

LA

REVUE MUSICALE

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

N^os 17-18 (sixième année)

1^{er} Octobre

1906.

A propos du « Couronnement de la Muse » de M. Gustave Charpentier.

PARADOXES SUR LA MUSIQUE POPULAIRE.

Récemment et à deux reprises, dans un département du Nord puis à Asnières, M. Gustave Charpentier vient de diriger l'exécution de sa grande symphonie de plein air, le Couronnement de la Muse, qui fait servir un énorme déploiement de forces musicales à la glorification de l'idée populaire. Ces deux fêtes ont clôturé la série de ces représentations spéciales de la fin de l'été (théâtre d'Orange, arènes de Béziers, etc.), où la musique élargit ses cadres habituels et s'adresse à un public beaucoup plus considérable que d'habitude. M. Gustave Charpentier est un de nos compositeurs les plus originaux et, comme on dit, les plus « sympathiques » ; disciple émancipé de Berlioz et de Massenet, il pratique un art très neuf, sentimental, coloré, profondément sincère, d'où le personnage noble est exclu, et qui a fait applaudir le réalisme montmartrois à l'Opéra-Comique. L'auteur de Louise a un cœur très généreux ; le lendemain de la première de l'Ouragan, il a écrit (dans le Figaro) sur M. Alfred Bruneau, dont l'esthétique est parallèle à la sienne, un article élogieux, enthousiaste, sans arrière-pensée, qui fait le plus grand honneur à son caractère. Son œuvre suggère une question : un art vraiment populaire est-il aujourd'hui possible ? Y a-t-il même un art populaire ?

Au risque d'émettre des paradoxes, je crois, hélas ! bien difficile de répondre affirmativement. Par des moyens très divers, on cherche aujourd'hui à reproduire ces grandes manifestations d'art qui, jadis, n'étaient pas seulement le régal d'une élite oisive, mais qui avaient leur principe dans la vie populaire et où une société tout entière se reconnaissait. De telles entreprises supposent un état d'esprit commun à un grand nombre d'hommes, des habitudes de pensée et d'action déterminées par la même foi. Or nous n'avons plus rien de cela. Ce qui règne présentement chez nous, c'est un individualisme féroce. D'après nos lois, nous sommes les membres libres, égaux et fraternels d'une démocratie ; en réalité, les mœurs aristocratiques d'autan sont restées les mêmes, avec cette différence pourtant que ce n'est plus une partie de la société qui se croit supérieure à l'autre, mais chaque individu qui regarde son voisin de haut. Quand deux personnes sont en rapport, il s'agit de savoir laquelle des deux mangera

l'autre ; et si elles font assaut de courtoisie, c'est, huit fois sur dix, parce qu'elles cachent leur jeu et qu'elles ont intérêt à le cacher. En dehors des circonstances où la patrie est menacée et où tous les canons de l'artillerie se préparent à gronder, nous sommes incapables de penser et d'agir collectivement, le culte intensif de la personnalité individuelle ayant rompu tous les liens sociaux qui ne sont pas imposés par l'intérêt ou créés par un dilettantisme passager. Dans la dernière Exposition internationale, on avait placé une immense « Salle des fêtes » capable de réunir vingt mille personnes : on n'a jamais pu y rassembler que des curieux inactifs, venus là « pour voir » ; et l'impuissance à organiser une fête vraiment populaire, où il y ait plus d'acteurs que de spectateurs, me paraît être une des caractéristiques de notre temps. C'est pourquoi on assiste à un « Couronnement de la Muse » comme à la représentation d'un opéra quelconque ; si l'œuvre est belle, comme c'est ici le cas, on applaudit l'habileté de l'ouvrier, mais on ne va pas plus loin.

Nous avons des « sensations d'art », des « visions d'art », comme aiment à dire les journalistes ; nous ne sortons pas de ce dilettantisme. Il y a un moyen de refaire l'unité, de produire cet enthousiasme commun et explosif qui soulève une société : c'est d'avoir du génie et de présenter au public un de ces chefs-d'œuvre irrésistibles devant lesquels on ne discute plus. Mais voyez l'exemple de Wagner : nul ne peut se flatter d'avoir plus de puissance que lui ; et pourtant son œuvre (au point de vue populaire) n'a réussi qu'à moitié ; ce sont les Français et les Américains qui ont assuré ses premiers succès en faisant la majorité des auditeurs à Bayreuth ; et qui donc se sent assez fort pour recommencer le labeur de géant qu'a nécessité la Tétralogie wagnérienne ? Aujourd'hui, le génie est rare, de plus en plus rare ; ce qui règne surtout, c'est le savoir-faire, l'adresse, l'ingéniosité. L'esthétique du Cyrano de M. Rostan est celle de la plupart de nos opéras : beaucoup d'esprit, énormément d'esprit, de poudre aux yeux...

Le peuple n'a pas de goût. On lui a joué du Beethoven, du Wagner, du C. Franck, du Saint-Saëns, du Gustave Charpentier : et voici les mélodies qu'il a choisies, retenues, adoptées : la Mattchiche, la Tonquinoise, le Cake-Walk, le Petit Panier.

Le peuple ne crée rien. Les mélodies que nous appelons « populaires » sont simplement des mélodies anonymes, ce qui n'est pas du tout la même chose. Si on le suppose agissant d'ensemble, en tant que collectivité, le peuple est incapable d'imaginer une idée musicale de quatre mesures. L'inspiration musicale est tout individuelle. Il arrive assez souvent que deux personnes, vivant d'une façon identique, ont, en même temps, la même pensée, formulée par les mêmes mots : jamais deux personnes ne trouveront, en même temps, une même mélodie. Il n'y a donc pas de création musicale collective ; il y a seulement des artistes qui, inconsciemment ou non, s'inspirent plus au moins de la vie sociale. En matière d'art musical, le peuple est surtout un agent de déformation. Il n'y a pas une seule chanson populaire qui, dans toutes les parties d'une même province, soit chantée de façon identique. Déjà, les airs de café-concert qui, l'hiver dernier, sont arrivés au plus haut sommet de la gloire, sont altérés, contaminés à leur tour par le public.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Nous donnons une charmante Suite pour clavécin de Chambonnières, le maître et précurseur des Couperin, des d'Anglebert et des Le Bègue, dont nous avons deux Recueils de compositions publiés en 1670. On remarquera que le style de ces danses — si différentes des danses modernes — a les mêmes procédés d'écriture que l'Adagio de Beethoven publié plus loin, dans ce même numéro de la Revue musicale.

La musique et la magie.

FOLKLORE MUSICAL. — I. LES DEUX BOSSUS.

Le conte des deux bossus s'étend sur un vaste domaine : on le dit en Irlande aussi bien qu'en Allemagne et qu'en Italie ; en outre, paraît-il, on le rencontre fréquemment en Espagne. Naturellement il a, suivant le pays, de nombreuses variantes : il suffit, par exemple, de comparer le récit irlandais de Lusmore, dans *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* by T. C. Crocker (1), à celui que l'on donne ici et qui a été recueilli chez les paysans de la Prusse rhénane. Engel en a donné une rédaction, que nous suivons, dans ses *Musical myths and facts* (London 1867). Ce conte, où la magie musicale joue le principal rôle, semble mettre en lumière cette règle que le bon musicien exécutant doit avoir un cœur pur, et que le musicien méchant ou jaloux est victime de sa virtuosité.

L'an 1549, le jour de la Saint-Mathieu (2), un pauvre ménestrier bossu rentrait à Aachen (3) fort avant dans la nuit : il revenait d'un village où il avait joué à une noce. Ce bossu était estimé pour son adresse et sa grande honnêteté. Comme il était à moitié endormi, il ne faisait attention ni à l'heure ni au lieu, et c'est ainsi qu'il dépassa la cathédrale sans avoir rien remarqué de particulier ; il tourna le coin de la Schmiedstrasse (4), qui était le chemin le plus direct pour regagner sa demeure ; mais en passant par la Halle au poisson, quel spectacle aperçut-il ! Toutes les places brillaient de lumières innombrables, et tout autour était assise une grande réunion de dames somptueusement vêtues, qui festoyaient devant des plats d'or et d'argent où étaient servis des mets délicats, et qui buvaient du vin mousseux dans des gobelets de cristal. Tout effrayé, le musicien tenta de se cacher dans un coin, car il se rendait bien compte que c'était là une assemblée de sorcières ; mais il était trop tard : une des dames les plus rapprochées de lui l'avait justement remarqué, et elle le mena à la table :

« Ne t'effraie pas, dit la dame au musicien qui se tenait devant elle pendant que ses dents claquaient et que ses genoux tremblaient, ne t'effraie pas ! mais, au contraire, joue-nous quelques airs joyeux, et tu en seras bien payé. »

Le pauvre bossu n'avait pas le choix : il lui fallait prendre son violon et divertir cette société peu ordinaire aussi longtemps qu'elle le voudrait. Quittant rapidement les stalles et tout le festin qui y était servi, les sorcières — parmi lesquelles notre infortuné bossu crut reconnaître plusieurs dames de haut parage de la ville — se mirent à tourner en rond deux à deux au son du violon. Mais le

(1) *Légendes et traditions de l'Irlande méridionale relatives aux Fées.*

(2) Le 21 septembre.

(3) Aix-la-Chapelle.

(4) Rue du Forgeron.

plus bizarre de l'aventure, c'est que, plus le camarade continuait à jouer, plus son jeu lui paraissait beau et ample, à tel point qu'il en vint réellement à croire ou bien qu'il rêvait, ou bien qu'il devait y avoir tout un orchestre de violons et de flûtes placé derrière lui et qui accompagnait son jeu.

La cloche de la cathédrale sonna alors une heure moins un quart : aussitôt les danseuses s'arrêtèrent, car elles étaient visiblement fatiguées, et tout fut remis en son ordre primitif. Indécis, notre musicien regardait de côté et d'autre, en se demandant s'il devait demeurer plus longtemps ou s'il pouvait s'en aller ; à ce moment, la dame qui lui avait demandé de jouer vint à lui et lui dit : « Brave musicien, tu as travaillé pour notre plaisir, et tu vas maintenant recevoir ta récompense. »

Tout en disant ces mots, elle lui retirait sa veste, et, avant même que le bossu eût pu y prendre garde, elle s'était glissée derrière lui et, d'un revers de main, elle l'avait délivré de sa bosse. Quel bonheur pouvait égaler celui du violoniste débarrassé de son fardeau ? Transporté de reconnaissance, il était sur le point de se jeter à genoux pour remercier sa bienfaitrice, quand la cloche sonna une heure : en un clin d'œil, femmes, flambeaux, repas disparurent, et notre artiste se retrouva dans la nuit noire, seul au beau milieu de la Halle au poisson. Encore tout hors de lui, il se passa la main dans le dos, craignant que son aventure ne fût pas autre chose qu'un rêve mouvementé ; mais non ! c'était bien la réalité ; la bosse n'était plus, et l'heureux garçon se réjouissait fort de se sentir aussi perpendiculaire que puisse l'être homme au monde. Mais ce n'était pas tout : sa joie devait encore s'accroître lorsqu'il eut ramassé sa veste qui était par terre devant lui et que, la trouvant d'un poids extraordinaire, il en eut exploré les poches qui toutes deux étaient pleines d'argent. Doublement heureux, il pressa le pas pour rentrer chez lui, et le lendemain matin, dans l'ardeur de sa gratitude, il fit au saint qui était son patron l'hommage de son violon, qu'il suspendit à l'église sous l'image du saint, afin de le transmettre à tout jamais comme une relique glorieuse et vénérable pour ses enfants et les enfants de ses enfants.

Cette aventure merveilleuse fit, on l'imagine aisément, grande sensation dans la ville : les gens s'en venaient à l'église pour voir le violon ; l'heureux artiste se montrait-il en public, aussitôt une bande de curieux et de désœuvrés accourrait autour de lui, pour jeter sur son dos un regard intrigué. Et, comme il est vraisemblable et facile à comprendre, son bonheur excita la jalouse de ses rivaux professionnels.

Le plus envieux de tous ses confrères possérait lui-même une assez respectable gibbosité qui le tourmentait beaucoup, car sa vanité égalait sa jalouse, avec cette restriction, cependant, que son estime pour sa personne était dépassée par celle où il tenait son talent de musicien.

« Comme je m'en vais les étonner ! se disait-il ; si ce méchant racleur a pu leur plaire, assurément je n'ai qu'à leur donner le régal d'entendre quelquesunes de mes inimitables fioritures, et je serai sur-le-champ un homme rectiligne et un propriétaire ! »

C'est le jour de la Saint-Gérard (1) à minuit que le vaniteux virtuose se dirigea vers la Halle au poisson. La vieille cloche de la cathédrale venait à peine de faire retentir le dernier des douze coups qu'il arriva sur le terrain de ses opéra-

(1) Le 24 septembre, trois jours par conséquent après l'aventure du premier bossu.

tions : exactement comme il s'y attendait, il y trouva alors une grande réunion de dames qui lui demandèrent de jouer. Il s'avança donc avec assurance, s'inclina avec le sourire de rigueur qu'il prenait lorsqu'il se montrait en public et, désireux de faire voir son incomparable maîtrise, il fit courir son archet sur les cordes en improvisant des gammes rapides et des traits brillants. Mais quel énervant contretemps ! Jamais, au cours de sa vie, il n'avait produit de sons aussi déplorables ; ces sons étaient si horribles et si indigents qu'on eût dit que les cordes étaient tendues sur un morceau de bois massif, et non sur un violon ; furieux, il redoubla d'efforts sans autre résultat que d'empirer son cas, car il fit alors un vacarme si affreux et si cruel aux oreilles qu'il s'imaginait avoir derrière lui tout un chœur qui faisait à son jeu un accompagnement ironique de sifflements et de glapissements.

Au comble de l'exaspération, il remit son violon sous son bras, s'avança vers les sorcières qui dansaient, et interpellant avec aplomb une de ces somptueuses dames, qu'il crut reconnaître comme la femme du bourgmestre de la cité, il lui dit :

« Ah ! Madame, je suis étonné, à la pensée de ce que dirait votre époux, notre bourgmestre vénéré, s'il apprenait vos promenades nocturnes sur le manche à balai. Mais cela vous regarde ; pour moi, tout ce qui m'inquiète, c'est mon salaire légitime, avec votre agrément. »

Tout en disant ces mots, il retira sa veste et se tourna : prestement la dame découvrit un plat d'argent, en tira la bosse de l'autre musicien, et avant que le vaniteux virtuose eût pu y prendre garde, elle la lui appliqua sur le dos à côté de l'autre bosse.

La cloche venait de sonner une heure, et les sorcières d'enfourcher leurs balais pour rentrer chez elles en chevauchant ainsi dans l'air, lorsque le violoniste se remit de ce coup. Doucement, il se passa la main dans le dos, espérant que peut-être tout cela n'était qu'un mauvais rêve. Mais non ! tout allait bien, ou plutôt tout allait mal. Tout ce qu'il avait à faire était de remettre sa veste et de rentrer chez lui : or sa veste lui parut pesante : elle était pleine de cailloux.

II. AL-FARABI.

La plupart des légendes populaires et des contes magiques conservés par la tradition ont une origine reculée, et beaucoup parmi ceux qui semblent avoir été imaginés à une époque chrétienne sont de simples modifications de traditions plus anciennes qui viennent des temps païens : c'est ainsi que, dans une légende, on trouve la Vierge Marie substituée à une déesse païenne, et l'un ou l'autre des saints à un dieu païen ; parfois, quelque fait remarquable, rapporté par l'histoire ancienne, est noté comme s'étant passé à une époque beaucoup plus basse : peut-être que ce fait a pu se reproduire, mais, en général, c'est la vieille tradition, sans aucun doute, qui a été prise par une nation chez une autre et entourée de circonstances qui font passer cette adaptation.

L'histoire musicale des Arabes mentionne le talent merveilleux d'un musicien célèbre, qui se nommait Al-Farabi ; il avait acquis son habileté technique en Espagne dans l'une de ces écoles qui florissaient à Cordoue aussi bien au début qu'à la fin du neuvième siècle.

La réputation d'Al-Farabi devint si grande qu'à la fin elle gagna l'Asie : le tout-puissant calife de Bagdad lui-même, désireux d'entendre le célèbre

musicien, envoya en Espagne des messagers chargés d'offrir de riches présents à Al-Farabi et de l'amener à la cour du calife ; mais le musicien craignit qu'une fois arrivé en Asie il n'y fût retenu et dût ne plus revoir son pays pour lequel il avait un attachement profond. Néanmoins il résolut à la fin de se déguiser et d'entreprendre ce voyage, dont il se promettait un bon profit. Il parut, avec un costume grossier et sans être reconnu, à la cour du tout puissant calife, juste au moment où celui-ci prenait son passe-temps quotidien : un concert. Al-Farabi, inconnu à tous les assistants, obtint la permission de montrer son savoir-faire en chantant et en s'accompagnant sur le luth. A peine avait-il commencé son chant en un certain mode qu'il força tout son auditoire à rire aux éclats, malgré tous les efforts des courtisans pour réprimer la manifestation d'une gaieté aussi choquante devant le tout-puissant calife : à la vérité le tout-puissant calife était lui aussi contraint de laisser échapper des quintes de fous rires. A ce moment, Al-Farabi prit un autre mode, dont l'effet fut immédiatement de tirer des soupirs à tous les auditeurs, qui remplacèrent bientôt les larmes de gaieté de l'instant précédent par des larmes de tristesse. Il prit encore un autre mode où il chanta et joua, et qui excita parmi l'auditoire une telle rage, qu'ils se seraient livré bataille entre eux, si, voyant le danger, il n'avait tout de suite passé à un mode apaisant. Après avoir ainsi montré sa prodigieuse habileté, il termina par un mode qui avait un effet extraordinaire, celui de faire tomber les auditeurs en un sommeil profond ; c'est pendant ce sommeil que partit Al-Farabi.

On remarquera que cette histoire est presque identique à celle que l'on raconte être arrivée environ douze cents ans auparavant à la cour d'Alexandre le Grand et qui forme le sujet du beau poème de Dryden : *Alexander's Feast* [Une fête d'Alexandre]. Un joueur de flûte remarquable, Timothée, jouant devant Alexandre, excita et calma successivement diverses passions, en changeant de modes au cours de la séance, exactement de la même manière qu'Al-Farabi plus de mille ans après.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*)

L'ÉCHELLE DE *si* ♭ à *si* ♯. — LE MODE LYDIEN. — SYSTÈME DE TROIS GAMMES
(résumé par M. Emile Dusselier).

J'ai déjà eu l'occasion de parler (à propos du mixolydien *moderne* : *sol-sol*) de la gamme de *si* ♭ à *si* ♯ sans « accidents ». Cette échelle modale est la plus dépréciée. Dans l'antiquité, elle n'est représentée par aucune composition qui soit parvenue jusqu'à nous ; dans le chant liturgique du moyen âge, elle ne figure qu'à l'état incomplet ou sous une sorte de déguisement, et les théoriciens de l'harmonie l'ont frappée d'une sorte de discrédit. Elle doit cette défaveur à un fait qui répugnait à la musique d'autrefois, fondée sur l'usage des consonances pures. La gamme de *si* ♭ à *si* ♯ (mode mixolydien des Grecs) repose, en effet, sur

deux intervalles qui l'un et l'autre sont faux : *si ♭-fa ♭* est une quinte trop petite, et, par suite, la quarte complémentaire *fa ♭-si ♭* est trop grande. Ce double inconvénient n'a pas seulement frappé les compositeurs de la Renaissance appliqués à la polyphonie et soucieux de n'employer que des intervalles justes ; les mélodistes de l'époque primitive semblent n'y avoir pas été insensibles. Un texte de Plutarque, étudié de près par Westphal, a permis de conjecturer qu'en Grèce, jusqu'à l'époque des guerres médiques, le mode mixolydien avait une forme incomplète ; il lui manquait précisément la note qui, plus tard, devait nuire à sa fortune ; il était ainsi organisé :

si-dô-ré-mi sol-la-si;

mais une échelle semblable était bien près de l'identité avec celle de *mi* :

mi-fa-sol-la do-ré-mi

Ce serait (au dire de Plutarque) le musicien Lamprocle, maître du poète Sophocle, qui aurait comblé la lacune entre le 4^e et le 5^e degré. La forme ancienne ne fut sans doute pas abandonnée. Nous savons que les deux modes, mixolydien et dorien (antiques) étaient souvent associés dans la partie musicale de la tragédie attique. Ni Ptolémée, ni les polygraphes du 1^re et du 111^re siècle, ni Cassiodore au VI^e siècle ne nomment le mixolydien, ce qui autorise à croire, selon M. Gevaert, qu'ils le considéraient comme fondu dans le dorien. Ce sont d'ailleurs de simples conjectures. Au moyen âge, c'est le mixolydien sans *fa ♭* qui apparaît dans un certain nombre de cantilènes ; ou bien encore on le trouve dans les chants du *deuterus* qui ont un *si ♭*, par suite de l'équivalence :

*si do ré mi fa sol la si
deuterus : mi fa sol la si ♭ do ré mi.*

Telle est la transformation que des intervalles réputés faux ont produite.

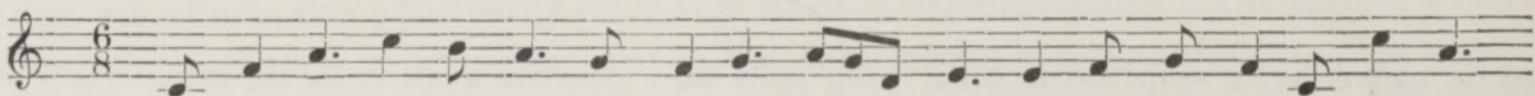
Nous n'avons plus aujourd'hui, en matière de consonance, les scrupules d'autrefois. Le mixolydien antique a pu plaire à quelques compositeurs, précisément à cause des particularités qui, jadis, étaient considérées comme fâcheuses. Un Robert Schumann a pu trouver un charme spécial à un mode qui a pour originalité de posséder un accord de tonique dissonant (*si ♭-ré ♭-fa ♭*), et contrairement à l'opinion de Platon, qui dit que « sous l'influence du mixolydien l'âme s'attriste et se resserre », Schumann en a usé très heureusement pour élargir l'expression de la mélodie jusqu'à une charmante indétermination poétique. L'effet suspensif de cet accord, destiné pourtant à une conclusion régulière, est d'autant plus grand que l'oreille moderne l'interprète comme un accord de 7^e privé de sa fondamentale : (*sol*) *si ♭-ré ♭-fa ♭*. En ce cas, le mixolydien antique doit être regardé comme un mode qui a sa finale sur une médiane (*si*, tierce de *sol*) et non sur une tonique.



A la quinte du mixolydien (antique) nous trouvons l'échelle de *fa*, à laquelle les mêmes objections de principe ont été faites. Chez les Grecs, on l'appelait harmonie hypolydienne ; chez les modernes, elle est devenue le mode *lydien*.

Ce mode avait une quarte à l'aigu et une quinte au grave : fa sol la si *do* | ré mi fa. Les Grecs le rangeaient dans la catégorie des harmonies licencieuses et bachiques. Au moyen âge, on lui a prêté un caractère pastoral : *tritus, agricolæ dictus*, écrit Guy d'Arezzo. Pour justifier cette assertion, on a remarqué très ingénieusement que les instruments rustiques, le cor des Alpes, les cornemuses, les pipeaux, font entendre naturellement les sons *fa-sol-la-si* ♭. (Gevaert)...

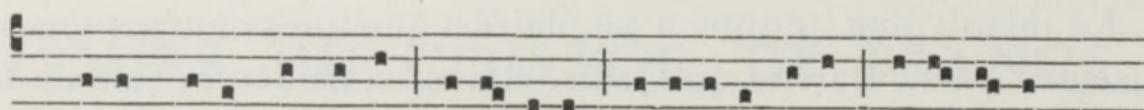
La caractéristique de ce mode est le *si* ♭ et le *mi* ♭. Nous le trouvons ainsi constitué dans un fragment qui nous est parvenu de l'antiquité, une mélodie très brève, de rythme bizarre, mais d'allure légère, où la modalité du lydien est rigoureusement observée :



La triade de tonique est nettement indiquée dès le début ; la finale sur la médiane de la tonique est la caractéristique d'une variété du mode qui a été appelée l'*hypolydien intense*. La tessiture de la mélodie comprend l'octave entière d'*ut*, ici plagale de celle de *fa*. Nous retrouverons bientôt dans Beethoven une construction analogue. La structure harmonique est très nette ; tout le dessin de la mélodie s'enroule autour de la triade modale (*fa-la-do*) et de la triade de dominante (*do-mi-sol*). Cette mélodie figure, dans un traité anonyme, parmi des exercices de musique instrumentale ; peut-être est-ce le fragment d'une chanson qui en son temps fut populaire ou renommée.

Mais ici encore, comme dans l'hymne à Hélios, nous trouvons cet intervalle de triton *fa* ♭-*si* ♭ qui, quelques siècles plus tard, allait être appelé « *diabolus in musica* ». De bonne heure, la préoccupation de l'éviter a donné naissance, dans les chants de l'Église chrétienne, à des usages dont quelques-uns devaient altérer le mode lydien : on peut les réduire à trois.

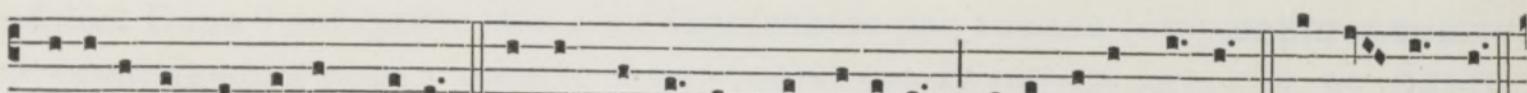
1° Au lieu de s'élever à l'aigu assez loin de la tonique, la mélodie s'étend au grave jusqu'au renversement de sa quinte, et, tout en conservant *fa* ♭ pour finale, ne dépasse pas la médiane de ce dernier ; par là, le *si* ♭ est évité :



Notum fecit Dominus, alleluia, Salutare, su-um alle-lui-a.

2° D'autres fois, la mélodie lydienne s'élève plus haut ; mais alors elle supprime le *si*, et en s'abstenant de toucher cette corde, elle résout la difficulté par un moyen aussi radical. On peut en citer comme exemple l'admirable *Gloria in excelsis* :

Gloria in excelsis, aux Fêtes doubles (1).



Glóri- a in excélsis Dé- o. Et in térra pax homínibus bónæ voluntá- tis. Laudá-mus te.

(1) Le signe ♭ indique la clé d'*ut* ; la pièce se lit donc : *do, do, la, sol, fa, sol, la, sol, fa*, etc.

Benedícimus te. Adorámus te. Glori- ficámus te. Grá-ti-as ágimus tí-bi propter mágnam.

glóri- am tú-am. Dómine Dé-us, Rex cælés-tis, Dé-us Páter omní-po-tens. Dómine Fí-li-

unigéni-te, Jésu Chríste. Dómine Déus, Agnus Dé-i, Fí-li-us Pá-tris. Qui tóllis pec-

cá-ta mún-di, mi-seré-re nó-bis. Qui tóllis peccáta mún-di, súscipe depreca-ti-ó-nem

nóstram. Qui sédes ad déxteram Pá-tris, miserére nó-bis. Quóni-am tu sólus sánctus. Tu

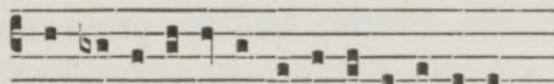
sólus Dómi-nus. Tu sólus Al-tíssimus, Jésu Christe. Cum Sáncto Spí-ritu, in glóri-a

Dé-i Pá-tris. A-men.

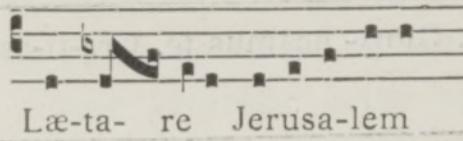
J'emprunte ce texte au *Paroissien romain*, édition de Solesmes (p. 18). C'est une des choses musicales les plus curieuses, les plus expressives et les plus belles que je connaisse.

La pièce, appartient à la liturgie de l'aurore : *Gloria in excelsis*; c'est le salut de l'ange aux bergers dans la nuit de la Nativité. Les formules du texte littéraire sont très anciennes; on les a attribuées au iv^e siècle; mais avec son rythme libre, les membres de phrase qui se répondent harmonieusement, les procédés de composition d'une simplicité extrême, — et le thème obstiné: do, do, la, sol, fa, sol, la, sol, fa — cette hymne, musique et paroles, a le caractère des œuvres toutes primitives; elle exprime, avec une allégresse intérieure, la paix tranquille de la contemplation. (Le si ♭ n'apparaît que dans l'amen final, qui est sans doute d'une époque différente.) Il en est de même pour l'*Agnus Dei* (aux férias de l'Avent et du Carême, *ibid.* p. 39), qui appartient au même type mélodique.

3^o Le plus souvent, lorsque la note *si* est touchée, elle est abaissée d'un demiton, comme dans le chant de ces paroles : *pleni sunt cœli et terra (gloria tua)*



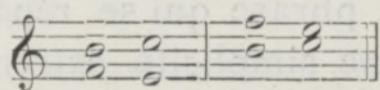
ou dans l'introït du iv^e dimanche de Carême :



Ainsi, au cours des siècles, le *si* ♭ est venu moderniser le lydien qui dépouille peu à peu sa rudesse antique. On dit alors, en langage technique, qu'une quinte ditoniée remplace la quinte tritonniée.

Les contre-pointistes de la Renaissance, qui cherchaient à harmoniser les modes que leur léguait la tradition, n'ont fait qu'accentuer et favoriser ce mouvement : j'ai à expliquer, en me plaçant au point de vue de l'harmonie moderne, pourquoi ils ont renchéri sur les mélodistes purs qui les avaient précédés.

La gamme *lydienne* de *fa* a pour caractéristique, nous l'avons vu, une note qui détermine une fausse quarte et une fausse quinte, ou, en d'autres termes, deux dissonances. Or, nous devons nous rappeler un premier fait qui, à la rigueur, pourrait nous dispenser de toute observation ultérieure : c'est que les compositeurs de la Renaissance (xv-xvii^e s.) emploient très rarement les accords dissonants et ne les admettent guère que comme retard d'une consonance finale. Admettons cependant, puisque nous en avons déjà vu un exemple dans le mixolydien, que des dissonances, même lorsqu'elles sont employées rarement, peuvent suffire à légitimer l'existence d'un mode spécial, et qu'au surplus, nous, modernes, habitués à un système qui n'est plus fondé sur des consonances exclusives, nous ne saurions opposer à un tel mode une fin de non-recevoir. Nous sommes cependant obligés de reconnaître qu'au point de vue de l'harmonie, le lydien n'a pas d'originalité suffisante. Les deux sons qui forment sa tonique, (*fa* ♯) et la quarte fausse (*si*), paraissent être surtout importants dans le mixolydien (moderne), où ils forment la tierce majeure et la septième mineure ; en dorien, où ils forment la tierce mineure et la sixte majeure ; en phrygien, où ils forment la seconde mineure et la quinte juste ; en éolien enfin, où ils forment la seconde mineure et la sixte mineure. Par conséquent, ces deux notes, au lieu de donner l'impression d'un système nouveau, éveillent plutôt l'idée de systèmes déjà connus et où elles jouent un rôle plus significatif. Ce n'est pas tout. La quarte basse du lydien tend vers une sixte majeure comme vers sa résolution naturelle, et la quinte vers une tierce majeure :



En un mot, le système tout entier tend à se déplacer : il est attiré par le mode ionien, *ut*. Mais ce ton d'*ut*, considéré comme pouvoir d'attraction, lui aussi appartient à l'échelle de tous les modes que je viens de désigner : c'est la quarte supérieure de la tonique du mixolydien, c'est la septième du dorien, la tierce grave du phrygien, la tierce mineure, à l'aigu, de l'éolien (modernes) ; et comme tous ces modes contiennent l'intervalle *fa* ♯ - *si* ♭ ou *si* ♭ - *fa* ♯, il s'ensuit qu'eux aussi peuvent parfaitement moduler en ionien. La seule différence c'est que, ce qui est *possible* dans tous ces modes devient, en lydien, une sorte de loi impérieuse : en effet, à la tendance générale, fondée sur des phénomènes d'acoustique, qu'ont tous les modes à moduler sur leur dominante, s'ajoute pour le lydien le besoin

de résoudre ses dissonances organiques. Sur ce second point il n'a donc, en somme, rien qui n'appartienne déjà aux autres échelles modales. Enfin cette modulation en *ut*, qui lui est indispensable et comme imposée par sa propre nature, le lydien peut l'effectuer sur place, par une transformation bien connue, en passant du « *genus durum* » au « *genus molle* », c'est-à-dire en prenant un *si b*. Voilà donc un mode dépourvu d'originalité, victime, pourrait-on dire, d'une attraction qui l'immobilise et le transforme sur place.

Le lydien, assez dur au point de vue mélodique, est pauvre en ressources, puisqu'il n'enrichit pas d'harmonies nouvelles la série des modes. Et par là s'explique assez bien son exclusion des modes usités. Les intervalles principaux qu'il contient sont sans doute très importants en musique ; mais ils se trouvent partout ailleurs et n'arrivent pas à former une gamme indépendante. Déjà, à la fin du XIII^e siècle, dans son *Lucidarium musicæ planæ* (*Script. de Gerbert*, III, p. 110, 111), Marchettus de Padoue constatait que la gamme lydienne avait un *si* ♭ en montant et un *si* ♯ en descendant. Et il justifiait cet usage de la manière suivante : « *Cum ascendita fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatione notarum dulcior atque suavior ad auditum transit, nec non aptior in ore proferentis existit* » ; traduction libre : si cette formule ascendante avec un *si* ♭ est « douce » et « facile », c'est précisément parce que le *si* ♭ est utile pour la modulation en *ut* ; en descendant, la même raison n'existe plus, et le triton qui apparaît seul peut être évité, *per b rotundum*, c'est-à-dire par un *si* ♯.

Nous voyons par ce texte que, de très bonne heure, les polyphonistes avaient altéré le lydien. A partir de la Réforme, on n'en trouve plus d'exemple.

Il y a cependant un grand compositeur du XIX^e siècle qui en a fait usage dans une œuvre célèbre : c'est Beethoven, dans son quatuor à cordes n° 15, op. 132. Cette composition très curieuse fut achevée en 1825, et le grand musicien s'y est inspiré, comme il l'a fait assez souvent, des incidents de sa vie personnelle. Beethoven venait d'être très malade ; nous le savons par une lettre qu'il écrivait, au printemps de 1823, à Rellstab ; il a pris comme sujet les divers états d'âme par lesquels il venait de passer. Une courte introduction en *la* mineur, débutant par des notes blanches que le violoncelle émet lentement dans le registre grave et dont le dessin est successivement repris par les trois autres instruments, exprime d'abord la dépression, l'accablement et la détresse morale ; puis un *allegro* passionné semble traduire l'aspiration vers la joie et le bonheur, la revanche du malade sur la maladie. Après une série de mouvements qui semblent aller de la tristesse à l'espérance, on arrive à un *molto adagio* en tête duquel Beethoven a écrit de sa propre main : *Heiliger Dankgesang eines Genessenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* : Hommage de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, en mode lydien. Ce titre est écrit en italien dans beaucoup d'éditions (*Canzona di ringraziamento*, etc...) mais, en ce cas, il est d'une main étrangère. C'est en allemand que Beethoven a écrit ces paroles sur le manuscrit autographe qui est aujourd'hui la propriété de M. Mendelssohn Bartholdy, à Berlin. Ce cantique d'actions de grâces offert à « la Divinité » par un malade qui reprend possession de ses forces est très bref. Il a l'étendue moyenne des chorals harmonisés de Bach ; il en a aussi le caractère et la forme : il se compose de cinq strophes que l'on pourrait séparer par des points d'orgue, selon l'usage ; toutes sont symétriques par le rythme. Ce qu'il y a de remarquable,

c'est que la modalité lydienne est rigoureusement respectée : nulle part, le *si* ♭ n'apparaît à la place du *si* ♯, ce qui montre bien que la gamme de *fa*, malgré sa quarte et sa quinte fausses, peut très bien être harmonisée, et que dans les considérants du jugement qui l'ont fait condamner à l'exil par les théoriciens d'autrefois, il y avait une part d'erreur, ou de préjugé, ou encore d'impuissance à manier toutes les formes du contre-point. Mais c'est à un autre point de vue, auquel je me placerai en terminant, que la pièce est intéressante. Il faut d'abord l'entendre. Ce quatuor n'a pas été arrangé pour piano à deux mains. Voici une réduction du passage qui nous occupe.

QUATUOR XV

BEETHOVEN

*Actions de grâces d'un convalescent à la Divinité,
dans le mode lydien*

Molto adagio

Molto adagio

Sotto voce

cresc.

p

f > p

p

cresc.

p

etc.

Cette page a sans doute un beau caractère, elle est d'un sentiment profond et mystique. L'avouerai-je ? avec sa forme canonique, sa « noblesse » — un peu à la façon de M^{me} de Staël — et sa gravité, elle me paraît tout à la fois moins grandiose et moins cordiale, moins expressive et moins jeune que l'antique *Gloria in excelsis*. Si on l'analysait de près au point de vue modal, elle donnerait lieu à l'observation suivante : Ce cantique d'actions de grâces est en lydien ; mais il débute par un *ut*, et il module plusieurs fois en *ut* ionien ; si bien que le ton de *fa* apparaît ici comme le plagal d'*ut*, dont il est la dominante inférieure. Nous touchons ici, une fois encore, à une des idées essentielles de l'ancien système musical, et au rôle spécial qui fait l'intérêt du mode lydien.

Aujourd'hui, la note que l'on appelle « dominante » depuis Rameau, est partie intégrante de la gamme déterminée par la tonique dont elle est la quinte ; elle est incluse dans ce système d'octave et sert, à l'intérieur de ce système, aux modulations nécessaires, par exemple, aux cadences finales. Elle forme, en un mot, avec la tonique, une sorte d'organisme clos, nettement limité. Si on veut moduler à la dominante, on prend cette note comme tonique d'une gamme nouvelle qui se substitue complètement à la précédente, laquelle est laissée de côté. Autrefois, le musicien usait, s'il le voulait, de ce procédé ; mais il en avait encore un autre qui était fort ingénieux et témoignait d'un sens musical très fin. Il s'élevait, par exemple, de la tonalité d'*ut* ionien à celle de *sol* mixolydien (quinte supérieure) ; mais la gamme construite sur cette dominante ne devenait pas un organisme nouveau, faisant oublier l'ancien : elle avait sa base, sa note essentielle et finale, non dans sa propre échelle, mais sur la note d'*ut* d'où elle était sortie et qui n'était pas complètement abandonnée. Comme opposition à cette gamme supérieure, secondaire et dépendante, qu'elle engendrait, la gamme d'*ut* pouvait aussi s'abaisser jusqu'à sa quinte inférieure, *fa*, et là, donner naissance à une nouvelle gamme qui cherchait bien à se constituer à l'état autonome, mais qui n'y réussissait pas, comme nous l'avons vu, et qui, aspirant à s'établir une quinte plus haut, restait, elle aussi, sous la dépendance de la tonique *ut*. Un tel système, il n'en faut pas douter, était, en soi, plus large et plus intéressant que le système moderne. Il comprenait trois gammes connexes, reliées par une même tonique. Celle du milieu, qui restait le centre d'attraction, était à la gamme de dominante inférieure ce que la lumière est à la pénombre, la réalité à l'illusion, ce que la force nette et franche, consciente d'elle-même et bien organisée, est à un être ébauché et en formation, aspirant à un état normal à distance duquel il est tenu. De là vient la netteté vigoureuse de l'ionien, de là aussi la faiblesse du lydien, son caractère un peu languissant ; de là vient l'attraction qui le ramène à la gamme d'*ut* qui est son principe et son point d'aboutissement. C'est ainsi, visiblement, que l'a compris Beethoven dans la pièce que je viens de citer ; cette opposition d'une gamme forte et d'une gamme faible réunies dans un système unique correspondait-elle dans son esprit à une opposition réelle, inhérente au sujet qu'il voulait traiter, — celle de la maladie ou de la convalescence et de la santé ? Je le croirais volontiers. Il n'a pas employé le lydien pour lui-même ; il l'a subordonné à l'ionien.

En tout cas, c'est dans cet ordre de faits qu'il faut très probablement chercher la cause de la disparition du lydien à l'époque de la Réforme.

NOTES SUR LA MUSIQUE ORIENTALE

La musique des Malgaches (*suite*).

Instruments. — Les instruments indigènes se divisent en deux grandes catégories : les cordes et la percussion ; les cuivres sont inconnus, les bois ne sont représentés que par la flûte en bambou dont nous parlerons plus loin.

INSTRUMENTS A CORDES.



Malgache jouant de la valiha.

lodge ; le son en est doux, cristallin et net, il rappelle assez bien le son de la cithare ; dans les orchestres indigènes qui deviennent de jour en jour plus rares, la valiha joue le rôle principal, les autres instruments, même la flûte, ne font que l'accompagnement.

La valiha est faite d'un gros tuyau de bambou dont la cavité remplit le rôle de caisse de résonance ; avec un couteau, on soulève des fibres de l'enveloppe extérieure de ce bambou, sur une longueur plus ou moins grande ; les fibres ainsi soulevées sont maintenues écartées du corps de l'instrument par de petits chevalets carrés de bois dur dont l'écartement plus ou moins prononcé règle le son de la corde. L'exécutant s'accroupit sur les talons et, maintenant l'extrémité inférieure de l'instrument entre ses deux pieds, place une main de chaque côté ; les notes en effet, au lieu de se succéder dans l'ordre diatonique comme dans la harpe, sont rangées de tierce en tierce de chaque côté de l'instrument ; l'exécu-

1. *La valiha.* Cet instrument est l'instrument national par excellence ; autrefois tous les hommes libres (*hovalahy*) savaient s'en servir, et beaucoup d'entre eux en jouaient avec une véritable virtuosité ; aujourd'hui les violons de pacotille et l'accordéon ont presque partout remplacé la *valiha* ; les hommes qui s'en servent avec talent deviennent de plus en plus rares et presque tous sont des vieillards ; il est à craindre qu'avant un demi-siècle la *valiha* ne soit plus qu'une curiosité archéologique.

Ce sera d'autant plus regrettable que la *valiha* est de tous les instruments nationaux le seul qui soit réellement mé-

tant à devant lui à sa droite les cordes *ré*, *fa*, *la*, etc., et à sa gauche les cordes *mi*, *sol*, *si*, etc.

Les demi-tons *si do* et *ré mi*, placés l'un à côté de l'autre, font seuls exception. Par suite, pour monter la gamme diatonique complète, l'exécutant, plaçant ses mains comme il est dit plus haut, se sert alternativement de chacune d'elles ; les cordes graves sont devant lui, les cordes aiguës de l'autre côté de l'instrument ; les pouces actionnent les cordes graves, qui jouent ainsi le rôle de véritables basses harmoniques. Il résulte de cette disposition que l'exécutant est naturellement amené à exécuter de fréquents accords de tierce et de sixte, ce qui ne laisse pas de surprendre un auditeur non prévenu.

Les plus complets de ces instruments ont vingt cordes donnant une échelle diatonique de trois octaves moins deux notes (de *ré* à *si*).

Ces instruments ont toujours *sol* comme tonique obligée et comportent par suite un *fa dièse* ; les cordes n'admettent pas d'altérations.

Les instruments plus ordinaires n'ont que treize cordes ; dans ceux-ci on saute du *ré* au *sol* qui ici encore est la tonique ; de *sol* la gamme majeure se continue sans interruption.

L'exécution est très rapide, entremêlée de traits et de broderies mélodiques constitués surtout par de nombreux accords en cascade qui rendent toute notation impossible.

2. *Lokoangavoatavo*. — Traduction littérale : *violon à calebasse*. Cet instrument est improprement nommé, car c'est un instrument à cordes pincées. Il se compose d'une planchette de bois dur placée de champ ; les extrémités supérieure et inférieure présentent un renflement qui sert à fixer les cordes faites généralement de rafia tordu ; quelques-uns, très rares, ont des cordes en boyau de mouton.

L'extrémité supérieure de l'instrument comporte deux encoches qui servent de touches de pression.

Au tiers inférieur de l'appareil est fixée par une ligature une demi-calebasse qui remplit l'office de caisse de résonance. Pour jouer de la *lokoangavoatavo*, l'exécutant appuie la partie ouverte de la calebasse contre sa poitrine ; de la main gauche il exerce des pressions sur les touches et pince les cordes de la main droite. Les plus anciens de ces instruments s'accordaient en tirant les cordes à la main et en faisant pénétrer l'extrémité dans des encoches ménagées à cet effet à la partie supérieure du fût ; les instruments de fabrication plus récente comportent des clefs de tension grossièrement taillées au couteau.

Cette disposition est copiée sur les violons communs très répandus aujourd'hui dans la colonie. La *lokoangavoatavo* comporte deux cordes tendues parallèlement au fût de l'instrument ; certaines d'entre elles ont une troisième corde latérale qui remplit l'office de basse. Cet instrument est lui aussi toujours accordé en *sol* ; le son en est sourd et peu harmonieux, c'est un instrument d'accompagnement par excellence, comme la guitare ; autrefois les esclaves seuls s'en servaient ; il tend, comme la *valiha*, à disparaître.

3. *Jejilava*. — Cet instrument n'est à mentionner que pour mémoire. Il se compose d'un arc en bois souple tendu d'une corde qu'on frappe avec une baguette ; au tiers inférieur de cette corde est placée une petite calebasse que l'exécutant appuie contre son estomac.

Cet instrument ne donne qu'une note unique. D'une barbarie toute primitive, il semble être d'origine africaine et n'est guère employé que par les Sakalavas et les anciens esclaves mozambiques concurremment avec le tambour et la grosse caisse dans les « tam-tam » dont les populations noires de l'île sont très friandes.

PERCUSSION. — Les instruments à percussion se réduisent chez les Hovas au tambour et à la grosse caisse ; les populations côtières, particulièrement les Sakalavas, possèdent une plus grande variété de ces instruments, tels que l'ampongavilany, l'ampongala, etc.

1^o *Tambour ou langorony.* — Le tambour ou *langorony* se compose d'un cylindre en bois mince courbé à la chaleur, chevillé de bois et fermé à ses extrémités par des peaux de mouton retenues en place par des cercles de bois tendus par des cordes ; on en joue avec deux baguettes comme on joue de la caisse militaire, à laquelle il ressemble en tous points. Il n'y a pas lieu de s'étendre plus longuement sur cet instrument.

2^o *Grosse caisse ou ampongabé.* — De même que le *langorony* est la reproduction exacte du tambour, de même l'*ampongabé* est la copie de la grosse caisse. C'est un grand cylindre fabriqué comme le précédent et recouvert de peau de bœuf ; le système de tension est le même ; on en joue avec un bambou terminé par un tampon.

Ces deux derniers instruments paraissent avoir été introduits dans l'île vers 1810 par Jean René, Français de l'île Bourbon, qui enseigna la lecture, l'écriture et les rudiments de l'art militaire à Radama le Grand, qui l'avait chargé de lui constituer une musique militaire.

3^o *L'ampongavilany.* — L'*ampongavilany*, ou tambour de marmite, se compose d'une petite marmite hémisphérique en terre cuite sur laquelle une peau de bœuf est tendue par des bandes de cuir qui se croisent sous le fond. L'exécutant, assis en tailleur, place cette marmite sur son giron et frappe alternativement des deux mains ouvertes sur la peau de l'instrument.

L'ampongala. — Cet instrument, qui, ainsi que le précédent, est particulier aux Sakalavas, a l'aspect d'une timbale très allongée ; sa partie inférieure se termine en pointe un peu arrondie ; il a environ un mètre de long. Pour en jouer, l'exécutant se tient debout en fléchissant légèrement les genoux entre lesquels il maintient l'instrument ; devant lui il a un vaisseau en terre cuite de large ouverture dans lequel peut pénétrer librement l'extrémité inférieure de l'*ampongala*. En se relevant ou en fléchissant les jambes, l'exécutant fait pénétrer l'extrémité inférieure de son instrument dans cette espèce de marmite où l'en fait sortir à son gré ; il a ainsi à sa disposition un moyen de renforcer le son. On joue de cet instrument comme du précédent, en le frappant alternativement du bout des doigts de chaque main ouverte.

Ce dernier instrument n'est en usage que parmi les tribus guerrières de la côte ouest ; il m'a été impossible de m'en procurer un spécimen. Quant à en faire une photographie, il n'y fallait pas songer ; les populations sakalaves de cette région sont encore en pleine barbarie et considèrent l'appareil photographique comme une sorte de maléfice.

Tous les instruments à percussion de Madagascar peuvent se ramener à l'un des types ci-dessus ; les cymbales y sont inconnues, en dehors des fanfares militaires dont nous dirons deux mots plus loin. Je ne parlerai que pour mémoire

des assiettes en fer émaillé, des vieilles caisses à farine, des casseroles sans queue, etc., que la partie noire de la population affectionne et dont elle fait dans ses fêtes un cruel abus.

INSTRUMENTS A VENT. — Les instruments à vent indigènes sont au nombre de deux : une grande conque marine dont on tirait une sorte de meuglement : cet instrument servait à réunir la population pour les palabres ou le service divin ; les rebelles l'employaient pour rassembler leurs troupes et pour les exciter pendant le combat. Cette dernière circonstance fait qu'on n'en trouve plus une seule, les indigènes ayant cru faire preuve de loyalisme en les faisant disparaître.

L'autre est une flûte de bambou nommée *sódina*.

La sodina. — Primitivement c'était une sorte de flûte en bambou ou en roseau percée de trois trous ; aujourd'hui c'est un instrument un peu plus complet percé de six trous dessus et d'un trou dessous, ce dernier est bouché par le pouce de la main droite dont les quatre autres doigts actionnent les quatre premiers trous de dessus, les deux autres sont commandés par l'index et le médium de la main gauche dont le pouce et les deux derniers doigts embrassent l'instrument dessus et dessous.

L'instrument n'a pas d'anche ni de trou latéral comme notre flûte ; on en tire des sons en soufflant en biais sur le bord aminci de la partie supérieure, à peu près comme on siffle dans une clef. C'est un exercice fort difficile et je n'ai pas connu un seul Européen qui fût capable de tirer un son de cet instrument.

Dans certaines danses les indigènes l'associent, au nombre de quatre ou cinq, au tambour et à la grosse caisse. Le son en est assez semblable à celui du flagolet.

Les *Baras Antanala*s font des flûtes analogues d'un son beaucoup plus grave avec de vieux canons de fusil.

La musique indigène est en elle-même très simple ; les rares airs nationaux qu'on peut reconnaître comme tels à travers les surcharges mélodiques que chacun y a apportées au cours des années, sans autre loi que sa propre fantaisie, sont généralement à trois temps. Tous sont invariablement en *sol majeur*. On ne rencontre jamais d'altération d'une note par un dièse ou un bémol de passage. Les quelques airs mineurs que chantent les indigènes ont été importés ; leurs instruments sont toujours accordés en *sol*. La plupart de ces airs se composent d'un thème initial de quelques mesures qui se répète indéfiniment ; mais ce thème est très difficile à distinguer à travers les broderies et les fioritures qu'y ajoutent à leur gré instrumentistes et chanteurs.

La partie instrumentale et la partie vocale sont fréquemment dans deux tons complètement différents, comme par exemple *sol* (tonique pour ainsi dire obligée des instruments indigènes) et *ut*. Cette superposition de tons qui choque les oreilles d'un Européen est loin de déplaire aux indigènes, qui la considèrent comme une preuve de virtuosité. La majorité des airs indigènes, pour ne pas dire la totalité, se terminent sur la tonique.

Les hommes exécutent seuls, mais hommes et femmes chantent ensemble à plusieurs parties ; les voix sont molles, sans timbre et durent peu ; la méconnaissance complète des règles de l'hygiène la plus élémentaire, l'abus des boissons alcooliques et l'extrême lascivité commune à toutes les peuplades tropicales en sont les causes.

Le chant est d'ailleurs très rudimentaire, se composant d'une série de deux à trois mesures répétées indéfiniment. Cette monotonie apparaît surtout quand, pour une cause ou une autre, les instruments font défaut ; c'est ainsi qu'au cours de certains voyages de plusieurs jours sur les rivières de l'île, les piroguiers répètent du matin au soir la même phrase musicale. Cette répétition continue, dont les indigènes ne se lassent jamais, constitue pour les Européens un abominable supplice. Les quelques mots que répètent ainsi indéfiniment ces hommes ont un sens généralement très simple, tel que : « Nous partons, nous sommes partis », ou « demain nous mangerons des bananes, car le Vazaha (le Blanc) nous fera un cadeau ». Parfois même ces chants n'ont aucun sens et se composent d'une série de sons inintelligibles.

Les instruments et la musique indigènes sont de plus en plus abandonnés par les Malgaches, et avant de nombreuses années leur musique ne sera plus qu'un souvenir.

A. SICHEL.

Madagascar, 18 juillet 1906.

La musique à Aix-les-Bains. — Hommage à Saint-Saëns.

M. Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, qui termine en ce moment une villégiature à Aix-les-Bains, veut bien nous envoyer la lettre suivante :

Aix-les-Bains, ce 14 septembre 1906.

CHER AMI,

Aix-les-Bains est la ville par excellence de tous les jeux... Je ne vous parlerai que des jeux musicaux et des jouissances d'art que j'ai eu la bonne fortune d'éprouver, surtout au Cercle. Il date de 1824 et n'en est ni moins jeune ni moins moderne. L'aimable directeur, M. Gandrey, hier encore administrateur de l'Opéra-Comique, a imaginé une élégante solution du problème des chapeaux. À droite de l'orchestre (numéros pairs), ils sont autorisés ; à gauche (numéros impairs), ils ne sont pas tolérés, pour exigus et humbles qu'ils se fassent en mendiant leur admission. « Passez à droite ! » dit-on, sans faire de politique, aux aimables quémandeuses.

Voici, avec un bref commentaire, les éphémérides musicales d'un passant dilettante. Jeudi 6 septembre, concert classique sous la direction sûre et puissante de Léon Jehin. Le solo de harpe dans l'Air de ballet de *Prométhée* a été supérieurement joué par M^{me} Provinciali, dont le mari, contrebassiste, organise chaque après-midi, au Cercle, les auditions d'un septuor excellent. Au programme figuraient entre autres la *Fantaisie hongroise* pour piano de Liszt, brillamment jouée par M^{le} Jane Franquin, une *Chopin-Suite* pour orchestre de Rud. Herfurth, l'enchantement du Vendredi saint de *Parsifal*.

Vendredi 7 septembre. Exécution remarquable par le septuor, soutenu par un piano, de *Zampa* (Ouverture) ; de l'Andante de la Symphonie en *ut* mineur de Beethoven ; d'une fantaisie sur *Werther* de Massenet ; de l'*Ave Maria* de Gounod, etc.

Je n'étais pas saturé de musique et, le soir, je suis allé à la villa des Fleurs, la sœur cadette et la rivale du Cercle, entendre une œuvre de Pietro Mascagni

qui n'a pas été jouée à Paris. A travers la porte, qui m'a été entrebâillée plutôt qu'ouverte à deux battants, j'ai aperçu deux frères, Giorgio et Rinaldo, qui se disputaient le cœur virginal d'Amica. Aucun d'eux ne l'a eu ; car la rupture d'un pont a entraîné l'Amica si *amata* dans l'abîme. M^{lle} Mary Boyer, que nous avons entendue naguère à l'Opéra-Comique, a rendu le rôle de la jeune fille disputée avec des accents dramatiques et une voix chaude, solide, métallique. Philippe Flon conduisait avec son autorité orchestre, chœurs et artistes. Quant à la musique, pleine de réminiscences fondues par un compilateur souple, elle procède à la fois de l'Italien Verdi, de l'Allemand Richard Wagner, du Français Georges Bizet. Dans cette partition cosmopolite, l'absence d'ouverture et le joli prélude qui sépare les deux actes rappellent le compositeur plus habile qu'inspiré de *Cavalleria rusticana*.

Samedi 8 septembre. Après mon infidélité d'un soir, je plante ma tente d'arabisant au Cercle, si hospitalier et musicalement si supérieur. L'après-midi, au concert du septuor, l'*Hymne à sainte Cécile* de Gounod, par le violon solo, M. A. Tourret, et la *Romance de l'Etoile*, chantée par le violoncelle solo, M. Drogheghmans, ont provoqué des applaudissements mérités. La séance de musique, commencée à 3 heures et demie, était à peine terminée, que le Cercle offrait à son public, comme « passe-temps », sur la scène du théâtre, un *Fra Angelico*, triptyque en vers, de M. Emmanuel Dénarié, chant et musique de scène de MM. Jean Mares et E. Provinciali. La belle Fiora veut, en 1425, disputer *Fra Angelico* à la peinture ; mais, après des combats entre l'amour et l'art, celui-ci reprend le dessus et la lutte ajoute plus d'éclat aux chefs-d'œuvre futurs. Beaux vers bien frappés, bien dits par Marquet et Maury, accompagnés d'une partition discrète et poétique ! Chanson florentine bien détaillée et articulée par M^{me} Ratti-Bonnefoi. Le soir, pendant qu'au Cercle on donnait « une seule représentation » du *Voyage en Chine*, je ne profitai pas de cette aubaine et je pensai d'avance au grand plaisir que me réservait pour le lendemain l'espoir d'entendre du Saint-Saëns joué par la célèbre pianiste qui a prématurément renoncé à se faire entendre en public, M^{me} Caroline de Serres (Montigny-Remaury).

Dimanche 9 septembre. La volupté d'écouter la célèbre pianiste a dépassé toutes mes espérances. La sœur de la virtuose, M^{me} Ambroise Thomas, assistait à son triomphe. Elle exultait, comme nous tous. Saint-Saëns, s'il eût été présent, aurait admiré et loué ses vaillants interprètes, car sa musique figurait exclusivement au programme : Septuor de la Trompette ; Sonate pour piano et violoncelle ; Romance pour violon et piano ; *Chanson Napolitaine*, pour piano seul ; *Wedding Cake*, caprice-valse pour piano avec accompagnement d'instruments à cordes. M^{me} de Serres était venue d'Evian apporter son hommage au maître : une longue et unanime ovation a récompensé l'artiste impeccable de son dévouement qui ne m'a pas surpris, de son talent qui, une fois de plus, m'a émerveillé. Quel style large, quels doigts agiles, quel ensemble d'incomparable et absolue perfection ! L'intermède a nui à la pièce. Le soir, l'ivresse de Saint-Saëns n'était pas dissipée, lorsque j'ai écouté d'une oreille encore absorbée les duos d'amour de *Lakmé*. Que Gondinet, Ph. Gilles, Léo Delibes me pardonnent mon hallucination ! Que l'orchestre de Léon Jehin, que M^{me} Lise Landouzy, MM. Codou et Dangès excusent mes instants de distraction ! Je rends justice aux morts et aux vivants, mais je n'étais point parvenu en quelques heures à effacer les impressions vives du Saint-Saëns interprété par M^{me} de Serres.

Lundi 10 septembre. Le septuor quotidien a exécuté avec sa maîtrise coutumière l'Ouverture de *Don Juan*, une fantaisie sur *Coppelia*, le délicieux *Panis angelicus* de César Franck, etc. Le passe-temps qui a suivi nous a offert un régal archaïque de choix : *Le Meunier*, ancien ballet comique en un acte, arrangé par M. V. Natta, le maître de ballet du Cercle, musique du regretté Alexandre Luigini.

Mardi 11 septembre. Je n'ai rien voulu entendre de la journée dans ce mouvement perpétuel de la musique aixoise, ni l'orchestre roumain de M. Bothé, qui aide agréablement à savourer le café d'une heure à deux, ni le septuor auquel M^{lle} Jane Franquin prêtait son concours ; je me réservais pour les *Contes d'Hoffmann*, de Jules Barbier et Jacques Offenbach, opéra fantastique de grand calibre qui était annoncé pour la représentation du soir. Mes souvenirs remontaient au printemps de 1881 : je me rappelais mon enthousiasme d'alors pour la poésie du livret, pour l'inspiration du compositeur dans un genre qu'il avait peu cultivé depuis la *Chanson de Fortunio*, pour l'orchestration puissante réalisée par Ernest Guiraud qui en avait été chargé après la mort d'Offenbach, pour la virtuosité de M^{lle} Isaac, trop tôt enlevée au théâtre, comme la créatrice de *Lakmé*, M^{lle} Van Zandt. Comment M^{me} Lise Landouzy, qui dimanche avait si vaillamment chanté *Lakmé*, porterait-elle le fardeau de son quadruple rôle dans les *Contes d'Hoffmann* ? La représentation a été de tous points excellente. M^{me} Lise Landouzy n'a pas eu la moindre défaillance dans la tâche bravement assumée, brillamment accomplie. Son succès a été partagé d'abord par la partition touffue, sans la moindre ride, demeurée fraîche et jeune en face de tant de vieillesse précoce, puis par les autres interprètes, M^{me} Deschamps-Jehin, qui a fait sonner sa belle voix dans la scène unique du fantôme, M^{me} Fobis, MM. Codou, Rothier, dont chacun mériterait un éloge spécial.

Mercredi 12. Le touriste évincé a revendiqué ses droits auprès du mélomane, qui les a reconnus.

Jeudi 13. La fugue s'est prolongée jusqu'au jeudi soir. Le cinquantenaire musical de Saint-Saëns, commémoré le dimanche 9 par un « Hommage », a été célébré pompeusement par un festival sous la direction de Léon Jehin, avec le concours de M^{me} Deschamps-Jehin, Rothier de Mauborget et Himbert Kiemlé, de MM. Codou et Dangès, de l'orchestre et de la chorale du Cercle. Imposant spectacle donné dans la salle du théâtre : public choisi, élégant et recueilli ; exécution remarquable, bien qu'un peu improvisée ; effet moindre que celui de l'Hommage. La pianiste, qui a nuancé avec goût le Concerto en *sol mineur*, a été bien audacieuse de s'attaquer au *Wedding-Cake* que la majorité des auditeurs avait dans les oreilles avec le doigté et le style de M^{me} de Serres (Montigny-Remaury). Il est bien osé de braver après peu de jours de pareilles comparaisons ! Au programme, très chargé, figuraient encore la Symphonie en *la mineur*, œuvre de jeunesse que je me rappelle avoir entendue comme étudiant au *Gewandhaus* de Leipzig, la *Jeunesse d'Hercule*, le Prélude et cortège de *Déjanire* et le *Déluge* dans son intégrité, depuis le beau prélude, dont le solo de violon, admirablement joué par M. O. Tourret, a soulevé des tempêtes de bravos, jusqu'au chœur final. La harpiste, M^{me} Provinciali, s'est surpassée. Endépit d'inégalités, l'ensemble a été apprécié comme il le méritait, et notre grand musicien a encore une fois démontré par de nombreux exemples que son talent si varié est encore supérieur à sa renommée mondiale.

Et sur ce, cher ami, je quitte le théâtre du Cercle d'Aix pour le théâtre des fouilles d'Alise-Sainte-Reine. Saint-Saëns m'a empêché d'y aller dès hier rejoindre mon confrère Cagnat qui, de sa voix de chanteur, les expliquait aux incompétents comme moi. J'aurai pour me guider le commandant Espérandieu, correspondant de l'Institut, directeur des fouilles, et l'ombre de feu Maximin Deloche, mon prédecesseur à l'Institut, un musicien dont j'ai donné une caractéristique que la *Revue Musicale* a bien voulu accueillir.

Votre affectionné,

HARTWIG DERENBOURG.

Notes de Bibliographie musicale : Aaron et Gafori (XV^e siècle)

La Bibliothèque municipale de Nice possède, entre autres volumes sur la musique, trois incunables célèbres du XVI^e siècle. Ce sont trois *in-folio* d'une cinquantaine de pages chacun, d'une impression nette, mais quelquefois difficile à lire à cause des abréviations, des signes et des lettres qui ne sont plus usités et des enjambements sans trait d'union d'une partie des mots que la ligne n'a pu contenir en entier, procédé utilisé même dans les titres pour conserver leur symétrie. Ils contiennent de nombreux tableaux synoptiques, des images sans perspective, et des exemples de musique (portée de cinq lignes avec, comme figures de notes, la *maxime* ♭, la *longue* ♯, la *brève* □, la *semi-brève* ◇, la *minime* ♪, la *semi-minime* majeure ♫ ou mineure ♪). Ils traitent tous les trois à peu près des mêmes sujets. Ils débutent ou se terminent par des vers latins ou italiens servant de préface ou d'épilogue. Voici les titres de ces ouvrages. Je les donne en entier, car j'ai remarqué qu'ils ont été souvent altérés quand on les a reproduits. Ils affectent sur la première page une forme triangulaire, en cul-de-lampe :

1^o TOSCANELLO *in musica di messer Piero Aron fiorentino del ordine hierosolimitano et canonico in Rimini. Nuovamente stampato*, etc. Ce livre, rare et important, a eu trois éditions du vivant de l'auteur, en 1523, 1529 et 1539. L'exemplaire de Nice porte la date du 19 mars 1539. Il est écrit en italien. Les chapitres, souvent très courts, sont contenus dans 2 livres. Quelques titres donnent une idée suffisante des sujets traités :

Premier livre : Louange, origine et définition de la musique ; *de la musica mondana, humana e instrumentale* ; les voix et les instruments ; *de la intelligenza del modo* ; majeur, mineur, temps, prolation *perfetto* et *imperfetto* ; les notes, les signes, la syncope ; *cognitione et modo di cantar segni, contra a segni necessarii*.

Deuxième livre : *tuone, semituone, dittono dia tritone, dia tessaron*, etc. ; dia-pason, chromatico, enarmonico ; proportions arithmétiques, géométriques, harmoniques ; monocorde ; accord des instruments ; contre-point, etc. A noter qu'Aron est un des premiers théoriciens qui admettent la non-préparation de l'accord de *triton* (*fa ♭-si ♭*). Les règles et les exemples sont inscrits dans des tableaux dessinés en forme d'arcatures, semblables à ceux que l'on a coutume de représenter comme les Tables de la Loi. Ces tableaux, ainsi que les règles,

sont au nombre de dix et de six, comme les commandements de Dieu et de l'Eglise.

Sur la première page du livre, une gravure, quelquefois reproduite, représente Pierre Aron assis dans sa chaire et ses disciples debout devant lui. Au premier plan, des instruments de musique sont posés sur une table. Comme indications d'impression il y a : *stampato in Venezia per Marchio Sessa.*

2^o Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii laudensis regii musici : ecclesie mediolanensis phonasci materna lingua scriptum.

Les mots *ecclesie* et *phonasci* sont terminés par des signes abréviatifs impossibles à reproduire. On trouve souvent ce titre divisé en deux parties après le mot *musice*, chaque moitié titulant un ouvrage différent, le premier datant de 1508 (Milan), le second de 1518 (Milan). L'exemplaire dont je parle porte la date de septembre 1508. Il est en italien. L'impression en est remarquable. Les exemples de musique sont plus rares que dans le précédent ouvrage, et plus grossièrement gravés, mais les tableaux sont aussi nombreux et souvent encadrés d'ornements curieux. Le frontispice représente l'auteur, Gaforius, Gaforio ou Gafforio (Lodi 1451, Milan 1522), assis en face de ses élèves. Il a à sa droite 3 tuyaux d'orgue de hauteurs proportionnelles aux nombres 3, 4 et 6 qui les surmontent, et à sa gauche 3 lignes horizontales également proportionnelles aux nombres 3, 4 et 6 qui les suivent. Ces emblèmes et ces chiffres veulent certainement représenter une *proportion harmonique*. Au-dessous des 3 lignes un compas est ouvert. On sent bien dans la représentation de ces symboles en première page le besoin de bluff et l'amour du compliqué des musiciens et théoriciens de cette époque, car la *proportion harmonique* n'a en réalité avec la musique proprement dite que des rapports assez éloignés. A la dernière page un moine assis trop bas est représenté appuyant ses mains sur le clavier d'un orgue dont les tuyaux apparents contiennent des indications. Le dessin en est très primitif.

Cet ouvrage n'est pas le plus important de Gaforio, dont on cite surtout la *Practica Musica* (1496). Mais on y trouve, comme dans ce dernier, un exposé plus complet et plus clair du système de musique que nous fait connaître Jean Tinctoris dans ses écrits, les premiers de ce genre qui auraient été imprimés (milieu du xv^e siècle). Il est divisé en 5 parties appelées *traités*, et 67 chapitres dont les titres sont à peu près les mêmes que ceux du livre d'Aron. Il porte à la dernière page les indications suivantes : *Impressum mediolani per Gotardum de pôte anno salutis, etc.* (1508). La marque d'imprimerie, en blanc sur fond noir, rappelle celle plus connue d'Ottaviano Petrucci ; une croix de Lorraine surmontée d'un P et perpendiculaire au diamètre horizontal d'une circonférence ; sous ce diamètre, la lettre G.

3^o MUSICA THEORICA Ludovici Foliani mutinensis : docte simul ac dilucide pertracta, in quaquam plures de harmonicis intervallis : non prius tentatæ continentur speculationes.

Ce traité, peu connu et peu cité, est écrit en latin. Comme date et indication d'impression, il porte à la dernière page : *Venetis per Io. Antonium et fratres de Sabio anno Domini MDXXIX mense julii.* Il est divisé en 3 parties ou *sections* dans lesquelles il est traité des proportions musicales, des consonances et de la division du monocorde. Il ne nous apprend rien de plus que les ouvrages précédents.

On sait peu de chose sur l'auteur, Ludovicus Folianus ou Fogliano. Plusieurs grands dictionnaires n'en font pas mention.

Je dois citer encore, à cette bibliothèque, un livre qui n'a comme valeur que son ancienneté (Rome, 1657) et dont Burney parle désavantageusement. (Il est très abîmé, je n'ai guère pu le compulsé.) Il s'agit du traité intitulé : *Regoli di musica*, en six traités de Giovanni d'Avella. Il y est question du plain-chant, du chant, du contre-point, de la composition, etc.

Et je mentionnerai enfin un ouvrage beaucoup moins rare et beaucoup moins ancien qui a pour titre : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origina fino al presente opera di Stefano Arteaga madridense* (2 vol. ; Bologne, 1783). On a parlé trop souvent de ce livre intéressant pour m'y arrêter davantage.

EDOUARD PERRIN.

Actes officiels et informations.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE. — Selon l'usage qu'elle suit depuis neuf ans, l'Université de Grenoble, sous la direction de MM. Morillot et Besson, professeurs à la Faculté des Lettres, a organisé, pendant ces derniers mois, des *Cours de vacances*, pour les étudiants étrangers. Nous sommes très heureux de constater que dans le programme de ces cours une place a été réservée à la musique : M. Allix, qualifié entre tous pour une telle œuvre, a fait des conférences très appréciées sur la chanson populaire en France, sur J.-Ph. Rameau et sur Berlioz.

TOURS. — Par arrêté préfectoral en date du 18 septembre, M. Chaigne (Louis) a été nommé professeur de solfège élémentaire à l'Ecole nationale de musique de Tours, en remplacement de M. Roujon, démissionnaire.

DOUAI. — Par arrêté en date du 14 septembre de M. le Préfet du Nord, M. Penable, 1^{er} prix du Conservatoire national de musique, est chargé du cours de cor-saxhorn-alto à l'Ecole nationale de musique de Douai.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 août	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	18.026 41
22 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.253 76
24 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	16.530 41
27 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.678 41
29 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.875 76
31 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.430 41
3 septembr.	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.122 41
5 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	15.029 76
7 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.480 41
10 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	16.172 41
12 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	18.007 76
14 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	19.283 91
17 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.296 91
19 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.682 71

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1906.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1er septembr.	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.659 50
2 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.122 50
3 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	2.546 »
4 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	E. Lalo.	2.883 50
5 —	<i>Les Noces de Jeannette.</i> — <i>Lakmé.</i>	V. Massé. L. Delibes.	5.483 50
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.140 50
7 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.267 50
8 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.662 50
9 —	<i>Lakmé.</i> — <i>Les Noces de Jean-</i> <i>nette.</i>	L. Delibes. V. Massé.	4.980 50
10 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	2.917 »
11 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	5.092 50
12 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.299 50
13 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.872 50
14 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.291 50
15 —	<i>Le Barbier de Séville.</i> — <i>Le</i> <i>Chalet.</i>	Rossini. Adam.	7.707 »
16 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	5.079 50
17 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.510 »
18 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.106 50
19 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.741 50

— La Société J.-S. Bach sous la direction de M. Gustave Bret, donnera, la saison prochaine, six concerts mensuels d'abonnement avec soli, orchestre et chœurs, pour lesquels elle s'est assuré le concours d'artistes français et étrangers les plus réputés. Au programme du premier concert, fixé au vendredi 16 novembre, figurera la première partie de la *Passion selon saint Jean* avec le célèbre ténor George Walter dans le rôle de l'Évangéliste. Les demandes d'inscription ou de renseignements peuvent être adressées dès maintenant à M. Daniel Herrmann, 9 bis, rue Méchain.

— L'Ecole Niedermeyer (Boulogne-sur-Seine) va s'organiser pour être en mesure, dès la rentrée de l'année scolaire, de recevoir comme internes les élèves des classes de musique du Conservatoire.

Par sa situation aux portes de Paris, elle offre au point de vue de l'hygiène toute garantie pour les familles. Par les résultats artistiques qu'elle a obtenus depuis 53 ans, elle est à même d'assurer aux élèves, par son milieu musical et des répétitions suivies, toute chance de réussite dans les concours. Les concerts que donne l'École leur permettront de mettre en lumière leur jeune valeur, tout en leur apportant une émulation stimulant leur travail.

L'Ecole Niedermeyer compte également ouvrir des cours préparatoires aux examens du Conservatoire. Elle conservera cependant son ancien programme.

Le Gérant : A. REBECQ.