

LA

# REVUE MUSICALE

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

N<sup>o</sup> 11 (sixième année)

1<sup>er</sup> Juin

1906.

## Les modes diatoniques. — Lettre de M. Bourgault-Ducoudray.

Au sujet de la dernière « leçon du Collège de France » que nous avons publiée, M. Bourgault-Ducoudray, l'éminent artiste et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, veut bien nous envoyer la lettre suivante. Nous la publions, à cause de l'importante déclaration de principes qu'elle contient, avec une forme d'une rare élégance.

Paris, 20 mai.

*Mon cher Ami,*

*Je viens vous exprimer l'immense plaisir que j'ai pris à lire, dans le dernier numéro de la Revue musicale (15 mai), votre leçon magistrale sur les Modes diatoniques. C'est la première fois que je vois ces idées, qui sont les miennes et pour lesquelles je combats depuis plus de trente ans, défendues avec cette autorité et cette ampleur.*

*Ces belles pages, si éloquentes et si justes, devraient faire réfléchir tous les musiciens et provoquer une réforme radicale dans l'enseignement donné par les Conservatoires.*

*Certes ! la musique des Grecs était, — au point de vue mélodique, — vingt fois mieux outillée que la nôtre. Pourquoi ? C'est que son développement, par la culture systématique et raisonnée, s'embranchait directement sur la musique « populaire », — c'est-à-dire sur l'Art instinctif, spontané, humain, universel.*

*Notre théorie musicale actuelle ne tient aucun compte de cet art ; elle le néglige, elle en ignore.*

*Passant sous un silence dédaigneux ses « modes » multiples d'un caractère si original, si expressif et si varié, elle se confine étroitement, obstinément, dans les deux modes « officiels » : le majeur et le mineur.*

*On pourrait presque dire : dans un mode unique, car le mineur moderne, mode hybride dont la constitution mélodique n'est pas invariablement fixée, s'harmonise à l'image du majeur.*

*Aussi est-il impossible aux élèves formés par une théorie si incomplète, non seulement d'analyser les mélodies liturgiques, exotiques et populaires, mais d'expliquer même certaines pages géniales de la musique classique et moderne, écrites par des esprits supérieurs ne relevant pas uniquement de l'instruction acquise et de la théorie officielle, mais remis en contact avec la Nature par l'impulsion du génie qui est l'Instinct suprême et la révélation directe.*

*L'application rationnelle de la polyphonie aux modes diatoniques ouvrirait un*



vaste champ, encore trop peu exploité, à la musique occidentale qui, actuellement, traverse une crise d'âge. Comme vous le dites avec tant de justesse et de hauteur de vue, notre art reviendrait ainsi à ces sources naturelles qui seraient pour lui une fontaine de Jouvence.

Au lieu de consommer ce qui lui reste de vigueur en des raffinements subtils d'ultra-civilisés, il fonderait ainsi son développement sur la mélodie native, éternelle, directement issue des entrailles du sol, qui seule peut renouer ses liens avec la vie nationale.

Le mouvement de la Renaissance, si favorable au développement de la peinture et de la sculpture, et qui, il faut le reconnaître, a rendu service à la musique, en réhabilitant la forme monodique, lui a été en même temps nuisible en consommant un divorce funeste entre le « fond » et la « forme », divorce qui devait avoir pour résultat d'isoler un peu l'art savant de la musique révélée et populaire.

Aujourd'hui, après avoir brillé du plus bel éclat, la fleur coupée, séparée de sa tige et de sa racine, s'étiôle et se fane. Pour lui rendre sa fraîcheur première et une poussée de sève intense, il suffirait de restituer à ce rameau flétri les sucres bienfaisants et fécondants du sol nourricier. Rappelons-nous la fable d'Antée qui, dans ses luttes héroïques, reprenait des forces au contact de la Terre !

Une civilisation ne peut être opulente en ses productions d'art que si, dans son développement, elle entretient et maintient le contact avec la divine Nature. Sitôt que le contact est interrompu, le miracle cesse. La fleur languit, sa forme s'altère ; bientôt elle se flétrit et meurt.

Heureusement, à la forme usée succède bientôt une forme nouvelle. La tige étiolée est remplacée par un rameau verdoyant. L'Art immortel fleurira éternellement. Tant qu'il y aura des hommes sur le globe, la musique chantera !

Faites beaucoup de leçons comme celle que je viens de lire, cher ami, et vous aurez contribué puissamment à renouveler et à rajeunir notre musique.

Votre sincèrement dévoué,

BOURGAULT-DUCOUDRAY.

## Questions d'harmonie

ACCORDS ALTÉRÉS. — SUITES D'OCTAVES ET DE QUINTES. — UN CURIEUX PASSAGE DE « L'ARMIDE » DE GLUCK (1).

I. — La première page (XIII) de notre encartage musical contient des textes classiques où l'on peut étudier les « altérations » : Accord parfait *augmenté* par élévation de la quinte (*fa*  $\sharp$ -*do*  $\sharp$ , *ut*  $\sharp$ -*sol*  $\sharp$ , ex. 1 et 2) ; accord parfait *diminué* par l'abaissement d'un demi-ton imposé à la quinte (*mi*  $\sharp$ -*si*  $\flat$ ) ou la même élévation sur la tonique (*ré*  $\sharp$ -*la*  $\sharp$ ), etc... On remarquera l'admirable expression du fragment de Bach cité au n° 7.

II. — La seconde page (XIV) de notre supplément contient des textes relatifs aux *suites d'octaves et de quintes*, prohibées par la théorie officielle. Au n° 1, on trouve un exemple de parallélisme dans la conduite des voix ; au n° 2, un exemple de suites d'octaves, mais où, visiblement, la partie soprano ne veut être

(1) Résumé d'une leçon du Collège de France.



qu'un renforcement de la partie ténor (auquel cas la théorie officielle ne proteste pas) ; au n° 3, un fragment d'une célèbre page de *Fidelio*, où le redoublement a lieu entre une voix et un instrument de l'orchestre (ici, pizzicati des violoncelles) ; au n° 4, un fragment de Gluck où soprano, alto, ténor et basse procèdent par mouvements semblables, alors que l'accompagnement instrumental (contre-basses) est seul différent ; au n° 5, un texte de Haendel, où le soprano est exactement doublé par le ténor ; et au n° 6, un passage où le même doublement a lieu entre l'alto et la basse.

III. — La règle qui prohibe les suites de quintes est tout aussi fragile que celle qui prohibe les suites d'octaves. On est mal venu à les proscrire, soit au nom des lois acoustiques (puisque chaque son émis est toujours accompagné de sa douzième ou octave de sa quinte), soit au nom de l'usage, car pendant près de 300 ans les quintes ont été non seulement permises, mais imposées. Les traités d'harmonie disent précisément aujourd'hui que la prohibition des quintes est une « réaction » contre l'ancien usage. Ainsi s'exprime M. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire dans son livre *La musique et les musiciens*. Ce mot *réaction* est de Helmholtz (*Die Lehre von der Tonempfindungen*, p. 577 de l'éd. de 1878) qui avait ses raisons pour parler ainsi. Mais si ce point de vue était bon, ne devrait-on pas aujourd'hui, par analogie et pour faire une « réaction » nécessaire, proscrire l'usage de l'accord parfait, ou de la note *sensible* ?... — Au n° 7 de notre page XIV, texte de Haydn où l'on trouve 2 quintes de suite (*la-mi*, *ré-la*, et, un peu plus loin : *sol-ré*, *do-sol*) avec mouvement contraire des parties ; au n° 8, 2 quintes successives de Haendel (*fa-do*, *sol-ré*) ; au n° 8, Beethoven écrit : *do*  $\sharp$  *sol*  $\sharp$  (cette dernière note représentée par le 2<sup>e</sup> temps de la blanche) suivi de *si*  $\sharp$  - *fa*  $\sharp$ . Le dernier exemple mérite une attention particulière (n. 10) ; il est tiré d'une célèbre et exquise scène de Gluck.

Gluck est, par excellence, l'artiste qui aime les lignes régulières et les formes pures ; c'est un antique, un Grec cherchant la beauté simple, et la clarté, avec la grâce un peu lente du XVIII<sup>e</sup> siècle : ses œuvres éveillent l'idée de ces bas-reliefs attiques, où tout est d'une eurythmie parfaite ; mais c'est aussi un compositeur *dramatique*, appliqué à régler l'expression musicale d'après la situation et les sentiments du personnage ! or s'il a employé ici cette forme insolite et qui arrête l'attention (trois quintes de suite par mouvements semblables), ce n'est pas sans motif. L'idylle d'où ce fragment est tiré est musicalement écrite sur la partie du livret que voici :

Le chevalier Renaud se trouve dans un paysage délicieux : autour de lui des ombrages qui invitent au repos, des fleurs, une eau murmurante, un air léger, en un mot tout ce que la nature peut déployer de séductions pour arrêter l'homme et le conquérir ; voici les deux idées essentielles, les deux points culminants dans les paroles du chevalier :

Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire...

*Non*, je ne puis quitter cet asile charmant.

Gluck, analysant ce texte, développe ce qui n'y est indiqué que par un mot insignifiant « *non* » ; il divise la scène en trois parties qu'aucun signe matériel ne sépare, mais dont je sens très vivement la différence. Dans la première, Renaud s'abandonne naïvement, avec une sorte de surprise ingénue, aux impressions charmantes qui lui viennent de tous côtés ; dans la seconde, Gluck, supérieur



en cela au librettiste, a voulu faire sentir que Renaud luttait avec lui-même, qu'il était repris par l'idée de son devoir de chevalier et que, ne fût-ce qu'un instant, dans un bref éclair de révolte, *il avait lutté*, il avait songé à sortir du piège tendu par Armide. — Dans la troisième partie, le personnage revient à l'état d'esprit initial (c'est musicalement une *reprise*), s'avoue vaincu et s'abandonne de nouveau au charme du paysage.

En cela, du reste, Gluck s'est conformé aux habitudes de la composition classique qui, avant le retour d'une même idée, aime à intercaler un épisode.

Or, c'est à la 2<sup>e</sup> partie, c'est au moment où Renaud lutte avec lui-même que se rapporte l'emploi des quintes successives citées sur notre feuille d'encartage, (ex. n<sup>o</sup> 10). Le génie du musicien est d'avoir compris que ce mot *non* était une réponse à une question : que cette question impliquait un moment d'hésitation ou de lutte, et d'avoir traduit cette lutte passagère par une « licence » qui fait contraste avec le contexte musical. Je considère, en effet, ces trois quintes comme se rapportant à l'idée d'une lutte intérieure, très brève, mais capitale au point de vue de la composition de la scène. Art supérieur, qui reste grec par sa sobriété et sa justesse !

Conclusion : la règle qui proscriit les suites d'octaves et de quintes est peu justifiable et destinée à disparaître. Elle est contredite par les faits.

III. — Les textes des pages XV et XVI de notre encartage sont analysés dans la « Leçon du collège de France » que publie le présent numéro. E. D.

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

### *Les modes diatoniques (suite).*

LE MODE MIXOLYDIEN AU POINT DE VUE MÉLODIQUE ET HARMONIQUE.

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

Le mixolydien pourrait être défini ainsi : c'est notre gamme de *sol* majeur avec un *fa* ♯, au lieu d'un *fa* ♮. Je le désigne ici d'après la nomenclature moderne ; en réalité, il a porté des noms très divers, par suite de ce mélange d'esprit traditionnel et d'erreurs de vocabulaire qui caractérise l'histoire de la théorie musicale. Chez les Grecs, le mode *sol-sol* s'appelait d'abord *ionien* ou *iastien* (mots synonymes) jusqu'au temps de Platon inclusivement ; puis, dès le iv<sup>e</sup> siècle, à partir du règne d'Alexandre, il s'appelle *harmonie hypophrygienne* (l'identité des deux modes a été admise par Bœckh, Bellermand, Fortlage, Gevaert). Au moyen âge, il est devenu le « quatrième ton authentique », le *tetrarchus authenticus* (le point de départ des 4 finales admises étant *ré*) mentionné pour la première fois en Occident par Alcuin, au viii<sup>e</sup> siècle (Gerbert, *Script.* I, p. 26). Alcuin l'appelle même « *tetrarchius* », traduisant ainsi gauchement le mot grec *τέτρατος*. A l'époque d'Hucbald (x<sup>e</sup> siècle) qui, tout en n'admettant comme Alcuin que quatre notes finales (ou, comme nous dirions, toniques), fait entrer les modes plagaux dans sa nomenclature et dans sa numération, le même mode est



Le premier hexacorde (qui prenait pour point de départ notre *fa*) s'appelait *hexacordum MOLLE* (à cause du *si<sup>b</sup>*) ; le second (prenant son point de départ sur notre *ut*) s'appelait *hexacordum NATURALE* ; et le 3<sup>e</sup> (point de départ *sol*), *hexacordum DURUM* (à cause du *si<sup>♮</sup>*). L'intervalle de triton que nous appelons aujourd'hui *fa-si<sup>♮</sup>* pouvait donc s'appeler autrefois *fa-mi*. Et ainsi s'explique la règle qui dans la musique ancienne proscrivait « *fa contre mi* ». Pour éviter cet intervalle de 3 tons, on a adouci le « *mi* » de l'« *hexacordum durum* », on l'a bémolisé, comme nous le dit Glaréan, et on a ainsi créé un nouveau sixième mode d'*ut* :

do ré *mi* *fa* sol *la* *si<sup>b</sup>* do

qui n'est pas autre chose que le mode mixolydien :

sol *la* *si* do ré *mi* *fa* sol.

Glaréan le déplore, parce qu'il est habitué, comme tout le moyen âge, à confondre les tons et les modes. Mais pour nous, l'inconvénient n'existe pas ; un mode peut être transposé sur tous les degrés de la gamme diatonique sans changer de nature, pourvu que l'ordre de ses intervalles soit respecté. C'est ce que montrent mes exemples 3 et 4. (Voir la feuille encartée dans le présent numéro de la *Revue musicale*).

\*  
\*\*

Les textes musicaux qui représentent l'emploi de ce mode sont très différents, par l'époque à laquelle ils se rattachent, par les sentiments qu'ils expriment et par leur composition technique. On en trouve tour à tour dans l'antiquité païenne, dans la liturgie de l'Eglise au moyen âge, dans les chants des réformés au xvi<sup>e</sup> siècle, dans les chorals harmonisés, dans la chanson populaire, et même dans certains opéras de nos contemporains. C'est assez dire qu'il est malaisé d'indiquer d'une façon précise le genre d'expression qui est spécial à ce mode.

Il ne paraît pas avoir eu pour l'oreille antique le même caractère que pour l'oreille moderne, et voici ce qu'on peut dire à cet égard. Les premiers noms qu'il a portés, — *ionien* ou *iastien*, *hypophrygien*, puis *mixolydien*, — indiquent clairement son origine orientale, et justifient ce que certains écrivains anciens ont dit de lui. La Phrygie, considérée par les Grecs du v<sup>e</sup> siècle comme un pays « barbare » au sens antique du mot, était le pays des religions bruyantes et orgiastiques, celui des Corybantes et de Cybèle dont les rites étaient accompagnés d'une musique d'instruments à vent et de danses licencieuses. Le mode construit sur l'échelle de *sol* portant le nom d'un tel pays était donc considéré comme ayant un caractère actif, enthousiaste, brillant, hardi et décidé. Pour les modernes, le mixolydien est autre chose : c'est le mode de l'indétermination, et voici pourquoi. Par suite du *fa<sup>♮</sup>*, note essentielle, ce mode a, sur sa dominante (*ré*) un accord mineur ; il ignore donc la note « sensible » ; il ignore donc aussi la cadence qui, étant faite avec l'accord de septième, est considérée comme ayant, seule, une valeur conclusive parfaite ; il la remplace par une cadence qui lie, à l'accord de tonique, un accord construit sur la sous-dominante (*ut*), — ce qui donne l'impression d'une phrase qui ne finit qu'à moitié et reste comme suspendue. Par là, le mixolydien se distingue de l'ionien, lequel, en passant de l'accord de dominante à l'accord de tonique, éveille l'idée du repos après celle du mouvement, et peut conclure d'une façon tout à fait satisfaisante pour l'oreille comme



devenu le « septième ton ». En 1547, avec les *Institutions harmoniques*, nouveau changement. Zarlino modifie, assez heureusement d'ailleurs, l'ordre des douze modes admis par Glaréan ; au lieu de commencer par le dorien *ré*, il met en tête le mode ionien *ut*, avec son plagal ; le mixolydien devient alors le « cinquième ton authentique ». Voilà un état civil compliqué, pour un tel personnage ! Nous conservons ici le nom de mixolydien, consacré par des œuvres mieux que par des théories, et qui s'est maintenu chez les modernes, jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, à côté des chiffres indiquant les « tons » du plain-chant. Ces variétés d'appellation peuvent être une source d'embarras et de méprises pour le musicien d'aujourd'hui qui a quelque peine à se reconnaître au milieu de textes contradictoires. Il suffit d'être averti. Peu nous importent, dans la pratique, les différents noms qu'on a donnés à une chose : nous n'avons pas à disputer sur eux, pourvu que nous nous entendions sur la chose elle-même. Le mode dont il est question ici est celui que S. Bernard, au xii<sup>e</sup> siècle, définissait ainsi : « omnes (autem) cantus septimi toni debent habere sub quarta semitonium, et præter hoc vel sub finali tonum, vel supra sextam semitonium ; tous les chants du septième ton doivent avoir un intervalle de demi-ton entre la quarte et le degré inférieur, et de plus un intervalle de ton avant la finale ou un demi-ton au-dessus de la sixte. » (*Tonale S. Bernardi*, dans Gerbert, *Script.* II, 268 b). C'est le mode sur lequel Swelinck, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, écrivait des *fantaisies* et des *toccata* dont le titre est accompagné de la mention « en mixolydien ». A ce moment, le nom des modes n'était plus qu'une étiquette vaine.

Avant d'abandonner ces préliminaires, je tiens à examiner un texte qui me permettra d'introduire une notion de grammaire musicale assez curieuse. Glaréan, écrivant en 1547, dit qu'autrefois, aux premiers temps de l'Eglise, le mixolydien était très usuel, mais qu'il est devenu à peu près ignoré : *mixolydius, vulgo septimus dictus... apud veteres ecclesiasticos in maximo erat usu... nostra vero tempestate prope ignotus* (Dodekachordon, II, p. 133-134). Il constate avec regret qu'il a été remplacé par le mode ionien, et il en donne la raison suivante ; « Le 6<sup>e</sup> mode (l'ionien *ut*) avait un *mi* sur l'avant-dernier degré (*mi* habebat in B clave) ; afin d'éviter cette dureté, nos musiciens ont créé un nouvel ionien qui les a fait tomber dans le 7<sup>e</sup> mode ». Pour comprendre que Glaréan parle d'un *mi* sur le 7<sup>e</sup> degré de la gamme d'*ut* là où nous plaçons un *si*, il faut savoir que depuis Guido d'Arezzo (xi<sup>e</sup> siècle) on avait admis le système suivant : Au lieu de diviser la gamme en tétracordes, comme les Grecs, on la divisait en *hexacordes*, ou groupes de six notes nommées toujours *do ré mi fa sol la*, quelle que fût la place, sur l'échelle sonore, de cette suite d'intervalles ; et, à côté de cette solmisation, on laissait subsister l'ancien usage de désigner les notes par les lettres de l'alphabet. Ainsi, là où nous disons aujourd'hui *fa-sol-la-si<sup>b</sup>-do*, on disait doublement :

F	G	A	B	C	D
<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>

Sur le 5<sup>e</sup> degré (C) de la série, on recommençait à dire *do-ré-mi*, etc..., et on faisait de même sur le G :

				<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
			<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	
<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>				
F	G	A	B	C	D	E			



pour le sens musical. Ce n'est pas une lacune, mais une propriété originale. Ces clausules qui équivalent à un *point* mis à la fin d'une phrase littéraire ne sont nullement une nécessité ou une loi générale du discours musical : il y a des sentiments, des situations, des idées dont le langage ne peut pas épuiser le contenu et qui, au terme d'une période, ne comportent pas une limite nettement indiquée ; il y a même des cas où l'artiste cherche à éviter cette limite ; au lieu de marquer un arrêt ou une chute, il veut, en finissant, rester dans l'indécision, entr'ouvrir un nouvel horizon qu'on pourrait encore parcourir, estomper le trait final au lieu de le graver et faire attendre quelque chose qu'on ne dit pas ou qu'on n'achève pas ; il suit le précepte du poète, estimant

... qu'il faut laisser

Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.

C'est à des intentions de ce genre que nous paraît approprié l'emploi du mixolydien. En somme, c'est l'absence de note sensible qui crée son indétermination. Par suite, il est approprié à l'expression de tous les sentiments un peu flottants : la rêverie, la piété religieuse, l'ingénuité qui s'ignore... Les textes littéraires qui lui servent de base parlent habituellement d'apparitions célestes, de tendresse. On l'appelait autrefois « *modus angelicus* ». C'est le mode sur lequel on a célébré la naissance de Jésus : *Puer natus est nobis*. Glarean, parmi les plus belles pièces écrites en mixolydien, cite une composition à 4 voix d'Henri Isaac, célèbre musicien de la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle, sur ces mots : « *Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est* .. « mon âme s'est fondue, quand le bien-aimé a parlé. »

Avec sa note sensible, notre majeur a une sorte de netteté brutale, que les compositeurs se sont ingéniés souvent à adoucir, mais qu'ils ne peuvent lui enlever qu'en trichant, pour ainsi dire et en prenant des moyens détournés : c'est un mode qui excelle à affirmer ou à faire de la couleur claire. Il ne sait ni interroger, ni douter, ni traduire ces états d'âme dont le charme consiste dans une certaine indécision de la pensée, ou dans la suppression des formes logiques habituelles : il ignore ce clair-obscur du sentiment ou de la vision où se jouent, avec une douceur un peu voilée, de fines nuances imprécises. Exprimer ou suggérer tout cela, c'est le privilège du mixolydien, et c'est ce qui le rend intéressant non seulement pour un historien, mais encore aujourd'hui pour un compositeur soucieux de varier son art, d'en connaître toutes les ressources et de ne pas rester prisonnier des formules.

Mais c'est là, je le reconnais, un point de vue tout moderne, créé par les habitudes que l'importance de la tonique a données, depuis trois siècles environ, à l'oreille musicale. Les anciens, manquant de ce point de comparaison, ne voyaient pas ainsi les choses par voie de contraste, et il nous est parfois difficile de nous replacer dans leur état d'esprit.

Quoi qu'il en soit, il importe de constater combien ce mode diffère de notre majeur usuel.

J'aurais à accentuer encore cette manière de voir, si au lieu d'examiner le mixolydien du moyen âge et de la Renaissance, j'étudiais celui des Grecs ; ce dernier, diatonique lui aussi, était construit sur la tierce du précédent, de *si* ♯ à *si* ♯, de telle sorte qu'il avait pour harmonie fondamentale, à notre point de vue, l'accord *si* ♯, *ré* ♯, *fa* ♯ qui, étant essentiel, peut et doit servir de conclusion dans une mélodie écrite en mixolydien. Aujourd'hui, aucun élève n'oserait ter-



miner une œuvre quelconque sur cet accord, parce que nous l'interpréterions comme un accord de 7<sup>e</sup> de dominante privé de sa fondamentale, et que, à ce titre, il nous apparaîtrait comme une dissonance appelant une résolution. C'est cependant regrettable ; car en faisant succéder à *si* ♮, *ré* ♮, *fa* ♮, un accord parfait sur *ut* tonique, nous abandonnerions un effet qui, en certains cas, peut être très poétique, pour retomber dans les choses vulgaires et les sentiers battus. Exceptionnellement, quelques compositeurs ont eu l'heureuse pensée d'abandonner la règle usuelle : ainsi Schumann dans ses *Kinderscenen*, op. 15, n° 4 ; — même procédé à la fin d'une belle symphonie moderne, la *Conjuration des fleurs*, par M. Bourgault-Ducoudray.

Tout ceci peut s'appliquer exactement au mode de *sol*, car on l'a souvent considéré comme construit sur la dominante d'*ut*, et comme renversant l'ordre naturel et normal qui veut qu'on aille de la tonique à la dominante. Ainsi se trouve justifiée l'indétermination dont je parlais. Je vais examiner maintenant quelques textes.

\*  
\* \*

Les compositions en mixolydien sont de deux sortes : les unes, les plus anciennes, purement mélodiques ; les autres, à plusieurs parties.

I. Parmi les restes de la musique grecque, il y a deux pièces que l'on a citées comme écrites dans le mode de *sol* ; la première est l'*Hymne à Némésis*, composée, à ce que l'on croit, par Mésomède qui, d'après le témoignage de Suidas, était un musicien de l'île de Crète vivant sous l'empereur Adrien, c'est-à-dire au 1<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne : la seconde est un fragment de chanson qui a été découvert à Tralles en 1883 ; mais ces deux textes, qui d'ailleurs sont sujets à conjecture et à discussion, appartiennent à une période de l'histoire qui réclame une étude spéciale et dont je ne m'occupe pas encore ; je me bornerai à prendre des exemples dans notre musique, celle qui commence au moyen âge, et je choisirai le premier dans le répertoire du plain-chant : ce sera une antienne.

L'antienne, ou chant à deux chœurs alternatifs, est une cantilène entonnée avant le psaume ou le cantique biblique, et qui se répète en chœur, une fois le psaume terminé. C'est une introduction et un finale, une sorte de prélude reproduit ensuite sous forme de péroration et quelquefois même comme refrain à l'intérieur du psaume. Les textes littéraires sur lesquels la musique des antiennes est écrite sont très divers, selon les époques : ils sont tirés des psaumes, des Evangiles, des livres des prophètes, des Actes des martyrs, des vies des Saints ou de l'ancienne littérature de l'Eglise. Celles qui sont écrites en mixolydien, ou *tetrardus authenticus*, ou VII<sup>e</sup> ton, sont fort nombreuses. Un bénédictin allemand, Régino de Prüm, mort au commencement du x<sup>e</sup> siècle, en 915, en fournit un catalogue de 162, provenant d'ailleurs d'un petit nombre de thèmes typiques. De très bonne heure, dès le ix<sup>e</sup> siècle, avec Aurélien de Réomé qui est, après Alcuin, le plus ancien des théoriciens occidentaux de la musique, les antiennes ont été analysées et classées d'après les formules qui leur servent de terminaison, ou d'après la note sur laquelle se fait la césure, ou d'après l'ambitus de la mélodie. Elles sont généralement syllabiques et peu étendues ; habituellement, elles ne dépassent point la quinte modale ou le 6<sup>e</sup> degré ascendant, *mi*, à l'aigu, et, au grave, le degré au-dessous de la finale *fa* ; rarement elles montent jusqu'à l'octave de la fondamentale.



Pour ne pas reproduire ce qui est cité partout, j'en prends une dans le manuscrit de Notker, ms. du x<sup>e</sup> siècle publié en phototypies par les bénédictins de Solesmes. J'y trouve un spécimen tout à fait charmant de mixolydien. Il y a là un dialogue. La Vierge adresse à Jésus un reproche maternel : « Mon fils, que viens-tu de faire ? ton père et moi nous avons du chagrin de ne pas te voir, et nous te cherchions. — Pourquoi me cherchiez-vous ? répond Jésus ; vous ignoriez que je dois être là où le veut mon Père. » Voilà donc la situation : une mère qui gronde son fils à la suite d'une... escapade... ; mais tout cela enveloppé de sérénité biblique, avec l'onction et le cachet du divin, un accent d'affection très douce et aussi une pointe de tristesse dans le langage de la Vierge. On remarquera, après les mots *pater tuus*, l'extension et l'allure de la mélodie, à laquelle une série de broderies donne un caractère un peu gémissant, de façon à réaliser discrètement l'image suggérée par le mot *dolentes*. — La mélodie, sur laquelle répond Jésus, exprime un étonnement profond et plein de candeur. Elle se fait sur un autre mode, pour mieux marquer l'opposition qui existe entre l'ignorance naïve, un peu inquiète, de la Vierge, et la tranquillité de Jésus, fort de sa mission. A la seconde ligne, en effet, nous passons en dorien ; il y a là une modulation musicale se superposant et s'adaptant, avec une justesse instinctive, au changement des idées, lequel est une modulation logique ; le membre de phrase suivant *nesciebatis...* où une nouvelle idée est exprimée, module aussi : il est en lydien (finale *fa*) ; et pour une raison d'harmonie, d'équilibre et d'unité, la période s'achève dans le ton initial.

Cette antienne est bien peu de chose ; nous n'y trouvons presque rien de ce qui aujourd'hui nous paraît constituer l'art de la composition : les timbres, le rythme, certains effets de consonance ou de dissonance... rien, sauf deux caractères qui valent tout le reste : la pureté du dessin mélodique, et la sincérité, je dirais volontiers la transparence et la limpidité de l'expression : ajoutez-y une certaine grandeur aisée, produite par l'absence de mesure : c'est une fleur d'ingénuité appartenant à une époque où le musicien, privé de toutes les ressources de la musique mesurée et de l'orchestre, n'avait à sa disposition que sa voix et son cœur. J'ose dire que nous l'apprécions aujourd'hui et en sentons la grâce naïve mieux que ne faisaient les contemporains. Pour goûter pleinement une forme d'expression, il est bon d'avoir contre elle une certaine hostilité, je veux dire de porter en soi la vision et l'habitude d'un art opposé. Nous sommes tellement accoutumés aux subtilités du rythme et à la complication des harmonies, que nous trouvons une saveur unique à ces formules, pourtant si éloignées de nous ; et, d'une façon générale, c'est la raison qui nous fait tant aimer et rechercher les primitifs ; nous leur pardonnons la pauvreté de « style » en considération de ce qu'il y a de plus précieux et de plus rare : la sincérité dans la simplicité.

Cette antienne exquise, reproduite ici en notation moderne, est, bien entendu, notée en neumes-accents dans le manuscrit de Notker.

Au n<sup>o</sup> 2, je reproduis la notation originale dite « notation blanche » dont l'emploi remonte au début du xiv<sup>e</sup> siècle et où nous trouvons la longue (dernière note), la semi-brève (note en losange), la minime (losange blanc caudé), et la semi-minime (losange noir caudé). Profondément différente de la précédente par la forme de la notation, cette mélodie l'est aussi par le rythme ; car dans la première, toutes les notes sont égales, sauf l'allongement qui se fait à



la fin de chaque membre de phrase ; ici, elles sont mesurées et ont une valeur distincte. Le mot « Souter », titre du recueil, signifie *psautier* ; *liedekens* = *chants*. C'est une pièce appartenant au culte protestant. Le mode mixolydien, bien que le *fa* ♭ n'y apparaisse qu'une fois, y garde son charme habituel ; mais la substitution d'une mesure précise au rythme libre du plain-chant lui enlève une partie de sa grandeur sereine. La mélodie s'élève à l'aigu jusqu'à la quinte *ré*, et, au grave, va jusqu'à son renversement, la quarte inférieure. Il s'agit du psaume 51 (*Contre ceux qui se glorifient dans le mal*). Ici, moins de variété ; pas de modulations destinées à rendre certains contrastes du texte littéraire, mais une ligne mélodique très pure et très régulière conservant jusqu'au bout le caractère modal. Dans le *Psautier Huguenot* français, édition de 1562, le même psaume (avec le n° LII) est accompagné d'une mélodie en lydien ionique (*fa* à *fa* avec *si* ♭) (1).

Dans les deux mélodies irlandaises tirées du recueil de Bunting, nous trouvons le mixolydien transposé en *mi* avec 4 ♭ et en *la* avec 2 ♯ :

mi ♭   fa   sol   la ♭   si ♭   do   ré ♭   mi ♭  
           la   si   do ♯   ré   mi   fa ♯   sol   la  
           (sol   la   si   do   ré   mi   fa   sol).

Ces mélodies, avec leur exubérance de notes ou leur rythme sautillant sont faibles, à côté des précédentes ; le recueil de Bunting est loin de les faire valoir, car elles s'y trouvent appuyées d'un accompagnement à la moderne qui n'en respecte pas le caractère modal. Elles sont citées ici à titre de simple document historique, et pour montrer que le mixolydien réalisé sur différents degrés de la gamme, appartient à l'art populaire occidental.

II. Il reste à examiner le mode mixolydien dans la polyphonie et l'harmonie modernes. A cet égard, le mode se présente sous deux aspects : 1° celui d'une relation avec le mode d'*ut*, relation qui est très étroite et qui est une sorte de sujétion ; 2° celui d'un mode indépendant de la tonalité d'*ut*. Ce sont les deux points de vue qu'a successivement adoptés Marx dans sa *Compositions Lehre*, et auquel je me placerai, en indiquant l'essentiel. D'une façon générale, en pénétrant dans l'art moderne, nous ne trouvons plus de formes pures, mais altérées ; l'analyse doit pourtant les distinguer, même là où elles se combinent avec des usages nouveaux.

Il est facile de voir comment le mode dont je viens de parler peut être rattaché au mode ionien (*ut*), et se trouve en relation étroite avec lui.

Deux faits peuvent être signalés :

1° Les harmonies essentielles du mixolydien sont aussi celles de l'ionien (*ut*). La sous-dominante (*ut*), qui lui sert à construire le pénultième accord de ses cadences, se trouve être la tonique du mode ionien ; d'autre part, sur sa propre tonique, se construit un accord qui conduit au mode ionien et le fait désirer. On pourrait donc dire que le mixolydien n'a pas une existence propre, indépendante, et ne voir en lui qu'un dérivé. Ce ne serait pas autre chose que le mode ionien transformé, établissant son point de départ sur la dominante au lieu de le fixer sur la tonique, mais gardant, pour ses modulations et ses harmonies, la même base qu'auparavant.

(1) Cf. même Recueil, Psaumes xv, xix, xxvii, xxx, xliv, xlvi, lvii, lviii, lxxiv, lxxvi (réédition du *Psautier Huguenot*, par Henri Expert).



Si le mixolydien, malgré sa forme régulière, n'est qu'un dérivé de l'ionien, on comprend sa tendance à se rapprocher de lui comme s'il était sous l'influence d'une attraction. Une modulation de ce genre se trouve dans un grand nombre de chorals de J.-S. Bach (ex. *Gelobet seist du, Jesu Christ*, n° 51, fin de la première et de la quatrième strophe ; *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist*, etc...); il y a là une forme qui ne répond nullement aux principes habituels de la modulation d'après lesquels on doit d'abord s'établir nettement sur la tonique, et ensuite, si l'on veut s'élever, passer (en majeur) à la dominante ; or les compositeurs d'autrefois trouvaient dans la tonique mixolydienne moins une base solide, qu'un écart du fondement normal.

2° *Le mode mixolydien emprunte ses modulations à l'ionien.*

Comme ce dernier, il passe assez souvent au ton de *fa* avec un *si<sup>b</sup>*, ce qui est assez contraire aux habitudes et aux principes modernes ; or cette dernière échelle n'est qu'une transposition de la gamme ionienne d'*ut* :

*fa sol la si<sup>b</sup> do ré mi fa*  
(*ut ré mi fa sol la si<sup>b</sup> ut*)

Le mixolydien la construit aussi avec ses ressources propres en prenant pour point de départ le *sol* tonique et en diésant une seule note :

*sol la si<sup>#</sup> do ré mi fa<sup>#</sup> sol.*

C'est ce qu'ont fait beaucoup de compositeurs (cf. la messe de Palestrina *Dies sanctificatus*). Nous voyons par là que le *fa<sup>#</sup>* n'est pas interdit absolument au mixolydien ; il résulte seulement d'une transposition : ce qui revient à dire qu'il est employé en passant, à titre exceptionnel, au cours de la composition, et ne saurait, dès le début, remplacer le *fa<sup>#</sup>* caractéristique. Ainsi, ce serait méconnaître la vraie nature du mode que de diéser le *fa* dans le second accord, au début du Choral de J.-S. Bach, de l'éviter, de l'esquiver ou de l'atténuer (ex. *b* et *c*, n° 5 de la feuille d'exemples encartée dans ce numéro de la *Revue musicale*).

Il y a des mélodies qui se terminent sur *fa<sup>#</sup>-sol*, bien qu'écrites ou conçues en mixolydien ; mais alors, on aime à faire entendre d'abord le *fa<sup>#</sup>* fondamental et normal, ou bien encore à le faire sonner, même après le *fa<sup>#</sup>*, pour avoir une seconde clausule mixolydienne A (ex. 8).

Le mode mixolydien, par suite de ses rapports étroits avec l'ionien, module, comme ce dernier, au *la* éolien. La première strophe du choral de Bach « *an Wasser flüssen Babylon* » peut conclure, après être passée en *la<sup>#</sup>* mineur : 1° en *sol* ionien ; 2° à la dominante d'*ut* ionien ; 3° à la dominante de *la* éolien. La première clausule ne serait pas bonne, en mixolydien, car le caractère propre de ce mode ne s'y trouve pas indiqué ; la seconde ne serait ni bonne ni mauvaise, en somme insuffisante, parce qu'elle ne distingue pas le mixolydien de notre *sol* majeur ou de *sol* ionien ; la troisième serait bonne, car elle introduit une modulation qui est habituelle au mode ionien d'*ut* et ne l'est pas à *sol* ionien. Pour souligner cette modulation caractéristique, on double la fondamentale en plaçant le ténor et la basse sur le *mi*, au lieu de donner au ténor la suite *sol, la, si*. On peut rattacher à une analyse du même genre le choral de Bach « *Gott sei gelobet und gebenedeiet* » (n° 70) dont la première strophe passe de *sol* mixolydien à *la* éolien, pour conclure sur la dominante de *la* (1).

(1) V. MARX, *Compositions Lehre*, t. I, p. 413-419.



Le mode mixolydien vient d'être considéré comme une dépendance de l'ionien qu'il reproduit en plaçant la quinte et la quarte dont il se compose, dans un ordre inverse :

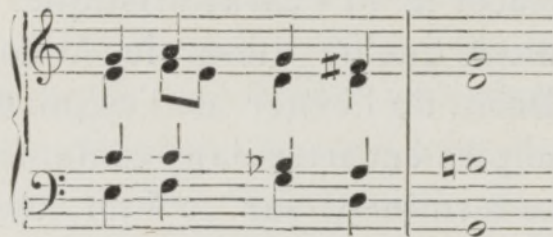
do ré mi fa sol la si do  
sol la si do ré mi fa sol

On peut aussi le considérer et le traiter comme fondé sur une gamme autonome et distincte. A ce second point de vue, il suit la même règle que tous les autres modes anciens et modernes, et d'après laquelle on module en allant de la tonique à la dominante : ici, de *sol* à *ré* ♯ (tonique du dorien). Là, le mixolydien ne trouve pas, comme nos gammes modernes, un nouveau mode majeur, mais un mode mineur, avec une sixte majeure (*ré-si* ♯). Les deux sons caractéristiques, *si* ♯ et *fa* ♯, sont également essentiels en dorien et en mixolydien ; et cette communauté d'éléments fondamentaux crée entre les deux modes une connexion plus significative qu'entre une de nos gammes et sa dominante, car, au lieu d'associer deux modes majeurs, elle associe un majeur et un mineur (1).

Le mixolydien module donc en dorien. Mais souvent, au lieu d'aller le chercher une quinte au-dessus, il l'organise chez lui, dans sa propre gamme, en prenant la tonique *sol* et en se bornant à bémoliser le *si* :

*sol la si<sup>b</sup> do ré mi fa sol*  
*ré mi fa sol la si do ré*

C'est le dorien transposé dans ce qu'on appelait le *genus molle*. On l'emploie dans les formules de cadence qui, pour aboutir à un mixolydien ionique, ont besoin d'un *fa* ♯ :



L'accord final est ici en *sol* ionien, ou, comme nous dirions, en *sol* majeur, et non dans le ton initial. Il est précédé des accords suivants : 1<sup>o</sup> l'accord tonique d'*ut* ionien ; 2<sup>o</sup> l'accord de sous-dominante de la même gamme ; 3<sup>o</sup> l'accord tonique (transposé dans le *genus molle* du dorien, *sol-si<sup>b</sup>-ré*). On a ainsi encore une formule *mixte*.

Ce second lien, qui le rattache au dorien, achève de caractériser le mixolydien. Considéré d'abord dans sa sujétion à l'égard de l'ionien, il apparaissait comme un simple reflet, un dérivé ; il manquait de précision énergique et originale : le dorien lui donne la force et la gravité qui lui manquaient, « *sedatam gravitatem* », dit Glaréan. Nous comprenons aussi pourquoi le mode ionien ne fait jamais, ou presque jamais, sa première modulation en mixolydien. A vrai dire, ce ne serait pas un changement, puisqu'on retomberait dans la même suite d'intervalles et les mêmes accords.

Un résumé de tout ce qui vient d'être dit se trouve dans le choral suivant (n<sup>o</sup> 9), que j'emprunte à Marx.

(1) V. MARX, *Compositions Lehre*, t. I, p. 413-419.



La *mélodie* elle-même passe en dorien, à la fin de la seconde strophe, à l'aide du *do*  $\sharp$  ; et en *sol* ionien, à la fin de la quatrième strophe, à l'aide du *fa*  $\sharp$  : ce sont là des indications nettes pour celui qui veut *harmoniser*. La première strophe et la 3<sup>e</sup> peuvent au contraire, à ne considérer que la mélodie, conclure en ionien (*ut*) ou en éolien (*la*). On a placé ici la modulation en éolien avant celle qui se fait en dorien et celle qui se fait en *ut* ionien avant la conclusion en *sol* ionien, de façon à mettre ainsi en équilibre, en les opposant, *do*  $\sharp$  et *fa*  $\sharp$  ; on a même introduit un nouveau *fa*  $\sharp$  (au 3<sup>e</sup> avant-dernier accord). Il eût été tout aussi facile de conclure en *sol* dorien.

Je citerai, pour terminer, un fragment tiré d'une pièce contemporaine. J'avais demandé à un de mes amis, qui est un grand compositeur, d'écrire une mélodie en mixolydien pur ; il m'a envoyé l'extrait suivant d'un très bel opéra qu'il a déjà écrit depuis quelques années, et qui a fait assez de bruit, même en dehors du monde musical, avant d'être joué : c'est la *Lépreuse*, de M. Silvio Lazzari. C'est un air dans le genre populaire, qui emprunte une grâce très expressive au mode dans lequel il est composé. (V. l'encartage de ce numéro).

A propos d'une pièce de ce genre, il faut remarquer que nos contemporains emploient quelquefois les modes diatoniques, mais seulement, comme ici, dans les parties accessoires d'une composition, les épisodes et les hors-d'œuvre, alors qu'autrefois ces modes étaient la base fondamentale de toute musique.

J'ai défini le mixolydien, esquissé son histoire, et l'ai montré dans des textes pris un peu partout, le sacré et le profane, l'antique et le moderne, la mélodie et l'harmonie. Il me paraît difficile de ne pas reconnaître que ce mode est une des ressources délicates de la musique et qu'il serait regrettable de le voir tomber en désuétude. En étant traité par les polyphonistes modernes comme Bach, il a perdu sa douceur et son ingénuité premières pour prendre quelque chose de plus fort et de plus solennel ; mais rien n'empêcherait un artiste habile de l'employer en respectant sa vraie nature.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

## Notes sur la danse et la musique orientales.

D'APRÈS QUELQUES PUBLICATIONS RÉCENTES

Folklore musical : Les danseuses de Samoa. — La flûte enchantée, dans l'Inde ; la cloche magique. — La trompette, la clarinette et le tambour au Tibet.

*Le comte Rodolfe Festetics de Tolna a récemment publié (chez Plon) un important ouvrage : Chez les Cannibales, huit ans de croisière dans l'océan Pacifique, à bord du yacht « Le Tolna », où il décrit de toute façon les habitants de l'archipel des îles Samoa (1), sans oublier la musique et la danse. Que de choses nous manquent pour porter sur ces deux arts, en Extrême-Orient, un jugement favorable ! On en jugera par le curieux récit suivant :*

« Un matin, je vis arriver trois grandes cheffesses, — car il y a aussi des

(1) Archipel de la Polynésie, sous le protectorat des États-Unis et de l'Allemagne.



cheffesses à Samoa. Elles étaient accompagnées de suivantes, toutes très joliment habillées de robes cousues de fleurs et de feuilles découpées.

— « Si vous voulez envoyer chercher vos amis des bateaux de guerre, me dirent-elles, nous danserons pour vous nos danses natives.

« Je fis aussitôt porter un mot aux trois commandants des croiseurs pour les inviter et les prier d'amener ceux de leurs officiers qui le voudraient. On répondit avec empressement à mon appel et les danses indigènes furent exécutées devant un public aussi nombreux qu'enthousiaste. Voilées d'étoffes fluides, étincelantes du feu mouvant des gemmes, les danseuses commençaient avec une raideur hiératique ; puis, peu à peu, aux appels passionnés des instruments, elles s'animaient et balançaient leurs seins libres, aux chauds reflets bronzés. La taille cambrée et les bras levés faisaient ressortir le contour harmonieux de la gorge, tandis que le bassin doucement fléchi, les hanches souples roulaient en une ondulation lente et mesurée ; elles se redressaient en creusant les reins, secouaient la poitrine, tendaient le ventre.

« Il est des danses auxquelles le haut du corps prend seul part. Les femmes, accroupies à trois ou à cinq sur une même ligne, inclinent en même temps le buste à droite et à gauche, en balançant par un mouvement rythmique les bras et les mains. C'est d'un effet très gracieux.

« Quand la fête fut près de se terminer, les cheffesses et leurs suivantes commencèrent à se déshabiller, et nous firent présent de leurs robes et de leurs guirlandes de fleurs, selon la coutume de l'île. Bientôt elles eurent dépouillé leur dernier vêtement et nous apparurent belles et pures comme des statues antiques. Je leur offris des foulards de soie qu'elles nouèrent autour de leur taille, en en laissant pendre un bout par devant, et s'embarquèrent ainsi pour regagner la terre. Les canots qui les emmenaient retentirent de leurs chants jusqu'au rivage. Le crépuscule qui descendait sur les eaux bleues de la baie revêtait déjà de ses ombres les ardentes carnations et les formes charmantes de leurs jeunes corps.

« Que l'on se garde de prendre pour un geste d'impudeur l'abandon de leurs vêtements par les Samoéennes ! La nudité est chaste partout dans les îles du Pacifique. Se déshabiller ne semblait pas aux cheffesses et à leurs suivantes chose plus étrange qu'à une dame européenne de mettre une robe décolletée pour le dîner. Vêtues seulement de mes foulards, elles gardaient un air de réserve et commandaient le respect. Quand on les invite à un bal à bord d'un bateau de guerre, ou dans les salons d'un consulat, les Samoéennes arrivent presque nues, sous des guirlandes de fleurs et de feuilles. Nul pourtant ne s'aviserait de tenir devant elles quelqu'un de ces propos qu'autorise la galanterie moderne, autour d'un canapé, dans un coin de petit salon. »

\*  
\* \*

I. Parmi les contes de fées hindous, on trouve un récit intitulé *Seventee Bai* la courageuse, qui paraît être l'origine de ce qu'il y a d'essentiel dans le récit allemand « *Ferdinand le Fidèle* ». *Seventee Bai* (1), fille d'un *Rajah*, a

(1) Ce nom signifie *La dame à la marguerite*.



envie de courir le monde ; elle prend donc des vêtements de jeune homme et des allures masculines, et, de course en course, de voyage en voyage, elle finit par arriver au jardin d'une belle magicienne nommée Hera Bai<sup>(1)</sup>. Cette belle magicienne, on la représente comme étant la fille du Grand Cobra, ce serpent qui joue un rôle si important dans bon nombre de légendes hindoues. On peut, à ce propos, faire des rapprochements frappants entre les superstitions relatives aux serpents familières aux paysans d'Allemagne et les superstitions analogues qui règnent dans l'Hindoustan.

Et voici qu'Hera Bai, la belle magicienne, devient amoureuse de Seventee Bai ; celle-ci, qui réussit à maintenir son incognito et à passer pour un jeune homme, ne veut pas se laisser convaincre, et, pour sortir du jardin, elle prétexte qu'elle a une importante mission à achever avant que leur mariage puisse avoir lieu. L'enchanteresse, voyant qu'il est inutile de la persuader, donne à Seventee Bai une petite flûte en or : « Prends cette flûte, lui dit-elle, et lorsque tu voudras me voir ou que tu auras besoin de mon assistance, va dans la jungle, et, là, joue de la flûte : avant que le son ait expiré, je serai là ; mais ne t'avise pas d'en jouer ni dans les villes ni parmi la foule. »

Seventee Bai prend la flûte et part pour accomplir son voyage. Quelque temps après, ayant besoin de secours, elle entre dans la jungle, tire la flûte d'or et se met à en jouer : et voici que la belle magicienne apparaît, se balançant sur un arbre d'argent, comme elle lui était apparue au jardin.

Une autre fois encore, la belle enchanteresse apparut immédiatement au son de la flûte magique et lui demanda : « Cher époux, que puis-je faire pour toi <sup>(2)</sup> ? »

II. Les contes de fées scandinaves, rassemblés par Asbjørnsen et Moe, nous offrent une histoire dont le titre est : « Orient du soleil et Occident de la lune ». Il y est question d'une jeune paysanne prisonnière dans la caverne d'un Ours Blanc fort velu, lequel se change plus tard en Prince charmant. En menant la jeune fille à sa maison, qui est toute étincelante d'or et d'argent, l'Ours Blanc lui donne une cloche d'argent et lui dit avec courtoisie que, si elle souhaite quoi que ce soit, il lui suffit de faire sonner la cloche, et ses vœux seront accomplis<sup>(3)</sup>.

Mozart a introduit dans son opéra « Il Flauto Magico » une flûte enchantée et des cloches magiques, c'est ce que savent tous les musiciens.

\*  
\* \*

M. Perceval Landon (correspondant particulier du Times) vient de publier *A Lhassa, la Ville interdite*, librairie Hachette, 1906, livre à la fois très documenté et non dépourvu d'humour, où la musique du Tibet, — ce pays des moines et des moulins à prière, — est caractérisée assez sévèrement. « Les services religieux, dit l'auteur, ont un chant dont la gamme ne possède que trois ou quatre notes, avec ses intervalles qui sont des demi-tons approximatifs. Et les Tibétains n'ont pas encore franchi l'étape où le bruit cesse d'être le premier

(1) La fille du diamant.

(2) *Old Deccan Days ; or Hindu Fairy legends current in Southern India*, collected from oral tradition by M. Frere, London, p. 25.

(3) *Popular Tales from the Norse*, translated by G. W. Dasent, Edinburgh, p. 27.



but du musicien. Mais ce bruit n'est pas toujours et nécessairement désagréable. Entendu à un kilomètre de distance, le son du gong ou d'une conque dans laquelle le prêtre souffle à pleins poumons demeure parmi mes souvenirs les plus prenants. Entendue de près, cette musique est purement barbare. Dans les temples, les orchestres se composent ordinairement de sept exécutants ; ils se mettent à deux pour jouer de l'énorme trompette ; l'un est chargé de tenir l'instrument, l'autre de souffler dedans. Cette trompette rend un son rude, proportionnel à la longueur du tube ; quant à la hauteur ou à la gravité des notes, comme cette longueur dépasse 4 et même, pour la trompette du Potala, 6 mètres, la note produite est basse. Deux hommes enfin soufflent dans des trompettes plus courtes, dont l'une a 1 m. 30 de long, et l'autre 35 centimètres. Cette dernière est faite en général d'un fémur de squelette humain, avec une pièce de cuivre aux deux bouts. Deux hommes enfin se consacrent aux gyalings : ce sont des clarinettes de médiocre longueur et faites avec des roseaux. Le dernier et le plus important des artistes est celui qui se consacre au tambour. Ce tambour ressemble à une casserole, et le parchemin qui forme la surface résonnante est frappé avec des baguettes en forme de faucille. »

A Paris, notre musée Guimet possède beaucoup d'objets thibétains et plusieurs instruments de musique (flûtes, petits tambours) faits avec des os et des crânes humains. — S.

---

### Autographes d'artistes de l'ancien régime.

A l'Opéra : le conseil d'administration qui essaie de rassurer une danseuse. — Une chanteuse qui se fâche et réclame de l'argent. — Une gratification de Camargo, cor de chasse.

Voici quelques papiers inédits que nous détachons d'une vaste collection et qui montreront que les artistes ont été à peu près les mêmes, en tout temps, au point de vue du caractère irritable, de l'honneur professionnel et de l'inévitable question argent. Le titre de « citoyen » a seul disparu de l'usage.

Paris 11 Nivose an 6

Les artistes composant le Conseil d'Administration du théâtre de la République et des Arts, à la citoyenne Collomb, artiste de la Danse.

Les inquiétudes, citoyenne et chère Camarade, que vous nous témoignez par votre lettre du 7, ne sont pas fondées, et nous voyons avec peine que vous aviez cru appercevoir des motifs de douter de votre sort.

Vous remplacez immédiatement la citoyenne Pérignon. La nature de votre emploi est fixée, positivement et sans contredit, par le genre du travail ; votre sort l'est par la classification des emplois ; et dans le cas prévu par votre lettre, c'est-à-dire si la citoyenne Pérignon se retirait, rien ne serait capable d'empêcher que vous ne fussiez chef du même emploi, auquel vous êtes attachée comme elle.

Vous ne vous dissimulez pas à vous-même, que les règles établies rendent



*superflue une pareille assurance ; mais puisque votre tranquillité en a besoin, l'attachement que nous vous portons, citoyenne et chère camarade, et l'estime dûe à vos talents, ne nous permettent pas de balancer à vous l'exprimer, comme une application textuelle de ces Règles, dont vous savez que nous ne pouvons être disposés à nous écarter en aucune circonstance.*

*Salut et fraternité.*

LAZIER, REY, ADRIEN, VESTRIS, NIVELON, GARAL.

\*  
\* \*

*Au citoyen de Lucay, préfet du palais.*

*Ce 13 Floréal*

*Citoyen préfet,*

*Les injustices que vous me faites, et le peu d'égard que l'on a pour moi me font agir de rigueur ; je suis désespérée d'être forcée d'en venir là, ce n'est que lorsque l'on ne paye pas ses sujets que l'on a le droit de se faire servir ! ce n'est qu'à la baguette que l'on mesure un artiste qui a du talent, et qui peut gagner beaucoup d'argent, tant ailleurs qu'à Paris !... j'ai eu l'honneur de vous écrire il y a dix jours et je n'ai pas encore eu de réponse ; j'ai écrit à M<sup>me</sup> Bonaparte le même jour qu'à vous, et le soir même, elle m'a honorée d'une réponse ; depuis dix ans que je travaille avec de faibles appointements, je n'ai jamais eu de congé, ni gratification, mais aujourd'hui je me lasse de passer ma jeunesse sans être récompensée ; j'ajouterai à cela une blessure très couteuse et dont je n'ai eu aucun dédommagement ; je réclame douze cents livres du mois de Fructidor que l'on me fait perdre, et que je suis prête à signer pour m'acquitter : on l'a payé à plusieurs de mes camarades, on peut bien en faire de même pour moi. Citoyen préfet, vous pouvez faire agir vos droits sur moi, je suis toute prête à en être la victime, que j'aie tort ou raison ; ce n'est pas par ordre que vous me ferez jouer, mais en me payant ; autrement tout ce que vous pourrez faire ne m'épouvantera pas ; en six mois, je saurai être libre de moi ; je vous observe que j'ai averti le citoyen Comte, avant que l'affiche ne soye partie, ainsi je ne suis pas dans mon tort.*

*J'ai l'honneur de vous saluer,*

CLOTHILDE.

\*  
\* \*

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

*Mois de Juillet 1750.*

*Gratification annuelle.*

[Un reçu de Camargo]. — 4. *J'ai reçu de M. de Neuville, caissier de l'Académie royale de musique, la somme de quatre livres trois sols quatre deniers, pour le mois de juillet dernier de ma gratification annuelle, dont quittance.*

*A Paris, le 5 d'aoust mil sept cent cinquante.*

CAMARGO.



## Publications nouvelles (suite).



*Le Roi aveugle*, opéra en 2 actes de Hugues Le Roux, traduction allemande de M.-D. Calvocoressi, musique de Henri Février, partition piano et chant, 152 p., chez Enoch et C<sup>ie</sup>, éditeurs, 27, boulevard des Italiens, prix 10 fr.

*Les Guêpes du théâtre*, par J.-M. Mayan, 1 vol. de 318 p., chez Bonvalot-Jouve, 15, rue Racine. Dans ce livre humoristique et un peu superficiel, on trouve des idées

intéressantes et des croquis d'un grand nombre d'artistes, vivement enlevés. Plutôt un recueil de chroniques et d'entrefilets de journal, qu'un vrai livre.

*Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, 2<sup>e</sup> série, 1816-1852, par Albert Soubies, chez Flammarion, 1 vol. 319 p. avec tableau synoptique. Publication de luxe, dont plusieurs pages sont consacrées aux musiciens : Cherubini (1760-1842), Lesueur (1760-1837), Berton (1760-1844), Catel (1773-1830), Boieldieu (1775-1834), Auber (1782-1871), Paër (1771-1839), Reicha (1770-1836), Halévy (1799-1862), Carafa (1787-1872), Spontini (1774-1851), Onslow (1784-1853), Adam (1808-1856), A. Thomas (1811-1896).

— *De Lulli à Rameau, 1690-1730, l'Esthétique musicale*, 1 vol. 172 p. (Impressions artistiques, 6, rue de la Chaussée-d'Antin), par Jules Ecorcheville; et *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français (1640-1670)*, par le même, ibid. Nous apprécierons, dans notre prochain numéro, cet important travail.

— *César Franck*, 1 vol., collection Jean Chantavoine, chez Alcan, 1 vol. par Vincent d'Indy (3 fr. 50). — Nul n'était plus qualifié pour écrire une étude sur César Franck, que M. Vincent d'Indy, qui a recueilli directement les traditions et l'esprit de l'auteur de *Rédemption*. Ce livre est élégamment écrit, de sentiment élevé, et bien composé, un peu écourté peut-être comme étude historique et biographique. Franck mérite une étude plus précise, plus fouillée et documentée, à la manière des biographies allemandes de Bach, de Mozart, de Beethoven. A un artiste tel que M. d'Indy, la grande composition offre un meilleur emploi du temps que les minuties des recherches biographiques. Très important ouvrage, d'ailleurs, où l'on trouve un précieux catalogue des œuvres de C. Franck.

Voici comme M. Vincent d'Indy parle d'un genre de composition où il est lui-même un maître :

« La composition que l'on nomme quatuor d'archets ou quatuor à cordes doit, pour avoir une réelle signification artistique, être une œuvre de maturité.

« Qu'on ne croie point surtout que j'aie l'intention d'exposer ici une règle dogmatique, — Dieu m'en garde ! — ce que je viens d'énoncer n'est pas autre chose que le résultat d'expériences corroborées par l'observation historique.

« Il n'y a pas d'exemple, même chez les musiciens de génie, d'un bon quatuor à cordes daté d'une période de jeunesse ; les beaux quatuors de Mozart sont ceux de 1789 et 90, l'auteur avait alors trente-trois ans, et trente-trois ans, pour Mozart, c'était presque la vieillesse.



« Ce fut seulement en sa trentième année que Beethoven osa s'attaquer à cette sorte de composition, ayant refusé, comme on sait, à l'âge de vingt-sept ans, les offres tentantes du comte Appony, et encore ne fut-ce que neuf ans plus tard qu'il commença à entrevoir dans le septième quatuor, en *fa*, ce que pouvait donner cette forme. Les dix ou onze premiers ne sont en réalité que des essais et l'ère du véritable quatuor beethovénien, de celui qui, au moyen de quatre instruments, fonde toute une nouvelle musique, cette ère date seulement de 1822. Beethoven avait alors cinquante-deux ans ..

« E. Grieg, en un article sensationnel sur ses premières études, écrit pour un journal américain (1), rapporte qu'à son arrivée au Conservatoire de Leipzig, Reinecke, en bon pédagogue allemand, lui enjoignit d'écrire un quatuor à cordes, — ce quatuor était mauvais, l'auteur le reconnaît de bonne grâce, mais celui-ci garda toujours les traces de cette erreur première d'éducation. Grieg, en effet, charmant improvisateur de *lieder* plus ou moins populaires, n'est rien moins qu'un symphoniste et n'arrivera probablement jamais à l'être.

« Mais, pourrait-on m'objecter, celui qui sait écrire l'orchestre doit, *a fortiori*, pouvoir écrire le quatuor » — Cette opinion, qu'on me permette de le dire, est complètement erronée et ne peut provenir que d'esprits au jugement superficiel.

« Il n'y a presque pas de rapport entre la manière de penser et de réaliser une idée au moyen du *quatuor d'orchestre* ou de faire la même opération en vue du *quatuor de chambre*; le fond, la forme, l'écriture elle-même, sont, dans cette dernière sorte de composition, presque l'opposé de ce qu'ils sont dans la symphonie pour orchestre par exemple, ce qui fait que les *jeunes* quatuors, écrits trop tôt, de quelque séduisantes chatoyances soient-ils pourvus, vieillissent vite et s'effondrent en raison de leur manque de solidité.

« Les causes de tout cela sont faciles à exposer, mais les donner ici m'entraînerait trop loin, et d'ailleurs cette étude n'a nullement la prétention d'être un traité de composition musicale.

« Qu'il me suffise de répéter que le quatuor à cordes est certainement la forme la plus difficile à traiter dignement et que, pour obtenir cette variété dans l'unité, qui en est la condition essentielle, une forte maturité d'esprit et de talent, jointe à une sûre expérience de l'écriture, est tout à fait indispensable

« Ce fut au cours de sa cinquante-sixième année que César Franck osa penser à la composition d'un quatuor pour archets; et encore, en cette année 1888 où nous remarquons avec surprise, étalées sur son piano, les partitions des quatuors de Beethoven, de Schubert et même de Brahms, ne fit-il qu'y penser sans rien écrire, et ce n'est que du printemps de 1889 que datent les premières esquisses.

« Le premier mouvement, l'idée mère surtout, lui coûtèrent des peines infinies à mettre sur pied; longtemps, souvent, il recommença, effaçant nerveusement le lendemain à grands coups de gomme ce qu'il croyait définitif la veille. Il édifia même un bon tiers du premier morceau sur une idée mélodique dont il fut amené ensuite à modifier presque entièrement l'ossature; il n'hésita point alors à barrer ce qui était déjà écrit *au net* et à recommencer le morceau à nouveau suivant une deuxième version dont il ne fut pas encore satisfait et qu'il détruisit aussi pour la remplacer enfin par la définitive.

(1) Edv. Grieg. *My first success* (mon premier succès). The Independant. New-York, 1905.



« A tire documentaire, et pour l'édification des jeunes auteurs qui considèrent comme immuable toute phrase sortant de leur plume, je reproduis ici les trois versions de cette idée musicale appelée à jouer dans l'œuvre un rôle si important.

« C'est ainsi que Beethoven s'y reprit à cinq fois pour établir le thème (qui paraît cependant avoir coulé de source) du final de la Sonate pour piano, op. 53. »

M. Vincent d'Indy parle ainsi des « élèves de Franck » :

« Ce titre d'élève de *Franck*, que nous revendiquons comme un honneur, ne fut pas toujours regardé comme un titre de gloire, tant s'en faut. J'ai connu le temps où tel jeune compositeur qui s'était aventuré boulevard Saint-Michel et avait demandé, *pour voir*, quelques conseils au maître, se fût voilé la face si on l'avait questionné sur ses rapports avec l'organiste de Sainte-Clotilde et eût volontiers répondu, comme saint Pierre chez le grand-prêtre : « Je ne connais point cet homme ! »

« Et voilà que maintenant, depuis que le maître est entré dans l'immortalité, ses élèves deviennent tout à coup légion, et la plupart des compositeurs qui ont vécu de son temps prétendent avoir bu à la coupe de son sage et fécond enseignement. Point de faiseurs de romances ou d'opéras qui ne se soient, ces dix dernières années, réclamés de lui... quoique l'aspect de leurs productions ne puisse guère laisser de doute à cet égard.

« Il me paraît donc utile d'établir ici une liste véridique des élèves qui ont fait avec Franck leurs études de composition ; les ayant tous connus et vus à l'œuvre, il ne m'est pas difficile de faire ce dénombrement que j'établirai, autant que possible, de façon chronologique.

« Les premiers en date, qui travaillèrent avec le maître dès avant la guerre de 1870, furent Arthur Coquard, Albert Cahen et Henri Duparc, ce dernier, émule de Schubert et de Schumann dans l'ordre du *lied*. Puis vient Alexis de Castillon, officier de cavalerie, qui, toujours passionné de musique, s'était d'abord adressé à Victor Massé pour faire son éducation artistique ; mais l'auteur des *Noces de Jeannette* n'avait point tardé à rebuter complètement son élève par ses préceptes ridiculement étroits ; celui-ci, découragé, allait abandonner l'étude de la musique, lorsqu'il rencontra Franck, qui discerna tout de suite le parti à tirer de cette organisation exceptionnelle. Cette rencontre fut pour Castillon une révélation ; aussi, déchirant toutes ses compositions précédentes, il chiffrâ : œuvre 1, son Quintette, premier résultat de ses nouvelles études. On sait la belle carrière qui s'ouvrait devant ce compositeur si doué, carrière malheureusement interrompue par la mort alors qu'il avait à peine trente-cinq ans.

« A partir de 1872, l'école de Franck compte : le signataire de ces lignes, puis Camille Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, si prématurément enlevé par une terrible fatalité à l'affection de ses amis, laissant cependant après lui un œuvre musical d'une haute valeur qui semblait encore devoir devenir plus élevé comme portée artistique, les dernières années de sa vie ; Paul de Vailly, Henri Kunkelmann, Pierre de Bréville, le fin et distingué ciseleur qui a hérité de l'entente architecturale de son maître, Louis de Serres, dont Franck estimait particulièrement l'expressive délicatesse. Guy Ropartz, né symphoniste et resté attaché indissolublement aux principes franckistes malgré sa position officielle de directeur du Conservatoire de Nancy, Gaston Vallin, Charles Bordes, le chef des



Chanteurs de Saint-Gervais et le courageux promoteur de la restitution de la musique religieuse, enfin, ce pauvre Guillaume Lekeu, tempérament quasi génial, mais mort à vingt-quatre ans, avant d'avoir pu se manifester d'une manière complète.

« Ceux-là, et ceux-là seuls, ont vraiment connu de près le maître et ont pu se pénétrer de sa pensée intime et de ses vivifiants conseils ; ceux-là seuls savent ce qu'était la leçon de composition de César Franck, cette mise en commun de tous les efforts du maître et des disciples vers un but unique : l'Art ; ceux-là seuls ont pu constater la communication quasi surnaturelle qui, de même qu'un courant électrique, régnait constamment entre eux et l'auteur des *Béatitudes*, car, ainsi que le dit justement l'un de ses biographes : « Jamais professeur ne fut moins tyrannique et plus écouté (1). » Et ceux-là ne sauraient, de toute leur vie, oublier le bien que le maître regretté fit à leurs âmes. »

---

### Concerts et Informations.

M. CAMILLE SAINT-SAËNS A LA SORBONNE. — Pour apprécier la thèse musicale de M. Ecorcheville (texte et transcription de suites d'orchestre du xvii<sup>e</sup> siècle, d'après un manuscrit de Cassel), la Sorbonne avait fait appel à un spécialiste de grande autorité. Le 25, dans la salle du doctorat, on voyait siéger, à côté de M. Lemonnier, Camille Saint-Saëns, avec M. Romain Rolland, et M. Emmanuel, maître de la chapelle à Sainte-Clotilde, et auteur de *Prométhée*, drame lyrique. Avec une bonne grâce charmante et une simplicité parfaite, le célèbre compositeur a fait quelques critiques de détail à M. Ecorcheville, mais il a rendu témoignage à la valeur très sérieuse de son travail. Les deux thèses du candidat sont originales, mais, à notre avis, œuvre de jeunesse plus encore que de maturité. Dans la soutenance, M. Ecorcheville s'est montré solide et simple, très bien informé, supérieur en somme à ses deux livres. Les éloges si bienveillants que lui a adressés le maître Saint-Saëns seront pour lui, nous l'espérons, un précieux encouragement.

— A la Bibliothèque Nationale, l'exposition des miniatures du xviii<sup>e</sup> siècle a été accompagnée d'un concert où on a produit une œuvre de « Lulli le fils ». De ce concert, il vaut mieux ne rien dire ; la prétérition est ici la meilleure forme de la bienveillance. Nous sommes assuré que le jeune chef d'orchestre devra être jugé dans une circonstance plus favorable. — E.

— Chez M. Mors, le 19 mai, charmante et très belle exécution (avec les mêmes décors qu'à la Comédie-Française !) du *Légataire universel*, l'opéra bouffe si vif, si léger, et si agréable, — tout à fait dans la note de l'opéra-comique, — de Georges Pfeiffer. On a fort apprécié M<sup>mes</sup> Braun, M<sup>lles</sup> Chamerot, S. Griset ; M. Millot ; baron Despatys ; MM. Raymond, Lavallée, Dreifous, Griset ; et l'œuvre de l'excellent compositeur a été très applaudie. Avant l'opéra, *la Nuit d'octobre*, dite en perfection par M<sup>me</sup> G. Bertault (belle voix de contralto) et

(1) G. Derepas, *César Franck*.



M. H. Rosti, et un prologue humoristique, dont la fin est une trouvaille. Le personnage qui est sur la scène dit, après plusieurs fausses sorties :

..... J'ai l'intention ferme  
De ne plus ajouter qu'un mot, un seul mot :  
(*Un compère dans la salle termine le vers en criant :*)  
ferme !

#### Concerts annoncés.

*Salle Pleyel.* — Le 8 juin, M. Alfred Cortot donnera son 3<sup>e</sup> concert romantique, avec le concours de MM. Jacques Thibaud et Pablo Casals (au programme, œuvres de F. Liszt).

*Salle Erard.* — Le 6 juin, M. Auguste de Badwan donnera son 3<sup>e</sup> concert (au programme, œuvres de Chopin, Bach, etc.).

Aujourd'hui 1<sup>er</sup> juin, Récital Moussorgski, donné par M<sup>me</sup> Marie Olénine (salle de l'Union, 14, rue de Trévise).

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

*Salle Pleyel.* — 17 mai, 2<sup>e</sup> concert donné par M<sup>lle</sup> Jeanne d'Herbécourt, avec le concours de M<sup>me</sup> Montegu-Montibert et de M. Armand Parent (au programme, œuvres de Mozart, Schumann. — 21 mai, 2<sup>e</sup> concert, donné par la Société de Concerts d'Instruments anciens (au programme, œuvres de Haydn, Hændel, Bruni, etc.). — 25 mai, 2<sup>e</sup> et très brillant concert de M. Alfred Cortot.

26 mai, concert donné par M<sup>me</sup> Vovard Simon et son quatuor, avec le concours de MM. G. Grovlez et J. Bonnet (au programme : Mozart. Bach, C. Chevillard, etc.). — 29 mai, concert donné par M. Laurence Godfrey (au programme : Chopin, Schubert, Grieg, etc.).

*Salle Erard.* — 18 et 25 mai, 2 concerts donnés par M. Auguste de Badwan (au programme, œuvres de Schumann, Brahms, Chopin).

— 28 mai, M. Carlos Salzédo (au programme, J.-S. Bach, Chopin, Liszt, etc.).

*Salle des Agriculteurs.* — 17 et 25 mai, 2 concerts donnés par M<sup>lle</sup> Jeanne Blancard, avec MM. R. Plamondon et Jules Boucherit (au programme, œuvres de Mozart, Franck, G. Fauré, etc.).

*Salle Berlioz.* — 16 mai, concert avec orchestre, donné par M. Marcel Chailley avec le concours de M. Louis Diémer (au programme : œuvres de Mozart, Bach, Diémer, etc.). L'orchestre était dirigé par M. Geloso. — 21 mai, M<sup>me</sup> Jane B. de La Motte (au programme, œuvres de Bach, Hændel, G. Fauré, etc.).

*Salons de M<sup>me</sup> Vincent Carol.* — 17 mai, concert consacré aux œuvres de M. J. G. Pénavaire (chant et musique de chambre) précédé d'une intéressante conférence de M. Eugène Borrel.

*Salle Berlioz.* — 22 mai, audition des œuvres de Mel. Bonis et Maurice Ravel, avec MM. Richardo Viñes, Pierre Monteux, Louis Feuillard, etc.

*Salle des Hautes Etudes sociales.* — 25 mai, concert donné par M<sup>lle</sup> Mela Lapidus Dylion avec M<sup>mes</sup> Wanda-Landowska et Casadesus — Dellerba (au programme, œuvres de Hændel, Rameau, Schumann, etc.).

BORDEAUX, GRAND-THÉÂTRE. — Deux brillantes soirées où palmes, gerbes, bouquets, cadeaux, furent offerts à profusion, viennent de clore notre saison artis-



tique. Les plus brillants éloges reviennent certainement à M. F. Boyer, directeur, qui choisit si judicieusement dans le répertoire ancien et moderne, des œuvres aimées de tous, sans oublier toutefois de monter de temps à autre les œuvres nouvelles.

Nous avons le regret de perdre M<sup>me</sup> Magne et M. Morati, un brillant ténor léger d'avenir, que la *Monnaie* de Bruxelles nous enlève tous deux, M<sup>me</sup> Dhumon (contralto) qui revient à Paris. M<sup>lle</sup> Rolland et M. Destelly, pour l'opéra-comique, et M<sup>me</sup> Clément (falcon), MM. Sylvain et Auber (baryton) laisseront parmi nous les meilleurs souvenirs. M. Gauthier restera le fort ténor de la saison prochaine, et nous sommes heureux de pouvoir réentendre ce brillant artiste, qui a réussi dans tous les rôles du répertoire. Il ne faut pas oublier notre jeune chef d'orchestre, M. Ernest Montagné, qui dirige avec une science, une autorité et une maestria toutes particulières, sa brillante phalange d'artistes. Ce qui ne l'a pas empêché, entre temps, de soutenir sa thèse de médecine (*Du malmenage vocal*) avec un plein succès.

ED. AYRIVIÉ.

CONSERVATOIRE : Par arrêté ministériel en date du 28 avril dernier, M. Taffanel, chef d'orchestre au théâtre national de l'Opéra, a été admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite sur la caisse spéciale de ce théâtre, à partir du 1<sup>er</sup> mai courant.

— Par arrêté en date du 16 mai courant, M. Cuignache Georges, répétiteur stagiaire (5<sup>e</sup> catégorie) d'une classe de solfège des élèves instrumentistes au Conservatoire national a été nommé, à titre définitif, chargé de cours titulaire (4<sup>e</sup> catégorie).

— Les Comités d'examen des classes du Conservatoire national de musique et de déclamation se réuniront au Conservatoire aux jours et heures ci-après indiqués pour procéder aux examens semestriels de mai-juin 1906 :

Juin. — Vendredi 1<sup>er</sup>, à 9 heures 1/2. Chant.

Mercredi 6, à 1 heure. Accompagnement au piano.

Jeudi 7, à 1 heure. Arpes-piano préparat. (hommes et femmes).

Vendredi 8, à midi. Orgue.

Samedi 9, à 1 heure. Opéra-comique.

Lundi 11, à midi. Violon.

Mercredi 13, à 9 heures. Piano (hommes et femmes).

Jeudi 14, à 1 heure. Opéra.

Vendredi 15, à 10 heures 1/2. Déclamation dramatique.

Samedi 16, à 1 heure. Déclamation dramatique.

Lundi 18, à 9 heures. Contrebasse, alto, violoncelle.

Mardi 19, à 1 heure. Instruments à vent (bois).

Mercredi 20, à 1 heure. Instruments à vent (cuivre).

Vendredi 22, à 1 heure. Ensemble instrum., musique chambre.

Mardi 26, à 1 heure 1/2. Choix des airs ; à 2 h. Scènes lyriques ; à 2 h. 1/2. Scènes dramatiques.

L'EXERCICE DES ÉLÈVES AU CONSERVATOIRE. — Le second exercice public des élèves qui eut lieu le jeudi 17 mai au Conservatoire fut un très intéressant concert. Il apparut une fois de plus ce jour-la qu'il y a une bonne direction en cette maison dans les traditions de laquelle, jadis, l'excellent se mêla au pire. Le pro-



gramme, très intelligemment composé, ne comptait que des noms illustres, et justement illustres. Et c'était, cette fois, le triomphe de la musique de chambre souvent trop dédaignée ou du moins trop négligée.

De jeunes chanteurs, la plupart déjà distingués aux précédents concours de fin d'année, y exécutaient diverses pièces qui ne furent point toutes des airs d'opéra. Au seul Rameau, il appartint de représenter la musique dramatique avec le Trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie*, fort bien chanté par les voix vigoureuses de MM. Sorrèze, Carbelly et Meurisse, et un air de Thésée, du même opéra, récité par M. Domnier avec moins de justesse et de style que de vigueur. C'est fort bien de rendre à notre vieux maître français la place qui lui revient. Mais pourquoi, même dans ces exercices, l'accompagner au piano ? Le jeune orchestre, qui sous la direction fine et précise de M. Taffanel, exécuta à merveille la *Symphonie en si bémol* de Mozart, eût volontiers prêté son concours à ces deux morceaux ainsi fâcheusement réduits. Dans la *Loreley* de Liszt, l'*Amour d'une femme* de Schumann et la *Marguerite au rouet* de Schubert, M<sup>lles</sup> Faye, Bailac et Lamare firent preuve d'intelligence et de sentiment. Mais que les voix de ces jeunes artistes sont incertaines et mal assises ! Certes, je me erais scrupule d'attaquer la méthode de leurs maîtres, que je veux croire excellente et judicieuse. Mais il le faut bien avouer. L'art du chant se perd. Bientôt une voix égale, posée, assez sûre pour exécuter sans tremblements intempestifs et sans écarts de justesse un son tenu ou une simple gamme vocalisée sera chose introuvable. Ni les chanteurs ni les maîtres de chant ne semblent croire que la voix est un instrument comme un autre et que pour en tirer des effets expressifs, il est assez nécessaire d'en connaître le mécanisme et la technique.

Combien, malgré tout, les instrumentistes, au Conservatoire comme partout, donnent l'impression d'une musicalité plus haute et d'une possession plus complète de leur art ! M<sup>lles</sup> Lapié et Augiéras, soutenues au piano par M. Gayraud, exécutèrent en virtuoses vraiment musiciennes une *Sonate* à deux violons de Corelli. M. Cruque, un tout jeune violoncelliste, joua une pièce de Marcello avec aplomb, justesse et précision ; et dans l'*Allegro* d'un *Quatuor en fa* de Mozart, le hautbois de M. Serville s'unit à ravir au violon de M<sup>lle</sup> Baudot, à l'alto et à la basse de MM. Monfeuillard et Séau. Mais dans le *Quatuor en ré mineur* de Haydn, M<sup>lle</sup> Morhange, mieux qu'aucune autre, se révéla artiste accomplie il est impossible de jouer avec plus de grâce et de sentiment cette musique, un peu vieillie peut-être, mais toujours pénétrante et sincère. Et ses partenaires, M<sup>lle</sup> Billard, MM. Jurgensen et Ringeisen ne lui furent inférieurs que par la place plus modeste que leur assigna le compositeur.

Le *Concerto en sol mineur* de Hændel, pour orchestre et orgue, fort bien joué par M. Boulnois, un excellent élève du maître Guilmant, termina ce concert.

H. Q

PRIX DE ROME. — A la suite du dernier concours de composition musicale pour le Grand Prix de Rome ont été admis pour ordre de classement à subir les épreuves définitives :

MM. Marsick,  
Gailhard,  
Le Boucher,  
Mazellier,  
Dumas



La mise en loge a eu lieu le samedi 19 mai, à 10 heures, au Palais de Compiègne.

TOULOUSE. — Par arrêté préfectoral en date du 7 mai courant ont été nommées professeurs de piano à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national à Toulouse: M<sup>mes</sup> Tourraton, Vannier et Marty-Laduranty, en remplacement de M. Debat-Ponsan, démissionnaire, dont la classe a été dédoublée.

AIX EN PROVENCE. — Une subvention de 400 francs a été accordée par M. le Ministre des Beaux-Arts à M. le Directeur du Théâtre en plein air d'Aix-en-Provence à l'occasion de la représentation de la tragédie de M. Souchon, « Phylis », qui doit y être donnée au mois de juin prochain.

OEUVRE DE LA CHANSON FRANÇAISE. — L'œuvre de la Chanson française, fondée par M. Ernest Chebroux, vient de recevoir, à titre d'encouragement, une allocation de 300 francs sur les fonds du Ministère des Beaux-Arts. Cette association, toute de philanthropie et d'éducation morale, a pour but, comme on le sait, d'apprendre aux jeunes ouvrières et employées nos plus jolies chansons de France.

CONCERTS LE REY. — Une subvention de 1.500 francs est accordée sur les fonds des Beaux-Arts à cette intéressante association.

CONCERTS VICTOR CHARPENTIER. — Les concerts « L'Orchestre », dirigés par M. Victor Charpentier, ont reçu, à titre d'encouragement, une allocation de 700 fr. sur les fonds du ministère des Beaux-Arts.

#### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

*Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1906.*

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	21.704 41
21 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.379 »
23 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	18.507 91
25 —	<i>Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.</i>	Weber. Büsser.	15.627 76
27 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	19.132 41
28 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	13.286 »
30 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	12.362 41
2 mai	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.082 26
4 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.003 41
5 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	11.752 »
7 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	16.503 91
9 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	15.631 26
11 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	St-Saëns. Büsser.	21.423 41
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.001 »
14 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	16.014 91
16 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	18.072 76
18 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	St-Saëns. Büsser.	20.786 41
19 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	13.002 »



## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	5.625 »
21 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.769 50
22 — matinée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.309 50
22 — soirée	<i>Fra Diavolo. — La Navarraise.</i>	Auber. Massenet.	5.187 50
23 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.589 »
24 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.402 50
25 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.622 »
26 —	<i>La Cabrera. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	G. Dupont. Massenet.	8.279 50
27 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.751 50
28 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Une aventure de la Guinard.</i>	Massenet.	8.366 4 2
29 — matinée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.175 »
29 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.435 50
30 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.585 50
1 <sup>er</sup> mai	<i>Le Barbier de Séville. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Rossini. Nicolo.	2.295 50
2 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.625 50
3 —	<i>Marie-Magdeleine. — La Cabrera.</i>	Massenet G. Dupont.	8.196 60
4 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.413 »
5 —	<i>Marie-Magdeleine. — La Cabrera.</i>	Massenet. G. Dupont.	8.716 88
6 — matinée	<i>Miarka. — Cavalleria Rusticana.</i>	A. Georges. Mascagni.	3.261 »
6 — soirée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	5.964 50
7 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Les Dragons de Villars.</i>	Massé. Maillard.	4.578 »
8 —	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.</i>	Massenet. Février.	2.039 »
9 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.928 »
10 —	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.</i>	Massenet. Février.	8.878 50
11 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.458 50
12 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	8.425 72
13 — matinée	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.</i>	Massenet. Février.	4.971 50
13 — soirée	<i>Werther. — La Revanche d'Iris.</i>	Massenet.	5.405 »
14 —	<i>Lakmé. — La Coupe Enchantée.</i>	L. Delibes. G. Pierné.	4.579 »
15 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.094 »
16 —	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.</i>	Massenet. Février.	7.705 »
17 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	7 670 10
18 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9 357 »
19 —	<i>Le Barbier de Séville. — Le Roi Aveugle.</i>	Rossini. Février.	9.570 38

CAMBRAI. — Par arrêté préfectoral en date du 16 mai courant, M<sup>lle</sup> Vergote Julie, professeur à l'Ecole nationale de musique d'Armentières, est nommée professeur de solfège (jeunes filles) à l'Ecole nationale de musique de Cambrai.



## VENTE D'AUTOGRAPHES A L'HOTEL DROUOT.

Une lettre de Berlioz à Samuel, du 11 janvier 1856, relative à l'organisation de ses concerts à Bruxelles, a été adjugée à 46 francs. Dans cette lettre, le grand compositeur parle de *Faust*, de *Lelio* et regrette qu'il ne connaisse *Faust* qu'à travers le brouillard d'un arrangement pour piano.

Une lettre de Bocage, un des protagonistes du théâtre romantique, où il dit « qu'il ne craint pas d'avoir Fr. Lemaître comme partenaire. » Il écrit « qu'il aime la lutte au contraire, pourvu que les armes soient égales ». Ce qui lui fait peur, ce qui le décourage ou l'indigne, ce sont les intrigues. Il demande, non pas le droit de choisir ses rôles, mais celui de les refuser. On a donné 14 francs de ce feuillet.

Une lettre d'Aimée Desclée à Montigny, relative à son service au théâtre. L'artiste y énumère les conditions de rentrée. On l'a payée 35 fr.

Le quatrième acte de l'*Ami de femmes*, précieuse pièce autographiée par Alexandre Dumas fils, datée du 7 février 1864, a été poussée à 142 fr.

Une curieuse lettre de M<sup>lle</sup> George à Harel (20 septembre 1839), où, en lui rendant compte des résultats de sa tournée, elle lui manifeste son amour, est obtenue pour 12 francs.

Une lettre de Henry Murger à Léon Noël, datée de l'hôpital Saint-Louis, 30 mai 1842, où il raconte son séjour à l'hôpital, a été adjugée à 15 francs.

On a payé 61 francs une intéressante lettre de Scribe à Montigny, datée de Séricourt, 2 juillet 1847. Cette pièce est une véritable consultation littéraire sur une œuvre de Dumanoir et Clairville, *Charlotte Corday*, dont Monsigny lui avait soumis le manuscrit. Il y a des choses hasardées qui le révoltent, mais qu'il n'ose conseiller de supprimer.

Pour 45 francs on a eu une lettre de Talma adressée à de Puy des Islets. Le grand tragédien regrette qu'on lui ait retiré ses entrées d'une manière si brutale. « Mais, écrit-il, tout va à la diable à la Comédie. On laisse tout faire, tout aller ; il n'y a aucun ordre ; les plaintes arrivent, et chacun se demande à qui la faute. »

Une lettre de M<sup>me</sup> de Malibran, du 4 janvier 1835 a fait 30 francs.

H. ROUGET.

---

### Les 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<sup>er</sup> prix de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolf-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ;

2<sup>e</sup> 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*.

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

Prix Samuel-Rousseau, 300 francs, offert par M<sup>me</sup> Samuel-Rousseau, non décerné.

Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. »

4. Musique de scène pour l'*Amphitryon*, de Molière.

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

5. — 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.

### **La musique dans l'enseignement primaire. — Le nouveau programme de musique au brevet supérieur (*fin*).**

IV. *Cours supérieur*. — Les enfants ont de 10 à 11 ans.

Le cours est de 2 ans.

A part quelques interrogations de temps à autre pour que les élèves n'oublient pas leur théorie, la leçon de musique devrait porter maintenant davantage sur la partie pratique.

Les fautes faites pendant l'exécution peuvent aussi amener une explication théorique qui les fait mieux comprendre.

Le travail dans ce cours comprendrait :

1<sup>o</sup> Déchiffrer beaucoup de solfège et de chants d'école pour arriver à lire facilement la musique à première vue ;

2<sup>o</sup> Perfectionner certains morceaux à l'unisson et en parties pour arriver à nuancer finement, à donner de l'expression, en un mot à donner de la vie au morceau ;

3<sup>o</sup> La dictée orale serait continuée, et vers la fin de la 1<sup>re</sup> année on devrait commencer la dictée écrite très simple en ne s'occupant que de la note seulement.

Comme le disait M. Bourgault-Ducoudray à la conférence qu'il fit au concours



de Nantes, le 12 juin 1905 : « Sans la musique chorale, le terme *Fraternité* de la formule républicaine ne sera jamais qu'un vain mot ; elle seule peut produire cette chaleur d'âme et cet esprit de cohésion qui font à la fois la vigueur et le bien-être moral d'un pays. »

Pour cela j'ajouterai : il ne faut pas que l'instituteur se contente de mettre sur son emploi du temps « Musique tel jour à telle heure » et n'en jamais faire.

En prenant l'enfant et en le conduisant progressivement chaque année, vous prépareriez une pépinière d'élèves pour l'école normale.

Excusez-moi d'oser vous faire remarquer, Monsieur l'Inspecteur, que ce n'est pas ce qui existe aujourd'hui. Je n'ai pas qu'à perfectionner les élèves d'écoles normales ; j'ai pour la plupart à les commencer, puisqu'il y en a qui ne savent même pas lire leurs notes couramment et qui n'ont jamais chanté.

Vous devez comprendre le mal qu'il faut se donner pour ne pas arriver au résultat que l'on devrait atteindre, faute de temps pour le travail immense qu'il faut faire !

Pour arriver à avoir des élèves sachant la musique il faut des instituteurs musiciens ; ce jour-là, la question de l'éducation musicale de la nation française sera résolue.

Les cours sont finis ; à cet âge, les enfants commencent à muer ; il y aura deux ans à attendre pour l'école normale, et, pendant ce laps de temps, ils n'auront qu'à repasser ce qu'ils ont fait jusque-là, afin de pouvoir se préparer à l'examen du brevet simple et à l'entrée de l'école normale.

V. *Brevet supérieur*. — Depuis 15 à 20 ans, à chaque inspection générale, je me suis permis d'appeler l'attention de M. l'Inspecteur sur ce fait, que n'ayant pas de sanction au brevet supérieur, les élèves ne travaillaient pas la musique.

Voici la réponse de l'un d'entre eux, bon élève, le premier de son cours, à la question que je venais de lui poser : « Pourquoi vous, qui êtes sérieux, ne travaillez-vous pas mieux votre solfège ? — Monsieur, je n'ai pas beaucoup d'aptitudes pour cet art, et comme ce n'est pas demandé au brevet supérieur et que nous avons bien des matières à étudier, je laisse cette partie, qui est inutile pour l'obtention de mon diplôme. »

Aujourd'hui que la musique est au programme, nous n'aurons plus de semblables réponses, mais je crains que nous soyons tombés dans l'excès contraire.

Il n'y en avait pas assez, maintenant il y en a de trop, ou du moins c'est trop difficile.

A mon avis, la dictée, qui est une excellente chose pour rendre musicien, ne devrait pas être exclusivement demandée à l'épreuve de chant.

Je suppose un élève, le premier de sa classe, qui n'a pas d'oreille et qui par suite se trouve dans l'impossibilité de faire une dictée musicale ; il se verra impitoyablement refuser un diplôme qu'il aura cent fois mérité, comparativement à d'autres de ses camarades qui seront mieux doués au point de vue musical.

Est-ce juste, Monsieur l'Inspecteur ? Non, assurément. D'autant plus injuste qu'il n'en est pas la cause et que c'est à notre mauvaise organisation qu'est dû son échec.



En effet, si dès le début, à l'école primaire, on avait cultivé ses faibles facultés, qui osera dire qu'elles ne se seraient pas développées et qu'il ne serait pas devenu bon musicien ?

Songez, d'autre part, qu'en Bretagne, les enfants qui nous arrivent à l'école normale n'ont jamais fait de musique et n'ont jamais entendu que le biniou. Ce n'est ni cet instrument ni ce genre de musique qui peuvent leur former l'oreille.

Vous savez si j'adore mon art et si je voudrais qu'il soit connu et aimé de tous ; c'est pour cela que je ne crains pas de dire que le programme, au point de vue musical, est mal conçu.

J'aurais voulu une compensation pour le malheureux qui n'a pas d'oreille, afin qu'il puisse se rattraper en faisant montre d'une capacité musicale autre.

J'aurais disposé l'épreuve en trois parties :

- 1<sup>o</sup> La dictée — 10 points ;
- 2<sup>o</sup> La pratique consistant en l'exécution à première vue d'une pièce assez difficile solfiée en battant la mesure — 5 points ;
- 3<sup>o</sup> La théorie présentée, non plus comme une leçon récitée, mais comme une leçon faite à des élèves (partie pédagogique) — 5 points ;

Total — 20 points.

Je vais au devant d'une objection que l'on pourrait faire au sujet de ce programme, « le manque de temps », au brevet simple ; oui, mais on l'aurait largement au brevet supérieur pour ces trois épreuves, et même pour la partie instrumentale dont je parle ensuite, car les candidats ne sont jamais nombreux.

Il serait bon et même utile qu'une partie pratique fût exigée au point de vue instrumental, violon ou piano. L'aspirant présenterait une liste de 24 chants d'écoles, 12 pris dans le programme du cours supérieur et, au choix de l'examineur, il devrait en exécuter un ou deux pris dans cette liste.

Si je parle ici de la partie instrumentale, c'est que je suis absolument convaincu que, sans un instrument, l'instituteur ne peut pas arriver à faire avec fruit un cours de chant. Vous en aurez exceptionnellement 1 sur 100 qui sera sûr de ses intonations, mais il y renoncera bientôt comme les autres, non plus par incapacité, mais par suite de la fatigue.

Quand le maître a parlé toute la journée, s'il lui faut diriger le chant de 60 à 80 et quelques élèves, sa voix ne résistera pas, s'il ne l'aide d'un instrument. Voilà souvent pourquoi un cours de chant, assez bien organisé, a fini par tomber un beau jour. Je puis vous donner des preuves.

Permettez-moi aussi, Monsieur l'Inspecteur, de vous parler de la dernière circulaire, qui explique la manière de faire la dictée.

Le rythme, en musique, est la chose la plus importante, puisque sans rythme il n'y a pas de musique.

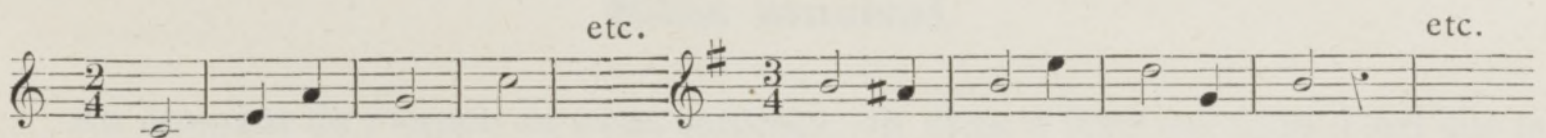
Le procédé indiqué dans la circulaire pour faire la dictée, le détruit complètement. Il est recommandé de dicter par mesure. A moins de n'avoir



aucune intelligence, il n'est pas difficile, la barre étant mise, de trouver les valeurs contenues dans chacune d'elles. Donc il est inutile de chercher à former les élèves au rythme ; eux-mêmes, si on veut le faire, ne s'y prêteront que difficilement, puisqu'ils vous diront : « Nous verrons bien, quand la mesure sera finie, combien il y a de notes et quelle valeur il faut leur donner ».

Je demanderais donc que l'on puisse, au gré de l'examineur, donner de 1 à 4 mesures maximum afin de forcer les élèves à trouver le rythme.

Croyez-vous que dans les exemples ci-dessous on ne puisse pas donner 4 mesures ? 2 au moins ?



Croyez-vous qu'ils ne soient pas faciles, et moins chargés de notes, dans leur ensemble, que telle mesure unique à 4 temps ?

La circulaire prescrit encore de dicter chaque mesure 3 fois. Si l'on craint que ce soit trop difficile, que l'on dicte la même phrase 4 ou 5 fois ! mais que la phrase soit complète, qu'elle ne soit coupée que lorsqu'elle sera trop chargée de notes !

Pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant, *diplôme de professeur*, on dicte 3 fois chaque phrase. Ici ce n'est ni le même examen ni les mêmes sujets ; je ne vois donc pas l'inconvénient qu'il y aurait à dicter 4 ou 5 fois chaque phrase.

D'autre part, que devient la phrase mélodique en dictant mesure par mesure ? Il n'y en a plus.

La plus petite phrase mélodique est réglementairement de 4 mesures.

De toutes les facultés qui éclosent dans l'âme de l'enfant, la souffrance est la première.

La musique est sans contredit la seconde.

L'enfant saisit d'abord la musique par la mélodie. La mélodie calme ses souffrances quand sa mère l'endort sur ses genoux en lui chantant quelques chansons. Il y en a qu'il préfère, qui ont le don de le faire sourire, soit par leur rythme, soit par leur mélodie, ce qui prouve que, quoique âgé seulement de quelques mois, le discernement musical s'éveille déjà.

A 15 mois, mes enfants chantaient la gamme très juste (en suivant la voix qui les dirigeait, bien entendu).

Après ces différentes considérations, je dirai comme conclusion que la dictée présentée de cette manière, en supprimant le rythme et la mélodie, ne laisse plus rien ; ce n'est plus de la musique, ce sont des notes placées bout à bout.



Excusez-moi, Monsieur l'Inspecteur, d'avoir si longuement abusé de vous. Si ces quelques réflexions pouvaient être utiles à l'art musical, je serais bien heureux d'avoir pu y contribuer.

Veillez agréer, etc.

F. GRAVRAND,

Organiste, Professeur aux Ecoles normales.

Vannes, le 8 mars 1906.



---

Le Gérant : A. REBECQ.