

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 7 (septième année)

1^{er} Avril

1907

Une lettre inédite de Gluck.

Nous devons à l'obligeance de M. Daene, compositeur et organiste à Bordeaux, secrétaire de la Société de Sainte-Cécile, la communication d'une lettre inédite et intéressante signée d'un nom cher aux musiciens. Vers la fin de sa vie, Gluck était invité (comme encore aujourd'hui tous les grands compositeurs) à se rendre en Guyenne. Il répond que l'état de sa santé le lui interdit, et, à cette occasion, il donne à son correspondant quelques conseils où reparaissent les idées qui lui sont familières et les principes de son esthétique.

A Monsieur Valentin, Directeur de la musique de Monsr. le duc d'Aiguillon, par Bordeaux, Aiguillon en Guyenne.

De Vienne, ce 17 avril 1782.

Monsieur,

Votre obligeante lettre m'a fait grand plaisir et je dois vous en remercier. Elle est très flatteuse pour moi et j'y vois l'empreinte d'un génie ardent avide d'apprendre, ainsi que le fonds d'un bon cœur et d'un caractère excellent, qui vous font beaucoup d'honneur.

Si l'état de ma santé me le permettait et si je pouvais encore entreprendre quelque chose touchant l'art dramatique, je n'aurais rien de plus pressé que d'accepter l'offre que vous venez de me faire, et je suis persuadé que l'un et l'autre nous en serions très contents.

Je suis malade depuis plusieurs mois par suite d'un coup d'apoplexie qui m'est arrivé l'année dernière. Ma tête est affaiblie et mon bras droit est perclus, je suis incapable de faire le moindre travail qui soit d'une occupation suivie ; il ne m'est pas permis, et beaucoup moins il m'est possible de m'appliquer d'aucune façon ; ainsi vous voyez, Monsieur, que je ne puis pas me prêter à votre demande estimable pour vous et honorable pour moi. C'est contre mon gré, mais il n'y a pas moyen de faire autrement.

Vous êtes jeune, Monsieur, et vous êtes plein de bonne volonté ; travaillez, et je ne doute pas de vos progrès, de votre avancement et de vos succès.

De l'obstination et du courage dans vos études, de la réflexion et de la combinaison pour le total de l'ensemble d'un ouvrage, et surtout la recherche de la vérité dans l'expression. Tout cela joint aux règles de l'art vous mènera loin. La simplicité de la nature et la force du sentiment doivent être votre guide plus que tout autre. Qui s'en écarte tombe ordinairement dans des incongruités absurdes qui retiennent dans la classe de la médiocrité.

Voilà mes maîtres ; ils doivent être les vôtres. A cette école et avec les qualités naturelles et acquises qui sont nécessaires on entre dans le vrai chemin.

Plusieurs s'en éloignent faute d'observer cette conduite en suivant la routine ordinaire.

Sondez-les, ces maîtres, consultez-les, interrogez-les. Ils sont dociles pour ceux qui les cherchent. Ils vous écouteront ; ils vous répondront ; ils vous conduiront.

Adieu, Monsieur.

Agréez ce peu de conseils que vous donne un invalide qui ne peut plus être bon qu'à cela et soyez persuadé des sentiments d'estime que vous méritez, que vous m'avez inspiré pour vous et avec lesquels j'ai l'honneur, Monsieur, d'être

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Le chevalier GLUCK.

Ainsi Gluck veut qu'on suive « la nature », et il se montre très sévère pour les « incongruités » de ceux qui ne se conforment pas à ce grand principe. Il est curieux de voir comme certains artistes aiment à se payer de mots (ce qui, d'ailleurs, n'a pas d'inconvénients pratiques si ces artistes font des chefs-d'œuvre). La règle posée par Gluck ici et dans d'autres pages célèbres n'a aucun sens. Qu'est-ce, en effet, que le « naturel » au point de vue musical ? Est-ce la chanson que fredonne Nicole, au saut du lit, en demandant ses pantoufles ? Elle est bien vulgaire ! Est-ce le cri spontané de la grande passion ? Il est anti-artistique, et souvent affreux à l'oreille ! La musique (opposée surtout, en cela, à la peinture) est le seul art qui n'ait aucun modèle dans la nature. Elle est — comme l'ont dit tant de grands écrivains allemands dont nous avons cité ici même le témoignage — un art d'invention où l'esprit (*imagination*, raison, sentiment) tire tout de lui-même, suivant des lois qui ne relèvent pas de l'observation.

Gluck ne doit pas être considéré comme un musicien de premier ordre. Dire, comme il l'a fait, que le rôle du compositeur est de suivre docilement le littérateur, c'est rabaisser la musique et méconnaître son vrai génie.

Les œuvres récemment exécutées.

NOTRE SUPPLÉMENT. — Nous donnons la suite des danses transcrites du recueil de 1583 sur l'exemplaire de la bibliothèque de Berlin. Ecrites pour des instruments indéterminés, ces danses ont le même caractère que la musique vocale à 4 parties du xvi^e siècle. (Cf. *Mignonne, allons voir si la rose*, de Costeley, édition Expert.) Elles constituent un très important document d'histoire.

QUATUOR EN LA MINEUR, POUR PIANO, VIOLON, ALTO ET VIOLONCELLE, PAR THÉODORE DUBOIS (EXÉCUTÉ LE 22 MARS, AU CERCLE MUSICAL, PAR M^{lle} WEINGAERTNER, MM. FIRMIN TOUCHE, DROUET ET BARETTI). — La *Revue musicale* a beaucoup de répugnance pour la tyrannie des coteries et n'est prisonnière d'aucune esthétique. Elle aime et loue (quand ils le méritent) les musiciens d'avant-garde. Elle a été une des premières — et elle l'a montré autrement que par des paroles — à admirer cette jolie bulle de savon sur laquelle se jouaient les couleurs du prisme : le *Pelléas et Mélisande* de M. Debussy, et d'autres ouvrages (pas tous !) du même compositeur. Elle s'est fait honneur de rendre hommage, sans hésiter d'ailleurs à faire parfois quelques réserves, à la puissance d'un Richard Strauss, d'un Vincent d'Indy, d'un Alfred Bruneau, à l'art subtil d'un Francis Magnard... Nous serions indignes des écrivains éminents qui nous honorent de leur collaboration si nous ne jugions pas les choses musicales en toute indépendance et sincérité. Je suis donc bien à mon aise pour parler du

quatuor en *la* mineur de M. Théodore Dubois. Plusieurs critiques, dont on aimerait à connaître l'opinion, négligent le compte rendu de ces sortes d'œuvres ou se dérobent. Ils ont tort. Le quatuor de M. Dubois est une très belle composition. Je l'ai d'abord écouté, lu ensuite avec attention, et dans ces 61 pages de partition, tout me paraît digne des grands maîtres du genre. C'est de l'art traditionnel sans doute, respectueux des cadres consacrés, mais d'une musicalité toujours très haute et d'un charme pénétrant. Le poème débute en allant tout de suite *in medias res*, avec un rythme un peu haletant (à la manière du trio n° 1 de Mendelssohn), pour aboutir à une admirable phrase chantante et calme — ce que Schumann appelait « la halte sous les palmiers » — et reprendre ensuite la vive allure romantique. De l'*andante*, dont les premières mesures ont la grâce un peu tremblée de certaines pièces de Schumann, et où règne ensuite une grande pensée mélodique, à la fois religieuse et tendre, avec une phrase à toutes voiles de quatorze mesures, on peut dire que le souffle de Beethoven est passé par là. L'*allegro* est un jeu charmant de grâce et de légèreté, un dialogue infiniment adroit entre le clavier et les cordes, un badinage aérien conçu avec le caractère du *scherzo* classique. Le *finale*, fougueux et très brillant, est traité comme un *rondo*. Nulle part je n'ai eu l'impression d'un intérêt qui faiblit. Partout règnent un sentiment très pur, un esprit très élevé, avec une écriture d'une irréprochable tenue qui, sans grimaces, sans recherche de l'effet à tout prix, plaît par la qualité et l'ampleur des idées, par leur *construction* surtout. On dira : le plan de ce quatuor répète ce qu'ont déjà fait Mendelssohn et les autres maîtres. Ce sera un éloge, et non une critique. Emprunter à la tradition les cadres qu'elles a consacrés est (dans tous les arts du rythme) une preuve de sagesse, de prudence et de modestie ; mettre dans ces cadres des idées et un sentiment personnels, voilà le plus important. Songez qu'une tragédie de Voltaire est construite comme une tragédie de Racine, une tragédie de Racine comme une tragédie de Corneille, et que, dans la comédie, dans le roman, dans la peinture, etc., etc..., nous trouverions les mêmes filiations, non exclusives d'un grand talent personnel. Quand on fait table rase des modèles anciens, il faut être sûr qu'on ne détruit pas pour détruire, mais qu'on est capable de mettre à la place quelque chose de mieux. Certains musiciens d'aujourd'hui oublient parfois cette règle.

Sur l'interprétation de ce quatuor, deux mots seulement. M. Firmin Touche est un grand virtuose, ayant une belle qualité de son, mais meilleur soliste que quartettiste. Il est prime-sautier, avec tendance à se mettre en vedette, alors qu'il faut toujours rester dans le rang. M^{lle} Weingaertner a joué avec infiniment de délicatesse ; elle n'a pas dit avec toute l'expression que j'aurais voulu la belle phrase de l'*allegro* (p. 4 de la partition), et dans les élégants dessins qui suivent (p. 5), on aurait voulu que *le chant* persistât avec plus d'âme. C'était un peu indifférent. Page 48 de la partition, on a imprimé : « Thème du mouvement II, transformé. » Indication vraiment inutile, tant la chose est claire, et qui humilie un peu le lecteur ! — J. C.

MÉLODIES DE M. PAUL VIDAL : « LE JEU DU SABOT », « LA MENEUSE DU JEU » (CERCLE MUSICAL). — La première audition de ces mélodies très libres, enrichies d'un accompagnement de haute imagination, a été une piquante surprise. Eh quoi ! voilà M. Vidal — un sage de l'école classique ! — je ne dirai pas conquis, mais touché par l'art subtil des debussystes ! Ces deux petits poèmes m'ont confirmé

dans l'opinion que M. Vidal est un compositeur très fort, capable de faire tout ce qu'il veut ; ils m'ont inspiré aussi cette réflexion que le genre cher à M. Ravel est, en somme, un genre facile. Je suis d'ailleurs fort éloigné de comparer la très jolie pièce de M. Vidal sur *le Jeu du sabot* aux *Histoires* si dépourvues de naturel de M. Ravel. — M.

« DON JUAN », DE RICHARD STRAUSS (CONCERTS COLONNE). — Ce poème symphonique est la condamnation du poème symphonique. Le programme nous dit : « Dans la première partie, D. Juan plaide en faveur de sa frivolité, se justifie... Dans la seconde, assagi, apaisé, mélancolique, *ironique*, il n'accuse plus le destin et ne songe qu'à revivre, *par la pensée*, la belle ardeur de jadis. » La musique de M. Strauss ne dit rien, et ne peut rien dire de tout cela. Il faut laisser ces idées littéraires aux feuilletonnistes. *Don Juan* est, en soi, l'œuvre d'un compositeur extrêmement puissant qui excelle, comme Wagner, à mener de front toutes les forces de l'orchestre et qui, avec une grande audace dans les superpositions du contrepoint, a de la fougue, de l'éclat, un art en somme très mélodique et qui fait souvent penser à Berlioz. J'ai déjà signalé les défauts : effets trop *gros*, exagération dans l'emploi des masses, formules souvent déclamatoires, pas assez de goût, duretés souvent choquantes pour l'oreille, — et non justifiées. L'exécution prochaine de *Salomé* nous permettra un jugement définitif. M. Colonne et son orchestre méritent les plus grands compliments pour l'exécution de cette symphonie touffue et si difficile ! — M.

« THÉODORA », drame musical en trois actes et cinq tableaux de MM. VICTORIEN SARDOU et PAUL FERRIER, musique de M. XAVIER LEROUX. — Pour la troisième fois en moins de six semaines, M. Raoul Gunsbourg nous offre une œuvre inédite, quelle œuvre ! la *Théodora* de M. Sardou, un des drames les plus formidables qui soient, et d'énorme mise en scène, transformé en drame musical par M. Xavier Leroux dont la partition est d'importance considérable. Ce sujet byzantin et sensuel, où apparaît une société en décomposition, convenait bien à la grande imagination de M. Leroux. Il y a là un effort inouï, un travail inlassable qu'on trouverait difficilement sur une autre scène. Le nouveau prodige accompli par M. Gunsbourg a été couronné du plus éclatant succès : ce n'est que justice.

Rappelons rapidement le sujet du célèbre drame de M. Sardou :

L'impératrice Théodora, sous le faux nom de Myrta et se faisant passer pour veuve, aime le jeune hellénisant Andréas, qui est affilié à une conspiration contre l'empereur Justinien. Marcellus, ami d'Andréas, est chef de ce complot. Théodora surprend chez son amant les secrets de cette conjuration et les révèle à l'empereur, qui aposte des soldats. Le soir, quand Marcellus se glisse au palais avec Andréas, Théodora fait en sorte que, seul, Marcellus peut entrer. Andréas s'éloigne. Mais Marcellus est pris, et, pour qu'il ne dévoile pas dans les supplices le nom de son complice Andréas, elle le tue, sur sa prière d'ailleurs, avec un stylet d'or qu'elle portait dans ses cheveux. Cependant Andréas soupçonne sa maîtresse de n'être qu'une espionne et de l'avoir trahi. D'autre part on a retrouvé le cadavre de Marcellus avec le stylet de l'impératrice planté au cœur. Andréas se rend avec ses amis à l'hippodrome, reconnaît sa maîtresse dans l'impératrice, l'insulte publiquement et provoque une terrible émeute que Justinien, pris de peur, fait éteindre cruellement dans les flots de sang d'un massacre féroce. Andréas, amené au palais, blessé, reçoit de Théodora un philtre d'amour qu'elle destinait à Justinien dans l'espoir de reprendre sa toute-puissance sur le caractère capricieux de l'empereur : ce philtre a été empoisonné par la magicienne qui le

prépara et qui voulait venger la mort de son fils, tué dans le massacre. Andréas meurt. Justinien, qui soupçonne Théodora de crimes vagues contre sa propre autorité et qui craint tout d'elle, la livre au bourreau, qui l'étrangle sur le cadavre d'Andréas.

Tout ce drame est resté dans le poème musical. C'est assez dire que le compositeur avait le plus violent et le plus beau poème à traiter, plein de situations fortes, débordant d'amour, et éminemment pittoresque avec son coloris de byzantinisme et ses épisodes de foule. M. Xavier Leroux a composé une partition vraiment remarquable, dont l'essentielle qualité est d'être toujours très théâtrale. La musique fait corps avec l'action. Cela, du reste, n'empêche pas le musicien de faire chanter les belles phrases aux bons endroits. Ce qui surtout mérite d'être absolument admiré, c'est l'orchestre de M. Leroux : là, il est un maître. Sa pâte est bien pétrie. Ses sonorités sont pleines, autant dans la douceur que dans le déchaînement. Il trouve des timbres nouveaux. Bref, il manie les instruments avec un art prodigieux.

Le rôle de Théodora a trouvé en M^{me} Héglon une magnifique interprète : la tragédienne vaut la cantatrice ; c'est une superbe et glorieuse création. M. Rouselière, très en voix, fait un Andréas enthousiaste, ardent, tendre, absolument parfait. M. Renaud, dans le rôle de Justinien, qu'il chante avec art, a fait admirer son habituelle maîtrise de composition. M. Bouvet fut un très émouvant Marcellus. M^{lle} Friché a dramatiquement chanté l'air de douleur de l'Égyptienne Tamiris.

Dans les rôles de second plan, tous tenus en remarquable ensemble, il faut citer à part : M. Chalmin, un Bélisaire bien campé ; M. Ananian, un Faber de voix splendide ; M. Lequien, un excellent Eudémon ; M. Gluck, qui ténorise agréablement ; M. Meurisse, qui en quelques répliques fait sonner une belle voix de basse ; M^{lle} Durif, une Antonine dont l'organe de soprano est pur et bien timbré.

Les chœurs chantent admirablement et jouent avec cette vie extraordinaire que sait leur insuffler M. Gunsbourg.

Les décors, de M. Visconti, sont de toute beauté, et au dernier acte, l'incendie de Byzance, décor lumineux de M. Eugène Frey, est très réussi.

L'orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, a joué avec un fondu remarquable, une richesse de nuances prodigieuse, une puissance éclatante, la belle partition de *Théodora*.

Est-il besoin de dire que, si l'œuvre est allée aux nues, si les interprètes ont été acclamés, l'enthousiasme du public s'est manifesté par une retentissante ovation à M. Sardou et à M. Leroux, les vrais triomphateurs de cette magnifique soirée ! — S.

« LA CRÉATION » DE HAYDN (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — La Société des concerts, qui nous avait restitué la partition des *Saisons*, nous a donné l'audition de la *Création*, qu'elle n'avait pas exécutée depuis une cinquantaine d'années. Je me souviens d'avoir entendu des fragments de l'oratorio biblique de Haydn il y a une quinzaine d'années, lors d'un concert spirituel donné à l'Opéra-Comique, mais je n'avais jamais entendu l'œuvre entière, qui, pour beaucoup d'entre nous, était une véritable « première ».

Le poème, imité de Milton, est d'un auteur anglais nommé Lydley. Sur la demande de Haydn, à qui ce livret avait été communiqué lors de l'un de ses deux fameux voyages en Angleterre, le baron Gottfried van Swieten (1734-1803), directeur de la Bibliothèque impériale de Vienne, traduisit ce texte en allemand, et l'illustre symphoniste, qui avait déjà largement franchi le cap de la soixantaine, composa en moins de trois ans les trois parties de cet oratorio.

En parlant du livret je tiens à faire une légère remarque. Le *Nouveau Larousse* dit à l'article *Création* : « *Du vivant de Hændel, le poète Milton*

avait fait pour lui un oratorio que celui-ci, pourtant, ne mit pas en musique » Or Milton est mort en 1674, soit onze ans avant la naissance de Händel...

Les premières auditions de *la Création* (1798 et 1799) furent triomphales. Haydn était l'idole du public viennois, et sa nouvelle œuvre, bien que marquant une évolution dans sa « manière », ne pouvait être que favorablement accueillie.

Le nom de Haydn était très connu en France, et, dès l'année suivante, Steibelt fit exécuter à l'Opéra *la Création du monde* (24 décembre 1800). Le texte avait été traduit par Ségur. Le fameux Garat figurait parmi les solistes qu'encadraient plus de deux cents exécutants. Le premier Consul devait assister à l'audition, mais comme il était en retard on commença sans plus l'attendre.

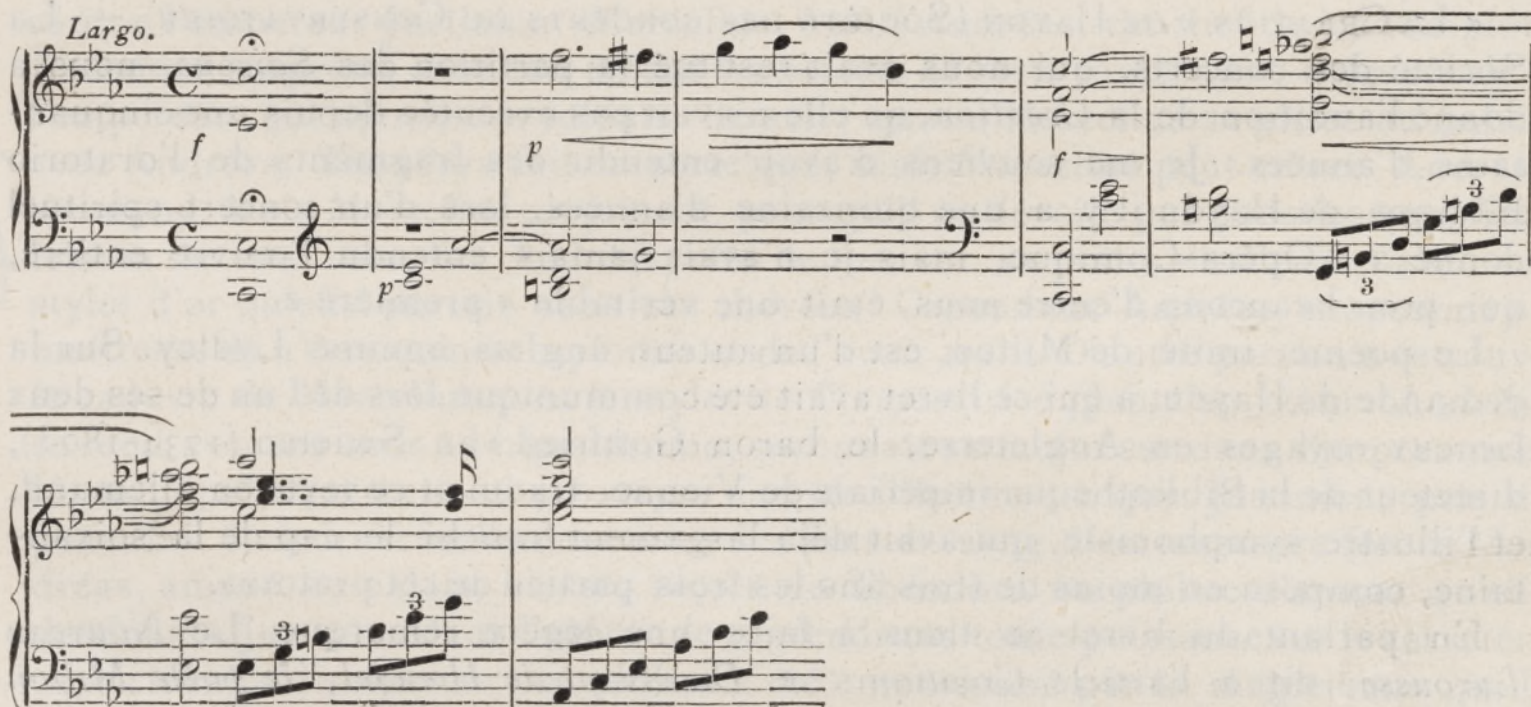
Pendant le prélude on entendit une détonation : la machine infernale de la rue Saint-Nicaise venait de faire explosion, — et c'est ainsi que la Destruction voisina de très près avec la Création.

L'adaptation française que nous a donnée la Société des concerts est de M. Paul Collin.

Il n'est pas dans mes intentions de donner l'analyse des trente-quatre « numéros » qui constituent une partition que tous les musiciens possèdent. En réalité tous ces morceaux n'ont aucun lien qui les rattache l'un à l'autre. Haydn a traduit très exactement la pensée du poète, en s'efforçant de donner une forme musicale adéquate à chaque idée évoquée ; il l'a fait avec tout son bon sens et tout son goût, et il a réussi à évoquer très minutieusement les premières journées du monde. L'impression d'ensemble qui se dégage de l'audition de *la Création* est bien le souci constant qu'avait Haydn de faire une œuvre plus profonde, plus développée, plus mûrie que ses précédentes productions. La mélodie coule de source, mais cette source a de grandes affinités avec celle où Mozart avait puisé. Haydn fut l'inspirateur de Mozart.

Il y a dans les récitatifs de *la Création* des formules qui se trouvent dans *Don Juan*. De même l'emploi simultané des hautbois et des clarinettes, le rôle développé donné aux bassons et aux trombones sont des progrès que Mozart réalisa le premier. A cette époque Beethoven n'avait pas encore terminé sa *Première Symphonie*, qu'il allait dédier précisément à ce même van Swieten, traducteur allemand de *la Création*.

Dès le début de l'œuvre, Haydn semble vouloir rejeter d'un coup d'épaule tous le fatras de l'ancienne scolastique. Dans une page célèbre, dépeignant le Chaos, il accumule des dissonances qui, encore aujourd'hui, sont dures à nos oreilles :



Une longue tenue sur l'*ut* exprime le Néant d'où surgit une force, d'abord timide, qui s'affirme en un accord basé sur le 1^{er} renversement du 6^e degré; mais voici que dans l'accord de septième diminuée, nous entendons un *fa* $\sharp$ imprévu et rébarbatif; puis survient un accord de neuvième, sur *sol*, dans lequel le *fa* $\sharp$ de l'accord précédent devient *fa* naturel.

Pendant ce temps l'arpège sur la dominante *sol*, qui semble évoquer les divinités infernales, conduit à une basse *mi* $\flat$ qui nous donne un moment l'illusion de revenir à la tonalité primitive; mais de continuelles modulations interviennent: c'est un tourbillon dans lequel des forces contraires s'agitent nébuleusement pour aboutir enfin à la naissance de la Terre.

C'est dans la 1^{re} partie de l'oratorio que se trouve l'air délicieux à 6/8: *Dieu créa les fleurs et les fruits*, que chante l'ange Gabriel. M^{lle} Dereims l'a interprété correctement mais froidement.

La 2^e partie contient une des choses les plus curieuses de l'œuvre, c'est le fameux morceau dans lequel la basse annonce la création des animaux.

Sans tomber dans l'écueil de rendre musicalement la voix des divers animaux, Haydn s'est contenté de souligner musicalement le caractère de chacun d'eux. Les trombones annoncent noblement le lion; des traits rapides aux cordes signalent le tigre; et après le tour du cerf, c'est le cheval, salué par un récit en *ré* $\flat$ que scandent quelques piaffement exprimés par des accords en forme d'appels auxquels succède sans préparation un ranz bucolique en *la*: le bœuf paraît.



M. Lucien Berton a rendu avec ampleur la partie de Raphaël.

L'avènement de l'homme et de la femme fait l'objet de la troisième partie, dans laquelle Adam et Eve ont à chanter deux très beaux duos que M. Reder et M^{me} Auguez de Montalant ont interprétés avec beaucoup de charme.

Les chœurs ont dans *la Création* une importance prépondérante. Sans avoir la difficulté d'intonation des chœurs de Bach, ces ensembles demandent à être soigneusement étudiés. Les chanteurs de la Société des concerts méritent tous les éloges, les soprani notamment, pour la façon artistique dont ils ont assumé leur tâche. Quant à l'orchestre, il a été parfait, selon son habitude, et les applaudissements très vifs qui ont salué M. Marty l'ont encore imparfaitement remercié de la sensation d'art que sa direction impeccable nous a procurée une fois de plus.

H. BRODY.



Musique orientale : les modes orientaux.

Constantinople, le 21 mars.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*,

Lorsque j'ai envoyé la musique du Péchrev dans le mode Nihavend, insérée au n° 5 de la *Revue musicale*, je me doutais que ceux qui examineraient la transcription de ce Pechrev avec l'armature *si^b*, *mi^b*, croiraient que le mode susdit n'est autre chose que la tonalité de *sol mineur* de la musique européenne, et j'ai dit que quand j'ai joué ce Pechrev sur un piano Pleyel, le caractère essentiel du mode était changé ; en même temps j'ai décrit les rapports des notes qui forment ce mode :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{sol} & \vee & \text{la} & \vee & \text{si}^b & \vee & \text{do} & \vee & \text{ré} & \vee & \text{mi}^b & \vee & \text{fa}^\sharp & \vee & \text{sol} \\ & & \frac{9}{8} & & \frac{256}{243} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{256}{243} & & \frac{32}{27} & & \frac{2187}{2048} \\ & & & & & & & & & & & & & & (1) \end{array}$$

M. Lyon, directeur de la maison Pleyel, dit qu'il est prêt à faire accorder un piano d'après les rapports susdits, afin que M. Combarieu juge si ces effets sont appréciables ou non. De plus M. Lyon ajoute à sa lettre les nombres de vibrations des notes qui entrent dans la gamme du Nihavend et celles des notes du piano. Une copie de sa lettre a été envoyée à moi pour que je réponde, si je le juge utile, dans la *Revue musicale* ; par conséquent je m'empresse de donner les explications qui suivent.

Tout d'abord je dois déclarer que les calculs faits par M. Lyon ne s'accordent pas avec les miens sur plusieurs points ; et pour qu'ils soient facilement comparés, je les reproduirai ici :

Les nombres de vibrations des notes du mode Nihavend :

D'après les calculs
de M. Lyon :

sol	773,33
la	870
si ^b	916
do	1036
ré	1165
mi ^b	1227,3
fa [♯]	1448,364
sol	1546,66

D'après mes calculs :

sol	773 $\frac{1}{3}$ (2)
la	870
si ^b	916 $\frac{44}{81}$
do	1031 $\frac{1}{9}$
ré	1160
mi ^b	1222 $\frac{14}{243}$
fa [♯]	1448 $\frac{239^2}{6561}$
sol	1546 $\frac{2}{3}$

(1) Le rapport $\frac{32}{27}$, qui est celui de *tierce mineure*, a été remplacé par $\frac{8192}{6561}$, rapport de *tierce majeure*, par un de mes élèves lorsqu'il avait mis au propre le manuscrit ; je l'avais remarqué après la publication de l'article, et j'avais prié déjà par une lettre de corriger cette coquille.

(2) Je préfère toujours employer des fractions ordinaires pour des raisons qu'il serait long d'expliquer ici.

Après avoir établi la vraie gamme du Nihavend, comparons aussi cette gamme avec celle du piano à tempérament égal :

Mode Nihavend
sur les instruments orientaux :
Notes. Vibrations.

sol	773,33
la	870
si b	916 $\frac{44}{81}$
do	1031 $\frac{1}{9}$
ré	1160
mi b	1222 $\frac{14}{243}$
fa #	1448 $\frac{2392}{6561}$
sol	1546 $\frac{2}{3}$

Mode Nihavend
sur un piano Pleyel :
Notes. Vibrations.

sol	775,082
la	870
si b	921,733
do	1034,610
ré	1161,310
mi b	1230,366
fa #	1463,160
sol	1550,164

Si on compare les deux séries de vibrations, on aura une idée de la différence qui existe entre les deux gammes, différence que M. Lyon a l'air de croire inappréciable (1). Si M. Lyon laisse entendre que cette différence est inappréciable pour les oreilles habituées exclusivement aux intervalles de la gamme tempérée, nous pourrions répondre tout simplement que *c'est possible* ! Mais parler d'une manière générale serait tout à fait inadmissible pour les musiciens de l'Orient.

Les oreilles de nos musiciens sont habituées à saisir 24 intervalles dans une octave, et chaque musicien et chanteur de l'Orient est bien capable d'exécuter ces intervalles soit sur son instrument, soit avec sa voix. Cependant il ne faut pas croire que ces 24 intervalles sont tous *égaux* comme dans la gamme tempérée à douze intervalles ; ils peuvent être classés d'après une certaine division dont les rapports sont établis depuis les temps les plus anciens.

Par conséquent, lorsqu'un musicien oriental entend l'exécution sur le piano d'un des modes orientaux, son oreille, qui est tout à fait habituée depuis son enfance à de vrais intervalles musicaux, n'est point satisfaite de ces intervalles artificiels ; surtout son oreille trouve parfaitement insupportable le *fa #* du piano, parce que cette note est *un peu plus* aiguë, dans le rapport d'un comma de Pythagore, que le véritable *fa #* qu'il faut employer dans le mode Nihavend ! Ce comma a une telle importance dans la musique orientale que, si de l'une de deux gammes semblables une seule note est altérée (soit à l'aigu, soit ou grave), tout de suite on obtient deux gammes parfaitement différentes l'une de l'autre. Pour cette raison les musiciens orientaux ne consentent jamais à ce qu'on qualifie « inappréciable » une opération qui consiste à rendre une note *plus* aiguë à *peu près* dans un rapport qu'ils peuvent connaître facilement avec leur oreille.

Nous voulons donner des arguments pour ces paroles. On sait que le rapport du comma de Pythagore est ceci : $\frac{531.441}{524.288}$; si nous faisons élever les nombres de vibrations du *fa #* du mode Nihavend dans le rapport de ce comma, nous aurons :

$$1448,365 \times \frac{531.441}{524.288} = 1468,123.$$

(1) Voir la note à la fin de l'article.

Et le nombre 1468,123 est *un peu* plus aigu que le *fa* $\sharp$ du piano qui vibre 1463,160. Pour cela le *fa* $\sharp$ du piano donne un très mauvais effet pour les oreilles habituées à une musique dans laquelle la rigoureuse exactitude des intervalles musicaux est une loi absolue ; de l'observation de ces intervalles dépend son existence et son effet particulier.

Si maintenant nous faisons attention aux notes *ré* $\flat$, *mi* $\sharp$, *fa* $\sharp$, qu'on trouve dans certaines modulations du Péchrev Nihavend, dans les passages surtout où l'on attaque le *fa* $\sharp$, ce mauvais effet s'augmente encore ; voici les nombres de vibrations :

Musique orientale.

ré $\flat$ 1101 $\frac{3}{32}$

mi $\sharp$ 1305

fa $\sharp$ 1374 $\frac{22}{27}$

Piano.

ré $\flat$ 1096,132

mi $\sharp$ 1303,528

fa $\sharp$ 1381,040

Les détails susdits ont montré que les notes de la musique orientale deviennent sur le piano tantôt aiguës et tantôt graves.

Ajoutons aussi que si on cherche parmi tous les modes orientaux un mode qui blesse le moins l'oreille d'un Oriental, on ne trouverait pas un autre mode plus avantageux que le Nihavend ! On aura cette conviction, en lisant les articles que nous écrirons dorénavant à la *Revue musicale*, qu'il y a des modes dont l'exécution sur le piano sera encore plus intolérable. Que M. Lyon se félicite d'avoir eu l'occasion de parler d'un tel mode qui offre de si petites différences avec les modes de la musique européenne ! Cependant il faut qu'il soit persuadé qu'il ne pourra jamais réussir à prouver cette question de l'inappréciabilité devant les musiciens orientaux !

D'ailleurs reportez-vous aux ouvrages écrits en Europe même sur une telle prétention. Nous ne voulons pas dans cet article citer les auteurs orientaux, cela pourrait être suspect de partialité, mais nous citerons quelques-unes des opinions des Européens qui ont étudié la musique orientale, pratique et théorique.

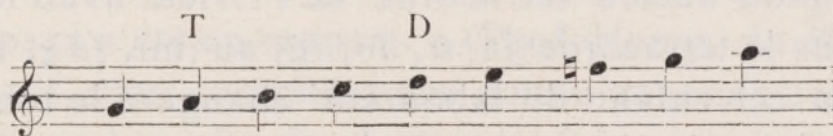
Nous pouvons ici citer les témoignages de M. Murat, dont toute la vie s'est écoulée à Constantinople et à Smyrne ; il cultivait à la fois la musique européenne et la musique orientale. Voici les paroles de M. Murat, cité par Fétis dans son *Histoire générale de la musique* (1) : « Il est difficile de bien juger des choses dont « on n'a pas l'habitude, ou dont on n'a pas une connaissance suffisante. Les « sons qui paraissent faux aux théoriciens européens sont de grande importance « et absolument nécessaires pour les gammes des Turcs. Ainsi on n'y pourrait « faire entrer le *fa* et le *si* de la gamme diatonique des musiciens de l'Europe « sans la rendre fausse et désagréable à l'oreille des Orientaux... Celui dont « l'oreille est habituée à saisir la signification des deux tonalités comprend sans « peine leurs nécessités respectives et ce qui les rend si différentes l'une de « l'autre. Je me suis avisé quelquefois de jouer une mélodie turque sur le piano, « mais le caractère du chant était absolument gâté par le *si* et le *fa* de l'instrument ; mon oreille en éprouvait une véritable souffrance. Par la même raison « je ne pus jamais réussir à jouer une mélodie italienne sur le tambour turc, « car les deux systèmes de tonalités sont en opposition inconciliable. »

(1) Cf. t. II, p. 367.

Plusieurs passages de l'ouvrage de Helmholtz intitulé *Théorie physiologique de la musique* nous viennent en aide dans cette question. En effet, le célèbre physicien allemand, dans la 370^e page de son ouvrage susdit, en parlant des petits intervalles employés dans l'ancienne musique des Grecs, parle ainsi : « Ils supposent (les interprètes modernes) que ces différences sont si faibles qu'il faudrait une éducation incroyablement raffinée de l'oreille pour en apprécier l'effet esthétique. Je prétends, au contraire, que cette opinion des modernes théoriciens ne peut avoir pris naissance que parce qu'aucun d'entre eux n'a cherché à réaliser dans la pratique ces différents modes, et à les comparer au moyen de l'oreille. »

Dans la page suivante il conclut ainsi : « Nous sommes habitués, dès la jeunesse, à nous accommoder du système tempéré, et toute l'ancienne multiplicité des modes d'expression diverse s'est réduite à la distinction, assez facile à faire, du majeur et du mineur. Les différents degrés d'expression que nous trouvons aujourd'hui dans les accords et les modulations, les Grecs et les autres peuples qui n'ont admis que la musique homophone, devaient chercher à les atteindre par une disposition plus fine et plus variée des modes. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à ce que leur oreille fût beaucoup plus délicate que la nôtre pour des nuances de ce genre ? »

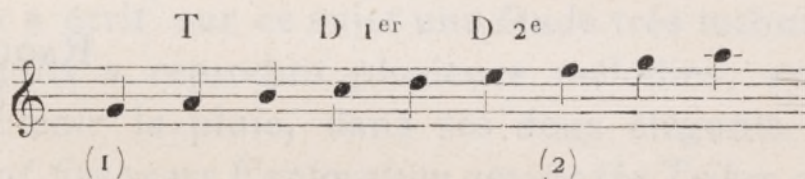
Pour donner un exemple frappant de l'importance de ces petits intervalles dans la musique orientale, je citerai encore ce comma de Pythagore indiqué plus haut ; il est probable qu'un musicien européen considère ce comma comme « un intervalle minime que l'oreille ne peut pas saisir », ou bien comme « un intervalle qui n'est pas praticable dans la musique », tandis que cet intervalle a une importance capitale dans la formation des modes orientaux. Voyons ce mode que nous appelons aujourd'hui Ouchak :



Lorsqu'un Européen voit cette gamme, il dit que c'est une gamme mineure sans note sensible, tandis que ce n'est pas vrai : c'est une tout autre gamme dont les rapports de vibrations sont :

$$\begin{array}{cccccccccc} \text{sol} & \vee & \text{la} & \vee & \text{si} & \vee & \text{do} & \vee & \text{ré} & \vee & \text{mi} & \vee & \text{fa} & \vee & \text{sol} & \vee & \text{la} \\ \frac{9}{8} & & \frac{65536}{59049} & & \frac{2187}{2048} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{256}{243} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} \end{array}$$

Voyons aussi la gamme du mode que nous appelons Paucélik :



Et les rapports de vibrations du mode Paucélik sont les suivants :

$$\begin{array}{cccccccccc} \text{sol} & \vee & \text{la} & \vee & \text{si} & \vee & \text{do} & \vee & \text{ré} & \vee & \text{mi} & \vee & \text{fa} & \vee & \text{sol} & \vee & \text{la} \\ \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{256}{243} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{256}{243} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} \end{array}$$

(1) Le sol ♮ se transforme vers la fin des mélodies de ce mode en sol ♯.

(2) Lorsque le mi devient 2^e dominante de cette gamme, le fa ♮ se transforme en fa ♯.

Maintenant, si un Européen joue ces deux gammes, qui ont en vérité des effets absolument différents, sur le piano Pleyel à tempérament égal, qu'est-ce qu'il en'end ? Nulle différence, n'est-ce pas ? mais si ce même Européen prend la peine de voyager jusqu'en Orient et demande à un chanteur ou à un instrumentiste de lui faire entendre ces deux gammes, il trouvera la seconde gamme à peu près semblable au mode mineur de la musique européenne ; et tandis qu'il entendra la première sans rien comprendre, peut-être il jugera que le musicien a employé des intervalles faux ; ou bien il dira qu'on a employé des tiers ou des quarts de ton ! Alors d'où vient cette différence d'intonation ? Elle vient : 1° de ce que le *si* du mode *Ouchak* est plus grave dans le rapport d'un *comma de Pythagore* que le *si* du *Paucelik* ; 2° et (importance secondaire) de ce que la position de la dominante a changé.

Et pourtant le tétracorde essentiel du mode *Ouchak* :

la	si	do	ré
$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	$\frac{9}{8}$	

est une *harmonie naturelle* des plus usitées en Orient, très souvent employée dans les mélodies populaires orientales. Quoiqu'il n'existe pas en Orient d'éducation musicale comme elle se pratique en Europe, si on se rend à un petit village de l'Asie mineure, on entend le fils d'un laboureur chanter le tétracorde susdit, et si on prend la peine d'analyser son chant, on trouvera les rapports de ce type.

J'ai lu dans les ouvrages européens qu'on a discuté, entre savants, la question de savoir si la position de demi ton dans le tétracorde primitif était au grave ou à l'aigu, et qu'on a résolu que ce demi-ton était au grave comme (*mi*, *fa*, *sol*, *la*) ou (*si*, *do*, *ré*, *mi*). Je crois cependant que cette opinion n'est pas vraie. D'après ce que je pense, le plus ancien tétracorde de l'Orient avait le demi-ton au milieu (1), comme dans le tétracorde (*la*, *si*, *do*, *ré*) au (*mi*, *fa* $\sharp$, *sol*, *la*).

En outre, lorsque cet enfant du laboureur changera le ton pour chanter une douce mélodie populaire dans le mode *Paucelik*, vous remarquerez que tout de suite le *si* ne conserve point son degré d'intonation et qu'il est chanté un peu aigu dans le rapport du comma susdit, ce qui transforme l'intervalle qui se trouve entre *la* et *si* en intervalle de ton majeur $9/8$. Ce sont des faits (et non des hypothèses théoriques) dont chacun pourra vérifier l'authenticité en faisant un voyage dans les pays de l'Orient.

Pour que les caractères vrais des modes *Ouchak* et *Paucelik* soient compris parfaitement, je juge utile de vous donner ici deux spécimens très caractéristiques ; ce sont les premiers hanés (périodes) des Pechrev composés dans ces deux modes.

RAOUF YEKTA.

(Constantinople.)

L'article qu'on vient de lire nous étant parvenu quelques jours seulement avant le tirage de la *Revue musicale*, nous ne pouvons le communiquer en temps utile à M. Lyon. En somme, M. Lyon, en rectifiant une « coquille » (voir la note 1 de la

(1) M. Vincent entrevoit cette vérité lorsqu'il dit : « Voici les intervalles que je crois devoir attribuer aux sept cordes, intervalles desquels il résulte que les deux tétracordes fig. (1^{re}) devaient présenter la disposition dite phrygienne, dans laquelle le demi-ton est au milieu. » Cf *Notices et extraits des manuscrits...* etc., t. XVI, II^e partie, p. 274.

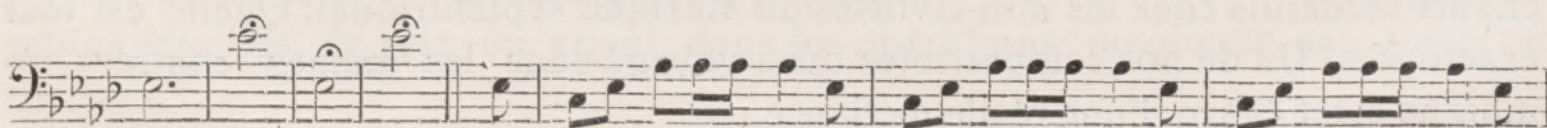
p. 176), s'était borné à dire qu'un piano peut être accordé de façon à réaliser exactement n'importe quel mode ; ce qui, je crois, ne peut être contesté par personne. — Quant à l'opinion qui consiste à dire que la différence des deux séries d'intervalles (mode mineur, ton de sol sur le piano, et mode Nihavend) est difficilement appréciable, ce n'est pas M. Lyon, c'est la *Revue musicale* qui l'a émise en commentant une lettre de M. Lyon ; encore faisions-nous allusion, en parlant ainsi, aux impressions probables d'un auditeur ordinaire. Personnellement, nous avons toujours pensé que le système oriental différait essentiellement du système européen ; nous pourrions citer maintes pages de la *Revue musicale* où nous l'avons dit. Nous publierons dans notre prochain numéro la musique jointe par M. Raouf Yekta à l'envoi de sa note.

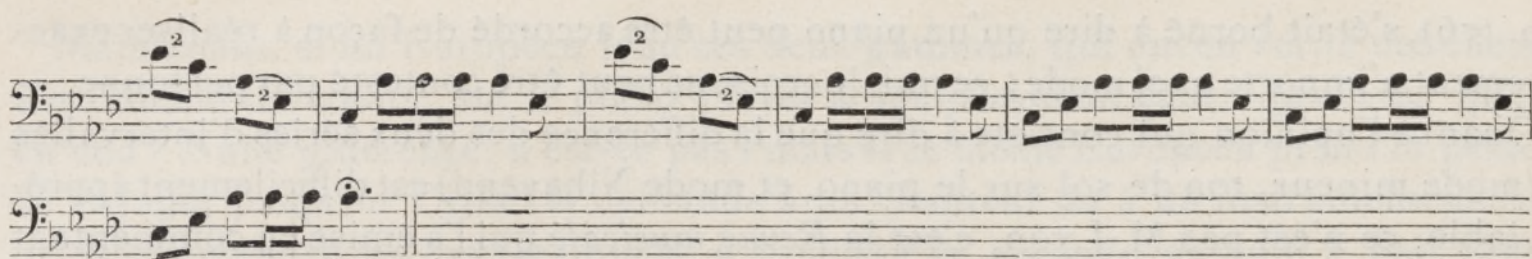
Musiques exotiques (suite).

Si l'on a étudié avec soin les diverses formes du chant chez les peuplades peu civilisées de l'Amérique, ce n'est pas que l'on espérât y trouver toujours des satisfactions d'ordre artistique. Deux préoccupations déterminent ces sortes de recherches. D'abord elles peuvent fournir une contribution utile à l'ethnographie. L'ethnographie musicale, science extrêmement délicate, exposée à de graves méprises, exigeant des observations patientes, consiste à étudier les systèmes, les rythmes, les instruments de musique surtout, sur divers points du monde, à les comparer, et à en tirer quelques conclusions soit sur la parenté de certaines sociétés, soit sur les migrations de peuplades qui les ont traversées. « Dis-moi de quel instrument tu joues et je te dirai de quel pays tu es, ou avec quelles races ton pays a été en rapport. » (Prof. Hamy, du Muséum.) En second lieu il est intéressant, pour compléter une notion générale sur le rôle social de la musique, de savoir quel emploi du chant a été fait par tous les primitifs. Par ce mot de « primitif » on peut entendre à la fois les sociétés préhistoriques et celles qui, aujourd'hui encore, sont au premier stade de la civilisation.

La musique primitive américaine, à titre principal ou incidemment, a été l'objet, dans les divers pays d'Europe, de travaux nombreux, dont la bibliographie serait fort considérable. En France, le P. Merenne au xvii^e siècle, le P. Lafiteau en 1724, ont arrêté sur elle leur attention ; en Allemagne, Théodor Baker lui a consacré un important travail : *Sur la musique des sauvages de l'Amérique du Nord* (en all., chez Breitkopf, 1882), et M. Stumpf (dans la *Vierteljahrsschrift* de 1882, 1886, 1892) a écrit sur ce sujet une étude très technique. L'ethnographe scandinave Lumholtz a reproduit plusieurs mélodies, entre autres un chant magique pour obtenir la pluie, dans ses deux élégants volumes : *Unknown Mexico, a Record of five years Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madra* (New-York, Scribner's Sons, 1903).

Au t. II, p. 18, Lumholtz donne le « Huichol Rain-Song » ou chant destiné à obtenir la pluie :





Cette mélodie n'est peut-être pas rigoureusement exacte pour les intervalles et le rythme, mais elle est bien caractéristique par l'insistance des mêmes formules. L'usage, en musique, de répéter plusieurs fois une même idée a peut-être une origine magique. Dans les rites oraux de la magie, en effet, il ne suffit pas d'invoquer un esprit : il faut, par exemple, le faire *trois* fois, ni plus ni moins, sans quoi il n'y a rien de fait... (Dans le même ouvrage de Lumholtz, voir des textes musicaux, t. I, p. 425 ; t. II, p. 19, 278.) C'est une difficile question que de savoir d'où vient l'importance attribuée au nombre 3. Nous ne l'aborderons pas ici.

En Amérique deux femmes ont eu le courage d'aller vivre chez les Indiens pour en rapporter des observations précises, parmi lesquelles la musique tient sa place : à New-York, Miss Curtis (auteur de *Songs of Ancient America*, mélodies malheureusement surchargées d'un accompagnement au piano) ; à Washington, Miss Fletcher, pensionnée par l'Université Harvard. Il faudrait une dizaine de pages pour un dénombrement complet des travaux analogues.

En rapports avec les agents diplomatiques de la France à l'étranger, la *Revue musicale* a reçu diverses communications sur la musique américaine, dans le genre de celles que nous avons déjà publiées ici sur l'Extrême-Orient. Malheureusement cette partie de notre enquête ne nous a donné que des renseignements très généraux, et des textes musicaux dépourvus de l'exactitude réclamée par l'esprit scientifique. Il n'y a, en somme, qu'un seul moyen d'obtenir des renseignements exacts sur le chant des sauvages : c'est d'aller au milieu d'eux en se munissant d'un appareil enregistreur. Encore ne suffit-il pas d'enregistrer la première mélodie venue pour avoir un document : il faut l'observer plusieurs fois, en écoutant des chanteurs *différents*, pour s'assurer qu'on n'a pas recueilli de simples fautes individuelles. C'est d'ailleurs la méthode adoptée en Amérique pour ce genre d'études, et hors de laquelle il n'y a rien de sérieux.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'en Amérique comme partout le chant ait été employé par les primitifs dans les rites oraux de la magie. Sur ce point nous avons consulté M. Lejeal, qui, avec tant d'autorité, fait un cours au Collège de France sur les Américains avant Christophe Colomb, et qui a reconstitué un véritable manuel de la sorcellerie précolombienne. Le savant professeur a bien voulu nous envoyer la note suivante, où, malgré les scrupules de l'esprit scientifique en ce qui concerne les preuves directes, nous sommes heureux de trouver une opinion conforme à celle que nous avons défendue et qui se vérifie dans tous les pays :

Note sur la musique et la magie des primitifs chez les Américains.

Dans son livre *Unknown Mexico*, Lumholtz a donné des transcriptions de chants recueillis chez les non-civilisés du Mexique septentrional. Quelle est leur exactitude ? Un de nos compatriotes qui a voyagé dans les mêmes contrées témoigne à cet égard d'une réelle méfiance.

Ces chants du Mexique, dans les milieux où l'ethnographe scandinave les a recueillis, sont des chants religieux, détachés d'une liturgie solaire. Ils s'encadrent dans la recherche, la récolte et la préparation rituelle d'un cactus d'où s'extraît la boisson sacrée *peyote* (ou *jiculi*, ou encore *hikûli*). Excitant ou narcotique, selon les doses, le *peyote*, entre autres vertus, a celle de provoquer l'extase, le sommeil, les hallucinations, à cause de quoi il est employé pour la divination. Voilà le point de contact de ses rites avec la magie. Aux temps précortésiens, les pays civilisés de l'Amérique moyenne étaient parcourus par des charlatans appartenant aux tribus montagnardes du Nord, dont Lumholtz, dans *Unknown Mexico*, étudie la descendance. C'est par eux que les Aztèques et les Mayas de l'antiquité connaissaient la divination par le *peyote* et d'autres procédés de sorcellerie dont le *peyote* est la base. Et voilà comment, vu les lacunes des sources indigènes et espagnoles, j'ai été amené à compléter mon manuel de la divination au moyen des narcotiques, en empruntant quelques traits à l'ethnographie des demi-civilisés actuels du Nord. Pure hypothèse sans doute, mais hypothèse justifiée par une série de textes anciens et de considérations diverses que je ne reproduirai pas ici. En tout cas les adaptations musicales de Lumholtz, sur lesquelles on me demande des renseignements, ne concernent qu'indirectement la magie et le rôle du chant dans la magie des peuples primitifs ou anciens de l'Amérique.

De ce rôle du chant dans la magie, je suis convaincu, vous le savez : mais s'il fallait justifier cette conviction, il importerait de bien distinguer d'abord entre les races indigènes survivantes et l'époque précolombienne. Pour les Indiens actuels, la démonstration est faite ; les documents abondent. Indiquer des références serait dresser tout un catalogue. Je signalerai cependant les *Annual Reports of the Bureau of American Ethnology*, en particulier les années VII^e et XVIII^e (travaux de M. Mooney sur la magie des Cherokees) ; le tome V (travaux de Matthews sur les Navajos ; Matthews les a complétés en donnant le *Night Chant* magico-religieux des mêmes Navajos dans les *Memoirs of the American Museum of Natural History*, New-York, t. V). Enfin, dans *Hupa-Texts* et *Life and Culture of the Hupa*, par Pline E. Goddard (*University of California publications, American Archæology*, n^{os} 1 et 2, 1903-1904), on trouve toute une série de faits et de documents.

Reste l'Amérique ancienne. Ici mon opinion n'a que la valeur d'un raisonnement analogique, fondé sur ce que nous constatons pour la magie dans l'ancien monde. Des preuves complètes que le magicien *chantait* ses formules magiques, je n'en connais guère. Il n'y a que des commencements de preuves. L'ethnographe allemand K.-T. Preuss (*Ursprung der religion und der Kunst*, Globus, t. LXXXVI et LXXXVII, 1904-1905) a soutenu, avec beaucoup de notes au bas des pages, la valeur magique originellement attribuée à la voix humaine, comme à la danse et à la mimique, dans les sociétés de l'Amérique indigène. Mais, comme par hasard, l'immense majorité de ses exemples ou arguments, — et les plus sérieux, — se rapportent à des populations *modernes*, telles que les Cherokees. En somme, *historiquement*, mes précisions se réduiraient à ceci :

1^o Sur les Caraïbes des Antilles et de l'Orénoque à peu près disparus, les voyageurs anciens — Rochefort particulièrement — notent, en termes plus ou moins détaillés, le rôle du chant dans les opérations magiques des *piayes* ou sorciers.

2° Nous avons une certaine quantité de formules magiques recueillies chez les anciens peuples civilisés (Amérique moyenne et région ando-péruvienne), surtout par les missionnaires espagnols ; ces formules sont quelquefois transcrites sous le titre de *Cantares*. A propos des mêmes rites oraux, les auteurs emploient quelquefois les expressions *salmear*, *salmodiar*, *salmodia*, qui ont évidemment leur valeur. Le plus souvent les formules sont annoncées de la façon suivante : « y las palabras son las siguientes ». Faut-il donner à « palabras » le sens de « chants » ?

3° Parfois les formules (lorsqu'elles sont transcrites en langues indigènes) laissent cette impression qu'elles pourraient être, au sens latin du mot, des *incantations*. Elles comportent un rythme, des répétitions de mots semblables à un refrain, des interjections terminales, une division en strophes ou versets (mais ceci peut provenir du transcripteur), etc.. etc...

4° D'autre part la sorcellerie précolombienne (notamment les charmeurs de serpents) avait dans son matériel — ceci est certain — des crécelles, tambours, flûtes, conques, trompes, sifflets, etc., destinés, en quelques rites, à soutenir des danses. A tout prendre, ils ont pu aussi accompagner des chants.

L. LEJEAL,

(Collège de France.)

L'Hymne du Paléologue et la Musique byzantine.

Le nom de Byzance éveille en général si peu d'intérêt musical, qu'aujourd'hui encore on peut répéter, en l'appliquant à la musique, ce qu'un savant français, M. Gustave Schlumberger, écrivait en 1890 dans l'introduction d'une de ses admirables études médiévales :

« L'histoire de l'empire byzantin, écrit-il, est encore tout entière à faire. « Personne, en France, ne la connaît, et, cependant, il n'en est pas de plus « curieuse, de plus passionnément attachante. Rien n'est plus captivant que « d'étudier l'existence de cette prodigieuse monarchie, formée d'éléments si « étrangement divers, héritière du vieil empire romain, à cheval sur les limites « de l'Occident et de l'Orient, se défendant, durant mille ans et plus, avec une « énergie sans pareille, toujours renaissante, contre l'effort infatigable des nations « barbares coalisées. »

Si un progrès a été accompli depuis le temps où ces paroles furent écrites, si, au Congrès d'Archéologie tenu à Athènes en 1905, il a été décidé de mener à bonne fin certains ouvrages de longue haleine, visant cette période agitée, par contre, rien de positif — à notre connaissance du moins (1) — n'a été tenté pour écrire l'histoire de la musique byzantine jusqu'à nos jours. Nous ne prétendons

(1) Nous ne pouvons guère tenir compte des vues superficielles données à ce sujet par Vilto-teau, Gerbert, Kirchner, Fétis, F. Clément et d'autres, pas plus que des rares articles publiés de nos jours en Allemagne et inspirés par des musiciens grecs. Ils fourmillent d'erreurs dont il ne faut rendre responsable que l'ignorance de leurs auteurs. Les meilleurs écrits consacrés à ce sujet semblent en général dérivés d'un ouvrage théorique du commencement du xix^e siècle, de Chrysante de Madyte, et de l'*Harmonique*, de Manuel Bryenne, ce Français établi en Hellade au xiv^e siècle,

pas offrir ici un tableau complet de cette branche peu connue de l'art musical. Il faudrait pour cela de gros volumes et pouvoir consacrer à ce sujet une vie entière (1). Tout au plus prétendons-nous donner une vue d'ensemble de ce qu'est la musique byzantine.

Il ne s'agira évidemment pas de musique importée par les envahisseurs successifs de l'empire de Byzance, musique dont l'intérêt serait à peu près nul, puisqu'elle porterait en elle l'empreinte de son origine étrangère. Ce qui nous occupe, l'œuvre pour laquelle nous voudrions voir élever un monument littéraire, dont ce modeste essai serait en quelque sorte une des premières pierres, se perd dans la nuit des temps, pour passer, au moyen âge, de la tradition orale à une notation manuscrite, maintenue après certaines transformations dans le chant de l'Eglise grecque d'aujourd'hui (2).

*
* *

Cette Eglise grecque, il semble qu'elle n'ait pas d'histoire, tellement son origine s'enfonce dans le passé. Une et indivisible, elle assista de tous temps aux bouleversements de sa patrie, sans laisser s'éteindre le flambeau qu'un passé merveilleux lui avait légué. Après la prise de Constantinople par Mahomet II, ce qui mettait par conséquent fin à l'Empire de Byzance, l'Eglise grecque continua à être le seul vestige autour duquel se groupa le patriotisme de cette vaillante nation. Là, les prêtres enseignaient aux enfants la langue de leurs ancêtres, et leur apprenaient l'amour de la patrie. Pieusement, ils conservaient dans leurs sanctuaires de précieux manuscrits. Ces mêmes manuscrits servent toujours aux offices de l'Eglise. Les chants sont les mêmes que ceux de jadis, mais ils sont malheureusement interprétés d'une façon absolument fantaisiste par les officiants. Leur exécution varie d'un village à l'autre, d'une rue à l'autre, d'une église à l'église la plus rapprochée. On s'imagine sans peine ce que doivent être ces auditions !

Au commencement du siècle dernier, Chrysante de Madyte tenta bien d'établir un manuel théorique à l'usage du chant byzantin, mais l'état de trouble où se trouvait plongé le pays empêcha de généraliser les réformes jugées nécessaires. Les choses n'ont guère progressé depuis. Cette horreur qui s'entend dans la plupart des églises grecques qui ressemblent étonnamment aux improvisations d'un homme ivre, a amené quelques amis de la Grèce à réagir contre ce désordre scandaleux. L'état de marasme actuel peut se comparer à celui de l'Eglise romaine, lorsqu'au xvi^e siècle le pape Pie IV confia à Palestrina le travail d'épuration que l'on sait. Le vénérable patriarche de Constantinople ne possède pas un pouvoir aussi étendu ; d'autre part, le fanatisme actuel d'une partie du peuple grec empêche de généraliser des mesures décrétées au sein d'une commission de réformes. Et le patriarche, et le métropolitain d'Athènes, et ceux qui les aident dans cette tâche ardue, risquent, dans

(1) M. Psachos, le chantre distingué et professeur de musique byzantine au conservatoire d'Athènes, auquel je dois tant pour la présente étude et que je ne puis assez remercier de son infatigable complaisance, me déclarait étudier son art depuis plus de vingt ans et ne pas en avoir fait encore le tour.

(2) Si nous employons fréquemment, à propos de la musique byzantine, le mot « église », c'est qu'elle joua un rôle identique jusqu'au xx^e siècle à celui de l'Eglise chrétienne en Occident, lors de l'effondrement du paganisme au iii^e siècle après Jésus-Christ. Elle seule représentait l'Esprit.

cette aventureuse entreprise, d'être écharpés en voulant amener ce que des esprits mal intentionnés ont osé appeler le « démembrement de l'Eglise grecque » (1). On n'admet pas que des étrangers — la vérité nous oblige à dire, en cette occurrence, que « ces » étrangers, c'est l'auteur de ces lignes — se mêlent d'une question nationale. Il suffit que des rivalités se greffent là-dessus pour empêcher toute intervention efficace. Car il ne s'agit ni de « démembrer » l'Eglise grecque, ni d'« européeniser » le chant byzantin. Ce que nous voudrions, c'est tout simplement réaliser une méthode d'enseignement pratique et moins follement compliquée que ce qui s'apprend actuellement. C'est là que notre intervention trouverait lieu de se faire sentir, mais seulement là. Les mélodies — faut-il le dire — resteront telles que par le passé et telles qu'elles furent écrites il y a de cela des siècles (2).

I

Résumé historique (3).

Le voyageur qui entend chanter en Grèce et compare ce chant avec celui de la Turquie, ou de l'Egypte, déclare volontiers que les Grecs imitent les Turcs (4) ou les Arabes. C'est vite dit, car si on considère les pérégrinations de musique, bien des siècles déjà avant J.-C., on s'aperçoit que tout l'Orient, l'Egypte, Rome, jusqu'à la Rome des III^e et IV^e siècles de notre ère (5), s'inspirèrent de mélodies grecques. Admettons, avec Strabon (6), que la Grèce avant Homère reçut ses premières impressions musicales de la Tharse et de l'Asie ; cela n'empêche qu'au moment où Alexandre, l'an 334 avant J.-C., partit à la conquête de l'Asie, il entraîna sur ses pas des poètes, des acteurs, des musiciens, qui répandirent

(1) Le fanatisme est poussé au point que d'autres réformes, votées depuis nombre d'années, n'existent qu'en principe. C'est ainsi qu'on continue à laisser les morts exposés à la curiosité publique et qu'on les conduit à leur dernière demeure entièrement découverts ! C'est encore ce fanatisme qui, en 1901, menaça la famille régnante d'une révolution pour avoir voulu introduire dans l'armée une nouvelle traduction des Evangiles.

(2) Un progrès a été fait depuis trois ans. Un chantre éminent et professeur de musique byzantine de Constantinople, M. C. Psachos, délégué par le patriarche, tient avec succès la chaire créée à cet effet au conservatoire d'Athènes. Le cours complet comprend cinq années. Il est théorique, pratique et historique. Après ce laps de temps, l'élève qui aura obtenu son diplôme sera placé dans l'église qu'on lui désignera, et peu à peu on réussira peut-être à transformer de cette manière les mauvaises habitudes, séculaires, qui ont prédominé jusqu'à présent dans l'Eglise grecque. Peut-être aussi le fanatisme et les mauvaises volontés, manifestement visibles, au sein même de la commission des réformes, auront-elles réduit notre tentative à merci. Le possible aura en tous cas été tenté.

(3) Nous ne croyons pas pouvoir omettre le résumé historique qui suit, ni la partie théorique précédant l'étude du célèbre *Hymne du Paléologue*. Ce sera le seul moyen de nous rendre, par la suite, compréhensible.

(4) On le croirait à entendre de mauvais chantres introduire, par exemple, des mots turcs dans les offices religieux. Cela ne signifie pas grand'chose. Il ne viendrait à personne l'idée de voir dans la langue grecque moderne un dérivé de l'italien, quoique son vocabulaire fourmille d'expressions italiennes. L'idiotisme fleurit partout.

(5) Bien entendu, il ne s'agit que de la musique profane, car « on ne sait presque rien des formes de la liturgie aux quatre premiers siècles du christianisme, à plus forte raison ignore-t-on quels furent les chants employés alors dans l'exercice du culte. Sauf peut-être la mélodie de la *Préface* avec son épilogue choral, le *Sanctus*, et quelques timbres syllabiques d'hymnes ambrosiennes, aucun des morceaux de chant conservés dans le rite actuel ne paraît dater du IV^e siècle. » Gevaert, *Les Origines du chant liturgique de l'Eglise latine*, Gand, 1890.

(6) « Toute la musique grecque, — chant, rythmique et instrumentale, vient de Tharse et d'Asie ». Str. I, x, p. 471.

l'art des Hellènes jusqu'au delà de l'Indus. Il semble également évident que les Arabes ne passèrent pas leurs connaissances aux Grecs, mais reçurent leur instruction de chanteurs persans, et cela d'après le système grec (1). Peut-on affirmer que ce système grec répandu en Asie et en Egypte revint à Byzance et servit de base au système actuel ? Des auteurs le voudraient, nous en sommes moins certains. L'influence de l'Église de Syrie sur l'Église latine est connue (2), celle de Byzance se perçoit également fort bien (3).

Si nous nous sommes un peu étendus sur l'influence de l'Église byzantine à Rome, c'est que cette influence nous montre, à défaut d'autres documents, ce qui se passait à Byzance. Quant à savoir si le système musical byzantin dérive du système grec, on peut admettre qu'il provient d'un système hellénique trans-

(1) « L'écriture des Arabes est visiblement une imitation de celle des Grecs; ses tons prétendument divisés en tiers, ne sont autre chose qu'une transcription des triades de la notation grecque. » Westphal.

(2) « Dès la première moitié du iv^e siècle, l'Église syrienne, et particulièrement son antique métropole Antioche, le berceau du christianisme, possédait des chantres attitrés, alors qu'à Rome toute cette partie du chant religieux en était encore à un état rudimentaire. A plusieurs époques, nous aurons à constater l'influence de cette Église de Syrie, moitié grecque, moitié sémitique, sur le développement de la cantilène latine. » Gevaert, *Les Origines du chant liturgique de l'Église latine*, p. 13, et plus loin, p. 37 : « C'est dans les chefs de la *schola* (*Schola cantorum*, fondée par Grégoire I^{er}) et parmi les prêtres et moines syriens qui se réfugièrent en Italie après la conquête musulmane (638), que nous devons chercher les auteurs des répons de l'office nocturne et des chants propres de la messe. »

(3) « ... pour ma part, je suis porté à croire que l'écriture neumatique et la théorie des huit tons ecclésiastiques, tous deux d'origine byzantine, n'ont pas pénétré en Occident avant le commencement du viii^e siècle. Vers cette époque, une foule d'artistes, clercs et laïques, proscrits et forcés de quitter Byzance, à la suite des décrets de Léon l'Isaurien, abolissant le culte des images, se réfugièrent en Italie. L'influence de cette émigration sur le développement de l'art chez les nations romanes fut considérable. En musique, elle se manifesta par un mouvement d'érudition qui, déjà accusé au ix^e siècle, va en s'accroissant davantage jusqu'au commencement du xi^e. Aurélien de Réomé parle de la théorie des huit tons ecclésiastiques comme d'une innovation récente, encore contestée de son temps, et il la rapporte explicitement aux Byzantins : en effet, toute la terminologie de cette partie de l'art musical, de même que la nomenclature des signes neumatiques, appartient à la langue grecque. » Gevaert, *Musique de l'Antiquité*, t. I, p. 438-439.

« Les cantilènes de cette époque (à Rome au viii^e siècle) appartiennent au style orné; elles sont mêlées de dessins mélismatiques souvent très étendus, parfois vocalisées sans aucun texte. Dans ces arabesques sonores aux lignes capricieusement entrelacées, on reconnaît sans peine l'influence de l'Orient, si puissante à Rome sous le gouvernement des exarques de Ravenne, influence qui se manifeste dans le domaine liturgique par d'autres innovations caractéristiques, telles que l'usage assez fréquent de la langue grecque à l'église, l'importation de fêtes auparavant étrangères au rit romain. »

« Dans le baptême des catéchumènes, au viii^e siècle, on chantait le Symbole, le Credo, d'abord en grec, ensuite en latin. Voir le Sacramentaire gélasien dans la *Liturgia romana vetus* de Muratori, t. I, p. 540. A l'office du Samedi saint, une partie des leçons et des répons était chantée en grec, une autre en latin. *Ordo Romanus I.* (Muratori, ib., t. II, p. 998.) Il en était de même la veille de la Pentecôte et les samedis des Quatre-Temps. L'Antiphonaire et le *Responsale* grégoriens ont en outre des textes d'anciennes grecques à la procession du 2 février et aux vêpres de la semaine de Pâques. — L'usage de chanter en grec était déjà tombé en désuétude à Rome sous Louis le Débonnaire : ceci est assez important pour fixer la date de la rédaction des livres de chant grégorien. Amalaire dit à propos de la messe des samedis des Quatre-Temps : « Sex lectiones ab antiquis Romanis graece et latine legebantur, qui mos apud Constantinopolim hodieque servatur ». *De eccl. offic.*, l. II, c. 1, de *XII lectionibus* (p. 967). — « C'est au viii^e siècle que furent importées d'Orient les quatre plus anciennes fêtes de la sainte Vierge : la Purification (2 février), qui garda longtemps son nom grec *Hypapante*, l'Annonciation (25 mars), la Déposition (*Pausatio B. Mariae*), maintenant l'Assomption (15 août), la Nativité (8 septembre). De la même époque date aussi l'adoption à Rome d'une autre fête de l'Église orientale : l'Exaltation de la Croix (15 septembre). Voir dans le *Lib. Pont.* les notes 39 et 42 sur la vie de Serge I^{er}, t. I, pp. 338 et 381. » Gevaert, *Origines du chant liturgique*, pp. 36, 37.

formé (1). Le tableau ci-après montre les différents modes, qui, à peu de chose près, sont les anciens modes byzantins (2).

Authentiques		Plagaux	
I mode		I mode	
II mode		II mode	
III mode		lourd diatonique } (3) lourd enharmonique }	
IV mode			

*
* *

Ce qui nous intéressera davantage, par le fait que, jusqu'à présent, nul n'en avait trouvé la clef, se rapporte à l'écriture en honneur dans le système byzantin. Arriver à déchiffrer certains signes archaïques, incompris jusqu'ici, c'est laisser entrevoir la possibilité de traduire de nombreux documents encore inexplorés. A l'origine, les neumes étaient simplement des accents destinés à marquer les inflexions de la voix dans un discours. Les premiers signes qu'on rencontre dans la liturgie grecque ne sont autre chose que ces accents. Appelés *ekphonétiques*, ces signes formaient un système *ekphonétique*, sorte de parler rythmé, de récitatif (4), qui soulignait le sens du texte. Si aucun document ne donne de ren-

(1) C'est ainsi que les huit tons de l'Église latine et importés d'Orient sont entièrement différents des harmonies gréco-romaines fondées sur les sept formes de l'intervalle d'octave. (Voir Gevaert, *Origines du chant liturgique*, p. 40.)

(2) Les dénominations de Bryenne, premier mode, second, etc., ne peuvent être prises en considération, par ce fait qu'il donnait à chaque tétracorde autant de modes qu'il s'y trouvait de notes, soit quatre par mode !

Nous ne donnons ici que le tétracorde de chaque mode, les Byzantins formant leurs échelles, soit en ajoutant un tétracorde supérieur, soit un tétracorde inférieur, au tétracorde du mode. C'est ce qui se fait, par exemple, pour le second mode authentique chromatique, son échelle commence à *do* quoique le ton du mode soit *sol*. Les chiffres 10, 12, etc., servent à mesurer les intervalles séparant une note de la suivante ; en prenant le chiffre 12 pour notre intervalle de seconde majeure, 10 formera un intervalle un peu moindre, 8 légèrement plus grand que le demi-ton, et 6 vaudra notre demi-ton. Chaque ton (12) est par conséquent susceptible d'être divisé en 12/12 ou 6/6. (Voir plus loin.)

(3) Le *lourd diatonique* et *lourd enharmonique* forment une branche du troisième ton authentique. Ils ne peuvent être appelés *plagaux*, pour la bonne raison que les intervalles du tétracorde plagal doivent correspondre à ceux du tétracorde authentique. L'exception n'est qu'apparente pour le second mode plagal. La division indiquée ci-dessus provient de ce que les chants exécutés sur ce tétracorde, ayant presque toujours des intervalles altérés, on a, au lieu de prendre des intervalles semblables au II^e mode authentique, pris les intervalles des mélodies du II^e mode plagal, pour en fixer le tétracorde.

(4) Le « λογῶδες μέλος », le *chant parlé* des anciens Grecs, le « μεσην φωνην » d'Aristide Quintilien.

seignements sur les inflexions produites par ces signes ekphonétiques, on en connaît la signification par la tradition qui a maintenu ce système jusqu'à nos jours, pour l'exécution des Évangiles, des Apôtres et des Prophètes (1). Du reste, le nom de ces signes est parvenu jusqu'à nous et donne aux accents ekphonétiques leur véritable sens (2). « Oxia » égale notre *forte*, « Varia » = *pesante*, « Kadisti » = *posato*, « Syrmatiki » = *traîné*, « Paraclitiki » = *suppliant*, « Hypocrisis » = *imitatif* (3), « Kremasti » = *tenuto*, etc., etc. Voici ces accents, plusieurs auteurs en ont donné la nomenclature, passant rapidement sur ce chapitre, pour la bonne raison qu'ils ignoraient leur véritable traduction (4), qui est, selon toutes probabilités, celle que nous venons de donner, le nom du signe en indiquait le sens.

Un manuscrit très important, celui que cite Kerameus Athanase Papadopoulos, mérite d'être reproduit (5) :

Ο ξεία πρὸς ὀξείαν βα
ρίαι βαρίαι καθιστάι
καθιστάι συρματικῇ
ἑτελεία + παρακλητι
κῇ ἑτελεία + ὑπόκρι
σις + ὑπόκρισις ὑπό

En examinant de près ce fragment de manuscrit, on retrouve le nom et la forme des signes phonétiques précédents, mais placés de telle façon qu'on peut y voir une intention manifeste de la part de l'auteur inconnu qui le composa. Il est probable que le chantre, après avoir lu l'Évangile, et pour bien se souvenir des noms et de la signification des signes ekphonétiques, les transcrivit à la fin du volume, comme aide-mémoire et dans l'ordre habituel de leur emploi. En effet, si on compare ce document aux passages liturgiques du IX^e au XII^e siècle, on saisit

(1) A côté de l'ekphonétique, il y avait aussi les mélodies chantées, mais celles-là, comme dans la liturgie romaine des premiers siècles, n'ont pas laissé de trace.

(2) Depuis, quelques-uns de ces noms ont passé dans le système chanté, les uns gardant une partie de leur signification première, d'autres sous forme altérée.

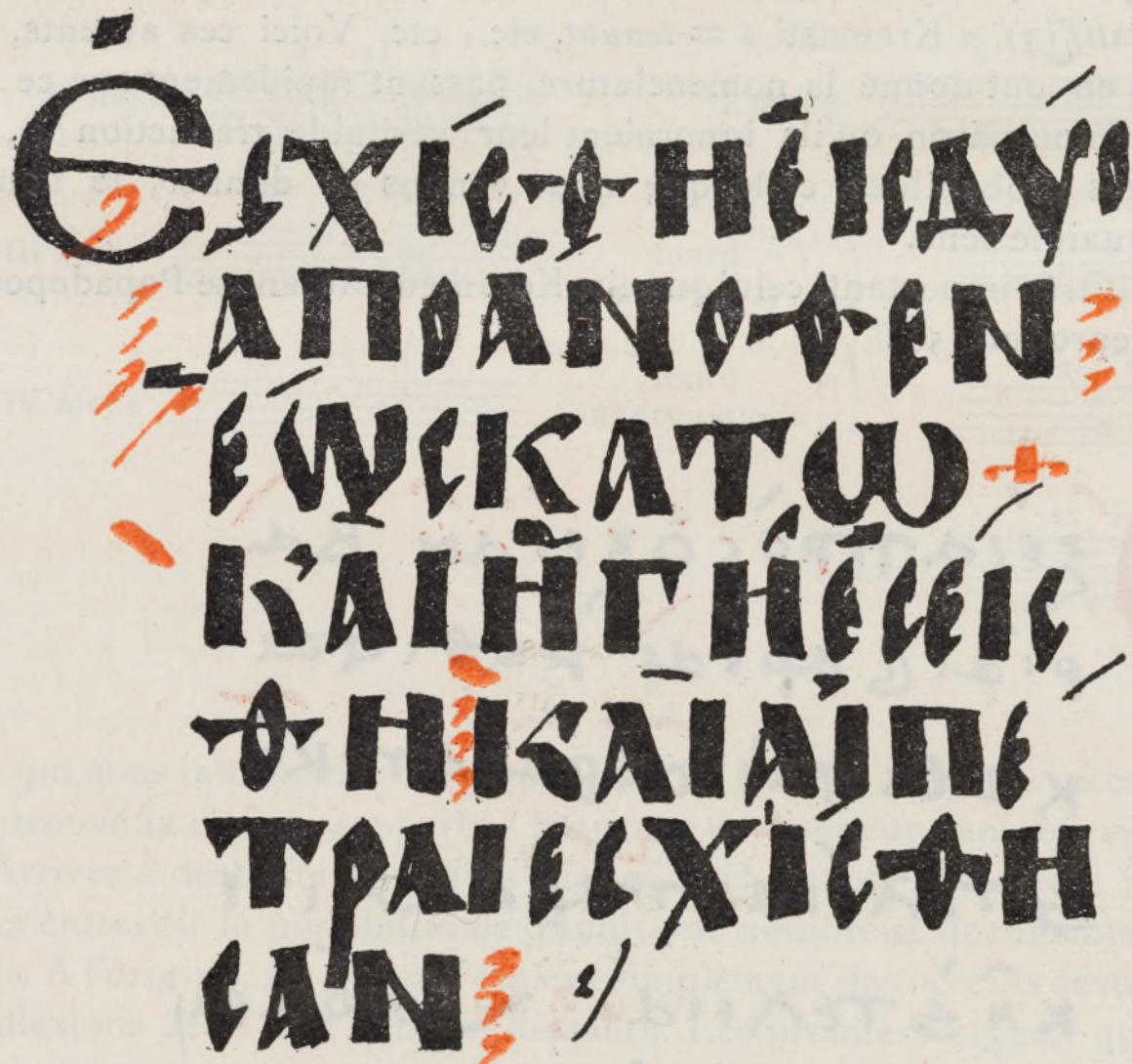
(3) En imitant le sens du texte.

(4) Cf. Keramens Athanase Papadopoulos, *Bibliothèque Manrocordato*, à Constantinople, 1886, et Georges Papadopoulos, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλ. μουσικῆς*; 1890. pp. 177, 178; Tzetzès, *Über die Altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. Munich, 1874, pp. 130, 131; Gardthausen, *Griechischen Palaeographie*, p. 211; Thibaut, *Bulletin de l'Institut archéologique russe*, 1898, t. III, pp. 155, 156.

(5) Trouvé à la fin d'un évangile grec; nous n'en donnons qu'un fragment.

aisément la similitude d'emploi des signes ekphonétiques de ces différents manuscrits. Tous les cas prévus ne se retrouvent pas sur le fragment que nous venons de donner, mais il suffit qu'il s'en rencontre pour confirmer ce que nous disons.

Voici un fragment de manuscrit, tiré de l'Évangile selon saint Matthieu, chap. xxvii, versets 51, 52 (1), orné de signes ekphonétiques.



La transformation de ce système primitif en celui qui suivit, est difficile à définir. Avec une civilisation plus avancée, le besoin d'une véritable écriture, « musicale » cette fois, se fit évidemment sentir. La transmission orale des mélodies exigeant un effort mnémonique toujours sujet à des fluctuations, on inventa en quelque sorte une nouvelle écriture.

Il a été répandu beaucoup d'encre sur la question de savoir à qui revient l'honneur d'avoir trouvé le système musical byzantin qui suivit l'ekphonétique. Fétis n'a pas tout à fait tort, lorsqu'il en refuse la paternité à Jean Damascène ou de Damas (3).

Finissons-en avec les légendes, pour définir le rôle que joua Damascène dans l'histoire de la notation musicale byzantine. Les auteurs anciens affirment nette-

(1) Bibliothèque nationale d'Athènes, section des manuscrits, n° 60. Cet évangile, du ix^e et x^e siècle, mesure 34 × 15 cm et comprend 87 pages.

(2) Traduction : « Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas et la terre trembla et les pierres se fendirent... »

(3) « Il est certain qu'au nombre des témoins du chant de l'Eglise grecque qu'on trouve en manuscrit dans l'Orient, il en est un qui semble fort ancien et qui porte le nom de Jean Damascène; mais dans l'explication des signes employés pour la notation de ce chant, il n'y a pas un mot qui puisse faire croire que le saint en soit l'inventeur. » (*Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique.*) Fétis, t. I, LXX.

ment que ce fut le « musicien » Ptolémée (1) et non Jean Damascène (2) qui fut « l'inventeur du système en vigueur. Un ancien manuscrit théorique anonyme (3) donne, au chapitre consacré aux sons, ces renseignements : « A la venue du roi « Ptolémée, et ayant trouvé une grande confusion dans le système des sons, « ce roi appela tous les savants juifs pour traduire les textes hébraïques en grec, « ils ont réuni les mélodies en un livre *Mousikon* qui contient tout l'art de la « Papadiki » (4), qui fut brûlé avec d'autres par les athées (5). Une lettre de Jean Damascène lui-même confirme l'origine du système : «... Il ne faut pas me « demander qui a inventé cette rythmique, ni depuis quand elle date, parce « qu'il est reconnu depuis fort longtemps que c'est Ptolémée le musicien qui a « trouvé la hauteur et la forme de ces sons (6). »

On peut conclure que l'écriture musicale byzantine provient de l'alphabet démotique égyptien, embelli à plus d'une reprise par les pères de l'Église (7). C'est ce que nous apprend Constantin Æconome d'Æconome. « Les musiciens « de notre temps ont peu à peu développé cet enseignement, et surtout Da- « mascène » (8).

Voilà la contribution de ce saint, au système byzantin, nettement établie, semble-t-il. Il manque un renseignement important, à savoir que Jean Damascène, s'il n'inventa pas les signes graphiques, est, par contre, l'auteur de l'emploi raisonné de ces nouveaux caractères musicaux. C'est le système *aphone*, au moyen duquel fut aussi écrit l'Hymne du Paléologue, que, ni Kircher (9), ni Gerbert (10), ni Villoteau (11), n'ont su interpréter correctement, et qui dernièrement encore faisait dire au professeur du Collège grec à Rome, Hugo Gaïsser, que « les traductions tentées jusqu'ici (de la notation damascénienne primitive) « doivent être tenues pour tout à fait incertaines » (12).

Le système damascénien peut se comparer à une sorte de sténographie dont

(1) Les dénominations de roi, musicien, etc., concernent le même Ptolémée, le célèbre mathématicien grec du second siècle.

(2) Jean Damascène ou Jean de Damas, naquit à Damas l'an 676 ; il mourut âgé de quatre-vingts ans, en 750.

(3) « *Ακρίβεια καὶ διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης, καδ'ἑρωταπκρισιν δῶν τε τόνων καὶ σημαδίων καὶ φωνῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης* ». Mont Athos, couvent de Sainte-Laure, n° 175, et à la Bibliothèque nationale d'Athènes, n° 968.

(4) Ouvrage liturgique grec.

(5) Lors de l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie.

(6) C'est-à-dire de l'« Isson », de l'« Oligon » et de l'« Apostrophos ».

(7) Hugo Gaïsser, dans son étude des chants « Heirmoi », cite les *σημάδια* inventés au XIII^e siècle, par Koukousélis, maître de chapelle à la cour impériale de Constantinople. Ce chantre en inventa peut-être quelques-uns, comme cela se passait fréquemment, mais il ne créa pas de système graphique. Il ne fit qu'adopter celui en vigueur, pour noter les mélodies damascéniennes. Le fait que nous ne possédons pas de manuscrits antérieurs à ceux de Koukousélis ne prouve pas qu'il fut l'auteur du système qu'il employait. Comment ! depuis le siècle de Damascène — le huitième — les nombreuses mélodies de l'office se seraient transmises oralement jusqu'à ce que Koukousélis les ait fixées sur le parchemin ! De tels efforts mnémoniques touchent à la légende. L'histoire de l'Église, si proluxe pour chacun des membres qui améliora son service liturgique, n'aurait pas oublié un fait de cette importance. Il ne viendrait à l'esprit de personne de refuser à Moïse la paternité du Décalogue, ni à Homère celle de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, et pourtant nous ne possédons pas les textes originaux. La tradition historique, orale ou écrite, remplace dans ce cas les documents authentiques.

(8) *Περὶ προφορᾶς τῆς ἑλλην. γλώσσης*, p. 457.

(9) *Musurgia universalis* ..., 1650.

(10) *De cantu et musica sacra*, 1774.

(11) *Description de l'Égypte*.

(12) Hugo Gaïsser, *les Hermoi de Pâques dans l'office grec*. Rome, 1905, p. 7, en note.

chaque signe résumerait un ensemble connu seulement des initiés qui se transmettaient oralement, de l'un à l'autre, les mélodies. Les signes adoptés pour cette notation étaient de deux sortes, rouges ou noirs. Les signes rouges — aphones — sont ceux qui ont de tous temps induit les musiciens en erreur. Les uns affirmaient qu'il s'agissait là de nuances, d'autres que la couleur des signes n'avait aucune importance ; ils traduisaient ensuite sans discerner entre la couleur de ces signes (1).

On trouve au commencement de presque tous les anciens manuscrits la liste des signes aphones (2). Les auteurs contemporains soutiennent que, puisqu'ils sont « aphones », ces signes ne se chantent pas. — Les explications qu'on retrouve à ce sujet de droite et de gauche, ne laissent aucun doute quant à la valeur des « aphones ». C'est ainsi qu'à côté de la liste des neumes (3) aphones, on trouve, dans les vieux manuscrits dont nous venons de parler, des considérations telles que celles-ci : «... les grands signes, les aphones, appelés les grandes « *ypostasies*, sont seulement pour les *jeux de mains* et non pour la voix, parce « qu'ils sont, comme on le voit, sans voix » et : « Le *jeu de mains* est un « système donné par le poète Saint-Cosma et Jean Damascène. Le jeu de mains

(1) C'est ce qu'un musicien grec, Sakkelaridès, n'a pas manqué de faire pour l'hymne du Paléologue. Cela nous engageait à écrire combien les traductions d'auteurs modernes devaient être tenues en suspicion. (*Guide musical*, juin 1904.)

(2) Voici ces signes. Ils étaient d'ordinaire rouges, rarement noirs, quelques-uns avaient un sens mélodique par eux-mêmes ; mais la majeure partie des « aphones » n'avait de sens mélodique que d'après le son donné par le neume noir — emphone, — près duquel il était placé. Le neume *emphone* donnait la clef de l'*aphone*.

Isson	Eteron.
Dipli	Xyron klasma
Paraclitiki	Argosyndeton
Kratimata	Gorgosyndeton.
Lygisma	Apodoma, ou : apoderma
Kylisma	Ouranisma
Antikenokylisma	Thès et apothès
Tromikon.	Théma aploun.
Exotrepton	Corevma
Tromikosynagma	Tzakisma.
Psifiston	Psifistoparakalesma
Psifistonsynagma.	Tromikoparakalesma
Gorgon	Piasma
Argon.	Zisma.
Stavro.	Zynagma.
Antikenoma.	Enarxis
Amalon	Varia
Thematismos esso.	Hémiphonon
Thematismos exo.	Hémiphtonon
Epegerma	
Parakalesma	

(3) Le mot *neume* est plus compréhensible, *signe* plus exact.

« commence dès que le chantre se met à chanter... » Le Protopsalte Biolakis inséra, dans un des bulletins de la musique ecclésiastique de Constantinople de 1819, un résumé du médecin philosophe Basileus Stephanidès, où se lisent ces mots : « La valeur et le jeu de mains de ces signes ne s'enseignent pas graphiquement »... « Un musicien d'église ne peut être complet s'il n'a appris oralement la mélodie et la conformation de ces signes ». Croustalas, le chantre, écrivait vers la fin du XVIII^e siècle, dans une petite théorie, au chapitre consacré aux neumes noirs et rouges : « Si les signes sont noirs, leur signification est nettement déterminée; s'ils sont rouges, ils n'indiquent que la moitié de leur signification. Le *varia* rouge coupe la voix descendante »... « L'éteron noir se chante lentement, rouge, rapidement... » Autre part il dit : « On ne peut fixer les lois des aphones, car tantôt on les chante ainsi, tantôt autrement. » Un manuscrit anonyme dit : « Si les neumes sont noirs on les chante synoptiquement, s'ils sont rouges, [on les chante] en les développant ». Et ces mots de Chrysante de Madyte ne sont-ils pas plus positifs encore : « Les caractères [signes] en usage depuis le commencement [du chant byzantin] jusqu'à Jean le Protopsalte, en 1855, ressemblent aux hiéroglyphes égyptiens, parce qu'un de ceux-ci ne désigne pas peu de chose, mais beaucoup, ainsi un ou deux caractères musicaux [aphones] représentent non seulement un son mais une ligne [mélodique] entière ».

De ces divers fragments on peut conclure : 1^o que les neumes aphones se chantaient. (De ce que des manuscrits disent qu'ils sont *sans voix*, n'indique pas que leur rôle soit muet. Sans voix est exact dans ce sens que la voix n'est pas fixée comme pour les neumes emphones, mais comprend tout un fragment mélodique.) 2^o Les *aphones* s'enseignaient oralement et, pour leur exécution, le Protopsalte, par une mimique expressive des mains, nommée « jeu de mains », rappelait aux exécutants la forme des aphones, et par là leur signification mélodique. Il en résultait une gymnastique près de laquelle celle de nos chefs d'orchestre semble inoffensive. 3^o Les traductions que nous possédons des chants archaïques, ayant, en regard du développement, l'original muni de signes aphones, ne laissent aucun doute sur le rôle de ces neumes (1).

Il existe, en effet, une série de documents de la plus haute importance, dus aux successeurs de Jean Damascène, qui, à mesure qu'ils transcrivaient tout au long, au moyen de nouveaux signes, les mélodies en notation primitive — aphone — mettaient en regard l'ancienne notation. Nous possédons ainsi comme une échelle dont chaque échelon s'éloignant de l'écriture primitive, dite damascénienne, se rapproche de nous, sans que nous perdions de vue le point de départ.

Les exemples pages 189 et 190 nous offrent un excellent modèle de ces transformations successives (2). Le premier exemple provient d'un ancien manuscrit du XIII^e siècle recopié par Pierre de Byzance; son origine remonte à plusieurs siècles

(1) Comme me le faisait remarquer avec infiniment de raison, et dans un autre sens d'idées, M. Psachos, on pourrait traduire le mot grec *ictys* par : *poisson*. Ce serait exact, puisque *ictys* signifie *poisson*, mais son sens symbolique est autre. Il faut lire *Iesus Christos Theou Yios Sotir*. De même il faut connaître la valeur complète de chaque signe « aphone » et non le traduire comme s'il était « emphone ».

(2) On trouve jusqu'à cinq et six transformations de l'écriture primitive, dite damascénienne.

en arrière (1), probablement à Jean Damascène. Il est écrit en neumes « emphones » et en neumes « aphones » (2). L'exemple qui suit marque un sensible progrès sur le premier. La mélodie s'y trouve déjà moins sténographiée, les aphones sont en bonne partie remplacés par des emphones. C'est l'écriture en usage au XVIII^e siècle. Le fragment que nous reproduisons est encore de Pierre de Byzance, mais recopié par Pierre Lampadarios. Le dernier exemple, développé par Grégoire le Protopsalte, en fixant le système d'aujourd'hui, achève la disparition des aphones.

Nous voyons déjà, au XVI^e siècle, les signes « aphones » remplacés par d'autres, « emphones », mais cette opération se faisait en général au détriment de la mélodie, mal traduite. Emu de cet état de choses, le patriarche Cyrille, au XVIII^e siècle, confia (3) à Jean Trapésondiès, premier chantre, le soin de compléter le système primitif afin d'empêcher les altérations de gagner tous les chants de l'office religieux. Un de ses disciples, Pierre Lambadarios du Péloponèse, puis un élève de celui-ci, Pierre de Byzance, continuèrent ce travail. D'autres suivirent cet exemple — Jacques le Protopsalte (4), George de Crète, etc., jusqu'à ce qu'au siècle dernier, les trois chantres : Grégoire (5), Chrysante de Madyte (6) et Hour-

(1) Voir p. 191, note 7.

(2) Le sens des signes aphones rappelle ce que nous disions de « l'ekphonétique ». S'agissait-il, par exemple, d'une demande, on adoptait le signe « paraclitiki » (demande, supplication), et ainsi de suite. — Les chantres étaient tenus avant d'exécuter les mélodies écrites avec ce système, à les considérer sous trois aspects différents. La première opération se nommait *Paralagie* (παράλογια, comparaison). Le chantre solfiait les neumes noirs « emphones » seulement, sur les syllabes *ananès*, *néanès*, *nana*, *agia*, en vérifiant chaque intervalle ; puis venait la *Métrophonie* (μετροφωνία) où les paroles jointes aux signes emphones entraient en jeu. enfin le *Mélos* (Μέλος), avec les signes aphones, donnait à l'œuvre son caractère définitif.

Il nous semble qu'il eût été plus simple d'écrire tout au long la mélodie et se passer du système aphone. Il eût fallu pour cela inventer le système perfectionné que nous révèle l'exemple que nous donnerons dans la 2^e partie de cet article, et qui représente une notable amélioration de l'écriture primitive. D'autre part, le parchemin coûtait cher ; on voulait gagner du temps, puisqu'il s'agissait d'écrire à la main ; il fallait donc réduire le travail au minimum.

(3) L'an 1756.

(4) Protopsalte = premier chantre.

(5) Grégoire (XVIII^e-XIX^e siècle) composa nombre de mélodies encore en usage dans l'Eglise. La nature l'avait richement doué ; atteint du choléra, il mourut âgé seulement de 27 ans. Le premier, il s'avisa d'indiquer la mesure des mélodies par de petites lignes rouges. La petite-fille de ce Grégoire possédait à Constantinople, il y a quelques années, une peinture à l'huile représentant son grand-père, la tête entourée d'un turban et vêtu d'une riche fourrure. Cette petite-fille se faisait un plaisir, malgré ses quatre-vingt-dix ans, de chanter les mélodies de « grand-papa », suivant ses propres expressions. Elle céda au distingué chantre M. C. Psachos une malle remplie de manuscrits ayant appartenu à son grand-père et dont la plupart étaient écrits de sa main. Il y avait là dix volumes absolument achevés, à côté de feuilles éparses et de cahiers provenant d'auteurs plus anciens. Nous y avons relevé des chants recopiés par Grégoire, d'époques différentes, avec ces mots : Appartenant à Damascène, à George de Crète, Pierre de Byzance, etc., etc. Il y ajoutait des réflexions sur le progrès de ces divers systèmes. Parmi les volumes retrouvés, sept forment un ensemble extrêmement rare, unique même. Ces sept volumes ont 24 1/2 × 17 1/2 cm, et sont couverts d'une écriture merveilleuse. Le papier était ligné au moyen d'un carton entouré de ficelles, qui, pressé sur les feuillets, y laissait une forte empreinte. Elle semble dater d'aujourd'hui. Par-ci par-là de petits ornements, croix grecques, des fleurs, décorent le texte. Les cinq premiers tomes forment une anthologie des chants de l'Eglise grecque, les deux autres sont consacrés à des chants *Heirmoi*. A la dernière page du tome IV, on relève ces mots : « Ce livre — l'*Anthologie* et le *Nouveau-Papadiki* — fut composé et écrit de ma main, « Grégoire Lambadarios de la Grande Eglise. Tome IV, 1817, juin ». Lampadarios était un titre donné au chantre Pierre du Péloponèse. On honorait de ce nom le porteur du grand cierge placé en face du Patriarche ; de là, le titre de « lampadarios » donné à ceux qu'on voulait spécialement distinguer.

(6) Chrysante de Madyte possédait sur ses deux illustres collègues l'avantage de connaître le

mousios (1), fraternellement unis, entreprirent la notation définitive de la plupart des anciennes mélodies. Après un labeur aride et acharné, ils purent compléter, dès l'année 1818, plusieurs volumes. En 1821, l'Église grecque put saluer avec joie l'apparition, en librairie, de deux volumes de Pierre Lambadarios du Péloponèse, revus par les trois chantres et intitulés : Δοξαστάριον et Ἀναστασιμαστάριον, le premier comprenant certains chants de l'office grec, le second, les chants de résurrection exécutés chaque samedi soir et dimanche matin. Ils furent imprimés à Bucarest par les soins de Pierre d'Ephèse, chantre (2).

Peu à peu, avec une civilisation plus avancée (3), ces ouvrages se répandirent plus facilement. Le travail d'édition, commencé à l'étranger, put se poursuivre à Constantinople même, d'abord par Hourmousios, qui survécut à ses collègues, puis par Théodore Phocaefs, le chantre (4).

En résumé, l'évolution de la notation byzantine subit trois étapes nettement distinctes ; la plus ancienne, dite damascénienne, connue par des manuscrits du XIII^e siècle, la restauration décrétée par le patriarche Cyrille au XVIII^e siècle, enfin, le travail complet des trois chantres, Grégoire, Chrysante et Hourmousios.

(A suivre)

FRANCK CHOISY,

Ephore du Conservatoire d'Athènes.

Sur les anches de clarinette.

Nous recevons la note suivante qui intéressera les spécialistes :

On sait que le bec d'une clarinette est muni de l'anche simple ou battante. C'est une lame de roseau dont l'élasticité est susceptible de variations souvent fâcheuses. Pour que la clarinette ait une constance telle que la colonne d'air qu'elle renferme vibre à l'unisson de l'anche, celle-ci devra garder le même intervalle, à tout instant, entre sa surface (la table) et les bords du bec.

Il n'en est pas toujours ainsi : le roseau de Provence (*Arundo Donax*) est tantôt tendre, tantôt sec ; le son produit manquera dès lors ou d'éclat ou de velouté. Dans tous les cas, c'est un corps poreux que le souffle de l'instrumentiste humecte aisément, et la période vibratoire de l'anche se modifie.

Quel que soit le roseau employé, mais de préférence la canne du Midi, on peut préparer comme suit des anches excellentes :

On laisse tremper pendant deux jours le bois du roseau dans de l'eau de chaux du commerce, puis on le dessèche entre plusieurs bandes de papier buvard. On

systeme musical occidental. Cet excellent théoricien écrivit le premier ouvrage théorique et pratique sur la musique byzantine. C'est l'Εἰσαγωγή εἰς το θεωρητικόν καὶ πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Chez Prignios, Paris, 1821, in-octavo de cinquante-six pages. En 1832, parut à Trieste un autre volume du même auteur, de 222 pages, avec étude historique de la question.

(1) Hourmousios, chantre remarquable par ses connaissances approfondies de tout ce qui avait rapport à la musique byzantine. Moins bien doué que Grégoire, au point de vue de l'inspiration, ses chants sont tombés dans l'oubli.

(2) Les caractères typographiques qui servirent à cette édition furent coulés en cuivre et fournis par un orfèvre grec.

(3) N'oublions pas que nous sommes en Turquie, où la civilisation, dans la première moitié du XIX^e siècle, était dans un état bien primitif.

(4) On peut reprocher à Phocaefs d'avoir altéré parfois les mélodies byzantines ; mais on lui doit beaucoup pour l'ardeur qu'il mit à compléter l'œuvre de ses prédécesseurs.

obtient du roseau pour anches vibrant très bien et n'absorbant que médiocrement l'humidité.

La substance, comme on sait, contient divers principes pectiques, entre autres de l'acide pectique mêlé à de la cellulose; en partie elle est silicifiée. Au contact de l'eau de chaux, il se forme un pectate de calcium insoluble; le précipité non seulement remplit les pores, mais semble ajouter à l'élasticité propre du roseau.

Nous avons fait cette recherche uniquement pour des clarinettes, et le résultat nous a grandement favorisés. Il ne faut pas, selon nous, que le bois reste trop longtemps dans la solution calcique, de peur que l'anche ne devienne trop « dure ».

JULES AMAR,

Préparateur de physique à la Faculté de médecine de Paris.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par arrêtés en date du 14 mars 1907, MM. Camille Chevillard et L. Capet sont nommés professeurs titulaires des classes d'ensemble instrumental (musique de chambre) nouvellement créées au Conservatoire national de musique et de déclamation.

— Un emploi de professeur d'une classe de piano (élèves-hommes) est vacan au Conservatoire national, par suite de la nomination de M. Philipp, désigné par arrêté ministériel pour remplacer M. Alphonse Duvernoy, décédé.

Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire jusqu'au 9 avril prochain.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

SUBVENTION. — Par arrêté ministériel en date du 15 mars 1907, une subvention de mille francs est accordée à la Société J.-S. Bach, à Paris, dirigée par M. G. Bret.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 février 1907 au 19 mars 1907.

DATES	PIECES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 février	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	13.757 76
22 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	16.004 34
23 —	<i>Thamara. — La Maladetta.</i>	Bourgault - Ducou - dray. Vidal.	7.362 50
25 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	15.186 91
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.144 76
1 ^{er} mars	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.015 41
2 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	11.505 »
4 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.011 41
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.113 76
11 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.636 41
12 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	19.079 34
13 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	12.895 76
15 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.523 91
16 —	<i>Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Saint-Saëns. C. Er- langer.	11.885 »
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.753 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 février 1907 au 19 mars 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 février	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.353 50
21 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.259 50
22 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.842 50
23 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.863 33
24 — matin.	<i>La Traviata. — La Fille du Régiment.</i>	Verdi. Donizetti.	5.553 »
24 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.493 50
25 —	<i>La Coupe enchantée. — Le Barbier de Séville.</i>	G. Pierné. Rossini.	4.627 »
26 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.875 »
27 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	6.101 50
28 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.760 33
1 ^{er} mars	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.026 50
2 —	<i>La Coupe enchantée. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	G. Pierné. Massenet.	9.343 83
3 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.687 50
3 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.373 50
4 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.539 50
5 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	7.925 »
6 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.100 50
7 — matin.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	7.367 50
7 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.781 50
9 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Coupe enchantée.</i>	Massenet. G. Pierné.	8.648 33
10 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.296 50
10 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	7.797 50
11 —	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	3.483 »
12 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.216 50
13 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.802 50
14 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.479 33
15 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.075 »
16 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.834 33
17 — matin.	<i>Les Noces de Jeannette. — Madame Butterfly.</i>	V. Massé. Puccini.	8.899 50
17 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.531 50
18 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.570 50
19 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.111 98

NANCY. — De Nancy on nous écrit que la *Chanson de Bretagne*, exécutée intégralement avec orchestre (sauf le n° 1), avec M^{lle} Blanc et M. Carbelli, vient d'obtenir un très gros succès. Selon M. Guy-Ropartz lui-même, les Nancéens ne s'étaient jamais montrés aussi chaleureux.

M^{me} GEORGES MARTY. — Très brillant a été le concert donné le 19 par M^{me} Georges Marty, dont on a admiré et applaudi le magnifique contralto dans *l'Amour d'une femme* de Schumann, et des mélodies de Le Borne, Alex. Georges, V. d'Indy, A. Messager, G. Marty, Ch. Levadé, Guy-Ropartz, Em. Pessard.

M. PAUL VIDAL. — Notre excellent ami M. Raymond Marthe, le violoncelliste bien connu, a donné en son appartement de la rue de Sèvres une soirée musicale entièrement consacrée aux œuvres de Paul Vidal. On y a applaudi

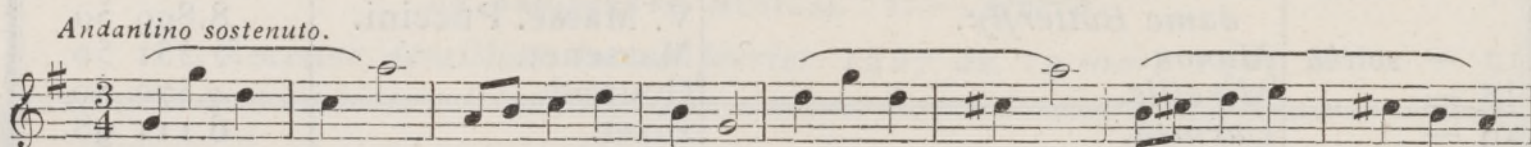
diverses mélodies : *la Fille aux étoiles*, *les Roses mortes*, *la Cigale et la Fourmi*, *la Meneuse de jeu*, tantôt tendres et profondes, tantôt spirituelles et vives, interprétées par M^{lle} Danly ; une sonate de Leclair, pour piano et flûte, dont le *continuo* a été développé par Vidal et interprété de manière exquise par le flûtiste Ph. Gaubert ; enfin, pour quatuor à cordes, la *Suite espagnole* et des *Danses anciennes*, le *Noël*, où s'affirme une écriture savante et aisée, un sentiment délicat, une distinction de style qui sont les traits caractéristiques du talent de M. Paul Vidal. — A. G.

TOULOUSE. — Par arrêté en date du 14 mars de M. le préfet de la Haute-Garonne, M^{me} Guilhot a été nommée professeur titulaire de solfège (classe des chanteurs) à l'école de musique succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Gaget, décédé, et M. Messaud a été nommé professeur de solfège (classe du soir) à la même école, en remplacement de M. Léger, appelé à d'autres fonctions.

LE HAVRE. — M. Woollett, ingénieur auteur d'un traité de prosodie à l'usage des compositeurs, poursuit avec succès un cours d'histoire de la musique que commentent d'intéressantes auditions. Dans l'une des dernières séances, consacrée à l'époque du clavecin, M. Woollett — qui est excellent claveciniste — a fait entendre des œuvres tout à fait inconnues de Byrd, de Matheson, de Porpora, etc.

A signaler encore le délicieux *Coucou* de Pasquini et les trios de Rameau, dans lesquels MM. Aquilina et Maurech donnaient la réplique à M. Woollett.
P.

PERPIGNAN. — Beaucoup de monde au dernier exercice des élèves du Conservatoire, auquel prenait part le poète Bouchor. La classe d'orchestre a exécuté avec beaucoup de style quelques œuvres classiques, et un fort beau prélude en forme de fugue de M. Gabriel Baille, l'éminent directeur du Conservatoire de Perpignan.



Par sa forme, le « sujet » du *Prélude-Fugue* (1) de M. Baille prête aux combinaisons les plus variées, et, malgré sa forme sévère, cette œuvre orchestrale est étincelante d'esprit et de verve.

Un très heureux contre-chant de trompettes *pp.* contraste d'une façon piquante avec le développement de la fugue.

On a beaucoup applaudi M^{lle} Gabrielle Baille, violoniste accomplie, et M^{lle} Angèle Planet, une aimable flûtiste.

M. G.

MONTE-CARLO. — Il est rare d'entendre interpréter le *Barbier de Séville* d'une façon aussi brillante et parfaite, tant au point de vue vocal que scénique : M. Raoul Gunsbourg a su réunir les artistes les mieux faits pour traduire toute la vie brillante du délicieux chef-d'œuvre de Rossini.

(1) Le *Prélude-Fugue* de M. Baille (op. 96) a paru chez Enoch.

M^{lle} Storchio a chanté le rôle de Rosine d'une voix idéalement pure, magnifiquement timbrée, avec une virtuosité merveilleuse, et elle s'y est montrée comédienne exquise, d'une grâce charmante, d'une malicieuse espièglerie, avec un brio admirable.

M. de Lucia fut un Almaviva fort élégant, chanteur remarquable, d'une très jolie voix, conduite avec un art parfait. Dans le rôle de Figaro, M. Tita Rufo a fait sonner son bel organe de baryton et a enlevé le rôle dans un mouvement étourdissant. M. Pini Corsi fut un Bartholo de comique puissant, purement classique et vraiment irrésistible.

Le rôle de Basile était interprété par M. Chaliapine : le grand artiste en a fait une véritable création bien personnelle, d'un caractère pittoresque, d'une ampleur superbe.

Le succès fut éclatant pour tous.

L'orchestre était dirigé par M. Pomé.

— Après le brillant pianiste Galeotti, l'extraordinaire violoniste Jan Kubelick, M. Raoul Pugno a eu un très grand succès, aux Concerts classiques, avec le Concerto en *la* mineur de Grieg ; dans un très beau récital, il a joué des œuvres de Bach, Hændel, Schumann, Chopin, Weber, d'Indy, et son originale *Sérénade à la lune*. — Au dernier Concert classique, M^{me} Mally Borga a chanté avec beaucoup de sentiment l'air du *Freyschütz*, avec des mélodies d'A. Duvernoy et de Merikanto. — S.

AUTOGRAPHES DE MUSICIENS. — M. Delestre, commissaire priseur, a vendu le mois dernier, avec le concours de M. Noël Charavay, le distingué expert, une précieuse collection de morceaux de musique et de lettres autographes de compositeurs célèbres.

Voici la description sommaire de quelques-uns, avec les prix auxquels ils ont été adjugés :

An die Musik, morceau de musique, avec paroles, 1 page in-4°, autographe, signé de Schubert, le grand compositeur autrichien, orné de son portrait, 1.300 francs ; *Mazurka*, 1 page in-4°, par Chopin, 705 francs ; partition autographe de Massenet de la transcription pour piano de *Phèdre*, avec dédicace à M^{lle} Thomson, datée : « Paris, 5 décembre 1900 », signée de l'illustre compositeur (73 feuillets in-folio), 505 francs ; sonate à quatre mains en *mi* bémol majeur (*allegro, adagio, presto*), manuscrit autographe de Gounod, superbe pièce de la jeunesse de l'illustre compositeur qui ne figure pas dans le catalogue de ses œuvres, 310 francs ; morceau de musique autographe signé de Verdi, avec paroles (Milan, 1846), 1 page in-4°, 52 francs ; fragment de l'ouverture de *Struensee*, autographe de Meyerbeer, 48 francs ; *le Rêve du bonheur*, autographe d'Adam, 20 francs ; fragment de la marche funèbre de l'oratorio *Der Jungling von Nain*, morceau de musique autographe signé Lindpaintner, célèbre compositeur de musique allemand, 12 francs ; *le Refus*, de Paër, l'auteur du *Maître de chapelle*, 15 francs ; morceau de musique autographe de Rossini, 53 francs ; morceau à première vue pour le trombone, autographe d'Ambroise Thomas, 28 francs.

Parmi les lettres les plus intéressantes, il faut indiquer : une lettre de Wagner, adressée à une amie, datée de Paris, 1^{er} janvier 1862. Il lui annonce son arrivée à Paris, où il cherche un asile pour travailler ; il lui demande de lui

offrir cet asile. (La représentation du *Tannhäuser* à Paris eut lieu le 13 mars suivant.) Cette lettre a été vendue 220 francs. Un reçu de 1.200 florins, signé de Beethoven, montant de la pension que lui avait assurée le prince Rudolph, 103 francs ; une correspondance de Boïeldieu avec M. Fournier, professeur de musique à Rouen. Dans ces lettres, Boïeldieu annonce que son éditeur vient de lui envoyer un exemplaire de *la Dame blanche* superbement relié ; il gagne de l'argent, mais il fait grandement les choses. Il se propose d'aller à Londres ; Weber y est. Dans une autre lettre, Boïeldieu remercie ses compatriotes de la médaille qu'ils lui ont votée ; il ira à Rouen leur exprimer sa gratitude, mais il ne veut pas de démonstration, ni conduire l'orchestre, ni dîner chez le maire. Dans une autre encore, Boïeldieu écrit : « Notre maison a été en sérénade cette nuit comme le jour de *la Dame blanche* ; je suis descendu dans ma cour pour chanter dans les chœurs et j'ai fait deux brioches. Rossini, qui était aussi dans la cour, m'a trouvé une superbe basse-taille... la nuit tous les chats sont gris. » — On a donné 112 francs de cette curieuse correspondance.

Une lettre de Hérold à M. Dubois, bibliothécaire du duc de Bourbon, datée du 27 novembre 1827, a été payée 70 francs. Le célèbre auteur de *Zampa* et du *Pré-aux-clercs*, annonce son mariage en ces termes : « J'épouse une demoiselle charmante, élevée d'une façon admirable, pleine d'instruction et de talent, et quoique sa fortune soit peu de chose, ses espérances sont solides et mon avenir est assuré. » Il ne prévoit pas qu'il aura de grands plaisirs, mais il ne voit pas de chagrins à redouter.

Une lettre de Cherubini à une dame (Paris, 5 septembre 1816) où il lui promet qu'il votera pour M. Valenciennes si celui-ci se présente à l'Institut : mais il craint que Prudhon, déjà ballotté, ne soit élu. Cette lettre a été adjugée à 22 francs.

Une intéressante lettre de Paganini à un ami intime, datée de Rome, 12 janvier 1821, a fait 50 francs. — HEBERT ROUGÉ.

Instruments de musique. — Dans d'autres ventes il y a eu des instruments de musique anciens fort curieux. Parmi ceux qui avaient été collectionnés par feu M. Le Roux, professeur honoraire de l'École supérieure de pharmacie, citons : une double vielle de Pons, à Grenoble, très originale, adjugée à 215 francs ; une vielle de 1733, de Louvet, à Paris, très jolie par ses ornements, 95 francs ; une vielle, très originale, de Prieur, à Paris, 62 francs ; un joli tambourin du XVII^e siècle, 105 francs. Dans une autre vente, un clavecin du temps de Louis XV, en bois peint au vernis, avec ornements en relief sur le dessus (instruments de musique et accessoires ; sur les côtés sujet de chasse au cerf), avec sa table-support en bois sculpté et doré, a atteint 1.000 francs. H. R.

Le Gérant : A. REBECQ.