtrise remarquable ont fait merveille en des pages de Mozart, Schubert, Debussy et Bachelet.

Aux mêmes concerts on a vivement applaudi, dans des œuvres de Chopin et Liszt, les brillants pianistes MM. Georges Swirsky et Edouard Bernard.

Parmi les œuvres modernes que M. Léon Jehin a fait entendre, il faut signaler le très grand succès de la magnifique *Marche funèbre* de Jules Cohen et de délicieux fragments de la *Princesse aux Abeilles*, de Noël Desjoyeaux.

PAU. — Au Palais d'hiver, les représentations théâtrales ont eu lieu tous les soirs devant un public nombreux et choisi. Parmi les pièces que la troupe d'opéra a jouées, nous devons citer la première de *Laura*, de Charles Pons et Choudens ; cette pièce a été fort bien rendue et a été très goûtée. — Dans la salle du théâtre, 14^e et 15^e concert de musique classique, puis 2 concerts supplémentaires, 16^e et 17^e ; ces quatre concert ont été admirablement dirigés par M. Pennequin. Parmi les œuvres qui ont été données, nous devons citer l'*Angelus*, poème symphonique d'Emile Trépard (1^{re} audition), le *Déluge*, prélude de Saint-Saëns, *Faust*, symphonie de Liszt, 2^e partie, *Marguerite* (1^{re} audition), quelques pages distinguées de *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré. L'excellent violoniste des concerts Colonne, M. Féline, qui avait prêté son concours aux 14^e

et 15^e concerts, a interprété d'une façon admirable le *Rondo cappriciozo*, de Saint-Saëns, *Berceuse*, de Gabriel Fauré, *Aria*, de J.-S. Bach, *Prélude* du 1^{er} acte de *Lohengrinn*, de R. Wagner, et la *Romance en fa* de Beethoven.

Rappelons le récent concert donné dans la salle des fêtes de l'hôtel Gassion par le grand violoncelliste M. Joseph Hollmann, de passage à Pau, avec le concours de l'excellente pianiste M^{me} Roger Miclos. Dans les diverses œuvres qu'ils ont interprétées, ils ont su captiver le public nombreux qui était venu les entendre; on les a couverts d'applaudissements sincères et chaleureux.

EMILE GRÉGOIRE.

Salle Æolian. — Le mercredi 30 mai, M. J.-J. Nin donnera la 3^e des douze séances qu'il consacre à l'étude des formes musicales au piano depuis le xvi^e siècle; le programme sera composé d'œuvres de Antonio de Cabezón (1510-1566), William Byrd, Orlando Gibbons, Jean-Philippe Rameau et Georg Friedrich Händel.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par suite du décès de M. Granier, un emploi d'accompagnateur titulaire d'une classe d'opéra (4^e catégorie) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les candidatures à cet emploi sont reçues au secrétariat du Conservatoire jusqu'au 14 mai 1906.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Par arrêté en date du 2 mai 1906, M. Hettich a été nommé professeur supplémentaire d'une classe de chant, au Conservatoire national, en remplacement de M. Lorrain, nommé professeur titulaire.

Par arrêté en date du 3 mai, M. Cazeneuve a été nommé professeur supplémentaire d'une classe de chant, en remplacement de M. Engel, nommé professeur titulaire.

Par arrêté en date du 4 mai 1906, M^{me} de Mariave, née Marguerite Long, a été nommée chargée de cours titulaire d'une classe préparatoire de piano au Conservatoire national, en remplacement de M^{me} Tarpel, décédée.

Publications nouvelles



moyen âge, 1852), un chapitre des *Etudes sur l'histoire de la notation*, de

HEINRICH BELLERMANN : *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1 vol., Berlin, G. Reimer, 1906 (relié, 10 fr.). — Cette belle et fort utile publication est due à M. Ludwig Beller mann, qui réédite l'ouvrage publié en 1858 par son frère Heinrich. Sur cette question de la mesure dans la musique de la Renaissance, nous avons déjà quelques pages de Coussemaker (*l'Harmonie au*

M. Hugo Riemann (1878), un bon chapitre de l'ouvrage de Winterfeld sur *Gabriel et son temps* (1834, t. I, p. 124-147). Le livre de Bellermand tire son principal intérêt des textes musicaux anciens qu'il cite et traduit en notation moderne (fragments de Gregor Meyer, de Pierre de la Rue, de Sebald Heyden, d'Ockeghem, d'Henri Isaac, tirés, pour la plupart, du *Dodekachordon* de Glaréan (1547). Le second vol. du livre de Winterfeld est beaucoup plus riche en documents musicaux, mais les reproduit avec moins d'exactitude. Pas de barres de mesure ; des notes d'une autre forme que celles d'aujourd'hui, souvent adhérentes (ligatures), et dont la valeur relative est tantôt 4 : 2, et tantôt 3 : 1 (sans que la forme de la note ait changé) ; des signes conventionnels qui se superposent au début d'une pièce de musique, pour indiquer si une valeur est le double ou le triple de celle dont elle est immédiatement suivie, dans le soprano, l'alto, le ténor, le bassus, qui peuvent avoir, chacun, une mesure et un rythme différent : tels sont les principaux points que traite Bellermand avec autant de netteté que d'autorité. — C.

La musique dans l'enseignement primaire. — Le nouveau programme de musique au brevet supérieur.

I. *Programme des écoles primaires.* — A mon avis, pour arriver à un résultat certain au brevet supérieur et avoir des sujets capables d'enseigner la musique un jour, il faudrait que les notions préliminaires soient données *dès la salle d'asile*.

Les enfants devraient apprendre leurs notes à l'âge où ils apprennent leurs lettres. On a dit que la musique était le partage des riches, des gens particulièrement doués, donc de l'infime minorité. Je partage l'opinion de M. Bourgault-Ducoudray, qui affirmait un jour, dans une conférence, « que tout le monde peut apprendre la musique, à la condition de commencer de bonne heure ».

De plus, j'affirme par expérience que ce que l'on appelle à tort une voix fausse n'est qu'un manque d'oreille qui peut parfaitement se rectifier, à condition de débiter très jeune.

Au lieu d'apprendre les notes de 3 à 5 ans, on attend 12 ans. A cet âge, l'oreille n'est déjà plus aussi tendre, aussi flexible ; les enfants apprennent plus difficilement ; d'un autre côté, c'est à l'époque où il faudrait consacrer un certain temps à la musique qu'un programme d'études trop chargé lui accorde à peine 1 heure par semaine.

Comme cette heure n'est pas employée, ou que, quand elle l'est par hasard, elle l'est mal, c'est du temps perdu, puisque le résultat est nul.

L'enseignement musical devrait donc commencer à la salle d'asile et continuer à l'école primaire sans interruption.

Plus un enfant est jeune, plus il est sensible à l'intonation et au rythme.

Faites-lui apprendre des chants par l'audition, chants faciles avec paroles appropriées à son âge. Faites-lui comprendre le sens des paroles, faites-les réciter au besoin et faites chanter.

Quand l'enfant commence à s'intéresser à la musique, faites-lui apprendre ses notes par la méthode chiffrée, méthode si simple que des enfants de 3 ou 4 ans peuvent sans fatigue lire en très peu de temps.

Quand ce résultat est obtenu, faites-lui battre la mesure à 2 temps, à 4 temps et enfin à 3 temps.

Avec des exemples très simples au tableau, vous arriveriez à faire lire les enfants en battant la mesure, et si je me permets d'affirmer la chose, c'est après des expériences réitérées.

Vous auriez, au sortir de « l'asile », des enfants déjà dégrossis, s'intéressant à l'art musical.

A l'école primaire, vous pourriez commencer la lecture usuelle et, avec un peu d'adresse, cette réelle difficulté et en même temps cette partie ennuyeuse seraient vite vaincues.

Comme nous n'avons malheureusement pas cette organisation dans nos salles d'asile, prenons l'enfant à 6 ou 7 ans, au moment où il arrive à l'école primaire.

Nous avons 3 cours à l'école primaire :

1 ^{er} cours	élémentaire,	2 ans
2 ^e	— moyen	2 ans
3 ^e	— supérieur	2 ans

II. *Cours élémentaire.* — Le maître devrait d'abord intéresser les enfants en faisant chanter de jolis chants à l'unisson et par cœur, pendant la première année.

On devrait surveiller attentivement l'émission de la voix, la respiration, l'articulation, la prononciation. L'étude de la musique se relie à l'étude de notre langue par la bonne prononciation, la bonne diction (bien prononcer, bien dire, tout est là pour rendre un chant agréable).

Dès le début de la 1^{re} année, la musique chiffrée pourrait être employée : on apprendrait les notes en clé de *sol* vers la fin de l'année.

Dans le cours élémentaire, on pourrait avoir 2 divisions : 1^{re} année — 2^e division, et 2^e année — 1^{re} division.

La 1^{re} division ne se bornerait pas à chanter des morceaux par cœur ; on lui ferait connaître les mesures à $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. On ferait également quelques exercices d'intonation ; les formules les plus ordinaires : des gammes, des accords parfaits et des exercices de tierces majeures et mineures. Exercices indispensables pour arriver plus tard à la dictée musicale : lire les notes en mesure avant de les faire chanter ; faire battre la mesure des chants déjà sus comme premiers exercices ; faire lire et solfier les notes de chants également sus.

A la fin de la 2^e année, on pourrait commencer des airs connus en canon appris à l'unisson d'abord, puis en partie ensuite, afin de les habituer pour plus tard à la musique chorale.

Pour arriver à un résultat certain et former la voix, il est indispensable que le maître s'aide d'un instrument.

A mon avis, le violon est tout indiqué, c'est le plus portatif et le moins onéreux.

Le maître doit prendre le ton des chants, avec son instrument, de façon à ne faire chanter ni trop haut ni trop bas. Autant que possible, au début, il ne faut pas dépasser le *ré* placé sur la 4^e ligne de la portée en clé de *sol* ; plus tard, lorsqu'ils seront très habitués, on pourrait aller jusqu'au *fa* placé sur la 5^e ligne, mais exceptionnellement.

En résumé, l'enfant saurait à la fin du cours élémentaire :

1^o Un petit répertoire de morceaux agréables, et la mémoire musicale serait déjà cultivée ;

2^o Ses notes en clé de *sol* ;

3^o L'intonation de la gamme diatonique et l'accord parfait ;

4^o Reconnaître les mesures à 2 temps, à 3 temps et à 4 temps.

III. *Cours moyen*. — Le cours moyen représente en musique la classe de grammaire. L'enfant a 8 ou 9 ans, le raisonnement va commencer.

On lui ferait faire des exercices de mesure et d'intonation plus difficiles.

On devrait toujours lui faire lire les notes d'abord, jusqu'à ce qu'il les lise sans la moindre hésitation, puis viendrait la lecture rythmique, et l'exercice serait chanté en battant la mesure.

On ne devrait pas négliger la partie agréable, c'est-à-dire les chants, les canons, les duos ; on ne devrait plus les apprendre par cœur, mais en lisant le morceau au tableau, en le rythmant, en le solfiant et enfin en y joignant les paroles.

Ne pas oublier de soigner la prononciation et la diction ! Eviter deux grands défauts : les ports de voix, et se rappeler que crier n'est pas chanter.

C'est le moment de commencer à élever la jeune âme de l'enfant aux sentiments patriotiques en choisissant des chants de circonstance.

Pendant la 1^{re} année du cours moyen on ferait apprendre les chants en *do* majeur, en *sol* majeur, ou *fa* majeur et leurs relatifs mineurs.

C'est pendant la 2^e année du cours moyen (la 4^e de l'enseignement musical) que les enfants commenceraient l'étude de la théorie.

Par la pratique, l'enfant a déjà la connaissance des notes, des mesures simples, de la formation de la gamme majeure et de l'accord parfait.

On lui expliquerait théoriquement ces différentes parties puis on y joindrait : la théorie des mesures composées, des intervalles, des modes majeur et mineur, etc.

Il solfierait et chanterait dans des tons ayant jusqu'à 3 # et 3 b et leurs tons relatifs.

Il commencerait la dictée musicale, orale, bien entendu. Il s'efforcerait à répéter les sons vocalisés ou préférablement joués au violon par le maître et en indiquerait ensuite les noms.

Si un élève était réfractaire à la musique et ne se trouvait pas suffisamment fort pour passer dans le cours supérieur, il pourrait redoubler et faire une 5^e année dans le cours moyen.

(*A suivre.*)

F. GRAVRAND,

Professeur aux Ecoles normales.

Vannes, le 8 mars 1906.



Le Gérant : A. REBECQ.