

LA

REVUE MUSICALE

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

N^o 16 (sixième année)

1^{er} Septembre

1906.

M^{me} Pauline Viardot. — *J'ai une dernière observation à présenter, au sujet des récentes promotions et nominations dans la Légion d'honneur.*

Je commence par dire que nul n'a été plus content que la Revue musicale de voir les honneurs aller à quelques-uns de ceux qui les méritent : M. Reyer, M. Delaborde, M. Dukas, M. Lefort, M. Castelbon de Beauxhostes, M^{me} Rose Caron, avaient des titres sur lesquels il est inutile d'insister. Je remarque simplement ceci : à propos du refus opposé par le Conseil de l'Ordre à la candidature de M^{me} Sarah Bernhardt, la presse quotidienne, voulant défendre la célèbre tragédienne, a tiré argument de la nomination de M^{me} Rose Caron, et a dit, en substance : « Ce qu'on récompense, c'est, avant tout, le talent de l'artiste, et non les services qu'il a pu rendre, au Conservatoire, comme professeur. C'est parce que M^{me} Rose Caron a été admirable au théâtre, et non parce qu'elle a une classe officielle depuis trois ans, qu'elle a été décorée ; de même, en ce qui concerne M^{me} Sarah Bernhardt, etc... » Cette opinion me paraît très juste. L'enseignement donné au Conservatoire ne constitue un service digne de récompense qu'après un nombre considérable d'années. Songeons que ces postes de professeur sont recherchés, sollicités, avec une âpreté singulière, et que l'artiste admis à prendre le titre de « professeur au Conservatoire » n'accepte pas ce titre par dévouement. Il n'a droit à une récompense honorifique que quand il a fourni une assez longue carrière, comme la loi l'a spécifié pour l'enseignement public. Si donc on le décore au bout de deux ou trois ans d'exercice, c'est qu'on a d'autres raisons ; on tient compte du talent exceptionnel qu'il a montré en dehors du Conservatoire, et avant d'y entrer. Cette dernière considération passe avant toutes les autres.

Telle semble avoir été l'opinion de M. le Ministre des Beaux-Arts, quand, pour la plus grande satisfaction de tous les musiciens, il a décoré M^{me} Rose Caron : c'est à l'interprète de Salammbô, d'Orphée, d'Iphigénie, que le ruban rouge a été donné. Nul ne s'y est mépris.

S'il en est ainsi, il y a une autre grande artiste que je m'étonne de voir oubliée ; artiste incomparable, admirable entre toutes, célèbre dans le monde entier, ayant laissé dans l'esprit et dans le cœur de ceux qui l'ont entendue des souvenirs aussi profonds que Rachel ; artiste qui est aussi un professeur éminent, une musicienne appréciée pour la composition, et, avec une honorabilité parfaite, une grande dame du monde, extraordinairement instruite : c'est M^{me} Pauline Viardot. Il semble qu'il suffise de prononcer un tel nom pour rallier tous les suffrages. Nous avons consacré à M^{me} Viardot, il y a quelque

temps, un numéro spécial de la Revue musicale. Il serait superflu de reprendre aujourd'hui un tel panégyrique. Je me borne à rappeler l'attention sur ce grand nom. M^{me} Viardo a aujourd'hui près de quatre-vingts ans ! Pourquoi n'est-elle pas décorée ?...

J. C.

Réouverture de l'Opéra-Comique. — Il est presque de tradition, en France, de commencer une campagne théâtrale en mettant sur l'affiche le nom de M. Massenet, de même que celui de M. Camille Saint-Saëns doit briller au début de la saison des concerts. Parmi les nombreuses raisons qu'on en pourrait donner, la principale est fort simple : la *Manon* de M. Massenet est la pièce favorite du public ; c'est un des rares ouvrages (consultez les statistiques publiées régulièrement par la Revue musicale) faisant une recette qui atteint ou dépasse 9.000 fr. Elle a pour pendant, à l'Opéra, le *Faust* de Gounod qui, invariablement, dépasse 20.000 fr. Aux yeux de ceux qui négligent la question d'argent (ils sont peu nombreux), M. Massenet a une personnalité — chose rarissime — que nous ne saurions mieux caractériser qu'en citant ces lignes d'un chef d'école tout opposé, M. Alfred Bruneau : « Ses victoires sont incalculables et, chose unique dans les annales du théâtre, elles ont toujours été obtenues sans peine, sans lutte, par les mêmes moyens séduisants et aimables... Sachant que, à la scène, l'amour ne manque jamais de triompher, il se spécialisa pour ainsi dire dans l'expression de ce sentiment. Après Gounod (ce qui fut cependant une témérité), M. Massenet entreprit de créer un langage de tendresse, et il le créa. J'admets que l'on discute ses tendances, le but qu'il s'est proposé d'atteindre et qui, à présent, lui barre un peu le chemin. Sa personnalité est hors de doute ; elle apparaît avec une indéniable évidence, et nous en avons eu la meilleure preuve dans le flot d'imitateurs qui a failli nous submerger. La mélodie amoureuse qui lui appartient si bien en propre et que tant de confrères lui ont dérobée, fille des doux chants de Juliette, de Mireille, de Marguerite, a un caractère très particulier qui la différencie de ces chants et permet de la reconnaître sans hésitation. C'est une noble caresse, troublante, insistante, pénétrante aussi... » (1) Tout cela est fort juste. Oui, M. Massenet a un style à lui, reconnaissable entre tous : une ligne mélodique, une façon de faire chanter les cordes, une frénésie dans le tutti de passion, un art de caresse secrète, qui ne sont qu'à lui. Une des formules qui lui servent de signature est ce renversement d'accord de neuvième (la — do — mi ♯ — sol — si ♭) dont il use dans des clausules voluptueuses :



(1) Alfred Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (chez Charpentier, 1903), p. 87 et suiv.

Mais on lui ferait tort en ne voyant en lui que le poète de l'amour. Tout le début de Manon, pour ne pas citer d'autre exemple (scène de la cour de l'hôtellerie à Amiens), est un chef-d'œuvre d'esprit et de grâce vive. Les appels au cuisinier, la marche solennelle des marmitons, la proclamation du menu, tout cela est construit, au point de vue du mouvement, de l'action et de la distribution des voix, avec un art égal à celui de Wagner dans ses chœurs ; et quelle légèreté ! quelle souplesse ! Impossible d'imaginer des touches plus délicates et plus justes. C'est réaliste, pimpant et frais, joli à souhait, d'une aisance et d'une grâce incroyables, avec un charme d'ironique bonhomie et de très fine caricature qui appartiennent à notre art français, à nul autre. N'oublions pas que M. Massenet a écrit, dans Manon, dans Grisélidis, dans le Jongleur, un grand nombre de pages qui font honneur à la comédie lyrique. Dans Manon, je ne regrette au IV^e acte (à l'hôtel de Transylvanie) que cette chanson « sur la Jeunesse » qui rompt l'unité de l'action, fait hors-d'œuvre, et appartient à une esthétique surannée. Mais je ne veux pas refaire l'analyse d'un chef-d'œuvre aussi connu. Bornons-nous à couvrir de fleurs, une fois de plus, M. Albert Carré, pour toutes les jouissances artistiques que nous lui devons et que, certainement, il va renouveler, en souhaitant que cette nouvelle campagne soit aussi brillante et aussi pleine que la dernière. Les services que M. Carré a rendus à l'art musical sont admirables. Quelles surprises nous ménage-t-il ? Quelle satisfaction va-t-il donner au grand talent, encore méconnu, de Sylvio Lazzari ? Nous fera-t-il entendre la farouche Hulda de César Frank ? Tout en suivant et favorisant les tentatives un peu incohérentes des musiciens français, voudra-t-il monter (pour stimuler le zèle de M. Gailhard) quelque belle œuvre étrangère, un opéra de Glinka, la Sneegourootchka de Rimsky-Korsakow, le Prince Igor de Borodine ?... Nous avons pleine confiance dans son goût artistique et son inlassable activité.

J. C.



Aux arènes de Béziers.

214^e REPRÉSENTATION DE LA « VESTALE. »

La 213^e ayant été donnée à l'Académie impériale de musique, le lundi 12 juin 1854, avec le ballet de *Gemma*, et ayant réalisé une recette, assez convenable pour ces temps lointains, de 7.932 fr. 56, c'est donc à notre Opéra parisien qu'il nous plaît, en toute justice, de rattacher aujourd'hui les Arènes-théâtre où préside et règne M. Castelbon de Beauxhostes. Ce Mécène aime la musique, cela le hausse, pour nous du moins, au-dessus du Mécène d'autrefois, celui-ci n'ayant sans doute jamais goûté et chéri de musique, que celle, du reste charmante, des vers de Virgile et d'Horace.

Cette reprise dernière de la *Vestale* à l'Opéra (1854) réunissait Roger, Bonnehée, Obin, Noir. M^{me} Poincot incarnait la grande Vestale, celle-ci résolument austère. L'autre, de moindre austérité, empruntait le talent puissant, mais agité et quelquefois, dit-on, inquiétant, de M^{me} Cruvelli.

Sans doute les concerts s'obstinaient à ne pas ignorer la *Vestale* : naguère la Société chorale Guillot de Sainbris en exécutait, non sans succès, le second acte tout entier. Et cependant, lentement, mais sûrement, il semblait bien que la *Vestale* descendait, sinon dans l'oubli, du moins dans ces limbes attristées où cheminent, désormais à peu près silencieuses, les œuvres et les gloires étrangères aux générations nouvelles, et que seuls, de loin, les érudits saluent d'un mot, d'un souvenir, ainsi qu'au détour du chemin l'ami salue l'ami prêt à disparaître et qu'emporte une fuite sans retour.

M. Castelbon de Beauxhostes a rompu la prescription déjà menaçante. La *Vestale* revit.

Sur un exemplaire de cette partition fameuse conservé à la bibliothèque de l'Opéra, on lit : « J'ai trouvé dans cette partition de nombreuses altérations, des coupures, des changements qui *en* dénaturent ma composition originale ; ainsi que je viens de l'écrire sur la première page de la partition, 1^{er} acte, n^o 1. Je demande que l'on *la* collationne *toute* (*sic*) entière, et qu'on la rétablisse ainsi que les rôles et les parties d'orchestres, comme dans la grande partition gravée. — Paris, ce 22 avril 1844.

« SPONTINI. »

Sil'orthographe et la syntaxe sont douteuses, la mauvaise humeur ne l'est pas. Dès lors, Spontini comptait, étant né le 14 novembre 1774, soixante-dix ans. L'âge, et pis encore une infirmité cruelle commençaient de s'appesantir sur lui. Il devenait sourd ; et cela sans doute expliquait une certaine raideur, une apparence hautaine que nous signalent ceux-là, désormais bien rares, qui ont pu apercevoir Spontini et se souviennent de lui. Il voyait encore sa gloire ; il ne l'entendait plus. Sa gloire, disons-nous, elle fut complète, de son vivant, presque immédiate et obstinément fidèle. Ayant servi brillamment et heureusement l'art qui lui était cher, s'étant allié à la dynastie déjà illustre des Erards, ayant associé à sa vie une compagne intelligente et dévouée, nous proclamerions Spontini un homme fortuné entre tous les hommes que la fortune ait favorisés, s'il était jamais permis de proclamer un homme absolument heureux, et de conclure

une existence humaine sur un accord parfait de toute joie et de félicité pleinement accomplie.

Il naît (1774) où était né Pergolèse, encourageante prédestination, à Majolati, près de Jesi, dans la province d'Ancône. La famille est nombreuse, obscure ; les parents sont besogneux. Mais la pauvreté même est souriante à l'enfance. De elles épreuves sont légères lorsque l'espérance les illumine. Au reste, de ce foyer très humble Spontini devait garder un souvenir attendri. Comblé de jours, accablé d'honneurs, illustre dans toute l'Europe, accueilli des empereurs et des rois, ayant, quelques jours du moins, tenu dans ses mains comme le sceptre de l'opéra en France, c'est dans son bien-aimé village qu'il voulut mourir. Sans enfant, il fait don de sa fortune aux pauvres de Jesi. Jesi a vu ses premiers pas, écouté ses chansonnettes premières ; et c'est là, reconnaissant les horizons familiers, qu'il en vient demander, pour ses yeux qui vont se clore, la caresse dernière.

Spontini mourut le 14 janvier 1851.

La *Vestale* domine l'existence entière de Spontini, aussi les annales de l'opéra pendant l'espace de vingt ans et plus. Gluck a disparu ; Rossini ne s'est pas encore révélé. Spontini, seul désormais, règne et commande. Lui-même avec *Fernand Cortez*, avec *Olympie*, postérieurs à la *Vestale*, quel que soit le mérite remarquable mais intermittent de ces œuvres, ne se maintiendra plus à la hauteur conquise comme d'un coup d'aile :

La roche Tarpéienne est près du Capitole.

C'est un vers de la *Vestale*. Nous n'entendons pas que Spontini brusquement déchoit après son triomphe premier mais enfin il décline un peu. Il n'est d'étoiles fixes que dans le ciel, et encore ! Au reste, tout concourt au succès de cette heureuse *Vestale*. Les ouvrages de théâtre que le jeune maître dès lors avait fait représenter, ne le recommandaient qu'à demi. La *Finta filosofa*, aux Italiens, la *Petite-Maison* cruellement sifflée à Feydeau, bien qu'Elleviou y déployât ses grâces, *Milton*, un acte un peu mieux accueilli, tout cela n'annonçait pas très brillamment ce que les romains appellent *cursus honorum*, une carrière d'honneurs. Mais Spontini est directeur de la musique de l'impératrice Joséphine. L'impératrice et sa fille, bientôt la reine Hortense, s'intéressent à lui. Observons en passant ces sympathies féminines, ces interventions décisives qui, comme le retour d'un astre bienfaisant, puissamment influent, en notre France, et sur les destinées de notre théâtre, et sur celles de la musique. A M^{me} de Maintenon secouant la torpeur de Racine, nous devons *Esther* et *Athalie*. La dauphine, bientôt la reine, aide Gluck à forcer les portes de l'Opéra. Joséphine, Hortense, assurent à Spontini la formidable protection de César. Une princesse, M^{me} de Metternich, présente aux Français distraits Wagner ; et l'échec subi laisse pressentir la revanche.

Spontini toutefois a su s'aider lui-même. Le 8 février 1806, une cantate est exécutée à l'Opéra ; tous les dieux de l'Olympe y viennent féliciter le vainqueur d'Austerlitz. Le courtisan recommande le musicien. César est content, si content qu'il affirme son intérêt pour la *Vestale*. « Votre ouvrage, dit-il à Spontini, abonde en motifs nouveaux ; la déclamation en est vraie et d'accord avec le sentiment musical. Il y a de très beaux airs, des duos d'un effet sûr, un final entraînant. La marche au supplice me paraît admirable. »

Ainsi la *Vestale* était adoptée comme par les dieux, avant même d'avoir sollicité

le vulgaire suffrage des humbles mortels. La première représentation est du 15 décembre 1807 ; et dès le 14 février précédent, aux Tuileries, de nombreux fragments étaient exécutés. Était-ce par la musique des appartements ou par quelque musique militaire, avec accompagnement de triangle et de chapeau chinois, — ces instruments étant dès lors d'ordonnance dans les régiments ? — nous ne saurions le dire. Mais de ce jour la *Vestale* semble faire partie des constitutions de l'empire.

Un comité d'examen où siégeaient Persuis, chef de chant, Rey, chef d'orchestre, avait cependant refusé l'ouvrage, estimant le style extravagant, blâmant la dureté des successions d'accords, l'abus des sonorités. Trop de bruit ! Il est curieux que ce reproche poursuive aussitôt toute œuvre nouvelle et qui du moins essaie d'échapper aux convenances routinières. Gluck n'est-il pas dit le grand hurleur, à l'heure même où s'épanchent de son âme et sous les pas glissants des ombres heureuses, les mélodies les plus délicieusement berçantes que jamais nous aient fait désirer l'éternité d'une existence nouvelle ? Lesueur lui-même, ami de Spontini et qui de bonne grâce s'effacera devant lui, remettant à plus tard les études de la *Mort d'Adam* pour faire place à la *Vestale*, Lesueur ne loue la partition que sous la réserve de critiques assez vives et conseille une revision sévère.

La *Vestale* a donc des ennemis certains, des amis douteux, et cependant, nous le répétons, elle va se lever, en dépit de la malignité de quelques-uns, sous une heureuse étoile. Et d'abord le sujet est bien choisi pour le temps. C'est romain, tout romain, et l'on ne s'est pas encore écrié :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

On voit des consuls, des licteurs, des légionnaires. Avec quelques différences d'équipement c'est à peu près la garde impériale. Le triomphe de Licinius rappellera les entrées non moins triomphales dont naguère s'extasiaient Vienne et Berlin. Tout ce passé est le présent. Le poète, — il a droit à ce beau nom, — de Jouy, a fait œuvre intéressante et dramatique. Quelques vers éclatent et brillent comme la monnaie des alexandrins superbes dont scintillent les tragédies classiques :

Le salut des États ne dépend pas d'un crime.

C'est presque du Voltaire :

Suivons notre devoir et laissons faire aux dieux !

C'est presque du Corneille.

Cherubini, mal inspiré, avait dédaigné le livret de la *Vestale* ; cela ne témoigne pas en faveur de ses connaissances littéraires.

Les musiciens de l'orchestre sont hostiles. « Nous l'enterrerons si bien ce soir cette Vestale, qu'elle n'en reviendra pas. » Ces propos courent à travers les pupitres. Mais les chanteurs, plus étroitement enlacés dans le drame et le verbe de la pensée créatrice, espèrent mieux. Ce sont M^{mes} Branchu, Maillard. Derivès incarne le grand-prêtre. Cinna, en la vie coutumière, s'appelle Lays ; enfin ce Licinius, charmant profanateur du temple et de la prêtresse, c'est Lainez. Dans la pensée première de Spontini ce rôle était réservé à Nourrit Louis, premier du nom, père d'un deuxième Nourrit plus illustre. Mais ce fut un beau

tapage. Lainez s'exclamait que depuis trente ans il faisait les amoureux à l'Opéra, que ses droits à ce rôle d'amoureux ne pouvaient donc être contestés. Un amoureux se réclamant de son âge, de ses longs services, nous pourrions dire de ses chevrons, cela ne se voit qu'au théâtre.

Le succès n'est pas douteux un seul instant. C'est que Spontini a fait preuve de beau talent ; mais aussi, nous le répétons, il a fait l'œuvre attendue, indiquée. Ce n'est pas un retardataire, moins encore un novateur bien hardi. Il a écrit la musique, non de la veille ou du lendemain, mais du jour présent, assez puissamment toutefois pour que l'écho en retentisse par delà près d'un siècle. Songeons que la *Vestale* est presque centenaire.

Un prix doit être décerné par l'Institut au meilleur opéra représenté en l'espace de dix ans, et la *Vestale* en est le lauréat, ce qui la proclame au-dessus d'*Anacréon chez Polycrate* (opéra de Grétry, 1807), d'une première *Olympie* (opéra de Kalkbrenner, 1798), des *Horaces* (Porta et Salieri, 1800), de *Proserpine* (Paesiello, 1803), d'*Adrien* (Méhul, 1799), d'*Ossian ou les Bardes* (Lesueur, 1804), du *Triomphe de Trajan* (Lesueur, 1807). C'est une véritable apothéose ; et les noms de Grétry, de Kalkbrenner, de Porta, Paisiello, Méhul, Lesueur, ne sont plus que des satellites gravitant, à longue distance, autour de ce nom unique, Spontini.

Consécration plus joyeuse, et non moins flatteuse, la parodie épouse la *Vestale*, et sur les pipeaux de Desaugiers, Cadet Buteux fredonne :

On ordonne à la religieuse
D'entretenir le feu :
S'il s'éteint, la malheureuse
N'aura pas beau jeu.
A son devoir ell' s'apprête,
N'osant dire tout haut
Qu'elle a bien d'aut'feux en tête
Que l'feu du réchaud (1).

Dès lors il semble qu'il ne puisse être d'autre *Vestale* que celle de Spontini. Mercadante en a cependant écrit une autre (3 actes, Naples, 1840, de Cammarano) représentée en 1843 aux Italiens, et Mario, Grisi, l'assistent. Cependant, le livret porte imprimés ces mots : « Musique de Spontini. » Ce n'est qu'à l'heure dernière qu'une bande collée rectifie et substitue Mercadante à Spontini. Il ne pouvait venir à la pensée d'un prote que Spontini et la *Vestale* avaient divorcé, ne fût-ce que l'espace d'un jour.

Nous avons dit l'hostilité ombrageuse des hommes du métier tout d'abord éveillée et faisant contraste avec l'admiration presque furieuse de la foule aussitôt conquise. En voici un exemple peu connu. C'est pendant l'hiver 1811-1812. Boieldieu a fui Paris, surtout sa femme, de commerce désagréable. Réfugié à Saint-Pétersbourg, il se lie d'amitié avec le premier amoureux tragique, dès lors engagé au théâtre de la cour, M. Vedel, de son vrai nom Poulet, plus tard administrateur de la Comédie-Française. Nous tenons ce détail de ce tragédien lointain, volontiers fécond en anecdotes curieuses. La *Vestale* fait le tour de l'Europe, ainsi que les aigles de France. Les partitions viennent d'arriver à Saint-Pétersbourg ; les études vont commencer. Boieldieu, empressé de connaître

(1) Une autre parodie, (la) *Lavanjada* (la Blanchisseuse, 2 actes !), de Pietro Raimondi, a été faite à Naples (1813).

une œuvre qu'il ignorait encore, se fait remettre les volumes. En Russie du moins il en aura la primeur. « Je n'y comprends rien. Mon chat n'écrit pas comme cela ! » Tel est le verdict de Boieldieu, compétent sans doute et d'humeur plutôt bienveillante. Et la *Vestale* représentée, vivante, sur la scène, s'emparait de Saint-Pétersbourg comme elle avait fait de Paris ; et Boieldieu avouait en toute bonne grâce sa complète soumission.

De même, en une ville de province, à Nantes, vers 1840, lorsque déjà la *Vestale* est presque quinquagénaire, une dame du monde, brillante chanteuse de salon, à l'occasion d'une fête de charité, redit les tendresses un peu oubliées de la coupable Julia, et tel est le succès délirant qui soulève l'assistance, que le directeur du théâtre remonte et affiche la *Vestale*.

Après une longue disparition, la *Vestale* une fois encore vient de soulever la pierre mal jointe de son sépulcre. Elle reparait dans la pompe d'un magnifique spectacle, une abondance de mise en scène que seul peut permettre un théâtre de prodigieuse et antique immensité. Certes M. Castelbon de Beauxhostes, résolu à cette exhumation, n'a ménagé les soins, la peine, le talent, la dépense ni de lui-même ni de personne. Dans ces immenses arènes de Béziers où le public, à lui seul, est un curieux et formidable spectacle, il a été secondé comme il le méritait, donc à merveille. M^{me} Paquot-Dassy a été une Julia touchante, ayant le don des belles larmes, de celles-là qui viennent de plus loin que des yeux et qui font délicieusement pleurer. M^{me} Georgette Bastien a noblement personnifié la grande vestale, celle qui comprend, excuse, mais aussi condamne. MM. Duc et Cazeneuve, unis comme Oreste et Pylade, ont chaleureusement chanté, vécu les deux rôles de Licinius et de Cinna. Enfin M. Delmas n'est-il pas toujours la perfection même ? Avec lui rien n'est perdu, tout garde sa valeur, tout l'affirme. Quelle netteté de diction ! Et quelle joie, dès les premières notes, de reconnaître cette voix pénétrante ! Quelle prodigieuse facilité d'adaptations incessamment diverses !

Toutefois la valeur même d'une œuvre doit primer le mérite, si admirable soit-il, des interprètes. La *Vestale*, hâtons-nous de l'affirmer, était digne de cette sollicitude. Si le mot de chef-d'œuvre serait un peu excessif, on peut affirmer la beauté et la grandeur, aussi l'intérêt très particulier de l'œuvre dans son ensemble. Nous connaissions la *Vestale*, nous qui feuilletons les partitions fameuses, ou qui fréquentons depuis longtemps les concerts, et cependant nous ne la connaissions pas en toute sa prenante et forte réalité. Les pièces de théâtre qui sont surtout du théâtre, — c'est la caractéristique de la *Vestale*, — doivent être vues et entendues au théâtre, non par fragments, mais dans la complète harmonie de la conception première. Quelques pierres, si belles qu'elles soient, ne donnent pas le monument.

Ce monument, voilà donc qu'il vient de surgir. Il est émouvant, mais aussi il est instructif. Il semble que l'on soit au confluent de fleuves très divers, ou plutôt que l'on atteigne ce que les géographes appellent une ligne de partage des eaux. Gluck n'est pas oublié. La grande vestale, dénonçant les méfaits de l'Amour, nous a fait un moment penser à la Haine, inutile conseillère d'Armide. Et voilà qui regarde vers le passé. La facilité des mélodies, leur grâce, une certaine recherche des beaux effets de voix, voilà qui fait pressentir un très prochain avenir ; et quelquefois la *Vestale* nous révèle du Rossini avant que paraisse Rossini. Le final du second acte n'est-il pas reconnaissable dans un final

du *Barbier* ? Et n'est-il pas plaisant que pour railler Basile et Bartholo les mêmes accents, ou à peu près, reviennent, qui font tomber les voiles profanés de la Vestale et la livrent « aux mains farouches des licteurs » ? Enfin Meyerbeer a pu faire son profit de cette intelligence de l'effet scénique qui recommande, dans son œuvre maîtresse, le haut talent de Spontini.

L'Empire redevient à la mode, dans son art, dans son mobilier ; pourquoi la *Vestale*, si résolument *impériale* à bien des égards, ne serait-elle pas soulevée, elle aussi, au souffle de ce renouveau complaisant ?

Jusqu'à ce jour, M. Castelbon de Beauxhostes a plutôt ouvert son théâtre à des œuvres inédites. Là, Saint-Saëns qui, dimanche prochain, sera dignement magnifié, a révélé sa *Déjanire*, une tragédie en vers intermittents où la musique sème, enchâsse des chœurs, des mélodrames d'une admirable puissance. Puis est venue *Parysatis*. L'année dernière les *Hérétiques* donnaient à un jeune compositeur l'occasion de se révéler. Ainsi les arènes de Béziers deviennent une institution qui rend de très nobles services. Une fois encore, M. Castelbon de Beauxhostes a bien mérité de la France et des muses.

Béziers, 1^{er} septembre.

L. AUGÉ DE LASSUS.

Gaspard Spontini (1774-1851)

Il ne saurait être question assurément de réunir Gluck et Spontini dans une égale admiration. Si grand qu'il ait été et qu'il doive demeurer, Spontini reste au-dessous de son génial précurseur. Même après l'épreuve heureuse que son chef-d'œuvre vient de subir, il n'est pas sûr qu'il convienne de le ranger tout à fait au premier rang. Génie certes, mais non pas sans doute de ceux-là — si rares — qui dominant de haut tous les autres. Mais entre Gluck et lui, il est tant de rapports, leurs destins furent si curieusement semblables, leur influence si bien orientée dans le même sens, enfin ils se complètent, pour tout dire, si parfaitement l'un par l'autre, qu'il serait injuste de ne les point rapprocher.

Comme Gluck et plus complètement encore, Spontini, nourri dans les puériles vanités de l'école italienne de la décadence, après avoir pratiqué plus ou moins heureusement cet art frivole, agréable, mais sans portée, évolua tout d'un coup vers la grande musique expressive. Comme Gluck, c'est en France qu'il trouva sa voie. Pour l'un comme pour l'autre, il est permis d'affirmer que non seulement l'esthétique musicale française les séduisit par sa logique rationnelle, mais que l'exemple et la fréquentation de nos maîtres nationaux ne contribuèrent pas peu à les éclairer sur leurs véritables tendances.

Quand il arrivait à Paris, en 1803, Spontini, né le 14 novembre 1774, était tout autre chose qu'un débutant. Fils de paysans des Etats romains, né à Majolati, non loin de Jesi, la patrie de Pergolèse, destiné d'abord à l'Eglise comme plusieurs de ses frères, instruit dans la musique par d'obscurs maîtres de petite ville, entré en 1791 au Conservatoire de Naples où Sala et Tritto, musiciens fort justement oubliés, lui avaient enseigné la composition, il avait débuté de bonne heure dans la carrière.

Avant d'avoir achevé le cycle régulier de ses études au Conservatoire, il avait déjà, à la sollicitation d'un directeur impatient, donné au théâtre Argentina, à

Rome, son premier opéra : *I Puntigli delle donne*. La partition avait été bien accueillie. Mais que signifiaient, avec les mœurs musicales florissant alors en Italie, ces succès d'un jour, oubliés le lendemain ? La musique n'était pour les *dilettanti* de ce temps qu'un passe-temps, à peine, dira Berlioz trente ans plus tard, plus estimé que l'art culinaire. Les pièces qui avaient plu quelques soirées, nul ne se fut soucié de les entendre six mois plus tard. On ne les publiait même pas, et leur souvenir s'effaçait avec la saison théâtrale qui les avait vu paraître. Des treize ou quatorze opéras italiens écrits par Spontini pour les divers théâtres de la péninsule, il ne reste rien. Le maître, qui avait eu la curiosité d'en réunir les livrets, n'aurait pu en faire autant pour la musique dont il les avait accompagnés.

Au surplus, il ne paraît pas qu'il en eût tiré de grands avantages, ni pour sa réputation, ni pour sa fortune. Spontini, à son arrivée à Paris, était assez pauvre et assez inconnu pour avoir dû tirer sa subsistance du métier de professeur de chant.

Cependant il eut le talent d'arriver à se produire assez vite. La musique italienne comptait chez nous beaucoup d'admirateurs, assez du moins pour qu'un Théâtre Italien eût été créé en 1801. Spontini y put faire jouer un de ses opéras, *La Finta filosofa*, qui fut bien reçu. Deux petits opéras-comiques français, *la Petite maison* et *Julie ou le Pot de fleurs*, donnés à Feydeau en 1804 et 1805, furent beaucoup moins heureux. Un autre, *Milton*, sur un livret de Jouy, renfermait quelques scènes d'assez belle inspiration dramatique dont le musicien sut profiter. *Milton* fit une assez brillante carrière en France et en Allemagne.

Si celui qui veut étudier l'évolution du talent de Spontini peut négliger complètement les deux premières partitions, où rien n'apparaît de son originalité véritable, celle de *Milton* mérite au contraire déjà son attention. On y remarque une tendance constante vers la musique expressive, un sens harmonique auparavant ignoré, d'intéressantes recherches d'instrumentation. Et, ce qui est significatif, l'influence de Mozart, qui se trahit par certaines réminiscences évidentes, y apparaît manifeste. Mozart, complètement inconnu aux Italiens de ce temps, était au contraire pratiqué et apprécié en France. Ce n'est qu'à Paris que Spontini a pu prendre connaissance de ses œuvres.

Cependant, la situation du maître s'affermissait de jour en jour. Certaines compositions de circonstance, une cantate notamment sur la victoire d'Austerlitz, l'avaient mis bien en cour. Elles lui avaient valu surtout la faveur de l'impératrice Joséphine et le titre de compositeur particulier de cette princesse. Le temps approchait où Spontini allait pouvoir donner la mesure de ses forces dans une œuvre de plus large envergure que celles où il s'était tenu jusque-là. Il avait obtenu, après de pressantes sollicitations, un livret de M. de Jouy, le librettiste le plus en vogue alors. C'était celui de *la Vestale*, refusé par Méhul et par Cherubini. Et pendant une année, il se donna tout entier à la composition du drame qui allait être son chef-d'œuvre.

La partition fut bientôt achevée. Grâce à la puissante intervention de l'impératrice, elle fut aussitôt reçue à l'Opéra. Et Spontini sut profiter fort habilement d'un retard de Lesueur (dont la *Mort d'Abel* devait passer avant la *Vestale*), pour obtenir un tour de faveur.

Les répétitions furent activement poussées, malgré les efforts d'une cabale puissante, qui voyait avec peine les portes de l'Opéra s'ouvrir toutes grandes

devant un étranger fort loin, il le faut bien dire, d'avoir prouvé sa supériorité d'indiscutable façon.

Elles n'en furent pas moins longues à l'excès, tant à cause de la nouveauté d'une musique difficile et de la mauvaise volonté de certains interprètes que par la faute du compositeur lui-même. Spontini, dont la technique imparfaite trahissait souvent les intentions, infligeait à son œuvre de perpétuels remaniements. Et quand enfin la *Vestale* parut aux feux de la rampe, le 15 décembre 1807, il y avait plus d'un an qu'avaient commencé les études.

Le succès fut triomphal cependant. Servi par une troupe excellente : Lainez (Licinius), Laïs (Cinna), Derivès père (le grand pontife), M^{me} Branchu (Julia), l'opéra nouveau excita un universel enthousiasme.

Cent représentations ne suffirent pas à l'épuiser. La *Vestale* fut jouée par toute la France. L'étranger, l'Italie elle-même, lui fit bon accueil. Pendant plus de vingt-cinq ans, l'œuvre avec *Fernant Cortez* (1809), dont le succès ne fut guère moindre, devait se maintenir au répertoire courant de l'Opéra.

Avant d'examiner plus en détail le chef-d'œuvre de Spontini et essayer de déterminer la place qui lui doit légitimement revenir, il ne sera pas inutile, peut-être, de résumer tout d'abord en quelques mots la suite de sa carrière.

Après *Fernand Cortez*, dont le sujet lui fut indiqué par l'empereur, Spontini écrivit encore pour la scène française *Pélage* (1814), opéra de circonstance assez vite oublié, un ballet, *les Dieux rivaux* (1816), en collaboration avec Persuis, Berton et Kreutzer, et un autre grand opéra, *Olympie*, en 1819. Entre temps il avait dirigé quelque temps le Théâtre Italien en 1810, il y mit à la scène le *Don Juan* de Mozart. Enfin, il composa plusieurs morceaux importants pour une reprise des *Danaïdes* de Salieri (1817).

Mais l'invasion rossinienne commençait. Le goût changeait. Gluck était méprisé des sectateurs du maître de Pesaro, alors à l'apogée de sa gloire. Spontini éprouva la même disgrâce. *Olympie* n'eut qu'un succès médiocre. Le maître, qui avait accepté les fonctions d'abord purement honorifiques de directeur de la musique du roi de Prusse, se décida à les exercer effectivement. Il partit pour Berlin sans espoir de retour.

Il avait déjà écrit pour la cour de Prusse plusieurs œuvres importantes : un opéra-ballet, *Nurmahal* (1821), *Alcidor* (1825), féerie musicale. Outre la remise à la scène de ses premiers chefs-d'œuvre qu'il dirigeait en personne, il composa plus tard un opéra romantique : *Agnès de Hohenstauffen* (1837) et d'assez nombreuses pièces instrumentales. Cependant, l'inimitié des musiciens allemands que lui avait valu son caractère difficile et entier, l'hostilité profonde qu'il nourrissait pour Weber, si populaire outre Rhin, divers autres causes finirent par ébranler une situation tout d'abord inattaquable. Plusieurs procès qu'il eut à soutenir, quelques imprudences de langage qui lui valurent une condamnation pour *lèse-majesté* (condamnation d'ailleurs inexécutée), le dégoutèrent du séjour de Berlin. Avec l'agrément du roi, lequel lui conserva ses titres et une pension, Spontini revint en 1842 se fixer en France. Ce fut là qu'il passa ses dernières années, non sans se livrer à d'assez longs voyages tant en Allemagne qu'en Italie. Sa santé s'était affaiblie : il souffrait d'une surdité commençante. Croyant que l'air natal le remettrait, il voulut faire un long séjour dans les États romains. Il s'arrêta à Majolati, et c'est là que, le 24 janvier 1851, le grand compositeur rendait le dernier soupir.

Une étude complète du talent de Spontini ne saurait être tentée ici. Il y faudrait un volume. Aussi bien, puisque la *Vestale* a revu une fois de plus les feux de la rampe et que ce premier chef-d'œuvre résume et synthétise ses qualités essentielles, il suffira d'en examiner les traits les plus saillants en essayant de déterminer ainsi les causes d'un succès qui fut en somme durable. Il deviendra assez aisé de discerner par là dans quelle mesure l'œuvre du maître a influé sur celle de ses successeurs.

Parmi les causes de succès, toutes ne sont pas spécialement musicales. Le livret de la *Vestale*, intéressant et bien fait, offre assez de nouveauté pour avoir excité un vif intérêt. Il offre cette particularité de reproduire, avec plus de développement, le sujet du quatrième tableau du célèbre ballet *les Eléments* de Ro, mis en musique par Lalande et Destouches en 1722, et dont la vogue avait été grande. Détaché de l'ensemble, ce tableau reparut en différentes occasions dans les spectacles coupés alors à la mode. La dernière reprise datait de 1777.

Quoi qu'il en soit, le sujet de la *Vestale* avait l'avantage, à l'heure où les drames mythologiques ou historiques, chers aux librettistes français, avaient fini par lasser tout le monde, de présenter des situations pathétiques où les sentiments les plus simples et les plus humains entraient seuls en conflit. En 1807, les temps du drame romantique étaient proches. Sous le costume romain, au travers de l'élocution académique et classique de Jouy, l'affabulation du drame les laissait presque déjà pressentir.

Rien de plus simple, d'ailleurs, que ce sujet. Un jeune général romain, Licinius, revient victorieux dans la Ville, après avoir défait les hordes gauloises. C'est aux vestales, parmi les acclamations d'un peuple enthousiaste, qu'il appartient d'offrir au vainqueur la couronne triomphale. Et dans celle qui lui présente l'emblème consacré, il reconnaîtra Julia, qu'il aimait ardemment et dont l'arrêt de parents cruels l'ont séparé pour jamais. C'est le premier acte.

Au second, nous sommes dans le temple de Vesta. Julia, seule, la nuit, veille sur le feu sacré qui ne doit point s'éteindre. Licinius y viendra la retrouver.

Elle le sait, y consent et rompt pour son amour ses serments les plus sacrés. La flamme mystique vacille et s'évanouit... Prêtres, vestales, envahissent la scène, brûlants d'une sainte indignation. Licinius a pu fuir. Mais la malheureuse Julia, accablée des malédictions de la foule, devra, suivant l'antique loi, périr d'une mort affreuse.

C'est dans le Champ scélérat, *Sceleratus ager*, que s'élève la tombe où elle sera enfermée vivante. Tandis qu'un funèbre cortège l'y conduit, Licinius, avec quelques amis dévoués accourt pour l'arracher à la mort. Une lutte fratricide va s'engager... Mais le ciel s'obscurcit, la foudre gronde. l'éclair brille et sur l'autel vient rallumer le feu sacré. Les dieux ont pardonné à la vestale coupable. Et dans les chants d'allégresse, son union avec Licinius est enfin célébrée.

La musique dont Spontini anima les péripéties touchantes et dramatiques de cette histoire est assurément apparentée de très près avec celle de Gluck. La fidélité et la véhémence de l'expression en font le mérite principal. Comme son illustre devancier, Spontini excelle, au cours de mélodies vivantes et significatives, à suivre les détails d'un sentiment, à mettre en relief les diverses nuances de passion qui se succèdent en une âme prise par une intense émotion. Quoi de plus beau en ce genre que toute la scène de Julia au début du second acte : « Toi

que j'implore avec effroi », le récitatif dramatique qui suit et l'air sublime « Impitoyables dieux » ?

Il serait aisé de signaler maintes autres beautés aussi hautes que celles-là, encore que les auditeurs les aient facilement notées dès la première audition. Mais il suffira de relire les pages enthousiastes que Berlioz a consacrées à Spontini et à son œuvre (*les Soirées de l'orchestre*) pour faire aussi large qu'il le faut la part de l'admiration légitime.

Cette admiration ne doit pas nous empêcher de reconnaître ce que le compositeur doit à ceux qui l'ont précédé. Ce n'est pas diminuer l'originalité de Spontini que d'établir les influences qui se marquent en son œuvre. S'il rappelle Gluck de si près, ce n'est pas seulement parce que son génie et le sien étaient de la même famille. Il n'est pas douteux qu'il n'ait fort étudié les partitions du maître dès son arrivée en France, ni qu'il ne se soit efforcé de s'assimiler la substance de cette musique tout à fait ignorée des Italiens d'alors. Je ne serai point surpris cependant qu'il aie eu antérieurement l'occasion de lire quelques-uns des drames lyriques que Gluck écrivit avant ses grandes partitions françaises. Certaines, on le sait aujourd'hui, contiennent des scènes remarquables, nullement indignes de ses chefs-d'œuvre, puisqu'il en est beaucoup qui, tant soit peu transformées, ont pu y trouver place. Les premiers éclairs du génie dramatique de Gluck ont gardé de l'atmosphère d'italianisme où ils brillent, je ne sais quel tour facile et séduisant que le maître n'a pas toujours plus tard. Et le caractère de la musique de Spontini n'est pas très différent.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, l'influence de Gluck ne fut pas exclusive. A part Mozart dont le style dramatique — et le style dramatique seul — paraît avoir fait sur le maître une impression profonde, il ne semble pas que la musique allemande lui ait été bien connue. Beethoven, en 1803, était à peine soupçonné chez nous, il est vrai. Mais Haydn était déjà universellement admiré. Or, Spontini ne lui a rien emprunté. Pas même son système d'instrumentation, car la manière dont il a traité l'orchestre, nous le verrons, diffère du tout au tout de celle des maîtres allemands.

Malgré tout ce que Spontini peut avoir ajouté à leurs efforts et à leurs ambitions, ce sont en vérité les maîtres italiens pratiqués dès sa jeunesse qui lui ont fourni le fondement sur lequel s'élève l'édifice de son œuvre. Tous ces musiciens, les Paesiello, les Piccinni, les Sarti, les Sacchini, pour ne citer que les plus célèbres, sont trop mal connus aujourd'hui pour qu'on puisse en faire la démonstration par le détail. Mais quand on voit les mêmes formes musicales, les grands finales par exemple, les duos développés (tel celui de Licinius et du grand-prêtre au 3^e acte, que Weber déclarait le plus étonnant qu'il connût), les morceaux d'ensemble, toutes inconnues à l'art de Gluck, se reproduire chez les maîtres français du temps, et plus tard chez Rossini et ses imitateurs, on est bien forcé de conclure que tous ces compositeurs, — et Spontini avec eux, — n'ont fait ici que puiser à une source commune, perfectionnant ce qu'ils avaient appris à l'école de leurs modèles italiens.

Puisqu'il faut tout dire, n'est-ce pas aussi au commerce des Italiens que Spontini doit d'avoir contracté certaines tendances à l'effet pour l'effet, certaine facilité à transformer par un usage abusif tels rythmes significatifs, telles sonorités nouvelles en formules purement décoratives. Son œuvre n'est pas exempte de ce défaut même en ses plus beaux endroits. Sans doute les contemporains,

habitué à chercher en toutes choses un idéal académique et pompeux, enclins à enfermer l'éternelle beauté dans des règles définitives et formelles, ne songèrent-ils point à lui en faire le reproche. Mais ce côté artificiel de son art ne saurait nous échapper désormais.

En revanche, nous sommes infiniment moins sensibles que les puristes du temps aux prétendues incorrections harmoniques, aux duretés choquantes dont, à les en croire, le maître eut été fâcheusement prodigue. Les oreilles modernes n'ont plus tant de respect pour les prescriptions arbitraires des pédants de conservatoire. Sans doute, il est constant que Spontini ne nous donne pas toujours l'impression d'un musicien parfaitement maître de sa technique. Il n'a pas l'aisance souveraine d'un Bach ou d'un Mozart. Mais s'il semble parfois embarrassé, un instant, des problèmes qu'il se pose, il finit toujours par en donner une solution acceptable. Bien plus, certaines inélégances d'écriture à quoi nous ne sommes pas tout à fait insensibles sont plutôt le fait des tolérances de ces conservatoires italiens, si rigoureux d'autre part, que de sa propre inexpérience. Des résolutions telles que celle-ci par exemple, assez fréquentes,



nous paraissent assurément assez gauches. Elles n'apparaissent pas moins dans la pratique courante des Italiens du temps. Rossini, à qui nul n'adressa jamais le reproche d'incorrection, ne s'en prive pas le moins du monde.

Aussi sera-t-on porté à faire aujourd'hui très peu de cas des reproches adressés à Spontini, reproches résumés par Fétis. Emprunts continuels d'une partie à une autre, dissonances résolues dans une autre partie que celle qui les a proposées, ce sont là critiques pour les yeux, non pour l'oreille. Et d'ailleurs ces irrégularités résultent à peu près nécessairement du système orchestral adopté par le maître. Quant aux mauvaises résolutions d'accords dissonants ou aux modulations « mal assises » dont on lui fait grief, il faut se souvenir d'abord que la théorie défendait alors, on ne sait trop pourquoi, certains enchaînements d'accords que l'on s'est avisé depuis de trouver très naturels et d'excellent effet. Ce passage de l'adagio de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven :



est une incorrection scandaleuse pour les théoriciens de la bonne doctrine, parce que la sixte augmentée *doit* se résoudre seulement sur l'accord mineur, *jamais* sur le majeur.

Que nous importe aujourd'hui ?

Pour les modulations « mal assises », qu'est-ce à dire, sinon que Spontini fut le premier qui introduisit résolument dans le style dramatique les modulations étrangères au ton principal et aussi les modulations enharmoniques. Berlioz a grandement raison d'en marquer son admiration, puisque ces intrusions voulues dans une tonalité lointaine sont toujours motivées et présentées avec un art merveilleux. C'est une source d'effets puissants, admirables, tout à fait neufs : tel, par exemple, au deuxième acte de la *Vestale*, le passage subit de *ré* bémol à *ut* dans le récitatif du grand-prêtre :

Les Dieux pour signa-ler leur co-lère é-cla-

tan- - - - te vont- ils dans le cha-

os re-plon-ger l'u-ni-vers

Dans ce même finale, dont la progression lentement ménagée et le crescendo formidable constituent le point culminant de l'opéra tout entier, une autre modulation du même genre de la dominante d'*ut* mineur à *mi* majeur n'est pas moins remarquable. L'équivoque du *si* naturel considéré comme tierce de l'accord, puis comme dominante du suivant, est caractéristique :

De la mort sur mon front je

sans les doigts gla- cés.

Comme modulation enharmonique, on pourrait citer aussi le passage du ton *si* bémol à celui de *si* naturel mineur, dans le duo de Julia et Licinius, par l'intermédiaire de l'accord de *sol* bémol, synonyme enharmonique de *fa* dièse, dominante du ton de *si*. Dramatiquement, ce changement de ton souligne la disparition de la flamme sacrée qui s'éteint à ce moment sur l'autel.

Rien dans l'œuvre de Gluck (ou du moins bien peu de chose) ne laisse pressentir des beautés de cet ordre. Ici Spontini s'est montré véritablement créateur. Il a largement ouvert la voie à ceux qui sont venus après lui. Créateur dans la conception de ces relations harmoniques inusitées, il ne l'est pas moins dans la disposition de l'orchestre ou des voix qui auront à les réaliser. La subdivision des voix dans les chœurs en groupes fréquemment alternés est un de ses procédés favoris. Il s'en sert volontiers pour préparer, de loin, l'explosion d'un rythme imposé peu à peu dans les vastes *crescendo* dont il ménage savamment l'effet irrésistible. Quant à son orchestre, il offre une physionomie si particulière, si personnelle, qu'il est impossible de le comparer à celui de ses prédécesseurs, tandis qu'on y reconnaît facilement le type de l'orchestre dramatique de presque tous les maîtres du XIX^e siècle.

Au rebours de Gluck, dont la négligence à cet endroit est si manifeste, Spontini a toujours pris le plus grand soin des menus détails de son instrumentation. Chaque instrument a chez lui son rôle bien déterminé. Le premier, il semble avoir pressenti l'importance des instruments à vent, non pas en tant qu'instru-

ments soli, mais comme soutiens intérieurs de l'ensemble. Il les fait souvent entendre seuls, en masse, et sait les opposer savamment au groupe des cordes. Il a surtout su les utiliser, presque constamment, à soutenir la trame harmonique, le quatuorrestant chargé de faire entendre divers dessins, figures de contrepoint plus ou moins animées ou formules rythmiques d'accompagnement. Il obtient par là partout une sonorité pleine, un peu lourde peut-être, qui n'est pas sans rapport avec celle de l'orchestre wagnérien. Rien de surprenant à cela, puisque Wagner n'a fait que généraliser et étendre cette façon d'écrire. Elle reste tout à fait différente de celle des maîtres classiques, Haydn, Mozart ou même Beethoven, dont l'art, plus nourri des traditions contrapuntiques, est porté à éviter ces redoublements et à chercher plutôt la variété du coloris que la plénitude robuste de l'ensemble. Elle ne diffère pas moins de celle des maîtres français contemporains de Spontini, curieux surtout d'innovations fondées sur des analogies extra-musicales. Quand Méhul supprime les violons dans *Uthal*, les hautbois dans *Stratonice*, quand il accompagne des seuls cors et trompettes la prière des Hébreux dans *Joseph*, quand Lesueur exagère dans les *Bardes* le rôle du groupe de harpes qu'il réclame, l'un et l'autre n'obéissent pas à des suggestions purement amenées par la seule musique. Ils visent à réaliser certains rapports plus ou moins justifiés entre l'atmosphère du drame et la couleur de leur orchestre.

Spontini ne les suit pas dans cette voie. Par contre, sans doute est-ce d'eux qu'il a appris à mettre en valeur certains instruments confinés jusque-là dans les fonctions effacées d'instruments de remplissage. Les altos, par exemple, si souvent en dehors, soit en masse, soit divisés ; les violoncelles aussi, à qui Méhul, peut-être le premier, avait confié des passages chantants. Le cor, enfin, dont Gluck n'avait su faire qu'un usage si restreint, vraiment insignifiant et souvent maladroit. La supériorité des artistes français permit à Spontini de lui assigner maintes fois le rôle de soliste. Par exemple dans le beau *larghetto* de Julia : « Toi que j'implore », où le cor solo unit sa voix expressive à celle de la prêtresse.

L'emploi fréquent des grands cuivres tels que les trombones n'est pas moins remarquable. Non seulement il a su mettre en relief leurs sinistres sonorités dans les scènes de deuil et de terreur, ainsi qu'au troisième acte de l'opéra, mais il a compris à merveille l'effet de leur puissance dynamique pour affirmer un rythme caractéristique (Marche funèbre), ou pour étendre au delà des limites normales l'échelle des nuances d'intensité.

Tout cela, ce sont procédés aujourd'hui bien connus, mais qu'on soupçonnait à peine en son temps. Il les a, le premier, enseignés, et tous les maîtres de la première moitié du XIX^e siècle, Berlioz et Wagner exceptés, n'y ont, au théâtre, ajouté que bien peu. D'autant moins que leur conception de la musique instrumentale ne diffère guère de celle de l'auteur de la *Vestale*. En dehors de son rôle d'accompagnateur (au sens le plus large, bien entendu), l'orchestre de Spontini demeure en effet assez effacé. Il est plus chatoyant que vraiment coloré, trop amusé peut-être à des combinaisons ou des changements de timbres un peu puériles, alors qu'une situation dramatique bien définie ne le requiert point. Le maître ne coule guère ses pensées essentielles dans la forme orchestrale : les parties symphoniques pures, en son œuvre, sont très faibles. Gluck lui était de beaucoup supérieur sous ce rapport. Des morceaux tels que la pantomime d'*Orphée*, la marche religieuse d'*Alceste* ou l'air de flûte des Champs-Élysées dans *Orphée*, Spontini n'aurait su en concevoir même la possibilité. Mais il était

réserve à Weber, presque son contemporain, de montrer quelles merveilles, au théâtre, enfanterait la symphonie expressive.

Peut-être le drame abstrait, exclusivement humain à la façon classique, tel que Spontini l'a réalisé, n'avait-il pas besoin que la voix impersonnelle de l'orchestre se fit entendre sur le même plan que celle des protagonistes. Tel qu'il est, il vaut assez par lui-même pour qu'on ne soit point tenté de lui souhaiter une forme différente. La *Vestale*, en ses beaux endroits, ne semble guère au-dessous des plus nobles conceptions de Gluck. Il importe donc peu que quelques défauts, ceux du temps plutôt que ceux du génie de l'auteur, en déparent de loin en loin l'imposant et superbe ensemble. Jugerait-on d'ailleurs que cette partition n'est pas digne d'être placée au rang des chefs-d'œuvre, elle n'en demeurerait pas moins d'un intérêt capital. Car, ainsi que toute l'œuvre de Spontini, elle établit la transition nécessaire entre l'art du passé et l'art contemporain. Elle a été le modèle dont se sont heureusement inspirés ceux-là même qui devaient aller plus loin et plus haut. Et c'est dans ce qu'elle apportait de neuf et d'original qu'ils ont puisé de quoi réaliser les œuvres qui, peut-être, ont contribué le plus à faire — momentanément — oublier celle-là.

HENRI QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*)

LE MODE PHRYGIEN (DORIEN DES MODERNES), AUX POINTS DE VUE MÉLODIQUE ET HARMONIQUE

(d'après la sténographie de M. Emile Dusselier).

J'étudierai aujourd'hui, aux points de vue mélodique et harmonique, l'échelle de *ré* à *ré* « sans accidents », appelée mode *phrygien* chez les Grecs, et mode *dorien* chez les modernes.

I

Pour nous rendre compte de son originalité, commençons par constater sa présence dans quelques textes. Le premier que je produirai (1) est une antienne de Notker (x^e siècle).

Cette antienne, dont l'ambitus ne dépasse pas une quinte, forme ici une période composée de deux parties dont chacune est analogue à un vers. Elles sont séparées par la seconde barre verticale qui est avant le mot *illic* et qui indique non pas une fin de mesure, mais une césure, quelque chose comme un *point et virgule*, une « distinction », pour employer le langage d'autrefois. Le *fa* ♮ caractéristique y est répété 7 fois, ce qui nous donne l'impression très franche et très nette du mode employé. Dans la première partie, la mélodie s'élève de la médiate et de la tonique *ré* à la dominante *la*, mais suivant une sinuosité assez curieuse ; ainsi, elle débute par un mouvement qui va de la médiate *fa* ♮ à la

(1) Voir le supplément de ce numéro de la *Revue musicale*.

tonique *ré*. Cela est d'autant plus remarquable, qu'en musique l'idée de commandement, représentée ici par le mot « volo » (je veux, mon Père, etc...), se traduit d'habitude, soit par la persistance du chant sur une seule et même note, soit par un dessin mélodique ascendant. Ici, le commandement prend au contraire l'allure d'une prière ; il se fait humble, il s'abaisse, parce que Jésus s'adresse à Dieu son père, et que même en disant « je veux » il doit en pareil cas faire acte d'humilité. Puis la mélodie se redresse et s'élargit sur les mots *ubi ego sum*, en prenant non pas de l'emphase, mais de l'ampleur. L'idée de *volonté* paraît s'affirmer très heureusement sur le mot *sis* et la note *fa* : la mélodie s'achève ensuite par une formule pleine de douceur et de sérénité biblique.

La seconde antienne est, elle aussi, une période comparable à une phrase littéraire composée de deux vers ou de deux propositions. Dans la première partie, la mélodie, débutant sur la médiate, s'élève à la dominante pour redescendre sur la tonique ; dans la seconde, elle s'élève seulement à la sous-dominante, *sol*, puis retourne au point de départ normal, après avoir touché la corde inférieure à la tonique, *ut*. Comme dans la musique moderne, tout se fait ici, musicalement, par demandes et réponses. Cette petite pièce est très différente de la première par le sentiment ; elle paraît avoir un caractère pastoral.

La pièce n° 3, tirée du Psautier d'Anvers (1540) et composée dans le même mode avec un *si^b*, est, non pas une période, mais une strophe faite de deux périodes. Elle est construite avec un équilibre rythmique et une symétrie de modulation très remarquables. La première période se termine au milieu de la seconde ligne, avant le petit trait vertical qui est sur les deux lignes basses de la portée ; elle se compose de deux phrases, distinguées par un signe identique.

La première phrase de la première période se termine à la cinquième avant-dernière note de la première ligne ; elle est formée de deux propositions musicales : la première commençant à la dominante et finissant sur elle ; la seconde commençant aussi sur la dominante (*la*), mais concluant par une modulation en ionien ; en effet, le *fa* $\sharp$ qui la termine se répète deux fois (les 2 notes sont séparées par le petit trait vertical). La première fois, le *fa* $\sharp$ est la médiate du ton initial ; la deuxième fois, c'est la *tonique* du mode ionien (transposé dans le *genus molle*) ; la seconde proposition faisant subir à la même note le même changement de fonction (ordre inverse), module et revient au ton de *ré*.

La seconde phrase est construite exactement de la même manière et les mêmes formules se répètent symétriquement :

Période I	{	phrase I	{	dom. — dom.
			{	sous dom. — méd.
	{	phrase II	{	méd. — ton.
			{	méd. — ton.
Période II	{	phrase III	{	sous-dom. — dom.
			{	sous-dom. — méd.
	{	phrase IV	{	méd. — ton.
			{	méd. — ton.

La mélodie n° 4, tirée du recueil d'airs irlandais, publié par Bunting en 1840, est un dorien transposé de *ré* en *la* avec un *fa* $\sharp$. Bunting les a malheureusement gâtées en les accommodant à la moderne, car il termine toutes les phrases par un accord de septième de dominante avec un *sol* $\sharp$. Ici encore, il y a une strophe

composée de deux périodes dont chacune a trois propositions ou incises ; elles sont séparées par un soupir. La première incise de la première phrase, module en ionien (ou mixolydien ionique, à l'aide du *fa* ♯. Et il en est de même à la fin de la première partie de la seconde phrase. Le groupetto de petites notes, placé au début de presque toutes les mesures, indique une pièce très probablement jouée sur un instrument à vent.

La pièce n° 5, tirée du même recueil, est en dorien avec un *si* ♭, et d'une structure très nette : chaque ligne représente une période composée de deux incises : la première module en *ut* ionien ; la seconde revient au ton initial.

Parmi les nombreuses pièces modernes ou contemporaines que je pourrais reproduire ici, j'ai choisi une pièce tirée des *mélodies persanes* de M. Saint-Saëns et où l'on trouve un dorien transposé en *mi* avec deux dièzes ; les notes caractéristiques de la gamme sont bien celles que le musicien met en relief et qui constituent l'originalité de sa composition : le *sol* ♯, tierce mineure de la tonique, et surtout la 7^e mineure, le *ré* ♯ maintenant l'intervalle de demi-ton entre le 6^e et le 7^e degré. Dans la seconde partie de cette mélodie, le compositeur revient au majeur moderne (dans le même ton de *mi* ♯), qu'il emploie ici pour faire un contraste d'ailleurs très agréable. Tout au plus peut-on signaler dans cette seconde partie quelques passages où se fait une modulation dans le ton parallèle de *mi*, gamme d'*ut* ♯ mineur sans note sensible, ce qui donne une échelle modale identique à celle de *la*, plagal de *ré*. Il faut citer aussi, dans le même recueil, la pièce intitulée *Sabre en main*, dont la première page est écrite dans un ton qui est une transposition tout à fait classique, comme je le montrerai tout à l'heure, de l'échelle modale du dorien. Mais c'est une courte fantaisie : dès la 4^e ligne on voit apparaître un *mi* ♭ et, aussitôt après il y a un changement de fonction : le *si* ♭ n'est plus une tierce de *sol*, mais une tonique donnant lieu à une gamme majeure de *si* à *si* avec deux bémols. On a donc là des pièces mixtes, où la fantaisie du compositeur a juxtaposé des modes très différents.

Voilà des exemples qui sont pris à des sources bien différentes et qui jurent un peu d'être ensemble ; je n'en retiens que l'impression même du mode dorien, avec les faits suivants : nous savons que la mélodie écrite en dorien ne commence pas et ne finit pas toutes les propositions du discours musical sur la tonique ; nous savons qu'elle peut moduler dans d'autres modes ou être transposée indifféremment dans divers tons. Après avoir ainsi défini mon sujet, j'ai à l'étudier de plus près, et tout d'abord à le replacer dans son cadre historique.

L'échelle modale de *ré* à *ré*, sans accidents, *dorien* des modernes, s'appelait chez les Gréco-Latins *mode phrygien* : ce n'est que par suite de la confusion déjà expliquée ici des modes et de leur transposition que les modernes ont employé le mot *dorien*.

Ce mode de *ré* à *ré* est caractérisé de la manière suivante par les écrivains antiques : βακχικόν, bachique ; παθητικόν, passionné ; ενθουσιαστικόν, enthousiaste. Lucien l'appelle ενθεον, inspiré. Il était d'origine orientale, et, comme on l'associait primitivement aux démonstrations bruyantes de certains cultes, il fut toujours considéré comme un symbole de mouvement et d'énergie. Aristote, qui a parlé de la musique avec précision, car, à la différence de Platon, il emploie toujours les mots techniques, a caractérisé ainsi le mode phrygien dans sa politique (VIII, ch. VII) : « La *phrygisti*, parmi les harmonies, possède la même propriété que l'*aulos* parmi les instruments : tous deux expriment l'ivresse et la

passion... Tout ce qui est bachique et tout mouvement de l'âme qui participe de ce caractère, se traduit, de préférence : dans l'instrumentation, à l'aide des *auloi* ; dans la mélodie, au moyen des cantilènes phrygiennes. » Il cite l'exemple du musicien Philoxène, qui, ayant entrepris de composer une pièce très vive sur un sujet oriental en *dorien* (sens antique : échelle de *mi* à *mi*), n'en put venir à bout, et, entraîné par les sentiments qu'il avait à exprimer, fut contraint, par la nature même de l'œuvre, de revenir au mode phrygien comme seul convenable. Nous avons vu tout à l'heure qu'un grand musicien moderne était plus maître de lui, puisqu'après avoir commencé dans le mode dont parle Aristote, il l'abandonnait au contraire, *malgré* son sujet.

Le mode phrygien était spécial au dithyrambe, œuvre à la fois lyrique et dramatique consacrée dès l'origine à Dionysos, le dieu jeune et brillant qui animait ces fêtes très libres d'où sont nés le drame satyrique, la comédie, la tragédie, le théâtre tout entier, création originale des Grecs. Le dithyrambe, qui fut le seul chant choral des anciens Hellènes, se chantait aux grandes Dionysies, c'est-à-dire aux premiers jours du printemps ; il était exécuté par un *chœur cyclique*, c'est-à-dire par des chanteurs et des danseurs au nombre de 50 qui évoluaient en cercle autour d'un autel ; il était accompagné par la double flûte, instrument du légendaire satyre Marsyas ; les grands poètes de la belle époque (la fin du ^{vi}e et le commencement du ^ve siècle avant J.-C.) ont été très productifs dans ce genre de composition ; il y a 6 ans, on a retrouvé des textes de Bacchylide dont un tiers est rangé parmi les dithyrambes. Ce ne sont malheureusement que des documents littéraires ; quant à la musique, elle est perdue. On croit savoir cependant que les mélodies qui la composaient avaient une étendue très restreinte. En effet, la mélodie chantée était reproduite par l'accompagnateur sur le tuyau grave (*tibia sinistra*) de l'*aulos* double ; et comme ce tuyau ne comportait pas plus de quatre trous pouvant subir l'action des doigts (le pouce ayant à soutenir l'instrument), il ne pouvait nécessairement parcourir plus d'un intervalle de quinte, c'est au moins une très ingénieuse hypothèse. (Gevaert.)

On devine ce que pouvait être un hymne à Bacchus dans une fête populaire. Je n'attache pas d'ailleurs une grande importance à tout ce qui a été dit sur le caractère expressif de ce mode. S'il y a des gens qui, par lui, ont été saisis d'une fureur divine, c'est que vraiment ils avaient l'enthousiasme facile ; je soupçonne que dans les fêtes de Dionysos, s'il y avait une ivresse, la musique n'était pas seule à la provoquer. Je m'attacherai à éclaircir quelques points plus importants : tout d'abord, à dire en quoi le mode antique diffère du mode moderne construit sur les mêmes degrés.

L'espace de *ré* à *ré* constitue l'échelle modale, ce que les théoriciens ont appelé l'*ambitus* de la mélodie, et ce que les Italiens appelaient la *tessitura*. Mais, dans cet espace, on peut organiser différents systèmes, selon qu'on le divise de telle ou telle manière, arithmétiquement ou harmoniquement. De plus, les mélodies écrites dans ce mode peuvent être classées d'après la partie de l'échelle modale qu'elles parcourent, d'après les degrés qui leur servent de sons initiaux et de sons d'arrêt. Saisissons bien la différence profonde qui, sur ces deux points, sépare la musique ancienne de la musique moderne. Aujourd'hui, notre théorie musicale n'attache aucune importance à la construction de la mélodie ; elle ne s'en occupe nullement. Elle ne distingue pas un chant *authentique* d'un chant *plagal* et n'a aucune terminologie pour cela. Nos deux gammes ne figurent dans les livres

d'enseignement que pour leur forme authentique ou *essentielle* (c'est-à-dire de tonique à tonique). De plus, et par suite de ce point de vue, la théorie usuelle ne se préoccupe nullement de savoir si la mélodie doit commencer ou finir sur telle note plutôt que telle autre. Les théoriciens d'autrefois avaient une conception tout autre : ne pratiquant pas une musique qui, comme la nôtre, emprunte la plupart de ses effets à l'harmonie, ils attachaient une importance capitale à ce que l'on néglige aujourd'hui, c'est-à-dire aux questions concernant la construction de la mélodie. Ils distinguaient avec soin un chant se développant entre le degré initial de l'échelle modale et son octave, et un chant se développant entre deux degrés dont l'un est la quarte et l'autre la quinte du premier degré de l'échelle normale servant de son final. De là la distinction des modes authentiques et plagaux ; de là, la classification des antiennes d'après leurs formules de début ou de conclusion, toutes choses qui dans une musique purement mélodique et homophone, avaient la même importance qu'ont aujourd'hui les règles de l'harmonie. A l'aide des formules, on retrouvait sans doute le mode. Il ne faut donc pas s'étonner des observations à l'aide desquelles on peut d'abord distinguer un mode antique et un mode moderne, bien que l'un et l'autre soient réalisés sur les mêmes degrés de l'échelle et constitués par un ordre d'intervalles identique.

Dans la théorie du Moyen Age, à côté des échelles *authentiques*, figure l'échelle *plagale*, qui a la même finale, mais qui est reculée une quarte au-dessous de la tonique. Tous les modes se trouvent ainsi dédoublés. Dans la nomenclature grégorienne (c'est-à-dire dans la théorie de la musique dont le pape saint Grégoire est considéré comme l'organisateur, à la fin du vi^e siècle de notre ère) les formes secondaires ou plagales sont considérées comme autant de modes distincts ayant un numéro d'ordre particulier. En était-il ainsi chez les Anciens ? Les théoriciens de la meilleure école de l'antiquité, — l'Ecole d'Aristoxène, — ceux qui ont vécu sous les Antonins à la fin du ii^e siècle de notre ère, Bacchius, Aristide Quintilien, Gaudence, énumèrent les modes sous leur forme authentique ; le seul qui nous les ait donnés sous leur double forme, est le célèbre mathématicien d'Alexandrie d'Egypte, Claude Ptolémée, qui vécut au temps de Marc-Aurèle et qui est l'auteur de 3 livres d'*Harmoniques*, publiés pour la première fois à Venise, en 1562, dans une traduction latine, et étudiés de près en 1682 par l'anglais J. Wallis, qui en a fait un commentaire très important.

Ptolémée présente ainsi l'harmonie phrygienne sous sa double forme, en descendant, selon l'usage antique :

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

La première note de l'échelle, *ré*, s'appellait la *νήτη* (*nète*) et le mode était dit,

dans le premier cas, ἀπὸ νήτης, « celui qui commence par la *nète* ». Le *sol* qui marque la division était appelé la *mèse*, note du milieu, et la seconde forme était dite ἀπὸ μέσης, « celle qui commence à la *mèse* ». Ici, le mode authentique a donc sa division sur *sol*. Recherchons maintenant parmi les modes de l'Église au Moyen Age celui qui peut être identifié avec ces harmonies phrygiennes ou rapproché d'elles. Voici nos modes authentiques (A) et plagaux (P) avec leur n° d'ordre, et la division de leur échelle :

I A.	I P.	II A.	II P.	III A.	III P.	IV A.	IV P.
ré		mi		fa		sol	
la	la	si	si	do	do	ré	ré
ré	ré	mi	mi	fa	fa	sol	sol
	la		si		do		ré

Nous avons bien ici un mode authentique allant de *ré* à *ré*, c'est le premier, le *protus authenticus*; mais il résulte de la division de ces modes que c'est soit dans le IV^e (le *tetrardus authenticus*), soit surtout dans son plagal, que nous devons chercher l'équivalent du phrygien antique. Et c'est bien ce que nous constaterions en examinant certains chants liturgiques, en particulier le *Credo* (*Credo 2*, Paroissien romain de Solesmes). Le *Credo* est une pièce de date relativement récente dans la liturgie catholique (il a été rédigé à une époque où certaines hérésies commençaient à se produire, et il a pour objet, au point de vue du texte littéraire, de bien préciser les points sur lesquels la foi est orthodoxe), mais la mélodie qui est superposée aux paroles est certainement beaucoup plus ancienne et peut être rattachée à la musique gréco-latine de l'antiquité.

Voilà donc un premier fait établi : l'antique échelle modale phrygienne de *ré* a pour équivalent exact au Moyen Age le IV^e ton (*sol*) et son plagal (*ré-sol-ré*).

Examinons maintenant le mode authentique de *ré* à *ré*, celui qui est moderne, et a été appelé par suite d'une confusion de noms, par les théoriciens de l'Eglise, le mode *dorien*.

Les degrés de l'échelle modale aptes à fonctionner comme tons initiaux coïncident en général avec les points d'arrêt du dessin mélodique. Ce sont tout d'abord les sons de la triade modale : le *ré* ♮, le *fa* ♮ et la dominante *la*; ensuite, l'appoggiature inférieure de la fondamentale, *ut*, et enfin le 4^e degré ascendant, *sol*, toujours suivi d'*ut*, et employé avant cette dernière note comme une sorte d'anacrouse préparatoire. (Gevaert.) De très bonne heure, — et c'est là que nous apparaît cette application dont je parlais tout à l'heure à étudier de près la structure de la mélodie, — les pièces de chant avaient été classées selon qu'elles commençaient et opéraient leur conclusion sur l'une ou l'autre de ces notes.

La cadence parfaite sur *ré* était réservée aux antiennes s'associant aux cantiques de l'Évangile; la cadence incomplète sur *sol*, la plus usitée, s'employait pour la plupart des antiennes jointes à des psaumes et commençant par des sons autres que *fa* ou *la*; la terminaison suspensive sur *la* était celle des antiennes ayant pour son initial *la* ou *fa*. Reginon de Prüm, du commencement du x^e siècle, nous a laissé un catalogue de 257 antiennes écrites dans ce mode et classées d'après ces principes. Elles se ramènent d'ailleurs à 11 thèmes principaux. Ce catalogue forme la substance du livre de M. Gevaert sur la mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine.

Afin de rester dans mon programme, qui est de donner des notions de grammaire musicale, et non d'étudier à fond un point particulier de l'histoire, je me bornerai à mettre en lumière un fait qui achèvera d'indiquer la fortune qu'a eue ce mode de *ré* : il est relatif à la transposition très fréquente, usuelle, qu'on en a faite sur la gamme de *sol* avec un *si^b*. Pour dégager ce fait important, je suivrai l'ordre même des recherches auxquelles je me suis livré, et les observations qui les ont accompagnées.

Nous avons trouvé cette transposition du mode de *ré* en *sol* avec *si^b* dans une mélodie de M. Saint-Saëns, *Sabre en main*. Elle peut être rattachée à un usage fort ancien. Je la trouve d'abord dans trois groupes de documents où règnent des idées très opposées : 1^o les danses du xvi^e siècle ; 2^o les chants protestants ; 3^o les airs populaires.

Dans le recueil de six livres de danses du xvi^e siècle qui est à la Bibl. Nat. (Réserve V^m 2713), on voit constamment des pièces écrites en *sol* avec un *si^b*, et surtout des pièces d'une allure populaire, par exemple les branles. — id. pour le Recueil de Munich (1583).

Dans les recueils de chants populaires, même observation. (V. Tiersot, *Chansons populaires des provinces françaises : Le Départ des soldats piémontais, la Fille dans sa tour, Pernelle, la Triste Noce, la Fille aux dragons, la Complainte au sujet d'un homme qui a tué sa femme, etc.*)

Dans le psautier huguenot de Clément Marot et Th. de Bèze (1562), cf. le ps. II auquel Clément Marot a mis l'épigraphe suivante : « Ici voit-on comment David et son royaume sont vraye figure et indubitable prophétie de J.-C. et de son règne. — Ps. V (David en exil ayant beaucoup souffert et s'attendant à souffrir davantage... adresse sa prière à Dieu. — Ps. VII (Il prie d'estre préservé de la persécution de Saül). — Ps. XI (David se plaint de ceux qui le chassent de la terre d'Israël). — Ps. XII et XIII (Il parle contre les flatteurs de la cour de Saül, et après plusieurs batailles perdues se plaint que Dieu tarde tant à le secourir). — Ps. XVI (Il dit que tout est plein d'infidélités et d'iniquités.) — Ps. XX (Le peuple, voyant son roi aller vers une guerre fort dangereuse, invoque Dieu). — Ps. XXIII (David chante les biens et la félicité qu'il possède.) — Ps. XXIV (David annonce l'arrivée de l'arche où doit habiter la divinité). — Psaumes XXVIII, XL, XLI, XLV, L, LIII, LIX, LXI, LXII, LXIV, LXXVII, LXXX, LXXXVI, XCII, XCV, XCVI, CVII, CIX, CXI, CXX, CXXVIII, CXXIV, CXLVI.

Il y a là un fait dont la persistance a une raison.

Les mélodies populaires ont subi l'influence de l'Eglise, cela est certain. Les protestants n'ont fait qu'adapter à quelques idées nouvelles l'art de l'Eglise catholique qui, en grand partie, est devenu le leur. On peut donc se demander si cet usage de transposer en *sol* le mode de *ré* n'a pas des origines religieuses. Il y a plusieurs faits qui permettent de donner une réponse affirmative à cette question ; je n'en signalerai qu'un seul, déjà étudié par M. Jacobsthal dans un très important ouvrage paru à Berlin en 1897, et qui est intitulé : « L'altération chromatique dans le chant liturgique de l'Eglise occidentale. » C'est un livre qui a précisément pour objet la transposition des cantilènes grégoriennes, et les altérations inhérentes à cette transposition.

Voici une antienne : *Urbs fortitudinis nostræ Sion, Salvator in ea ponetur murus* (qui se chante au II^e dimanche de l'Avent, à Laudes). Dans tous les antiphonaires modernes elle est ainsi présentée :

Sol ré ré ré ré ré fa ré do ré si[♯] ré do ré do si[♯] la si[♯] do si[♯] la sol sol.

Tel est le texte (avec un si[♯]) que l'on trouve dans l'*Antiphonaire* de Solesmes (p. 64), dans celui de Reims et Cambrai, etc. ; même texte aussi dans plusieurs recueils et ouvrages anciens, par exemple dans le *Speculum musicæ* de Jean de Muris, qui est du xiv^e siècle.

Nous pouvons affirmer, cependant, qu'à l'origine cette antienne avait un si[♭] au lieu d'un si[♯] et que la gamme de sol, où on la chantait, était un mode de ré transposé.

Trois faits le prouvent :

- 1^o Elle figure avec un si[♭] dans l'antiphonaire de Cluny, qui est de 1543 ;
- 2^o Le recueil le plus ancien que nous connaissions, celui de Reginon, qui fut abbé de Prüm en 892, la donne comme appartenant au premier mode ré ;
- 3^o Ce témoignage se trouve confirmé par celui d'un commentateur du *Micrologus* de Gui d'Arezzo, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque royale de Vienne, n^o 2502.

Le commentateur dit en substance ceci : quand une mélodie monte ou descend, il faut qu'elle s'interdise le bémol, sans quoi le mode est changé. Ainsi, dit-il, l'antienne *Urbs fortitudinis* est chantée dans le quatrième mode, sol ; mais l'introduction qu'on y a faite du si[♭] en fait une mélodie du premier ton.

Nous pouvons donc affirmer qu'au xi^e siècle, à l'époque de ce commentateur (tout au moins dans le cercle dont il faisait partie, car, au Moyen Age, il ne faut généraliser qu'avec prudence), cette antienne était chantée en sol avec si[♭], transposition du mode de ré. Il est probable que plus tard on oublia que c'était une transposition, et on fit disparaître le si[♭] comme étant ici anormal et contraire aux usages du plain-chant dans cette gamme.

C'est un fait qui, en lui-même, est peu de chose ; mais si on le rapproche des usages ultérieurement suivis dans la musique protestante, dans les danses du xvi^e siècle et dans les airs populaires, il concorde avec eux, il les éclaire, et permet de les comprendre. — Il faudrait expliquer pourquoi cette transposition de ré en sol mineur a été si fréquente. Pour la musique profane, la chose est facile ; nous n'avons qu'à dire que l'exemple lui avait été donné par l'Église, dont l'influence musicale a été prépondérante pendant si longtemps ; mais l'Église elle-même, pourquoi procédait-elle ainsi à l'origine ? Pour en expliquer la raison, il faudrait reprendre par le détail tout ce qui concerne la construction de la mélodie ; mais il est probable que certaines antiennes en ré exigeaient tantôt une médiane mineure, tantôt une médiane majeure (un fa[♯] et une fa[♮] comme nous disons) ; il fallait pour cela une corde mobile, variable : or il n'y en avait qu'une seule, le si. De là l'usage de la gamme de sol, où on pouvait donner à la tonique une tierce majeure ou mineure à volonté. Résumons ces premières observations :

Il faut distinguer l'échelle modale de ré et les modes construits sur cette échelle.

Il y en a eu deux :

Le mode antique, *phrygien*, ayant sa division sur sol. Son équivalent moderne est le IV^e ton authentique, appelé encore le VII^e ton, et son plagal le VIII^e ;

Le mode moderne, construit sur ré, avait sa division sur la, *dorien* ; il a été très usuel dans toutes les formes de la musique religieuse, profane et populaire jusqu'à la fin xvi^e siècle. Très souvent, on le transposait dans la gamme de sol avec si[♭].

II

J'ai maintenant à parler du « dorien » à un autre point de vue : quelles sont ses modulations normales et usuelles ? Qu'est-il devenu dans la composition à plusieurs parties ? Quelles altérations lui a-t-on fait subir ? Comment, à quelle époque, et sous quelles influences, s'est-il transformé peu à peu, pour se trouver enfin comme noyé dans la complexité de l'art moderne ? Quels sont les derniers vestiges qu'on en trouve chez les compositeurs du XVIII^e siècle ? Les spécialistes ont étudié les modes surtout à l'époque de leur prospérité, dans le chant liturgique médiéval, mais ils n'ont pas exposé leur fortune complète et leur transformation, en montrant leur décadence et en indiquant les circonstances où elle s'est produite ; cette question est cependant d'une importance capitale : elle est liée à l'étude d'une triple évolution qui résume l'histoire de la musique et de la grammaire musicale dans leurs parties essentielles : le passage de l'art religieux à l'art profane ; le passage du chant unisonique au chant polyphone ; le passage d'un système musical fondé sur une sorte d'indépendance et de dispersion des sons de la gamme, à un système fondé sur leur subordination et leur rattachement étroit à une seule note qui, de simplement initiale ou plutôt « finale », devient « tonique ». Ces changements profonds, qui coïncident avec beaucoup d'autres évolutions que l'histoire générale nous fait connaître, s'étendent sur une période considérable, — trois siècles environ, — laquelle a son principal foyer de rénovation à la fin du XVI^e siècle, et se termine avec la première moitié du XVIII^e. Je m'efforcerai de les montrer avec autant de précision qu'il me sera possible, lorsque, après avoir étudié chaque mode en particulier, je pourrai jeter un coup d'œil d'ensemble sur cette vaste matière ; mais, dès maintenant, j'ai à indiquer un certain nombre de faits qui prépareront mes conclusions.

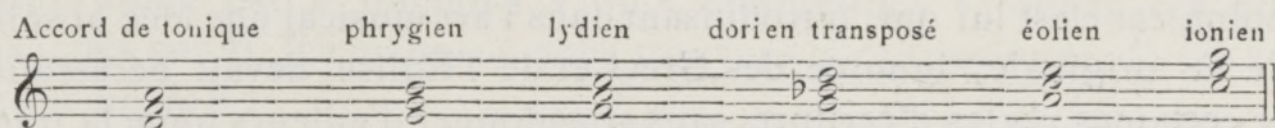
*
* *

Voici d'abord le mécanisme normal du mode dorien au point de vue de l'harmonie. Sa modulation la plus naturelle et la plus simple se fait à la dominante, en *la* éolien, sur un nouvel accord mineur qui complète le caractère grave, solennel, de l'accord de tonique ; de là, suivant la même loi, il passe à la dominante de sa dominante, en *mi*, sur un accord qui est du même genre que les précédents. Pour varier et adoucir l'effet de cette accumulation d'harmonies mineures, le dorien a deux ressources : il peut moduler en passant du phrygien *mi* au ton parallèle, l'ionien *ut*, et du même coup, à l'ionien transposé en « genus molle », *fa* lydien (avec un *si* $\flat$). deux modes dont l'accord est majeur ; en second lieu, le dorien peut moduler en mixolydien (*sol*), mode avec lequel il est en rapport étroit, car il possède l'accord fondamental de ce dernier sur sa sous-dominante, et les deux sons caractéristiques de l'un et l'autre mode sont les mêmes : *fa* $\sharp$ et *si* $\sharp$. — Après avoir justifié ces principes par des exemples et après avoir expliqué les altérations de plus en plus graves qu'on leur a fait subir, j'aurai à examiner un dernier fait : Pourquoi trouvons-nous si souvent des compositions musicales écrites en (de *ré* à *ré*) dorien avec un *si* $\flat$?

Je choisis quelques textes dans la période de la Renaissance. Voici une pièce écrite en dorien et où nous trouvons les modulations que je viens de signaler. C'est une toccata de Diruta. (Voir le supplément de ce numéro de la *Revue*

musicale.) La « toccata » est une composition écrite pour un instrument à touches (orgue, clavecin). Diruta est un Italien qui était organiste à Gubbio (Etats de l'Eglise) en 1593, et qui est surtout connu par l'ouvrage intitulé *Il Transilvano*, du nom et du titre d'un de ses élèves qui était prince de Transylvanie.

Cette pièce est une sorte de prélude où l'on trouve les accords que l'on peut régulièrement construire sur tous les degrés de l'échelle dorienne (sauf le sixième, qui n'a pas une quinte juste) :



Ces accords sont reliés par des dessins mélodiques en forme de gammes qui se répètent ou se répondent, de l'aigu au grave, et forment des groupes symétriques. Voici le schéma de la première partie (la répétition d'une lettre indiquant celle d'un motif) dans la pièce de Diruta :

SYSTÈME I

Introduction : *dorien* (1 mes.)

- Strophe. . . { A de *dorien* à *dorien* (4 mesures). A' de *dorien* à *éolien* (id.)
 Antistrophe. { B d'*éolien* à *éolien* (4 mes.). B' d'*éolien* à *phryg.* et *ion.* (id.)
 Épode. . . { C d'*ionien*, à *lydien* (4 mes.). D de *lydien* à *éolien* (4 mes.)
 E. d'*éolien* min. à *éolien* majeur (4 mes.)

SYSTÈME II

- Strophe. . . { E d'*éolien* à *phrygien* (2 mes.). E' de *phrygien* à *éolien* (id.)
 (transition en *dorien*, 2 mes.)
 Antistrophe. { F *dorien* à *dorien* (2 mes.). F' *dorien* à *dorien* (2 mes.)
 Épode. . . { G *dorien* pur, *dorien* transposé en *sol* (4 mes.).
 H *dorien* en *sol*, *dorien* pur, puis transposé en *sol* (2 mes.)
 Conclusion : *dorien* avec tierce majeure.

En somme, nous trouvons là les modes que nous connaissons déjà, et le *dorien* est très net, sauf dans la dernière partie, où est employée la note sensible, et dans la conclusion, où la médiate est majeure.

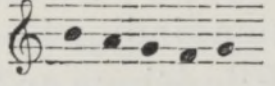
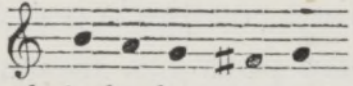
Voici une autre pièce du xvi^e siècle (1) dans laquelle on trouve avec les modulations indiquées plus haut, la modulation en mixolydien (Recueil de Torchi, p. 33). Elle débute en forme de canon ; elle se termine, comme la précédente, par un accord tonique avec tierce majeure. Le *sol* # y figure pour les modulations en *éolien*, de même que le *fa* # dans les modulations en mixolydien. Nous voyons donc que sur quelques points essentiels, l'art de la composition à plusieurs parties a altéré la pureté primitive des modes. Si nous parcourons les autres recueils de compositions du temps, en Italie, — les œuvres de Cavazzoni, de Valente, Pelle-

(1) Exécutée au piano, au cours de la leçon.

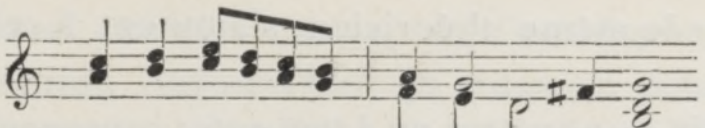
grini, Andréa et Giovanni Gabrieli, Merulo, etc., — nous faisons des constatations analogues : nous voyons bien qu'elles sont écrites intentionnellement dans tel ou tel mode (elles en font le plus souvent la mention à côté de leur titre), mais nous y trouvons parfois des intervalles qui n'existent pas dans l'échelle modale typique et qui semblent exclure son emploi. D'où vient ce fait ?

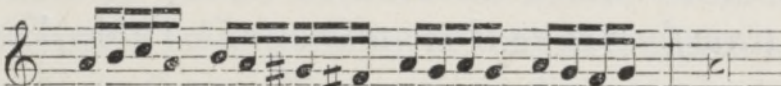
Pour en avoir la raison, il faut, je crois, remonter jusqu'aux origines du contrepoint, car c'est lui qui, introduisant dans l'art musical une idée absolument nouvelle et originale, ignorée des Grecs et de l'Eglise, devait nécessairement changer certaines règles d'écriture, sans abandonner d'ailleurs toute la tradition. Rendons-nous bien compte de la différence qui sépare ces deux choses : *le chant unisonique et non mesuré*, qui d'abord a régné seul, puis s'est continué, jusqu'à la fin du xvi^e siècle, à côté des autres formes plus savantes de la composition ; et *le chant mesuré*, et à *plusieurs parties*.

Durant la première période, — celle du chant unisonique — les modes diatoniques avec leurs quatre finales *ré, mi, fa, sol* sont la base unique de la composition ; on les emploie sans altération ; ils sont l'alpha et l'oméga de la musique, aussi bien pour la pratique que pour la théorie. En eux se concentre l'esprit traditionnel du Moyen Age. Ils sont l'objet d'une sorte de foi naïve. On les rattache à des idées philosophiques ou morales. S'il y a quatre modes authentiques, c'est parce qu'il y a dans la nature 4 éléments et 4 saisons ! c'est parce qu'il y a eu 4 évangélistes ! S'il y a huit modes, en comptant les modes plagaux, c'est que le nombre 8 est, lui aussi, un nombre prédestiné : c'est 8 jours après sa naissance que Jésus a été consacré à Dieu ; c'est 8 jours après le crucifiement qu'il a quitté son tombeau ; il y a aussi 8 joies dans la félicité du paradis, etc.. Si l'octave est divisée en 2 parties, c'est que l'une représente l'Ancien Testament, l'autre le Nouveau : la première, l'amour de Dieu ; la seconde, l'amour du prochain. (De même, si la mesure à 3 temps est supérieure à la mesure binaire, c'est qu'elle est une image de la Trinité !) Telles sont les idées sur lesquelles le Moyen Age a vécu pendant de longs siècles. Mais un jour, — et c'est là un trait de génie, — on s'avise qu'il est possible de faire marcher plusieurs mélodies en même temps : et bientôt, le principe fondamental de l'art étant déplacé, des changements importants s'introduisent dans la théorie, parce que, dès lors, c'est la conception de l'harmonie qui va prédominer. Voici quelques-uns des textes auxquels on peut rattacher et à l'aide desquels on peut expliquer les altérations chromatiques qui, dans les œuvres de la Renaissance, paraissent en contradiction avec l'usage des modes.

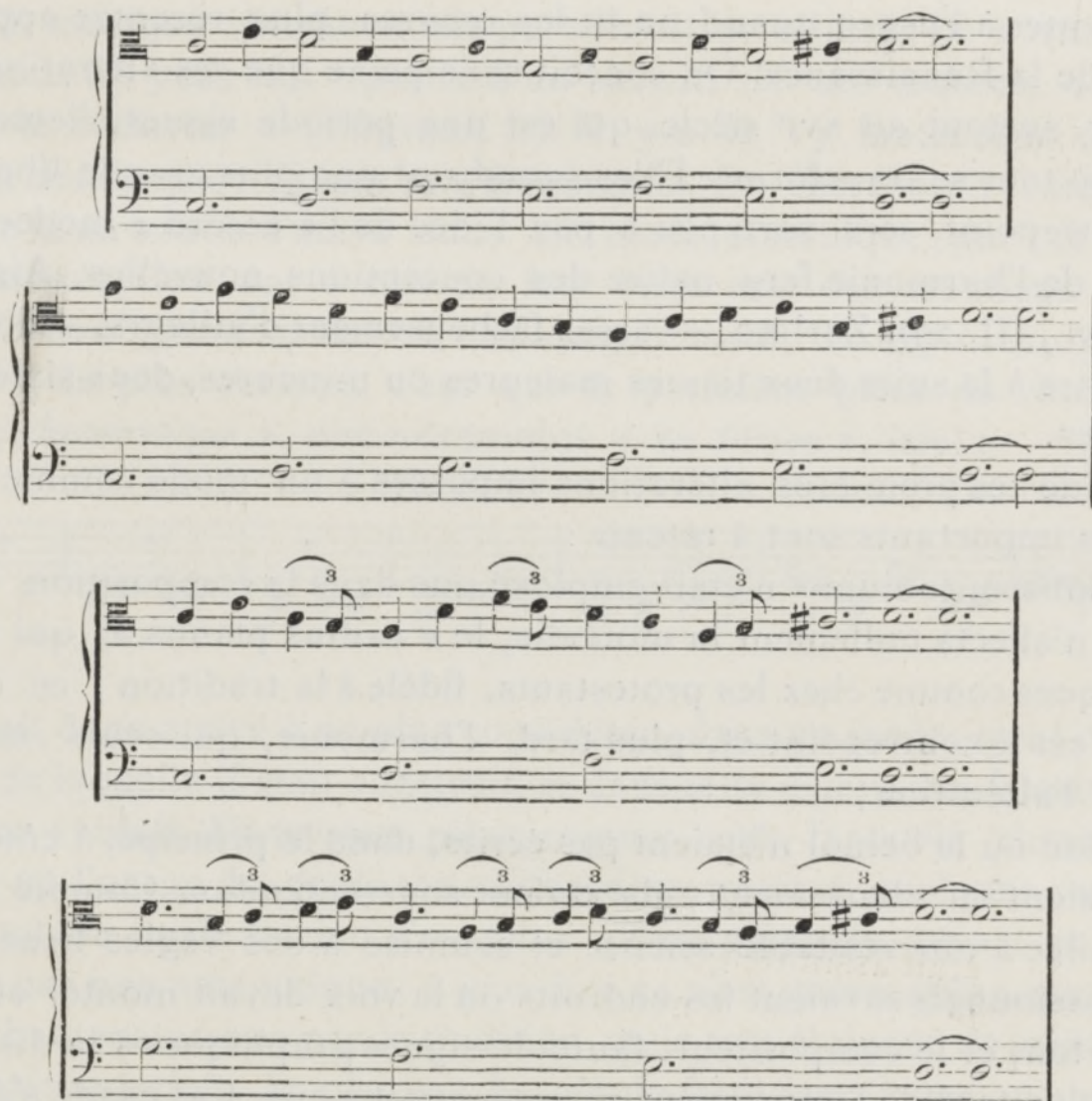
Un théoricien français, qui écrivait dans la première partie du xiii^e siècle, Jean de Garlande, dit déjà ceci : *Pour éviter le triton dans la formule finale* , on dièze le *fa* (1) : . Pour nous, modernes, cela équivaldrait, en pareil cas, à l'emploi de la note sensible, bien que cet élément de la gamme fût alors ignoré. Cette note, faisant un intervalle de demi-ton avec la finale, s'appelait *subsemitonium modi*. Nous ne devons donc pas nous étonner de trouver dans une chanson de Pellegrini (*la Serpentina*, Venise, 1599) une finale comme

(1) Coussemaker, *Script.* I, p. 115.

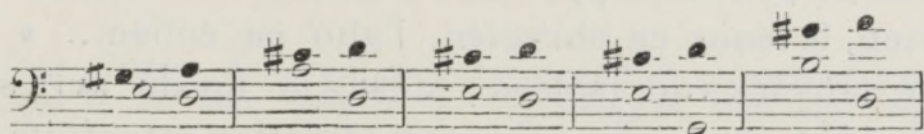
celle-ci :  , ou, dans un Ricercar d'Andrea

Gabrieli (Venise, 1595) : 

Dans la première moitié du xvi^e siècle, Jean de Muris, parlant du contrepoint *diminué* (celui qui consiste à opposer à *une* note *plusieurs* notes qui représentent la valeur totale par « fractions » ou « diminutions ») donne ces exemples curieux (cités par M. Riemann) où nous trouvons la conclusion en dorien sur *ré* ♮, mais avec un *do* # :



Dans un autre traité (*Ars discantus*, Coussem., Script. III), le même Jean de Muris dit : « Lorsqu'une tierce mineure, passant au degré conjoint supérieur, aboutit à une quinte ou à tout autre consonance parfaite, il faut la transformer en tierce majeure. » (*Quandocunque tertia imperfecta id est non plena de tonis post se habet quintam sive etiam aliam quamcunque speciem perfectam, ascendendo solam notulam, illa tertia imperfecta debet perfici ♮ duro*). Il en est de même pour la sixte :

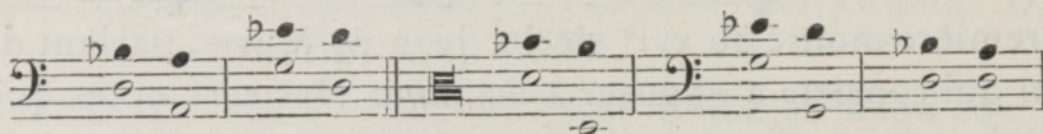


Pour marquer l'élévation occasionnelle de ces notes : *sol*, *do* (et *fa*), on disait qu'elles étaient « soutenues » (*sustinentur*) (1).

(1) « Et est notandum quod in contrapunctu nullæ aliæ notæ *sustinentur* nisi istæ tres scilicet *sol*, *fa*, *ut*. »

D'autres règles, formulées par le même théoricien, s'ajoutent à celles que je viens d'indiquer :

Quand une sixte majeure aboutit à une octave ou à tout autre consonance parfaite, elle doit être transformée en tierce mineure (à l'aide d'un bémol) :



Tels sont les premiers changements que l'« Ars nova » du contrepoint introduisit dans les modes diatoniques ; telles sont les règles anciennes qu'il faut avoir présentes à l'esprit quand on lit les œuvres plus récentes appartenant à la période de la Renaissance. On conçoit sans peine que ces altérations devaient s'accroître, surtout au xvi^e siècle, qui est une période essentiellement révolutionnaire où tout se transforme. Elles prendront une plus grande liberté le jour où, du contrepoint, sera sorti peu à peu l'idée de l'« accord » moderne et où le sentiment de l'harmonie fera naître des conceptions nouvelles. Ainsi en 1558 (*Instit. harm.*, III, 29), Zarlino, — assez fâcheusement d'ailleurs, — dira qu'il faut éviter d'écrire à la suite deux tierces majeures ou mineures, deux sixtes majeures ou mineures.

Au sujet de ces premières altérations imposées à un mode comme le dorien, quatre faits importants sont à retenir :

1^o Le « subsemitonium » n'était employé que dans la composition à plusieurs parties ; il n'affecta nullement la monodie, le « cantus planus », qui resta, chez les catholiques comme chez les protestants, fidèle à la tradition ; ce qui prouve bien que c'est le contrepoint et, plus tard, l'harmonie, qui seuls sont responsables de l'altération ;

2^o Le dièse ou le bémol n'étaient pas écrits, dans le principe, à côté de la note qu'ils élevaient ou abaissaient ; ils étaient sous-entendus. Comme la musique était assimilée à une véritable science et soumise à des règles fixes, les chanteurs professionnels savaient les endroits où la voix devait monter ou descendre d'un demi-ton, et le compositeur, faute de signes graphiques à la disposition du scribe, et plus tard de l'imprimeur, s'en remettait à eux. Cet usage s'est perpétué jusqu'au xvi^e siècle. Il ne faut pas l'oublier, sous peine de s'exposer à de grosses méprises, quand on lit l'ancienne musique. Si l'on songe à tout ce qu'un Lulli un Gluck sous-entendaient dans leurs partitions et laissaient à l'initiative de l'exécutant, il ne faut nullement s'étonner de cet usage !

3^o Ces altérations étaient considérées comme affectant seulement la partie où elles se trouvaient, mais n'ayant pas d'influence sur l'ensemble de la composition. Au temps de Glaréan, on considérait encore chaque partie d'une composition polyphonique comme pouvant appartenir à un mode différent ; on disait : « La basse est en dorien, le ténor en phrygien, l'alto en éolien... » Il n'y avait de modulations que dans les voix isolées ; c'est à la fin du xvi^e siècle seulement qu'apparaît cette idée, à savoir qu'une modulation introduite dans une partie entraîne avec elle un changement de tout l'ensemble.

4^o Malgré les changements, quelquefois radicaux, qu'ils font subir aux anciennes gammes, les musiciens de la Renaissance donnent toujours comme cadres à leurs compositions les modes diatoniques, dont ils inscrivent habituellement le nom à côté du titre de leurs œuvres. Ils ne connaissent pas d'autres

etc.

J'ai cité la « fantaisie » de Sweelinck pour montrer jusqu'où pouvait aller l'altération d'un mode, une fois le demi-ton chromatique admis dans la gamme ; mais il y a, au XVII^e siècle, beaucoup de pièces où la tradition est moins bouleversée et où l'on reconnaît l'ancienne échelle dorienne (2). En voici une qui ne contient que les deux dérogations usuelles au type primitif : le *do* # avant la conclusion dans le

(2) La fantaisie n° 4 (p. 18 du recueil cité) est en dorien transposé (gamme de *sol* avec *si b*), mais avec un *mi b* dès la 8^e mesure. Le mode est d'ailleurs assez bien observé. La fantaisie n° 9 « en manière d'écho » est en dorien aussi, mais avec un *do #* dès la 3^e mesure. La toccata n° 14 a un *sol #*, sensible de *la*, dès la 3^e mesure. La toccata n° 17, au lieu de moduler en *la* éolien, module en *la* majeur avec note sensible (8^e mesure). *Id.* dans les toccatas n°s 18 et 19 (dorien transposé en *sol*). Le fragment « Ich bin von der Fortuna getrieben » est en *sol* dorien, mais, dès le début, apparaît le *fa #*.

ton principal et le *f* à $\sharp$ dans les cadences en mixolydien ionique. C'est une petite sonate de Pasquini, compositeur né en 1639, en Toscane, et très célèbre organiste. Les idées n'y sont pas développées, il n'y a qu'un seul mouvement, et la pièce est toute en imitations, le même thème se répétant d'une partie à l'autre ; mais c'est une œuvre intéressante et pleine de saveur, parce que le musicien avait encore peu de modèles et qu'il est obligé d'inventer les formes dont il se sert. Elle a un caractère diatonique très net (exécution au piano).

Nous arrivons ainsi à l'époque de Bach, qui est le point terminus d'une évolution en même temps que le début de l'ère moderne. Au moment où le grand compositeur parut, la situation musicale, au point de vue de l'usage des modes anciens ou de l'usage des modes nouveaux, était assez confuse. Voici quelques documents qui permettent de la caractériser. Il semble d'abord qu'à la fin du xvii^e siècle il n'y ait plus que nos deux modes actuels. Un des prédécesseurs de Bach comme cantor à l'église Saint-Thomas, SCHELLE, (mort à Leipzig, en 1701) demandait à un de ses contemporains les plus illustres, Rosenmüller, ce qu'il pensait des anciens modes ; Rosenmüller se mit à rire et répondit : « Je n'en connais que deux : l'ionien et le dorien (1). » : Nous dirions aujourd'hui « le majeur *ut*, et le mineur *ré* ». Un autre organiste allemand de la fin du xvii^e siècle, Werckmeister (mort en 1700) disait aussi que le meilleur représentant de la gamme mineure était le dorien (2). Mais en réalité la situation était plus complexe. Tous les modes ayant un accord de tonique majeur (mixolydien, ionien, lydien) s'étaient concentrés sans difficulté dans un mode unique ; il n'en était pas de même pour les modes ayant une tierce de tonique mineure.

En 1708, GOTTFRIED WALTHER (organiste à Weimar) écrivait : « On emploie aujourd'hui trois gammes : l'ionienne, la dorienne et l'éolienne (3). » Il y avait donc hésitation, même chez ceux qui ne pratiquaient pas de propos délibéré un système archaïque, pour le choix de la gamme mineure typique. La question générale du choix entre l'ancien système et le nouveau n'était pas encore définitivement résolue. Deux musiciens de grande autorité, MATTHESON et BUTTSTEDT, l'un critique, l'autre organiste, engageaient une polémique assez vive au sujet des modes diatoniques, l'un les préconisant, l'autre les proclamant abolis. Enfin, en 1725, le théoricien Fux, dans son *Gradus ad Parnassum* (1725, trad. franç. par Denis en 1773), défendait énergiquement les anciennes échelles modales contre le radicalisme des modernes.

Telle est la situation, lorsque paraît Bach. Bach est un partisan incontestable des deux modes qui vont remplacer tous les autres ; on peut même dire qu'il est leur grand introducteur dans l'usage, puisqu'il a écrit, pour les consacrer, le *Clavecin bien tempéré* (1^{re} partie en 1722). Mais ce serait une erreur de croire qu'il rompt absolument et pour toujours avec le passé. Dans sa musique d'église, lorsqu'il a harmonisé les chants des protestants, il s'est placé au point de vue d'une synthèse supérieure qui, tout en prenant pour base le système nouveau, utilise assez souvent, comme moyen accessoire, le système ancien. Il y était tenu par l'esprit même des protestants, restés particulièrement fidèles à la tradition musicale (ainsi Schütz, sur le seul lied *Allein*

(1) Fuhrmann, *Musicalische Tricheter*, 1706, p. 40 et suiv. (cité par Ph. Spitta, *Bach*, II, p. 609).

(2) *Harmonologia musica*, 1702, p. 59 (*ibid.*).

(3) *Traité de musique* manuscrit, f^o 152 (*ibid.*).

Gott avait déjà écrit 44 compositions : 5 en dorien, 10 en hypodorien, etc.). Ses chorals sont une œuvre *mixte* (le mot est d'un de ses élèves : Kittel) où l'analyse doit savoir discerner des éléments différents. On peut étudier le dorien et les modulations régulières indiquées plus haut dans les chorals 49, 154 (modulant, à la fin de 3 strophes sur 4, en mixolydien, mais ayant un accord initial dorien qui n'est peut-être qu'une anacrouse ; cf. 197) ; 185, 186, 232, 241... (Le rapport du dorien et du myxolydien fut tel, que le choral « *O wir armen Sünder* » était chanté dans les deux modes.)

J'ai un dernier fait à signaler. Très souvent, dans les recueils de chansons populaires, et aussi dans les chorals de Bach, on trouve la gamme de *ré* dorien, avec un *si^b*. Cette gamme, avec le demi-ton entre le 5^e et le 6^e degré, est si fréquente qu'elle paraît être une des réalisations normales du mode. Mais en ce cas, la gamme de *ré* est une transposition de l'éolien *la*. Pourquoi est-elle si souvent employée ? l'explication est la suivante : des deux gammes entre lesquelles hésitaient encore quelques musiciens de la fin du xvii^e siècle pour le choix d'un mode à opposer au majeur, celle qui est le vrai type du mineur, c'est la gamme de *la*, et non celle de *ré*, car l'accord tonique de la première réalise le mieux l'« opposition » nécessaire à l'accord fondamental *ut-mi-sol*. Cette opinion était celle de Bach lui-même, qui ne connaissait, en somme, que deux gammes fondamentales, l'ionienne (majeure) et l'éolienne (mineure). Nous avons là-dessus un témoignage fort curieux, c'est celui de sa seconde femme, Anna Magdalena Bach (née Wülkens, 2^e femme de Bach, en 1721, celle qui en 29 ans lui donna 6 garçons et 7 filles) ; dans un opuscule (*Clavierbuch*) écrit en 1725, elle décrit et définit la gamme mineure par un ordre d'intervalles de ton et d'intervalles de demi-tons qui ne peut s'appliquer qu'à la gamme éolienne. De là est venu le grand usage du dorien qui est tour à tour employé pour lui-même et, avec un *si^b*, comme transposition du mineur type, si aimé de la musique populaire.

Mes conclusions seront les suivantes :

- 1^o Les premières altérations qu'a subies le mode dorien (*ré* à *re*) sont le *do* et le *sol* # dans les modulations en éolien ;
- 2^o Ces altérations ne peuvent pas être assimilées à l'emploi de la note sensible : exactement, elles sont la conséquence de certaines règles de contrepoint qui avaient été formulées dès le xiii^e et le xiv^e siècle, notamment par Jean de Garlande et Jean de Muris ;
- 3^o Dans la pensée des compositeurs de la Renaissance elles n'étaient pas contradictoires avec l'emploi du mode dorien, dont on trouve des traces dans la composition à plusieurs parties jusqu'à l'époque de Bach.

JULES COMBARIEU.

Notes sur la musique orientale.

Je répondrai en peu de mots aux interrogations qui viennent de m'être posées à ce sujet par M. E. von Hornbostel, de Berlin, au sujet de mon dernier article sur le *rythme et la mesure de la musique orientale* (1).

1° Les *Ousouls* sont-ils exécutés exclusivement sur les instruments de percussion ou s'appliquent-ils également à la musique tonale (chant, instruments à cordes ou à vent) ?

— Les *Ousouls* sont exécutés sur les instruments à percussion ou bien marqués par le fiappé sur les genoux ou par le *policis ictum* en vue de l'accompagnement régulier de la musique tonale.

2° Le *Tekka* dans *Thureyya* se frappe-t-il de la même manière que le *Tekka* dans *Cousat* ?

— Certainement.

3° Quelle est la différence entre *Tekka* et *Téké* ?

— Le *Téké*, tout en étant de même nature que le *Tekka*, est légèrement plus faible que ce dernier.

4° En quoi diffère *Aghir-Achember* d'*Achember* ?

Tout d'abord ce n'est pas *Achember* mais *Tchember* qu'il faut lire.

En second lieu le typographe a substitué par erreur le rythme *Tchember* au rythme *Aghir-Tchember* ; ce dernier doit se transcrire comme suit :

	d	tekka	d	d	d	d	t	t	t	d	tahek	tekka	tekka
24/4	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p

5° Le second battement du *Devri-révan* (1^{re} forme) est noté : p^{t} ; le second battement du *Devri-révan* (2^e forme) est noté : p^{d} ; y aurait-il une erreur ?

— Effectivement ; le second battement du *Devri-révan* (1^{re} forme) est un *doum* (p^{d}).

6° Il doit y avoir une erreur dans *Sofian* (2^e forme) ; est-ce à noter p^{d} p^{tekka} ou p^{d} p^{tekka} ?

— Il y a en effet faute d'impression dans le second *Sofian* qui doit se transcrire p^{d} p^{tekka} .

7° *Aksak Sémaï* n'est que *Djourdjouna* en temps double ; les deux derniers battements : p^{t} p^{t} et p^{tek} p^{tek} constituent-ils une différence dans la manière d'exécution ?

— L'*Aksak-Sémaï*, tout en étant analogue au *Djourdjouna*, en diffère cependant en ce que ses deux derniers temps se battent séparément, tandis que dans *Djourdjouna* les deux notes p^{tek} p^{tek} ne comportent qu'une seule et même battue, un seul *tek*.

8° Les rythmes qui ne diffèrent pas dans leur constitution, mais seulement dans le temps, comme *Aghir-Aksak-Sémaï*, *Aksak-Sémaï* et *Djourdjouna* sont-ils discernés dans la pratique ou seulement dans la théorie ?

(1) V. la *Revue musicale* du 1^{er} août.

— Les rythmes *Aksák-Sémaï* et *Aghir-Aksák-Sémaï* diffèrent entre eux par la nature de leur mouvement ; ce dernier comporte un mouvement plus lent frappé avec une certaine lourdeur.

Est-ce qu'il serait permis de regarder un *doum* et un *tek* successifs comme un groupe rythmique pareil à nos « mesures » ?

— En aucune façon.

10° Le *doum* se bat-il toujours de la main droite et le *tek* de la main gauche ?

— Le *doum* se bat toujours et exclusivement de la main droite et le *tek* de la gauche.

P. J. THIBAUT.

J. Fœrster, compositeur tchèque. — « *Cyrano de Bergerac* » en symphonie.

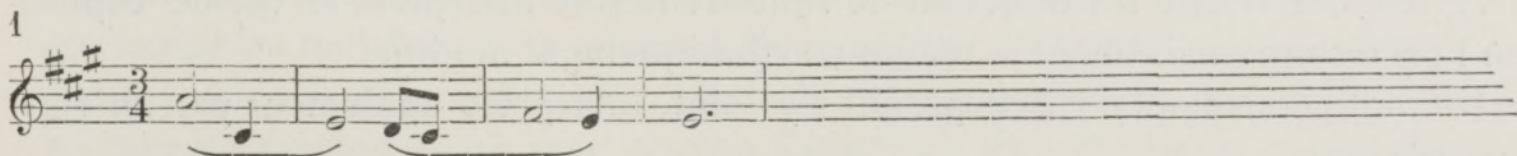
Joseph-B. Fœrster (1) est un compositeur tchèque de talent, qui s'est fait une belle place parmi les adeptes de Smetana et de Fibich. Ses compositions se distinguent moins par l'originalité et la richesse d'idées que par la grâce d'expression, l'élégance et la rondeur de la forme. Il s'est essayé dans plusieurs genres et laisse dans chacun d'eux des ouvrages bien venus. Les plus cités sont : deux *quatuors* (en *mi* majeur, et *ré* majeur), *Rêveries* (op. 47), *Souvenirs* (op. 49), sa *Sonate* pour violoncelle et piano (op. 197), et ses *Chants*, dont bon nombre sur des paroles des poètes français : Hugo, Richepin, Verlaine, Sully-Prudhomme. Comme ouvrages symphoniques on a de lui deux compositions de belle envergure : *La Vie* et *Ma Jeunesse*. Il n'a pas craint de s'attaquer au drame lyrique tel que l'avait imaginé le maître Smetana. Les deux ouvrages *Eve et Iessica*, qu'il a donnés après son premier essai, *Deborah*, qui trahit encore beaucoup d'incertitude, marquent un progrès incontestable de Fœrster dans ce genre. Un des plus gros succès de ce compositeur est sa Suite symphonique, en 5 phrases, pour grand orchestre, *Cyrano de Bergerac*, composée sur quelques strophes choisies dans le beau drame de Rostand. Elle a été jouée avec succès en 1905, par la Société philharmonique de Prague, puis par la *Società di concerti* de Turin, et enfin par l'*Orchesterverein* de Vienne.

Voici une rapide analyse de ce curieux ouvrage où les idées poétiques d'un Français reçoivent une interprétation en musique par un Tchèque.

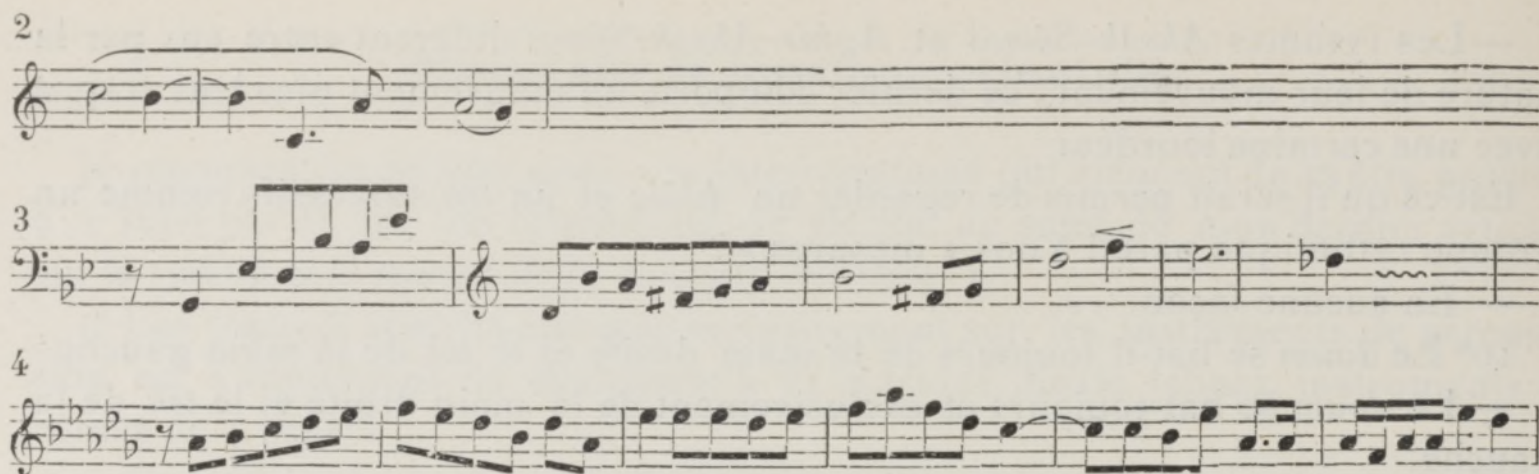
1^{re} Phrase (Andante con moto, Allegro moderato, ma appassionato).

CYRANO : *J'aime*. (Acte I, scène v.)

Les thèmes dominants :



(1) J.-B. Fœrster est né à Prague, en 1859. Après avoir achevé ses études à l'école d'orgue de cette ville, il fut nommé maître de chapelle d'une église patronale et occupa ce poste pendant quelques années. Il alla ensuite à Hambourg où il fut appelé, en 1901, comme professeur du Conservatoire municipal.



Le premier thème est interprété par le violoncelle ; c'est une interrogation que reprennent ensuite la clarinette et le hautbois. Le basson et la flûte y répondent par le thème 4. Le premier thème reprend le dessus avec le cor anglais et le hautbois et passe à un *animato* (do majeur) prenant pour base le thème 2. Après un court passage, voici l'Allegro moderato du thème 3 complété par le thème 4, qui prend alors un grand développement.

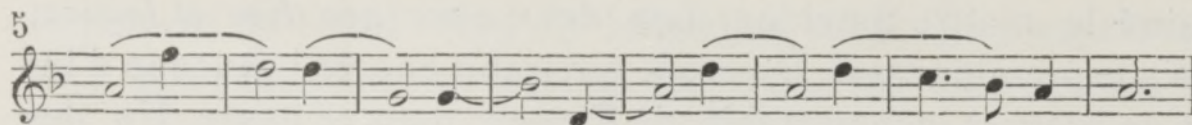
Renforcé par le thème 1, le thème 4 répète en la graduant avec passion la première partie de la phrase entière. Une coda thématique (n° 4) termine cette première phrase.

II^e Phrase (Andante sostenuto).

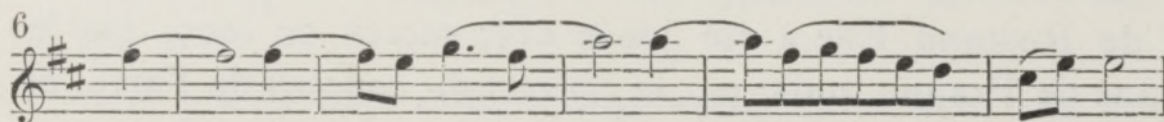
ROXANE : *Qu'il mécrive !...*

CYRANO : *Oh, j'ai fait mieux depuis !* (Acte II, scène vi.)

La première partie de la phrase met en relief le thème capital de l'ouvrage :



auquel vient se joindre le motif suivant :



Il prend une certaine largeur et finit par se perdre dans la première partie que relève alors une plainte de la flûte.

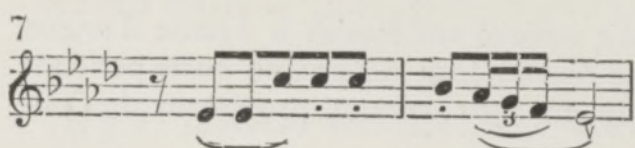
III^e Phrase (Scherzo, Allegro cavalleresco et ironico).

CYRANO : *Oui, mon cœur,*

Toujours de mon esprit s'habille, par pudeur. (Acte III, scène vi.)

Après une courte introduction, le violoncelle solo interprète le thème capital où l'on reconnaît aisément le thème 5 rythmiquement modifié.

Un motif nouveau (7) très expressif s'y joint, interprété également par un violoncelle solo :



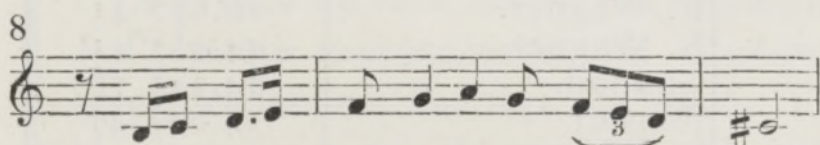
Le thème 5 reparaît légèrement modifié, avec accompagnement des violons. Les deux thèmes 5^e et 7^e se pénètrent intimement, préludant par un passage en *la* bémol majeur à la répétition du thème capital du scherzo. Suit un développement du thème 7 que complète dans une puissante gradation le thème 1. Les thèmes s'entrecroisent avec une mélodie en contrepoint, et tout se termine par une coda finale établie sur la base du thème 7.

IV^e Phrase (Allegro deciso, Andante amoroso).

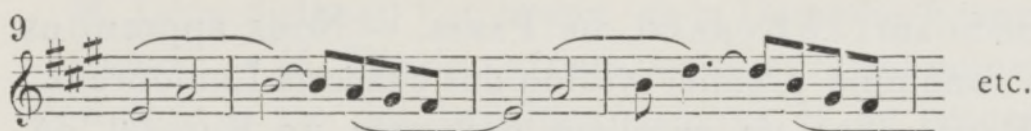
CYRANO : *Je t'aime, je suis fou... Je n'en peu plus, c'est trop!* (Acte III, scène VII.)

Un chant d'amour dont le premier thème a pour base l'idée principale de l'ouvrage (n° 5) rythmiquement modifié. Au violent emportement du commencement de la phrase succède une mélodie chantante en Andante amoroso. Le passage à la seconde partie de la phrase (Allegro moderato) qui commence en *la* mineur, fait valoir le thème 7 du scherzo.

L'allegro s'introduit avec le motif que voici :



qui se développe d'abord indépendamment, puis allié au thème 5. Au cours de cette partie reparaît le thème 4, porté alors à un haut degré d'intensité. Après une accalmie qui ne tarde pas à se produire, voici un thème nouveau de la troisième partie de cette phrase :



Le passage du thème 8 ramène la répétition variée de la première partie. La phrase expire, après une nouvelle gradation, où reparaît le thème 4, dans un pianissimo.

V^e Phrase (Andante sostenuto).

CYRANO : *Roxane, adieu ! Je vais mourir.* (Acte V, scène v.)

Les éléments de cette phrase sont tirés des thèmes précédents. C'est d'abord le thème 5, sous forme, cette fois, d'un choral en *la* mineur-*do* majeur. Après le passage en *la* majeur, voici les deux thèmes 1 et 4 gracieusement réunis. Après le retour au *do* majeur, revient, dans le même mode, le deuxième thème de la seconde phrase, n° 6, et, sous forme de réminiscences, les motifs 1 et 7. On revient au mode capital en *la* mineur, avec le n° 5 où s'entremêlent de temps en temps les motifs de l'introduction de la phrase 4. Reparaît alors comme incidemment le thème ironique n° 7. La ligne mélodique baisse. Un souffle expirant du thème 5 (violon-solo) avec accompagnement de violoncelle en pizicato du motif ostinato de la phrase précédente. Le tout finit par un triple accord tonique en pianissimo.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a autorisé la Société des Concerts du Conservatoire national de Musique et de Déclamation à tenir une séance supplémentaire, le 11 novembre prochain, dans la grande salle du Conservatoire pour exécuter l'œuvre de M. Guy Ropartz, couronnée au dernier concours Cressent.

LE BAROMETRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 juillet au 19 août 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juillet	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	14.429 41
23 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	16.140 41
25 —	<i>Le Freischütz. — La Maladetta.</i>	Weber. Vidal.	12.878 76
27 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.675 41
30 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	14.157 41
1 ^{er} août	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	14.241 76
3 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini	14.083 41
6 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.272 41
8 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	15.277 76
10 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	12.950 41
13 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.296 41
15 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	16.365 76
17 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	17.516 41

LES CONCERTS PIERRE SÉCHIARI ; LE KURSAAL DE PARIS. — Nous apprenons que M. Pierre Séchiari, le renommé premier violon des concerts Lamoureux, ouvrira prochainement à Paris, avec un excellent orchestre, un Kursaal où seront donnés des concerts du soir, et où, à l'exemple de la Philharmonie de Berlin, on pourra boire et fumer. Plusieurs sommités musicales ont déjà promis leur concours à cette œuvre de vulgarisation.

ROUBAIX. — La place de Professeur de chant (hommes) est vacante au Conservatoire national de musique de Roubaix. Un professeur sérieux et capable peut se faire une très brillante situation. Prière d'adresser les demandes et références au Directeur du Conservatoire, 65, rue de Soubise, Roubaix. Dernier délai : 15 septembre 1906.

CONCERTS DE NANCY. — M. Michelot, inspecteur de l'Enseignement musical au ministère des Beaux-Arts, qui a assisté cette année à une audition des concerts populaires de Nancy, n'a pu que rendre hommage aux efforts de cette association artistique et se montrer très satisfait des résultats obtenus. — Les programmes de ces concerts pour l'année courante contiennent 44 œuvres, dont 24 de compositeurs français et 20 d'auteurs étrangers. Parmi les œuvres classiques qui ont été exécutées, signalons des symphonies et des ouvertures de Beethoven, des concerti de Händel et de Bach, etc.

Les chœurs de l'orchestre ont mis en valeur, avec un art très raffiné, une *cantate* de Bach, la *Damnation de Faust*, de Berlioz, le *Faust*, de Schumann, et le *Requiem*, de Gabriel Fauré. La magistrale direction de M. Guy Ropartz a fait entendre et applaudir les œuvres très modernes de V. d'Indy, de Debussy et de Francis

Magnard. Les chefs-d'œuvre de Wagner, Saint-Saëns, Lalo et César Franck ont été parfaitement rendus.

ECOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une médaille d'or sera décernée, comme prix du ministre des Beaux Arts, à l'élève de l'école de musique classique qui aura obtenu les meilleures notes au cours de ses études pendant l'année scolaire 1905-1906.

ALLEVARD. — Une médaille d'argent a été offerte par le ministère des Beaux-Arts, pour être décernée comme prix à l'une des sociétés qui ont pris part au concours musical organisé à Allevard le 24 juin dernier.

SAINT-ETIENNE. — A l'occasion du concours musical organisé entre les écoles communales de l'arrondissement de Saint-Etienne, une médaille de vermeil sera décernée, au nom du ministre des Beaux-Arts, à celle de ces écoles qui aura remporté le 1^{er} prix.

THÉÂTRE GALLO ROMAIN DE CHAMPLIEU. — Le Comité archéologique et dramatique a organisé, le 8 juillet, une représentation extraordinaire au théâtre antique de Champlieu. Le programme du spectacle était le suivant :

- 1^o *A-tropos* en vers, de M. J. Truffier, interprété par l'auteur ;
- 2^o Première représentation du *Cyclope*, d'Euripide, drame « satyrique » en 2 actes, traduction en vers de M. A. Poizat. La pièce était interprétée par MM. Coquelin cadet, Silvain, Albert Lambert fils, André Brunot et Palau.

Comme musique de scène : fragments de la *Symphonie pastorale*, de Beethoven.

- 3^o *Iphigénie*, d'Euripide, tragédie en 5 actes, traduction en vers de Jean Moréas, musique de Gluck, interprétée par MM. Silvain, Albert Lambert, Albert Lambert fils, Chambreuil, Bonvallet, M^{mes} Dudlay, Louise Sylvain, Thesi Borgos, Blanche Barat.

M. Léon dirigeait l'orchestre de la Comédie-Française.

OPÉRA. — M. Perrin, artiste des chœurs, est nommé membre de la Commission de la caisse des pensions viagères et de secours du théâtre national de l'Opéra, en remplacement de M. Dhorne, démissionnaire.

MM. Luciani, artiste des chœurs, Deudon, chef de la comptabilité, et Alexandre, contrôleur général, sont maintenus pour une nouvelle période de 2 ans dans leurs fonctions de membres adjoints de cette même commission.

MONTPELLIER. — M. Dumonthier, sous-chef du bureau des théâtres au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, a présidé, comme délégué du ministre des Beaux-Arts, la distribution des prix et récompenses qui ont été décernés aux élèves de la succursale du Conservatoire national de musique à Montpellier.

RENNES. — La distribution des prix aux élèves de la succursale du Conservatoire national de musique à Rennes a été présidée par M. H. Gédalge, inspecteur de l'Enseignement musical au ministère des Beaux-Arts.

BÉZIERS. — M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts avait autorisé la direction de l'Opéra à mettre à la disposition de M. Castellon de Beauxhostes les costumes et les parties séparées d'orchestre nécessaires aux représentations de la *Vestale*, de Spontini, qui a été donnée les 26 et 28 août au théâtre des Arènes de Béziers.

M. Malherbe, archiviste de l'Opéra, avait remis en même temps à M. Castellon la dernière cantate de Saint-Saëns, *La gloire de Corneille*, qu'il a fait entendre au concert du 2 septembre, à Béziers, et qui a été l'objet d'une longue ovation.

TOURS. — M. Michelot, inspecteur de l'enseignement musical au ministère des Beaux-Arts, a présidé cette année la distribution des prix et récompenses aux élèves de l'École nationale de musique à Tours.

ROYAN. — Notre correspondant nous écrit que le Casino de Royan, véritable paradis terrestre, continue à charmer une très élégante clientèle, par la qualité de ses exécutions musicales.

EXPOSITION COLONIALE DE MARSEILLE. — Les trois chanteuses laotiennes venues à Marseille : Sao-Si, Sao-Deng, Sao-Boun, appartiennent à la région du Bas-Laos. La première est de Khong ; les deux autres charment d'ordinaire les loisirs du Tiao Ratsadonai, le prince de Bassac. Leurs chants sont de toute beauté.

Elles improvisent le plus souvent, chantant avec une naïveté charmante les sentiments de leur âme passionnée.

Leur chant est une sorte de mélodie traînante et quelque peu monotone, accompagnée par le *khène* ou flûte de bambou que forment deux séries de sept bambous accolés. Le son de l'instrument laotien est très doux et rappelle celui de nos harmoniums. L'on remarquera que les sons se prolongent sans arrêt, soit que le musicien aspire, soit qu'il expire.

Parfois les jeunes gens qui entourent les danseuses scandent la mesure en battant des mains.

Voici la traduction littérale de quelques mélodies chantées par les petites Lao tiennes, hôtes de la cité marseillaise :

« Voici la lune qui se lève. Venez, ô mon bien-aimé, nous entretenir sous les rayons de l'astre étincelant.

« O fleurs qui répandez à cette heure vos parfums si purs, venez m'entretenir de ses qualités !

« O mon cœur, pourquoi bats-tu si fort ?

« Je pense à mon bien-aimé.

« Viens ! oh ! viens vite ! Je reste seule sous la vérandah de ma maison ; pourquoi me laisser seule ainsi ? »

« Grand astre de la nuit, dis-moi pourquoi les étoiles brillent si fort ce soir alors que mon cœur est plein de tristesse ? Pourquoi ?

« Mon bien-aimé n'est pas là, dis-tu ! Va donc lui dire que je pense à lui et prie-le de venir jusqu'à moi.

« Seule, je suis triste et je me lamente. J'ai devant mes yeux le doux éclat de son regard et les traits gracieux de son visage que j'aime.

« S'il ne peut me donner sa soirée, qu'il vienne une seconde, que je le voie durant un court instant, et la joie remplacera la tristesse de mon âme.

« Je suis orpheline sur cette terre ; je ne trouve pas de quoi pourvoir à mes besoins, et je cherche un cœur généreux qui veuille soulager ma misère.

« O jeune homme ! resteras-tu indifférent ?

« Je suis ici comme un exilé sur le bord d'un fleuve.

« Je voudrais être joyeuse comme les autres filles du village. Viens donc, ô jeune homme, prendre mon cœur et toute mon âme pour la mêler avec ton âme. »

Presque tous les chants ont ce caractère familièrement lyrique. Ils sont accompagnés de mouvements rythmiques du bras, de l'avant-bras et de la main, tels qu'on les trouve sur les antiques bas-reliefs de Wat-Pou et d'Angkor. — S.

Le Gérant : A. REBECQ.