

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 13 (sixième année)

1^{er} Juillet

1906.

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Leçons de musique à 30 fr. l'heure et au-dessus.

Les *cours de chant*, les *cours de piano*, les *leçons* de musique en général, fourniraient un bien piquant chapitre au tableau des mœurs parisiennes ! Je me hâte de dire qu'il y a, d'un côté, quelques professeurs très éminents et très consciencieux, dont les noms estimés sont au-dessus de toute discussion, et qui demandent avec raison des honoraires en rapport avec leurs titres et leur talent ; d'autre part, et dans une région plus inférieure, beaucoup de jeunes virtuoses, en quête d'un gagne-pain, sont infiniment intéressants. Mais, ces exceptions une fois faites, quelle comédie et quel bluff de la part de certains « maîtres » ! quel art de la mise en scène et de la réclame ! et, de la part du public, quelles naïves illusions ! ..

Récemment, un ami de Londres m'écrivait : « Ma fille voudrait aller à Paris pour se perfectionner, pendant quelques mois, dans l'art du chant ; voulez-vous avoir l'obligeance de lui trouver un professeur renommé ? » Je n'aurais jamais cru que donner satisfaction à cette simple demande fût aussi compliqué. J'avais entendu parler de M^{me} N... qui, m'assurait-on, attirait une clientèle très distinguée. Je me rendis donc chez elle, à une heure normale. Rue très aristocratique. Hôtel de luxueuse apparence. La loge du concierge est un joli salon de style Louis XV. Le concierge (habit bleu à boutons d'or) a tout à fait grand air. Avec sa calvitie compensée par de beaux favoris, sa tête réalisait le type du grand avocat ou du noble huissier de ministère.

— Madame N..., s'il vous plaît.

A ces mots, le concierge planta sur le bout de son nez un binocle cerclé d'or, et, sans mot dire, me regarda. Peut-être s'étonnait-il que je restasse couvert devant lui ; je crois plutôt que, m'examinant de la tête aux pieds, il cherchait à savoir si j'étais un banquier, un gros industriel, un prince russe, — un homme sérieux, en un mot, — ou bien un de ces passants négligeables, député, professeur, artiste, un de ces amateurs qui s'arrêtent devant les boutiques des marchands de diamants sans intention d'acheter.

— Avez-vous, me dit-il enfin, une lettre d'audience ? — Je dus avouer que je n'avais pas pris cette précaution. Le concierge devint alors pensif comme un homme préoccupé vaguement d'une « affaire ». Une circonstance, dont il sut profiter habilement, le tira d'un embarras qui paraissait sans issue.

— Voici justement, ajouta-t-il, la femme de chambre de M^{me} N... ; vous pourriez lui parler.

Et, du geste, il me désigna une soubrette qui sortait d'un escalier de service.

Aussi poliment qu'il me fut possible et en soulevant mon chapeau, j'abordai la soubrette :

— Madame N..., s'il vous plaît.

La soubrette ne mit pas sur son nez un binocle cerclé d'or, mais commença, elle aussi, à m'examiner : visiblement, d'après les reflets de mon chapeau et la coupe de mon pardessus, elle cherchait à deviner, comme disent les Américains, combien je valais. Je commençais à être amusé, plus qu'agacé. Je me faisais l'effet du Panurge de Rabelais venant consulter la Sibylle sur ses projets de mariage. Dans l'esprit de la jeune personne, je dus *passer un examen* et être *refusé*, car elle me dit :

— Certainement, Madame recevra Monsieur ; mais il serait bon que Monsieur écrive à Madame et lui demande un rendez-vous.

— A-t-elle un jour de réception ?

— Oui, pour les personnes qui ont une lettre d'audience.

Je coupai court à cette série d'épreuves, et, tirant de ma poche une carte de visite :

— Veuillez remettre ceci à M^{me} N... ; vous lui direz que j'étais venu la voir pour une jeune Anglaise qui cherche un professeur, et que je regrette beaucoup de ne pas l'avoir rencontrée, car c'était pressé.

Et je me retirai.

Le lendemain matin, dès la dixième heure, M^{me} N... sonnait à ma porte et entra dans mon cabinet... M^{me} N..., 55 ans environ, toilette d'une simplicité savante et d'une élégance très cossue, visage discrètement rehaussé de blanc, de rouge et de noir. Avec mille grâces aimables, M^{me} N... s'excusa de m'avoir manqué et se mit à mon entière disposition. Elle m'expliqua que son *cours* (dirigé par une répétitrice d'élite) avait 25 élèves, qu'elle faisait vailler une heure et demie par semaine, de sorte que chacune de ces élèves, chantant à tour de rôle, avait environ dix minutes par mois pour montrer sa voix et recevoir des conseils spéciaux. Mais à côté du cours (60 fr. par mois, payables d'avance), il y avait les *leçons particulières*, données seulement, par M^{me} N... en personne, à 3 élèves à la fois (30 fr. par élève). — Comme je restais un peu songeur, M^{me} N... me parla, non sans justesse, du chant, de sa décadence, de certaines méthodes déplorables qui cassaient la voix ; puis elle me fit cette question inoubliable :

— La fille de votre ami désire se perfectionner ; *en a-t-elle besoin ?*

Je fus un peu interloqué. Comment une jeune fille qui veut se perfectionner n'aurait-elle pas *besoin* des leçons qu'elle vient demander ? Mais je compris bientôt que ce mot avait un tout autre sens et se rapportait à un ordre d'idées extra-artistiques. Je me rappelai ce dialogue placé par Courteline dans la bouche de deux médecins appelés en consultation :

— Qu'est-ce qu'a notre client ? dit le premier.

— Je crois, répond le second, qu'il a un rhumatisme au foie...

— Je ne vous demande pas quelle est sa maladie, reprend l'autre ; je demande ce qu'il a, comme fortune et comme revenus !...

Comme je répondais à côté, M^{me} N... comprit que je faisais l'imbécile, et s'expliqua :

— Nous n'aimons pas, dit-elle, à donner des leçons à des jeunes filles qui sont dans le besoin, parce qu'elles sont pressées de débiter, pour gagner quelque chose : en pareil cas, je n'ai pas le temps de les faire étudier sérieusement en insistant sur toutes les parties de la méthode. Ce qui m'intéresse surtout, c'est l'élève qui n'a aucune préoccupation d'argent, et avec qui on peut travailler bien à loisir, longuement, d'une façon tout à fait artistique...

Continuant à faire le naïf, je demandai à consulter mon ami de Londres, et fis espérer une réponse qu'on attend encore.

Depuis cette expérience qui m'a paru instructive, j'ai eu plusieurs occasions de voir l'énorme place occupée par le snobisme ou la superstition dans les « cours de chant ». Un soir, j'étais dans un théâtre privé, et, malgré moi, j'entendais sans l'écouter la conversation de deux jeunes femmes très élégantes :

— Avez-vous repris vos études du chant ?

— Oui, je vais chez de R... ; nous sommes quatre, qui passons le mercredi soir un quart d'heure chacune.

— Combien vous prend-il ?

— C'est comme d'habitude : *cent francs la leçon*.

Du côté de la musique instrumentale, mêmes exagérations ; une excellente artiste, qui s'appelait alors M^{me} M.-R., avait pour élève une Américaine qui, obstinée à suivre ses leçons, lui payait 50 fr. la demi-heure, la faisait jouer presque tout le temps, et, lorsqu'elle était au piano, soulevait le bas de sa robe pour voir comment elle mettait la pédale !...

*
*
*

Nombreuses sont les illusions du public, et il est peu probable qu'on les dissipe jamais.

D'abord, beaucoup trop d'élèves, se trompant sur leurs vraies aptitudes, poursuivent un talent impossible, et s'obstinent à des études dont il faudrait avoir le courage de les détourner, parce qu'elles resteront sans résultat. En second lieu, certaines gens s'imaginent que l'art est communicable comme une chose matérielle, qu'il est fait de recettes comme la cuisine, et que si elles prennent suffisamment de leçons avec M. X..., ténor ou pianiste célèbre, elles finiront par chanter ou par jouer comme M. X... lui-même. Elles croient naïvement que si tel artiste est considéré comme un grand maître, il le doit à certains procédés dont il a le secret, mais qu'il fera connaître ces procédés si on le paie à raison de leur importance. Tout cela est enfantin et n'a d'explication que dans l'embarras où l'on est de dépenser beaucoup d'argent.

Tous ceux qui aspirent au titre de virtuoses et qui sont encore dans la période d'études devraient se pénétrer des deux vérités suivantes :

1^o *Dans chaque art, il y a un minimum de principes connus qu'il faut absolument posséder, mais qu'un bon praticien peut indiquer tout aussi bien qu'un grand maître.* En matière de chant, il faut apprendre à respirer ; il faut poser la voix et ne pas la faire trembler autour de la note ; il faut avoir une émission franche ; il faut savoir distinguer les registres et travailler les notes faibles de façon à rendre l'organe homogène... En matière de piano, il faut jouer sans raideur et avec égalité. Voilà les axiomes qui ne réclament pas l'intervention d'un Tamagno ou d'un Rubinstein. Pour le chant, un maître est nécessaire, car l'élève s'entend mal lui-même et peut ne pas s'apercevoir des fautes qu'il commet à chaque instant ; pour le piano, j'ose dire que le maître est inutile. Si vous vous appliquez à faire des exercices sans raideur de la main et du bras, avec une égalité parfaite dans l'intensité et la durée des sons, et si vous arrivez à posséder ces deux qualités fondamentales, vous pourrez jouer tout ce que vous voudrez.

2^o *Ce qui est nécessaire au virtuose, en dehors de ces règles, ne s'apprend pas, ou s'apprend de façon très insuffisante auprès d'un professeur.* En dehors de l'application des règles essentielles, il y a l'interprétation des œuvres, la question des « effets » et des « nuances » : et c'est sur ce point qu'on se trompe le plus gravement. Pour arriver à comprendre une œuvre comme une sonate de Beethoven ou un concerto de Bach, ce n'est pas de la musique proprement dite qu'il faut faire : *c'est une culture générale de l'esprit qu'il faut acquérir.*

J'assistais un jour à une classe de piano dirigée, au Conservatoire, par un maître éminent. L'élève — un enfant de 14 ans — venait de jouer une pièce de Bach, cor-

rectement. Le professeur cependant n'était pas satisfait, il s'en faut : « Vous tapez comme un sourd ; vous n'y comprenez rien, etc... » Et en écoutant cette vive réprimande, je me disais : « Ce qui manque à ce jeune pianiste, c'est quelque chose qui n'est pas pianistique ; c'est l'éducation *générale* de l'esprit et du goût ; c'est une intelligence qu'il formerait en sortant de sa spécialité, en allant à la Comédie-Française pour voir jouer du Corneille et du Molière, à la Sorbonne ou au Collège de France pour entendre quelques leçons de littérature et d'histoire ! Cette formation générale de l'esprit, indispensable à l'artiste (à moins qu'il n'ait un don inné et exceptionnel), ce n'est pas à un spécialiste qu'il faut la demander : c'est à tous ceux — dans la mesure du possible — qui s'occupent des choses de l'esprit ».

J'irai plus loin : si l'on procède autrement, et par voie directe, on s'expose à de sérieux dangers. Un des plus grands peintres de ce temps-ci, Henri Martin, disait un jour devant moi : « Une fois que l'élève connaît la grammaire de son art, le séjour dans l'atelier d'un maître ne lui est pas nécessaire, et peut lui être nuisible. » Rien de plus vrai, en musique aussi ! Je ne veux pas dire qu'en se mettant à l'école d'un « maître », l'élève s'expose à perdre sa personnalité (car la personnalité est chose bien rare) ; je veux dire qu'il fait une œuvre ou dangereuse, ou inutile.

Dangereuse, parce que l'analyse qui cherche partout des « nuances » à faire et des « effets » à produire dans l'exécution d'une œuvre musicale, aboutit forcément à de graves ou puériles erreurs ; inutile, parce que si l'on veut à tout prix des leçons d'interprétation, rien n'est plus aisé que d'en trouver — et de parfaites — à des prix très modérés.

Un de mes amis me parlait de la maîtresse de piano — d'ailleurs très distinguée — qu'il a donnée à sa fille, et m'expliquait ainsi la méthode employée : « Le professeur propose une composition à étudier, par exemple une sonate de Beethoven ; et l'élève doit chercher, dans cette sonate, tous les détails intéressants qui lui paraissent demander une nuance d'exécution particulière : à la leçon suivante, le professeur rectifie s'il y a lieu, et fait découvrir à l'élève une foule de choses qui lui ont échappé ». Mauvaise méthode ! elle fait consister la musique en une série de devinettes. Jouez une sonate de Beethoven correctement (au point de vue du rythme), voilà d'abord l'essentiel ; le chef-d'œuvre porte en soi son éloquence et n'a pas besoin de votre imagination. Un professeur « éminent » — c'était le cas d'un pianiste comme Bülow et c'est parfois celui d'un virtuose comme Planté — est très souvent un monsieur qui raffine à côté, et qui substitue sa propre pensée à celle d'un Beethoven ou d'un Mozart.

Si enfin l'élève veut absolument des « leçons d'interprétation » ou « de style », il les trouvera, soit au théâtre pour le chant, soit au concert ; et elles ne lui coûteront pas cent francs l'heure !

Donc, étudions sérieusement les règles élémentaires de l'art auquel nous nous destinons, et rendons-nous maîtres de ces règles ; ne nous imaginons pas que le talent se débite, comme une marchandise où il suffit de mettre le prix, et comprenons bien que pour dépasser le niveau de la simple correction, pour interpréter convenablement une œuvre musicale, il faut souvent avoir fait autre chose que de la musique.

JULES COMBARIEU.

Sur l'enseignement musical au moyen âge.

Le moyen âge, pas plus que l'antiquité, n'a connu d'écoles qui fussent spécialement consacrées à l'étude des diverses branches de l'art musical.

Cela tenait à la constitution sociale de ces temps. La musique, en tant qu'étude spéculative, c'est-à-dire restreinte à la connaissance de ses lois, de ses formes, de sa composition, faisait partie de l'enseignement général. Dans les vieux cycles, on travaillait la musique en son rang, entre la grammaire et l'arithmétique : tous ceux qui étudiaient les « sept arts libéraux » possédaient donc la science musicale, sinon sa pratique.

L'exécution musicale était divisée en plusieurs classes. La musique profane, celle des citharèdes et des aulètes, et plus tard des trouvères et des jongleurs, avait ses théoriciens et son enseignement, mais non pas réunis en une même école ; ce qu'un savait, il l'apprenait à l'autre, et il est à croire qu'il s'agissait plus souvent, chez les instrumentistes ou chanteurs de profession, d'une imitation purement mécanique ou traditionnelle que d'une science connue des seuls maîtres.

Cependant, l'un et l'autre se rencontraient, et c'est ainsi que Théodoric et Boèce envoyèrent à Clovis le citharède savant dans la musique romaine que celui-ci leur avait demandé pour Paris ; il paraît même probable, d'après les textes, que ce musicien était destiné à professer dans les écoles (1). Ce serait donc là le premier ancêtre connu de nos professeurs du Conservatoire et de la *Schola*.

Dans la musique sacrée, il en était tout autrement. La religion apparaissait comme l'œuvre la plus importante de la vie, et la splendeur du culte était la fête par excellence, où tous les désirs tendaient, où les plus nobles aspirations de l'homme étaient satisfaites.

A côté des principaux lieux de culte l'Église institua donc des écoles de cléricature, et parmi elles un noyau plus choisi, formé des plus belles voix, la *Schola cantorum* (2). Ces écoles de chanteurs recevaient soit les enfants présentés par leurs parents, soit ceux qu'on recrutait dans les écoles, et qui déjà manifestaient des dispositions pour la musique. Des fondations assuraient l'entretien des orphelins, ou des élèves dont la famille manquait de ressources.

Nous n'avons pas de renseignements sur la formation vocale de ces enfants : nous constatons seulement, par les longues et expressives vocalises que renferment les chants liturgiques, que l'art du chant devait être assez poussé. A la base de l'enseignement musical proprement dit se trouvait du reste l'étude de tous les éléments de la diction ; plus haut, l'élève était initié aux combinaisons des pieds, des mètres et des « nombres », en même temps qu'au solfège.

Deux notations étaient en usage : à l'école, d'abord, la notation par lettres, ou par signes conventionnels, reproduits sur le *monocorde*, et par laquelle on connaissait la suite et les rapports des sons. Le monocorde était donc à l'ensei-

(1) On trouvera les textes dans les *Variorum* de Cassiodore.

(2) On sait que la plus célèbre était la *Schola cantorum* de Rome, fondée ou organisée, paraît-il, par le pape Grégoire le Grand, à la fin du vi^e siècle.

gnement, vers la fin de l'antiquité et le haut moyen âge, ce qu'est le piano dans nos classes actuelles de musique. Les mélodies étudiées par les auditeurs étaient ainsi régulièrement écrites, et la transmission du répertoire s'effectuait aussi normalement qu'avec nos systèmes modernes de notation.

Mais, pour l'exécution, point de livre, point de partition, sinon entre les mains du chef de chœur ou du soliste ; et encore ce « codex » était-il noté avec cette sténographie musicale qu'on nommait « notation usuelle (1) » et dont nous appelons les signes « neumes ».

C'est donc, on le voit, une erreur de croire, — et elle est trop répandue. — que le haut moyen âge n'a connu que la notation neumatique, et que les mélodies ainsi écrites ne s'exécutaient que traditionnellement : la notation neumatique ne fut qu'un aide-mémoire des chants étudiés à la classe avec l'une des notations alphabétiques.

Le texte même des traités le suppose du reste, quand il ne l'exprime pas formellement : au ix^e siècle, Aurélien de Réomé parle, dans son cours, des tropes de transposition, de manière à montrer que l'élève est capable de transposer vocalement les mélodies dans une échelle donnée, comme d'exécuter, en prenant pour finale le ton dorien avec les modifications nécessaires, un chant liturgique écrit sur la finale mixolydienne. (*Sol* majeur sans sensible transposé en *ré* avec *fa* dièse.) L'étude de tous ces tons se faisait au moyen du monocorde et de ses notations.

Quand la polyphonie commença à se former, au ix^e siècle, quelques chanteurs seuls y prenaient part ; ce n'est que bien longtemps après qu'on y introduisit les voix d'enfants.

Une nouvelle forme s'ajoutait à l'enseignement existant : les jeunes élèves apprenaient, en même temps que l'art de chanter à plusieurs parties, celui de composer. L'orgue était l'instrument spécialement affecté à ces études. bien avant sans doute qu'on prît l'habitude d'en exécuter des pièces à l'église. Au moins les clercs qui pendant plusieurs siècles portaient le titre d'« organistes » n'étaient point des instrumentistes, mais des chanteurs d'« organum », la forme la plus usitée de la polyphonie naissante.

Des « scholæ » fort importantes ajoutaient même à tout cela l'étude et la facture d'instruments divers : c'est ainsi que nous possédons un traité et des tablatures du xi^e siècle, des plus intéressants pour les origines de l'art du facteur (2).

Mais tout ce qui se faisait d'études musicales n'empêchait pas les autres ; les petits et grands élèves des « scholæ cantorum », et plus tard, des « maîtrises » ou « psallettes », étaient tenus aux leçons de toute nature qu'ils recevaient, jusqu'au jour où un examen les en dispensait définitivement (3).

AMÉDÉE GASTOUÉ.

(1) Cf. le traité d'Hucbald, dans Gerbert, *Scriptores*, 1.

(2) Ces écrits ont pour auteur un Notker qui vécut au xi^e siècle, et qu'il ne faut pas confondre avec le principal auteur des proses, Notker le Bègue, qui vécut au ix^e.

(3) On trouvera de très curieux renseignements sur ce sujet dans F.-L. Chartier, *L'ancien Chapitre de N.-D. de Paris et sa maîtrise*. Paris, 1897.

Relativité de la conception harmonique.

L'harmonie a pour objet l'étude des *agrégations de notes* ou *accords*.

Comme toute branche de l'activité humaine, l'harmonie a évolué selon une loi remarquablement identique. L'harmonie n'a donc pas une valeur absolue et immuable, mais une valeur relative à une époque, aux pays et même aux écoles. Elle change constamment, et la caractéristique de sa vitalité est une différenciation continue. Telles agrégations de notes qui autrefois étaient considérées comme d'extravagantes audaces nous semblent aujourd'hui fort naturelles et fort simples. L'harmonie a donc évolué. Dans quel sens et quels sont les différents stades par lesquels elle a passé, c'est ce que je voudrais examiner d'une manière tout à fait succincte.

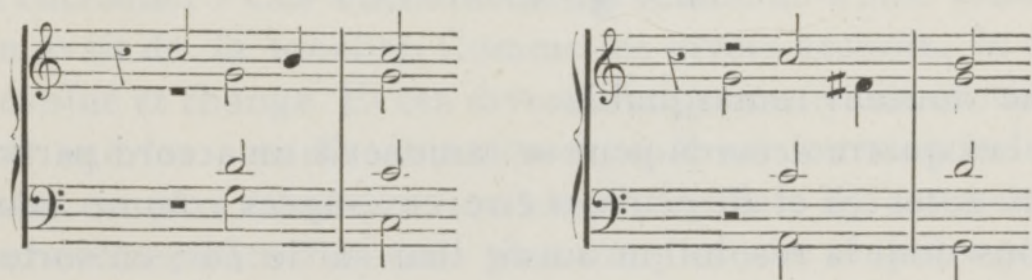
L'harmonie a un double but, selon qu'elle considère l'accord à *l'état de repos*, ou à *l'état d'enchaînement*.

Il n'y a qu'un accord : *l'accord parfait*. De cet accord sont dérivés, selon une loi constante, les autres accords qui, en réalité, ne sont que l'extension et l'épanouissement de cette unité primordiale. Sous ce rapport, l'harmonie a évolué toujours dans le sens du plus *dissonant*, si on veut conserver à ce mot le sens qui lui est attaché couramment. C'est ce que j'essaierai de montrer.

Les premiers balbutiements d'art polyphonique remontent à une époque relativement éloignée, au *x^e* siècle. Les premiers essais furent des accompagnements en quinte ou en quarte d'un *cantus firmus* : c'était la *diaphonie*. Plus tard, des chanteurs expérimentés improvisèrent des chants différents sur le même *cantus firmus* : ce fut le *déchant*. Le principe de la musique polyphonique était découvert et au *xv^e* siècle, après de longs et patients tâtonnements, l'art polyphonique est constitué, il s'épanouira au siècle suivant.

Le premier embryon de la dissonance réside dans la note de passage, déterminant des frottements avec les notes réelles des accords parfaits, seuls en usage tout d'abord. Ce procédé était déjà employé dans les périodes assez anciennes, et la dissonance de passage résultant de ces frottements dut inciter les compositeurs à en provoquer de plus réelles et de plus caractérisées.

Mais le véritable principe de la dissonance semble avoir reposé sur une *préparation* préalable. Sous cette forme, la dissonance ne fut guère pratiquée tout d'abord que vers la fin d'une période musicale, sans doute pour donner plus de relief à la cadence ou à la demi-cadence qu'elles amènent presque toujours. C'est ainsi qu'elle est employée chez Jan De Okeghem, Jakob Hobrecht et Josquin Deprés. Les formules suivantes se rencontrent souvent, soit que la phrase aboutisse à un repos complet, soit à un repos sur la dominante :



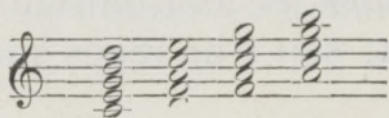
Beaucoup plus rarement, on trouve chez les mêmes auteurs l'usage de la note dissonante procédant par broderie supérieure.

Avec Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus et autres polyphonistes de la même époque, la dissonance est plus fréquente. Ils n'en bornent pas l'emploi seulement à des fins de phrase, mais ne craignent pas de l'employer à d'autres endroits que les cadences de repos. On trouve chez eux, mais toujours préparées, bien des dissonances qui plus tard seront d'un usage courant.

Peu à peu ces dissonances, qui tiraient leur raison d'être de l'effort mélodique général de l'œuvre et n'avaient qu'une existence transitoire, prirent une valeur absolue, indépendante du milieu dont elles furent extraites. On s'habitua à considérer ces agrégations de notes pour elles-mêmes, on les priva de leur préparation, et ces groupes ainsi isolés furent doués d'une existence autonome et séparée. L'harmonie — du moins en tant que branche de l'art musical s'occupant des simultanités de notes — prenait une conscience plus distincte d'elle-même. Deux événements hâtèrent à cette époque (fin du xvi^e siècle) le mouvement harmonique qui se dessinait : d'une part, la musique d'orgue, d'autre part, l'apparition de la basse continue. Celle-ci semble être née du besoin qu'éprouvaient les organistes italiens de la fin du xvi^e siècle et du début du xvii^e de simplifier l'écriture. Il semble que la basse continue ait été, à son origine, un moyen mnémotechnique permettant à l'exécutant de se rappeler certaines agrégations de notes trop difficiles à embrasser d'un seul coup d'œil. Les monodistes italiens eurent recours à cet artifice pour accompagner leurs chants, et cet usage se généralisa rapidement.

Durant les xvii^e, xviii^e et xix^e siècles, l'harmonie, obéissant à des raisons d'ordre expressif ou dramatique, se chargea de nouveaux éléments dissonants. Chaque apparition d'éléments nouveaux fut le prétexte à de violentes controverses, que le novateur soit Bach, Rameau, Beethoven, Wagner, Franck, et d'autres parmi les contemporains. Et les adversaires résolus de ces intrusions, qui dérangaient et troublaient l'apathie de leur sens musical, mobilisaient en grande hâte les principes ultimes de l'Art, du Beau et du « Sur-Beau », anathématisaient les intempestifs novateurs qui, du reste, n'en poursuivaient pas moins leur apostolat esthétique. Et cependant la loi historique qui présidait à cette émancipation de l'accord dissonant était toujours la même : une note formant dissonance préalablement préparée, puis se privant de cette préparation.

Toujours en vertu de cette même loi apparaissent actuellement de nouvelles agrégations qui à certains ont paru insolites et antimusicales. Ainsi, indépendamment des accords de neuvième du 5^e degré de la gamme, on emploie des accords de neuvième placés sur d'autres degrés. Dans la tonalité d'*Ut*, par exemple, on emploie d'une manière absolue les accords suivants :

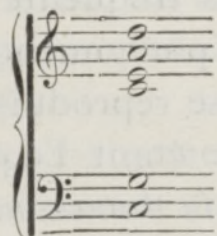


qui sont d'une douceur remarquable.

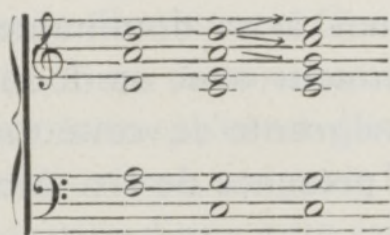
Chacun de ces quatre accords peut se ramener à un accord parfait-type. Dans le premier, les notes *Si* et *Ré* peuvent être envisagées comme étant le résultat de préparations dont la résolution aurait lieu sur le *Do* ; en sorte que l'accord parfait se retrouverait à la base de cet accord. Une explication identique pourrait être appliquée aux trois autres accords. Ces quatre accords — que nous prenons comme exemples à tout hasard parmi tant d'autres dont l'usage est rigou-

reusement interdit dans l'enseignement officiel (?) — se retrouvent chez des auteurs plus anciens, mais préparés. Les modernes, eux, suppriment la préparation et emploient l'accord d'une manière absolue, comme firent les premiers compositeurs qui osèrent employer l'accord de septième de dominante, par exemple, et se dispensèrent de préparer cette septième. Les modernes sont donc en parfaite concordance avec la tradition historique, et les accords qui font pousser les hauts cris aux conservateurs des traditions harmoniques (?) pourraient bien devenir la norme dans un laps de temps peu éloigné.

Soit encore l'agrégation suivante :



Les notes *La* et *Ré* peuvent être considérées, le *La* comme la résultante d'une préparation se résolvant sur le *Sol*, et le *Ré* comme la résultante d'une préparation se résolvant sur le *Do* ou le *Mi*.



Et sous cette agrégation, en apparence si compliquée, on retrouve toujours l'accord parfait.

De même, les accords dénommés *altérés* ont obéi au même principe. Ici la préparation de la note altérée résidait autrefois dans l'audition préalable de la note non altérée, préparation que suppriment volontiers les modernes, pour obtenir certaines agrégations considérées comme anormales et comme des manifestations d'anarchisme et des symptômes dangereux d'hystérie musicale.

Ainsi donc, la différenciation des accords dissonants s'est effectuée conformément à une loi toujours identique à travers les divers moments de l'histoire musicale : *L'accord dissonant est un dérivé épanoui de l'accord parfait. Son principe de formation réside dans la préparation de la note formant dissonance, préparation dont l'accord s'est débarrassé dans la suite pour exister par lui-même.*

Jusqu'ici, je me suis occupé de l'accord considéré en lui-même, sans me préoccuper de ses rapports possibles avec d'autres accords. Selon quelles conditions devront-ils s'enchaîner ? Ces enchaînements semblent s'être ordonnés suivant l'idée que l'on avait de la tonalité. Comme les divers accords, la conception de la tonalité a évolué et changé. Et ces divers changements ont exercé une grande influence, soit sur les accords eux-mêmes, soit sur leurs enchaînements. Les rapports de plus en plus étendus d'une tonalité initiale à d'autres tons ont provoqué des enchevêtrements d'accords plus complexes et toujours plus riches.

La tonalité peut être considérée comme un point central autour duquel gravite une œuvre. Elle est la raison essentielle de l'orientation et de la disposition des éléments qui concourent à sa formation.

Au xvi^e siècle, chez les maîtres de l'École polyphonique, la tonalité se réduit à sa plus simple expression : tonique, dominante. Au fond, c'est toujours la conception grégorienne qui persiste. Ce fait explique pourquoi nombre de pièces débutant à la tonique terminent à la dominante. Dans les cantilènes grégoriennes, il arriva assez fréquemment de confondre le *mode plagal* avec le *mode authentique* : cette confusion provenait de l'identité des intervalles dans les deux tétracordes. En conséquence, on nota souvent en authentique ce qui devait être noté en plagal, et inversement. Il y avait donc *échange de mode*, mode étant pris ici dans son acception grégorienne. — De plus, la modulation de l'authentique au plagal était une modulation très fréquente, l'authentique étant une *tonique* et le plagal une *véritable dominante*. Le phénomène qui s'était produit *mélodiquement* dans les cantilènes grégoriennes, se reproduisit plus tard *harmoniquement* dans les œuvres du xvi^e siècle, l'authentique étant l'équivalent du *ton de la tonique*, le plagal étant l'équivalent du *ton de la dominante*.

Au xvii^e et au xviii^e siècle, le cadre de la tonalité s'élargit. Les rapports ne se bornent plus à de simples relations entre la tonique et la dominante, comme au xvi^e siècle. Les modes majeur et mineur s'affirment davantage, s'établissent d'une manière décisive et vont déterminer une conception plus complexe de la tonalité. Celle-ci étend ses ramifications non seulement à sa dominante supérieure (*dominante* proprement dite), mais à sa dominante inférieure (*sous-dominante*). De plus, le relatif majeur ou mineur avec sa dominante supérieure et inférieure deviendra également partie intégrante de cette tonalité. Au lieu de deux éléments, on se trouve donc en présence de six. Ainsi, font partie de la tonalité d'*Ut*, les tonalités suivantes :

$$U_T \left\{ \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{Dominante supérieure : SOL.} \\ \text{Dominante inférieure : FA.} \end{array} \right. \\ \text{LA Min (relatif)} \left\{ \begin{array}{l} \text{Dominante supérieure : MI.} \\ \text{Dominante inférieure : RÉ.} \end{array} \right. \end{array} \right.$$

Cette conception de la tonalité régnera du deuxième tiers du xvii^e siècle à la première moitié du xix^e. C'est selon ce système que Rameau, Bach et Gluck construiront leurs chefs-d'œuvre et que s'établira le principe de la fugue.

Au xix^e siècle, cette conception s'élargit de nouveau et les rapports d'une tonalité donnée s'étendent à un plus grand nombre de tons. Dans les deux époques précédentes, elle s'est développée conformément au principe de quinte, soit supérieure, soit inférieure. Au xix^e, la tierce mineure ou majeure, soit supérieure, soit inférieure de la tonique, sera le principal facteur qui permettra à la tonalité d'atteindre à des tons considérés jusqu'alors comme très éloignés et à enrichir ainsi le domaine harmonique. En sorte que la tonalité d'*Ut*, par exemple, peut entrer en relation, grâce au principe de tierce, avec les tons suivants :

$$U_T \left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{e}} \text{ inférieure } \left\{ \begin{array}{l} \text{Mineur : La}^\sharp \text{ majeur.} \\ \text{Majeur : La}^\flat \text{ majeur.} \end{array} \right. \\ 3^{\text{e}} \text{ supérieure } \left\{ \begin{array}{l} \text{Mineur : Mi}^\flat \text{ majeur.} \\ \text{Majeur : Mi}^\sharp \text{ majeur.} \end{array} \right. \end{array} \right.$$

Cette conception de la tonalité fut appliquée par Beethoven dans les œuvres de sa deuxième manière, et surtout dans ses dernières œuvres dont se réclamèrent Wagner et César Franck. Dans le courant du siècle, ceux-ci furent les

continueurs de ce système, et Vincent d'Indy, de nos jours, lui a donné une forme nettement consciente et beaucoup plus élargie.

Pour certains musiciens modernes, la tonalité a perdu l'importance que jusqu'ici elle n'avait cessé d'avoir. La tonalité ne leur semble pas un facteur nécessaire de l'expression musicale, du moins en tant que cette tonalité ait besoin d'être affirmée et confirmée. L'expression, pour eux, semble résider dans une opposition continuelle et harmonieuse plutôt que dans une convergence vers une tonalité centrale. Nulle ligne arrêtée, mais de l'impression très en rapport avec les inquiétudes imprécises et les aspirations vers un idéal non défini de certains coins troublés de l'âme moderne. La couleur pittoresque détermine des successions de tons très éloignés et provoque ainsi des enchaînements d'accords des plus séduisants et des plus hardis.

Durant ces diverses périodes, les enchaînements d'accords ont évolué vers une complexité toujours plus grande, se limitant aux exigences de la tonalité qu'ils ont pour rôle d'affirmer, du moins dans les trois premières périodes, ou bien outrepassant cette tonalité qu'ils ne reconnaissent pas et dont ils mettent la valeur en doute, comme le veulent quelques modernes.

Après avoir traité de l'accord considéré en lui-même et de ses enchaînements, je voudrais examiner ce que l'on a appelé pendant longtemps la *valeur attractive* de certaines notes dans les accords dissonants. Ont été considérées comme notes attractives toute *note sensible* et toute *dissonance*. Par conséquent, en tant que telles, elles nécessitaient une *résolution*, c'est-à-dire que l'accord impliquant ces notes ne formant pas repos par lui-même, exigeait le retour vers un accord parfait. L'idée corrélatrice de la résolution d'une note est sa *préparation*. On a vu que nombre d'accords se sont dispensés — et de bonne heure — de toute préparation, pour exister par eux-mêmes. Dans l'histoire de l'harmonie, le rôle de la préparation d'une dissonance semble avoir été moins important que le rôle de sa résolution qui, elle, a été considérée comme capitale. Et cependant on rencontre certaines notes attractives fort capricieuses et nullement désireuses de se conformer à la norme : ce sont les *résolutions contrariées*. — Actuellement, cette valeur attractive est mise en suspicion, et en conséquence, la résolution normale de nombre d'accords dissonants se fait comme elle peut, lorsqu'elle ne se fait pas du tout. C'est ainsi que l'on trouve employés des enchaînements de septièmes, de secondes et de neuvièmes, et ces successions, notre oreille les admet, et y trouve un charme particulièrement prenant et séduisant.

La raison de ces enchaînements provient peut-être du fait que notre sentiment musical n'accorde plus la même valeur aux notes composant nos échelles modales, soit que ces échelles déplacent leur tonique, soit qu'elles tendent à s'écarter de plus en plus de la conception traditionnelle du mode majeur et mineur pour revenir à celle des vieux modes grégoriens. Qui sait ? Peut-être dans un avenir plus ou moins lointain, on se servira de tétracordes au lieu de gammes.

Nous terminerons en reconnaissant à l'harmonie un grand pouvoir expressif. Par d'habiles dispositions et d'heureux enchaînements d'accords, elle renforce à un très haut degré la valeur intrinsèque et expressive du thème dont elle est l'ornement et la parure. Elle anime ce à quoi elle s'applique, et, par la variété de ses couleurs, l'imprévu et la magie de ses agrégations, elle émeut et captive non seulement l'oreille, mais encore les fibres les plus délicates de notre sensibilité.

PAUL LE FLEM.

Note sur les différentes espèces de mesures.

Nous employons, dans notre système moderne d'écriture musicale, une quantité, à la vérité trop abondante, de mesures de différentes espèces. Il suffirait de deux mesures à deux temps, de deux à trois temps, de deux à quatre temps, l'une simple, l'autre composée, pour obtenir le même degré de précision dans la mesure de la durée.

Les mesures les plus employées actuellement sont :

à 2 temps : $\frac{2}{4}$ (simple) à $\frac{6}{8}$ (composée),
 à 3 temps : $\frac{3}{4}$ (simple) à $\frac{9}{8}$ (composée),
 à 4 temps : $\frac{4}{4}$ (simple) à $\frac{12}{8}$ (composée) ; autrement dit, pour les mesures simples, celles dont le dénominateur (chiffre inférieur) est 4, lequel représente la *noire*, quart de la *ronde*, et pour les mesures composées, celles dont le dénominateur est 8, qui indique la *croche*, huitième de la *ronde*.

Il est évident qu'un même air écrit dans plusieurs mesures variant entre elles par l'unité différente de temps, comme, par exemple, les mesures à $\frac{3}{2}$, à $\frac{3}{4}$, à $\frac{3}{8}$, produira pour l'oreille absolument la même impression, quelle que soit l'unité de temps employée. L'air *Au clair de la lune*, écrit à $\frac{3}{2}$, à $\frac{3}{4}$, ou à $\frac{3}{8}$, donnera à l'auditeur identiquement le même air sous ces trois formes d'écriture, si la même durée est attribuée à chaque temps de ces différentes mesures.

On a souvent cherché pourquoi les compositeurs ne peuvent se décider à adopter, comme nous le disons plus haut, l'usage d'un seul type pour les mesures simples, celui qui donne une *noire* pour unité de temps, et d'un autre type, avec la *noire pointée* par temps, pour les mesures composées ?

La réponse est facile à trouver : un compositeur doué de sentiment délicat n'écrit pas seulement pour les *oreilles*, mais encore pour les *yeux*. A cette intention, il choisit de préférence une mesure dont l'écriture représentative lui paraît être en parfaite conformité avec le caractère appartenant à son œuvre ; pour les œuvres d'un style large, majestueux, il emploie les mesures ayant des valeurs longues comme unité de temps ; au contraire, les mesures dont chaque temps est occupé par une valeur brève, sont choisies par lui pour les morceaux d'un mouvement animé, d'une allure légère et brillante.

Par exemple, ce même compositeur se résignera difficilement à écrire une valse espagnole, au mouvement alerte et rapide, dans une mesure à $\frac{3}{2}$ donnant pour chaque temps une *blanche* (valeur longue), alors que celle à $\frac{3}{8}$, ayant pour chaque temps une *croche* (valeur brève), lui semblera devoir produire à l'œil du lecteur une impression plus conforme à l'allure légère et au mouvement rapide de cette valse.

Telle est la raison qui peut expliquer l'usage persistant de toutes ces variétés de mesures.

Cette manière de procéder avait sa raison d'être dans l'ancien temps, alors que l'on ne connaissait pas encore les moyens d'indication des divers mouvements dont nous nous servons aujourd'hui, avec des termes spéciaux et surtout avec le métronome.

On ne peut que former le vœu de voir un jour restreindre le nombre de toutes ces mesures qui sont un sujet de difficulté superflue dans l'étude et la lecture de la musique.

PAUL ROUGNON,
 professeur au Conservatoire de musique.

Notes sur les études de piano.

M^{lle} Blanche Selva occupe dans le monde musical contemporain une place d'élection. L'originalité de son tempérament artistique lui a attiré des sympathies nombreuses, et son interprétation de la musique moderne du piano est à ce point vivante et personnelle que la *Revue musicale* a pensé faire réellement œuvre d'actualité en demandant à cette remarquable artiste de nous exposer les idées directrices de son enseignement.

N. D. L. R.

MONSIEUR,

Puisque vous désirez connaître mes idées sur la pédagogie musicale, je vous dirai simplement les principes que je m'efforce de mettre en pratique dans mon enseignement.

Un pianiste doit être un artiste qui se sert du piano pour exprimer les idées, les sentiments et les impressions contenus dans la musique. En dehors de cela, il est un être inutile, nuisible par conséquent.

La tâche du professeur sera de faire comprendre à l'élève qu'il devra *servir* la musique et non se servir d'elle.

Il devra s'attacher avant tout à développer l'amour de la musique, à faire connaître les formes musicales, les écoles et les styles.

Quant au mécanisme, il sera représenté à l'élève comme un moyen, jamais un but.

Au point de vue pratique, le professeur fera travailler, dès le début des études, des œuvres de toutes les époques et de tous les auteurs, en apprenant aux élèves à les différencier.

En livrant une œuvre à l'étude, le professeur l'expliquera, en indiquera la forme, le plan et le développement.

Quand une forme musicale aura été suffisamment étudiée, il fera analyser par l'élève une œuvre similaire, pour s'assurer que ses explications précédentes ont été assimilées et comprises.

Il sera excellent que le professeur exécute lui-même la pièce à l'élève, pour qu'il puisse en dégager une impression générale.

Mon avis est qu'il ne faut demander le perfectionnement des œuvres ni au débutant, ni à l'élève de moyenne force. L'obliger à rester longtemps sur une même œuvre lui fait perdre un temps précieux, l'ennuie et laisse son esprit inactif.

Faire connaître le plus de musique possible, voilà le vrai moyen d'élargir la compréhension de l'élève. Le mécanisme gagnera au changement continu de travail et y acquerra une sûreté, une solidité absolues. Tant au point de vue de l'intelligence de l'œuvre que dans l'intérêt de la technique, je juge nécessaire que l'élève se trouve constamment aux prises avec de nouvelles difficultés.

J'estime que cette méthode nous débarrassera d'une école de virtuoses préoccupés de leurs seuls effets, dans un répertoire fastidieux aussi res-

treint que la carrière de ces virtuoses est longue. Les pianistes formés par cette école resteront toujours les ennemis jurés de toute œuvre nouvelle nécessitant un effort de compréhension auquel leur esprit alourdi se refuse.

Pour le doigté, j'ai aussi des idées personnelles que je vous soumets.

Le doigté ne doit, en aucun cas, être chose immuable ; il doit se baser uniquement sur la conformation de la main. Autant d'élèves, autant de doigtés.

Sauf pour les commençants (afin de leur apprendre les tonalités), on supprimera radicalement les gammes, les funestes gammes, dont le travail est d'une entière inutilité.

Que de temps perdu à ce stérile labeur maintenu par une aveugle routine ! Les gammes peuvent servir à se rendre compte du degré d'agilité et d'égalité des doigts, elles seront toujours impuissantes à corriger un seul défaut.

Parmi les innombrables recueils d'exercices, deux me paraissent répondre aux besoins de la technique moderne du piano : les exercices journaliers de Ch. Tausiz et la méthode du jeu d'octaves de Kullak. Le travail en sera efficace, mais le professeur devra surtout discerner les points faibles de l'élève et créer pour lui des exercices individuels.

Le meilleur travail technique sera encore celui qu'on fait sur les œuvres à l'étude, chaque détail d'une œuvre fournissant ample matière à l'assouplissement de la main.

La sonorité et la pédale doivent être l'objet d'un soin tout particulier, et cela, dès le début des études. Pour cette recherche, les œuvres modernes seront particulièrement indiquées.

Je n'exige pas des élèves qu'ils apprennent les morceaux par cœur. Pourquoi leur encombrer l'esprit et ralentir leur travail au profit d'une stérile préoccupation de virtuose ?

Réservez ce temps précieux à la lecture musicale. On ne saurait trop insister sur cette partie de l'enseignement, et j'y attache, pour ma part, une importance capitale. Un bon lecteur, toujours, est un bon musicien. Il faut habituer l'élève à lire rapidement, sans s'arrêter aux détails, et à donner, dès cette lecture à première vue, une idée générale de l'œuvre.

Les élèves travailleront conjointement des œuvres très au-dessus de leurs forces, nécessitant de leur part un effort considérable, et des œuvres presque en dessous de leur acquit, pour s'y trouver à l'aise dans la seule recherche de la sonorité, des nuances et de l'expression générale.

L'éducation d'un musicien doit se baser sur Bach. Son œuvre colossale, trop partiellement connue, doit être pour tous, petits et grands, le véritable pain quotidien.

Aux enfants les pièces faciles dédiées à Magdalena Bach, puis progressivement les *Inventions*, les *Suites*, le *Clavecin bien tempéré*, l'*Art de*

la *Fugue*, les *Toccatas* et *Fantaisies*, merveilleuse étude pour les vrais artistes, qui donneront toujours à ces œuvres, dans leur répertoire, la place d'honneur.

L'éducation musicale de l'élève doit embrasser toute l'évolution de l'art en une étude attentive des maîtres, tels que Bach, Rameau, Scarlatti, Couperin, Ph.-E. Bach, Rust, Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Schubert, Schumann, pour arriver aux modernes avec Franck, d'Indy, Chabrier, Chausson, Dukas, Fauré, Séverac, Albeniz, Debussy et tant d'autres.

On ne saurait trop conseiller à l'élève d'écouter souvent, avec soin, l'orchestre, s'efforçant d'en distinguer les timbres pour s'en approprier la sonorité.

Il faut que l'éducation du pianiste, souvent trop spéciale, gagne en connaissances générales. Il faut que sa conception de l'Art soit très élevée, s'intéressant à toutes les manifestations dignes d'émouvoir; qu'il s'approche de la nature, s'en pénètre et médite longuement ses éternelles leçons.

Ainsi il deviendra un vrai artiste, il jouera du piano pour interpréter de nobles pensées, pour traduire les impressions reçues devant cette nature qu'il aime et fera comprendre aux autres.

Avec l'espoir que ces quelques lignes pourront vous intéresser, je vous prie de croire, Monsieur, à ma considération la plus distinguée.

BLANCHE SELVA.

Juin 1906.

A propos de dictée musicale.

Un cours de solfège dans une grande école, Conservatoire de musique ou *Schola cantorum*, n'est pas ce qu'un vain peuple pense : on peut, comme l'honnête homme de Pascal, avoir des clartés de tout, que dis-je ? on peut être un bon père de famille, un citoyen utile à son pays, et cependant ne s'être fait jamais sur l'écriture de la gamme chromatique la moindre opinion personnelle, ou même ignorer toute sa vie l'intérêt modal de la sus-dominante.

Aussi bien, le solfège a ses virtuoses. Le grand public les ignore, car le jury du Conservatoire rend ses jugements à huis clos, et puis, exception faite pour quelques esprits amateurs de quintessence, qui ne voient dans la musique qu'une matière féconde en spéculations abstraites, il faut bien avouer que ces études de solfège n'ont au regard de la majorité des musiciens qu'un intérêt d'application : c'est le stade préparatoire de la carrière artistique. Gardons-nous ici de réflexions pru-

dhommesques et faciles, il en est de certaines vérités comme des portes ouvertes : on a toujours quelque ridicule à enfoncer celles-ci et à démontrer celles-là, et la haute valeur pédagogique du solfège est du nombre.

Mais ce que nous dirons pour ceux de nos lecteurs et celles de nos lectrices dont, au temps de la prime jeunesse, un modeste professeur de piano a parfait l'intégralité de la culture musicale, c'est qu'un vrai cours de solfège comprend en réalité trois choses bien distinctes :

1° L'enseignement de la théorie musicale : les musiciens considèrent volontiers que le manuel le meilleur est celui qui contient pour un *maximum* de notions pratiques un *minimum* de théorie ;

2° Le solfège proprement dit, qui n'est autre que l'exercice de lecture musicale destiné à développer chez l'élève le sentiment des intervalles et des rythmes, c'est le plus important des trois ;

3° La dictée musicale, dernière venue dans l'enseignement officiel et déjà envahie par la rouille de la routine. Nous allons essayer de nettoyer l'idée, de la remettre à neuf et de voir s'il n'est point possible de faire rendre davantage à cette forme de l'éducation musicale, jusqu'à présent la moins féconde et la moins cultivée.

*
* *

Nous ne saurions faire ici, même sommairement, l'esquisse d'un cours de dictée musicale : un article de revue peut causer avec ses lecteurs d'une question de pédagogie, mais ne doit sous aucun prétexte les asseoir sur les bancs d'une classe, d'autant qu'il est loisible à chacun de se procurer les ouvrages fondamentaux pour l'enseignement de la dictée musicale, qui sont en France :

LAVIGNAC (A.). — *Cours complet, théorique et pratique de dictée musicale*. Paris, 1882, 511 pages.

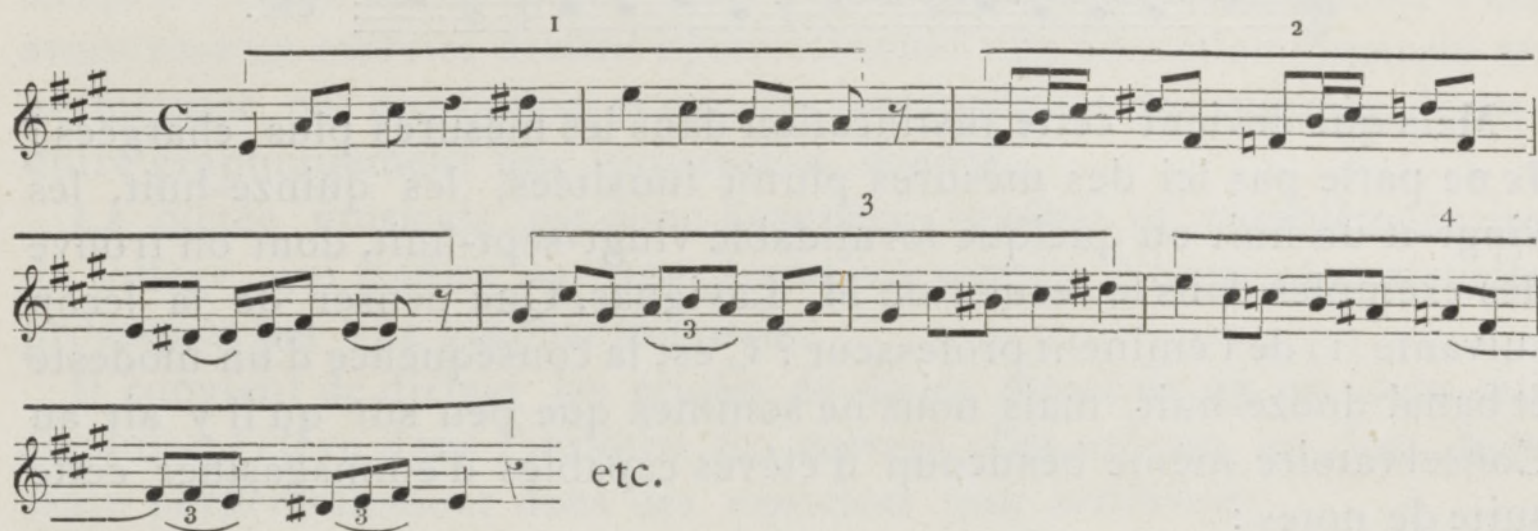
ROUGNON (P.). — *Traité de dictée musicale théorique et pratique en deux suites*. Paris, 1898, deux fascicules.

M. Lavignac est, comme on le sait, un maître averti, qui a présidé à l'éclosion de nombreux talents. Son imagination pédagogique est merveilleuse ; le recueil en question ne contient pas moins de quatre mille quatre cent quatre-vingt et trois dictées ! Le traité de M. Rougnon est de moindre importance numérique, cependant les principales difficultés y sont également abordées. Mais l'excellence de ces travaux ne les met pas à l'abri de toute critique, et ce sont ces points de vue nouveaux, auxquels MM. Lavignac, Rougnon et quelques-uns de leurs confrères ne semblent point avoir songé, que nous voudrions exposer ici.

Il y a, qui l'eût cru ? une tradition dans l'enseignement de la dictée musicale en France : ainsi il est convenu que le membre de phrase

dicté à l'élève ne doit pas excéder deux mesures. Bref, tous les textes préparés pour être servis en dictée musicale sont découpés en phrases de deux mesures placées bout à bout.

Voici un exemple de ce style :



(Dictée proposée au degré supérieur pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures. — 1904.)

Puis le procédé ne varie pas. Le professeur joue d'abord aux élèves la dictée dans son entier, pour que ceux-ci se rendent compte de la tonalité et de la mesure. Chaque membre de phrase est répété trois fois, et la troisième fois le professeur enchaîne le groupe suivant de deux mesures. Il en va ainsi jusqu'à la fin. Souvent la dictée est, comme au début, répétée dans son ensemble en manière de récapitulation.

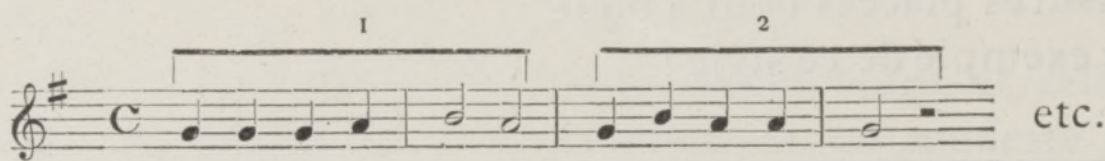
Eh bien ! ce travail nous semble véritablement peu musical.

Certes, il faut bien admettre pour les débutants toute une série d'exercices élémentaires d'intonation et de rythmique, et là, deux mesures accouplées sont déjà un maximum que l'initiation musicale a quelque peine à atteindre. Mais nous voulons parler de la dictée, en tant qu'elle s'adresse à des élèves de solfège en pleine maturité de travail, à ceux-là même qui ne s'effraient point des subtils casse-cous contenus dans les recueils précités.

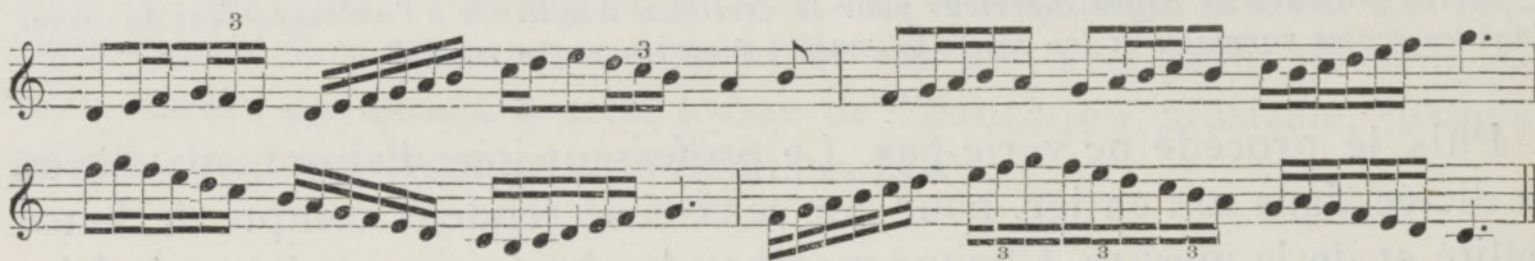
Alors, supposons un instant que l'élève solfégiste ait parcouru le cycle des quatre mille quatre cents et quelques dictées dont s'enorgueillit M. Lavignac, il aura fait une grande consommation de patience et de papier, poursuivi un travail tantôt très profitable et tantôt inutile, mais il aura négligé, consciencieusement et sans s'en douter, d'élégantes et musicales difficultés de la dictée sur lesquelles nous voudrions, dans les paragraphes suivants, attirer l'attention des intéressés.

1^o *Libre construction de la phrase dans la dictée musicale.* — Nous venons de dénoncer la superstition de la phrase construite sur deux mesures. Sa raison d'être ? Ne pas charger outre mesure la mémoire de l'élève et modérer l'effort momentané, la tension qu'on lui demande. Deux mesures sont le terme limite qu'il convient de ne point dépasser.

Évidemment, le *Clair de la lune* serait, s'il n'était trop connu, un excellent modèle de phrase ainsi conçue :



Mais que devient cette justification dans les mesures plus chargées ? Je ne parle pas ici des mesures plutôt inusitées, les quinze-huit, les vingt-et-un-huit ou quelque formidable vingt-sept-huit, dont on trouve des exemples dans le recueil de M. Lavignac. Que penser de la leçon suivante (1) de l'éminent professeur ? C'est la conséquence d'un modeste et banal douze-huit, mais nous ne sommes que peu sûr qu'il y ait au Conservatoire même beaucoup d'élèves capables d'emmagasiner cette suite de notes :



Cette superstition de la carrure binaire manque donc radicalement de base logique. Quand, vers 1871, Ambroise Thomas introduisit la dictée musicale dans les épreuves du Conservatoire, sous l'influence du sophisme que nous dénonçons ci-dessus et peu apte lui-même à concevoir une mélodie librement développée, le père de *Mignon* comprit cette dictée comme une suite de compartiments.

La tradition s'en établit. Au Conservatoire, comme partout où se passent des examens, les professeurs préparent les élèves en vue de l'examen. Or, à l'examen la dictée se fait par deux mesures, les élèves sont donc entraînés par deux mesures et, à leur tour, ils formeront de nouveaux disciples à concevoir les phrases de dictée par deux mesures, comme si la musique devait tout entière passer sur ce lit de Procuste. Telle est la genèse d'une tradition malheureuse.

La dictée musicale a un but immédiat et un but lointain. Le but immédiat n'a qu'une importance relative : combien sont-ils, les amateurs de folk-lore musical, qui parcourent nos campagnes pour recueillir de la bouche des paysans nos derniers chants populaires ? Voilà une application immédiate et pratique de la dictée musicale et, ici déjà, on ne voit point que l'enseignement établi soit conforme à la réalité des faits. Se figure-t-on le folk-loriste en quête de chansons interrompre la vieille femme ou le paysan inculte qui apportent à la collection une mélo-

(1) LAVIGNAC, *ouvr. cit.*, p. 157.

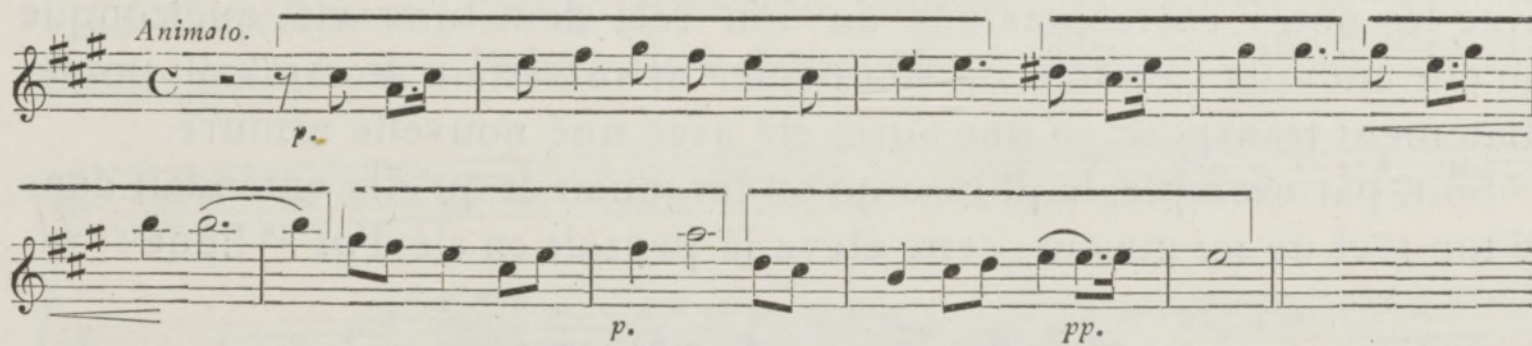
die nouvelle pour leur dire : « Halte là, mes braves gens, deux mesures par deux mesures, s'il vous plaît ! »

Mais le but éloigné de la dictée musicale est de plus d'importance. Si, pas plus que la dictée dans les classes de grammaire, la dictée musicale n'est une fin, et si elle n'a en soi qu'un intérêt médiocre, c'est avant tout un exercice destiné à perfectionner une éducation musicale en permettant, par une notion exacte des intervalles et des rythmes, de traduire graphiquement une impression sonore.

La dictée musicale est donc l'exercice inverse et complémentaire du solfège, qui traduit par une émission sonore l'impression visuelle provoquée par une graphie musicale.

Il convient de diriger les études de dictée musicale en un sens qui conduise l'élève dans l'intimité des œuvres elles-mêmes au lieu de le tenir perpétuellement dans des exercices tout artificiels.

C'est le fait de la dictée telle qu'elle est actuellement comprise. Qu'on tolère donc, à la rigueur, l'odieuse phrase de deux mesures pour les débutants, mais qu'on mette vite les élèves un peu avancés en présence de musique vraie et qu'on dicte, non plus par mesures, mais par membres de phrase, par rythmes. Qu'on les guide en les prévenant du temps de la mesure auquel commence la phrase, quand celle-ci est anacroustique, qu'on interrompe le fragment dicté, sur la fin du membre de phrase, où qu'il soit, et l'élève fera bien tout seul le raccord à l'endroit voulu quand le professeur enchaînera le fragment suivant. Prenons un exemple :



(*Quatuor pour piano, alto et violoncelle*, de Ch.-M. Widor, op. 66. Durand, éditeur.)

Notre division en membres de phrase est peut-être arbitraire, nous n'avons pas cherché à interpréter la pensée de l'auteur, mais simplement à préparer une dictée pour un élève, et nous ne voyons pas en quoi nous n'aurions pas réussi. Ce que nous donnons ici à l'état d'exemple unique peut se faire à l'infini. Les œuvres classiques et les compositions modernes renferment des éléments tout prêts à se transformer en chefs-d'œuvre de pédagogie musicale. Il y aurait un recueil excellent à faire ainsi de fragments mélodiques. La seule précaution serait de se munir des autorisations d'éditeurs, qui, certes, ne refuseraient pas de se prêter à cette œuvre éducatrice.

Dans la dictée ci-dessus, que nous prenons comme exemple, le pro-

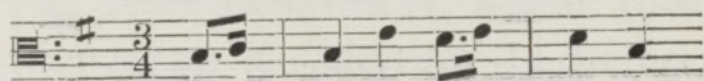
fesseur donne le mouvement des noires et joue une première fois le tout. L'élève reconnaît la mesure et la tonalité de la pièce. Avant de dicter le premier membre, le maître peut prévenir que les trois premières notes sont anacrousiques, c'est-à-dire appartiennent à un levé. L'élan est dès lors donné et le professeur fait la dictée comme à l'ordinaire : seulement c'est à l'élève de faire ses raccords de phrase aux places convenables.

Il nous semble que cette conception doit développer la musicalité du travail et donner à l'étude un intérêt artistique qui ne semble pas déplacé, quand il s'agit d'études musicales.

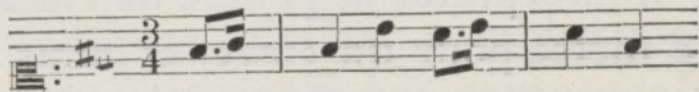
2° *Emploi des différentes clés.* — Nous venons de dire que la dictée musicale est l'exercice inverse et complémentaire du solfège. Il paraît donc que les difficultés de ce dernier, doivent se retrouver dans la dictée musicale. Or, dès que le solfégiste est un peu familiarisé avec les articles généraux, rythmes et tons, on le met à la lecture à changement de clé. Alors, pourquoi faire uniformément des exercices de dictée musicale en clé de sol ? Demander à un élève un peu avancé d'écrire sa dictée en une clé d'*ut* convenable n'est point introduire une difficulté réelle dans son travail, mais assouplir son écriture.

On pourrait greffer sur cette idée d'élégants exercices de transposition. Mais nous croyons que le principe même de la dictée musicale, qui est d'écrire ce que l'on entend, répugne à la transposition. Nous avons pourtant souvenir d'une très jeune élève de la *Schola Cantorum*, presque une enfant, qui s'amusait au jeu suivant : elle écrivait sa dictée avec les notes correspondant au ton réel dans une clé quelconque qu'elle indiquait en tête de son papier et remettait le travail immédiatement transposé en une autre clé avec une nouvelle armure.

Soit, par exemple, la phrase qu'on lui jouait et qu'elle entendait dans le ton réel de *sol* majeur, cette élève la pensait en clé d'*ut* 3^e ligne :



mais elle écrivait par *transposition mentale* :



Ce sont jeux élégants qu'on ne saurait demander à tous les élèves, tandis qu'il nous semble absolument légitime de dire aux assistants d'un cours de dictée musicale : « Voici une phrase écrite pour l'alto dans sa forme originale. Vous allez la transcrire en clé d'*ut* troisième ligne. — Voici une phrase de violoncelle. Les quatre premières mesures veulent la clé de *fa*, les suivantes la clé d'*ut* quatrième. »

On peut se limiter aux cinq clés usuelles et les employer soit isolé-

ment, soit ensemble. Une dictée à changements de clés aurait un réel intérêt ; mais il ne faut point oublier que l'élève devra en ce cas déclarer qu'il écrit pour voix d'hommes ou voix de femmes, montrant par là qu'il n'est point dupe des difficultés d'octave.

Bref, nous croyons que cette introduction des différentes clés dans la dictée musicale est une conséquence de la symétrie qui existe entre cet exercice et le solfège proprement dit, car il ne nous semble point jusqu'à présent que ce qui est bon dans un cas soit mauvais dans un cas identique (1).

3° *Dictées à deux et trois parties.* — Il y a une formation polyphonique de l'oreille : nous y arrivons par les dictées de deux et de trois parties. C'est une limite, car l'oreille ne perçoit guère une simultanée plus complexe : l'anecdote de Mozart transcrivant de mémoire le *Miserere* d'Allegri nous trouve légèrement sceptique.

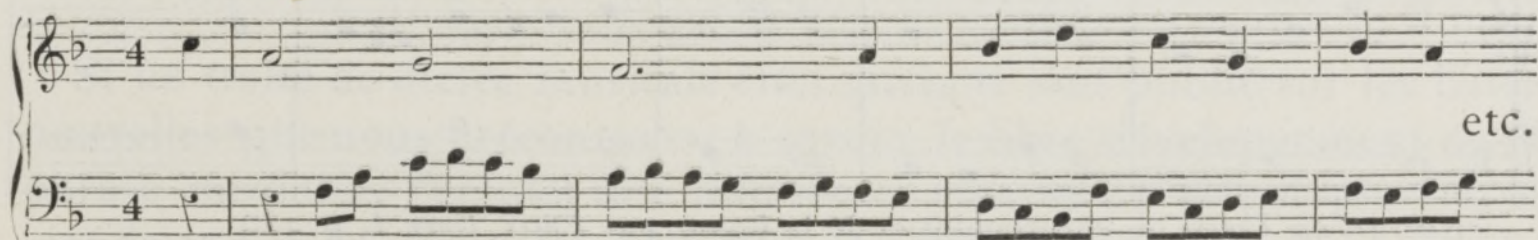
On peut concevoir de plusieurs manières cette variété de travail, soit en proposant à l'élève une suite d'accords plaqués ; mais il nous a paru que les élèves s'en accommodaient mal et que leurs préférences allaient plutôt à la liberté rythmique des parties.

En effet, deux procédés se présentent pour faire de telles dictées :

Ou bien demander à l'élève d'entendre simultanément les parties et de les écrire de même,

Ou bien les présenter simultanément à l'élève, bien entendu, mais en l'invitant à suivre et à écrire d'abord une partie, puis l'autre, puis la troisième, s'il y a lieu.

Le *Katechismus* d'Hugo Riemann contient d'excellents modèles de dictées polyphones. Voici à titre d'exemple le début de l'une d'elles (2) :



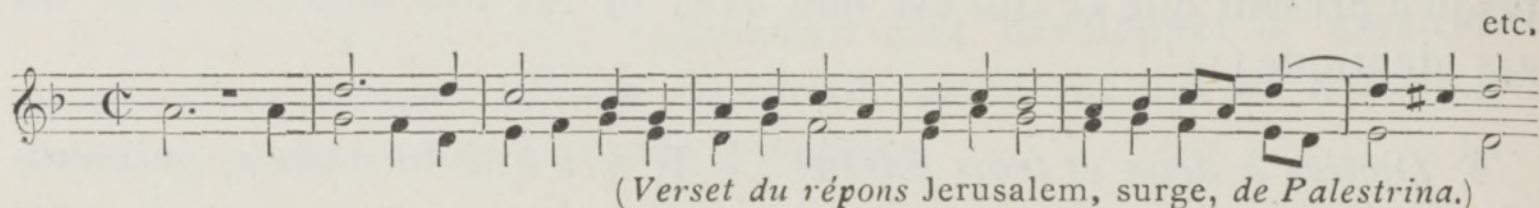
Les dictées d'un ordre de difficultés transcendantales abondent dans ce recueil. On peut s'y reporter, mais nous croyons meilleur pour la formation musicale de prendre dans la musique de piano de J.-S. Bach quelques débuts de pièces, *inventions* à deux et trois parties, *partittas*, etc., qui conviendraient merveilleusement à ce travail technique. Si l'on voulait faire un recueil de dictées ainsi comprises, il est une

(1) Point n'est besoin de chercher des formules nouvelles de dictée musicale : le professeur n'aura qu'à utiliser n'importe quelle leçon existante en invitant ses élèves à l'écrire dans une clé donnée.

(2) RIEMANN (HUGO). — *Katechismus des Musikdiktats*, p. 103, Leipzig, Max Hesse, 1904.

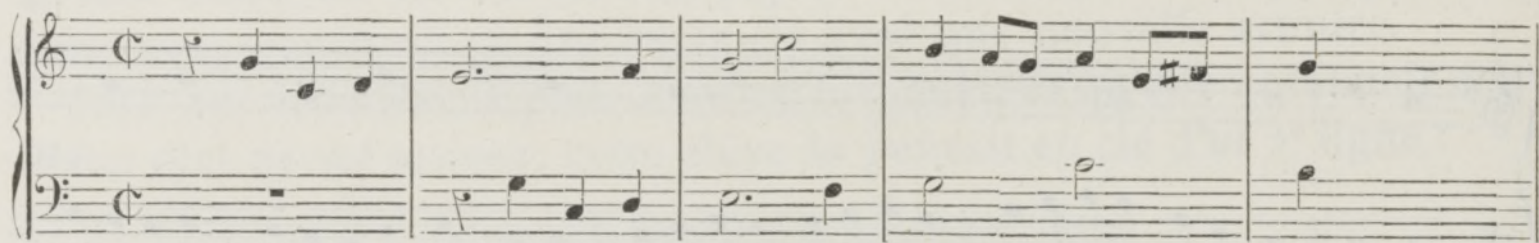
source à laquelle on pourrait aussi indéfiniment puiser : nous voulons parler des maîtres du contrepoint vocal au xvi^e siècle. Dans le style de ces primitifs, les versets des motets, faisant une courte opposition avec l'œuvre principale, ne réunissent pour l'ordinaire que deux ou trois voix.

Un exemple comme celui qui suit n'est-il pas l'idéal de la dictée polyphone ?

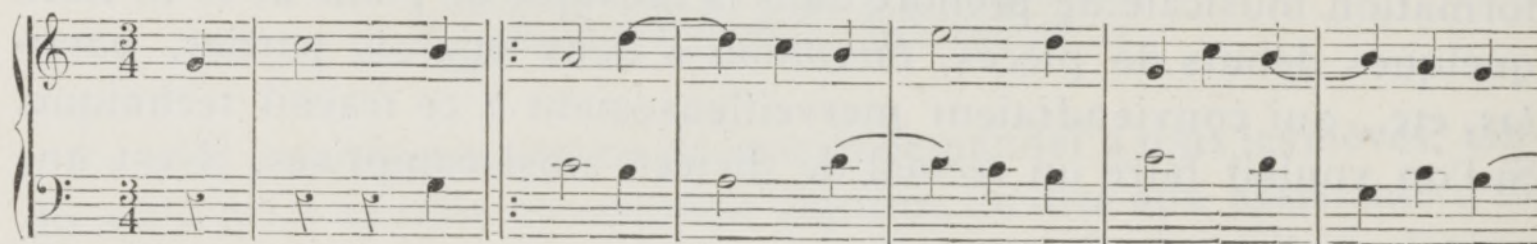


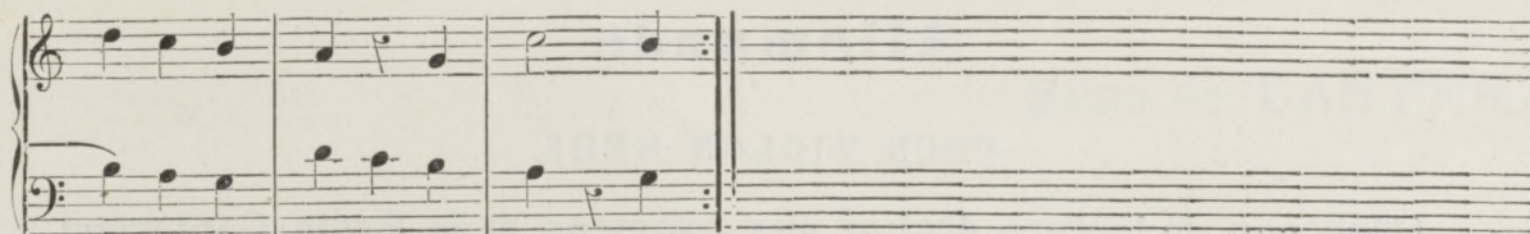
C'est à chaque pas de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, publiée par M. Bordes, que de tels exemples se présentent (1). Ils ont non seulement un intérêt technique, mais ils font voir de près à l'élève autant d'échantillons précieux d'un style avec lequel les occasions de rencontre sont peut-être rares. Et puis, disons aussi que ce procédé est une occasion pour familiariser l'élève, dès ses études de solfège, avec d'autres formes musicales qu'il ne rencontrera que plus tard, lors de ses études de contrepoint.

Pourquoi ne pas éveiller l'attention du solfégiste, quelques leçons après que la notion du contrepoint aura été déposée et aura germé dans son intelligence, sur *l'imitation* par exemple ? pourquoi ne pas lui rappeler que, sans s'en douter, il en a rencontré maintes fois dans les œuvres de piano et lui en préciser quelques-unes sous forme de dictées comme celle-ci ?



Qui empêcherait le professeur de dicter à ses jeunes auditeurs les lignes suivantes :





(Extrait du Traité d'harmonie, par Henri Reber, p. 265. Paris, Gallet.)

et en même temps de leur expliquer qu'un *canon perpétuel* est celui qui est conçu de telle manière que sa dernière mesure s'enchaîne naturellement avec celle du commencement ?

A propos de la dictée que voici :



(Extrait du Traité du contrepoint et de la fugue... par Fétis, livre III, p. 43.)

il est tout indiqué de définir le *contre-sujet*, dans la fugue, d'une manière très sommaire, mais très précise en même temps, et il en restera toujours quelque chose dans la cervelle du jeune musicien, car c'est un fait très remarquable de la pédagogie générale que les côtés accessoires se gravent parfois plus profondément dans la mémoire que le fond même d'une question.

En résumé, est-il plus impossible de faire de la dictée musicale à deux et trois parties que de demander à l'élève de prendre part à un exercice de solfège à deux ou trois voix ? Non certes, et ici encore se trahit le parallélisme que nous avons signalé plus haut entre le solfège et la dictée.

*
* *

Si un traité de dictée musicale était quelque jour publié sur les bases nouvelles que nous préconisons, à savoir le libre développement de la phrase musicale, l'emploi des différentes clés et de la polyphonie, il viendrait à la fois compléter les recueils déjà existants, mais serait très incomplet par lui-même. Sans doute même parmi les très éminents professeurs de nos grandes écoles de musique en est-il qui mettent en pratique dans leur enseignement les quelques idées que nous avons formulées dans cet article ; en tout cas, si nous l'avons fait ici, c'est en obéissant à la préoccupation plus haute de *musicaliser* un peu la technique de l'art musical et de la tenir un peu moins en marge des œuvres elles-mêmes.

PIERRE AUBRY.

(1) On voit par l'exemple que nous donnons ici qu'il est possible de compliquer la difficulté d'une dictée polyphone par l'emploi des clés d'*ut* au lieu de la clé de *sol*.

Allemande

POUR VIOLON SEUL

(Morceau de lecture destiné aux examens de la Schola Cantorum)

V. d'INDY.

Andante.

The musical score is written for a single violin. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante.' The first staff starts with a forte (f) dynamic. The music features several triplet markings (3) and a trill (trm). The second staff continues with triplet markings. The third staff includes a trill (trm) and a forte (f) dynamic. The fourth staff features triplet markings. The fifth staff includes a trill (trm) and a forte (f) dynamic. The sixth staff features triplet markings and a trill (trm). The seventh staff includes a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The eighth staff features triplet markings and a trill (trm). The ninth staff includes a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The tenth staff features triplet markings and a trill (trm). The eleventh staff concludes with a trill (trm) and a forte (f) dynamic.

Petit Piège

René de CASTÉRA.

Pas trop vite.

p

mf

mf

cresc.

poco riten.

a Tempo.

riten.

3dim.

p

pp

Les examens de fin d'année de la SCHOLA CANTORUM

A côté des grands concours de fin d'année au Conservatoire, où les talents déjà mûrs reçoivent la consécration officielle des accessits et des prix, celle des applaudissements du public et des critiques de la presse, nous citerons les examens de la *Schola Cantorum*. Plus de trois cent cinquante élèves y ont été inscrits en cette année 1905-1906 : il y a forcément parmi ces élèves libres de nombreux oiseaux de passage, mais l'admirable cours de composition de Vincent d'Indy retient un noyau considérable d'auditeurs assidus. De même que nous croyons intéresser les lecteurs de la *Revue* en leur mettant sous les yeux les questions de théorie musicale posées au Conservatoire, de même nous avons été frapper à la porte de la *Schola Cantorum* pour nous documenter sur les examens des élèves. Vincent d'Indy est opposé aux concours, l'examen lui semble d'une pédagogie préférable, surtout rendu obligatoire à tous. L'accueil ne nous a point déçu. Les élèves de M^{lle} Blanche Selva achevaient ce jour-là leur épreuve : ce fut une audition exquise et d'un caractère très élevé. Le morceau de lecture, dû à la plume de René de Castéra, nous avait semblé amusant par l'imprévu de quelques combinaisons rythmiques. Très courtoisement, l'auteur et Vincent d'Indy voulurent bien autoriser la *Revue musicale* à le reproduire, ainsi que l'*Allemande* pour violon seul que le maître avait préparée pour les classes supérieures de violon.

Que faut-il penser de l'enseignement actuel de la théorie musicale ?

La théorie musicale fait partie des classes de solfège à tous les degrés de l'enseignement de la musique, dans les écoles, dans les lycées et collèges, dans les conservatoires. Il y a donc, suivant les cerveaux auxquels elle est destinée, théorie et théorie. Elle est, selon les cas, plus ou moins théorique, et en réalité il faut remarquer que cette théorie doit être d'autant moins théorique qu'elle s'adresse à des auditeurs plus élevés dans l'échelle sociale des musiciens, parce que pour l'ordinaire ce sont ces derniers qui s'en.... désintéressent le plus complètement. La théorie musicale proprement dite n'est point pour les musiciens proprement dits. Elle demande une tournure d'esprit plus portée aux spéculations de la philosophie ou même aux recherches de l'histoire qu'aux conceptions de l'artiste. C'est pourquoi ce n'est point au Conservatoire, si paradoxale que soit notre affirmation, qu'on trouvera les élèves musiciens les plus avancés en théorie musicale, encore qu'ils aient pour les guider les professeurs les plus véritablement éminents. On y a trop la préoccupation du métier, la hantise du premier prix, — et il n'y a pas de premier prix pour le solfège, — le souci de l'engagement. Les jeunes artistes du Conservatoire manquent ainsi de formation intellectuelle générale, et je mets en fait, sans crainte d'être contredit, qu'autant les bons élèves instrumentistes de cet établissement sont de parfaits lecteurs, autant ils sont inférieurs à certains élèves d'autres cours libres et d'écoles payantes, à certains amateurs même dans les questions se rattachant à l'étude spéculative de la musique. Première contradiction.

Ensuite, un livre comme celui de Danhauser (1) est un excellent manuel : il paraît la loi et les prophètes. Mais il faut avouer qu'il manque sensiblement d'envergure et qu'il perpétue d'antiques errements. Les méthodes se sont renouvelées dans l'enseignement de la grammaire : la grammaire musicale en est toujours, en France, à son Lhomond. C'est bon, mais un peu suranné. Aussi, on présente aux élèves des paradigmes, des axiomes, dont ils ignoreront éternellement les raisons d'être premières. On leur parle, par exemple, de *mode majeur*, de *mode mineur*, comme d'une vérité éternelle, et pourtant, chacun sait aujourd'hui que ce sont là en musique de très récentes importations : il serait au moins bon de le dire. Y a-t-il des mesures simples et des mesures composées? ! ? ! ? Et pourtant cette distinction est fondamentale dans l'étude des mesures. Le pauvre jeune homme qui saura bien cette mauvaise leçon aura peut-être son diplôme en fin d'études, mais il ignorera toute sa vie ce que c'est que le rythme et n'aura peut-être jamais la moindre idée sur la compénétration intime du rythme et de la mesure. Voilà pourtant où nous en sommes dans l'enseignement officiel vingt ans après C. Frank, au temps de Saint-Saëns, de Fauré et de V. d'Indy ! L'État français paye — peu cher, d'ailleurs — des professeurs au Conservatoire et dans les écoles nationales de musique pour perpétuer cette routine : il y a pourtant des traditions qu'il serait bon de ne pas conserver avec tant de soin. J'aimerais faire le beau rêve de prendre un jour des élèves ayant terminé avec succès leurs classes de solfège et de leur dire : « Mes amis, on vous a enseigné des choses excellentes, on vous a appris à chanter sans défaillance tout ce qu'on vous met sous les yeux et à écrire comme de vrais sténographes ce que perçoit votre oreille. Mais de théorie musicale il faut presque tout oublier ». Deuxième contradiction.

Aussi bien l'état de cet enseignement ne permet guère d'en faire présentement l'objet d'applications bien intéressantes quand il faut à l'heure des examens jauger la compréhension des candidats. Certes, aux concours de notre Conservatoire on propose aux élèves instrumentistes, — les chanteurs comprennent peu, — des questions aussi variées que possible ; mais forcément le cercle est très restreint, et pour diversifier le questionnaire, on est amené à chercher de véritables chinoiseries, de navrantes puérilités au lieu de formuler des interrogations ayant réellement un intérêt de science musicale. Que penser, par exemple, de la question suivante :

Quelle serait la durée totale d'un morceau de musique de 144 mesures à 9/8 dont l'indication métronomique serait M 120 :  et qui ne tiendront (?) aucune altération de mouvement ?

(DANHAUSER, Questionnaire, n° 234.)

et dans le *Questionnaire* qui fait appendice à la *Théorie de la musique* de Danhauser on trouvera ainsi, vers la deuxième partie, de copieux éléments d'un sottisier musical.

*
* *

Quoi qu'il en soit, il est certainement intéressant pour les lecteurs de la *Revue musicale* de connaître les questions que les élèves du Conservatoire ont été

(1) DANHAUSER (A.), *Théorie de la musique*, Paris, 27^e édition (1), in-8°.

appelés à résoudre dans ces deux dernières années. Faciles sur le fond comme toute question de théorie musicale dans l'état actuel de l'exposé qu'on en fait, elles ne sont difficiles que par le libellé compliqué avec lequel on les présente : il faut pour les résoudre aisément décomposer ces questions dans leurs divers éléments.

JUIN 1904.

Instrumentistes hommes.

1° *Quel intervalle obtient-on en ajoutant 3 tons à une quinte diminuée ?*

Prenons la quinte diminuée *do-sol* $\flat$. Ajoutons 3 tons, soit *sol* $\flat$ *la* $\flat$ + *la* $\flat$ *si* $\flat$ + *si* $\flat$ *do*, nous obtenons un intervalle d'octave juste.

2° *Combien faudrait-il de triolets en triples croches pour compléter une mesure à $\frac{9}{8}$ commençant par un soupir et deux demi-soupirs ?*

Il faut dix triolets de triples croches pour compléter une mesure à $\frac{9}{8}$ ainsi présentée.

3° *Quelle est la gamme qui n'a qu'une seule note commune avec celle de *mi* $\flat$ majeur ?*

La gamme de *la* majeur n'a que le *ré* naturel commun avec la gamme de *mi* $\flat$ majeur.

Instrumentistes femmes.

4° *Si l'on ajoute 3 demi-tons diatoniques à une quinte augmentée, que devient cet intervalle ?*

Prenons la quinte augmentée *do-sol* $\sharp$, ajoutons les 3 demi-tons diatoniques, *sol* $\sharp$ *la* + *la* *si* $\flat$ + *si* $\flat$ *do* $\flat$, nous obtenons l'octave diminuée *do do* $\flat$.

5° *A quelles gammes majeures et mineures peuvent appartenir les 2 notes suivantes : *sol* naturel et *do* dièse ?*

La gamme de *ré* majeur et celle de *si* mineur ont à la fois *sol* naturel et *do* dièse.

6° *Quels silences faudrait-il employer pour compléter une mesure à $\frac{6}{8}$ finissant par deux doubles croches et un triolet en triples croches ?*

Il faut pour compléter cette mesure un soupir, deux demi-soupirs et un quart de soupir.

JUIN 1905.

Instrumentistes hommes.

7° *Quelle est la composition en tons et demi-tons de l'octave augmentée ?*

5 tons, 2 demi-tons diatoniques et un demi ton chromatique.

8° *Quelle est la gamme qui contient ces trois notes : *la* $\flat$, *si* naturel, *mi* $\flat$?*

Il s'agit de la gamme d'*ut* mineur.

9° *Quelle serait la mesure composée de la mesure à $\frac{5}{4}$?*

La mesure à $\frac{15}{8}$.

Instrumentistes femmes.

10° *Quelle est la composition en commas de l'octave diminuée ?*

L'octave diminuée se compose de 4 tons et 3 demi-tons diatoniques. Il est admis que le ton se compose de 9 commas, soit de ce fait 36 commas. Le demi-ton diatonique se compose de 4 commas, soit 12 commas. Donc $36 + 12 = 48$ commas.

11° *Quels sont les intervalles qui ne se trouvent que dans le ton de fa mineur ?*

L'intervalle de seconde augmentée $\text{ré}^\flat \text{mi}^\sharp$; de quarte diminuée $\text{mi}^\sharp \text{la}^\flat$; de quinte augmentée $\text{la}^\flat \text{mi}^\sharp$ et de septième diminuée $\text{mi} \text{ré}^\flat$.

12° *Combien une ronde vaut-elle de triolets de noires ?*

Six noires en triolets ou deux triolets de noires.

*
* *

Nous montrerons quelque jour qu'il y a dans la théorie musicale de la théorie véritable et que si la grammaire de la musique est restée en arrière de la grammaire de la langue de plus de cinquante ans, ce n'est point une raison suffisante pour qu'il en soit toujours ainsi.

ALBÉRICH.

Bilan musical (fin)

Œuvres montées par l'Opéra-Comique en 1905-1906 :

Miarka, 4 actes de J. Richepin, musique de A. Georges (23 représentations) ; *la Coupe enchantée*, 1 acte d'après La Fontaine, par M. Matrat, musique de G. Pierné (9 représentations) ; *les Pêcheurs de Saint-Jean*, 4 actes de H. Cain, musique de Widor (11 représentations) ; *Aphrodite*, 6 tableaux d'après P. Louÿs par de Gramont, musique de C. Erlanger (19 représentations) ; *la Revanche d'Iris*, 1 acte de Paul Février, musique de Diet ; *le Roi aveugle*, 2 tableaux de Hugues Leroux, musique de Paul Février (5 représentations) ; *le Clos*, 4 actes de Michel Carré, d'après Amédée Achard, musique de Silver (prix de Rome) (1 représentation).

Œuvres classiques reprises : *Fidelio*, 4 actes de Beethoven ; *Marie-Magdeleine*, 4 actes de Gallet, musique de Massenet, mise pour la première fois en scène à Paris (9 représentations).

Opéras comiques dont la recette a dépassé 9.000 francs en 1905 et 1906 : *Alceste* de Gluck ; *Don Juan*, de Mozart ; *Manon*, de Massenet ; *la Traviata*, de Verdi ; *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni ; *le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet ; *Le Vaisseau fantôme*, de R. Wagner ; *Orphée*, de Gluck ; *la Vie de Bohême*, de Puccini ; *Louise*, de Charpentier ; *Carmen*, de Bizet ; *Werther*, de Massenet ; *le Roi d'Ys*, de Lalo ; *Chérubin*, de Massenet ; *Mignon*, de A. Thomas ; *Lakmé*, de Léo Delibes ; *Miarka*, de A. Georges ; *le Barbier de Séville*, de Rossini ; *Fidelio*, de Beethoven ; *Fra Diavolo*, d'Auber ; *le Chalet*, d'Adam ; *Aphrodite*, de C. Erlanger ; *le Roi aveugle*, de Paul Février.

Les opéras comiques joués le plus souvent en 1905 et 1906 ont été : *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (61 représentations) ; *Carmen*, de Bizet (59) ; *le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet (53) ; *Manon*, de Massenet (40) ; *Lakmé*, de Léo Delibes (35) ; *Werther*, de Massenet (29) ; *Mignon*, d'A. Thomas (28) ; *la Vie de Bohême*, Puccini (27) ; *Louise*, de Charpentier (25) ; *les Noces de Jeannette*, de V. Massé (14).

Grand Opéra. — Œuvres jouées le plus souvent en 1905 et 1906 :

Armide, de Gluck (36 représentations) ; *Tristan et Isolde*, de R. Wagner (34) ; *Faust*, de Gounod ; *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (18) ; *Sigurd*, de Reyer (17) ;

Tannhäuser, de R. Wagner (14); *Roméo et Juliette*, de Gounod (13). Les recettes les plus élevées de l'Opéra en 1905 et 1906 ont été pour les opéras de : *Faust* (Gounod), 22.523,41 ; *les Maîtres Chanteurs*, 21.704,41 ; *Tristan et Isolde*, 21.144,34 ; *Armide*, 20.589,76 ; *le Prophète*, 18 005,41.

Informations.

CONSERVATOIRE. — Les dates du concours à huis clos pour l'admission aux concours publics de fin d'année sont ainsi fixées :

Dimanche 24 juin, de 6 heures du matin à minuit : Mise en loge pour le contrepoint.

Lundi 25 juin, à 1 heure : Contrepoint.

Mercredi 27 juin, à 9 heures : Dictée, théorie (solfège instrumentistes).

Jeudi 28 juin, à 9 heures : Lecture (solfège instrumentistes).

Dimanche 1^{er} juillet, de 6 heures du matin à minuit : Mise en loge, fugue.

Lundi 2 juillet, 9 heures : Dictée, théorie (solfège chanteurs).

Mardi 3 juillet, à 1 heure : Lecture (solfège chanteurs).

Mercredi 4 juillet, à 1 heure : Fugue.

Jeudi 5 juillet, à 1 heure : Harmonie (femmes).

Vendredi 6 juillet, à 1 heure : Orgue.

Samedi 7 juillet, à 1 heure : Accompagnement au piano.

Dimanche 8 juillet, de 6 heures à minuit : Mise en loge, harmonie (hommes).

Lundi 9 juillet, à 1 heure : Harmonie (hommes).

Mardi 10 juillet, à midi : Piano (classes supérieures).

Mercredi 11 juillet à 9 heures : Violon (classes préparatoires).

Les concours publics commenceront le lundi 16 juillet dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

L'examen des classes d'ensemble instrumental et de musique de chambre a eu lieu le 22 juin dernier. Comme toujours, les élèves, qui sont déjà une élite parmi leurs camarades, ont fait preuve de plus de qualités de mécanisme que d'intelligence musicale. Les sonorités ne sont pas assez étudiées : chacun a une tendance à jouer pour soi et non pour l'ensemble ; les mouvements trop rapides ; mais, au total, un effort déjà digne d'estime qui mérite d'être encouragé. Nous voudrions qu'une importance plus grande fût donnée à ces études. Le défaut de l'enseignement, au Conservatoire, c'est d'avoir en vue exclusivement la culture du virtuose. Or, nous avons surtout besoin de musiciens d'orchestre et de chambre, de professeurs, et c'est à quoi l'enseignement du faubourg Poissonnière ne s'adapte pas assez. Espérons qu'avec la conscience artistique de M. Lefebvre, et sous la haute direction de M. Gabriel Fauré, cette réforme s'accentuera chaque jour d'avantage. L'art musical ne peut qu'y gagner.

Voici la liste des morceaux qui ont été exécutés : *Concert pour 2 violons*, de Torelli ; *Trio pour violon, flûte et piano*, de J.-S. Bach ; *Hymne autrichien* de Haydn, *Quatuor à cordes* ; *Largo et allegro des quintettes en mi b* de Mozart ; *trio en ut mineur* de Beethoven ; *Sonate de Beethoven à Kreutzer* ; *Trio en ut mineur* de Mendelssohn ;

Sonate en la de Beethoven ; Sonate en mi de J.-S. Bach ; largo et allegro du Quintette en la de Mozart, clarinette et cordes ; Sonate de Leclair, dite le Tombeau, largo et allegro ; Quatuor de Schumann ; Quatuor en si bémol de Saint-Saëns.

CONCOURS ENTRE LES MUSICIENS FRANÇAIS. — Un concours est ouvert par la ville de Paris entre tous les musiciens français pour la composition d'une œuvre musicale de haut style et de grandes proportions avec soli, chœurs et orchestre, sous la forme symphonique ou dramatique.

Toutefois ne pourront prendre part au concours les compositeurs ayant eu une œuvre de trois actes au moins représentée dans un théâtre subventionné.

Les concurrents restent libres de composer eux-mêmes ou de faire composer leur poème.

Sont exclues du concours les œuvres déjà exécutées ou celles présentant un caractère liturgique.

Les manuscrits devront être déposés à la préfecture de la Seine (service des Beaux-Arts) du 1^{er} au 16 décembre 1906, de midi à 4 heures du soir. Des programmes sont délivrés aux intéressés à l'Hôtel de Ville (service des Beaux-Arts).

LILLE. — M. le Ministre des Beaux-Arts vient d'accorder, à titre d'encouragement, une somme de 2.500 francs à la Société des concerts populaires de Lille, fondée par M. Ratez, directeur de la succursale du Conservatoire de musique dans cette ville.

ANGERS. — Une somme de 3.000 francs a été allouée, sur les crédits des Beaux-Arts, à la Société des concerts populaires d'Angers. Parmi les sociétés musicales de province, celle d'Angers contribue plus qu'aucune autre peut-être au développement du goût musical, grâce à la direction que lui donne son président, M. de Romain, et grâce au choix si étendu, si varié et si judicieux qui préside à la composition des programmes. Cette association justifie pleinement son titre et son but démocratiques en mettant chaque dimanche, au prix de 0 fr. 50, 500 places à la disposition de la population.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.
Recettes détaillées du 20 mai au 19 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 mai	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.005 41
23 —	<i>Le Freischütz. — Coppélia.</i>	Weber. L. Delibes.	18.737 26
25 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	21.513 41
26 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	St-Saëns. P. Vidal.	14.643 »
28 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	18.176 90
30 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	17.443 26
1 ^{er} juin	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	18.109 41
4 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	18.888 91
6 —	<i>Samson et Dalila. — La Gloire de Corneille.</i>	St-Saëns.	19.502 76
8 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.944 41
11 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	19.335 41
13 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	St-Saëns. P. Vidal.	17.905 76
15 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	19.495 41
18 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 mai au 19 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mai matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.953 50
20 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.538 50
21 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.587 »
22 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.116 »
23 —	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle</i>	Massenet. Février.	6.123 »
24 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	8.760 20
25 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.295 50
26 —	<i>Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.</i>	Massenet. Février.	8.855 42
27 — matinée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.862 50
27 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.981 50
28 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.458 50
29 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.042 »
30 —	<i>Le Maître de Chapelle. — Marie-Magdeleine.</i>	Paer. Massenet.	7.675 »
31 —	<i>La Vie de Bohème. — Le Roi Aveugle.</i>	Puccini. Février.	9.343 80
1 ^{er} juin	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.041 »
2 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	8.396 88
3 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.614 50
4 —	<i>La Traviata. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Verdi. Nicolo.	4.573 »
5 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.718 50
6 —	<i>Le Clos.</i>	M. Silver.	1.238 50
7 —	<i>Le Clos. — La Revanche d'Iris.</i>	M. Silver. Diet.	6.230 »
8 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.130 »
9 —	<i>Le Clos. — La Revanche d'Iris.</i>	M. Silver. Diet.	6.833 22
10 — matinée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Massenet.	4.368 50
10 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.001 »
11 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.085 »
12 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.994 »
13 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.906 »
14 —	<i>Le Clos. — La Revanche d'Iris.</i>	M. Silver. Diet.	5.697 10
15 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.439 50
16 —	<i>Le Clos. — La Revanche d'Iris.</i>	M. Silver. Diet.	6.639 38
17 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.230 50
17 — soirée	<i>Werther. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	8.198 50
18 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.499 50
19 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.347 50

ABBEVILLE, ARMENTIÈRES, CAMBRAI, TOULON. — Par décision en date du 13 juin dernier, le ministère des Beaux-Arts a alloué les subventions, dont le montant est indiqué ci-après, aux anciennes écoles municipales de musique qui ont été récemment transformées en Ecoles nationales, savoir :

Abbeville	350 fr.
Armentières	350
Cambrai	800
Toulon.	1200

Le Gérant : A. REBECQ.