

LA

# REVUE MUSICALE

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

N<sup>o</sup> 14 (sixième année)

15 Juillet

1906.

## Peintres et musiciens.

*La distribution des prix du Salon de peinture et le banquet traditionnel qui la suit ont eu lieu le 3 juillet. Je résume les impressions que cette double cérémonie m'a laissées.*

*D'abord, ce qui a été dit (ou, plus exactement, ce qui n'a pas été dit), à la distribution des prix, confirme pleinement notre opinion. Dans son discours éloquent, M. Dujardin-Beaumetz a énuméré toutes les nouveautés, tous les progrès réalisés depuis la loi « révolutionnaire » de 1880 qui a affranchi les artistes de la tutelle de l'Etat en leur donnant une entière liberté, et il n'a pas dit un seul mot de la musique exécutée, cette année, au Grand Palais : ce qui prouve bien, comme nous l'avons répété, que le « Salon musical » n'existe pas encore, et que, malgré l'excellente initiative de M. Paul Viardot, tout est encore à faire.*

*Nous ne cesserons de souhaiter et de demander une organisation des musiciens analogue à celle des peintres, sculpteurs et architectes. Sans doute il ne faut pas, en matière musicale, compter sur ceux de nos maîtres qui sont déjà célèbres. Un Massenet dira : « Je n'ai pas besoin du palais des Champs-Élysées, mon salon, à moi, c'est l'Opéra et l'Opéra-Comique. » Mais, parmi les jeunes, — compositeurs ou virtuoses, musiciens ou poètes — que de talents à faire connaître !...*

*Il ne sera pas facile d'arriver à l'organisation que nous réclamons depuis deux ans ; car, pour cela, il faudra d'abord réformer nos mœurs musicales. Je les juge par voie de contraste :*

*Au magnifique banquet du 3 juillet, assistaient, avec le meilleur esprit de camaraderie, les deux Sociétés qui, un moment, furent rivales : la Société Nationale et la Société des Artistes français. — Voyez au contraire combien les musiciens sont divisés ! Entre tel Conservatoire libre et le vrai Conservatoire, il y a à peu près la même distance qu'entre une Ecole Congréganiste et une Ecole de l'État. De quelles attaques grossières a été l'objet M. Th. Dubois ! Ici, sont les debussistes, là les antidebussistes, les premiers décernant aux autres un certificat de nullité. Ici, ce sont les partisans, là les ennemis irréconciliables d'Alfred Bruneau. Ici, harpe à pédale ; là, harpe chromatique ! Récemment, un compositeur connu, chargé de diriger l'orchestre dans un concert, me disait : « Si M. X .. figure au programme comme soliste,*



*je ne dirigerai pas ! » Tout cela est profondément fâcheux, mais se produit tous les jours.*

*Les peintres ne se font pas la guerre au couteau. Mutuellement, ils se rendent justice. Je sais bien qu'en peinture la partie technique est plus importante qu'en musique ; le tableau qui est d'une exécution irréprochable et qui constitue un « bon morceau » est déjà tout près d'être une belle œuvre, tandis qu'un opéra très correctement écrit peut être parfaitement insipide et ennuyeux. Il y a pourtant, dans tous les arts, un degré de mérite auquel tous les connaisseurs devraient rendre hommage sans distinction d'École ! Il y a aussi un degré de bonne éducation et de bon goût auquel tout le monde devrait se tenir.*

*Je remarque aussi que les peintres savent louer et admirer les étrangers, quand ils le méritent. Il y a en ce moment, à Paris, un Espagnol — Sorolla y Bastida — qui expose ses œuvres (1) dans la galerie G. Petit. C'est un jeune maître de premier ordre. Coloriste éblouissant, dessinateur doué d'une facilité d'exécution étonnante, il représente les conquêtes de l'« impressionnisme » traitées par un artiste très sérieux et très fort, jouant avec la difficulté. Or, au banquet du 3, M. T. Robert-Fleury, l'éminent président de la Société, a eu un mot très aimable, dans son discours, pour Sorolla ; aussitôt il a provoqué d'unanimes applaudissements. En applaudissant moi-même, je songeais que quelques semaines auparavant, un grand compositeur étranger — comparable à certains égards à Sorolla y Bastida — était à Paris. M. et M<sup>me</sup> Ed. C... avaient donné chez eux une soirée en son honneur. Les plus grands musiciens avaient certainement été conviés à cette soirée. Très peu d'entre eux s'y étaient rendus ; et ceux qui avaient consenti à venir entendre ce grand musicien étranger jouant lui-même ses œuvres, après l'avoir applaudi modérément, disaient loin de lui : « Nous autres Français, nous ne pouvons pas aimer cela ! »*

*Qu'on mesure la distance qui sépare, sur ces divers points, les peintres et les musiciens, et, après l'avoir mesurée, que les intéressés s'occupent de la combler. N'étant ni compositeur ni virtuose, nous nous bornons à leur dire dans quel sens ils doivent chercher le progrès. D'ici au 3 juillet 1907, nous avons le ferme espoir qu'une tentative sérieuse de courtoise et féconde organisation sera faite.*

*J. C.*

---

### Notes sur la musique orientale.

LE GRIOT D'AFRIQUE. — LE CHANT, LA DANSE ET LA SORCELLERIE.

*Rentré à Paris pour un congé, M. l'adjudant Grenier, dont nous avons déjà publié une note datée du Haut-Dahomey, a rendu visite à la Revue musicale. Le jeune et très intelligent sous-officier, — décoré de la médaille militaire, — a bien voulu nous apporter divers documents complétant ceux que nous possédions déjà, entre autres une série de photographies dont l'une, publiée ici, suggère l'idée d'un bien intéressant sujet d'histoire musicale comparée : le chanteur popu-*

(1) Exposition ouverte jusqu'au 10 juillet.



laire. Il est curieux de retrouver, dans les tribus encore barbares de l'Afrique, certaines croyances et certains usages des peuples les plus célèbres de la classique Antiquité. Rien ne ressemble plus aux superstitions des Assyriens que celles des nègres à l'égard des « esprits », dont ils voient partout l'influence ; rien ne ressemble plus aux chanteurs de la Grèce primitive et à ceux du moyen âge que le « griot » dont nous donnons l'image.

L'aède antique était un errant qui, de cité en cité, vulgarisait les beaux contes, charmait les loisirs des grands, occupait parfois un poste de confiance. Homère, Orphée, plusieurs autres que la tradition classique a transformés en grands personnages, en mettant une auréole de merveilleux autour de leur nom, n'étaient sans doute que d'humbles chanteurs assez miséreux, comme ces ménestrels et jongleurs du moyen âge, dont M. Pierre Aubry a tracé ici même un saisissant portrait (*Revue musicale* d'avril 1901).

En Afrique, au Sénégal, au Soudan, au Dahomey, dans toute la partie occidentale et centrale du continent, on trouve le « griot », chanteur professionnel dont l'art se transmet de père en fils, sorte d'aède noir à voix de fausset, improvisateur qui, lui aussi, a de l'imagination, de l'à-propos et de l'adresse. Ce pays où, dans les sacrifices religieux, on tuait les hommes « de façon que le sang jaillisse sur l'idole », est sensible à la musique instrumentale et vocale qu'il associe à la plupart des actes de la vie ; il a sa poésie ! Le Niger s'appelle Djéliba, le « fleuve chanté par les griots ». Le musicien dont nous donnons le portrait authentique, pris sur une terre dont la sécheresse rappelle le désert, n'est pas sans beauté. La tête a une expression énergique, et la race s'y inscrit, avec une force troublante, comme sur le visage d'un Rubinstein. On remarquera l'élégance des mains, la finesse des jambes et des pieds, la naïve mais excellente composition des draperies. C'est un beau bronze.



Quelques détails que j'emprunte au Congo illustré (Bruxelles, 1894, t. III, p. 175) donneront une idée de ces chanteurs africains et montreront que la matière de leurs chants est bien celle des antiques épopées.

« Les A-Sande ou Niams-Niams possèdent des bardes, des troubadours se



servant, pour s'accompagner, de guitares qu'ils appellent Kundi. Ces troubadours s'en vont de village en village, célébrer devant les habitations des chefs et des notables les gloires de la race A-Sande, sa puissance et ses hauts faits, absolument comme chez nous au moyen âge, aux portes des castels et des monastères, s'en allaient chanter les ménestrels.

Les chefs eux-mêmes ne dédaignent pas de prendre la lyre. Junker, arrivant chez Bangojor, fut reçu par le chef, qui le fit assister à un concert d'instruments divers accompagnés en sourdine de chants étoffés et fort harmonieux. Puis Bangoja saisit sa Kundi et, s'accompagnant de son instrument, entonna un air étrange.

Tantôt il dansait, tantôt il chantait. Il contait les guerres de ses pères, leurs lointains voyages, puis leur mort. Lorsqu'il abordait ce dernier chapitre, sa voix baissait, elle devenait lente et grave, puis elle reprenait un ton de fanfare, de joie : il parlait de la gloire des descendants. Il chanta ensuite le temps présent, donnant son opinion sur les hommes et les choses, exprimant des pensées philosophiques sur la fragilité de la gloire et les malheurs qui suivent souvent les faits heureux. »

Livingstone cite aussi l'un de ces bardes qu'il rencontra au cours de son voyage dans le haut Zambèze. « C'était, dit le célèbre voyageur, un véritable poète, qui nous a suivis pendant plusieurs jours. Dans tous les endroits où nous avons fait halte, il a chanté nos louanges en des strophes faciles et harmonieuses, formées de vers blancs composés de cinq syllabes. Tout d'abord, le chant n'avait que quelques lignes ; mais chaque jour, l'auteur, recueillant de nouveaux détails sur nous, allongeait son poème, et notre éloge a fini par devenir une ode d'une assez belle longueur.

« Quand la distance où il était de chez lui l'obligea de nous quitter, il nous en exprima tous ses regrets ; et il retourna dans ses foyers, après avoir touché, bien entendu, le prix de ses louanges, non moins utiles qu'agréables.

« Un autre enfant d'Apollon fait partie de notre escorte. A la veillée, pendant que les autres jasant, font la cuisine ou dorment, il redit ses poèmes, où il raconte tout ce qu'il a vu chez les blancs, et ce qu'il a remarqué sur la route. Il en résulte que tous les soirs quelque chant nouveau s'ajoute à son odyssée. L'improvisation, d'ailleurs, lui est facile : jamais il ne reste à court ; si le mot lui échappe, il ne s'arrête pas pour cela, il remplit la mesure d'un son particulier qui n'a pas de sens, mais qui conserve le rythme. »

L'instrument placé entre les mains du griot dont nous donnons la photographie s'appelle exactement n'goni bambara, d'après les notes écrites, accompagnées de dessins en couleur qu'a bien voulu nous apporter M. l'adjutant Grenier. C'est une petite mandoline formée d'une demi-calebasse recouverte de peau de chèvre, d'iguane ou de boa ; l'unique corde est formée d'un faisceau de crins de cheval. Armé de ce luth grossier, le griot s'attache à un chef et, incessamment, vante sa beauté, sa noblesse, son courage, toutes ses vertus. Il est, à sa manière, un poète de cour. Tel le chanteur attaché à la personne de Karamoko, fils de Samory, en 1890 : « Ne te désespère pas, lui disait-il : songe à ton père qui n'a jamais reculé ; songe à la grandeur de ta race !... »

\* \*

A un autre point de vue, on constate l'analogie des idées et des mœurs afri-



caines avec celles de l'Orient. Dans plusieurs numéros de la Revue musicale, j'ai cité quelques-uns des innombrables documents que nous avons sur le rôle joué par la danse et la musique dans les cérémonies magiques de l'antiquité orientale et même latine. On grossirait indéfiniment cette liste de témoignages sur la magie chez les primitifs, si on étudiait le sorcier africain, ou féticheur.

Généralement, le féticheur est appelé à exercer sa science afin de chasser l'esprit malin qui, suivant la croyance commune, s'est emparé du corps d'un noir et l'a terrassé par la maladie.

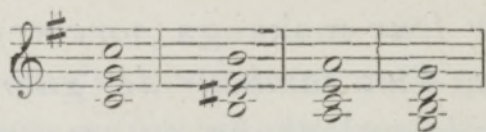
Pour mettre le mauvais génie en fuite, le féticheur danse durant deux jours devant la hutte du patient. Il n'est pas rare que celui-ci, déjà à moitié mort, ne succombe à la fatigue d'entendre pendant quarante-huit heures le bruit, les chants et les danses qui accompagnent la séance d'exorcisme. Une pareille cérémonie est-elle annoncée, vite tous les habitants se réunissent à l'endroit désigné, afin de contempler leur makanga (sorcier). Un orchestre composé de deux grands gongs en bois, d'un tambour de guerre, et d'un instrument qui a beaucoup d'analogie avec le xylophone, entame un air monotone; le public répond en chœur aux chants dont le féticheur dit les premières strophes. Semblable séance dure environ trois heures, c'est-à-dire le temps voulu pour exténuer le danseur. On voit ce dernier s'élancer, tourner sur ses gros orteils pendant une ou deux minutes... Parfois il représente la guerre, le départ des soldats, la bataille; son œil s'allume, il semble enivré de l'ardeur de la lutte; une lance à la main, il simule l'attaque et la défense de deux ennemis en présence, porte des coups à un adversaire imaginaire, pare ceux qui lui sont destinés, et finalement, montre par sa mimique la défaite de son rival: aussitôt, il commence un chant de victoire. Pendant toute la durée de cette scène, la musique se fait lente ou précipitée, monotone ou variée, suivant les péripéties du drame...

Je signale ces faits à ceux de nos jeunes musiciens qui, armés d'une solide instruction générale, ont du goût pour l'histoire de la musique. Il faut élargir l'horizon et sortir du domaine trop étroit dans lequel on s'est renfermé jusqu'ici. Ne nous imaginons pas que la musique grecque, le plain-chant et les compositions de la « Renaissance » constituent tout le pays à explorer; à un historien véritable, cela ne peut suffire. Si ces lignes sont lues par un jeune agrégé, en quête d'un beau sujet pour une thèse de doctorat, puissent-elles lui donner à réfléchir! Qu'il ne s'attache pas à refaire, pour la centième fois, l'article sur le genre enharmonique, sur la mesure des mélodies grégoriennes ou sur les sous-harmoniques! Qu'il se préoccupe de sociologie et cherche le rapport des œuvres avec la vie! Nous en sommes encore à la période de préparation, celle où l'on gratte des pierres avant de construire. N'oublions pas que derrière les chansons il y a les mœurs musicales, et, derrière ces mœurs, l'Humanité. Or, toutes les fois que l'humanité polie, celle qui s'est faite à l'école d'Athènes et de Rome, regarde de près les « sauvages », les « barbares », les non civilisés, elle ne retrouve pas sans doute l'Iliade et l'Odyssée, et la langue divine des poèmes d'Homère, mais elle observe des mœurs qui furent les siennes et se revoit en enfance, tout étonnée de se reconnaître.



## Les lois de la modulation. — Le cycle des quartes et des quintes (1).

I. Comme tous les arts de la durée et du rythme, la musique ne procède pas par *juxtapositions*, mais par *enchaînements*. Le langage verbal peut montrer la différence de ces deux formes : des mots pris au hasard et mis à côté l'un de l'autre sont juxtaposés ; des mots reliés par le sens et formant une proposition sont enchaînés. Il en est de même pour les notes. L'enchaînement de plusieurs accords (résultant de la superposition de parties mélodiques) est obtenu lorsque un accord et celui dont il est suivi ont des notes communes ou lorsqu'on passe de l'un à l'autre, par intervalles de demi-ton. Le contraire n'a lieu que dans des cas exceptionnels, en vue d'effets précis. Au début du II<sup>e</sup> acte de *Guillaume Tell* Rossini fait se succéder les accords suivants en les répétant 4 fois chacun :

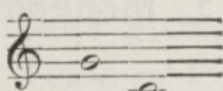
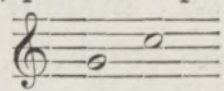


parce qu'il veut produire un effet pittoresque « *voici la nuit* » ; tout s'estompe, s'efface, se désagrège et se perd... De plus, entre les groupes de 4 accords, il y a une solution de continuité, un silence, en un mot 4 phrases distinctes. On pourrait dire, en modifiant l'adage célèbre, pour l'appliquer à l'harmonie : *musica non facit saltus, la musique ne fait pas de bonds*. Il faut donc, en principe, quand on passe d'un accord à un autre, que le changement mélodique ne s'effectue pas sur l'ensemble du premier accord, mais sur une ou quelques-unes de ses parties seulement : la transition doit être très douce, par degrés *conjointes* pour les notes qui changent. Par là, les notes intégrantes de l'accord sont très différentes de la basse, et cela va de soi : la basse, étant simple, ne peut pas connaître les changements partiels ; et, puisqu'elle supporte l'édifice polyphonique, elle n'admet, comme les assises d'un monument, que des modifications radicales, franches, tout d'une pièce. Aussi progresse-t-elle par degrés *disjoints*, rarement par intervalles de seconde, plus souvent par intervalles de quarte, de quinte et d'octave, — par intervalles de quarte surtout, car ce dernier a, sur tous les autres mouvements harmoniques, une primauté qui va être expliquée ; grâce à lui, la basse amène l'enchaînement des accords consonants et résout les autres. Enfin le meilleur moyen d'amener un accord est de faire entendre avant lui l'accord construit sur la dominante de sa tonique.

II. La loi qui vient d'être posée (et qui se déduit des usages suivis par les grands compositeurs) trouve son application dans le *cycle des quintes et des quartes*. Voici ce qu'il faut entendre par là. On sait qu'un son quelconque, émis avec une corde tendue, évoque une série d'autres sons partiels dont le premier est une quinte supérieure : un *do* fondamental est toujours accompagné d'un *sol* aigu, beaucoup plus faible ; un *ré* implique un *la*, etc... C'est ce qu'on appelle, en acoustique, le *phénomène de la résonance multiple*. On peut donc considérer le son *ut* comme « générateur » du *sol* placé une quinte plus haut. Aller de l'un à l'autre sera passer de la cause à l'effet, du père au fils ; de même si l'on passe du *sol* au *ré* supérieur, du *ré* au *la*, et ainsi de suite... C'est le cycle des quintes. Inverse-

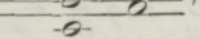
(1) Résumé d'une leçon du Collège de France, par E. Dusselier.



ment, si l'on passe du *sol* à l'*ut* inférieur, on remonte de l'effet à la cause, du fils au père. Et voici comme apparaît le cycle des quartes. L'*ut* inférieur au *sol* peut être remplacé (nous répondrons tout à l'heure à l'objection) par l'*ut* placé à l'octave supérieure. Au lieu de dire , je puis dire . Je remplace une quinte descendante par une quarte ascendante qui me fait aboutir à la même note. Arrivé à l'*ut*, au lieu de moduler sur la quinte inférieure (*fa*), j'en puis, par le même procédé, moduler à la quarte supérieure (*fa*) ; de là, et pour la même raison, au *si*  $\flat$ , etc., etc... Théoriquement, cette série de quartes est indéfinie ; pratiquement, elle ne l'est pas, car, au delà d'une certaine limite (le 9<sup>e</sup> degré de la série) elle aboutit à des sons que notre système de notation aurait quelque peine à représenter : doubles bémols, triples bémols, constituant des tonalités hors d'usage. A la 9<sup>e</sup> modulation, nous arrivons à un *si*  $\flat\flat$ , qui, dans la pratique, est assimilé à un *la*  $\sharp$ . Ce *la*  $\sharp$  nous amène à la quarte supérieure *ré*  $\sharp$ , puis à un *sol*  $\sharp$ , puis à un *ut*  $\sharp$ . Sur ce dernier degré, nous nous retrouvons à notre point de départ, et la série recommence. De là le nom de *cycle* ; c'est un cercle, un recommencement perpétuel. Cette manière de présenter les choses est, sans doute, inadmissible pour un acousticien. Nos modulations par cycle de quartes supposent en effet qu'on peut transporter un son à son octave supérieure sans le modifier ; or, il n'en est pas ainsi, disent avec raison les physiciens. Il est vrai ; mais les compositeurs font comme s'il en était ainsi : et cela nous suffit. La science déclare une chose incorrecte ; l'art l'admet cependant comme correcte. Cela prouve tout simplement que l'art et la science sont deux choses différentes. Nous nous contentons ici du témoignage de notre Rameau, disant que passer d'un *sol* à l'*ut* supérieur équivaut à passer de ce même *sol* à l'*ut* inférieur, et que, dans le premier cas comme dans le second, le *sol* « retourne à sa source ». Le « cycle des quartes et des quintes » peut être considéré comme un moyen commode d'analyser le système de modulation des classiques (1). Voyons ce qu'il donne.

III. On peut considérer les modulations du cycle des quarts comme s'effectuant de la note fondamentale, servant de point de départ, sur un quelconque des degrés de la série : d'*ut* à *fa* ; d'*ut* à *si* <sup>b</sup> ; d'*ut* à *mi* <sup>b</sup> ; d'*ut* à *la* <sup>b</sup> ; d'*ut* à *ré* <sup>b</sup>, etc.

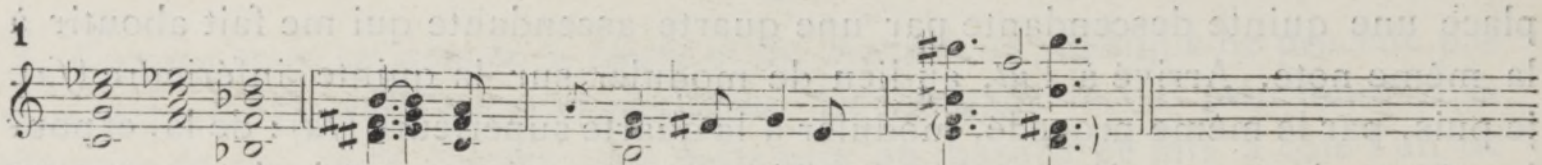
De même pour le cycle des quintes, où toutes les modulations peuvent être ramassées dans une même octave. Examinons successivement : les modulations de mineur à majeur ; celles de majeur à mineur ; celles de mineur à mineur. La première (non indiquée sur notre page d'exemples) est très simple,

, et très usuelle, bien que l'oreille puisse attendre, dans le dernier accord un *la*  $\flat$ , déjà contenu dans la gamme sur laquelle est construit l'accord initial. — Texte n° 1 (voir les exemples ci-après) : modulation d'*ut* mineur au second degré du cycle des quarts, avec un exemple transposé tiré de Mendelssohn ; il y a entre la tonalité de *mi*  $\sharp$  mineur (début de la 2<sup>e</sup> mesure) et celle de *ré*  $\sharp$  majeur, le même rapport qu'entre *ut*  $\sharp$  et *si*  $\flat$ . — Texte n° 2 : modulation d'*ut* mineur au 3<sup>e</sup> degré du cycle des quarts, avec un exemple (transposé) tiré de Weber (*fa*  $\sharp$  mineur modulant sur *la*  $\flat$  majeur, équivaut à *ut*  $\sharp$  mineur modulant sur *mi*  $\flat$  majeur). — Texte n° 3 : modulation d'*ut* mineur au 4<sup>e</sup> degré du cycle des quarts, avec un exemple (transposé) tiré du *Don Juan* de Mozart (de *fa*  $\sharp$  mineur à *ré*  $\sharp$

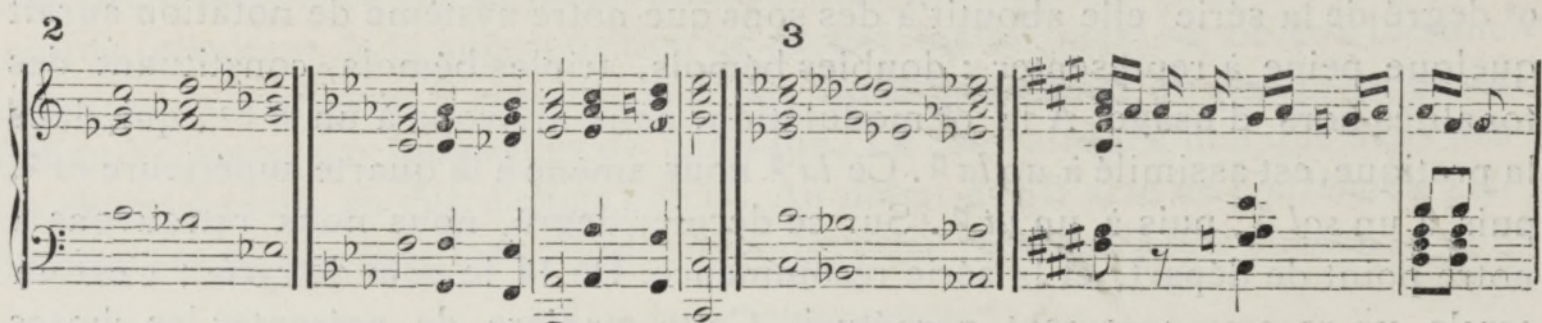
(1) Ainsi l'a employé Ludwig Bussler, dans son *Partitur-Studium* (Berlin, Carl Habel, 1882).



majeur). — Texte n° 4, modulation au 5<sup>e</sup> degré du cycle sur les basses à ajouter : *do* ♯, *la* ♭, *ré* ♭), cf. Beethoven, *Sonate en B dur*, op 106, modulation de *ré* ♯ mineur à *mi* ♭ majeur. — Texte n° 5, modulation au 6<sup>e</sup> degré du cycle. Cette dernière est correcte, mais rare.

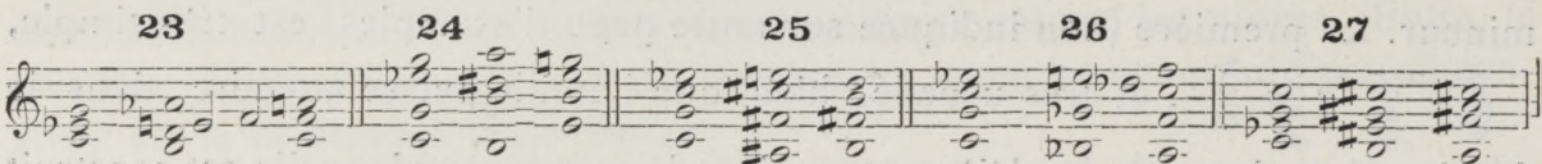
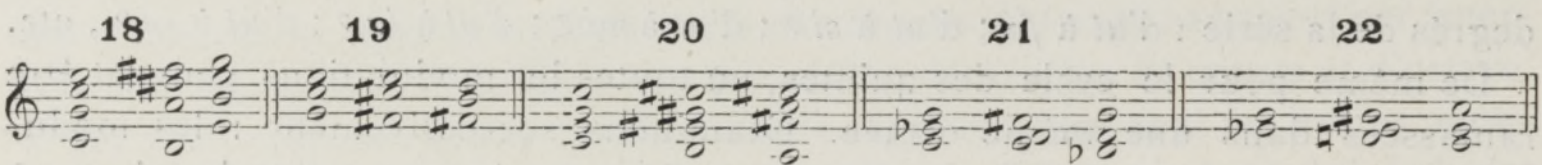
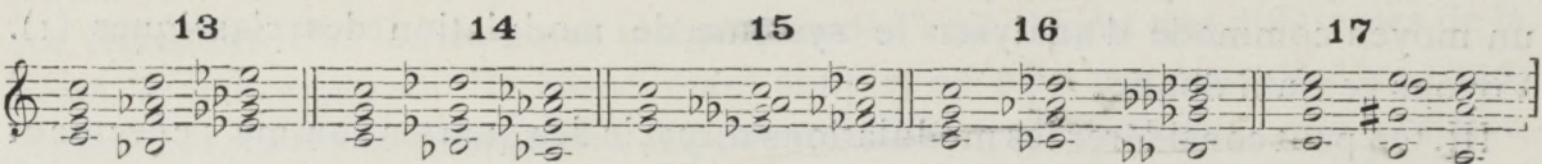
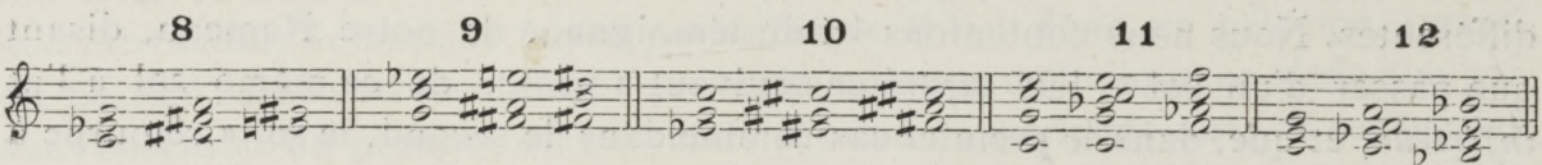
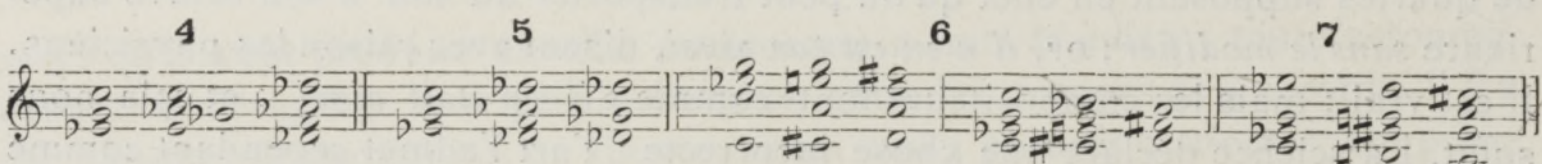


*Symphonie en la mineur* (Mendelssohn).



*Freischütz* (Weber)

*Don Juan* (Mozart).



IV. Examinons maintenant les modulations effectuées dans le cycle des quintes, de mineur à majeur : *ut-sol-ré*, etc. La première (non indiquée sur notre page d'exemples) est très simple : — Texte n° 6 (à gauche du chiffre), modulation au 2<sup>e</sup> degré du cycle. Le premier et le dernier accord appartiennent tous les deux à une même gamme (*sol* ♯ mineur). Plus souvent, on trouve la modulation effectuée à l'aide de l'accord de septième diminuée. (Texte n° 6, à droite du chiffre). — Texte n° 7 : modulation au 3<sup>e</sup> degré du cycle des quintes. Ici, chaque note du dernier accord est en contradiction avec les notes de la gamme dans laquelle le premier accord est construit. De plus, il n'y a aucune



note commune entre l'accord initial et l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante (*mi*, *sol* ♯, *si* ♯, *ré* ♯, dominante de *la* ♯) qui sert d'intermédiaire. Le changement par demi-tons effectué de toutes les notes du premier groupe à toutes celles du second, rend seul cette formule admissible. — Texte n° 8 : modulation au 4<sup>e</sup> degré du cycle. On trouve un exemple de cette formule dans le Lied de Schubert *Aufenthalt* ; mais elle n'est employée que pour des effets exceptionnels. La raison de sa dureté est dans le changement enharmonique imposé au *mi* ♭, qui devient un *ré* ♯. Le *mi* ♭ est habituellement traité comme un abaissement (du *mi* ♯) ; le *ré* ♯, ici note sensible, est une note qui au contraire tend vers le haut. Il y a donc une sorte de contradiction à traiter ainsi une même note. — Texte n° 9 : La contradiction qui vient d'être signalée se retrouve ici entre la tierce mineure du premier accord (*mi* ♭) et la tierce majeure du dernier (*ré* ♯). De plus, le *mi* ♯ semblerait devoir aboutir au *fa* ♯ ; le groupe dont il fait partie éveille plutôt l'idée d'un accord de sixte augmentée (*sol* ♭, *si* ♭, *mi* ♯) qui donnerait lieu à la modulation suivante :

|             |              |           |
|-------------|--------------|-----------|
| <i>mi</i> ♭ | <i>mi</i> ♯  | <i>fa</i> |
| <i>do</i>   | <i>si</i> ♭  | <i>do</i> |
| <i>sol</i>  | <i>sol</i> ♭ | <i>la</i> |
| <i>do</i>   | <i>ré</i> ♭  | <i>fa</i> |
|             |              | <i>do</i> |

— Texte n° 10 : modulation au 6<sup>e</sup> degré du cycle des quintes. Nous touchons ici à la limite de la série. Cette formule n'est employée que comme synonyme enharmonique de la suivante : *do*, *mi* ♭, *sol*, *do*, — *do* ♭, *fa* ♯, *la* ♭, *ré* ♭ — *si* ♭, *sol* ♭, *si* ♭, *ré* ♭.

V. Examinons les mêmes modulations effectuées, suivant les mêmes cycles, de majeur à mineur. — Texte n° 11 (cf. *Don Juan*, 1<sup>er</sup> finale). — Texte n°s 12 et 13, modulations aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> degrés du cycle des quarts. — Texte n° 14. Le ton de *la* ♭ mineur, comme celui de *la* ♭ majeur, a un rapport plus étroit avec le ton d'*ut* majeur, que ceux de *mi* ♭ mineur et de *mi* ♯ majeur, ce qui justifie ici la modulation. — Texte n° 15 (cf. Wagner, *Lohengrin*, acte II, passage de *sol* ♯ majeur à *la* ♭ mineur). C'est une modulation identique à celle qui va de majeur à majeur, avec cette seule différence que dans la résolution de l'accord de 7<sup>e</sup>, le *fa* ♭ change la tonalité en mineur. — Texte n° 16. Modulation très agréable à l'oreille. Pas d'exemples à citer.

VI. Modulations, dans le cycle des quintes, de majeur à mineur.

La 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> (non citées sur notre page d'exemples) sont très simples :

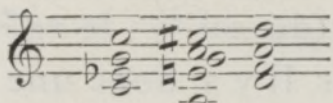
|            |                    |                   |            |                    |           |
|------------|--------------------|-------------------|------------|--------------------|-----------|
| <i>sol</i> | <i>fa</i> $\sharp$ | <i>sol</i>        |            | <i>do</i> $\sharp$ |           |
| <i>mi</i>  | <i>ré</i>          | <i>ré</i>         | <i>do</i>  | <i>la</i>          | <i>ré</i> |
| <i>do</i>  | <i>do</i>          | <i>si</i> $\flat$ | <i>sol</i> | <i>sol</i>         |           |
| <i>do</i>  | <i>la</i>          | <i>sol</i>        | <i>mi</i>  | <i>mi</i>          | <i>la</i> |
|            | <i>ré</i>          |                   | <i>do</i>  | <i>la</i>          | <i>fa</i> |
|            |                    |                   |            |                    | <i>ré</i> |

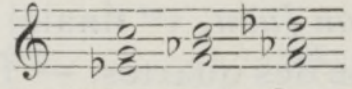
— Texte n° 17 : modulation très usuelle, à cause du « parallélisme » (relativité), comme disent les Allemands, qu'il y a entre le ton de *la* ♯ mineur et celui d'*ut* majeur. — Texte n° 18 : modulation encore très fréquente le *mi* de l'accord final étant la tierce de la tonique du 1<sup>er</sup>, et assez souvent complétée par l'insertion d'un accord de *la* ♯ mineur entre le premier et le second accord. — Texte n° 19 :



modulation très usuelle, où l'on interprète la tonique du premier accord (*ut*) comme la seconde diminuée de la tonique (*si*) du dernier (cf. Schumann, op. 39, n° 3, sur les mots .... *durch den Wald*). — Texte n° 20 : l'*ut* de l'accord initial est interprété de façon analogue au précédent.

#### VII. Modulations de mineur à mineur.

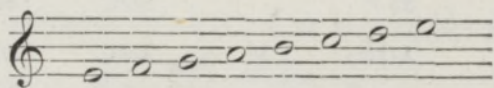
Elles sont, en général, plus dures que de majeur à majeur. — Texte n° 21 : exemples très communs. La modulation d'*ut* mineur au 2<sup>e</sup> degré du cycle des quintes,  , est aussi usuelle ; la contradiction entre le *la*  $\sharp$  de

l'accord final et le *la*  $\flat$  de la gamme sur laquelle est construit l'accord initial se trouvant corrigée par l'accord de septième intermédiaire. — Texte n° 22 : la gamme d'*ut* mineur a un *la*  $\flat$  ; celle de *la*  $\sharp$  mineur a un *sol*  $\sharp$ , ce qui crée un conflit. Peut-être la formule est-elle interprétée par l'oreille comme elle est écrite au texte n° 23. — Texte n° 24 : l'identité de la quinte de tonique du 1<sup>er</sup> accord et de la tierce du dernier adoucit à peine la dureté de cette formule. Schubert en tire un bel effet (*Aufenthalt*, *Schwanengesang*, sur les mots : *Wald, starrender Fels, rauschender Strom*). — Texte n° 25 ; tout répugne à l'emploi d'une telle formule, où toutes les notes de l'accord initial se trouvent abaissées, à la fin, d'un demi-ton, ce qui ne donne pas l'impression d'une différence de hauteur suffisante : le manque de rapport entre les 2 gammes sur lesquelles sont construites ces deux accords, le changement par demi-ton des trois voix dont l'une aboutit à une tierce diminuée, l'équivoque de cet accord de septième (*fa*  $\sharp$ , *la*  $\sharp$ , *do*  $\sharp$ , *mi*  $\flat$ ) qui peut être pris pour un renversement d'accord de sixte augmenté (*sol*  $\flat$ , *mi*  $\flat$ ), comme le texte n° 26. — Texte n° 27 : à cette limite, nous retombons dans les changements enharmoniques. Cette modulation équivaut en effet à celle du 5<sup>e</sup> cycle des quarts : 

Cf. Schubert, *Schwanengesang*, n° 3, sur les mots *Luftiger Bahn Wohin?* et op. 24, n° 1.

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*) : LE MODE DORIEN AU POINT DE VUE DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

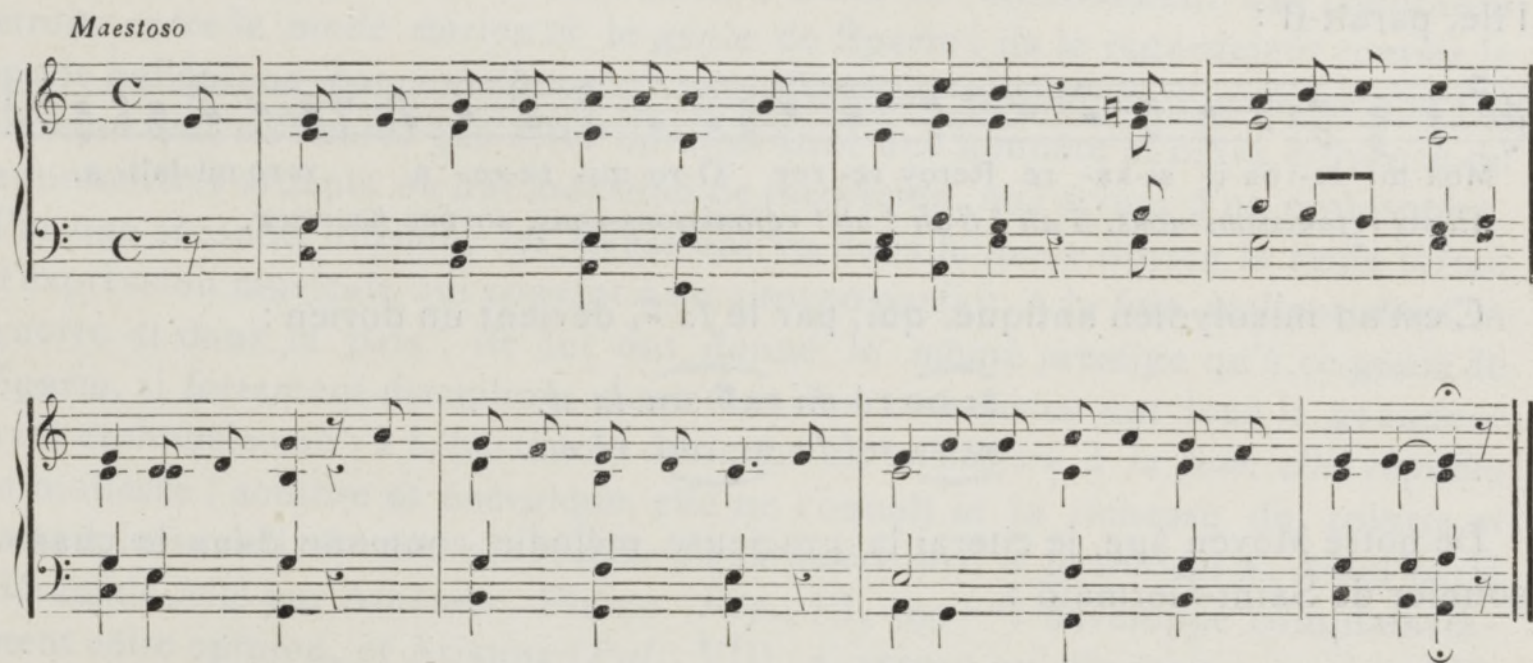


Cette échelle de *mi* à *mi* « sans accidents » s'est appelée successivement : chez les Grecs, *harmonie dorienn*e ; au moyen âge, le *deuxième mode authentique*, (*deuterus authenticus*), et aussi le *troisième mode* (en comprenant les modes plagaux dans la nomenclature) ; enfin, par suite d'une confusion que j'ai expliquée, elle s'est appelée *mode phrygien*, nom qui a seul persisté chez les compositeurs de la Renaissance. A l'étude de cette échelle se trouve liée l'étude de *la*  $\sharp$  à *la*  $\flat$ . Cette

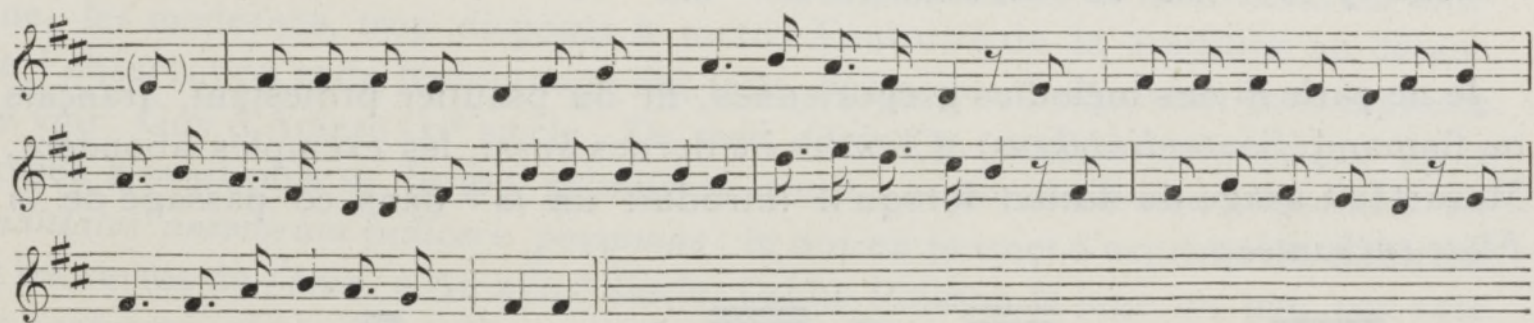


dernière s'appelait, chez les anciens, mode *hypodorien* ; elle s'est appelée, chez les modernes, mode *éolien*. Pour éviter toute confusion ultérieure, il sera bon d'avoir présentes à l'esprit ces premières notions.

Le premier fait à mentionner, quand on se place au point de vue de l'histoire générale, c'est que le mode dorien, caractérisé par la place du demi-ton entre le premier et le second degré, entre le cinquième et le sixième, est d'un usage quasi universel. Lorsque, pour rapprocher des mélodies populaires d'un mode antique, on prend des exemples chez les peuples méridionaux, on ne prouve pas grand'chose en ce qui concerne l'universalité du mode considéré, attendu qu'entre les Grecs d'autrefois et certains peuples modernes, il a pu y avoir transmission directe ou par intermédiaires. Pour montrer que le dorien est un mode universel, on pourrait prendre des exemples au Nord et au Midi, en Orient comme en Occident. On le rencontre partout. J'ouvre le recueil de mélodies populaires scandinaves, harmonisées par Ahlström (xviii<sup>e</sup> siècle) ; j'y trouve, construites sur l'échelle dorientienne, plusieurs mélodies dont je détache celle-ci (1) :



Du même recueil (n<sup>o</sup> 136, *Harpan's Kraf*) :



bien que le *fa* # puisse être considéré ici comme tierce de *ré* # tonique, la mélodie a une clausule en pur dorien par suite de l'identité des deux échelles :

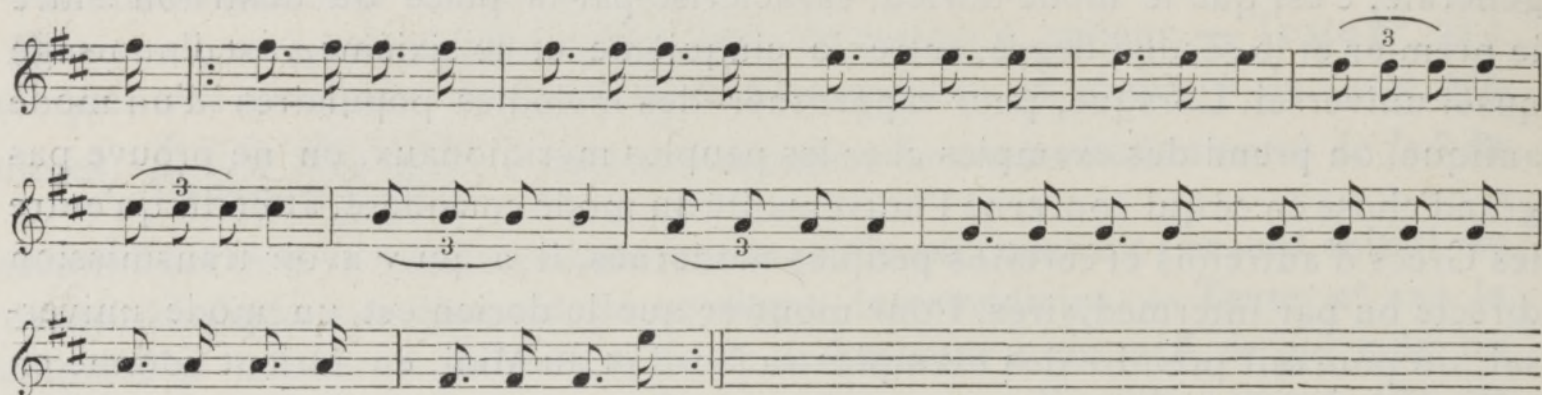
MI FA sol la SI DO ré mi  
et FA # SOL la si DO # RÉ mi fa #

Voici un air de danse australien, composé par des sauvages étrangers à toute théorie musicale (cité par Hagen, dans sa « thèse de doctorat » *Sur la musique de*

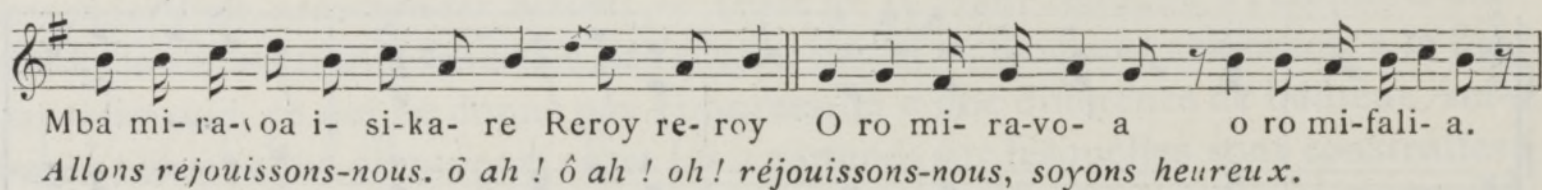
(1) *Nordiska Folkvisor*, arrangerade af Ahlström, n<sup>o</sup> 237, *Den falske Riddaren*. L'harmonisation d'Ahlström (rectifiée ici) est souvent défectueuse, conçue dans un esprit moderne.



quelques primitifs) ; air purement rythmique et fort curieux, ayant été sans doute en usage dans une de ces danses *mimétiques* où des chasseurs imitent — en croyant se donner par là un droit de prise sur lui — les bonds de l'animal dont ils veulent s'emparer :



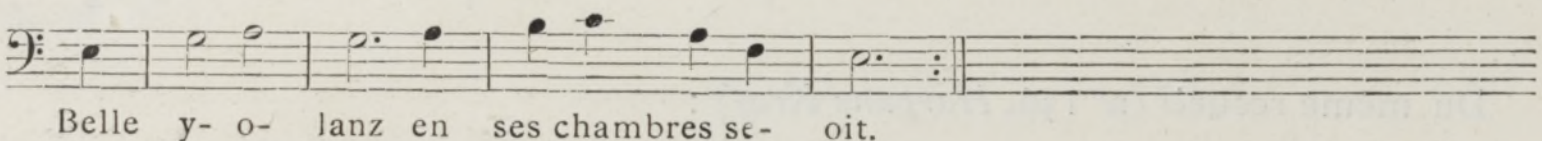
M. Sichel, chef de district à Madagascar, m'a communiqué, il y a quelques jours, le chant de fête suivant (*chant de fête Tetsimisaraka*), très répandu dans l'île, paraît-il :



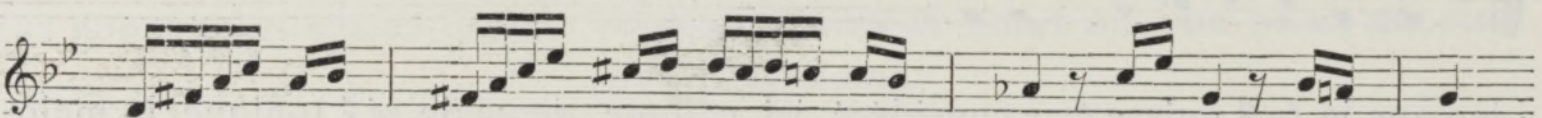
C'est un mixolydien antique, qui, par le *fa* #, devient un dorien :

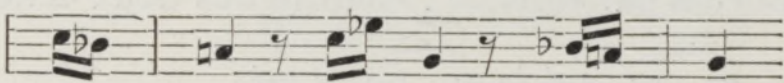
SI DO ré mi FA # SOL la si.  
MI FA sol la SI DO ré mi.

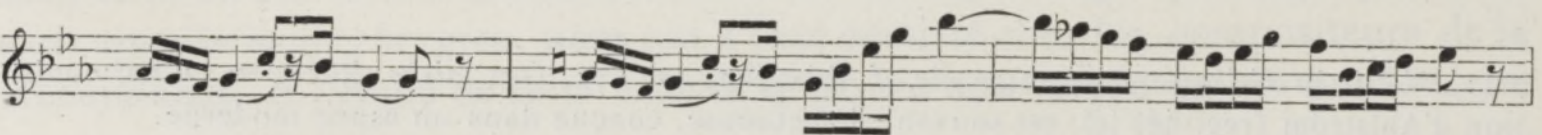
De notre Moyen âge, je citerai la gracieuse mélodie contenue dans le chansonnier de Saint-Germain :



Je ne parle ni des mélodies grégoriennes, ni du psautier protestant, français ou flamand (*Souter liedekens*). Chez les modernes aussi, les exemples abondent. Mozart fait usage du dorien lorsqu'il introduit un *la* b dans ce passage de la *Flûte enchantée* :

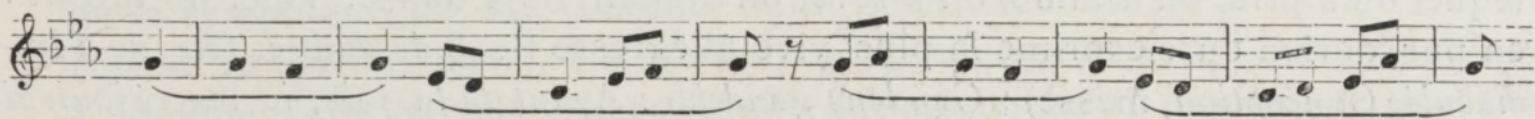


au lieu de  , qui eût été bien plus fade et inexpressif. Cette réalisation du dorien sur l'échelle *sol* b *la* b *si* *do* *ré* b *mi* *fa* *sol*, se retrouve dans la *Carmen* de notre Bizet (avec l'altération passagère *la* #) :





et dans la *Snegoruschka* de Rimsky-Korsakow (Prologue, p. 49 de la partition piano et chant) :



Je cite ces textes, pris un peu partout, uniquement pour donner une idée de l'importance du fait étudié. Restreignons-nous maintenant dans le domaine de *notre* musique, consultons ceux qui ont fait la théorie du dorien, et voyons comment il a été traité, au double point de vue de la mélodie et de l'harmonie.

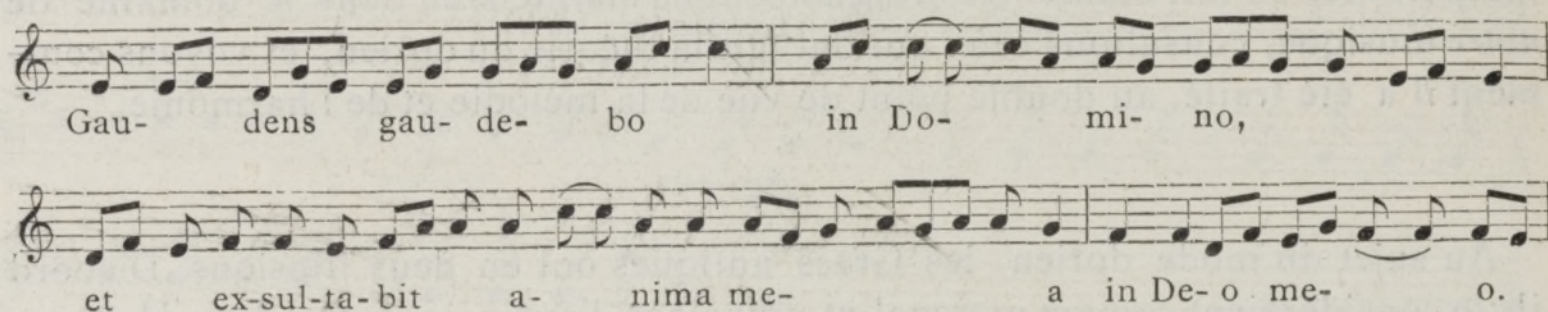
\*  
\* \*

Au sujet du mode dorien, les Grecs antiques ont eu deux illusions. D'abord ils le considéraient comme national et croyaient l'avoir inventé. Aux Hellènes établis à l'opposé de la mer Egée, sur la côte occidentale de l'Asie mineure, ils abandonnaient volontiers les harmonies voluptueuses, convenables aux libres « beuveries » (*συμπотικαί*, dit Platon) ; mais ils établissaient une connexion étroite entre le mode dorien et le génie de Sparte ; ils le regardaient comme le mode hellénique par excellence. Il est infiniment probable, d'après ce que j'ai indiqué tout à l'heure, que cette opinion était une honnête et naïve croyance de nationalistes ardents ou une assertion de théoricien, ou l'erreur d'un philosophe. Par une seconde illusion, les Grecs ont vu dans le mode dorien la seule forme d'expression musicale qui convînt à un citoyen parfait, à la fois vaillant dans la guerre et dans la paix ; ils lui ont donné le même prestige qu'à ce génie de Sparte, si fortement discipliné, dont tous les moralistes ont loué la grandeur avec enthousiasme : « L'harmonie dorientale est *étrangère à la joie*, elle répudie la mollesse ; sombre et énergique, elle ne connaît ni la richesse du coloris ni la souplesse de la forme, *elle possède un caractère viril et grandiose* ». Ainsi parle Héraclide (cité par Athénée). Platon (*Rép.*, III, 399 a-c) développe complaisamment cette opinion, et Aristote (*Pol.*, VIII, 5) assure qu'elle était unanime. L'épithète dont se servent habituellement les anciens pour caractériser le dorien est *σεμνός* = *sévère, austère, auguste, vénéré*. Après la fin de la civilisation antique, les modernes, trop disposés à mettre l'autorité de la tradition au-dessus de l'observation et du témoignage des faits, ont souvent reproduit cette manière de voir. Guy d'Arezzo (xi<sup>e</sup> siècle *De mod. form.*, p. 107), à une époque où le dorien n'avait plus sa forme primitive, disait : « *per deuterum, dignitates vel qualitates animorum indicere possumus* : le dorien permet d'exprimer la noblesse et les vertus de l'âme. » Au xviii<sup>e</sup> siècle, l'abbé Poisson le juge un peu par voie de contraste, et ainsi lui fait tort : « Le III<sup>e</sup> mode, dit-il, est propre aux textes *qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhéments, des mouvements de colère, d'ardeur*... Il convient aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, *la cruauté, les paroles dures* et celles qui traitent des combats spirituels ou corporels ». (Poisson, *Traité du plain-chant*, 1750, p. 247-248.) En somme, le dorien est réputé âpre et dur, dénué de tendresse. Il s'en faut que toutes les compositions musicales justifient cette caractéristique !

Que le mode dorien ait une noblesse, une grandeur particulières, c'est incontestable : il doit ces qualités à sa seconde et à sa tierce mineure, et à l'absence de note sensible. Mais remarquons que *tous* les sentiments humains peuvent



avoir grandeur et noblesse, et que par conséquent *tous*, sans exception, ont pu être exprimés, et ont été effectivement exprimés en dorien. C'est un mode sur lequel on a prié, on a aimé, on a rêvé, on a gémi, on a dansé. Voici un introït : en pur dorien où s'exprime la plus vive allégresse (le 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception, messe) : *Gaudens gaudebo* : Ayant de la joie, je me réjouirai (dans le Seigneur), tels sont les deux premiers mots. *Exultabit anima mea* : mon âme bondira de joie, est-il dit dans la suite :





idées de polyphonie et d'orchestration brillantes dans l'imagination d'un moderne, mais qu'il faut lire en oubliant les mélodies de M. Alexandre Georges, ou la symphonie de M. Camille Saint-Saëns sur *Le feu du ciel* ! Dans cet *Hymne au Soleil* (Helios), qui est d'une pauvreté musicale très remarquable, il y a quelque chose qui eût choqué l'oreille des musiciens du moyen âge, et (à partir du x<sup>e</sup> siècle environ) leur aurait paru antimusical : c'est le triton (*fa-sol-la-si* ♯) qui reparait plusieurs fois (vers 3, 5, 7, 10, 12, 16). Au moyen âge, à partir d'une certaine époque, on cherche à éviter cet intervalle, là même où une des notes du triton n'est pas émise, mais pourrait être sous-entendue. Nous en avons le témoignage dans ce texte de Guido d'Arezzo : « *Iste modus non (adeo) aliorum authenticorum servat regulam : cum enim quinto alii habent formulas, iste insuper texto* : ce mode (le III<sup>e</sup>) ne suit pas la même règle que les autres modes authentiques ; les autres terminent sur le 5<sup>e</sup> degré, celui-ci sur le 6<sup>e</sup>. » Il ressort de ce texte que, avant l'époque de Gui, c'est-à-dire avant le xi<sup>e</sup> siècle, la dominante du III<sup>e</sup> mode (*si* ♯) s'était déplacée ; le 5<sup>e</sup> degré ascendant avait été remplacé, au point de vue de sa fonction modale, par le 6<sup>e</sup> (*ut*), le *si* ♯ devenant une simple note de passage. Ce déplacement entraîna une modification essentielle du mode : le *mi*, jusqu'alors fondamental, fut considéré (par suite du son final *ut*) comme médiane de l'accord *do-mi-sol*, ou comme quinte de la triade *la-do-mi*.

Un autre moyen fut employé pour éviter le triton, au risque de bouleverser organiquement le mode antique et de provoquer des confusions ultérieures. On éleva d'un demi-ton le second degré (*fa* ♯ au lieu de *fa*, de façon à obtenir une échelle qui était identique à celle de l'éolien (*la*), échelle qui elle-même était identique à celle de *ré* (avec *si* ♮) :

| <i>dorien antique</i> | <i>dorien moderne</i> | <i>éolien</i> | <i>protus</i> (1 <sup>er</sup> mode du plain-chant). |
|-----------------------|-----------------------|---------------|------------------------------------------------------|
| mi                    | mi                    | la            | ré                                                   |
| ré                    | ré                    | sol           | do                                                   |
| (do                   | (do                   | (fa           | (si ♮                                                |
| (si ♯                 | (si                   | (mi           | (la                                                  |
| la                    | la                    | ré            | sol                                                  |
| sol                   | (sol                  | (do           | (fa                                                  |
| (fa                   | (fa ♯                 | (si           | (mi                                                  |
| (mi                   | mi                    | la            | ré                                                   |

Ainsi s'explique que certaines antiennes (comme *Domine, quinque talenta*) qui, à l'époque de Régimon (ix-x<sup>e</sup> s.), étaient chantées dans le mode de *mi* se chantent depuis Gui d'Arezzo en 1<sup>er</sup> mode (*ré*)

Depuis le x<sup>e</sup> siècle, où la structure organique du système se modifie par le déplacement de la dominante, le mode dorien a perdu peu à peu dans le chant liturgique l'importance qu'il avait autrefois. Mais nous le retrouvons dans le chant populaire et dans les œuvres polyphoniques de la Renaissance, soit à l'état pur, soit avec des altérations nouvelles.

Comment les mélodies composées dans le mode phrygien ont-elles été traitées par les musiciens de la Renaissance ? Quel est le mécanisme de ce mode ?

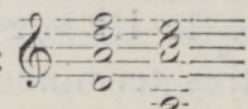
Le phrygien (il s'appelle désormais ainsi) a une situation un peu spéciale, et voici pourquoi.

Il a une tierce et une sixte mineure, et, ce qui le distingue de toutes les autres



échelles modales, une seconde mineure (*fa*). Sans ce *fa*  $\sharp$ , on retomberait (avec un *fa*  $\sharp$  dans la gamme éolienne (de *la* à *la*). Ce *fa*  $\sharp$  détermine aussi et exige la 7<sup>e</sup> mineure, *ré*  $\sharp$ , note avec laquelle il fait une triade complémentaire; d'ailleurs le *ré*  $\sharp$  est inconnu de l'ancienne théorie; et, de plus, c'est un principe, pour tous les modes diatoniques comme pour tous les tons du plain-chant, qu'il n'y ait jamais deux intervalles de demi-ton consécutifs (tels que *si*  $\sharp$ -*do*  $\sharp$ , *ré*  $\sharp$ -*mi*). La conséquence de cette organisation, c'est que le phrygien ne peut pas faire une cadence complète ou parfaite (au point de vue du système moderne) sur sa finale; il lui faudrait, pour cela, l'accord *si* *ré*  $\sharp$  *fa*  $\sharp$ , qu'il ne peut pas former.

On a suppléé à cette lacune en employant diverses cadences dites *phrygiennes*, qui ont beaucoup de charme : 1<sup>o</sup> changement de fonction du *mi* final, qui de tonique devient quinte, et modulation en *la* éolien :



Cette modulation en *la* est si intéressante et susceptible d'un effet si expressif, que Schumann l'adopte dans ses exquises *Scènes d'enfants*, alors même que l'introduction d'un *ré*  $\sharp$  lui permettrait de conclure sur l'accord de *mi*  $\sharp$  mineur. Et rien n'est plus délicat, rien n'est plus poétique et charmant que cette clause qui laisse la phrase indécise et en suspens :

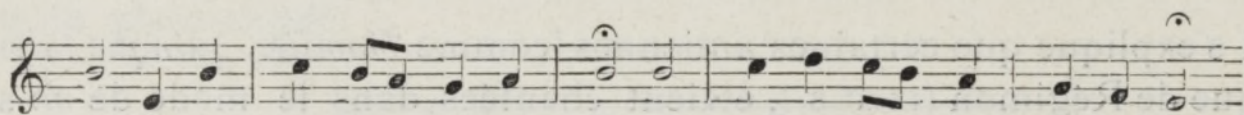


(Schumann, *Kind in Einschlummern* — l'enfant qui s'assoupit — op. 15, n<sup>o</sup> 12.)

2<sup>o</sup> On fait conclure le dorien, à la dominante du mode éolien, sur un accord majeur, avec un *sol*  $\sharp$  qui est étranger au système :



Ce n'est encore qu'une cadence « imparfaite » pour l'oreille moderne. Voici un choral protestant en dorien (*aus tiefer Noth Schrei' ich zu dir*) :

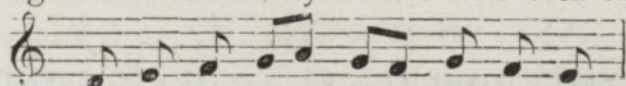


dont Bach a ainsi harmonisé la seconde période (1) :



(J.-S. Bach, 371 chorals à quatre voix, éd. Breitkopf, n<sup>o</sup> 10.)

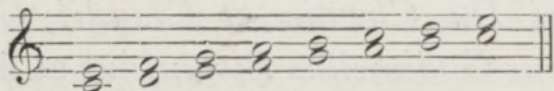
(1) La terminaison est analogue à celle de l'hymne *A solis ortu cardine* (in Nativ.) :



Cf., dans le même recueil le choral 352 (*Es woll' uns Gott genädig sein*).



En somme, le phrygien (dorien) est prisonnier de sa sous-dominante, *la* (1) ; de ce *la*, il peut passer en *ré* : exemple curieux d'un mode qui a un accord de tonique mineur, et qui, si on ne lui adjoint pas une note étrangère, doit moduler sur deux autres accords mineurs. Cette connexion est le contraire de celle qui rattache le majeur ionien (*ut*) aux majeurs mixolydien (*sol*) et lydien (*fa*). Mais voici une autre ressource qui fait compensation et, en arrachant le phrygien à son perpétuel mineur, permet de le considérer sous un autre aspect. Le *mi* fondamental est tierce d'*ut*. Or, toute la gamme ionienne peut faire cortège à la gamme phrygienne en se supposant à elle :



Le phrygien peut donc moduler en ionien : et de là, il peut passer en *sol* (ionien, avec *fa* #) De cette faculté mise à profit, il résulte que le phrygien, étant sous la dépendance de l'éolien, qui lui fournit des éléments de modulation, et de l'ionien, est en quelque sorte attiré vers le registre grave ; aussi apparaît-il souvent transposé en *ré* avec 2 bémols, ou en *ut* avec 4 b. De plus, les mélodies qui lui appartiennent ne commencent pas toujours par la tonique, mais par un des sons indiquant les modes dans lesquels il aime à passer. (Cf. J.-S. Bach, choral 214, *ibid.*)

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

### Horace en musique.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE L'HUMANISME MUSICAL EN FRANCE  
AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

Les humanistes du xvi<sup>e</sup> siècle, désireux de reconstituer dans son intégrité la poésie des anciens, étaient naturellement amenés à y joindre la musique, et, faute d'avoir retrouvé les véritables mélodies des vers antiques, ils y adaptèrent des mélodies nouvelles. On mit surtout en musique les poètes latins, plus universellement connus que les grecs et aussi familiers au public cultivé que les auteurs contemporains eux-mêmes. Et, parmi les œuvres de la poésie latine, ce furent surtout les Odes d'Horace qui tentèrent les musiciens humanistes. Le poète qui célébra les gloires de ce siècle d'Auguste, si vivant pour les hommes de la Renaissance, l'épicurien délicat qui rehaussait de mélancolie et de morale ses chansons et ses badinages était sans doute l'auteur préféré des lettrés du xvi<sup>e</sup> siècle. Mais si Horace attira l'attention des musiciens, c'est avant tout parce qu'il avait importé à Rome les mètres d'Alcée, de Sapho, d'Anacréon et des poètes Alexandrins, c'est parce que ses Odes constituaient un véritable répertoire des rythmes lyriques de l'antiquité. Aussi, dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle, les odes d'Horace avaient été mises en musique en Allemagne par Pierre Tritonius, à l'instigation du célèbre humaniste Conrad Celtes, et d'autres adaptations musicales en furent faites, notamment par Senfl et par Hofheimer. Il se produisit ainsi au delà du Rhin, pendant la plus grande partie du xvi<sup>e</sup> siècle, un mouvement extrêmement curieux pour l'étude des rapports de l'humanisme et de

(1) Cf. le choral de Bach n° 16 (*ibid.*).



la musique (1). En France, ce mouvement paraît avoir été beaucoup moins important. Ce qui est sûr, c'est qu'il a laissé fort peu de traces, et il semble que fort peu de musiciens français, au xvi<sup>e</sup> siècle, se soient souciés de mettre en musique des odes d'Horace.

— *Claude Goudimel*. Dans son « Manuel du libraire », à l'article *Horatius*, Brunet (2) mentionne une œuvre de Goudimel, parue en 1555 et portant le titre suivant : « *Q. Horatii Flacci poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae. — Parisiis, ex typogr. Nicolai Du Chemin et Claudii Goudimelli, 1555.* » L'ouvrage serait signé *Claudius Godimellus Bisuntinus* et dédié à Gérard Gryphius, professeur à Narbonne. On peut voir, d'après le titre seul, que ces compositions ont dû être faites dans le même esprit que celles des maîtres allemands de la même époque. En effet, le compositeur semble s'être proposé de mettre en musique toutes les odes qui diffèrent par le genre de mètre (*quotquot carminum generibus differunt*). Or, l'expression *genera carminum*, au sens de type métrique ou strophique, se rencontre couramment dans les œuvres des musiciens humanistes allemands : ils composaient des airs différents pour chacun des divers *genera carminum*, et l'on chantait sur le même air chaque ode de même type. Cette analogie peut être induite avec certitude du titre de l'ouvrage ; mais il serait plus intéressant de pouvoir la constater par la lecture des compositions musicales elles-mêmes, et l'on pourrait faire à ce propos des comparaisons instructives. Malheureusement l'ouvrage de Goudimel, que Brunet mentionne comme « rare », n'a pu être retrouvé. Nous devons donc nous contenter du titre et des quelques indications qu'on en peut tirer.

— *Le manuscrit fr. 19.098 de la Bibliothèque Nationale*. — On trouve une ode d'Horace, mise en musique pour voix seule, dans le manuscrit fr. 19.098 de la Bibliothèque Nationale (feuillet 13 r<sup>o</sup>). Ce manuscrit contient des fragments d'un traité de musique comprenant au moins trois livres. C'est un brouillon très mal écrit et par endroits très raturé : la lecture en est fort pénible. On lit en marge du premier feuillet (recto) : « Ce livre a esté mis au net et achevé le 17<sup>e</sup> juin 1581. »

Les fragments contenus dans le manuscrit comprennent 28 feuillets de papier (273 sur 193 millimètres). Après une courte préface et des considérations générales sur le « nom et définition de musique » et sur la « division de musique » en « organique » et en « musique vocale », l'auteur anonyme traite avec détail de la musique grecque ; à remarquer au feuillet 6 r<sup>o</sup> une transcription de l'ode d'Horace en question, écrite dans la notation musicale grecque et portant la mention : « Trois saphiques avec l'adonic mode Æolienne ». Puis viennent des chapitres sur la musique proportionnelle, avec un tableau des notes et des silences (feuillet 10) et la théorie des modes ecclésiastiques. Le début du livre II (feuillet 14) traite des intervalles (« espaces ») ; la théorie des modes est reprise pendant quelques feuillets (3) ; on trouve ensuite une série de curieux chapitres

(1) Cf. R. von Liliencron, « Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts ». (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss, III<sup>e</sup> année (1887), p. 26-91. La question s'est étendue depuis le travail de M. Liliencron et mérite peut être d'être reprise.

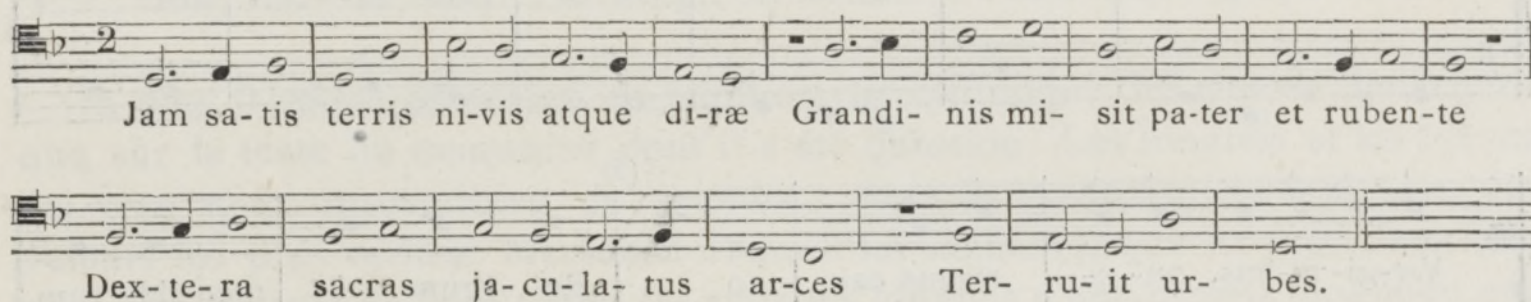
(2) *Manuel du libraire*, 5<sup>e</sup> éd. 1861, col. 326. — Michel Brenet, *Claude Goudimel* (Besançon, Paul Jarquin, 1898, in-8<sup>o</sup>), p. 20 et 21.

(3) Il ne faut pas perdre de vue que le manuscrit présente des lacunes considérables et que, même dans les fragments qui restent, certains feuillets paraissent avoir été transposés.



sur la métrique musicale, intitulés : « Des pieds des chansons » (1) (feuillet 19 r<sup>o</sup>), avec un tableau des pieds métriques notés musicalement), « Notables sur les pieds des Carmes » (feuillet 19 v<sup>o</sup> ; avec, au f. 22 v<sup>o</sup>, une strophe saphique française en musique), « Des couplets des chansons » (feuillet 25) : la structure des couplets, qui peuvent être « dicoles distrophes », « dicoles tristrophes », « tricoles tétrastrophes », etc., est désignée par une terminologie métrique qui présente des ressemblances curieuses avec celles de Baïf. Le livre III, qui est fort incomplet, contient des chapitres sur la « symphonie », sur les consonances, sur le contrepoint, sur le faux-bourdon..., etc. Je n'ai pu retrouver la copie annoncée au premier feuillet, ni déterminer avec certitude quel est l'auteur de ce traité. Quel que soit cet auteur, il paraît être très versé dans la théorie de la musique grecque, avoir la pratique de l'hébreu (v. feuillet 11 v<sup>o</sup>) et n'être pas étranger aux préoccupations de métrique musicale qui, depuis 1570, avaient provoqué en France la création d'une musique « mesurée à l'antique ».

Si j'ai insisté un peu longuement sur la description de ce manuscrit, c'est qu'il n'est guère connu, quoiqu'il soit de nature à exercer d'une façon profitable la patience des chercheurs. L'ode d'Horace qui s'y trouve notée au feuillet 13 r<sup>o</sup> est la deuxième du livre premier. Je crois qu'il peut être intéressant d'en reproduire ici la mélodie (2) :



On remarquera que, dans cette transcription musicale d'une ode saphique, le souci de marquer nettement la mesure musicale conduit l'auteur à modifier parfois les valeurs données à la longue et à la brève du vers (3). C'est ainsi que la longue est tour à tour traduite par  $\circ$  et par  $\text{♩}$ , la brève par  $\text{♩}$  et par  $\text{♪}$ .

— *Etienne Du Chemin*. Jusqu'à présent, je ne connais pas d'autre exemple français d'odes d'Horace mises en musique au xvi<sup>e</sup> siècle. Il nous faut aller jusqu'au début du xvii<sup>e</sup> siècle pour retrouver de nouvelles tentatives de ce genre. Dans son *Harmonie universelle* (1636) Mersenne cite deux odes d'Horace mises en beaucoup d'Odes musique par « Monsieur Du Chemin Advocat au Parlement, qui a déjà mis de Pindare et d'Horace en Musique suivant la mesure, et le propre mouvement que requiert la nature de chaque vers (4) ». Selon Fétis, ce Du Chemin aurait publié en 1661 un recueil d'*Odes d'Horace mises en musique*

(1) Ce titre a été barré, mais reste parfaitement lisible.

(2) Je n'y ai apporté d'autres modifications que la division par barres de mesure et la substitution corrélatrice du signe 2 au signe  $\text{C}$ .

(3) Si l'on veut se renseigner sur l'état des études de métrique en France vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, on pourra lire utilement les trois ouvrages suivants de René Guillon : 1<sup>o</sup> *De generibus carminum graecorum* (2<sup>e</sup> éd.), Paris, Wechel, 1560, in-4<sup>o</sup> (50 p.) ; 2<sup>o</sup> *Gnomon... pernecessarium ac perutile, volentibus serio studio rimari arcana Poetarum omnium Graecorum*, Paris, Wechel, 1556, in-4<sup>o</sup> (70 p.) ; 3<sup>o</sup> *Gnomon... pernecessarium ac perutile, volentibus serio studio rimari arcana Poetarum omnium latinorum*, Paris, Wechel, 1557, in-4<sup>o</sup> (62 f.).

(4) *Traitez de la voix et des chants*, p. 180. La deuxième de ces Odes n'est pas explicitement attribuée par Mersenne à Du Chemin. Mais le contexte ne permet aucun doute sur cette attribution.



à quatre parties (1), que je n'ai pas retrouvé. Quoi qu'il en soit, il ne faudrait pas le confondre avec Nicolas Du Chemin, le graveur de musique du xvi<sup>e</sup> siècle, qui édita précisément les mélodies de Goudimel sur les odes d'Horace. Les deux airs de Du Chemin que cite Mersenne sont adaptés, l'un à la première ode du 3<sup>e</sup> livre, l'autre à l'ode 4 du premier livre. Le premier se trouve à la page 395 du *Traité de la composition*, le second à la page 418. Je les reproduis ici, bien qu'ils soient du xvii<sup>e</sup> siècle, parce qu'en réalité ils ne sont pas sans rapport avec l'esprit de la Renaissance.

## I

O- di pro-phanum vulgus et ar- ce- o. Fa- ve- te lin- guis :

car- mi- na non pri- us Au- di- ta Mu- sa- rum sa- cer- dos.

Vir- gi- ni- bus, pu- e- ris que can- to Re- gum ti- men- do- rum

in prop- ri- os gre- ges Re- ges in ip- sos im- pe- ri- um est Jo- vis

Cla- ri, gi- gan- te- o tri- um- pho, Cun- cta su- per- ci- li- o mo- ven- tis

(1) Ce qui est sûr, c'est qu'il ne les avait pas publiées en 1636, puisque Mersenne peut écrire : « Si quelqu'un desire plusieurs autres Odes d'Horace mises en Musique, suivant leurs propres mouvemens, je ne doute nullement que Monsieur du Chemin ne leur en monstre, et ne leur en face ouïr tres-librement, s'ils prennent la peine de l'en prier... » (*Traité de la composition*, p. 395.)

(2) « Il n'y a point d'autres différences dans les couplets qui suivent le premier, sinon qu'en tous les seconds vers la première syllabe est longue, et partant doit estre d'une demie mesure : mais parce que la syllabe *fa* de *Favete* du premier couplet est briefve, il y a un souspir devant pour faire paroistre ladite briefve, en gardant néanmoins le mesme temps. » (Mersenne, *ibid.*, p. 395.)

(3) Cette barre, la seule qui se trouve dans le texte, marque la séparation des deux strophes.



## II

Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et Fa-vo-ni,

(1)

Trahuntque siccas machinae ca-rinas Ac neque jam sta-bu-lis gaudet pe-cus

(2)

aut a-ra-tor i-gni Nec pra-ta ca-nis al-bi-cant pru-i-nis.

On peut faire sur ces textes, au point de vue rythmique, les mêmes remarques que sur le texte du manuscrit dont il a été question. Les longues et les brèves du vers sont susceptibles de prendre, dans la transcription musicale, les valeurs les plus variées. Mersenne nous dit lui-même (3) que les musiciens « ne sont pas obligés de faire toutes les syllabes longues d'une même longueur, car ils peuvent donner le temps d'une semibreve, ou d'une minime, ou d'une noire, ou même d'une crochue aux syllabes longues, pourveu que dans une même mesure ou diction ils usent des notes d'un moindre temps sur les syllabes briefves... ». Les musiciens humanistes allemands du début du xvi<sup>e</sup> siècle respectaient bien plus scrupuleusement les valeurs prosodiques des syllabes. — On peut s'en rendre compte en comparant le dernier air de Du Chemin avec cette charmante mélodie de ténor, extraite du recueil de Tritonius (4), où le rapport (1/2) de la brève prosodique à la longue est strictement observé et toujours exprimé de la même façon :

Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et Fa-vo-ni,

Trahuntque sic-cas machi-nae ca-ri-nas.

(1) Le texte, au lieu du *si*, donne un *do*.

(2) Cette note est omise dans le texte. J'ai restitué un *fa*, malgré l'octave directe, par analogie avec *nec prata canis* (*mi-fa* à la basse).

(3) *Ibid.*, p. 415.

(4) Von Liliencon, ouvrage cité, p. 57. La mélodie originale est écrite en brèves et en semi-brèves : j'en ai réduit les valeurs.



S'il fallait chercher en France, au xvi<sup>e</sup> siècle, une musique respectant à peu près exactement le rapport de la longue à la brève dans la transcription des mètres anciens, on la trouverait dans les airs « mesurés à l'antique », composés sur des vers français « mesurés ». Ce dernier genre de musique, d'une plus haute portée artistique que les essais des humanistes allemands, fut fort répandu dans notre pays pendant le dernier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles nous avons trouvé en France si peu d'adaptations musicales des odes d'Horace.

PAUL MASSON.

### Informations.

CORRESPONDANCE. — Nous recevons la lettre suivante :

Houlgate, 27 juin.

MON CHER DIRECTEUR,

Je reçois seulement aujourd'hui, après un voyage en Allemagne, la lettre de M. Constant Pierre que vous avez bien voulu me communiquer. J'avais dit que le *Prométhée*, « drame lyrique » inscrit par lui (p. 750 de son *Conservatoire de musique*, 1900, Imprimerie nationale) parmi les « œuvres » de M. Maurice Emmanuel, n'existait pas. Et en effet, chez quel éditeur trouve-t-on cet opéra ? Quel est son prix ? son format ? sa date ? S'il n'a pas été gravé, à quel directeur de théâtre a-t-il été présenté ? Ce « drame lyrique » fut-il reçu ? refusé ? reçu à corrections ? Y a-t-il une référence quelconque à laquelle on puisse rattacher cette indication qui fait vraiment très bien dans une liste d'« œuvres » : *Prométhée, drame lyrique* ?

L'honorable M. Constant Pierre me donne raison quand je dénonce un bluff aussi énorme, dont je n'ai jamais songé, ai-je besoin de le dire ? à faire peser la très lourde responsabilité sur l'excellent et très savant secrétaire du Conservatoire, historien consciencieux de la musique. Bien que M. Constant Pierre ne vous demande pas l'insertion de sa lettre, permettez-moi de la reproduire : « *Des coquilles, qui n'en fait pas ? des erreurs, qui en est à l'abri ? J'ai fait la Bibliographie de mon livre en CONSULTANT LES INTÉRESSÉS qui ont pu me signaler des œuvres existant seulement à l'état de projet. Agréer, etc....* CONSTANT PIERRE. » Voilà qui ne laisse place à aucune équivoque. Je n'ai nullement reproché à M. Pierre une « coquille » ou une « erreur ». Il s'agit d'une chose beaucoup plus grave. Je reproche à M. Emmanuel, au moment où on lui a demandé la liste de ses « œuvres », de s'être attribué la paternité d'un « *Prométhée, drame lyrique* », qui est inexistant. Si l'œuvre a existé à l'état de « projet » suivi d'un commencement d'exécution, les usages voulaient que le titre de l'ouvrage projeté fût précédé des mots suivants : « *En préparation.* » Ce n'est pas à un docteur ès lettres que j'ai besoin de rappeler cette règle.

Et ce que je viens de dire sur le « *Prométhée, drame lyrique* » — et mythique surtout — je crois bien que je pourrais le dire aussi de la « *Symphonie bretonne* » mentionnée immédiatement après, dans la même liste d'« œuvres » !... Mais je reviendrai, après enquête, sur ce second point. Il y a des gens qui se créent des titres avec une facilité vraiment excessive !

Croyez, mon cher Directeur, à mes meilleurs et dévoués sentiments,

A. SABATHIÉ.

CONCERTS LAMOUREUX. — C'est au théâtre Sarah-Bernhardt que nous aurons la joie d'entendre les Concerts Lamoureux, l'hiver prochain. Le traité définitif a été conclu entre la grande artiste et le comité de la célèbre Association.

Les deux premiers concerts de l'abonnement sont fixés pour les 7 et 14 octobre. Du 15 au 30 octobre, l'orchestre, sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze concerts à Berlin, Dresde, Leipzig, Frankfort, Mannheim, Hanovre, Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne.



Les concerts d'abonnement seront repris à Paris le 4 novembre pour finir le 31 mars 1907.

BILAN MUSICAL. — GENÈVE. — La saison qui vient de se terminer a offert aux amateurs de musique un total de 122 concerts, — 4 de moins que l'an dernier. 41 de ces concerts ont été donnés par des artistes de notre ville, 16 par des virtuoses de passage, 53 par des sociétés genevoises et 12 par des sociétés étrangères. 36 de ces concerts ont un but social ou philanthropique ; 27 avaient le concours d'un orchestre ; 14 étaient consacrés à la musique de chambre ; et 5 étaient « dénommés populaires » ; 28 de ces concerts ont eu lieu au Conservatoire, 26 à la Réformation, 17 au Victoria-Hall, 21 dans des édifices religieux et 30 dans des salles diverses. Dans les œuvres interprétées nous voyons : *la Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, *l'Enfance du Christ* de Berlioz, le *Requiem* de Cherubini, *Joseph* de Méhul, plus 18 symphonies, 4 poèmes symphoniques, 9 suites, 43 ouvertures, 2 quintettes, 15 quatuors, 5 trios, 32 concertos, 62 sonates et 1002 morceaux divers. Les interprètes ont été de 92 pour le chant, 48 pour le piano, 45 pour le violon, 11 pour le violoncelle et 11 pour l'orgue. Les auditions musicales avec comédies, exercices de gymnastique, projections lumineuses, ou suivies de bal, ne figurent pas dans la présente statistique.

Citons les protagonistes les plus en vue : M<sup>mes</sup> Landi, Marty, Panthès, Ketten, Stefi Geyer, Auguez de Montalant, Mysz-Gmeiner, et MM. Marteau, Thibaud, Gorski, Sarasate, Casals, Mahaut, Delafosse, Th. Dubois, Sechiari, Consolo, Ten Have, Lermyte, Frölich, Mauguère, Risler, Boucherit, Cortot, E. Ysaye, Cazeneuve.

PIERRE FERRARIS.

VENTE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE ANCIENS. — On ne voit pas souvent passer dans les salles de l'hôtel des ventes une collection d'instruments de musique aussi importante que celle que rassembla feu M. Eugène Lecomte. Au milieu des tableaux et objets d'art d'une diversité si grande dont se composait sa collection, apparaissaient des violons, des violoncelles, des altos, des archets et des instruments anciens qui y ajoutaient un intérêt particulier. Le plus grand mouvement d'enchères s'est opéré autour d'un *violon* d'*Antonius Stradivarius*, Crémone, 1725, avec étui acajou, qui a été poussé à 10.000 francs, et d'un *violoncelle* du même (Crémone, 1693), avec étui, dont on a donné 7.000 francs. Viennent ensuite dans l'ordre des enchères : un *violon* de *Grancino* (marque Amati) avec étui, payé 2.650 francs ; un autre de J.-B. *Vuillaume*, 1.450 francs ; un *alto* ancien (marque *Bergonze*), avec étui, 1.300 francs.

Parmi les autres instruments adjugés à des prix plus modestes par M<sup>e</sup> Chevallier, qui dirigeait la vente, il convient de citer : un *alto* ancien recoupé, par Aldric, obtenu pour 90 fr. ; *violoncelle* anciens Italiens, 310 fr. ; *contrebasse* quatre cordes, archet et étui, 70 fr. *Archets* : *Tourte jeune*, violoncelle, baguette octogone, adjugés 460 fr. ; du même, baguette ronde, 320 fr. ; *Tourte aîné* : violon, hausse de *Peccatte* écaille, garnie or, baguette ronde, 240 fr. ; *Voirin* : violon, baguette octogone, 130 fr. ; *Vieux Paris* : violon, hausse avec lyre, baguette octogone, 90 fr. ; *Gand frères* : alto, baguette ronde, 40 fr. ; *Henry* : alto hausse écaille garnie argent, baguette ronde, 130 fr. ; *Gand frères* : violoncelle, non marqué, baguette ronde, 51 fr. ; *Voirin* : violoncelle, baguette ronde, 98 fr.



Quelques autres instruments anciens méritent aussi une place dans ce compte rendu ; en voici la brève description, telle qu'elle figure du reste au catalogue : Viole d'amour de *Paulus Alletsee* 21 cordes, vendue 450 fr. ; petite mandoline ivoire et ébène, 95 fr. ; mandoline avec manche incrusté d'ornements, 75 fr. ; *quinton de Guersan* (1763), 310 fr. ; luth-guitare de *Despont*, 100 fr. ; luth ancien, 175 fr. ; archiluth, 125 fr.

HÉBERT ROUGET.

— Parmi les lauréats du dernier concours de l'Institut, nous avons été heureux de voir, au premier rang, M. Gailhard, le fils de l'excellent artiste qui dirige notre Académie de musique. Les autres lauréats sont MM. Dumas (premier grand prix) et Le Boucher. A cette occasion, félicitons aussi M. Gailhard de faire répéter en ce moment la *Thamara* de M. Bourgault-Ducoudray dont nous avons longuement parlé ici.

CONSERVATOIRE. — Les dates des concours publics qui auront lieu, comme l'année dernière, dans la grande salle du théâtre national de l'Opéra-Comique, sont ainsi fixées :

|          |    |          |               |                                             |
|----------|----|----------|---------------|---------------------------------------------|
| Mardi    | 17 | juillet, | 2 heures 1/2, | contrebasse, alto, violoncelle.             |
| Mercredi | 18 | —        | 1 heure,      | chant (hommes)                              |
| Jeudi    | 19 | —        | 1 heure,      | chant (femmes).                             |
| Vendredi | 20 | —        | 9 heures,     | tragédie, comédie.                          |
| Samedi   | 21 | —        | 9 heures,     | harpe, piano (hommes).                      |
| Lundi    | 23 | —        | 1 heure,      | opéra-comique.                              |
| Mardi    | 24 | —        | midi,         | violon.                                     |
| Jeudi    | 26 | —        | midi,         | piano (femmes).                             |
| Vendredi | 27 | —        | midi,         | flûte, hautbois, clarinette, basson.        |
| Samedi   | 28 | —        | midi,         | cor, cornet à pistons, trompette, trombone. |

Le règlement organique du Conservatoire national de musique et de déclamation fixait de 15 à 20 ans la limite d'âge d'admission des femmes dans les classes de déclamation dramatique.

Or, il arrivait souvent que des vocations artistiques étaient entravées par les parents. Afin de laisser aux intéressées la faculté de décider du choix de leur carrière, à l'âge de leur majorité, M. le Ministre des Beaux-Arts vient de modifier cet article du règlement en portant de 15 à 21 ans la limite d'âge d'admission des femmes dans les classes de déclamation dramatique.

DROITS D'AUTEURS ET COMPOSITEURS. — Le gouvernement impérial allemand se propose de réunir à Paris, en octobre prochain, une commission franco-allemande pour arrêter les termes d'une convention conciliant la juste protection à laquelle les compositeurs peuvent avoir droit et les facilités généralement accordées aux fanfares et musiques militaires qui, dans leurs exécutions publiques, ne poursuivent pas un but de lucre.

TROCADÉRO. — La grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro sera mise à la disposition de l'Orphéon municipal de la ville de Paris pour le concert qui sera organisé dans le courant de juillet prochain.

Le Gérant : A. REBECQ.