

LA REVUE MUSICALE

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

N° 6 (septième année)

15 Mars

1907

Les œuvres récemment exécutées. — Publications nouvelles.

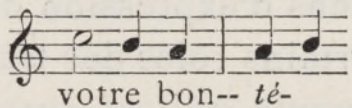
FÉLIA LITVINNE ET « L'ARMIDE » DE GLUCK. — Il faut féliciter et remercier M. Gailhard, qui termine son dernier septennat avec élégance. Il nous a fait entendre la grande cantatrice dans *Armide*, et tous les musiciens s'en réjouissent. Litvinne (dont le titre officiel et exact est : *Cantatrice solo de la chapelle impériale de Russie*) a reçu de la nature des dons exceptionnels : une voix admirablement pure et homogène, aujourd'hui dans tout son éclat, une intelligence de premier ordre. Ceux qui la connaissent ajoutent que Litvinne est un grand cœur, aux sentiments très élevés et très nobles. Dans les concerts dominicaux, elle a déjà fait l'admiration du public ; sur la scène de notre Académie de musique, sa souveraine maîtrise a été l'objet d'ovations enthousiastes et méritées. Elle a interprété ce rôle si séduisant d'*Armide* d'une façon qui, en soi et au point de vue purement théâtral, n'est ni meilleure ni plus mauvaise que les autres, et qui vaut seulement par les qualités personnelles qu'y déploie l'artiste. M^{lle} Bréval jouait *Armide* en dedans ; elle donnait l'impression d'une femme blessée, résignée, baignée dans une atmosphère de tendresse et de poésie. Litvinne joue très en dehors : la différence de son point de vue, déterminé par une conception fort naturelle et légitime de l'art dramatique, de ses lois et de ses exigences, est visible dans son jeu, dans ses attitudes et jusque dans ses costumes. Elle fait d'*Armide* une reine tour à tour impérative et tendre, fière et passionnée, sentimentale et décorative ; beaucoup des moyens d'expression dont elle use ne seraient pas déplacés dans l'interprétation de certains rôles des tragédies de Racine (celui de Roxane, par exemple). Dans une œuvre qui est surtout idyllique et madrigalesque, et où l'esprit de Quinault règne encore, elle met beaucoup de mouvement, de vie et d'énergie. C'est surtout par le chant et par le style qu'elle triomphe. Comme cantatrice, elle est incomparable. *Amour, viens calmer un cœur qui s'abandonne à toi !* Elle a dit cette phrase, et vingt autres, avec une finesse de nuances, une pureté d'intonation dans la demi-teinte, et une aisance, une perfection, une sûreté d'organe, qui ont profondément ému tous les auditeurs. Je ne chercherai pas à traduire des impressions que les mots ne sauraient rendre. Litvinne est une très grande artiste : sa place était marquée depuis longtemps sur notre première scène lyrique, et nous espérons qu'elle l'occupera longtemps.

Cet opéra d'*Armide* avait besoin d'une interprétation aussi chaleureuse. Voilà bien des fois que je l'entends ; et j'ai le regret de constater que je m'en détache un peu. Je lui reproche d'être froid et lent. Il y a des pages, comme la pastorale

(*Plus j'observe ces lieux et plus je les admire*) qui gardent leur exquise valeur et dont on ne se lassera jamais ; il y a des inspirations mélodiques où l'on aime à retrouver la ligne pure de l'art grec ; mais l'ensemble est monotone et faible. Gluck, lorsqu'il sort du récitatif un peu uniforme, ou de la monodie, pour écrire à plusieurs parties vocales, ne me donne pas l'impression d'un grand musicien ; il est inhabile à ce qu'il y a de plus beau et de plus saisissant, au théâtre comme dans la musique symphonique : les constructions du contrepoint. Le duo qui précède la pastorale (invocation aux Esprits) est typique à cet égard : si on le compare à ce que les grands maîtres avaient écrit avant cette époque (1777), on ne peut s'empêcher de le trouver bien maigre et banal. Les chœurs ne sont pas d'une forme assez artistique et ouvragée. Ils manquent d'originalité, de *façon*. Le déploiement de richesse dont l'art musical est capable se trouve comme rétréci et paralysé à chaque instant par une conception de la tragédie lyrique, que je ne trouve ni assez lyrique (j'entends par là une peinture pénétrante et un peu violente des grandes passions), et qui me paraît tragique à la façon de *Ben-serade*, avec beaucoup de choses doucereuses, d'aimables paraphes, une tendance perpétuelle au gémissement oratoire, aux arrêts dans la mièvrerie, — alors qu'il faudrait marcher, marcher toujours, avancer hardiment, la foudre à la main, dans les domaines de la « terreur » et de la « pitié ». *Armide* est une charmante boîte à bonbons, pleine de confiseries délicates et un peu fades. Il y avait dans ce sujet de belles idées à traiter musicalement : chez Renaud, l'opposition de l'héroïsme et de l'amour ; chez Armide, avec la grande passion, cet extraordinaire pouvoir de magie qui permettait au musicien de toucher à ce qu'il y a de plus profond dans la nature et dans l'humanité. Or, Renaud est tout en surface, en formules, en « airs » qui font tableaux de genre ; c'est un homme du monde qui s'exprime dans un jargon aussi faux que celui de Guillaume Tell :

La seule gloire a pour moi des appas !...

Quant à la magie, elle est traitée comme un simple ornement, à la manière des souvenirs mythologiques. Elle n'est pas prise au sérieux ; les ressources qu'elle offrait sont laissées de côté. La déclamation elle-même est peu correcte. Presque à chaque page, Gluck met des finales féminines sur des clauses du texte littéraire qui sont masculines



De ses cinq chefs d'œuvre (*Orphée*, 1762 ; *Alceste*, 1767 ; *Iphigénie en Aulide*, 1774 ; *Iphigénie en Tauride*, 1779), *Armide* ne me paraît pas le meilleur. — J. C.

« LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET » A L'ODÉON, PAROLES ET MUSIQUE D'ALFRED BRUNEAU, D'APRÈS EMILE ZOLA, trois actes et onze tableaux. — On a dit que, dans cette pièce, il n'y avait pas de pièce. Je ne suis point de cet avis. Dans *la Faute de l'abbé Mouret* il y a un très beau drame, posé, sinon développé, à la manière classique. La Pauline de Corneille, confiant à Stratonice l'amour qu'elle eut pour Sévère avant son mariage avec Polyeucte, s'exprime ainsi :

Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte :
Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Je me rappelais ces vers admirables en écoutant le début de la pièce de M. Bruneau. L'abbé Mouret est surpris par les sens ; il succombe, puis il se ressaisit. Il est vrai que dans ce drame réaliste et lyrique tout est poussé aux extrêmes sur chaque point. Les touches sont très violentes. Les « sens » — si délicatement indiqués par le poète classique — deviennent quelque chose de furieux et de terrible, une force partie des bas-fonds de l'animalité et faisant rage à travers les choses et les êtres ; la « surprise » devient une prise vigoureuse, une possession qui fait « craquer » tout l'organisme de la victime, et si le jeune abbé finit par se relever devant l'image du Christ, s'il revient à l'autel et aux offices en sortant du Paradou, il n'ose pas « avouer sans honte », et il a raison. Il n'y a pas de sujet plus poignant que celui-là. On peut reprocher au drame de n'être pas assez rapide (à partir du second acte) et de conclure sur un dénouement incomplet (1) ; on ne peut pas lui reprocher d'être une simple série de tableaux.

Ce qu'il nous importe surtout d'apprécier, c'est la musique de M. Alfred Bruneau. Elle comprend des préludes et des entr'actes, un peu de mélodrame, quelques chœurs lointains ajoutant à la poésie de magnifiques décors. Cette musique m'a paru fort belle ; je ne l'analyse pas : je me borne à noter une impression d'ensemble. C'est expressif comme du Bizet (*l'Arlésienne*), original et personnel comme du Richard Strauss : œuvre d'invention originale et de construction symphonique où l'intérêt ne faiblit jamais, et qu'on suit sans avoir à faire d'effort pour comprendre ; œuvre de sentiment aussi et de foi, où le compositeur ne vise jamais à l'effet extérieur, mais s'absorbe dans son sujet, y prend tout au sérieux et cherche à pénétrer l'âme des choses. En général le style n'est nullement agressif : à peine aurait-on à signaler, çà et là, quelques passages où certaines duretés inutiles inquiètent l'oreille. — J. C.

LES ŒUVRES DE J.-S. BACH ET M. GOTTFRIED GALSTON. — Le 2 mars, à la salle des Agriculteurs, M. Gottfried Galston a donné un récital de piano entièrement consacré à Bach, avec les œuvres suivantes au programme : le *Capriccio* en si b majeur, la *Fantaisie chromatique* en ré mineur ; les deux *Préludes et fugues* en ut dièse majeur et ut dièse mineur ; les *Prélude, fugue et allegro* en mi b majeur ; le concerto dans le style italien, en fa majeur ; six *Tonstücke*, transcription de Ferruccio Busoni (prélude et fugue d'orgue, quatre chorals-préludes pour orgue, et chaconne en ré mineur pour violon). Il faut d'abord constater, à l'honneur de Bach, que le public, composé des éléments ordinaires, n'a été nullement fatigué par cette admirable musique jouée par un seul virtuose sur le même instrument ;

(1) Sans mettre en question l'esthétique de l'auteur, — ce qui est une affaire entre le public et lui, et fort inutile à discuter sur le mode académique, on peut être sévère à son égard lorsqu'il manque de vérité. Sur ce terrain-là, il est possible de s'entendre, et il faut qu'on s'entende. Or il y a dans *la Faute de l'abbé Mouret* une scène qui m'a été pénible. Voici en deux mots. La fille d'un paysan s'est laissé séduire. On dit au père : « Nous allons la marier au plus tôt avec son séducteur. » Le père s'y oppose et prend la chose sur le ton goguenard ; il déclare que sa fille lui est indispensable, qu'elle travaille comme un homme et qu'en la mariant il devrait la remplacer par un mercenaire ; il veut donc la garder. Et comme on lui fait observer qu'un enfant va bientôt venir, il répond (toujours sur le ton goguenard) par cette triste insinuation : « Oh ! l'enfant !... Il n'est pas encore là. » Je connais le Midi, et les paysans du Midi ; je les ai vus de près ; j'affirme qu'ils ont un sentiment très délicat de l'honneur familial et qu'en dehors de quelques brutes qui relèvent de la cour d'assises, on ne trouverait pas un seul homme capable de tenir un tel langage.

il l'a écoutée au contraire avec le plus grand intérêt. M. Galston, qui est tout jeune, a des qualités de premier ordre, et quelques défauts. Sa grande qualité, ce n'est pas son mécanisme (lequel ne dépasse nullement ce à quoi nous sommes habitués dans les concerts, et quelquefois même n'atteint pas le niveau des virtuoses célèbres) ; c'est que M. Galston paraît être un excellent musicien, ce qui n'est pas toujours le cas des pianistes. Il donne une interprétation personnelle des œuvres de Bach ; c'est parfaitement légitime : cette musique de Bach est dépourvue de toute indication pouvant guider le virtuose ; elle est pourtant expressive comme toute musique : il faut donc que l'artiste l'interprète à sa manière. M. Galston a beaucoup d'imagination et de sentiment, et son goût me paraît assez sûr. Il se préoccupe, avec beaucoup de raison, du caractère général et de l'ensemble d'une œuvre, plus que des effets de détail. En un mot il *compose* son interprétation, et il faut l'en louer. Il a aussi de la couleur et de la variété. Quelquefois, je crois qu'il se trompe, tout en commettant une erreur intéressante. Ainsi il a joué la fugue en *ut* dièse mineur, d'un accent si profond, en la soumettant à un immense *crescendo* suivi d'un immense *diminuendo*. Est-ce l'influence de R. Wagner ? Je vois là un souvenir inopportun des préludes de *Lohengrin* et de *Tristan* qui sont construits sur ce plan : un *crescendo*, — un *diminuendo*. Faire entrer Bach dans ce cadre est bien hardi ! M. Galston a de plus une habitude étrange, exagération franchement mauvaise d'une idée juste. Tout en jouant la musique de Bach, il la chante (à bouche fermée, bien entendu, et en fredonnant à la manière des pianistes). De ma place, je l'entendais parfaitement. C'est une habitude dont il fera bien de s'affranchir ! un bon pianiste ne doit chanter qu'avec ses doigts. Enfin, dans la dernière partie de son récital, M. Galston nous a donné des pièces où il est difficile de reconnaître la manière de Bach. Ces « arrangements » devraient être exclus d'un programme sérieux. — J. C.

I. « ARIA », POUR PIANO, VIOLON ET ALTO. — II. « DEVANT LA MER », POÈME SYMPHONIQUE POUR ORCHESTRE ET UNE VOIX, DE LUCIEN CAPET, ŒUVRES NON ENCORE GRAVÉES, EXÉCUTÉES LE 16 JANVIER 1907, CHEZ M. FRANZ CUSTOT, PRÉSIDENT DE « L'UT MINEUR ». — Toutes les extériorités s'évanouissent ; on chercherait en vain des discontinuités ou des heurts ; pas un détail frivole, où l'auditeur s'attarderait et oublierait la ligne de l'ensemble ; nulle virtuosité par où s'effacerait la pensée ; nul désir d'introduire des thèmes variés par lesquels se dissocierait l'œuvre entière. L'*Aria* de M. Capet s'offre ainsi à nous comme un thème d'où toutes les parures profanes sont bannies. Lyrique plus que dramatique, cet *Aria* semble un cantique, le cantique d'une âme sombre, tendue désespérément vers une lumière..... Nous sommes en France si rebelles au lyrisme mystique, que cette musique volontairement ascétique paraît trop dépouillée à quelques-uns ; les sens y sont maîtrisés ; les douleurs individuelles, que l'on y devine brûlantes et intenses, sont volontairement universalisées ; les impressions naturelles, dont on surprend sans cesse la traduction musicale, sont transfigurées. Rien de moins voluptueux que l'*Aria* de M. Capet. Grâce à cet effort, M. Capet a échappé à la musique à programme, où l'on devine constamment l'illustration de données plastiques ou de formules littéraires.

On ne peut dire que ce dernier caractère soit aussi nettement apparent dans le poème symphonique *Devant la mer*. On eût préféré, par exemple, une poésie

plus complexe. Mais il faut faire effort pour oublier la littéralité des paroles et considérer l'œuvre elle-même. — D'abord, une sorte de prélude, calme, triste et morne ; c'est la mer, incompréhensible pour celui qui n'en contemple que la figure plastique et n'en écoute que les sonorités incohérentes. A la première interrogation de l'homme, la mer ne répond que par une tempête croissante, qui se déchaîne finalement sur une harmonie grandiose. Puis, l'accalmie, la nuit, l'angoisse, — et le malheur, que l'on croit définitif. L'homme s'incline à nouveau devant la mer ; lui enseignera-t-elle s'il doit « vivre ou mourir » ? Ici se noue musicalement le poème. Par une sorte de mouvement intérieur en *ut dièse mineur* s'annonce la deuxième réponse de la mer. Les paroles s'arrêtent un instant ; et toujours dans la même tonalité, la réponse tragique se précise. Réponse cruelle et farouche pour celui qui ne *sait* pas encore ; réponse féconde au contraire pour celui qui est initié ; mais réponse voilée par une nouvelle et formidable tempête, d'où surgit pourtant l'annonce de la Foi. L'affirmation de la croyance ramène le même *fortissimo*, sur la même harmonie qui traduisait auparavant, aux premières heures de sa pensée, les aspirations de l'homme. La vérité est donc atteinte désormais ; et cette réponse de la mer, en qui l'homme errant ne pressentait que des grondements féroces, cachait en réalité la révélation de la foi, révélation dont M. Capet nous donne la formule littérale, en faisant reparaitre à la fin de l'œuvre, tout à fait à découvert, mais dès lors dans le ton primordial (*fa mineur*), le thème en qui l'homme aveugle n'avait discerné d'abord que furie et que haine.

J'ai essayé d'esquisser le sens du poème, plutôt en sa construction musicale qu'en son expression littéraire. Tout jugement serait superficiel, puisque fut seule exécutée la réduction au piano, laquelle ne peut donner qu'un schéma. Mais ce schéma est assez intéressant pour qu'il fasse pressentir une œuvre ample, sans mièvrerie ni déclamation. La ligne mélodique évoque pour nous une sorte de mélopée qui nous conduit aux anciens âges, et qui est soutenue par des harmonies puissantes, douées d'un mouvement cyclique en quelque sorte, dont tous les éléments se subordonnent à l'ensemble.

Et de même, l'individu se courbe devant le tout pour s'y fondre. De cette inspiration panthéistique surgit la technique de M. Capet : le thème est sous-jacent à l'œuvre, d'autant plus primordial qu'il s'exteriorise selon des lignes mélodiques extrêmement simples.

M. Capet voudrait ainsi nous ramener à nos plus ancestrales pensées. La « Foi » dont il parle n'est pas une foi objectivée selon une religion déterminée ; c'est la foi mystique, force originale indécomposable, absolu vivant que nous avons en nous, mais qui est dissimulé sous les apparences illusoire. Cet Absolu, c'est l'Atman hindou, « *le meneur intérieur, l'impérissable en dehors duquel il n'y a que douleur* » (1). Le thème générateur de toute œuvre musicale est analogue à cet Absolu. Par la musique nous atteignons, plus directement que par tout autre art, à la vie mystérieuse de l'Absolu en chacun de nous. Un texte hindou contient ces lignes : « L'essence de l'homme est la parole ; l'essence de la parole est l'hymne ; l'essence de l'hymne est le chant : l'essence du chant est la syllabe sacrée ; c'est là l'essence la plus intime, la plus haute... la syllabe sacrée (2) ! »

(1) Oldenbergi : *le Bouddha*, tr. française, Paris, 1903. p. 41.

(2) *Chândoya-Upanishad*, I, 1-2.

M. Capet est pénétré de ces symbolismes. Il croit avoir trouvé la vérité en la Sagesse hindoue. Que son hindouisme soit plus instinctif que métaphysique et scientifique, c'est chose probable ; mais le fait n'en est pas moins intéressant à noter, en ce qu'il révèle chez un artiste dont on peut espérer beaucoup, une aspiration à des sources vraiment neuves pour nous. La pensée de l'Extrême-Orient a toujours été dénaturée par nos commentaires trop soucieux de clarté occidentale ; nous avons cru ne pouvoir mieux comprendre les notions hindoues qu'en les adaptant à nos idées chrétiennes ou rationalistes. Méthode inféconde et superficielle qui nous interdit toujours de vivre la pensée humaine intégrale. Lafcadio Hearn a dit quelque part : « N'ayant vécu que dans un hémisphère, nous n'avons pensé que des demi-pensées (1). »

Aucun jugement systématique n'est dès maintenant possible sur la conception musicale de M. Capet. J'ai voulu seulement indiquer qu'il nous avait donné deux œuvres fortes et profondes, et que, par son aspiration à la doctrine de la « Délivrance », il devait être rapproché de ceux qui, depuis quelques années, essayent de pressentir, par delà nos idées occidentales, les notions à peine soupçonnées de l'Inde. Pour qu'une telle fusion intellectuelle et finalement musicale s'accomplisse, une vaste collaboration est nécessaire. Il est déjà important qu'un désir tout artistique annonce le mouvement spirituel de pénétration mondiale qui sera l'œuvre du xx^e siècle. — Jean BARUZI.

LE CONCERTO POUR PIANO DE SCHUMANN EXÉCUTÉ PAR M. EMILE SAUER (CONCERT DU CONSERVATOIRE). — Le *Concerto* de Schumann est si beau que l'on se prend à déplorer que le maître de Zwickau n'en ait pas écrit d'autres. Il semble que Schumann ait mis dans ce concerto le meilleur de lui-même. Rien de banal dans les thèmes, rien d'amphigourique dans les développements. La pâte orchestrale elle-même, qui, dans les quatre symphonies, est un peu épaisse, est, dans le concerto, diaphane et légère.

Il faut, pour jouer ce concerto, un artiste accompli, non pas que la partie de piano soit d'un mécanisme ultra-difficile, mais les sentiments les plus divers se succèdent avec une telle précipitation que le virtuose doit modifier sans cesse la couleur de son jeu. Une telle variété d'états d'âme est le propre des cœurs féminins. Aussi bien le concerto en *la* est-il généralement choisi par les pianistes femmes.

M. Sauer, dont la caractéristique réside surtout dans la puissance, a une tendance à exagérer plutôt les modifications de mouvements qu'à accentuer les déplacements psychiques, et la phalange de M. Marty avait fort à faire pour suivre son caprice.

Je préfère entendre, M. Sauer dans ses récitals que le voir lutter avec un orchestre. Quoi qu'il en soit, son succès a été très vif, et j'aurais mauvaise grâce à ne pas le reconnaître.

HAROLD EN ITALIE, DE BERLIOZ (*ibidem*). — La Société des concerts n'avait jamais donné cette symphonie en entier. Il a fallu que la notice, rédigée si clairement par M. Maurice Emmanuel, l'avoue, pour que je le croie. Mais d'autres compagnies symphoniques ont fait connaître cette œuvre sur laquelle il n'y a vraiment plus rien à dire qui n'ait été dit.

(1) Lafcadio Hearn, cité par F. Challaye (*Revue de Métaphysique*, mai 1903, p. 351).

La partie la plus belle est certainement la fameuse marche des Pèlerins. La sérénade, qui constitue le 3^e morceau, est aussi très mélodique, et fort logiquement développée.

M. Maurice Vieux — plus classique que romantique — a rendu la partie d'alto avec une correction incomparable. Les abonnés de la Société des concerts, qui commencent à ne plus s'effaroucher au nom de Berlioz, ont chaudement applaudi M. Vieux et tous ses camarades de l'orchestre.

Ils ont été beaucoup plus réservés à l'égard de la *Nuit de Walpurgis*, de M. Widor, qui est cependant une œuvre de grand talent. — H. BRODY.

« LAMENTO », DE M. LÉO SACHS (CONCERTS SECHIARI). — Le théâtre Marigny, où M. Séchiari a vaillamment poursuivi le cycle de ses soirées symphoniques du jeudi, devant être « remis à neuf », l'heureuse tentative du jeune capellmeister aura néanmoins prouvé — bien qu'en abrégé — qu'il est parfaitement possible d'organiser en semaine à Paris des solennités musicales dans le genre de celles qui se partagent l'après-midi du dimanche. M. Séchiari a l'intention de reprendre ses séances en novembre prochain ; il n'est pas douteux que le succès — que tous les succès récompenseront ses efforts. Pour sa première saison, il a tenu à ne faire entendre surtout que des œuvres consacrées ; mais les quelques « 1^{re} auditions » qu'il a données ont été accueillies avec assez de faveur. Le public est aussi avide d'entendre les œuvres qu'il ignore, qu'il aime à écouter celles qu'il connaît. Ce n'est d'ailleurs qu'en portant des nouveautés sur ses programmes que M. Séchiari pourra décider la critique à se déranger. Les concerts sont si nombreux !

Lors de la dernière séance, après le *Concerto en ré mineur*, de Hændel, que les instruments à cordes ont joué avec une pureté de son exquise, et dans le vrai mouvement — solennel et pompeux qui convient à cette musique profonde — nous avons entendu un *Lamento* de M. Léo Sachs. C'est une œuvre courte, extraite d'ailleurs d'une suite, et qui nous a plu par sa sincérité et sa simplicité. Une phrase douloureuse, exprimée d'abord par les premiers violons accompagnés à contretemps par les cordes, est reprise ensuite par les seconds violons unis aux cors, et est enfin développé dans tout l'orchestre. Puis au plus fort d'un *crescendo* dans lequel le pathétique est poussé fort loin, toutes les voix de l'orchestre se taisent brusquement. Un motif épisodique d'un rythme tout à fait différent est confié aux bois, et calme de son sourire discret l'explosion de douleur violente à laquelle il succède.

Un enchaînement très court confié aux cuivres ramène le premier motif, et l'œuvre conclut sur une pensée de tristesse et de désespoir.

Ce *Lamento* avait obtenu beaucoup de succès à Monte-Carlo, succès que les habitués du concert Séchiari ont pleinement ratifié. — H. BRODY.

« SYMPHONIE LÉGENDAIRE » DE BENJAMIN GODARD (CONCERT COLONNE DU 10 MARS). — M. Colonne a la très louable préoccupation de servir la musique française et de remettre en honneur, si possible, des œuvres un peu oubliées. Après le *Désert* de Félicien David, il nous a donné la *Symphonie légendaire* de Benjamin Godard (1886). C'est une œuvre agréable et brillante, mais d'une esthétique très surannée en ce qui concerne les paroles, et d'une facilité déplorablement superficielle quant à la musique. Godard n'est jamais concis et péné-

trant ; il a l'air d'improviser. A chaque instant, des réminiscences. Au passage, on salue Mendelssohn, Schubert, le *scherzo* de forme classique, etc... Trop de notes pour dire en somme peu de chose ! Le talent est grand ; la personnalité est médiocre ; trop de verbiage et de « pluie de perles » ! Les vraies sources de la poésie et de la grande émotion ne sont pas atteintes. Trop de balancements, de glissades, de traits inutiles et de poudre aux yeux ! De l'artiste nous réclamons aujourd'hui quelque chose de plus fort et de plus profond.

Au même concert, avec les charmantes *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, nous avons eu le grand plaisir de réentendre la voix pure et admirablement timbrée au grave de Delna. Delna, c'est une Thérèse affinée par le paradis, et avec des ailes. Elle a triomphé dans une très vigoureuse et très belle page d'Alfred Bruneau, *la Guerre*, tirée de *l'Attaque du Moulin*. Toutes les qualités qui manquent à Godard sont chez M. Bruneau, et le programme était fort habilement conçu !

A. L.

Théorie musicale. — I. — LES PRINCIPES DE L'ACCOMPAGNEMENT DE DANDRIEU (1719). — LA CLASSIFICATION DES ACCORDS AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE.

Dans notre Supplément, nous donnons de nouvelles pièces de Dandrieu, d'une forme élégante et de haute valeur musicale. Le titre de la première, *la Lully*, est justifié par ce fait qu'elle est écrite dans la forme de l'ouverture française (introduction lente, puis allegro en style fugué) dont Lully passait pour être l'inventeur. Tout en faisant connaître les compositions de Dandrieu, nous donnons ci-dessous l'analyse d'un de ses ouvrages théoriques.

Il est toujours intéressant de parcourir les différentes « méthodes » (en prenant le mot au sens moderne) dans lesquelles les compositeurs d'autrefois, au XVII^e ou au XVIII^e siècle, se sont efforcés d'exposer les règles pratiques de l'accompagnement. Ces méthodes, purement empiriques, sont au reste nombreuses. Car elles répondaient à un besoin général en ces temps où le rôle de l'exécutant était singulièrement plus étendu qu'il n'est de nos jours, puisque le musicien lui laissait toujours le soin de réaliser une part de sa pensée. Réaliser au clavier une basse, chiffrée ou non, c'était un talent dont nul ne se pouvait passer. Artistes ou amateurs en sentaient la nécessité tous les jours. Et c'était affaire aux maîtres de s'employer de leur mieux à faciliter une tâche qui ne passait point pour commode.

Donc, si les traités d'harmonie ou de composition proprement dite sont rares (l'enseignement oral suffisant d'ordinaire), nombreux sont les traités d'accompagnement.

Circonstance heureuse pour nous, encore que ces manuels n'aient plus d'intérêt immédiat. Mais ils demeurent le plus précieux témoignage de l'état de la science harmonique en leur temps. On y trouve l'inventaire complet des procédés, des ressources alors en usage. On y discerne aisément la trace des théories professées, puisqu'ils les résument et les éclaircissent. A ce titre, il ne sera pas indifférent d'examiner sommairement ici un de ces traités : celui de Dandrieu qui, outre le mérite d'être l'œuvre d'un compositeur plus qu'estimable, a encore celui de ne précéder que de bien peu l'apparition du livre fameux de Rameau.

Le titre en explique assez clairement l'esprit : PRINCIPES DE L'ACCOMPAGNEMENT

DU CLAVECIN, exposez dans des Tables dont la simplicité et l'arrangement peuvent, avec une médiocre attention, faire connoître les règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cete science. Dediez à Monseigneur le duc de Noailles, par M. DANDRIEU, organiste de St-Méry, gr. in-4° obl. La première édition, non datée, remonte à 1719.

Dandrieu, rédigeant cette méthode, ne prétend point, en homme modeste, avoir fait œuvre complètement originale. Il n'a point, à cet égard, les ambitions d'un Rameau. Au contraire, puisqu'il se félicite en sa préface de ne venir qu'après beaucoup d'autres « habiles gens » qui lui ont facilité la tâche.

Cependant il se flatte d'avoir suivi un plan tout différent. Soucieux de brièveté et de méthode, il a éliminé tout ce qui ne tend pas à son but. Aucune considération sur la musique en général, ni sur la disposition du clavier. Car il suppose que les élèves, avant de vouloir aborder l'accompagnement, ont, de ces matières, une « connaissance au moins médiocre ».

Après une très courte explication de ce qu'on entend par *mode* : « une suite de sons disposés d'une certaine manière » et dont les deux, majeur et mineur, se différencient par leur tierce, par *finale*, *médiate*, *dominante* et par *accord*, il aborde la pratique. Il offre à son lecteur des Tables, comme il dit, pour chaque accord. C'est-à-dire des sortes de préludes en notes égales, sans mesure, disposés et conçus de telle sorte que la réalisation harmonique comporte successivement chacun des accords qu'il étudie séparément. Séparément et progressivement aussi, car chaque nouvelle table, avec un accord nouveau, suppose l'emploi de tous ceux que l'on a déjà présentés. Et à la fin, l'élève se trouve familiarisé avec tous. Pour plus de commodité, chaque table est répétée trois fois. La première avec trois chiffres par note, chacun exprimant une des notes de l'accord ; la seconde, avec le chiffrage ordinaire du temps lequel, on le sait, ne comporte guère qu'un chiffre par accord. Enfin, pour finir, la basse donnée se présente sans aucun chiffrage.

Au bas de chaque table (il y en a 21) quelques lignes de texte expliquent de quels intervalles chaque accord est composé et sur quelle note de l'échelle majeure et mineure il trouve sa place habituelle ou nécessaire.

Il y a, disions-nous, 21 tables. C'est donc que Dandrieu connaît et pratique 21 accords différents. En réalité il en admet quelque peu davantage. Car il réunit sous le même article les accords parfaits majeurs ou mineurs et ceux de ces accords qui, pour Rameau et pour nous, ne seraient que les renversements de l'accord parfait sont classés de même. Plusieurs espèces de septième ne sont pas distinguées non plus.

Quoi qu'il en soit, voici la classification de Dandrieu.

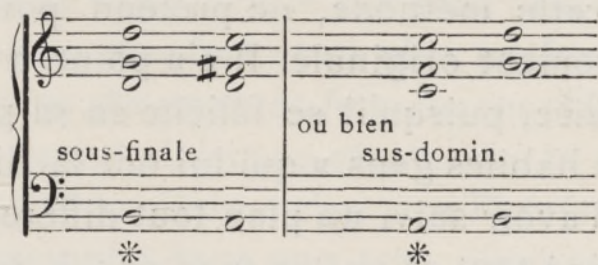
1° *L'accord parfait* majeur ou mineur. (Tierce, quinte, octave.)

2° *La sixte simple*. (Tierce, sixte, octave.) Pour nous, c'est le premier renversement de l'accord parfait. Mais Rameau n'a pas encore formulé sa théorie du renversement. Dandrieu observe que cet accord se place sur la médiate du ton. Ailleurs il lui donne un autre ton et en fait un autre accord.

3° *La petite sixte*. (Sixte majeure, tierce mineure, quarte, *ré-fa-sol-si*, dans le ton d'*ut*.) Il se place « souvent » sur la 2^e note du ton, observe l'auteur. C'est le 2^e renversement de notre 7^e de dominante.

4° *La fausse quinte*. (Quinte diminuée, sixte, tierce, *si-ré-fa-sol*.) Cet accord a sa place sur la 7^e note du ton. C'est le 1^{er} renversement de la 7^e de dominante.

5° *La sixte doublée.* (Tierce, sixte avec l'octave de l'une ou l'autre note.) En réalité, comme la sixte simple, c'est un renversement d'accord parfait. Dandrieu le distingue en ce qu'il se place ailleurs que sur la médiane. Où le rencontre-t-on ? Sur la sous-finale (7^e note, ou sus-dominante (6^e note) quand elles montent ou descendent, dit-il. Par exemple :



Ceci est curieux, en ce sens qu'il y a là comme un pressentiment des « fonctions harmoniques » de Riemann : tel accord identique à tel autre, mais différent cependant parce qu'il joue un autre rôle dans le discours harmonique.

6° *La quinte et sixte.* Sur la sous-dominante du ton (tierce majeure ou mineure, quinte, sixte : *fa-la-do-ré*) c'est l'accord de *Grande sixte* ou mieux de *sixte ajoutée* de Rameau, considéré par lui comme fondamental à cause, sans doute, de son rôle dans les cadences où il précède et prépare la 7^e dominante du ton. En réalité, renversement de septième.

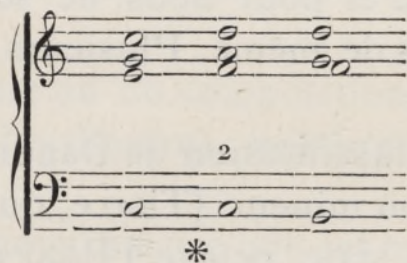
7° *Le triton.* (Quarte augmentée, seconde, sixte *fa-sol-si-ré*.) Il est toujours suivi de la sixte sur la médiane. Troisième renversement de la septième de dominante du ton.

8° *La quarte.* (Quarte, quinte, octave : *sol-do-ré-sol*.) Pour nous, ce n'est plus un accord particulier. Le *do*, nous le considérons comme un « retard » du *si*, simple artifice harmonique ou plutôt contrapuntique.

Mais la théorie des retards, bien que connue des anciens contrepointistes, est alors abandonnée depuis qu'on s'est avisé de considérer les accords comme des entités abstraites plutôt que comme la résultante naturelle et momentanée de la marche de parties diverses. La théorie de Rameau continue à accepter comme accords des agrégations fortuites de sons telles que celle-ci et bien d'autres que nous allons rencontrer maintenant.

9° *L'accord de seconde.* (Seconde, quarte, sixte : *do-fa-la-ré*.)

L'accord se présente ainsi sur la tonique descendant sur la sensible.

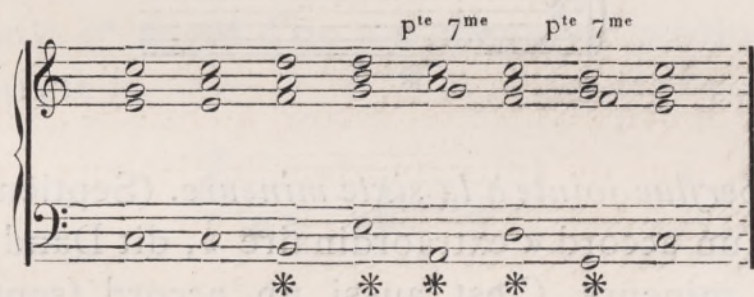


Pour la théorie actuellement enseignée, ici ce n'est pas autre chose qu'un double retard de la basse et de la sixte ou un retard de la basse avec appoggiature. Il est remarquable que Dandrieu ne place pas sous le même article l'accord de seconde avec la quinte (ici le *sol*) au lieu du *la*. Au reste, suivant ce qui le précède, cet accord, théoriquement, pourrait être envisagé de diverses façons.

10° *La septième.* (Tierce, quinte, septième.) Dandrieu ne distingue pas les différentes septièmes, si ce n'est par cette remarque insignifiante qu'on appelle,

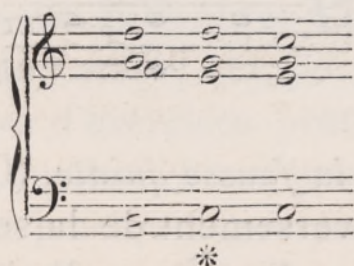
dit-il, *Petite septième*, cet accord, quand la quinte y est remplacée par un redoublement de l'octave. Pas davantage il ne songe à accorder à la septième de dominante du ton, cette place prépondérante qui constitue un des fondements les plus essentiels des théories harmoniques de Rameau. L'harmonie de l'accord parfait sur la dominante lui paraît suffire à établir la cadence parfaite. Chose naturelle, d'ailleurs, puisque les œuvres musicales de son temps et encore plus celles de l'âge antérieur montrent plutôt rarement la septième en fonctions de cadence, sinon comme note de passage ou comme dissonance préparée.

Pour Dandrieu, les septièmes s'établissent sur tous les degrés de la gamme et pratiquement s'enchaînent régulièrement en marche non modulante. Par exemple :



Il qualifie cet accord de « dissonant ».

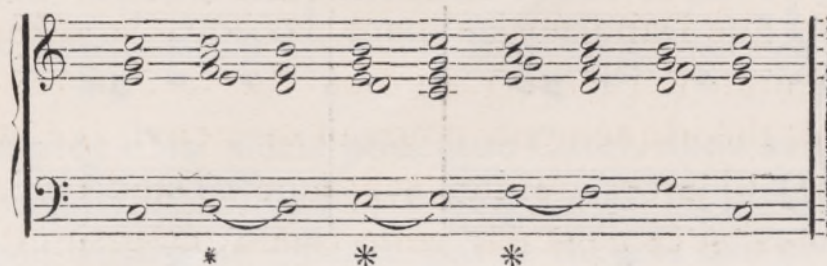
11° *La neuvième*. (Neuvième, tierce, quinte). Rien de commun avec la conception des accords modernes de neuvième. La neuvième de Dandrieu n'est qu'une simple prolongation de la 9^e sur la tonique.



12° *La quarte consonante*. (Quarte, sixte majeure ou mineure, octave, *sol-do-mi-sol*.) C'est le second renversement de l'accord parfait. A l'inverse de Rameau, Dandrieu ne semble point ressentir la parenté de cette quarte-sixte et de l'accord parfait. Sa quarte consonante s'établit sur la tonique ou la dominante; elle est toujours précédée de l'accord parfait *do-mi-sol-do*, *do-fa-la-do*, *sol-si-ré-sol*, *sol-do-mi-sol*. Du moins en est-il ainsi dans les exemples de ses Tables. La pratique des maîtres de la 1^{re} moitié du xvii^e siècle accordait à ce groupe sonore beaucoup plus d'indépendance, quoique Lully s'en soit à peu près privé par la suite.

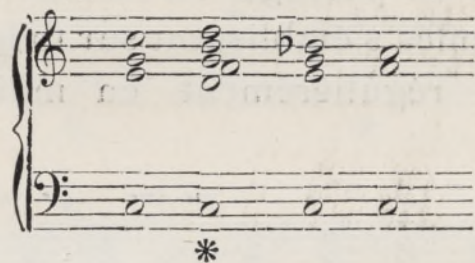
13° *La septième et neuvième*. (Septième, neuvième, tierce, quinte, avec toutes les variétés que comportent les différentes septièmes.) Ici nous entrons dans la catégorie des accords que Rameau appellera les accords par *supposition*, parce qu'il suppose qu'au-dessous de la basse fondamentale (qui est celle d'un accord de septième) on fait entendre une note ajoutée. Théorie obscure et fort peu logique.

Voici des exemples de l'emploi de ces septièmes et neuvièmes.

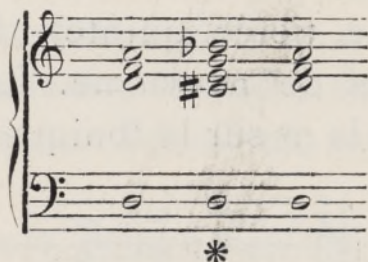


En réalité, ce sont des prolongations doubles. Ceci apparaîtrait encore mieux si l'écriture pour le clavier ne groupait les sons sous une forme compacte qui dissimule tant soit peu la marche mélodique des parties.

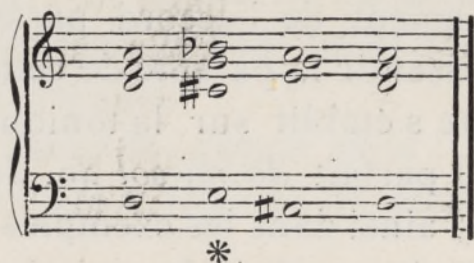
14° *La septième superflue.* (Septième, seconde, quarte, quinte). C'est l'accord de septième dominante du ton sous lequel la basse fait entendre la tonique. Il ne se place que sur la tonique, et comme l'auteur le conçoit et le présente, on ne peut guère l'expliquer que comme un accord sur pédale.



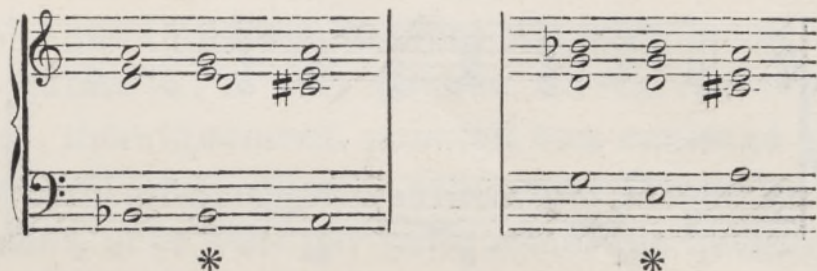
15° *La septième superflue jointe à la sixte mineure.* (Septième, seconde, quarte, sixte mineure.) C'est un accord « extraordinaire », dit Dandrieu. Il s'établit sur la tonique des tons mineurs. C'est aussi un accord (septième diminuée) sur pédale.



16° *La sixte majeure jointe à la fausse quinte.* (Quinte diminuée, tierce et sixte majeure.) Simplement un renversement de la septième diminuée, quoique ici classé parmi les accords « extraordinaires ». Il s'établit sur le deuxième degré des tons mineurs.



17° *La sixte jointe au triton et la septième jointe à la fausse quinte.* (Le premier : sixte, tierce, quarte augmentée; le second : septième, tierce, quinte diminuée) Le premier, qui n'est qu'un renversement du deuxième, se place sur le degré au-dessus de la dominante d'un ton mineur; le second sur le 2° degré de ce même ton mineur. Tous deux se résolvent sur l'accord parfait majeur de dominante. Voici ces accords dont Dandrieu a bien senti l'étroite parenté :

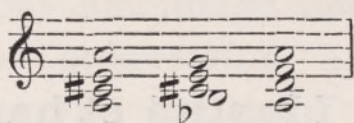


Le second est une septième, le premier son deuxième renversement dont la quinte et sixte (n° 6) en mineur serait le premier renversement.

18° *La Quinte superflue*. (Quinte augmentée ; septième, neuvième, tierce : *fa-do#-mi-sol-la*.) Encore un accord par supposition : c'est une septième de dominante d'un ton mineur sous laquelle la basse sonne la médiate du ton. Pour nous, c'est un quadruple retard dans l'accord de sixte, ou mieux une anticipation de la basse, quelquefois une simple appoggiature sur la sixte.

19° *Le Triton joint à la Tierce mineure*. (Tierce mineure, quarte augmentée, sixte : *fa-la^b-si-ré*.) Renversement de la septième diminuée.

20° *La seconde superflue*. (Seconde augmentée, quarte augmentée, sixte.) Encore un accord « extraordinaire ». En réalité, une septième diminuée renversée, placée sur le 6^e degré d'un ton mineur et résolue sur la quarte sixte mineure de la dominante :



21° *La septième diminuée* que Dandrieu classe parmi les « extraordinaires ». Il place cet accord sur la sensible des tons mineurs, le résolvant sur l'accord parfait mineur. C'est encore la théorie moderne de ce groupe, bien que l'usage courant en ait beaucoup élargi l'emploi.

Avec cette dernière table finirait l'ouvrage, si l'auteur n'y avait joint une table supplémentaire contenant les accords propres à accompagner les gammes des deux modes, suivant la « règle de l'octave » et, pour terminer, un recueil de quelques gracieuses brunettes à titre d'exercices pratiques.

De la lecture de ce manuel, destitué assurément de toute valeur théorique, mais dont on peut louer le sens pratique, peuvent se déduire plusieurs conséquences intéressantes.

Premièrement, que la musique depuis Lully avait acquis maintes ressources nouvelles. Quelque artificiels qu'ils fussent en théorie, un grand nombre de ces accords étaient nouveaux, spécialement tous ceux qui dérivent de la septième diminuée. Les retards réalisés dans les accords par supposition restaient aussi des acquisitions neuves, et Rameau, contrairement à l'opinion commune, n'ajoutera que bien peu à ce matériel sonore. C'est à Lalande et à son école, si l'on s'en rapporte aux œuvres, que doit revenir l'honneur de ces innovations.

D'autre part, on doit avouer que de tels principes attestent trop éloquemment combien le contrepoint, la polyphonie vivante des anciens, était devenue étrangère alors aux compositeurs. La distinction, l'opposition pour mieux dire de la mélodie et de l'harmonie date de ces temps-là, et l'on n'en sait que trop les fâcheuses conséquences. La théorie des accords par supposition, par exemple, n'eût jamais pu venir à l'esprit d'un contrepointiste vraiment conscient de la marche des diverses voix de sa polyphonie. Et Rameau, pas plus que les autres, n'y changera rien, sauf la petite simplification apportée par sa théorie du renversement ; sa pratique harmonique ne diffère guère au fond de celle que Dandrieu nous expose.

Il faudra attendre près d'un siècle pour que Catel, dans son traité d'harmonie professé au Conservatoire dès l'ouverture de cet établissement, simplifie l'enseignement d'une façon vraiment efficace par la théorie des prolongations et des

retards. Idée géniale et féconde, surtout parce qu'elle restitue à l'harmonie abstraite et vide des ramistes quelque peu de la logique et de la vie mélodique du contrepoint.

Peut-être est-il permis de trouver que Catel, trop modeste, est aussi trop oublié. La lecture du manuel de Dandrieu, pour nous avoir fait sentir le vice fondamental de l'ancienne harmonie dont Rameau devait venir encore, de son autorité et de son génie, consacrer les erreurs, nous aura du moins fourni l'occasion de rappeler son nom. Il n'est point indigne d'être rapproché de celui du grand musicien dont les compositions furent des chefs-d'œuvre, mais dont les théories ne méritent pas toujours, tant s'en faut, l'admiration aveugle dont on les entoura trop longtemps.

H. Q.

II. — L'Octave. — Identité et harmonie des sons.

Notre collaborateur M. Dador, chef de musique au 125^e de ligne et récemment nommé chevalier de la Légion d'honneur, nous envoie l'étude suivante dont quelques points pourront prêter à d'intéressantes discussions :

L'identité de deux sons à intervalle d'octave a beaucoup intrigué les théoriciens modernes ; à juste titre, semble-t-il, puisque le mot « intervalle » éveille naturellement l'idée de positions distinctes dans l'échelle des sons. Néanmoins, l'instinct musical des artistes n'est pas un fait négligeable, et leur opinion unanime au sujet des octaves doit nous rassurer pleinement quant à la réalité du phénomène : seule l'explication qui en a été donnée jusqu'ici est au-dessous de toute discussion. « Il n'est personne, dit-on, en substance, qui ne s'aperçoive de la ressemblance qu'il y a entre un son et son octave ; ces deux sons, entendus ensemble, se confondent presque entièrement à l'oreille » (d'Alembert-Rameau). Sans doute, tout le monde constate cette ressemblance qui s'étend, plus ou moins, à tous les intervalles musicaux et qui constitue, en somme, le caractère obligé de toute harmonie ; mais entre la ressemblance et l'identité il y a un abîme. Pour M. H. Riemann, le rôle harmonique particulier de l'octave est encore « inexplicable et probablement inexplicable ». Ce privilège d'identité accordé à l'octave semble, en effet, difficile à justifier, mais on peut envisager la question sous un aspect bien différent, comme ceci, par exemple : *Pourquoi certains sons à intervalles autres que l'octave ne sont-ils pas indentiques ?* La proposition étant ainsi renversée, le fait exceptionnel n'est plus maintenant l'identité des sons ; il réside, au contraire, dans la non-identité de certains d'entre eux.

En réalité, nous n'abordons rien moins que la démonstration, pour un cas spécial, des principes universels de *similitude* et de *différence* ; aussi, ayant reconnu ces hauts sommets, hâtons-nous de gagner des régions plus favorables à nos habitudes musicales. Le nombre 2 diffère de l'unité parce qu'on le suppose généralement composé d'unités de même espèce ; si, par hasard, la valeur de l'unité était $\frac{1}{2}$, le nombre 2 serait représenté par $\frac{1}{2} \times 2 = 1$: les deux moitiés d'une pomme ne donnent pas un volume supérieur à celui de la pomme entière. Or, c'est ainsi que les choses se passent dans la vibration sonore : on dit cou-

ramment que l'octave est produite par un nombre double de vibrations. mais on oublie d'ajouter qu'il s'agit de vibrations deux fois moins longues. La vraie formule de l'octave n'est donc pas $1 \times 2 = 2$, mais bien, comme ci-dessus, $\frac{1}{2} \times 2 = \frac{2}{2}$.

Il n'existe pas de corps sonore susceptible de fournir à volonté — toutes choses égales d'ailleurs — un nombre de vibrations double, triple, quadruple de celui qui lui est imposé par sa structure particulière : la manifestation d'un pareil phénomène bouleverserait immédiatement toutes nos idées acoustiques. On peut, il est vrai, obtenir un mouvement vibratoire plus ou moins rapide avec le même corps sonore, mais il faut, pour cela, adopter un mode d'ébranlement qui substitue aux entiers, des demis, des tiers, des quarts, etc. La longueur du mètre est-elle modifiée parce qu'on le divise en décimètres ou en centimètres ? La réduction photographique d'une personne, d'un édifice, d'un paysage, ne nous donne-t-elle pas une image fidèle de l'original ? La représentation des sons musicaux par la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, etc., est donc tout à fait inexacte ; elle serait beaucoup mieux réalisée par la série des fractions équivalentes $\frac{1}{1}, \frac{2}{2}, \frac{3}{3}, \frac{4}{4}$, etc.

Le phénomène objectif d'où résulte la sensation de « son » doit toujours rester semblable à lui-même, sous peine de ne plus affecter le même organe en fournissant d'autres séries d'impressions, lumineuses, caloriques, par exemple. La différenciation des sons provient, surtout, de l'examen comparatif de leurs périodicités, abstraction faite des conditions d'inégalité dans lesquelles on les observe réellement. L'oreille qui se borne à enregistrer les mouvements vibratoires correspondant aux sons *ut* et *sol*, n'acquiert nullement, à cette occasion, la notion de quinte ; pour obtenir ce résultat, il faut de plus isoler, en quelque sorte, les périodicités 2 — 3 et les analyser, si possible, dans des conditions égales ou supposées égales, c'est-à-dire en dehors de l'influence exercée par les autres attributs de la vibration (longueur, amplitude, durée, forme) : l'appréciation d'un intervalle est toujours difficile entre deux sons de timbres différents. En tout cas, l'examen des périodicités sonores est un fait subjectif qui peut se produire évidemment, *mais qui peut aussi ne pas se produire* : en son absence, l'identité de tous les sons est absolue.

L'expérience confirme la théorie. Un sujet complètement réfractaire à l'art musical — il y en a — ne fait aucune distinction entre deux sons de hauteurs différentes ; sur demandes successives, il articulera bien *ut* ou *ré*, mais toujours avec la même intonation. En augmentant un peu la difficulté, c'est-à-dire en proposant d'émettre les sons *ut* et *ut* #, on peut hardiment tenter l'expérience sur des sujets pourvus de dispositions musicales moyennes : l'*ut* #, après l'*ut*, sera rarement chanté à la même hauteur. Enfin, l'oreille la plus délicate se déclarera sans doute incapable de différencier — musicalement parlant — deux sons représentés par les nombres de vibrations 2000 et 2001. Le phénomène harmonique est donc lié à une question de degré ; lorsque, pour une cause quelconque, la comparaison des fréquences fait défaut, l'identité est de droit.

*
**

L'élément d'identité se retrouve dans tous les jeux ; c'est le matériel varié utilisé par les joueurs, cartes rectangulaires, damiers carrés, dés cubiques, billes

sphériques, etc. ; sur ce fonds d'identité se profilent les valeurs conventionnelles dont les combinaisons constituent l'élément harmonique. Dans le « jeu musical » l'élément d'identité — nous l'avons vu — est représenté par la vibration sonore toujours équivalente en tant que phénomène objectif ; l'élément harmonique, d'origine subjective, comprend les rapports de périodicités perçus par l'oreille à la suite d'une longue pratique musicale. Les innombrables variétés de jeux nous offrent tous les degrés de complexité « harmonique », depuis le jeu puéril de « pile ou face » jusqu'à celui plus respectable des échecs. Les musiciens possèdent également — en théorie, tout au moins — la faculté de compliquer à leur gré l'harmonie des sons, et il est assez naturel de penser qu'ils ont mis à contribution, de préférence, les combinaisons les plus simples.

Sans rechercher ici jusqu'à quel point un groupement de sons musicaux peut se former en dehors de tout lien harmonique, bornons-nous à constater que les rapports binaires ont servi de base aux premières manifestations des sons simultanés ; chez les anciens l'octave remplissait, sans aucun doute, un rôle harmonique de premier plan. Plus tard, au moyen âge, les harmonies ternaires (de quinte) prirent une importance considérable, et c'est bien à tort qu'on a ridiculisé un système d'harmonie parfaitement logique. Enfin, les derniers siècles ont vu l'épanouissement des rapports quinquennaires, ce qui n'empêche pas la critique de s'en prendre maintenant à la vulgarité des tierces. En fait, la nullité des octaves, la dureté des quintes, la banalité des tierces, sont des appréciations tout à fait relatives : chacun de ces intervalles a produit son plein effet à un moment donné de l'évolution harmonique.

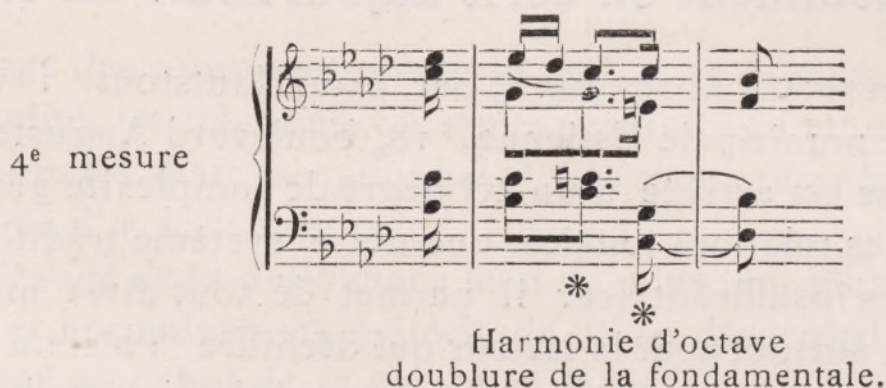
Les mois, les jours, les heures, représentent des divisions du temps sensiblement égales ; pourtant, un écolier qui a reçu, dès le mois de mai, la promesse de partir en vacances le 20 juillet à midi, estime le mois de juillet infiniment supérieur à tous les autres. Au 1^{er} juillet, le point de vue change ; notre écolier accorde maintenant une importance croissante aux différents jours, tandis qu'il restitue volontiers aux mois écoulés leur égalité première. Finalement, à l'aube de 20 juillet, une nouvelle différenciation se produit entre les heures jusqu'à celle du départ, laissant dans l'ombre d'identité, mois et jours. Ces phénomènes si simples de différenciation et d'identification suffisent à expliquer les fonctions tour à tour actives ou passives des intervalles musicaux. L'harmonie des sons, localisée à l'origine dans les octaves, s'est étendue progressivement aux quintes, aux tierces, même aux septièmes. Par le fait de ce mouvement continu vers des harmonies toujours plus complexes, les éléments constitutifs de l'octave ont recouvré peu à peu leur identité objective ; toutefois, l'harmonie binaire doit se dissiper normalement au profit de la fondamentale dont elle double l'importance tonale. Tel n'est point le cas de l'exemple suivant où la tierce bénéficie d'un appui imprévu :

Beethoven
5^e Symphonie



*
Harmonie d'octave
doublure de la tierce.

l'harmonie normale de l'octave serait celle-ci :



L'identité des quintes est également en voie de réalisation ; on peut y rattacher la formation des accords de septième et de neuvième sur tonique, et aussi la suppression facultative des quintes dans les accords, par suite de leur faible valeur harmonique. Voici un passage de la *Symphonie pastorale* qui a souvent exercé la sagacité des critiques et que Berlioz déclare « une étrangeté de style » ; il s'agit simplement d'un bel exemple d'identité des quintes, hardiesse prodigieuse pour l'époque (1808) :



III. — Comment on écrit aujourd'hui. La notation.

« NOTATION MUSICALE AUTONOME », par Jean Hautstout, 1 vol. in-4°, imprimerie de l'Ecole municipale Estienne, 18, boulevard Auguste-Blanqui. — La musique moderne est arrivée à un tel degré de complexité graphique et d'indépendance dans les relations tonales, que notre système traditionnel de notation devient, non pas insuffisant (car il permet de tout dire), mais, parfois, très difficile à suivre, surtout pour le lecteur qui déchiffre. Voici un passage de Balakirew (*Islamey*, p. 18) qui certainement arrêterait le pianiste le plus habitué aux broussailles de l'« altération » :



Que pensez-vous, à un autre point de vue, de ces quatre mesures d'Alfred Bruneau (*le Rêve*) qui d'ailleurs avec leur succession de quintes doivent faire, à l'orchestre, un excellent effet :

Que pensez-vous encore de ce passage du *Fervaal* où M. Vincent d'Indy n'emploie pas une seule des notes de la gamme du ton qu'il a adopté (*mi b majeur*) :

On peut résumer ainsi la situation créée à l'écriture musicale par l'évolution de l'art :

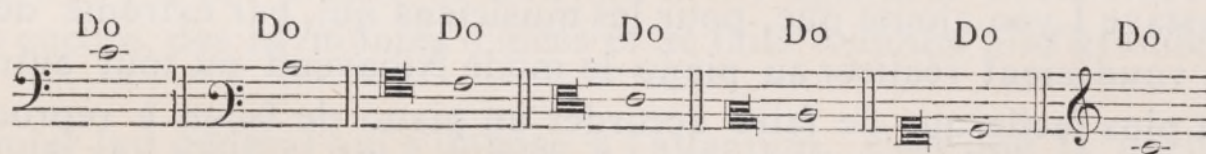
Autrefois, l'usage des consonances était la règle ; on observait donc, au point de vue de la tonalité, les relations normales des notes ; tout ce qui s'écartait de ces relations normales était exceptionnel et très rare : aussi la notation n'était-elle pas encombrée d'« accidents » ;

Aujourd'hui, l'usage de la dissonance tend de plus en plus à prévaloir ; les relations tonales et normales sont évitées, de là un désaccord presque constant entre le ton indiqué au début de la portée et le texte musical lui-même ; de là aussi une multitude d'« accidents » qui encombrent l'écriture. Je citerai encore ce passage de l'*Yolande*, de M. Albéric Magnard, où la pensée du musicien, instable et très souple, voulant une liberté absolue, est en lutte évidente avec un système d'écriture qui n'est pas fait pour elle et qui la gêne, l'arrête à chaque instant en l'astreignant à des signes inutiles :



A l'armature, pour trois mesures consécutives, le compositeur n'a pas écrit moins de quinze signes (bécarres, dièses bémols), et ce travail est sans le moindre rapport avec ce qu'il écrit. Il est dans la situation d'un voyageur qui annoncerait une expédition au pôle Nord, ferait construire un bateau spécial, — et prendrait ensuite le train pour Marseille !!!

Les clefs, elles aussi, sont une source de difficulté. D'abord, elles n'ont plus de rapport avec l'étendue de l'échelle actuelle. Les signes qui les représentent exigent un grand nombre d'opérations mentales (un même son pouvant avoir sept positions sur la portée) :



Enfin, la graphie usuelle des mesures est illogique, car elle a pour base *une fraction qui n'est pas une fraction, mais un entier* !

M. Jean Hautstout, compositeur distingué qui, par surcroît, a étudié l'histoire de l'art, s'est préoccupé d'une situation fâcheuse à plusieurs points de vue. Il dit avec raison : « une recherche constante de l'esprit vers une conception précise du graphique des sons se remarque dès les origines les plus lointaines. Cette tendance, *guidée inconsciemment par le principe de l'économie des forces*, n'a

jamais produit cependant une forme graphique durable, et les différents essais qui ont surgi, uniquement dans le but de la simplification, ont vécu comme vivent les formes biologiques non adaptables au milieu ». M. Hautstout ne nous donne aujourd'hui qu'un résumé de l'ouvrage encore inédit qu'il annonce ; sans doute il convient d'attendre cet ouvrage pour apprécier son système. Je me borne à dire que ce système est caractérisé par le rejet de l'armature. De plus, M. Hautstout emploie une portée *atonale* de trois lignes (complète en six) qui suffit à noter les douze sons chromatiques inclus dans l'octave : la note placée entre deux lignes est tantôt adhérente par sa base à la ligne inférieure, tantôt adhérente par le sommet à la ligne supérieure, tantôt sans contact avec l'une et l'autre ligne, ce qui lui permet d'avoir trois significations. Je crains, à vrai dire, que ce système ne donne lieu à des inadvertances de graphie et, par suite, à des erreurs de lecture, puis d'impression... En tout cas, cette tentative de simplification est, en elle-même, la bienvenue. Puisse quelque grande Ecole — comme notre Conservatoire — l'examiner : si elle l'approuve, l'usage l'adoptera.

J. C.

IV. — Musique orientale : Le mode Nihavend.

Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, nous avons publié, avec une composition importante et inédite, une note de M. Raouf (de Constantinople) sur le mode Nihavend. Notre honorable correspondant disait que ce mode ressemble à notre gamme mineure de sol, mais qu'en jouant cette gamme sur un piano Pleyel, il n'avait pu la réaliser exactement, les intervalles n'étant pas tout à fait les mêmes.

M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, veut bien nous adresser une lettre où, rectifiant une coquille qui s'était glissée dans les chiffres de M. Raouf, il nous donne la double évaluation des intervalles dans le mode oriental Nihavend et dans le tempérament égal du piano (en prenant pour unité de mesure une vibration simple) :

	SOL	LA	SI $\flat$	DO	RÉ	MI $\flat$	FA $\sharp$	SOL
Mode Nihavend . . .	773,33	870	916	1.036	1.165	1.227,3	1.448,364	1.546,66
Temp. égal. . . .	775,082	870	921,733	1.034,610	1.161,310	1.230,366	1.463,160	1.550,164

M. Gustave Lyon ajoute que, pour les musiciens qui, par extrême délicatesse d'oreille, voudraient réaliser au piano le mode Nihavend ou tout autre mode, rien n'est plus facile que de faire accorder un piano de façon à reproduire les intervalles exigés. Mais *a priori*, et bien que nous n'ayons pas fait l'expérience, il nous semble que la différence entre les deux séries d'intervalles données ci-dessus serait bien difficile à saisir.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

L'ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, AU XIX^e SIÈCLE
(SUITE) : LES GRECS ET LES ORIENTAUX.

Résumé par M. E. Dusselier.

Dans ma dernière leçon, j'ai parlé de quelques ouvrages de grand intérêt, relatifs à la période primitive et préhellénique de l'histoire musicale ; j'ai maintenant à parler des Grecs. Je ne fais en ce moment qu'une esquisse de bibliographie *française*, comme introduction à une bibliographie générale ; mais, chemin faisant, je reconnais le pays que j'aurai plus tard à parcourir, et je pose des jalons, en joignant à l'indication des travaux que je regarde comme les plus importants, quelques vues générales. L'agrément de nos études, c'est l'étendue presque illimitée du champ qui leur est ouvert. Elles ne nous enferment pas dans un petit coin pour faire du tissage de toile d'araignée : elles nous offrent, comme matière, l'universelle humanité. Elles nous jettent dans le cours profond et large de l'Histoire. Elles nous invitent, à chaque instant, à des rapprochements et à des comparaisons qui ne sont pas seulement un devoir de bonne méthode, mais une des joies supérieures de l'esprit scientifique. Cet immense sujet que j'ai à traiter — Histoire *générale* de la musique, — je l'aborde avec une entière indépendance d'esprit et une insatiable curiosité. J'entends aussi, pendant quelque temps, le tenir pour ainsi dire à distance, pour en mieux voir les grandes lignes d'ensemble et en mesurer de l'œil les richesses. De l'histoire de l'art musical, j'ai donné une première esquisse en examinant d'abord cette question : *qu'est-ce que la musique ?* J'ai donné une seconde esquisse en étudiant ensuite les principes fondamentaux de la grammaire musicale et l'évolution des modes diatoniques. J'en donne une troisième dans la partie bibliographique de ces leçons préliminaires. Et si, plus tard, quand j'attaquerai les détails et commencerai l'exécution, j'ai à modifier sur quelques points cette sorte de mise en place, je n'en éprouverai nul embarras. Ici, celui qui enseigne n'est pas un homme apportant une vérité qu'il considère comme immuable, et dont il serait prisonnier : en exposant le résultat de ses réflexions et de ses enquêtes, il cherche, en toute bonne foi, des précisions nouvelles, des systèmes de certitudes mieux organisés encore, des harmonies d'idées et de faits toujours plus grandes et plus hautes.

Le premier fait général qui s'impose à l'attention, c'est que la musique des Grecs a été profondément pénétrée par la musique orientale, dont elle n'est qu'un prolongement ou une variante. Sans parler des modes, de certains instruments et des noms qui les désignent, les musiciens professionnels d'origine asiatique étaient très nombreux dans la Grèce européenne ; Athènes a été pénétrée par eux à peu près comme Paris l'a été, aux XVIII^e et XIX^e siècles, par les chanteurs italiens. Et ce qui est vrai de la pratique musicale l'est aussi pour les idées et les mœurs qui en sont la conséquence ou la cause.

Les conceptions des Grecs, leurs croyances, leurs usages, comme peut-être aussi

leur système musical, se retrouvent chez la plupart des peuples orientaux (et chez les non-civilisés). En négligeant provisoirement l'exacte chronologie et l'importante question de savoir si certaines identités doivent être rattachées à des lois générales, ou bien si elles dérivent l'une de l'autre par imitation et transmission, j'indiquerai le cadre dans lequel un tel sujet peut être replacé.

1^o Ce qui est à la base et à l'origine de toutes les pratiques musicales des Grecs, c'est cette idée que le chant a un pouvoir merveilleux et magique. Et si nous en cherchons la cause, nous la trouvons dans cette autre idée plus simple, à savoir que la parole elle-même — dont le chant est une amplification intensive — a un caractère divin. J'ai déjà cité une page curieuse de M. Maspéro où l'éminent égyptologue montre que pour les Orientaux la parole est un don surnaturel (ce qui n'a rien d'étonnant, puisque certains philosophes modernes ont eu la même opinion). Je crois retrouver une trace et comme un reste de cette superstition dans les poèmes homériques. Vous savez qu'Homère caractérise les choses et les êtres par une épithète dite « de nature » qui rappelle leur qualité essentielle et principale. Je me souviens d'avoir été toujours étonné, sur les bancs du lycée, toutes les fois qu'à côté du mot *ἄνθρωποι* : les hommes, je voyais l'épithète *μέροπες* : à la voix articulée (1). Et en effet, ce dernier mot peut être assez naturellement pris par un lecteur moderne pour une redondance, une inutilité, une platitude même. Pour le moderne, l'essentiel n'est pas de pouvoir parler : c'est d'exprimer des idées « claires et distinctes ». Pour un primitif, le mot *μέροπες* désignait très probablement le privilège par lequel l'homme se distingue de l'animal (2), le bien que l'homme tient des dieux : la voix parlée, à l'aide de laquelle on peut faire des prodiges ; et je ne serais pas éloigné de croire que cette épithète éveillait l'idée du pouvoir inhérent aux rites oraux de la magie. Chez les Egyptiens, nous avons vu que le dieu Thôt personnifiait la parole. Dans l'Inde, la parole est divinisée et personnifiée en Mâthra Spentra (3), à qui on offre des sacrifices. La vertu de la parole, le chant l'amplifie et la rend souveraine. Cette superstition se retrouve chez certaines peuplades non civilisées. L'ethnographe allemand K. T. Preuss, avec une documentation abondante, a montré la valeur magique originellement attribuée à la voix humaine (comme à la danse et à la mimique) dans les sociétés sauvages de l'Amérique indigène (4).

2^o Je vois un reste des croyances et des pratiques magiques dans la célèbre doctrine concernant l'éthos des modes. On sait que les Grecs attribuaient un pouvoir effectif spécial à chaque mode et aux mélodies où chacun d'eux était employé. Dans son *Histoire de la musique dans l'antiquité*, M. Gevaërt a présenté en un tableau synoptique les qualificatifs antiques désignant la vertu des divers modes. Il y avait des modes (et par suite des mélodies) *actifs* (comme l'hypodorien, l'hypophrygien), *éthiques* (le lydien), *enthousiastes* (le phrygien), *douloureux* et

(1) *Iliade*, I, 250 ; II, 285 ; III, 402 ; IX, 340 ; XI, 28 ; XVIII, 342 ; XX, 217 ; etc....

(2) Certains oiseaux, exceptionnellement, étaient aussi appelés *μέροπες*.

(3) *Zend-Avesta* : Yasma, Hâ 1. L'*Avesta* est l'ensemble des textes sacrés de la religion de Zoroastre, dont les origines se perdent dans le passé le plus lointain de la Perse, et qui s'est répandue dans l'Inde.

(4) *Ursprung der Religion und der Kunst*, in *Globus*, t. 86 et 87, 1904-1905.

resserrants (le mixolydien), etc. ; et Aristote, qui fait cette déclaration de principes (1), dit que la musique procure la *katharsis* (2), c'est-à-dire un effet curatif de purification, d'apaisement, de retour à l'équilibre normal : «... la *katharsis*, dit-il, opère comme une cure *médicale* ». Les Chinois, eux aussi, ont cru à un pouvoir analogue ; ils vont même plus loin : ils attribuent un effet physiologique distinct (comme le font certains de nos savants d'aujourd'hui dans leurs laboratoires) à des sensations musicales isolées. « Les sons et la musique sont ce qui agite et ébranle les artères et les veines, ce qui traverse et parcourt les esprits vitaux et ce qui donne au cœur l'harmonie et la correction : ainsi, la note *kong* émeut la rate et met l'homme en harmonie avec la sainteté parfaite ; la note *kio* émeut le foie et met l'homme en harmonie avec la bonté parfaite ; la note *tche* émeut le cœur et met l'homme en harmonie avec les rites parfaits ; la note *yu* émeut les reins et met l'homme en harmonie avec la sagesse parfaite » (3).

3° Les Grecs, comme conséquence et comme application de cette idée, ont employé le chant (*δοιδή*) pour guérir — ou essayer de guérir, car j'imagine qu'ils n'y arrivaient pas toujours ! — les maladies. Le même usage a existé dans tout l'Orient. Nous n'avons que l'embarras du choix pour grouper des textes sur ce point. Nous en trouverions chez les Perses et les Hindous. En voici un tiré du *Zend-Avesta* : « Si plusieurs médecins se présentent, ô Spitama Zarathustra, l'un qui guérit par le couteau, l'autre qui guérit par les plantes, *l'autre qui guérit par la parole divine*, c'est celui-ci qui est le meilleur guérissant des guérisseurs » (4). En d'autres termes : si tu es malade, ne t'adresse ni à un chirurgien, ni à un pharmacien ; fais appeler un incantateur. Au commencement de la lutte des deux Principes, le mauvais œil d'Ahriman lance contre Ahura les 99.999 maladies. Ahura demanda alors au dieu de la parole, Mâthra, de le guérir, et ce sont les incantations qui brisent la force du démon. Il y a des parties entières du *Zend-Avesta* (5) qui traitent de la médecine pratiquée à l'aide des formules magiques. Les Grecs ont hérité de ces croyances primitives et les ont transmises au monde moderne où elles sont restées très vivaces. La parole est un don divin ; le chant qui est une parole exaltée et perfectionnée, est un talisman universel. C'est l'arme offensive et défensive par excellence.

4° Les Grecs ont, en général, absorbé la théorie musicale dans une doctrine mathématique. Leurs théoriciens, ceux au moins que nous connaissons, ont été plus savants que véritablement artistes. Ils ressemblent à certains philologues modernes qui, en commentant les plus grands poètes, s'obstinent à être exclusivement grammairiens. Pythagore installa — pour très longtemps ! — la tyrannie des nombres sur le système musical ; de plus, les notes de la gamme furent associées à l'idée des lois générales de l'univers. L'esprit mathématique ne se contenta pas de traiter les faits musicaux comme une série de théorèmes ; il voulut voir dans la musique un symbole des principaux phénomènes cosmiques. Nombres, lois naturelles, physique, astronomie, mélodie, il amalgama tout cela dans une philosophie hardie, profonde comme tout ce qui est enfantin. Les

(1) *Polit.* VIII, 5.

(2) *Ibid.*, 7.

(3) *La musique*, dans les *Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, tr. Ed. Chavannes, t. III, p. 290.

(4) *Zend-Avesta*, Vendidad, Fargard 7.

(5) Les trois derniers Fargards du Vendidad.

Orientaux donnent lieu à la même observation. La gamme chinoise fondamentale n'a que cinq notes, et ce nombre 5 a une signification extrêmement importante ! Il y a cinq éléments : la terre, le bois, le métal, le feu, l'eau, dont chacun est représenté par une note ! Il y a « cinq empereurs d'en haut », cinq dieux, désignés par les cinq couleurs qui correspondent aux cinq éléments et aux cinq notes : l'empereur jaune au centre ; l'empereur bleu à l'Est, l'empereur rouge au Sud ; l'empereur blanc à l'Ouest ; et l'empereur noir au Nord ! Pythagore n'eût pas désavoué ce mot de Se-ma Ts'ien : « La musique, c'est l'harmonie que produisent le Ciel et la Terre ». D'où il suit que les grands musiciens sont aussi de grands mathématiciens. Les personnages célèbres qui se sont entendus à la musique, s'entendaient aussi, comme le conseiller Tchang t'sang, « aux calendriers » (1). Les Chinois ont peut-être été pythagoriciens avant Pythagore.

5° Les Grecs ont fait une grande place à la musique dans l'éducation morale et sociale, dans la politique et le gouvernement. C'est une conséquence toute naturelle de leur croyance au pouvoir magique du chant. Si, en effet, la musique, représentant les lois du monde, peut agir profondément sur les êtres vivants et sur les choses, il s'ensuit qu'elle peut rendre les plus grands services pour l'éducation des esprits et la direction des sociétés. Il y a des chants et des modes qui peuvent nuire à l'Etat ; il y en a d'autres qui peuvent le servir. Sur ce point, nous aurons à examiner les idées de Platon, qui ne voulait pas abandonner à la fantaisie individuelle le maniement d'une arme aussi redoutable que le chant, et demandait que la musique fût réglée par des lois. Même état d'esprit chez les Chinois. « Sous l'influence de l'harmonie, les oiseaux et les quadrupèdes eux-mêmes sont émus ; combien plus le seront ceux qui renferment dans leur sein les cinq vertus cardinales et qui ont la faculté d'aimer et de haïr ! C'est là un résultat de la nature même des choses » (2). Il peut donc y avoir corrélation entre l'usage de telle musique et tel état de l'esprit public formé par l'éducation, et tel état du gouvernement. Il y a des airs qui symbolisent et qui créent le mauvais état politique ; d'autres assurent la paix sociale. « En faisant une musique, dit un hymne, nous nous sommes concilié les rebelles » ; c'est-à-dire : l'institution d'une musique nouvelle, destinée à répandre au loin la vertu, est cause que les rebelles (les Hiong-nou) se sont soumis » (3). Dans la suite du même texte, il est dit : « les airs *siao* et *tcho* ont mis d'accord les méchants ». Voici, tirées d'un traité chinois sur la musique, quelques lignes que Platon aurait pu signer : « Le sage revient aux bons sentiments fondamentaux pour rendre sa volonté harmonieuse ; il compare les mérites respectifs afin de rendre sa conduite parfaite. Les sons désordonnés et les spectacles mauvais, il ne les laisse pas atteindre son ouïe et sa vue ; la musique débauchée et les rites corrompus, il ne les admet pas dans les affections de son cœur ; les influences de négligence et d'indifférence, de méchanceté et de perversité, il ne les reçoit pas dans sa personne ; il a soin que ses oreilles, ses yeux, son nez, sa bouche, son cœur, son intelligence, et toutes les parties de son être, soient uniquement inspirés par la conformité au bien et par la correction, afin d'accomplir ce qui est leur devoir. Après avoir réalisé la perfection en lui-même, le sage manifeste sa vertu au

(1) *Mémoires de Se-ma Ts'ien*, *ibid.*, III, p. 41.

(2) *Se-ma Ts'ien*, *ibid.*, p. 232.

(3) *Hymnes de l'intérieur de la maison, pacificateurs du monde*, V, dans Chavannes, *ibid.*, p. 607.

dehors *au moyen des sons et des notes* » (1) Les Chinois ont été platoniciens avant Platon.

6° Si l'emploi de la musique comme moyen d'éducation a été, chez les Grecs, une conséquence très logique du pouvoir attribué par les primitifs aux incantations, il en est de même pour l'emploi de la musique dans les cérémonies religieuses, ou, ce qui est tout un, dans les grandes solennités politiques.

De là ces dithyrambes ces péans, ces chœurs tragiques, où l'esprit grec s'est montré dans sa fonction la plus brillante. A Athènes, la représentation d'une tragédie d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide était une admirable fête complexe, riche de formes artistiques comme un opéra de Wagner, grave comme un acte liturgique, solennelle comme une de ces manifestations qui avaient lieu au Champ de Mars, au temps de la Révolution. Le poète n'était pas seulement librettiste, arrangeur de mots, mais compositeur ; bien plus, il remplissait le même rôle que le « maître de chant », chargé de préparer les choristes dans nos théâtres lyriques. Euripide réunissant l'élite de ses concitoyens, déjà formés par l'enseignement des écoles publiques, pour leur apprendre la mélodie d'un de ses chœurs, est infiniment intéressant parce qu'il travaille et agit en pleine vie sociale : il ressemble au prince de la Moskowa s'improvisant chef d'orchestre, et groupant les grandes dames de l'aristocratie impériale pour organiser de belles séances en dehors de toute préoccupation commerciale.

Les Grecs associaient la poésie, le chant et la danse ; et le principe de leurs cérémonies musicales fut toujours la croyance en un dieu que le chant pouvait rendre favorable. Les formes principales de ce lyrisme collectif et choral se retrouvent chez les Chinois, avec des changements de circonstances, et quelquefois des idées très belles. « Au solstice d'hiver, on sacrifie au Ciel... Au solstice d'été, on sacrifie aux divinités de la Terre. Dans ces deux occasions, on exécute de la musique et des danses *De cette manière, on peut atteindre les dieux*, et leur rendre les honneurs rituels » (2). On lit dans les Mémoires de Se-ma Ts'ien (3) : « Sous les Han, c'est l'usage, lorsqu'arrive le premier jour du premier mois de l'année, de sacrifier à l'*Unité suprême* .. à six heures du soir, on commence le sacrifice nocturne, qui prend fin lorsqu'arrive le point du jour ; chaque fois, il y a une étoile filante qui passe au dessus de l'autel où l'on sacrifie. Soixante-dix jeunes garçons et jeunes filles vierges sont chargés de chanter en chœur. Au printemps, on chante l'ode *Ts'ing yang* ; en été, l'ode *Tchou ming* ; en automne, l'ode *Si hao* ; en hiver, l'ode *Hiuen ming* » (4). Les Chinois ont connu le lyrisme choral avant Sophocle.

Les concordances musicales à établir entre les Grecs et les autres peuples s'arrêtent malheureusement à des généralités de ce genre ; car sur le point qui nous intéresserait le plus, — les œuvres musicales elles-mêmes, — nous ne possédons presque rien. L'étude de la musique grecque est obligée de se rabattre sur des traités théoriques dont les auteurs, je le répète, n'étaient pas des artistes, et où on ne trouve que les miettes de l'histoire. Rien n'est plus répugnant, pour

(1) *La Musique, Mémoires de Se-ma, Ts'ien, ibid.*, p. 265.

(2) Cf. *Journal of the Peking oriental Society*, Péking, 1890, t. III, p. 8. *Traité sur les sacrifices* Fong et Chan, par Ed. Chavannes.

(3) *Loc. cit.*, p. 236.

(4) Ces compositions sont désignées ici, comme chez les Grecs, par les premiers mots du texte littéraire.

le musicien d'aujourd'hui, que la lecture de ces opuscules d'école d'où le sentiment de l'art est presque toujours absent et se trouve ordinairement remplacé par une pseudo-science d'une étrange sécheresse. Le plus grand de ces théoriciens, — Aristoxène, — quand on le lit sur la grande réputation que lui a faite son admirateur Westphal, n'offre que quelques indications arides qu'on est obligé de compléter par des textes de basse époque. Il n'est pas sans importance de remarquer que les artistes de la belle époque — Eschyle, Pindare, Sophocle — n'ont jamais fait la théorie de l'art qu'ils pratiquaient, pas plus que Corneille et Racine ne se sont amusés à écrire des traités de versification. Chose étrange : alors que les théoriciens grecs de la musique paraissent peu musiciens, celui des Grecs qui, dans la littérature en prose, s'est montré le plus artiste, Platon, est hostile à la musique : il a pour elle des sentiments analogues à ceux de Jean-Jacques Rousseau pour le théâtre. Toute cette partie de l'art grec — que je soupçonne d'avoir été sensiblement inférieure à la poésie, à la statuaire et à l'architecture — reste pour nous comme obscurcie dans un brouillard de pédantisme.

Cette impression se trouve accentuée par l'habitude un peu ridicule qu'ont les modernes d'adopter sans nécessité une terminologie qui rappelle celle de l'écolier limosin « transfrétant la Sequane » (traversant la Seine) dont s'est moqué Rabelais. Les Grecs, par exemple, désignaient les deux dernières notes, au grave, de leur système, par les mots *hypatè* et *parhypatè*, ce qui signifie tout simplement « la dernière » et « l'avant-dernière » ; pourquoi ne pas employer ces deux derniers mots — traduction française rigoureusement exacte — au lieu d'employer les deux mots grecs ? pourquoi dire « la trite », au lieu de « la troisième » ? « la mèse » au lieu de « la moyenne » ? « la nète » au lieu de « l'extrême » ? « la lichanos », au lieu de « l'indicatrice » (corde touchée avec l'index) ? la « métabole », au lieu de la « modulation » ? etc... Chaque science a sans doute son langage spécial, et il est bon que ce langage, pour être compris de tous les savants, soit uniforme dans les divers pays ; il est même naturel, pour constituer cet idiome général, d'emprunter aux Grecs, créateurs des sciences. Mais il y a une mesure à garder. Si les usages actuels étaient poussés jusqu'à leurs conséquences logiques, toute étude sur la musique grecque devrait être écrite dans la langue d'Aristote !

(A suivre.)

Jules COMBARIEU.

Création à Paris d'un théâtre lyrique international.

Nous recevons la communication suivante qui nous paraît très sérieuse. Nous transmettons à M. Saugey les propositions de ceux qu'elle pourrait intéresser.

La création à Paris d'un grand théâtre lyrique était depuis longtemps attendue. Pour réaliser cette création avec succès, il importait de trouver une salle assez vaste pour permettre d'y donner les plus importantes manifestations de l'art lyrique à prix réduits.

Les salles de spectacle, à Paris, sont de dimensions exigües. Pour y produire les artistes célèbres — qui exigent des cachets considérables — leur direction

devrait établir des tarifs excessifs. Et d'autre part le cadre étroit empêche d'y mettre régulièrement à la disposition du public des places confortables à des prix modérés. Tout théâtre actuel à Paris — plus spécialement tout théâtre lyrique — qui ferait appel à des artistes coûteux, ne saurait couvrir ses frais pour des représentations régulières : ceci est, semble-t-il, une indiscutable vérité.

Une salle de spectacle de 3.500 à 4.000 places, commode, large, installée de façon moderne, peut seule permettre les grandes manifestations d'art lyrique, et, tout à la fois, apporter au public des classes moyennes un théâtre musical qu'il fréquentera régulièrement; elle peut seule, en un mot, offrir aux spectateurs, pour un prix modéré, de belles œuvres interprétées par de beaux artistes.

Telle fut l'idée maîtresse de ce projet.

I. — LE THÉÂTRE.

1° LA SALLE. — Nous avons choisi et acquis dans ce but (avec bail de 28 années) la salle de l'Hippodrome, place Clichy.

Le quartier nous en semble extrêmement favorable. Une énorme population avide de spectacles se presse aux alentours, depuis Montmartre et les Batignolles jusqu'à Saint-Ouen, qui nous assurera de fructueux samedis et dimanches. Le public parisien, par ailleurs, est, en son ensemble, toujours prêt à fréquenter la place Clichy; il n'est pas d'endroit plus voisin des boulevards, entre la Plaine Monceau et le quartier de l'Europe, où le meilleur homme du monde aille plus volontiers. Le Métropolitain, les tramways, les autobus, les voitures, en rendent l'accès aisé; c'est une situation de premier ordre.

La salle sera refaite en partie et confortablement aménagée : 3 800 à 4.000 places y seront disposées, vastes, commodes, avec larges vestiaires dont chaque numéro correspondra au numéro de la place occupée dans la salle, avec dégagements, foyers circulaires et fumoir. L'installation sera unique à Paris : on entendra, on verra de partout, et le public y trouvera toutes les aises qu'on lui a jusqu'ici refusées.

2° LA SCÈNE. — La scène sera entièrement établie par nos soins. Elle réunira les derniers perfectionnements (éclairage, machinerie, etc.), et les études personnelles que nous avons faites en Allemagne nous seront à cet égard très précieuses. Un éminent ingénieur du théâtre de Bayreuth (auquel nous fîmes appel déjà lorsque nous créâmes, à Nice, *l'Or du Rhin*, non encore représenté en France avant nous) sera choisi comme conseil pour ces importants travaux que dirigera un de nos premiers architectes.

C'est assez dire qu'aucun théâtre français ne sera aussi parfaitement, aussi complètement installé.

II. — LES SPECTACLES.

Nous nous proposons de donner deux genres de spectacles réguliers :

- 1° *Les spectacles populaires*, à tarif extrêmement réduit ;
- 2° *Les spectacles d'art*, à tarif plus élevé quoique encore fort réduit.

I. SPECTACLES POPULAIRES. — Quatre fois la semaine, et notamment le samedi et le dimanche, nous représenterons des œuvres déjà connues et dont l'action sur le public est certaine. Ces œuvres seront interprétées par une troupe homogène, au moins égale à celle des grandes villes où le répertoire est le plus en honneur

(Bruxelles, Nice, Marseille, Lyon), et nous produirons, dans chaque personnage essentiel, les artistes les plus réputés en ce rôle. Nous représenterons, au cours de la première saison, des opéras qui ont un attrait incontestable, tels que, par exemple : *Hamlet* (d'Amb. Thomas), *Hérodiade* (de Massenet), *la Juive* (d'Halévy), etc. Des négociations sont engagées dans ce but avec les éditeurs et les représentants des auteurs, qui nous permettront de constituer un répertoire durable.

Pour ces représentations, le prix des places variera de 0,50 à 6 fr. (orchestre 5 fr.), et la recette pourra s'élever à 10.000 fr.

2. SPECTACLES D'ART. — Faire entendre au public parisien, aux amateurs d'art qui ne sauraient payer 20 et 30 fr. un fauteuil, les gloires du théâtre lyrique contemporain, n'est possible qu'en une telle salle. Nous compléterons donc notre programme par des œuvres nouvelles ou tout au moins inconnues à Paris, avec des interprétations d'éclat exceptionnel.

Nous avons d'ores et déjà la promesse de M. Gustave Charpentier, qui n'a pas donné d'œuvre au théâtre depuis sa triomphale *Louise*, et qui met à la scène pour nous une version nouvelle et inédite de *la Vie du Poète*, drame lyrique en 7 tableaux que le maître compositeur dirigera lui-même pour l'inauguration du théâtre. Nous comptons représenter encore une œuvre classique qui aura pour le public l'attrait de l'inédit avec M^{me} Litvinne ; puis le *Mefistofele* de Boïto, avec M^{me} Emma Calvé ; *Rigoletto* en italien, avec M. Caruso, etc., etc. Nul autre théâtre n'ayant pareilles ressources ne pourra offrir à certains de ces artistes un cachet suffisant.

Bref, toutes les manifestations de l'art lyrique, quelque artiste de quelque pays qu'il s'agisse de présenter, trouveront en général ici un cadre sans pareil.

Pour ces spectacles d'art, le prix des places variera de 1 à 12 fr. (orchestre 10 fr.) et la recette pourra être supérieure à 25.000 fr.

Enfin, pour répondre au désir des dilettantes, libres seulement le soir, nous organiserons, le lundi soir, des concerts symphoniques à prix très réduits, où paraîtront les virtuoses et les cappellmeister réputés. Ajoutons que l'orchestre ordinaire, composé de 70 musiciens choisis, et qui pourra être augmenté, sera placé sous la direction d'ensemble d'un directeur de la musique dont le nom fait autorité en France ; en outre, chaque ouvrage qui nécessitera une mise au point, une couleur spéciales, aura son chef, expressément engagé pour la présentation parfaite de cet ouvrage, et qui sera pris parmi les plus célèbres, qu'il s'agisse de drames allemands ou d'opéras italiens.

Tel est le programme qui nous paraît devoir assurer très vite au Lyrique international un répertoire, une troupe, un public, puisque nous assurons des lendemains populaires aux spectacles d'art qui, eux, s'adresseront surtout aux amateurs de pièces nouvelles et d'artistes en vogue.

3. — EXPLOITATION.

1° CONDITIONS GÉNÉRALES. — L'exploitation sera facilitée grandement par ceci, que tous les avantages se trouvent réunis en ce vaste immeuble, unique à Paris : des salles de répétitions seront aménagées, une scène de travail, des ateliers pour la fabrication et la conservation des décors, des magasins pour les costumes, etc..., si bien que nous supprimons ainsi le « chariotage », ailleurs si

coûteux et si désastreux pour la durée des décors, des meubles et de tous les accessoires.

L'installation des services électriques est incomparable : quatre machines puissantes, propriété du théâtre, fournissent l'éclairage et le chauffage avec sécurité, commodité, et surtout une très appréciable économie.

Enfin, un beau « café-restaurant » et 4 « buvettes bars » sont une source importante de revenus. Le café-restaurant ouvre à la fois sur le foyer circulaire et sur le boulevard de Clichy ; il est superbement aménagé, avec un matériel de premier ordre, et d'ailleurs déjà pourvu d'une excellente clientèle.

Toutes ces considérations nous permettent d'affirmer que le prix du loyer est extrêmement réduit. Ce loyer est de 120.000 fr. par an, avec, au delà d'une recette fixe, pourcentage ne pouvant porter le prix total à plus de 175.000 fr. Or les seules redevances du théâtre dépassent sensiblement ce chiffre : nulle exploitation théâtrale ne saurait être moins onéreuse.

2^o RECETTES. — Les samedis et les dimanches donneront forcément des salles voisines du maximum. En semaine — et comptant nos salles au seul tarif populaire le plus réduit — nous voulons par prudence prévoir des recettes médiocres ; mais on conviendra qu'admettre une moyenne de 3.500 fr. par représentation est d'une excessive modération, étant donnée la recette sûre des 3 représentations du samedi et du dimanche, en un tel quartier et de telles œuvres.

Ainsi, avec cette moyenne modérée, nous arrivons *par mois* aux chiffres suivants :

a) Recette proprement dite : 36 représentations, matinées et soirées à 3.500 fr.	126.000 fr.
b) Redevances : vestiaires, ouvreuses, programmes, publicité, bars, café-restaurant, etc., au minimum.	18.000 »
Total des recettes mensuelles.	144.000 fr.

3^o DÉPENSES. — RÉSULTATS. — Nos dépenses seront, *tous frais compris* (troupe fixe, orchestre, ballet, loyer, décors, droits divers, etc.), de 140.000 fr. environ par mois. Il nous resterait donc un bénéfice mensuel, même si nous ne faisons que de l'opéra populaire ; or, dans ces calculs, nous n'avons tenu aucun compte des spectacles d'art réguliers, avec artistes en vogue et à tarif supérieur, qui composent cependant la partie essentielle de notre programme. Le théâtre à tarif populaire réalisera ses frais, — sans plus, peut-on dire avec pessimisme ; mais incontestablement le théâtre d'art, qui réunira 2 ou 3 fois la semaine sur nos affiches des noms illustres, nous donnera des recettes considérables, et, par suite, des bénéfices élevés *presque illimités*. Financièrement, les résultats d'une telle entreprise doivent donc être, au total, extrêmement brillants.

4. — CONCLUSION.

Etant donné ce qui précède, nous proposons la création d'une société anonyme, pour l'exploitation du *Théâtre lyrique international*, au capital de 1.200.000 fr. divisé en 800.000 fr. d'actions à souscrire et 400.000 fr. d'actions libérées qui resteront la propriété des fondateurs et créateurs de l'entreprise.

1/4 à la souscription ;

1/4 le 1^{er} juillet ;

1/4 le 1^{er} octobre.

Le 4^e 1/4 appelé plus tard, s'il y a nécessité.

Le capital espèces sera utilisé comme suit :

1 ^o Loyers d'avance (restant la propriété de la Société).	60.000 fr.
2 ^o Travaux approximatifs.	200.000 »
3 ^o Préparation de la saison prochaine.	50.000 »
4 ^o Fonds de roulement.	490.000 »
Total.	<u>800 000 fr.</u>

Les travaux, effectués en juin, juillet, août et septembre, seront terminés avant le 1^{er} octobre, et la saison commencera le 20 ou 25 octobre 1907 ; elle durera neuf mois au minimum.

Pour réussir, une telle entreprise doit, en principe, rester indépendante. Il y aura lieu, cependant, d'examiner si les concours ou subventions que nous pourrions obtenir n'entraveraient pas notre liberté d'action.

Quoi qu'il en soit, assez d'œuvres retentissantes, assez de compositeurs, assez de grands artistes nous sont assurés, pour qu'il soit permis de donner au *Theâtre lyrique international* un incomparable éclat.

A. SAUGEY,

Ancien Directeur de l'Opéra de Nice,
Directeur artistique de l'Opéra de Vichy.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel du 4 mars courant, M. Imbart de la Tour a été nommé professeur supplémentaire, sans traitement, de la classe d'esthétique d'art lyrique nouvellement créée au Conservatoire national de musique et de déclamation.

SUBVENTIONS. — Par arrêté du 20 février dernier, les allocations ci-après ont été accordées, à titre d'encouragement, aux sociétés musicales suivantes :

Ecole de chant choral, à Paris.	2.400 fr.
Société d'auditions Emile Pichoz, à Paris.	250 »
Société moderne d'instruments à vent, à Paris.	200 »
Société Haydn-Mozart-Beethoven, à Paris.	600 »

PERPIGNAN — Par arrêté en date du 28 février 1907 de M. le préfet des Pyrénées-Orientales, M^{lle} Claire Viala est nommée professeur titulaire de la classe de piano (garçons) à l'école de musique succursale du Conservatoire national à Perpignan.

MONTE-CARLO. — Le *Timbre d'argent*, une des œuvres de début de M. Camille Saint-Saëns (1877), a obtenu un très vif succès.

Le poème de MM. Jules Barbier et Michel Carré est fantastique et prête à un beau développement scénique. M. Raoul Gunsbourg, habitué à accomplir des merveilles, en a réalisé de nouvelles : le *Timbre d'argent* est un spectacle

magnifique. Les décors de M. Visconti sont très beaux. Et les décors lumineux de M. Eugène Frey, notamment l'effet de neige du 1^{er} acte, méritent la plus sincère admiration.

Mais ce qu'on a surtout admiré, c'est la jeunesse, la fraîcheur, la passion, de la musique de M. Saint-Saëns : le *Timbre d'argent* est un pur chef-d'œuvre de grâce et d'inspiration ardente.

L'interprétation fut absolument parfaite : M. Clément a chanté et joué le rôle principal, d'une voix superbe et avec un talent remarquable de comédien. M. Dufranne fait sonner sa belle voix généreuse dont il se sert avec un art admirable. M^{me} Marguerite Carré fut exquise de charme et de tendresse : sa voix pure est un délice. Les autres rôles chantés étaient tenus, en perfection, par M. Gluck et M^{me} Tate.

Un grand rôle mimé et dansé, interprété par M^{lle} Zambelli, a valu à l'étoile de l'Opéra un très brillant succès.

L'orchestre était dirigé par M. Léon Jehin.

Le célèbre opéra *Mefistofele*, de Boïto (1868), qui fait partie du répertoire de Monte Carlo où, l'an passé encore, le succès en fut immense, vient d'être repris par M. Raoul Gunsbourg, avec une interprétation hors de pair et un succès triomphal.

Le grand artiste russe M. Chaliapine, dans le rôle de Mefistofele, est vraiment effrayant, tant il apporte de génie tragique à la composition de ce personnage, qu'il rend diabolique et terrifiant. Sa belle voix de basse y est souple à merveille, et sait trouver des rudesses, des duretés très impressionnantes. Après le fameux acte de l'enfer, mis en scène par M. Gunsbourg d'une façon saisissante, M. Chaliapine a été frénétiquement acclamé.

M^{lle} Rosnia Storchio, dans le rôle de Marguerite, a remporté un succès d'enthousiasme : sa voix splendide, étendue, au timbre superbe, disciplinée par un art merveilleux, son grand talent dramatique, son charme, son émotion, sa véhémence, tout lui a conquis l'admiration unanime.

Le rôle de Faust était tenu par le jeune ténor M. Sobinoff : sa voix est délicieuse, ample, sans violence, homogène, très pure ; il chante avec un style irréprochable, c'est de plus un comédien parfait. Son succès personnel fut très vif.

Tous les rôles, d'ailleurs, étaient interprétés remarquablement : M^{lle} Brozia fut une délicieuse Hélène ; M^{me} Deschamps-Jehin, une accorte et pittoresque Dame Marthe ; M^{me} Mary Girard, une charmante Panthalis ; M. Gluck, dans le petit rôle de Wagner, a fait apprécier sa jolie voix de ténor.

La mise en scène est féerique. L'animation des foules est admirablement réglée. Les décors, aussi bien ceux de M. Visconti que les décors lumineux de M. Eugène Frey, sont fort beaux.

Sous la direction de M. Léon Jehin, l'exécution chorale et orchestrale fut absolument parfaite.

— M. Raoul Gunsbourg vient de donner deux admirables représentations de *Rigoletto*. Rigoletto, c'était M. Maurice Renaud, le superbe chanteur et le puissant comédien qui, dans ce rôle, où il peut à la fois déployer toutes ses magnifiques qualités de composition, de véhémence dramatique et de style musical, est absolument inégalable. La célèbre cantatrice M^{lle} Selma Kurz a

interprété délicieusement le rôle de Gilda : elle l'a chanté d'une voix idéalement pure, avec des nuances exquises, et s'y est montrée poétique et émouvante.

M. Sobinoff, d'une voix fraîche et bien timbrée, a remarquablement chanté le rôle du duc de Mantoue. M^{lle} Mary Girard fut une parfaite Magdalena, pittoresque et de voix bien assise. M. Meurine, dans le rôle de Sparafacile, a fait sonner les superbes notes de son généreux organe de basse. M. Lequier fut parfait dans le rôle de Monterone, et M. Ananian, dans celui de Marcello, s'ajouta utilement à ce remarquable ensemble.

BORDEAUX. — GRAND-THÉÂTRE. — Très grand succès pour notre ancien pensionnaire M. Scaremberg dans le rôle du chevalier *des Grioux*. La belle prestance, le charme puissant de sa voix, lui ont valu un triple rappel ; aussi serions-nous heureux de l'avoir plus souvent parmi nous. La municipalité bordelaise a confié à M. Bory la succession du directeur du Grand-Théâtre. Attendons à l'œuvre l'ex-directeur des *Folies-Bordelaises*, croyant qu'il lui sera plus facile d'égaliser que de surpasser le sympathique M. Boyer dans un répertoire aussi complexe. — E. A.

CONCERTS TOUCHE (25, boulevard de Strasbourg). — Dans une salle spacieusement aménagée, 25, boulevard de Strasbourg, l'admirable orchestre que M. Francis Touche dirige depuis douze ans fait entendre chaque soir les chefs-d'œuvre classiques et modernes des grands maîtres de l'art musical. Tous les dimanches et jours de fête ont lieu des matinées avec orchestre, et tous les jeudis à 3 h. 1/2, des séances de musique de chambre permettent d'entendre les sonates, trios, quatuors et septuors de Mozart, Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Debussy, etc.

Le prix des places est de 1 fr. 25, 1.75 et 2.25, location sans augmentation de prix et par téléphone.



Le Gérant : A. REBECQ.