

LA REVUE MUSICALE

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

N° 10 (septième année)

15 Mai

1907

Les œuvres récentes.

SALOMÉ, I ACTE, POÈME D'OSCAR WILDE, MUSIQUE DE RICHARD STRAUSS (THÉÂTRE DU CHATELET). — J'ai rarement vu à Paris une salle aussi éblouissante d'élégance que celle du Châtelet, le soir où a été donnée la répétition générale de *Salomé*. Comme équivalent, au point de vue de l'éclat des diamants, de la distinction des personnes, et de tout ce qui constitue la réunion vraiment *select*, je ne trouve dans mes souvenirs que le gala organisé à l'Opéra, il y a quelques années, en l'honneur du roi Édouard, et où les comtesses, marquises, duchesses, etc..., toutes coiffées de leur couronne, faisaient au monarque anglais, dans la corbeille du premier étage, comme un radieux cortège de reines. Ces honneurs et ce déploiement extérieur pour *Salomé*, est-il besoin de le dire ? n'avaient pas des causes purement musicales, bien que M. Richard Strauss soit considéré en France comme un compositeur de grand talent, et que son dernier ouvrage, par suite de circonstances diverses, tint les esprits en éveil. La première audition de ce drame énorme, acclamé dans tel pays, repoussé dans tel autre, et la présence de l'auteur lui-même au pupitre, ont fourni au gouvernement français, aux ambassadeurs, et, par eux, à la partie la plus brillante de la société parisienne, l'occasion de faire une manifestation de bon aloi : le secret état d'esprit de la plupart de ces auditeurs de marque m'a paru être, avec l'impatience de voir une chose rare et réputée un peu scandaleuse, le désir de donner un pendant à l'accueil si cordial récemment fait par l'Empereur d'Allemagne à MM. Saint-Saëns, Massenet, Xavier Leroux. Un devoir très précis de courtoisie internationale a coïncidé avec l'estime due à un grand musicien, avec le goût artistique d'une élite, la perversité de quelques-uns, et le snobisme de presque tous.

La pièce a été suivie avec une attention sans défaillance et une sorte de curiosité haletante. Elle a fait certainement une forte impression ; je n'oserais cependant pas affirmer qu'elle a *ému* autant qu'*étonné*. D'abord, rappelons en deux mots le sujet.

La scène représente la terrasse du palais d'Hérode. A la porte de la salle du festin se tient le jeune officier Narraboth. La princesse Salomé, qui a fui l'orgie, apparaît.

Tout à coup, du fond d'une citerne voisine où est enfermé le prophète Jochanaan, s'élève la voix du prisonnier. Il prédit la venue de la religion nouvelle.

Salomé, impérieuse, exige qu'on lui montre le prisonnier. Narraboth n'y consent que parce qu'il est subjugué par son amour pour la princesse.

Dès qu'apparaît Jochanaan, Salomé lui crie son amour. Narraboth se tue à ses pieds sans qu'elle s'en aperçoive.

Jochanaan, insensible, maudit Salomé et sa mère Hérodiad, femme d'Hérode. Mais voici Hérode et ses convives qui sortent du festin. Le tétrarque de Judée, excité par les vins, demande successivement à Salomé de manger des fruits, de boire à sa coupe et de danser avec lui. Salomé refuse tout, mais, se ravisant tout à coup, elle acceptera de danser si Hérode lui jure de lui accorder tout ce qu'elle lui demandera. Hérode fait le serment fatal, et Salomé danse la « Danse des Sept Voiles », au bout de laquelle elle tombe éperdue aux pieds du tétrarque.

Salomé réclame alors la rançon qui lui est due : elle veut, sur un plat d'argent, la tête du prophète Jochanaan. En vain, Hérode lui offre en échange toutes les richesses du royaume : Salomé, implacable, réclame la tête de Jochanaan.

Terrifié, Hérode accepte. Le bourreau descend dans la citerne ; on entend dans le silence un gémissement, et bientôt la tête du supplicié apparaît, sortie du puits par le bras du bourreau.

Tous les assistants sont atterrés. Salomé prend des mains du bourreau la tête de Jochanaan, et exhale devant le prophète mort l'amour qu'il lui a refusé de son vivant.

Hérode, effrayé et écœuré, s'écrie : « Qu'on tue cette femme ! »

Les soldats se précipitent sur Salomé et l'écrasent sous leurs boucliers.

En un pareil livret, d'un caractère ultra-romantique, tout est violent et haut en couleur, mais à peu près rien n'est de nature à toucher, parce que tout semble faux, contourné, conventionnel, gonflé d'un mauvais esprit de raffinement et d'outrance. Les personnages ne sont pas assez étudiés pour paraître humains, et ressemblent à de gigantesques pantins, habillés de costumes rutilants. Les passions ne sont que des gestes de folie ou de brutalité. Le public est cependant haletant, parce que la musique de M. Strauss supplée à la vérité — seule source de poésie et d'émotion — en sollicitant toujours l'imagination et en maintenant jusqu'au bout l'auditeur dans l'attente de quelque chose de très pathétique. Le poème n'est pas humain ; la musique veut l'être. Elle reste pourtant superficielle (ou d'une psychologie qui porte à faux) et décorative, comme une grande composition de M. Roehgrosse.

Il y a, dans l'esthétique de M. Richard Strauss, quelque chose d'assez grossier : c'est cette idée, que plus une œuvre est longue et énorme, plus elle est belle. La *quantité* et la « fourniture » semblent avoir pour lui une importance capitale. Il réunit tous les actes d'un drame en seul bloc (une heure trois quarts de musique continue), il multiplie les instruments, il crée des difficultés d'exécution nouvelles, il accumule les parties en contrepoint, comme si, en tout, il voulait gagner une gageure ou s'emparer d'un record. Il a peut-être du génie : il n'a certainement pas de goût (je parle du goût tel que nous le comprenons). Nous, Français, nous sommes d'une autre école. Nous voulons qu'une œuvre quelconque ait pour base une observation faite soit dans la vie réelle, soit dans l'Histoire, et que la fantaisie elle-même ne soit qu'un ingénieux moyen d'être vrai avec grâce et légèreté. Nous admirons sans doute des drames terribles comme les *Choéphores* d'Eschyle, ou l'*Œdipe Roi* de Sophocle, comme *Macbeth* et *Jules*

César ; mais nous voulons que ces drames, outre leur fonds de vérité historique ou humaine, aient une mesure, des proportions raisonnables, *mediocre aliquid*, comme disaient les Latins, ou « une juste grandeur », selon la traduction que notre Racine donnait de ce mot. Nous apprécions un dîner, non d'après la grosseur des portions servies (choux aigres, saucisses, hareng, lard, pommes de terre et œufs durs superposés), mais d'après leur finesse ; et nous estimons que dans le festin des barbares, décrit par Flaubert dans *Salammbô*, il y a place pour un glouton, non pour un délicat. Nous ne pensons pas que la Vénus de Milo ou l'Apollon du Belvédère seraient plus beaux s'ils avaient la même hauteur que la tour Eiffel. A une maison de dix-huit étages sur l'avenue n°..., nous préférons la villa d'Horace, riante sous le ciel latin, avec son bouquet d'arbres et sa source vive, et, sous la treille, le jeune échanson couronné d'un simple myrte. A l'art de M. Strauss j'oppose celui d'un Bizet. Le premier m'étonne ; le second me charme. L'un m'éblouit ; l'autre me pénètre et m'enchanté. Entre les deux je n'hésiterais pas à choisir. Affaire de routine, probablement, et d'étroitesse d'esprit !

Il y a quelque chose de grossier, de lourdement germanique, dans l'esthétique de M. Richard Strauss. Ce compositeur est une manière d'ogre ; il juge de notre estomac d'après le sien ! Mais il y a aussi dans son art quelque chose d'admirable : c'est sa puissance même, sa force de résistance dans les records de masse et de durée où il s'engage, sa faculté d'écriture, son contrepoint babylonien, sa science des architectures sonores et des timbres, et, avec les ressources incomparables de sa technique, sa fécondité d'imagination. Le goût du « grand » dans la symphonie n'est pas à la portée du premier venu ; il est ici le signe évident d'une personnalité artistique fort remarquable. Être très personnel, très original par quelque endroit, — et produire beaucoup, — c'est peut-être, après tout, par là que doivent se manifester les grands artistes ! Les idées mélodiques de M. Strauss sont d'une abondance merveilleuse, — je voudrais que, considérées en elles-mêmes, elles fussent d'une qualité plus haute. Quelquefois elles ne sont qu'étranges ; mais elles sont traitées de main de maître. *Es ist ja Kolossal !* Il faut répéter, sans ironie, cette exclamation familière à nos voisins. Je ne partage pas l'avis d'un compositeur parisien qui jugeait ainsi cette musique : « Ce sont des ragots de restaurant à vingt-cinq sous, mais accommodés par le chef cuisinier de l'Empereur d'Allemagne. » — Et voilà des impressions bien contradictoires. Je n'en puis donner d'autres après une première audition. Peut-être aurai-je à les modifier dans la suite ! — J. C.

« *ARIANE ET BARBE-BLEUE* », 3 ACTES, PAROLES DE M. MÆTERLINCK, MUSIQUE DE M. PAUL DUKAS (THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE). — Voici une œuvre de très haute valeur artistique, et dont le succès a été très vif. M. Dukas, né à Paris en 1865 et ancien élève de notre Conservatoire, premier prix de contrepoint et de fugue en 1886, lauréat du concours de Rome (2^e prix) en 1888, était déjà très estimé par les connaisseurs pour un certain nombre d'ouvertures (*le Roi Lear*, *Gætz von Berlichingen*, *Polyeucte*), une symphonie, et surtout l'*Apprenti sorcier* (1897), qui est une des plus heureuses compositions de notre temps. Son dernier ouvrage, monté par M. Carré avec l'art et le luxe qui lui sont habituels, est extrêmement brillant et d'une beauté musicale réelle ; j'aurai à peine à faire une réserve, sur un point d'ailleurs capital.

M. Dukas a d'abord travaillé sur un poème très plaisant et original, écrit en 1901 par M. Mæterlinck, esprit subtil et délicat qui aime la naïveté — et par conséquent la profondeur — des choses enfantines. Entre ses mains, un conte de Perrault est devenu, sans rien perdre de sa fraîcheur et de sa couleur, une suite de symboles philosophiques. Pour la caractéristique de ce livret, je citerai l'excellente analyse de notre confrère M. Henry Bidou, du journal *les Débats* :

« Au début, par les fenêtres d'une salle vide dans le château de Barbe-Bleue, on entend les voix de la foule ; on apprend ainsi que Barbe-Bleue ramène dans son carrosse une femme qui est la sixième, et qu'elle est très belle. Elle entre, suivie de la nourrice ; elle se nomme Ariane ; Barbe-Bleue lui a donné les six clés d'argent qui ouvrent les portes permises, et la clef d'or qui ouvre la porte interdite. La nourrice tourne, avide et effrayée, les clés d'argent, et voici ruisseler d'une porte les améthystes, d'une autre les saphirs, d'une autre les perles, d'une autre les émeraudes, d'une dernière les rubis, menace de mort, de la dernière enfin l'aveuglante lumière des diamants, « en qui s'agite la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même ». Et derrière eux paraît la porte interdite, aux serrures d'or. C'est celle-là seule qui importe. Ariane l'ouvre, non par curiosité, mais parce que sa conscience l'y contraint. « Il faut d'abord désobéir : c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas. » La porte ouverte ne laisse voir qu'une ombre d'où s'élèvent les chants des femmes captives. Barbe-Bleue paraît et veut entraîner Ariane. Mais déjà les paysans, qui guettent aux alentours, s'élancent pour la délivrer. Ariane les arrête d'un geste : — Que me voulez-vous ? dit-elle. Il ne m'a fait aucun mal.

« Tel est le premier acte. Nous entendons aisément que les femmes sont captives dans un cachot dont la porte s'ouvre sur les clartés de l'esprit, et que celle qui les délivrera sera celle qui se révoltera contre les lois de la force, et qu'elle vaincra par la puissance de la volonté, de la beauté et de la paix. Mais qu'une glose a peu de grâce auprès d'un mythe ! Au second acte, Ariane est descendue dans le cachot où les cinq premières femmes sont captives. Elle les embrasse et elles ont peur d'elle. Leur prison, profonde et noire, est à peine close. Une porte qu'elles peuvent ouvrir laisse apercevoir une grande clarté. Mais elles ont peur de cette clarté ; elles croient qu'elle vient de la mer, qui les submergera. Ariane tire les verrous, brise les vitres, et le ciel pur apparaît. Les captives s'enivrent du premier sourire de leur liberté. Ainsi finit le second acte.

« Au troisième, elles errent dans le château. Le château est enchanté ; quand elles ont voulu franchir les fossés, les ponts se sont levés d'eux-mêmes. Elles restent captives, mais dans un séjour enchanté. Elles ont des âmes puériles et vaines. Elles s'enveloppent d'étoffes charmarrées, et Ariane leur apprend à délivrer leurs cheveux, leurs bras et leurs seins, et à s'orner de pierreries : ce qui veut dire, je pense, à vivre en vérité et en beauté. Cependant Barbe-Bleue revient pour les ressaisir, accompagné d'une escorte de nègres ; comme il va franchir les fossés, les paysans se jettent sur lui, le lient et l'apportent à Ariane. Ariane le délivre et soigne ses plaies. Ainsi la femme nouvelle, protégée par le peuple, usera de sa liberté nouvelle pour défendre à son tour contre ce même peuple l'ancien tyran qui la tenait prisonnière. Mais la porte est ouverte et la campagne est bleue. Ariane s'en va et engage ses sœurs à la suivre par l'univers. C'est ici la dernière péripétie. Elles refusent. Elles demeurent captives volon-

taires, dans le château enchanté où elles ont vécu. Les femmes ne veulent point être délivrées. Quand tous les verrous tomberaient, elles auraient peur de la lumière et de la liberté. Elles resteront d'elles-mêmes dans le château de Barbe-Bleue.

« Le mythe est beau, mais c'est le poème qu'il faut écouter. On l'écouterait mal si on cherche à enfermer les belles paroles simples et jusqu'à l'étoffe musicale dans un caveau de raison plus cruel que Barbe-Bleue. Il faut se laisser le droit de rêver. « Une allégorie, a dit Mæterlinck lui-même, a un millier d'ailes. »

Ne vous étonnez pas que nous insistions sur l'analyse du livret. Aujourd'hui, il a une importance capitale ! De même que les interprètes se préoccupent moins de *chanter* que de *jouer*, les compositeurs veulent, avant tout, suivre de près une donnée, et approprier leur langage à des idées précises. Sur ce poème, M. Dukas a écrit une partition très indépendante et très riche de formes, extrêmement colorée, où le drame lyrique absorbe « le conte » et où l'on trouve la plupart des procédés présentement à la mode, — dissonances, rythmes contrariés, belle et savante incohérence d'écriture, — mais avec des idées personnelles, et, en dépit de la confusion apparente, une science très remarquable de la construction symphonique. Tout d'abord, je regrettais qu'un conte de Perrault fût alourdi et compliqué par l'emploi de toutes les ressources de la grande symphonie mélodramatique et réaliste. Mais, comme on l'a vu, nous sommes très loin de Perrault, lequel ne fournit plus qu'un symbole, un cadre à des pensées profondes. La philosophie n'est peut-être pas à sa place à l'Opéra-Comique ; ce qui est toujours bienvenu, c'est un talent personnel et indépendant, un compositeur qui a vraiment le don de création. Cette originalité, je dois le dire, n'est pas toujours exempte d'alliage. M. Dukas, en nous peignant l'histoire de Barbe-Bleue et de ses femmes, imite parfois le *Siegfried* de Wagner, et quelques-unes de ses combinaisons mélodiques imposent le souvenir de *Siegfried-Idyll* ; c'est peu de chose, un reste inévitable des habitudes d'antan. Ce que je reprocherai à M. Dukas, — et ceci est peut-être encore dû à une survivance de l'art wagnérien, — c'est une certaine longueur dans quelques scènes (en particulier dans celle du 2^e acte qui se passe dans le cachot noir où sont enfermées les prisonnières ; l'effet esthétique est à peu près celui du prélude de la *Götterdämmerung* !). J'ai surtout — et c'est là ma seule réserve importante — à lui reprocher la façon dont il a traité la partie purement vocale de son œuvre.

M. Dukas est un instrumentiste et un symphoniste de premier ordre. Le chant, il ne le connaît pas, ou bien il le méprise. Dans son opéra, on ne chante pas. Si d'aventure apparaît l'esquisse d'une mélodie, elle est écrasée par le fracas des cuivres, et pas un mot ne parvient à l'oreille de l'auditeur. Toujours des récitatifs, des formules-tronçons ; jamais d'ensemble ! Il y avait, dans le poème, un élément de mélodie tout à fait exquis : ce sont les jeunes femmes de l'ogre, d'abord dans leur prison souterraine, puis remontant à la lumière et à la vie, reparaissant dans le beau château féerique avec des habits d'or, au milieu des perles et des bijoux très précieux, enfin penchées sur le tyran blessé et garrotté, qu'elles soignent généreusement en oubliant sa cruauté passée. Vous penserez comme moi qu'il y avait là le sujet charmant d'un quintette vocal ; M. Dukas a été d'un autre avis. Pour rester fidèle à son « esthétique », — laquelle veut qu'on ne soit pas au théâtre pour se divertir, — il ne nous a jamais donné ce quintette attendu, et dont l'occasion s'offrait si souvent. Il a eu grand tort ; son « drame

lyrique » n'y aurait rien perdu. Une omission de ce genre est impardonnable, et j'irai jusqu'au bout de ma pensée : si M. Dukas n'a pas écrit le quintette — à la manière de Bizet — qu'exigeait le poème, je soupçonne que la raison en est fort simple : c'est que le quintette pour voix de femmes est chose trop difficile. — J. C.

CONCERT DE HARPE CHROMATIQUE. — M^{lle} Hélène Zielinska a donné le 6 mai dernier son concert annuel à la salle Pleyel. Cette charmante artiste pratique la harpe chromatique. Nous ne parlerons point de son talent d'exécution : le talent à Paris est la chose qui manque le moins, il y a autant de talents inconnus que de réputations surfaites. Mais M^{lle} Zielinska a tout à la fois la réputation et le mérite. Ce qui nous plaît en elle, c'est le sentiment qu'elle a de la probité de son art. Le programme de chacun de ses concerts n'est point un programme de harpiste, car on ne nous a guère habitués à les concevoir tels, c'est le choix d'une musicienne, qui ignore les fantaisies, les morceaux de virtuosité banale, les restes falots d'un romantisme dont la harpe s'était faite le dernier écho et le dernier refuge. Qu'on vienne arguer que la littérature de cet instrument est lamentablement pauvre : à cela le programme du concert de M^{lle} Zielinska est une réponse heureuse. Nous y relevons une sonate pour violon et luth du grand maître que fut Rust (1739-1796), des pièces de clavecin de J.-B. Lœillet, de Scarlatti, de Bach même. La harpe chromatique a rendu luth et clavecin sans rien altérer du texte original. Il est évident que ces œuvres ne sont point des concessions faites au public ; mais à en juger par les applaudissements prodigués à M^{lle} Zielinska, il semblerait que ce même public n'est point désireux de tant de concessions. A côté de M^{lle} Zielinska on a surtout remarqué la ravissante voix de ténor de M. Moughounian. Il y a quelques dangers à être ténor, entre autres celui de chanter le *Renouveau* de A. de Castillon comme une mélodie de Massenet. M. Moughounian est trop artiste pour être longtemps sans s'en apercevoir. — P. A.

LES ORIGINES DU CHANT ROMAIN ; L'ANTIPHONAIRE GRÉGORIEN, PAR AMÉDÉE GASTOUÉ, PROFESSEUR DE CHANT GRÉGORIEN A L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS (1 VOL. 307 p., AVEC NOTATIONS, CHEZ ALPH. PICARD, 12 FR.). — C'est une question encore insoluble que de savoir d'où l'Eglise romaine a tiré les chants de son répertoire. Toutes les vraisemblances portent à croire qu'elle les a empruntés aux Grecs de l'antiquité. En effet, elle a reçu des Grecs tant d'idées et de traditions — y compris la théorie de la musique, — qu'il serait étrange qu'il eût été fait une exception pour les mélodies. Mais l'Eglise, — qui a été fièrement appelée, par un rabbin, « une hérésie juive », — a été la continuatrice de la Synagogue et lui doit beaucoup aussi. On voit combien la question est complexe. A défaut de documents musicaux (car il n'y a pas aujourd'hui un seul chant dont on puisse affirmer qu'il appartenait à la Synagogue primitive), on est obligé de se rabattre sur l'histoire de la liturgie et sur des textes littéraires. Quiconque voudra s'éclairer sur ces questions difficiles, lira avec le plus grand profit le livre de M. Amédée Gastoué, résultat d'une somme énorme de lectures et de recherches. La tendance du livre est de sacrifier la tradition grecque, chère à M. Gevaert, au profit de la tradition juive. J'avoue ne pas être en état de prendre parti, dans un sens ou dans l'autre, pour des motifs que l'esprit scientifique puisse admettre. Je constate seulement que la documentation de M. Gastoué est solide et puisée aux meilleures

sources. Il y a néanmoins dans son travail, — ce qui paraîtra excusable, — un assez grand nombre de petites fautes matérielles, à en juger par le premier chapitre. J'en signalerai ici quelques-unes.

Page 8, ligne 17 : Il y a un office nocturne. L'auteur, qui donne le nom hébreu des offices, l'omet ici. L'office nocturne s'appelle *Arbith* ou *Maarib*.

Même ligne : Le nom de l'office matutinal est mal ponctué et mal orthographié. La seconde lettre, qui est un *ch* et non un *h*, doit être ponctuée *a* et non *e* ; la troisième doit être ponctuée *i* et non *a*, et la quatrième ne doit pas être ponctuée du tout. Le mot, qui doit se lire *cha'harith*, tel qu'il est transcrit ici, se lirait *chaheraïth*.

Même page, ligne 42 : Deux points-voyelles mal indiqués. La première lettre et l'avant-dernière portent la voyelle *i* au lieu de *é*. Tels qu'ils sont ponctués, les mots se liraient *Simoné esri*, au lieu de *Semoné esré*.

Page 12, ligne 29 : Deux fautes d'orthographe dans le premier mot. La seconde lettre est à supprimer ; et la quatrième doit être *k* et non *n* ; de plus, l'*r*, qui n'est pas ponctué, doit porter le point-voyelle *é*. Il faut lire *Pirké* et non *Pirné*.

Page 16, ligne 12 : Le point-voyelle de la première lettre manque dans le mot *aieleth* ; la seconde lettre devrait être ponctuée comme la troisième.

Même ligne : Ce n'est pas *ioneth*, comme ponctue l'auteur pour les besoins de sa théorie, mais *ionath* qu'il faut lire (v. Ps. LVI hébr.).

Page 18, au bas : Le texte hébreu cité renferme plusieurs erreurs :

1° L'accent souscrit du premier mot est < et non >.

2° Le point-voyelle du troisième mot doit être fait de 3 points obliques et non de deux pour représenter le son *ou*.

3° La dernière syllabe du quatrième mot forme en réalité un mot à part, comme le montre la transcription française qui suit.

4° Sous la première lettre du sixième mot, l'auteur a confondu avec la forme de l'accent ┐ le point-voyelle — accompagné de l'accent \. Le mot doit se lire *iaaberou* et non *iaberou*.

5° Au huitième mot, l'avant-dernière lettre est surmontée d'un point voyelle sans objet, l'auteur ayant donné à un même signe d'accentuation sa valeur d'accent et celle du point-voyelle qui lui ressemble, et qui se trouve, dans le texte, placé sur la lettre suivante.

6° La dernière lettre du dernier mot constitue une faute de lecture ; c'est *tse* et non *ye* qu'il faut lire ; et la transcription exacte est *aréç* et non *aréi* (v. page 19, ligne 4).

7° La seconde lettre du premier mot est un *s* et non un *ch*, comme le prouve le point qui surmonte le jambage de gauche de cette lettre. Il faut donc lire *besoumo* au lieu de *beschoumo* (page 19, ligne 4).

Page 19, ligne 4 : Au lieu de *laim*, lire *layam*, et au lieu de *oumaim*, lire *oumayim*.

Même ligne : Omission du signe d'accentuation | sous la première lettre du mot *iaberou*.

Page 18, ligne 2 : Au lieu de *soph-phasouq*, lire *soph-pasouq*. Même page, ligne 6, au lieu de *tiphcha*, lire *tipcha*.

Dans les noms hébreux des notations musicales, il faut relever quelques fautes :

Page 21, ligne 20 : Le mot n° 27 doit se lire *merka* et non *merkah*, comme il est écrit ici. Même erreur au n° 27, page 23.

Page 22, ligne 1, premier mot de gauche, lire *mapa'h* et non *mapar*. Sur le même mot autre erreur p. 23, n° 28, où le mot est écrit *mapad* ; page 22, ligne 1 : le quatrième et le sixième mot en partant de gauche demanderaient un *p* final au lieu d'un *p* initial ou médial. Même erreur page 23, n° 19.

Page 22, ligne 2, n° 13, lire *athnah* et non *athna* ; même page, ligne 3, n° 4, lire *pozer* et non *pour* ; le même mot est bien orthographié p. 23, n° 4 ; même page, ligne 6, n° 25, lire *yoraq ben yomo* et non *yoma* ; le même mot est bien orthographié page 23, n° 25.

Page 22, ligne 7, le second mot à droite doit se lire *tebir* et non *temir*.

Page 22, ligne 8, n° 15, lire *legarmé* et non *legarmo*. Autre faute sur le même mot, page 23, n° 15, *legarméh*.

Même page, même ligne, n° 8, lire *yethib* et non *yethig*. Le même mot est bien orthographié page 23, n° 8.

Page 23, n° 5, lire *Karné parah*, et non *Karké*.

Page 23, n° 9, lire *pachta* et non *pasta*.

Page 23, n° 6, lire *guèrech* et non *guérés*.

Je ne voudrais pas qu'on jugeât défavorablement ce très savant ouvrage d'après ces notules critiques. Après avoir étudié les « sources et origines premières », M. G. consacre une « 2^e partie » à « l'École romaine et son enseignement ». (Saint Grégoire et les musiciens romains, la méthode et les théoriciens, ve-

xⁱ^e siècle). La « 3^e partie » comprend « le développement et la fixation du répertoire » : l'organisation de l'office romain et le répertoire grégorien. — T.

Conférence de M. Jules Combarieu sur la musique et la magie.

Le 2 mai, aux Grafton Galleries, M. Jules Combarieu a fait à Londres une conférence sur « la musique et la magie », pour la Société franco-britannique. La séance, présidée par M. Archibald Geikie, professeur à l'Université d'Edimbourg et membre correspondant de l'Institut de France, avait réuni un très nombreux et très brillant auditoire, que M. l'Ambassadeur Cambon honorait de sa présence. Nous donnons *in extenso* le texte de cette conférence. — M.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Au moment de commencer cet entretien, je me demande s'il ne sera pas le résultat d'une « erreur sur la personne ». Tout à l'heure, au moment où j'entrais dans ces salons, — et trop tard sans doute, — on me disait que vous attendez surtout de ceux qui viennent prendre ici la parole, une causerie agréable, vive, spirituelle, ne donnant que la fleur des choses ; et c'est ce qui m'inquiète. Ceux qui enseignent au Collège de France ne peuvent prendre aucun engagement ferme, quand on leur demande d'être amusants. C'est un règlement qui remonte à François I^{er}. Aussi, je crains que la très aimable société franco-britannique, à l'appel de qui je me suis rendu, ne me reproche secrètement, quand elle m'aura entendu, d'avoir contristé cette brillante réunion, et ne dise en retournant un mot célèbre : c'est un danseur qu'il nous fallait ; et c'est un calculateur qui est venu !

Ce qui me rassure, c'est la bienvenue que vient de me souhaiter un savant éminent, Sir Archibald Geikie, considéré en France, par tous les hommes d'étude, comme un ami et comme un exemple ; c'est surtout l'atmosphère de sympathie qu'un Français sent ici autour de lui. Je compte, en espérant bien qu'elle produira ce soir tous ses effets, sur la formule des relations charmantes, à la fois solides et délicates, qui se sont établies de l'un et l'autre côté du détroit. Entre amis, on est indulgent ; on se passe bien des choses : on excuse un peu de pédantisme que certains professionnels traînent toujours avec eux, même en voyage. Or, de l'entente cordiale à l'amitié, il n'y a qu'un pas, celui que les géographes, avec une arrière-pensée évidente, ont appelé le Pas-de-Calais.

La question dont je me propose de vous dire quelques mots et qui se rattache à une idée d'harmonie, est celle des origines de l'art musical. Des trois objets qu'on peut se proposer en étudiant la musique, — exécution, théorie, histoire, — le dernier seul m'occupera ; je me hâte d'ajouter que, pour moi, l'histoire de la musique ne commence pas à Purcell ou à Palestrina, pour se limiter aux races anglo-saxonnes ou gréco-latines : elle commence à l'origine même de la civilisation et s'étend à tous les pays connus. Ceci soit dit pour expliquer que je prendrai un peu partout les exemples dont j'aurai besoin.

Cette question que j'ai choisie paraît un peu spéciale ; elle est cependant d'un haut intérêt pour quiconque aime à réfléchir sur les grands sujets. Elle ne touche pas seulement aux caractères profonds et permanents d'un art que nous aimons : elle est liée à l'étude du mouvement général de la civilisation. De ces fugitives constructions de fantaisie ou de chimère qui sont sorties de la voix des primitifs, on peut tirer une notion d'ensemble sur une multitude de choses,

et une contribution à la connaissance de l'humanité, non seulement celle d'hier et d'avant-hier, mais peut-être encore celle d'aujourd'hui. Comme l'a dit Ernest Renan, « un esprit vraiment philosophique est celui qui se préoccupe des origines ». Suivons un instant ce précepte.

Nous savons d'abord que la musique instrumentale n'est qu'une transposition et un développement de la poésie chantée, abstraction faite des paroles. Le problème des origines de la musique se ramène donc à celui-ci : d'où vient le chant ? quelle est sa raison d'être ? quel fut son premier emploi dans la société ?

Les anciens disaient : le chant est un don du ciel ; la musique vient des dieux. Les philosophes modernes, plus observateurs, ont eu des opinions toutes différentes. Ils ont dit : le chant est l'effet d'une loi physiologique ; il est produit par un sentiment intense, ajustant d'une façon particulière les organes de la respiration et de la voix (Herbert Spencer). Le chant a pour principe l'amour ; il est, dans les espèces vivantes, l'appel du mâle à sa compagne (Darwin). Le chant est un jeu, une dépense agréable d'énergie superflue (Grosse). Le chant est fils du travail ; c'est un moyen employé pour discipliner des activités individuelles dans des tâches collectives (Wallaschek, Karl Bücher). Et chacune de ces doctrines contient certainement une part de vérité.

L'historien, appliqué à recueillir et à interpréter des témoignages précis, a une autre explication à proposer. Placé en présence des faits, et affranchi des théories préconçues, il est obligé de limiter sa doctrine à la constatation suivante : le chant a eu pour première forme l'incantation ; la musique vient de la magie.

Mettre en lumière ce fait singulier ; en second lieu, l'expliquer et chercher ses raisons ; enfin tirer de là quelques conclusions générales : tel est l'objet de cette conférence que je vais réduire au strict nécessaire.

I

Définissons d'abord les choses dont nous parlons.

La magie est un ensemble de pratiques à l'aide desquelles l'homme croit pouvoir *imposer* sa volonté à la nature. Cette idée de contrainte est capitale. La religion et la magie supposent toutes les deux la croyance aux Esprits : mais dans l'une et l'autre, les rapports de l'homme avec les Esprits ne sont pas les mêmes. Dans la religion, l'homme s'adresse à un tout-puissant ou à un supérieur ; il implore sa bienveillance ou sa miséricorde. Il traite de sujet à seigneur, quelquefois aussi d'égal à égal en faisant une sorte de marché. Dans la magie, rien de semblable : l'homme ne prie pas ; il commande. Alors que les actes religieux tirent leur pouvoir efficace des sentiments et des intentions dont ils sont le symbole, tout doit se passer, dans la magie, comme dans le laboratoire d'un savant où l'état d'esprit de l'opérateur importe peu. Les actes produisent leur effet par eux-mêmes, grâce à la vertu qui leur est propre ; il suffit d'appliquer correctement telle recette : le résultat est attendu comme nécessaire.

Il y a eu, dans la magie, deux sortes de rites : les rites manuels (consistant à tracer des figures géométriques, à façonner des images, préparer des philtres, mélanger ou brûler des substances diverses, etc., etc...) et les rites oraux. Les rites oraux sont les plus anciens. Nous le savons par des témoignages formels, — celui de Platon, par exemple, disant que tous les actes de magie sont inutiles si on ne les accompagne pas de certaines formules appropriées ; de plus, les rites

manuels supposent un commencement de technique, de métier, d'industrie, alors que la voix est le seul instrument que la nature mette tout de suite à la disposition de l'homme. Or, dans les rites oraux, c'est par le chant qu'on a commencé.

Aujourd'hui, la magie nous apparaît comme un fait exceptionnel : nous voyons en elle une caricature de la religion, un art secret, bizarre et parasite, dû à quelques superstitions surannées ou au charlatanisme. A l'origine des sociétés, au contraire, la magie a été le fait normal et universel. L'homme primitif, celui dont nous pouvons retrouver une image dans les peuplades qui habitent certaines régions de l'Afrique, de l'Australie, de l'Amérique, fait constamment appel à la magie. Il ne conçoit pas que rien d'important, dans le domaine de l'action, puisse être entrepris sans elle. Vivant au milieu des bêtes féroces et imaginant des Esprits aussi méchants qu'elles, interprétant tous les phénomènes violents de la nature comme la manifestation d'une volonté hostile, il se croit entouré de pièges ; dans son angoisse, il a recours à l'incantation. Par elle, il croit pouvoir triompher de tous les obstacles ; il réunit en lui les divers personnages considérés aujourd'hui comme seuls capables d'accomplir des merveilles : il est chimiste, physicien, médecin, savant, industriel ; au moins croit-il être tout cela. Le seul titre dont il n'ait ni l'idée ni le souci est celui d'artiste.

Pour rattacher notre chant moderne, en remontant le cours des siècles, aux incantations primitives, nous pouvons nous autoriser d'un très grand nombre de documents. Il n'est guère de civilisation connue où l'on ne trouve l'existence d'une magie musicale attestée par des usages fort anciens et encore vivaces, des mythes, des témoignages littéraires, des monuments figurés. Sans doute, la plupart de ces documents sont d'une date assez récente, puisqu'ils supposent la connaissance de l'écriture ou la pratique des arts du dessin ; mais, après nous avoir fait remonter très loin dans le passé, suivant une chaîne ininterrompue de preuves sûres, ils nous permettent de pénétrer plus haut encore, sans recourir à l'hypothèse, et d'apercevoir dans la préhistoire comme une sorte de foyer fumeux d'où on peut affirmer que tout le reste est sorti.

Pour entrer dans la voie de ces inductions légitimes, il suffit d'abord de songer à la filiation des mots : *enchanteur, chanteur ; enchantement, chant*. En latin, le mot *carmen* (d'où est venu *charme*), avant de désigner les vers lus ou déclamés, a été un commandement religieux, une prescription contenue dans un livre sibyllin, et, bien avant tout cela, un chant magique. En grec, le mot *ᾠδή* (d'où est venu *aède, ode*) a eu des sens parallèles à ceux du mot *carmen* ; le nom d'*aède* est encore donné par Sophocle (*Trach.*, 1001) à un thaumaturge. Chez les Assyriens il nous suffit de savoir que plusieurs incantations étaient récitées par le prêtre appelé *Zammeru*, et que ce mot vient de la racine *ZAMARU* = chanter.

Tout cela nous impose l'idée d'un passé où le chant jouait un grand rôle. En matière d'histoire, il y a des vérités qui sans être contrôlables, et tout en échappant à l'observation, sont pourtant un objet de certitude. Je les comparerais volontiers au soleil de Londres dont on ne peut pas, en somme, nier l'existence, alors même qu'il ressemble à une veilleuse dans une chambre de malade ou qu'il se dissimule derrière un voile de légers brouillards.

Je pose donc le principe suivant : le chant, prototype des arts du rythme, a eu d'abord une fonction magique ; il a été employé, à l'origine, comme un moyen d'action : il a été une arme défensive et offensive, une sorte de talisman universel. Je ne puis, pour démontrer ma thèse, parcourir toutes les parties d'un

sujet qui est presque inépuisable ; je me bornerai à citer quelques exemples caractéristiques, empruntés à des groupes de faits différents.

Le Scandinave Lumholtz, durant son séjour dans *le Mexique inexploré*, a recueilli une mélodie à l'aide de laquelle des tribus sauvages se flattent de faire tomber une pluie bienfaisante sur un sol brûlé de soleil et devenu stérile. Un tel fait n'est nullement isolé. La croyance à l'action de la musique sur les phénomènes naturels remonte à la plus haute antiquité ; nous la retrouvons dans la légende des grands chanteurs mythiques, qui passent pour avoir soumis à leur volonté les animaux, les végétaux et jusqu'aux pierres : Orphée chez les Thraces, Krichna Govinda chez les Hindous, Wäinamoïnen chez les Finnois. Il y a même des pays où l'on croit que la musique a été inventée uniquement pour corriger un désordre de la nature. C'est ce que montre une vieille légende japonaise, souvent citée, qui a pour base une poétique conception du phénomène de l'éclipse. Je la rappelle en deux mots.

Un jour, la déesse du soleil, Amatérasu, capricieuse comme toutes les déesses, va se cacher dans une caverne. Voilà le monde plongé dans l'obscurité et l'angoisse. Les dieux qui composent l'Olympe d'Extrême-Orient viennent supplier Amatérasu de reparaître dans son royaume. Elle reste inflexible. Un dieu plus avisé que les autres imagine alors le stratagème suivant. Il prend six grands arcs, les attache fermement ensemble, les fixe sur le sol, et se met à faire vibrer doucement les cordes de cette harpe improvisée. Puis il fait avancer sur le bord de la caverne la blonde Améno-Uzumé, dont la robe est brodée de fleurs, les cheveux noués avec des pampres de vigne ; tandis que les cordes des arcs se font entendre, Uzumé marque la mesure avec une branche de bambou qu'elle tient dans sa main, puis, suivant le rythme, elle danse, enfin elle chante. Attirée et charmée par la puissance de la mélodie, la déesse du soleil sort de sa caverne, et, avec la lumière, la joie est rendue au monde. Cette épreuve donne à réfléchir aux dieux : ils se mettent à cultiver la musique, le chant et la danse, pour que, si le cas se renouvelle, ils puissent se tirer d'embarras. Voilà comment les Japonais ont cru que le chant pouvait agir sur le soleil lui-même ! Aujourd'hui encore, chez les sauvages, on fait de la musique toutes les fois qu'il y a une éclipse.

Si on a eu des chants pour rendre la nature bienfaisante, on en a eu aussi pour la troubler ou pour la rendre hostile. En voici une preuve que j'emprunte encore à la littérature d'Extrême-Orient. (*Mémoires du Chinois Se-ma Ts'ien*, traduits en français par M. Chavannes, professeur au Collège de France.) Le récit que je vais résumer nous montre que bien avant l'époque où vivait l'auteur, certains airs étaient considérés comme capables de produire la perturbation et la perdition.

Nous sommes au ^{vi}e siècle avant l'ère chrétienne. Le duc Ling fait un voyage, avec une escorte, pour se rendre dans le pays de Tsin. Pendant une halte sur le bord d'une rivière, au milieu de la nuit, il entend une mélodie jouée sur un luth invisible, on ne sait par qui. Il fait venir son maître de musique, Kiuen, et après avoir prolongé sa halte pendant deux nuits pour observer à loisir le même phénomène, il fait noter l'air entendu, puis il se rend dans le pays de Tsin, dont le roi le reçoit magnifiquement en lui donnant un somptueux repas sur une terrasse. Quand on est un peu échauffé par le vin, le duc Ling dit à son hôte que, au cours du voyage, il a entendu un air merveilleux, et il lui propose de le lui faire chanter par le maître Kiuen. A peine celui-ci a-t-il émis les pre-

mières notes, qu'un des convives l'arrête en lui disant : « Ne chantez pas cela ! c'est une musique de perdition ! partout où on l'exécutera doivent arriver des catastrophes ! » Le roi, sceptique ou un peu égaré, demande, par une sorte de bravade, qu'on lui chante cet air extraordinaire et tous les autres airs de perdition que l'on connaît. Kiuen obéit ; mais nous assistons alors à une série de coups de théâtre en *crescendo* qui font songer à la scène finale du *Freischütz*. Dès la première mélodie, une bande de grues noires, présage sinistre, vient s'abattre sur la terrasse du palais ; à la seconde, des nuages paraissent dans le ciel ; à la troisième, un grand vent s'élève, une rafale se déchaîne et fait voler les tuiles de la véranda ; saisis de terreur, les assistants se prosternent, la face contre terre ; pendant trois ans, le pays fut désolé par une grande sécheresse qui rendit la terre rouge et stérile. Et l'auteur du récit conclut en disant : « une musique ne doit pas être faite inconsidérément. »

Chez les Hindous, auxquels les Chinois ont beaucoup emprunté pour la musique, nous trouverions des croyances du même genre, attestées par les monuments du folklore. Un jour, l'empereur Akber veut se débarrasser d'un de ses sujets, Gopaul ; pour cela, il ne le condamne ni à être décapité ou pendu : il lui ordonne simplement de chanter certaine mélodie ou *Rag*, possédant une vertu de perdition. On croit, en effet, que quiconque chantera cet air périra au milieu des flammes. Gopaul, d'abord convaincu que sa dernière heure est arrivée, fait ses adieux à sa famille ; puis il emploie le stratagème suivant : il entre dans la rivière Jumna, où il reste immergé jusqu'au menton, espérant que grâce à cette précaution il pourra concilier son propre salut avec l'obéissance aux volontés de l'empereur. Mais à peine a-t-il commencé, l'eau se met à bouillir autour de lui. Vainement, des souffrances intolérables lui font demander grâce : on le somme de continuer. Alors des flammes l'entourent, et bien qu'il soit dans une rivière, son corps est réduit en cendres.

Aujourd'hui, nous sourions de tout cela ; mais dans des civilisations plus voisines de nous, on rencontrerait, sous une forme atténuée, des faits analogues. Les Grecs et les Latins ont eu des formules d'exécration et de malédiction dont l'emploi les pénétrait de terreur, et ces formules, comme l'atteste le langage qui les désigne, furent d'abord chantées. Sans m'arrêter à tous les documents qui pourraient être passés en revue, je citerai un fait qui me paraît bien curieux. Nous voici en plein moyen âge chrétien, au *xiv^e* siècle. Il y avait alors une mélodie de plain-chant, l'antienne *Media vita*, que certaines personnes chantaient devant un ennemi qu'elles voulaient faire souffrir et même tuer. Le concile de Cologne, en 1316, déclare, en effet, au canon 21 : « Dans toutes les églises qui nous sont soumises, il est défendu de faire des imprécations et de chanter l'antienne *Media vita* contre les personnes, sauf avec notre autorisation spéciale. » Voilà donc un concile, — c'est-à-dire le type de savoir et d'autorité le plus élevé que le moyen âge ait connu, — déclarant solennellement, dans un texte formel qui est l'expression la plus haute de la loi, qu'il y a des chants capables de produire un dommage, une souffrance, d'aboutir même à un crime ; et — trait bien remarquable — le concile laisse entendre que l'effet de ces chants peut être paralysé par une formule contraire, c'est-à-dire une autorisation. En tout cas, si on a défendu la chose, c'est qu'elle était depuis longtemps dans l'usage. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que la loi, religieuse ou profane, intervenait. La loi des XII Tables, qui est le premier monument connu de la

législation romaine, édicte une peine précise contre celui qui, à l'aide d'une mélodie malfaisante, aura rendu stérile le sol d'un agriculteur (*qui incantassit segetes...*) Le code Théodosien (l. XVI, titre x) et les *Institutes* de Justinien (l. IV, ch. xviii) considèrent comme des crimes tombant sous l'application d'une loi spéciale (la loi *Julia*) l'usage des chants capables de nuire, ou même de consommer l'homicide. On ferait un livre de toutes les mesures qui ont été prises dans le même sens.

Voici une autre idée, autour de laquelle on pourrait grouper des documents innombrables : on s'est servi du chant pour guérir les maladies.

Dans un des vers les plus limpides de l'*Odyssée* (xix, 457), Homère nous montre les fils d'Autolykos arrêtant par des mélodies magiques (*χοῖδαῖς*) le sang qui s'échappe de la blessure d'Ulysse. Et ce trait se rapporte encore à d'anciens usages de l'Orient. Dans le *Zend-Avesta*, c'est-à-dire dans les textes sacrés de la religion de Zoroastre, dont les origines se confondent avec le passé le plus lointain de la Perse, on lit ceci (*Zend-Avesta*, Vendidad, Fargard 7) : « Si plusieurs médecins se présentent, ô Zarathustra, l'un qui guérit par le couteau, l'autre par les plantes, l'autre par la parole divine (c'est-à-dire les incantations), c'est ce dernier qui est le plus guérissant des guérisseurs. » En d'autres termes : Si tu as une fracture, une appendicite ou une fièvre, ne t'adresse ni au chirurgien (le couteau), ni au pharmacien (les plantes), mais au musicien ; et ce n'est pas une si mauvaise idée que de s'adresser à un chanteur plutôt qu'à un médecin. Avec le chanteur, on court quelquefois moins de risques. A Rome, le vieux Caton donnait à son fils des formules (*cantiones*) pour guérir certains maux, en lui indiquant le nombre de fois qu'il fallait les chanter pour obtenir un effet. Ceux d'entre vous qui ont voyagé en Orient ont pu souvent constater qu'aujourd'hui encore on a recours à la musique pour soigner les malades.

Par l'incantation, les anciens, héritiers de très vieux usages, ont cru pouvoir guérir aussi la plus grande souffrance morale, la peine d'amour. Virgile le dit au 4^e livre de l'*Enéide* (v. 487) en parlant de Didon abandonnée par Enée. Cette tradition reparait dans ses églogues, et dans un poème écrit deux siècles auparavant par Théocrite, poème où l'incantation est employée pour ramener l'amant infidèle auprès de l'amante, et où une recette est mentionnée comme venant des Assyriens.

Il est certain qu'en des temps très reculés, on a cru posséder des secrets pour inspirer l'amour et triompher de l'indifférence. Secrets précieux entre tous ! Aimer n'est rien ; se faire aimer est tout. Ces secrets — je parle ici en philologue — sont aujourd'hui perdus. Certaines personnes s'appliquent présentement à les retrouver. Mais elles n'emploient pas toujours le chant... et ceci m'entraînerait hors de mon sujet.

Les poètes du siècle d'Auguste associent à chaque instant le chant magique à leurs aventures romanesques. L'un d'eux, Tibulle, a écrit une élégie charmante dont voici en deux mots le sujet. Tibulle aime une jeune orpheline que garde jalousement un oncle égoïste et ridicule, une sorte de Sganarelle ou de Bartolo. Pour la soustraire à cette surveillance tyrannique, il lui raconte qu'il est allé consulter une magicienne et qu'elle lui a donné une chanson dont l'effet est merveilleux : chante-la trois fois, dit-il à la jeune fille, *ter cane...* aussitôt ton tuteur perdra le sentiment de ce qui se passe autour de lui, il sera plongé dans une léthargie favorable à notre rencontre.

Cette historiette n'est sans doute que du badinage littéraire ; mais elle se rattache à tout un passé de croyances positives.

Pour montrer combien ces superstitions, dominées par le même principe, — vertu miraculeuse du chant, — ont été diverses et tenaces, je citerai ce dernier trait, emprunté à la civilisation moderne. Un historien du xvi^e siècle nous raconte que dans une province du sud de la France, une grande dame étant sur le point de devenir mère, chanta une chanson magique destinée à lui donner un fils « qui ne fût pas trop rechigné » ; je ne sais si c'est à la chanson qu'il faut attribuer le résultat ; mais cette grande dame s'appelait Jeanne d'Albret, et son fils fut le brillant et chevaleresque roi Henri IV. Remarquez que ceci se passait en pleine Renaissance, c'est-à-dire en plein épanouissement de culture intellectuelle. Je serais tenté de dire que plus un document de ce genre est récent, plus il est significatif. En effet, pour qu'une pratique de magie persiste, alors que la science et la philosophie sont dans tout leur éclat, il faut que dans ce conflit avec les progrès de la raison, elle ait une force de résistance qui ne peut venir que d'une tradition très lointaine.

Sans m'arrêter plus longtemps à cet exposé, je considère comme prouvée surabondamment l'existence d'une magie musicale primitive. Les incantations ont été d'abord chantées, puis récitées, enfin écrites sur un objet matériel et portées comme amulettes. J'ai hâte d'arriver à la seconde partie de mon sujet.

Pourquoi les primitifs ont-ils cru à ce pouvoir magique et universel du chant ? Quelle est la raison d'être de cet usage ? Quelles idées suppose-t-il ? et en quoi est-il important d'éclairer une telle question ?

II

J'explique la magie musicale — c'est-à-dire l'emploi du chant comme moyen d'exercer une action réelle sur la nature — à l'aide de deux raisonnements qui me paraissent très simples, et qui, tous les deux, sont fondés sur l'observation.

Ici encore nous nous trouvons en présence d'une multitude de faits qui tous font converger nos idées vers le même point et nous suggèrent la même conclusion. Les primitifs, encore aux étages inférieurs de la vie, paraissent avoir eu d'abord ce sentiment, que la parole articulée, apparaissant dans la série des espèces vivantes pour caractériser des êtres nouveaux, et marquant la différence profonde de l'animal et de l'homme, constitue, au profit de ce dernier, un privilège d'ordre mystérieux. La parole est, pour eux, une chose surnaturelle. Dans l'Inde, à une époque relativement récente, elle est personnifiée sous le nom de Mâthra Spenta et on lui offre des sacrifices (1) ; en Egypte, elle est représentée par un dieu, le dieu Thôt. Et nous ne devons pas nous en étonner, puisqu'en plein xix^e siècle, plusieurs philosophes ont considéré le langage comme dû à une révélation. Les primitifs sont allés plus loin. Sous l'influence de ce sentiment que le langage est un bien et un pouvoir plus qu'humains, ils ont attribué à la parole la valeur d'un geste. Souvent ils ont supprimé l'abîme qu'il y a entre *dire* et *faire*, entre *parler* et *agir*. Ils ont attribué au verbe un pouvoir de création ; ils ont cru que nommer certaines choses, c'était les réaliser. Chez les Egyptiens, le dieu Thôt passait pour avoir eu l'initiative de ces sortes de miracles : il avait créé le monde non par la pensée ou le travail des mains, mais en

(1) ZEND-AVESTA, *Yasma*, Hâ 1.

poussant un grand cri. (Ce cri avait immédiatement pris corps et produit quatre autres dieux, organisateurs de l'Univers.) La parole a été l'objet de la même superstition que le dessin. Aujourd'hui encore, chez certains peuples (les mahométans par exemple), il est interdit de faire et de publier le portrait du souverain : cette prohibition est la survivance d'une très ancienne opinion, d'après laquelle dessiner un être vivant, c'est se donner sur lui un droit de prise. (A l'aide de cette idée, M. Salomon Reinach a expliqué pourquoi sur les parois de certaines cavernes du Périgord, on trouve des figures d'animaux comestibles dessinées par les chasseurs de l'âge du renne.) Or, chez les primitifs, le langage remplace le dessin ; il a le même pouvoir. Ne nous étonnons pas que le vieil Homère dise : « les hommes à la voix articulée » ! Gardons-nous de voir dans cette épithète une redondance ou une platitude. Pour un ancien, elle avait la même valeur que, pour un moderne, les mots « raisonnables » ou « artistes ». Pour le primitif, le mot n'est pas « une simple manière de frapper l'air » ; il est un moyen d'exécution. Je ne crois pas qu'aujourd'hui même nous soyons entièrement affranchis de cette croyance. Dans certaines provinces de mon pays, — j'ignore si en Angleterre il en est ainsi, — lorsqu'en voyageant dans la campagne on rencontre un paysan, et lorsqu'on lui demande son nom, le paysan ne veut pas le dire : il s' imagine que celui qui connaîtra son nom aura vaguement sur sa personne un droit et une influence dont il se méfie. Ce sentiment-là est encore une survivance d'idées fort anciennes. On le trouve chez les personnes les plus cultivées. N'est-il pas arrivé à beaucoup d'entre vous, lorsqu'en certaines circonstances on parlait d'un accident possible, d'une mort à redouter, de répondre aussitôt : « Oh ! ne dites pas cela !... » A notre insu, nous pensons qu'énoncer certains faits, c'est en provoquer la réalisation. — *Nefandum* ! disaient les Latins.

Mon raisonnement est celui-ci. La parole a été considérée comme un privilège presque divin. Or nous savons, d'autre part, comme l'a dit Spencer, que le chant n'est qu'une parole renforcée, plus vive et mieux organisée que le langage ordinaire. Par conséquent, si, avec la parole, nous avons un commencement d'action sur les choses, avec le chant cette action deviendra plus décisive ; et il ne faut pas s'étonner qu'elle ait été considérée comme souveraine.

Voici une autre manière très simple d'expliquer les choses.

Tout le monde admet qu'il y a un rapport étroit entre l'expression musicale et les états affectifs : la joie, la colère, l'amour, la souffrance, la plainte, etc... En d'autres termes, la musique exprime beaucoup plus directement que la parole les divers états de la sensibilité. En Angleterre, en France, en Allemagne, tous les esthéticiens se sont accordés à dire que son véritable domaine est non celui des choses visuelles, mais celui des choses de l'âme. La musique est le langage des émotions (Kant) ; elle est l'art du sentiment (Hegel) ; elle est la langue du cœur (R. Wagner). Un critique (Ferdinand Hand) est allé jusqu'à dire que « les lois du sentiment sont aussi celles de la musique ». Un autre a déclaré qu'à chaque sentiment correspond un son de la voix qui lui est propre et que la musique fait sien. Un autre a affirmé que le meilleur moyen de faire de la psychologie, c'était d'étudier les œuvres des grands compositeurs, car on y trouve, avec les nuances les plus délicates, une notation de tous les phénomènes de l'âme.

Or, songeons à ceci : pour le primitif, comme pour le sauvage actuel, il n'y a, dans la nature, que des passions. Pour lui, la distinction du monde matériel et du monde de l'âme n'existe pas. Un phénomène qui, aujourd'hui, serait expliqué à

l'aide de la mécanique ou de la chimie, est pour lui la manifestation d'une force morale, une apparence derrière laquelle se cache une volonté. Dans le tonnerre qui ébranle le ciel, dans les flots de la mer qui se soulèvent, dans l'arbre qui frissonne, dans la maladie, dans la disette ou l'abondance, dans le minéral lui-même, il y a une âme, une volonté, — *quelqu'un*, un être invisible, tantôt hostile, tantôt bienfaisant, capable d'éprouver le plaisir ou la peine et accessible aux mêmes impressions de la sensibilité que l'homme lui-même.

Un raisonnement inconscient établit alors une relation directe entre le pouvoir expressif de la musique et les phénomènes naturels qui nous semblent, à nous modernes, les plus rebelles à l'action des arts du rythme. Puisque la musique est le langage du sentiment, et que, d'autre part, tout est sentiment dans la nature, il en résulte d'abord qu'il y aura identité entre les états affectifs qu'exprime le chant et ceux que traduisent les phénomènes du monde extérieur ; de plus, le chant pourra exercer une action sur ces phénomènes, tout comme il le ferait sur un auditeur quelconque, en vertu de ce principe dont l'expérience commune atteste l'exactitude, et qui est capital en matière de magie : *le semblable agit sur le semblable*.

Je pourrais pousser beaucoup plus loin cette analyse. Je pourrais montrer qu'on a eu tort de considérer comme grossières et ridicules les pratiques des primitifs, car, en somme, elles ne sont que l'application anticipée des doctrines qui ont été proposées, au XIX^e siècle, par les philosophes les plus éminents. Schopenhauer a écrit ceci : « le monde n'est qu'une musique réalisée. » C'est ce qu'avaient dit avant lui de grands métaphysiciens comme Hegel et Schelling. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela signifie que la musique a un sens très profond : ce qu'elle exprime, ce ne sont pas seulement ces passions superficielles et banales qu'on trouve dans les livrets d'opéra ; c'est ce qu'il y a de permanent et d'essentiel dans la nature, les forces génératrices, les « Idées », comme disent les Platoniciens, — les Idées dont les objets matériels ne sont que la réalisation passagère. « La musique vient du dedans », comme on lit encore dans les Mémoires de Se-ma-Ts'ien. De cela il résulte, aux yeux des modernes, que nous ne possédons aucun poète aussi grand que Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, parce que la musique se forme, dans le monde moral, au cœur et au centre des choses, au foyer même de la vie universelle.

La magie musicale n'a pas été autre chose que la mise en pratique de cette théorie ; instinctivement et inconsciemment, les primitifs en tiraient, à leur insu, la conséquence logique. S'ils ont cru pouvoir modifier à leur gré les phénomènes de la nature, c'est qu'ils ont cru qu'entre la musique et les lois qui régissent ces phénomènes, il y a presque identité. A l'aide du chant, ils ont cru pouvoir dominer la nature, à peu près comme un mécanicien moderne qui, installé dans une cabine où il aurait sous la main tout ce qu'il faut pour produire ou interrompre les courants électriques, commanderait une gigantesque usine. Cette croyance a été celle de tous les Orientaux, à en juger par les traités les plus anciens qui sont parvenus jusqu'à nous. Ainsi, dans le *Li-Ki*, ou *Mémorial des rites* des Chinois, on lit ceci : « La musique est intimement liée avec les rapports essentiels des êtres. On étudie les sons pour savoir les airs, les airs pour savoir la musique, et la musique pour gouverner. »

C'est pour une raison analogue que, chez les Grecs, Pythagore avait lié à la théorie des intervalles une théorie astronomique où les sept notes de la gamme

étaient rattachées aux sept planètes de notre système solaire, et qu'il considérait la loi des nombres comme régissant à la fois la musique et la nature; c'est encore pour cette raison que tout le moyen âge a identifié les quatre modes authentiques du plain chant aux quatre saisons de l'année, à tous les phénomènes qui vont par 4, et qu'il a déclaré la mesure à trois temps la plus parfaite de toutes parce qu'elle est une image de la sainte Trinité.

Au lieu de citer des philosophes, j'aime mieux citer des compositeurs. Voici comment s'exprime le plus grand musicien d'hier, R. Wagner, dans le t. IX, p. 86, de ses œuvres complètes, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* :

« La puissance du compositeur, dit R. Wagner, n'est pas autre chose que celle du magicien. C'est bien dans une situation d'enchantement que nous place l'audition d'une symphonie de Beethoven ». Est-ce là un « mot » brillant d'écrivain, comme on en trouve tant dans la critique musicale ? Non ; plutôt un mot d'artiste, de philosophe, et d'historien tout à la fois.

Wagner développe sa pensée à la manière allemande, avec une métaphysique un peu compliquée, mais très nette, et qui ne laisse pas de rappeler le mythe platonicien de la caverne :

« Nous regardions jusqu'ici à la lumière du jour, ajoute-t-il, une image peinte et transparente ; voici que Beethoven, dans le silence de la nuit, place cette image entre le monde des apparences et *l'être intérieur de la nature ; et c'est de l'essence des choses qu'il tire la lumière donnant à l'image sa transparence*. Aussi, par une sorte de prodige, l'image devient-elle vivante : devant nous apparaît un second monde dont le plus grand chef-d'œuvre d'un Raphaël ne pourrait donner aucune idée » (*ibid*).

Cela veut dire, plus simplement : le peintre nous présente des images toutes superficielles ; le musicien, même quand nous avons les yeux fermés, « dans le silence de la nuit » nous met en rapport direct avec la vraie réalité, avec l'âme intérieure, l'essence et le dedans des choses. Et nous voilà en pleine magie ! Les images du peintre sont mortes et glacées ; celles du compositeur participent de la force universelle et cachée qui soutient le monde.

III

Il me reste à montrer comment le fait général que je viens d'exposer permet d'expliquer beaucoup d'autres choses. Je le ferai très rapidement.

La magie primitive explique d'abord certaines parties de la théorie musicale. En voici deux exemples.

Nous n'avons aujourd'hui que deux modes, le mode majeur et le mode mineur. Les Grecs anciens en avaient un grand nombre, et ils attribuaient à chacun d'eux un pouvoir d'expression spécial ; tel mode était pour la vertu, tel autre pour la volupté, celui-ci pour l'enthousiasme, celui-là pour la plainte, etc... Il y a là un problème resté insoluble. Il nous est impossible de donner des raisons purement artistiques de cette théorie ; en effet, pour citer un exemple, le mode dorien type mineur, de *mi* à *mi* sans accidents et sans note sensible — était regardé par les anciens comme austère et triste ; et il a été employé par l'Eglise pour des chants d'allégresse tels que le *Te Deum*, la prose de Pâques et de la Pentecôte, et tous les introïts commençant par *gaudeamus* ou *gaudete* ! Il semble qu'il y ait là une énigme. Elle disparaît, si on admet que dans la magie tout se faisait

par recettes conventionnelles et que les idées des anciens sur la valeur spéciale des modes tiennent à l'emploi qu'on fit primitivement de ces modes dans certaines opérations magiques déterminées. Ceci n'est d'ailleurs qu'une hypothèse !

Autre particularité. Vous savez qu'en musique la répétition joue un très grand rôle ; elle est presque une règle fondamentale. En littérature, quand on répète deux ou trois fois de suite une même phrase, c'est une faute ou une étourderie ; en musique, c'est non seulement permis, mais regardé comme nécessaire ; or cette loi a été celle de toutes les formules magiques que nous connaissons. Il ne suffit pas d'invoquer un Esprit en prononçant son nom ; il faut l'invoquer *trois fois* ; et il en est de même dans toutes les circonstances. Il est donc fort possible que nous ayons là l'explication d'une règle essentielle de l'écriture musicale. Il y aurait à rechercher si les nombres usités en magie sont précisément ceux qui régissent la musique. Je crois pouvoir dire, malgré certaines réserves, que cette enquête intéressante conclurait affirmativement.

Beaucoup d'autres faits très importants dans l'histoire de la musique pourraient être éclairés de la même façon.

Pourquoi chante-t-on dans les cérémonies de toutes les religions ? — Parce que la religion, née peut-être des échecs de la magie, a conservé de cette dernière l'habitude d'agir sur les Esprits invisibles à l'aide du chant

Pourquoi a-t-on fait et pourquoi fait-on encore de la musique dans toutes les solennités profanes ? C'est qu'autrefois les assemblées politiques avaient un caractère religieux : et la même loi de continuité qui a fait passer le chant de la magie dans la religion, l'a fait passer ensuite de la religion dans la vie civile.

J'ajouterai encore ceci : prenez au hasard 30 opéras du XVIII^e et du XIX^e siècle, vous en trouverez 28 sur 30 où les idées de magie tiennent une place importante ; et il serait facile de montrer que tous les genres d'airs usités dans le drame lyrique (sérénade, berceuse, invocation, bénédiction de poignards, etc ..) se rapportent à des cérémonies magiques désappropriées, c'est-à-dire que les mélodies, après avoir eu un but d'utilité pratique, sont passées dans le domaine du pur agrément. C'est un exemple de la loi d'évolution qui, d'après Spencer, fait sortir le beau de l'utile.

Enfin, si aujourd'hui encore la musique nous paraît avoir un caractère troublant et mystérieux, c'est que dans l'émotion musicale entre le souvenir inconscient de l'emploi qui jadis a été fait du chant. La musique n'agit plus que sur les âmes ; elle ne fait plus que des miracles intérieurs ; mais là encore, son pouvoir semble avoir conservé quelque chose de magique...

De tout cela on pourrait tirer cette conclusion, que si l'homme est musicien, c'est parce qu'il a été de tout temps très superstitieux. Il l'est encore, beaucoup plus que nous ne pensons. On a prétendu que c'était un être *raisonnable* : ce sont les philosophes qui affirment cela. L'homme vit surtout par le sentiment et l'imagination. Quand on observe la vie pratique, on voit que ce n'est pas du tout la raison pure qui mène les gens. Combien y en a-t-il parmi nous qui ont la superstition du costume, celle des formules orales ou écrites ? qui ne veulent pas se mettre à table quand il y a treize convives ? ou qui ne voudraient pas partir en voyage un vendredi ?...

J'ai terminé, Messieurs, ce voyage aux pays de l'illusion ; je n'ai pas voulu traiter à fond un grand et beau sujet, mais en indiquer les principaux aspects, et donner le résultat de quelques réflexions personnelles. Je donnerai à cet entretien une

conclusion qui se rattachera à mon sujet. Bien que je ne croie pas à la toute-puissance de la parole, et même de la parole chantée. je veux, tout comme si j'étais un magicien primitif, prononcer une formule qui certainement se réalisera. Un adage latin dit : amitié qui finit ne commença jamais. Or, l'amitié des Français et des Anglais a commencé sur les bases de l'estime et de l'affection réciproques. Cette amitié ne finira donc pas : elle est inaltérable et à toute épreuve. Je vous remercie de m'en avoir donné ce soir un témoignage en m'écoutant avec quelque patience.

JULES COMBARIEU.

L'Hymne du Paléologue et la Musique byzantine (Suite) (1).

[Nous reproduisons ici deux passages de la première partie de l'article de M. Franck Choisy, paru dans la *Revue Musicale* du 1^{er} avril et qu'une erreur de mise en pages a rendus obscurs.]

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 (2), qui soulignait le sens du texte. Si aucun document ne donne de renseignements 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 Evangiles, des Apôtres et des Prophètes (3). Du reste, le nom de ces signes est parvenu jusqu'à nous et donne aux accents ekphonétiques leur véritable sens (4). « Oxia » égale notre *forte*, « Varia » = *pesante*, « Kadisti » = *posato*, « Syrmatici » = *traîné*, « Paraclitiki » = *suppliant*, « Hypocrisis » = *imitatif* (5), « 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 (6), qui est, selon toutes probabilités, celle que nous venons de donner, le nom du signe en indiquait le sens.

(1) Voir la *Revue Musicale* du 1^{er} avril.

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

(3) 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.

(4) 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.

(5) En imitant le sens du texte.

(6) 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.

1. Oxia.	✓
2. Oxia.	✓
3. Varia.	✓
4. Varia.	✓
5. Kadisti.	✓
6. Syrmatiki.	✓
7. Paraclitiki	✓
8. Hypokrisis	3 3
9. Kremasti.	✓
10. Kentimata.	cc ccc
11. Apostrophos (1).	?
12. Apostrophos.	”
13. Synemva.	✓
14. Télia	+

Un manuscrit très important, celui que cite Kerameus Athanase Papadopoulos, mérite d'être reproduit (2) :

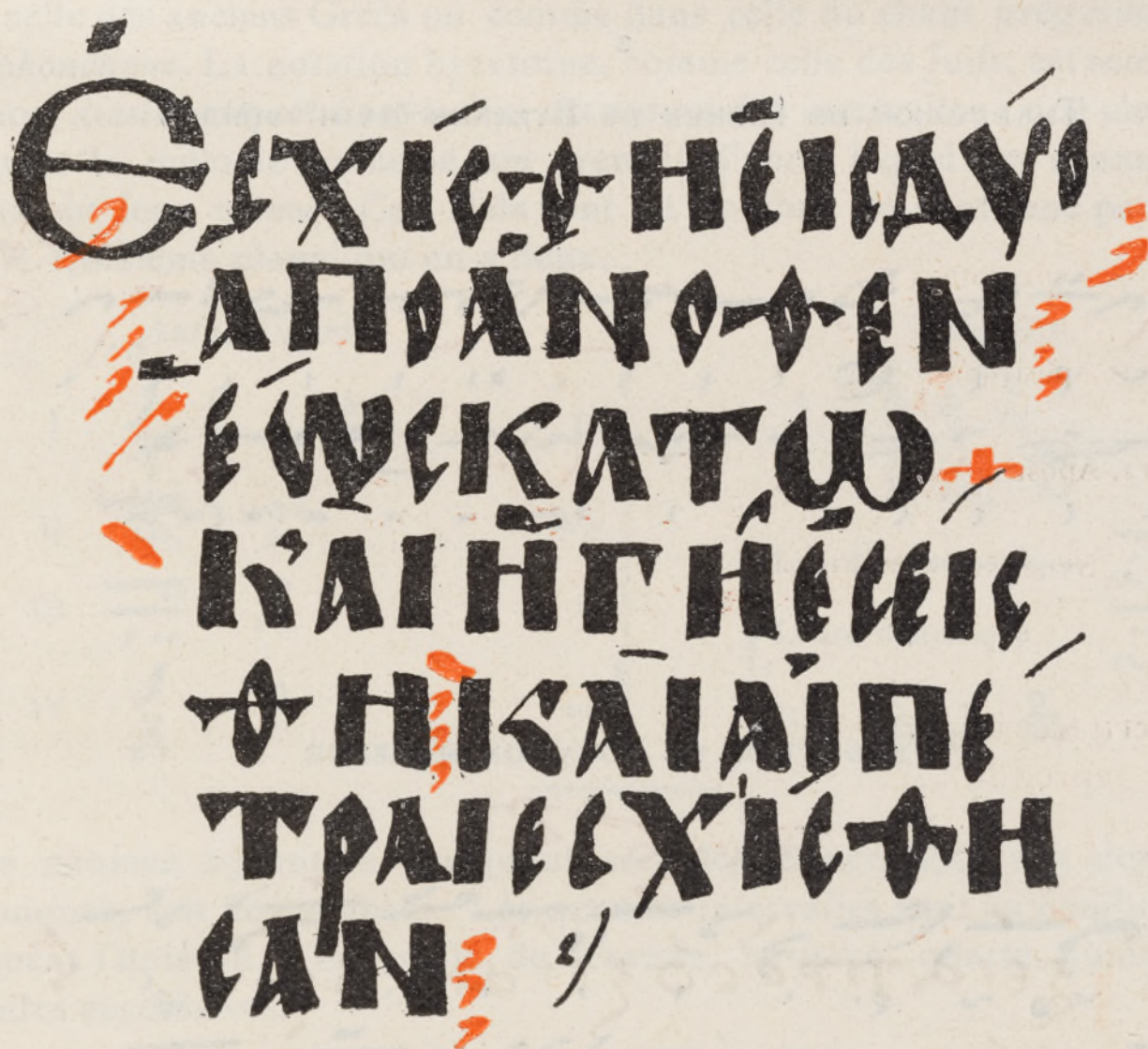
Ο ξεία πρὸς ὅ ξείαν βα
ρίαι βαρίαι καθισαί
καθισαί συρματικῇ
ἑτελεία + παρακλητι
κῇ ἑτελεία + ; ὑπόκρι
σις ; ; ὑπόκρισις ὑπό

(1) Notre accent apostrophe.

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

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 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.



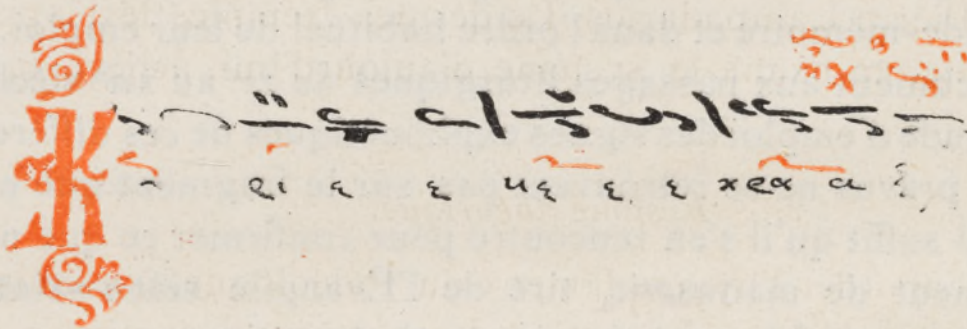
Il existe, en effet, une série de documents de la plus haute importance, dus aux successeurs de Jean Damascène, qui, à mesure qu'ils transcrivaient tout au long, au moyen de nouveaux signes, les mélodies en notation primitive — aphone — mettaient en regard l'ancienne notation. Nous possédons ainsi comme 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.

(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.

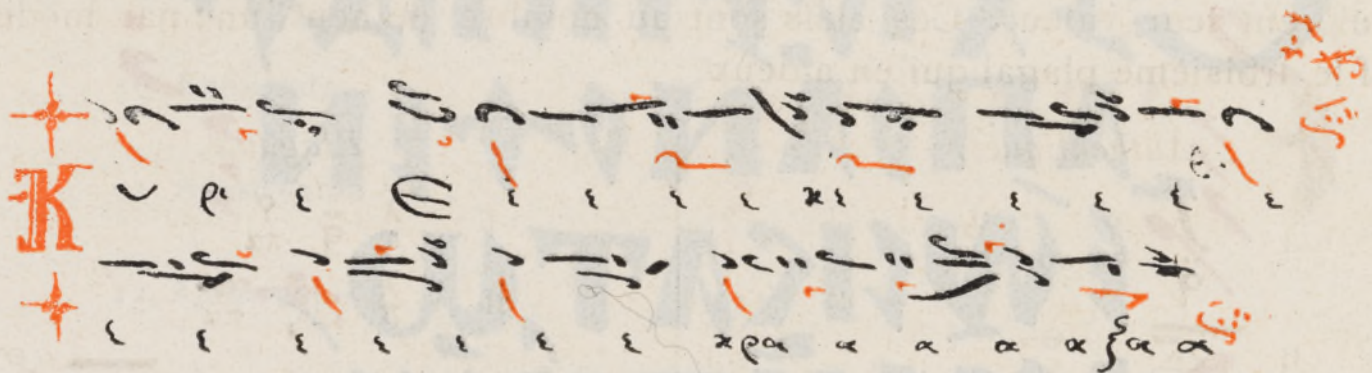
(2) Traduction : « Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en « bas, et la terre trembla et les pierres se fendirent... »

1

NOTATION DITE « DAMASCÉNIENNE »

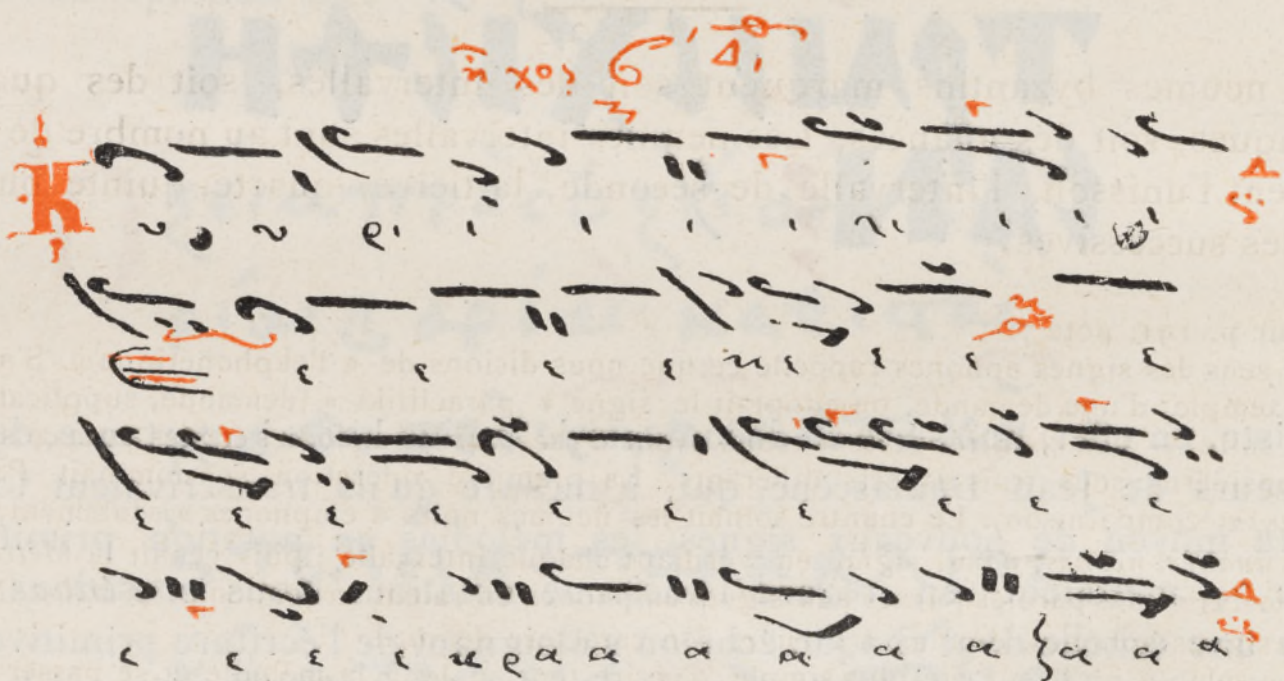


2

TRADUCTION DE PIERRE DE BYZANCE (XVIII^e SIÈCLE)

3

TRADUCTION EN NOTATION MODERNE



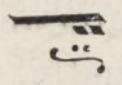
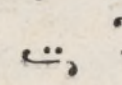
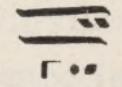
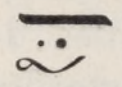
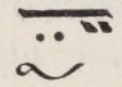
La figure que nous venons de donner offre un excellent exemple de ces transformations successives (1). Le premier exemple provient d'un ancien manuscrit du XIII^e siècle recopié par Pierre de Byzance; son origine remonte à plusieurs siècles

(1) 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.

Résumé théorique.

Il reste, avant d'aborder l'hymne fameux du Paléologue, à esquisser rapidement les principes de la théorie byzantine. Le système byzantin ne possède pas de signes donnant la hauteur absolue des sons, comme dans notre notation, dans celle des anciens Grecs ou comme dans celle du chant grégorien, notation dite *phonétique*. La notation byzantine, comme celle des Juifs, est semblable aux neumes, *diastématique*, c'est-à-dire marquant des intervalles ; une clef placée au début de la mélodie donne le son premier d'après lequel les neumes suivants acquièrent leur valeur. Ces clefs sont au nombre de neuf, une par mode (3), sauf le troisième plagal qui en a deux.

Authentiques.			Plagaux.		
I		π α ou : κ ε	I		π α
II		Δ ι	II		π α
III		ι α	III	{ Lourd enharmonique  Lourd diatonique 	ι α
IV		Δ ι	IV		Ν η
		ré			ré
		sol			ré
		fa			fa
		sol			si
					do

Les neumes byzantins marquent soit des intervalles, soit des quantités rythmiques, soit des nuances. Les neumes-intervalles sont au nombre de dix et indiquent l'unisson, l'intervalle de seconde, la tierce, quarte, quinte ou deux secondes successives.

(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* (παράλαγία, 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'Eglise grecque possède huit modes, quatre authentiques et quatre plagaux. Les premiers et quatrièmes (authentiques et plagaux) sont *diatoniques* ; les troisièmes, *enharmoniques* ; les seconds, *chromatiques*.

Intervalle neutre

1.  Issoon = unisson.

Intervalles ascendants

2.  Oligon = seconde.
 3.  Pétasti = seconde.
 4.  Kenntimata = seconde.
 5.  Kentima = tierce.
 6.  Ipsili = quinte.

Intervalles descendants

7.  Apostrophos = seconde.
 8.  Iporoï = deux secondes successives.
 9.  Elafron = tierce.
 10.  Hamili = quinte.

Ces neumes, diversement combinés, donnent non seulement tous les intervalles supérieurs à la seconde, mais acquièrent, suivant leur mode d'emploi, des facultés expressives, perdant alors soit leur valeur d'intervalle, soit leur valeur comme quantité (1). C'est extrêmement compliqué, et une longue pratique donne seule la liberté requise pour déchiffrer facilement une mélodie byzantine. A ceux qui voudraient se renseigner plus complètement sur la théorie de la musique byzantine, nous recommandons l'ouvrage, en grec, de Chrysante; il n'est malheureusement pas traduit.

Pour indiquer les valeurs, le système byzantin est obligé d'ajouter aux neumes-intervalles, des neumes-valeurs. Ceux-ci sont au nombre de quatre, deux pour augmenter les valeurs, deux pour les réduire. Ce sont :

1.  Clasma = 
 2. • Apli (2).
 3.  Gorgon =  (3).
 4.  Argon (4).

Les neumes-nuances sont cinq :

1.  Varia = >.
 2.  Psifiston = > (5).
 3.  Antikenoma = ~ (6).
 4.  Omalon = ~ (7).
 5.  Eteron = ~ ou ~.

Ici encore une infinité de combinaisons se rencontrent, donnant à ces neumes de nouvelles significations trop nombreuses à énumérer ici. Quant aux silences,

(1) Les neumes byzantins que nous venons de reproduire valent chacun une noire.

(2) Ne s'emploie que double ou triple : dipli =  tripli = 

(3) Le double gorgon =  du triolet, le triple = 

(4) L'argon réduit également la valeur des neumes-intervalles, mais ne s'emploie que dans des cas spéciaux.

(5) Ne s'emploie qu'avec des intervalles descendants.

(6) Sorte de tremblement de la voix sur une note, correspondant à notre grupetto, sans note ascendante.

(7) S'emploie dans des cas spéciaux.

ils sont composés du neume-nuance 1, le varia, et du neume-valeur 2, l'apli. Ils ont quatre aspects :

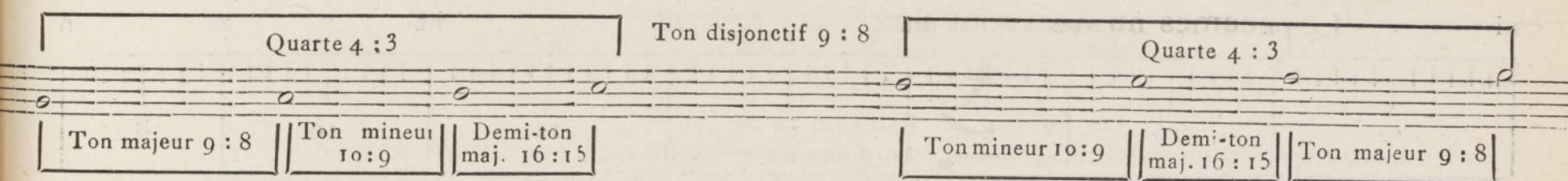
$$\begin{array}{lcl}
 1. & \text{neume-nuance 1} & = \text{neume-valeur 2} \\
 2. & \text{neume-nuance 1} & = \text{neume-valeur 2} \\
 3. & \text{neume-nuance 1} & = \text{neume-valeur 2} \\
 4. & \text{neume-nuance 1} & = \text{neume-valeur 2}
 \end{array}$$

En solfiant, les chanteurs employaient jadis les syllabes *ananès*, *béabès*, *nana*, *agia*, *abès*, etc (2). Les trois chantres, Grégoire, Chrysante et Hourmousios, abandonnèrent ces dénominations, pour adopter les premières lettres de l'alphabet grec, auxquelles ils adjoignirent, soit une consonne, soit une voyelle. Ce sont : *pA*, *Bou* (prononcer vou), *Ga*, *Di*, *kE*, *Zo*, *nI*, équivalant à *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*.

Pour simplifier l'étude de leur musique et pour avoir comme base de leur enseignement une gamme diatonique plus facile à comprendre que celle du mode premier *pa* (*ré*), trois chantres grecs de Constantinople, Kamarados, Psachos et Klabbas, ont fait adopter la gamme de *ni* (*do*).

*
* *

La division des intervalles dans le chant byzantin forme une des curiosités de ce système. Pour être brefs, disons que les Byzantins ont adopté les rapports de sons découverts par Pythagore, revus sous le siècle de Néron par Claude Didyme, que Ptolémée nomme *ὁ μουσικός*, enfin ce système-ci, modifié par Ptolémée lui-même, comprenant la division de l'octocorde en deux tétracordes semblables, réunis par un ton disjonctif (3). Prenons comme exemple la gamme de *sol* majeur. (La double octave *sol*¹ *sol*³ représente l'étendue du grand système et embrasse aussi celle de la plupart des chants byzantins.)



Ces divisions ne sont évidemment pas celles du piano, mais établies sur un monocorde (4). On sait qu'une corde prise à la moitié de sa longueur donne l'octave, le tiers de la corde donne la quinte, le quart la quarte, etc. Le tableau

(1) Combiné de diverses manières avec le neume-valeur gorgon, on obtient le γ , γ γ , γ .

(2) Chrysante, dans son ouvrage théorique, donne la clef de ces noms qui nous paraissent barbares. *Ananès* est un composé de *ana* (*anax* : seigneur) et de *anès* (*aphès* : pardonne) ; *nana* est formé de deux *ana* ; *néanès* de *né* (oui) et de *anès* ; *agia* vient de *agie* (saint). L'ensemble de ces mots, dont chacun avait une valeur phonétique déterminée, donnait la phrase suivante : « Seigneur, pardonne, oui, pardonne. Seigneur, Seigneur, Saint. »

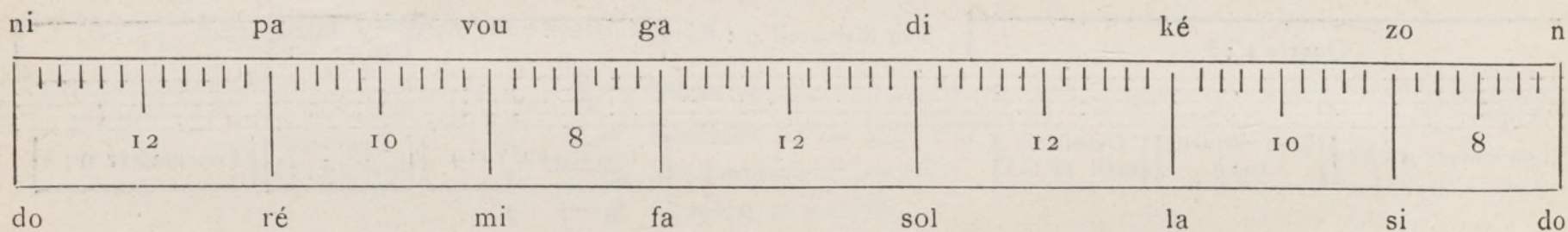
(3) Il n'est question ici que du genre diatonique.

(4) La voix ne donne pas non plus les mêmes rapports de son que le piano. En cherchant par l'oreille l'accord *do mi* ou une autre tierce majeure, on trouve un *mi* légèrement plus bas que celui du piano, et qui donne le rapport pythagoricien 5 : 4.

suivant résume l'ensemble de la classification de Ptolémée qui est celle des Byzantins :

(1)		
Intervalles <i>homophones</i> .	Unisson	1 : 1 (2).
	Octave	2 : 1.
Intervalles <i>symphones</i> (3).	Quinte	3 : 2
	Quarte	4 : 3.
Intervalles <i>emmèles</i> (4).	Tierce majeure	5 : 4.
	Tierce mineure	6 : 5.
	Ton	9 : 8.
		10 : 9.
	Demi-ton	16 : 15
Intervalles <i>ecmèles</i> (5).	Sixte majeure	5 : 3.
	Sixte mineure	8 : 5.
	Septième mineure	9 : 5.
		16 : 9
	Septième majeure	15 : 8.
	Triton ou quarte majeure	45 : 32.
	Quinte mineure	64 : 45.

Comme on peut le constater, les intervalles de la gamme byzantine diatonique sont de trois grandeurs, deux sortes de ton et le demi-ton (6). En théorie, pour faciliter la voie à suivre, nous adopterons la division du concile réuni à Constantinople en 1881, division qui n'est, en somme, que celle d'Euclide. (Voir la *Division du monocorde*, de ce célèbre mathématicien.) Sa gamme diatonique est divisée en 72 parties, ramenée pour plus de commodité à 36.



(1) Cf. Gevaert, *Mus. dans l'antiquité*, t. 1, p. 101.

(2) Les rapports numériques par lesquels on exprime la grandeur des intervalles musicaux, s'écrivent soit sous forme de rapport géométrique (2 : 1 ou 1 : 2), soit sous forme de fraction ($\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{1}$). Pour les anciens, qui n'avaient comme moyen de comparaison que les diverses longueurs de la corde, le nombre le plus grand représente le son grave, le chiffre le plus petit, le son aigu. A ce point de vue, les expressions numériques de la quinte 3 : 2 ou 2 : 3, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{3}$, signifient que le son le plus grave étant produit par une corde longue, par exemple, de trois décimètres, le son le plus aigu sera produit par une corde identique, longue de deux décimètres. Cf. Meerens, *Instruction élémentaire du calcul musical*. Bruxelles, 1864.

(3) Consonants.

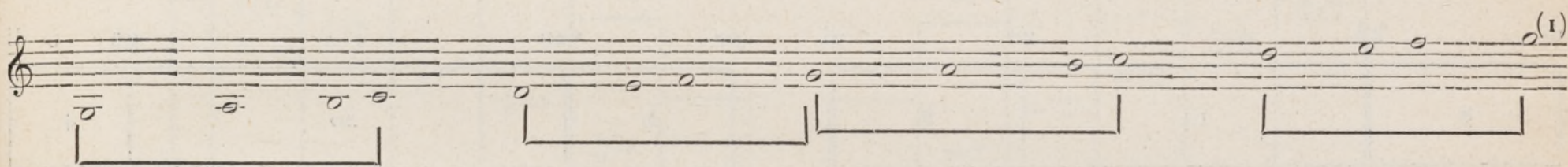
(4) Mélodiques (de ἐμμελῆ).

(5) Non mélodiques (de ἐκμελῆ).

(6) Les exemples en notation occidentale ne doivent servir qu'à faciliter la lecture de nos explications, les intervalles naturels étant tantôt plus grands, tantôt plus petits que ceux de notre système.

Ces intervalles comprennent deux sortes d'intervalles majeurs ($\muείσων$), et un mineur ($ἐλάσσων$) ; celui nommé plus petit encore ($ἐλάχιστος$) s'emploie autre part. Chrysante de Madyte avait composé une gamme diatonique de 68 parties, dont les intervalles se succédaient dans l'ordre suivant : 12-9-7-12-12-9-7. C'est la répartition du concile de 1881 qui est définitivement adoptée dans l'enseignement

L'échelle du grand système byzantin se présente sous cet aspect :



ou, en divisions arithmétiques :

di	ké	zo	ni	Pa	vou	ga	di	ké	zo	ni	Pa	vou	ga	di
12	10	8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	
sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol

Chaque mode byzantin emprunte le son initial qui le caractérise à l'échelle du grand système : mais le reste du tétracorde est susceptible d'altérations, qui varient suivant le genre, chromatique ou harmonique (2).

Prenons par exemple les tétracordes diatoniques *di-ni*, *sol-do* et *pa-di*, *ré-sol*.

di

ké

zo

ni

12

10

8

sol

la

si

do

pa

vou

ga

di

10

8

12

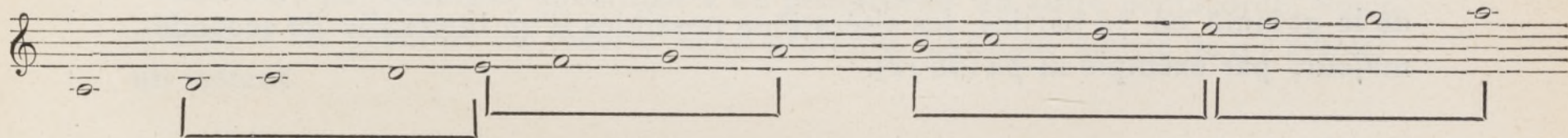
ré

mi

fa

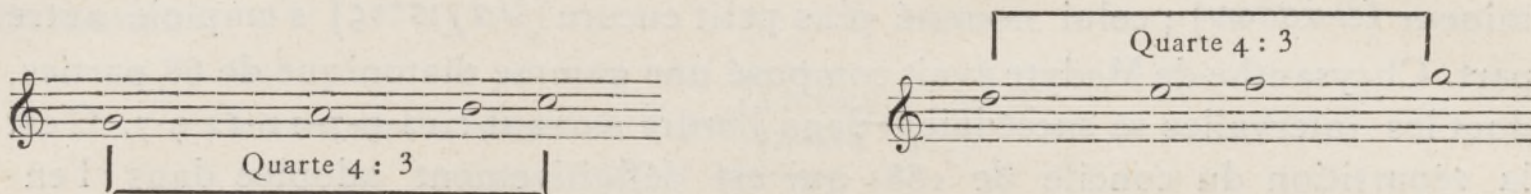
sol

(1) La distance visuelle que nous observons d'une note à la suivante établit approximativement les rapports naturels des intervalles. Voici l'échelle du système parfait des anciens Grecs en notation moderne :

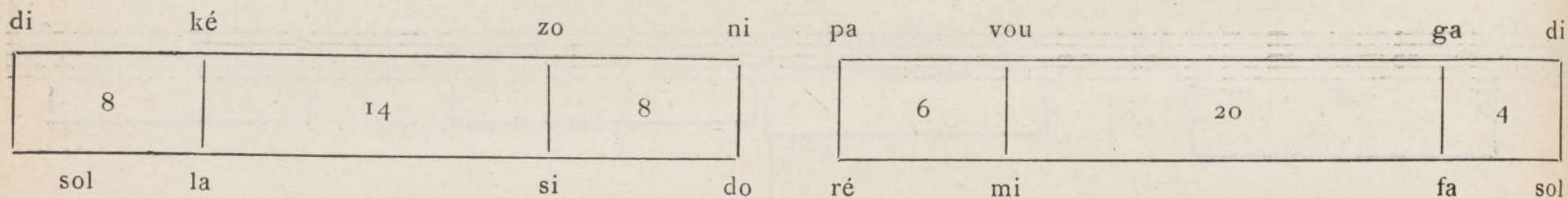


(2) Le *vou* du premier mode, objet de controverse entre les musiciens grecs, n'a jamais pu être nettement fixé, sa hauteur canonique n'étant pas celle de la voix naturelle. Les chanteurs, sans exception, l'exécutent plus bas que sa place sur le monocorde. Sur une corde d'un mètre (1.000 mm.), le *vou* (10 : 9) accapare 0,800 m. Celui de Chrysante marque 0,815 (18 : 11), celui du concile de 1881, 0,810 (100 : 81). L'expérience a prouvé que l'un et l'autre n'avaient pas tort. En effet, les chantres qui ne dépassent pas la note *vou*, adoptent naturellement la hauteur du concile, ceux qui la dépassent, et surtout en descendant, adoptent la hauteur fixée par Chrysante.

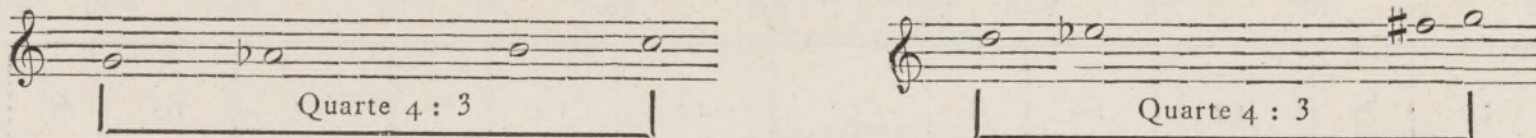
qui donnent à peu près les intervalles :



Les tétracordes chromatiques seront :



qui donnent à peu près les intervalles :



On le voit, un intervalle de seconde (demi-ton majeur 16 : 15) peut arriver à tripler presque sa grandeur naturelle.

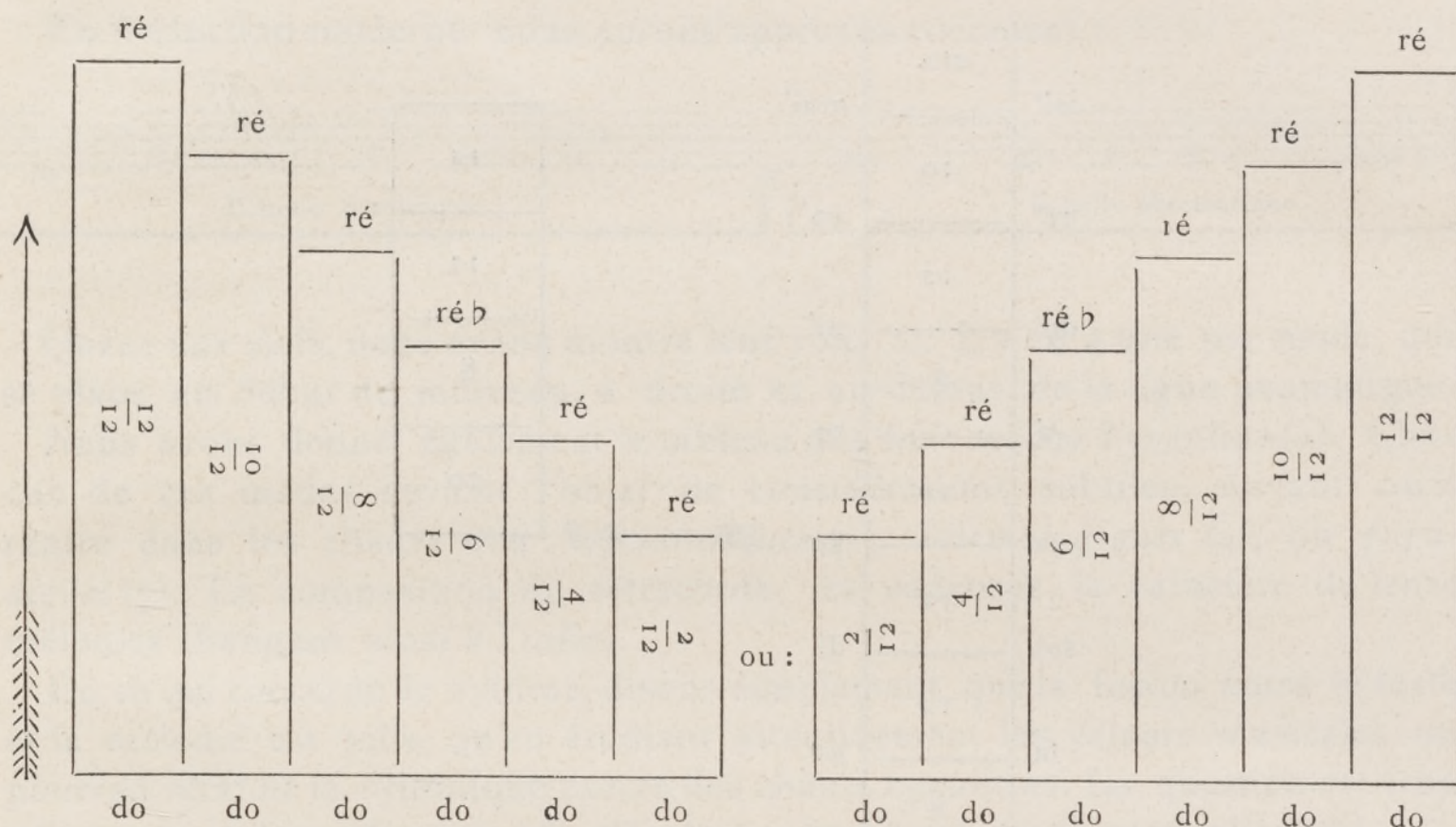
L'existence de ces *nuances*, qui a été tellement discutée et qui le sera encore, n'est donc pas une fable. Ce système est du reste bien plus *naturel* que le nôtre, uniformément divisé en tons et demi-tons, ce qui a permis nos multiples combinaisons d'accords. L'étrangeté du système oriental explique comment Villoteau, se rendant à la suite de Bonaparte, en Egypte, ne comprit la tonalité des airs arabes qu'il notait, qu'en examinant les petites divisions marquées sur un *Eoud* (1). Pour les mêmes raisons nous chanterons *faux* les mélodies des anciens Grecs qu'on retrouvera peut-être un jour, et de même nous ne pourrions exécuter correctement les chants byzantins (2).

Voilà pour la théorie. En pratique, les atténuations des intervalles s'indiquent soit par des signes spéciaux dont nous parlerons plus loin, soit par des signes d'altération correspondant à nos dièses et bémols.

Ces signes d'altérations ne servent pas seulement à diviser, comme dans notre système, les tons en demi-tons, mais encore en une infinité de subdivisions qui rappellent les *chroai* antiques. La figure suivante donne, d'après la division de la gamme en 72 parties, les altérations possibles d'un intervalle de seconde majeur, par exemple *ni-pa* (do-ré).

(1) Sorte de luth.

(2) M. Marchesi, professeur de chant au Conservatoire de Vienne a souvent « chanté en ma présence, avec une sûreté remarquable, quatre intervalles dans l'espace d'un ton ». Gevaert, ouvrage cité, p. 285. J'ajoute que de bons chantres grecs y arrivent aussi. Pourtant l'exécution en est difficile. Déjà dans l'antiquité le « diésis » réclamait une ouïe bien développée. Aristoxène soutenait que « la voix, quelque effort qu'elle fasse, ne saurait parvenir à entonner trois diésis successifs ». Cf. Gevaert, p. 285. Meibom cite cette phrase des *Archai* : « Ce n'est qu'en dernier lieu et avec grand effort que notre sentiment s'y accoutume ». Cf. Gevaert, p. 285. Les chanteurs, les virtuoses de l'archet connaissent pourtant le demi-ton attractif, c'est une nuance naturellement sentie et logique. Ce sont ces nuances qui remplissent les chants de l'Eglise grecque.



En pratique la réduction de $\frac{2}{12}$ est indiquée par le signe ρ , chaque nouvelle réduction de $\frac{2}{12}$ se marque par un petit trait horizontal barrant la queue du signe type. ρ réduit de $\frac{4}{12}$; deux petits traits de $\frac{6}{12}$; trois de $\frac{8}{12}$; quatre de $\frac{10}{12}$

Les augmentations se marquent par le même signe d'altération, mais placé en sens inverse : σ σ , etc. (1). C'est encore le concile de 1881 qui a décidé l'introduction de ces signes plus complets et plus précis que ceux en usage jusque-là (2).

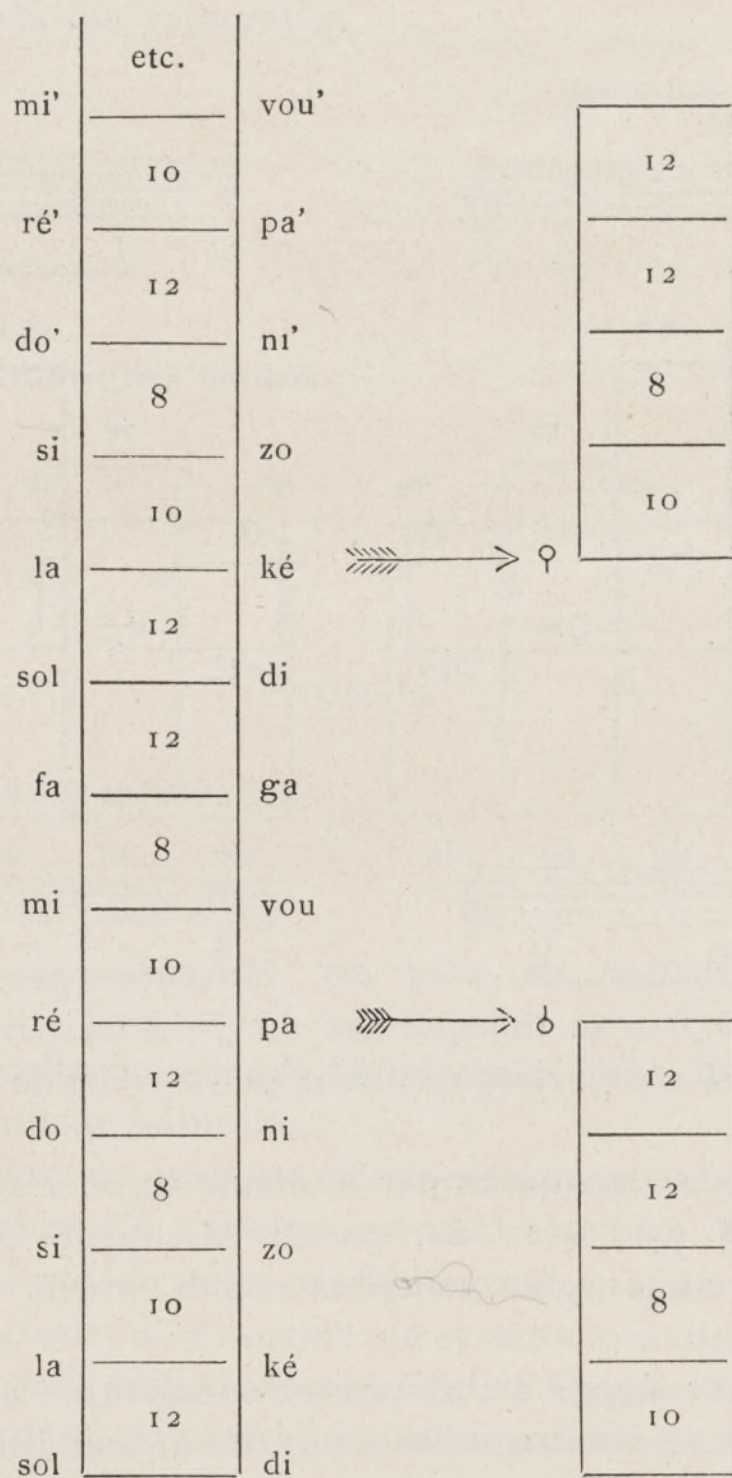
La théorie des autres signes d'altérations ne ressemble en rien à ce que nous possédons. Ces signes se nomment des « phtorés », leur influence rappelle celle des clefs (les *Ματρυρίαί* byzantins) ; mais tandis que ces clefs-ci indiquent l'espèce de mode et en même temps la hauteur du premier son du morceau, les « phtorés » marquent la hauteur d'une note quelconque dans le courant du morceau. Non seulement ils servent de point de contrôle au chanteur soucieux d'exactitude qui, s'il s'égare, est remis en bonne voie par les phtorés, mais ils servent encore de signes de transposition. Le mode premier possède deux phtorés, δ indiquant le son *ké* (3) (*la*), et φ = *pa* (*ré*). Autant de modes, autant de phtorés sur lesquels nous n'insisterons que pour examiner le mécanisme du système.

Veut-on, par exemple, substituer à un pentacorde un autre pentacorde, voici comment on procède, en théorie et en pratique. La chose mérite de s'y arrêter un instant.

(1) Les anciens Grecs avaient jusqu'à six *lichanos* (la corde touchée par l'index) : une enharmonique, trois chromatiques et deux diatoniques. — Gevaert, ouvrage cité, p. 332. Cf. *Stocheia*, p. 51, 52.

(2) On avait aussi construit pour l'étude pratique, à Constantinople, un petit orgue donnant les intervalles. Non seulement sa construction devait être extrêmement laborieuse, mais l'exactitude des divisions du système byzantin bien aléatoire. L'instrument n'a, du reste, guère pu être utilisé avec succès. Un clavicorde ferait mieux l'affaire et pourrait plus facilement être accordé.

(3) L'ancien système byzantin avait le son *ré* pour base du premier mode. La voix montant trop à l'aigu avec ce point de départ, on a baissé le tétracorde d'une quinte, pour prendre *pa*.



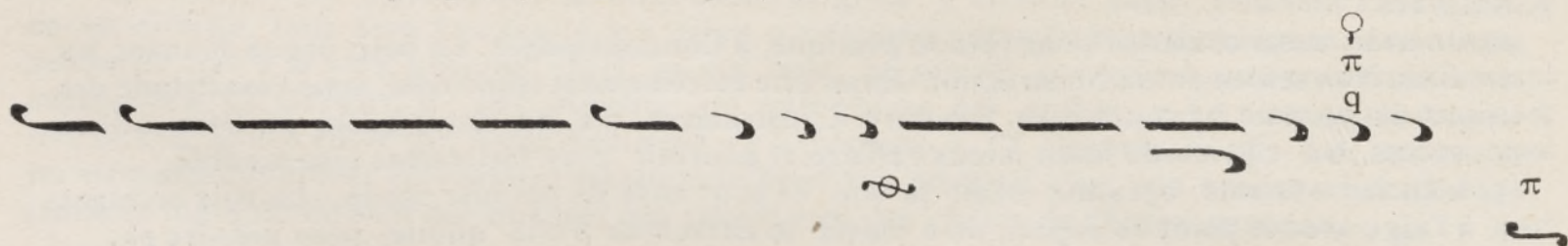
Transposition dans l'échelle diatonique.

Le signe ♀ étant le phtoré de *pa* (*ré*), si nous voulons, après être arrivés à *ké* (*la*), continuer à monter, mais au lieu de nous servir du pentacorde diatonique habituel de *ké* (10-8-12-10), adopter le pentacorde diatonique qui a pour base *pa* (10-8-12-12), le phtoré de *pa* ♀ suffira. Nous continuerons à chanter *ké*, *zo*, *ni*, *pa*, *vou* (*la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*), mais avec les intervalles de *pa*, *vou*, *ga*, *di*, *ké* (*ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*).

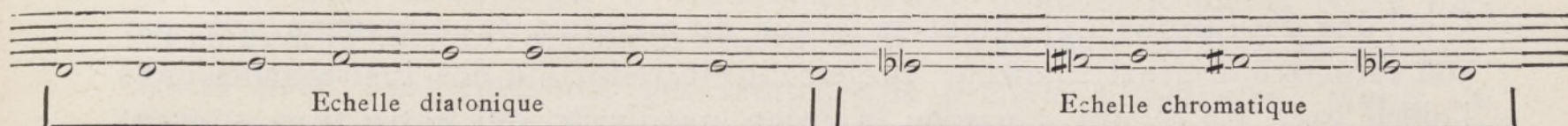
En descendant, le phtoré ♂, de *ké* (*la*), changera l'échelle de *pa*, 12-8-10-12, en 12-12-8-10, qui est l'échelle descendante de *ké* (*la*).

Veut-on passer du diatonique au chromatique, le phtoré chromatique suffira ; de même pour l'enharmonique.

En pratique, voici comment s'indique ce changement d'échelle. Nous donnons un exemple passant du diatonique au chromatique. Le phtoré de *pa* (*ré*), du second mode plagal (chromatique) est ♂



En traduction moderne nous aurons approximativement :



Quant aux clefs, nous avons montré leur rôle (1). Il y en a une par mode, qui se place au début du morceau, à droite et au-dessus de la ligne neumatique.

Nous avons donné également le tableau des huit modes byzantins (2). Chacun de ces modes devient l'objet de considérations subtiles, suivant qu'il rentre dans les chants dits : *stychirariques* (3), *heirmologiques* (4), ou *papa-diques* (5). La composition du tétracorde, les cadences, le caractère de leurs mélodies changent ainsi à l'infini.

En ce qui concerne le rythme, disons simplement que la fusion entre le texte et la mélodie est telle, qu'en étudiant attentivement les valeurs musicales on pourrait rétablir la rythmique exacte des chants byzantins. La question est trop délicate pour être résumée ici, elle demanderait une étude particulière (6).

*
* *

Nous sommes certains que plus d'un lecteur se sera demandé comment l'Eglise grecque n'a pas encore abandonné son système de notation pour adopter le nôtre (7). Celui-ci paraît, en effet, jeu d'enfants à côté de celui que nous avons essayé de résumer.

Il est certes difficile, pour des oreilles habituées au « tempérament », de trouver du charme à ces mélodies qui semblent de prime abord fausses. La question est pourtant plus complexe qu'on ne le croit, et si nous en saisissons certains raisonnements, d'autres nous échappent. Il est clair que nos notes, à hauteur fixe — *phonétiques* — ne répondent pas à ce que la nature exige. Nous avons vu que les divisions physiques des intervalles du monocorde sont loin d'être les nôtres.

Il y a dans le système *diastématique* des Byzantins, des intentions que ne possède pas notre solfège.

Il s'agit en quelque sorte d'un dessin qui suit le texte et que nous comparons volontiers à l'archet du violoniste épousant la mélodie exprimée par la main

(1) Voir p. 196 et 202.

(2) Voir p. 188 (*Revue* du 1^{er} avril).

(3) Le mot « stychirarique » s'emploie pour désigner certains textes sacrés. C'est ainsi que les tropaires « stychirariques » suivent toujours des vers de David, qu'on appelle, à cause de leur brièveté, des « stychi ».

(4) De εἰρμός, qui tourne autour. Strophe musicale qu'on retrouve ensuite, variée, dans les tropaires suivants (τροπαρία), les strophes qui succèdent à l'heirmoï principal. Il y a les heirmoï lents, ἀργόν, comme sont les chants de Damascène, et les heirmoï vite (σύνδομον), comme le sont les chants modernes depuis la fin du XVIII^e siècle. (Voir la *Revue musicale* du 15 nov. 1906.) *Les Heirmoï de Pâques*.

(5) Ainsi nommés sans doute parce que ces chants étaient exécutés au gré du prêtre. Ils sont toujours lents.

(6) M. C. Psachos, dans le supplément de la *Vérité ecclésiastique* de Constantinople, janvier 1900, en a excellemment parlé.

(7) En Roumanie, ce changement est un fait accompli depuis plusieurs années.

gauche. Le chantre suit le dessin mélismatique aussi aisément que nous lisons, par exemple, nos ————, la mélodie, pour lui, fait corps au texte. C'est une des raisons qui optent en faveur du maintien de ce système, qui, par son caractère original, empêche également l'introduction des instruments dans l'office grec. En ce qui concerne la façon nasillarde, qui entre trop souvent dans la pratique des chants byzantins et qui renverse nos notions d'esthétique, elle est surtout le produit de la paresse des chantres qui préfèrent laisser traîner la voix que de se fatiguer en ouvrant trop la bouche. J'ai entendu à plus d'une reprise des chants byzantins exécutés tout autrement que par le nasillement traditionnel qui n'est qu'un vice. Des mesures énergiques pourraient remédier à cet état lamentable; nous avons dit au début de cet essai, les difficultés qui s'opposent à la réalisation rapide des réformes nécessaires.

Il y a encore d'autres sujets de controverse. L'« isson », par exemple, cette basse accompagnant les mélodies byzantines, qui ressemble au bourdon d'une vielle et que nous n'accepterons pas facilement. L'isson est la basse sur laquelle se repose la mélodie. L'« isson » a ses lois comme tout autre élément musical. Jusqu'ici il n'était pas noté. Le plus ou moins de culture des chantres suppléait à cette négligence. Aujourd'hui M. Psachos a fixé la marche de l'isson, pour un certain nombre de chants, et rendu son exécution moins fantaisiste.

Nous devons avouer que si ces principes nous choquent, les théoriciens byzantins n'acceptent pas non plus nos données musicales. C'est ainsi que jouant un jour du piano devant un chantre de Constantinople, il me demanda pourquoi j'exécutais plusieurs mélodies ensemble, et comment j'acceptais cette tierce fausse, *mi-sol* ! L'harmonisation lui semblait aussi une confusion inutile. C'est ce que les partisans du chant grégorien éprouvent lorsqu'ils opposent la grandeur sereine de leurs chants monodiques aux combinaisons déjà subtiles d'un Bach. Ne condamnons donc pas trop vite le système musical byzantin, il est peut-être plus près de la vérité — sans paraître pour nous le dernier mot du progrès — que le nôtre.

*
* *

L'Hymne du Paléologue.

Le lecteur qui aura eu la patience de nous suivre jusqu'ici n'éprouvera guère de difficulté à comprendre ce que nous dirons de l'Hymne du Paléologue.

D'abord, le mot hymne est un terme impropre à ce chant. Les Grecs les appelaient des *Φημνη*, chants de glorification, et non des hymnes. Le manuscrit qui nous intéresse dit du reste, en avertissement au chantre, qu'il va aborder le *Φημνη*. Voilà un point d'acquis. Ensuite, ce chant de glorification est-il unique et seulement composé pour le dernier empereur de l'empire byzantin ? Nous pouvons affirmer que non. La place occupée par ce chant dans le manuscrit complet, sa ressemblance avec d'autres documents, la comparaison faite tout naturellement en étudiant l'office grec d'aujourd'hui, confirme notre dire. M. Psachos a vu au célèbre Mont-Athos d'autres manuscrits célébrant le glorieux Constantin Paléologue (1); mais, attiré en ce moment par d'autres travaux, il ne songea

(1) Constantin XIII Paléologue, surnommé Dragasès, le dernier des empereurs de Byzance, mourut en 1453, en défendant sa capitale contre les Turcs. Ne pas le confondre avec Constantin le Grand, du IV^e siècle, qui donna son nom à Constantinople (Constantin o polis : la ville de Constantin).

pas à profiter de son pèlerinage pour noter ses trouvailles. Pourtant il a retrouvé dans un ouvrage de Tzètzès, un *Φημη* donnant le même ordre hiérarchique, le nom de l'empereur seul différait. Il s'agissait de Jean Paléologue. Autre part, c'est Andronic qui remplace le prénom Constantin; sinon, le texte et *toute la mélodie* sont les mêmes. Nous sommes bien en face d'un simple serviceliturgique. Aujourd'hui encore, l'Eglise grecque a conservé ce genre de chant pour certains de ses offices.

Nous aurions tout intérêt à vanter le mérite de la trouvaille de M. Cambo-rouglou, le directeur de la Bibliothèque nationale d'Athènes, le chant, déclaré unique, deviendrait un monument historique pareil à l'hymne grec à Apollon, trouvé en 1893 à Delphes. La valeur du document qui nous intéresse est loin d'être pour cela négligeable. L'empereur auquel il s'adresse, la rareté du fait, demande qu'on s'y arrête.

Le manuscrit date du début du x^v^e siècle (1). Il contient un grand nombre de chants « papadiques » exécutés aux vêpres et à matines. Comme pour nombre de manuscrits anciens, il débute par des renseignements théoriques concernant la façon d'étudier le contenu du volume, sur la « paralagie, métrophonie, etc., etc... » Une note, à la fin du livre, dit qu'il fut terminé l'an 6965 de la création du monde, ce qui donne l'an 1457 de notre ère (2). Il appartenait à Demeter Exakouston et provenait de la métropole de Selymbria, aujourd'hui Silivri, près de Constantinople. Précédant le *Φημη*, on trouve quelques avertissements sur ce qui va suivre. La note est ainsi conçue : « Et maintenant, faisons des vœux « pour les rois et les archevêques, dans l'enceinte et à l'extérieur » (3). Le chant de glorification du Paléologue suit. Il est ainsi conçu : « Constantin le très pieux et empereur des Romains, le Paléologue, beaucoup d'années » (4). Venaient ensuite des souhaits de même nature pour le métropolite de Selymbria. On peut conclure que le manuscrit contenant le chant adressé à Constantin Paléologue faisait partie du service religieux de Selimbria.

Quant à la restauration musicale, elle fut extrêmement ardue. Tous ces signes aphones dont il a fallu rechercher des centaines d'exemples dans de nombreux autres manuscrits, pour, après avoir comparé leur emploi, les identifier avec les développements successifs que nous en possédons, offraient de très grandes difficultés d'interprétation. Après un travail d'une année, M. Psachos est arrivé à traduire avec exactitude, seulement la mélodie soulignant le mot « Constantin ». Il est regrettable que le temps et les autres occupations du savant chantre l'empêchent de compléter son intéressante étude. Elle mériterait d'occuper une place d'honneur parmi les ouvrages de musique byzantine.

La figure suivante représente : 1^o le chant du Paléologue, tel qu'il se trouve dans le manuscrit ; 2^o un premier développement du début de ce chant, provenant d'un autre manuscrit donnant la même mélodie, appartenant à M. Psachos, ce premier développement était écrit en regard de l'original ; l'ajoute ne comprend ici qu'un signe, l'aphone « omalon » ; 3^o un développement noté par Pierre du Péloponèse ;

(1) N^o 2,267 de la section des manuscrits de la Bibliothèque nationale d'Athènes. Il mesure 16 centimètres de large sur 22 de haut, son épaisseur est de 6 centimètres.

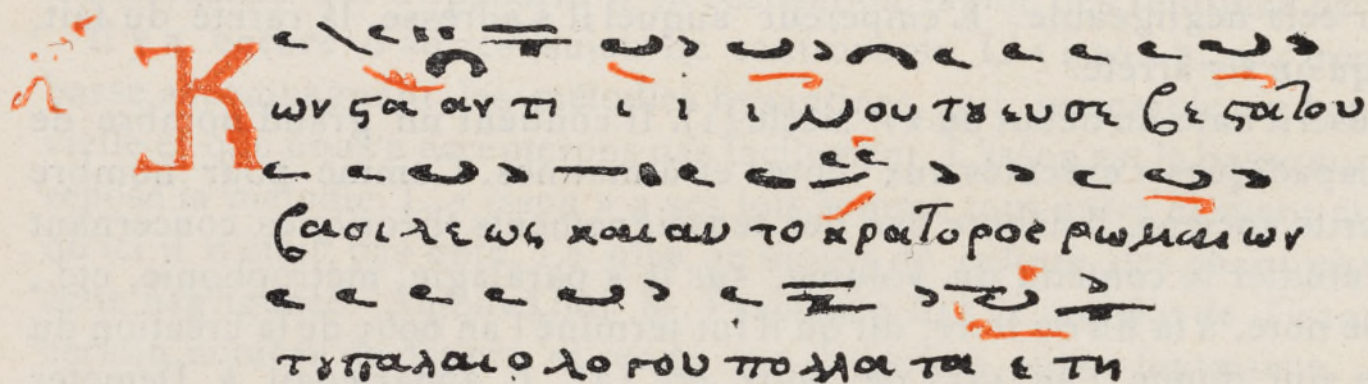
(2) Voir ce que nous disions de l'Hymne, dans le *Guide Musical*, juin 1904.

(3) Dans l'enceinte et à l'extérieur, c'est-à-dire la place réservée aux prêtres et celle réservée au public.

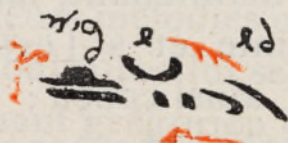
(4) Ce souhait de longue vie est encore d'un usage courant entre Grecs.

de ce premier développement, écrit également en regard de l'autre, les ajoutes sont plus nombreuses et la mélodie apparaît moins sténographiée ; 4° un développement en écriture moderne de l'exemple précédent et qui n'offre plus aucune difficulté à être interprété. On peut suivre également le développement du texte des exemples 2, 3 et 4 ; à mesure que la mélodie s'allonge graphiquement, les syllabes s'étendent à leur tour (1). C'est la meilleure preuve que les musiciens successifs auxquels sont dues les différentes versions de ce chant, avaient en vue une même mélodie.

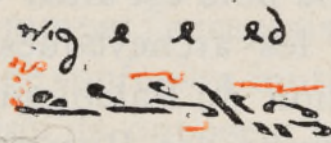
CHANT DE GLORIFICATION DE CONSTANTIN XIII PALÉOLOGUE.



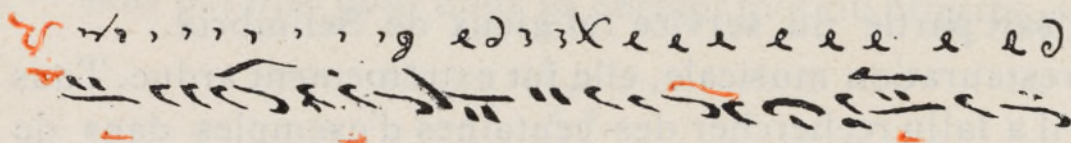
1.



2.



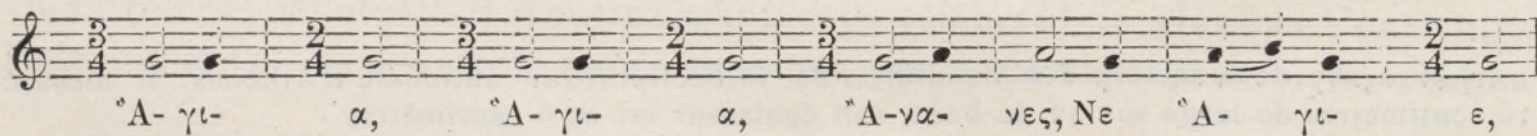
3.



4.

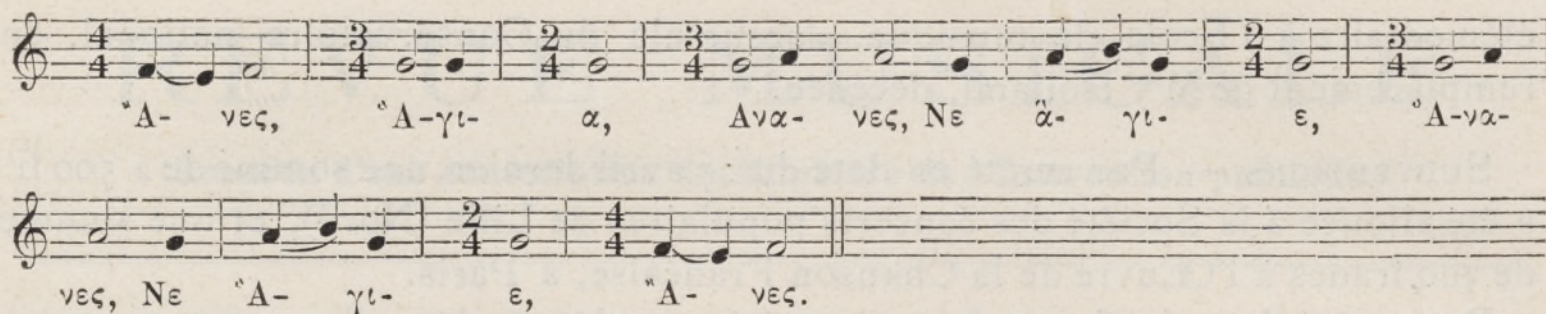
Ces exemples suffiront, avec les chapitres précédents, pour que le lecteur se rende compte de la valeur de ce chant de glorification. Nous donnerons encore, écrit en notation moderne, la « paralagie », la « métrophonie » (2) et le premier fragment du chant de glorification, tel que M. Psachos, dans une conférence donnée à la société « Le Parnasse » à Athènes, l'a fait exécuter. Ce chant rentre dans les « papadiques » et est du quatrième mode byzantin, qui correspond au quatrième mode grégorien, soit — approximativement — notre ton de *sol*, sans armature.

1. Paralagie

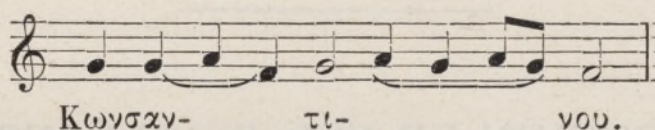


(1) Comparer cet exemple avec celui de la p. 193 (*Revue* du 1^{er} avril).

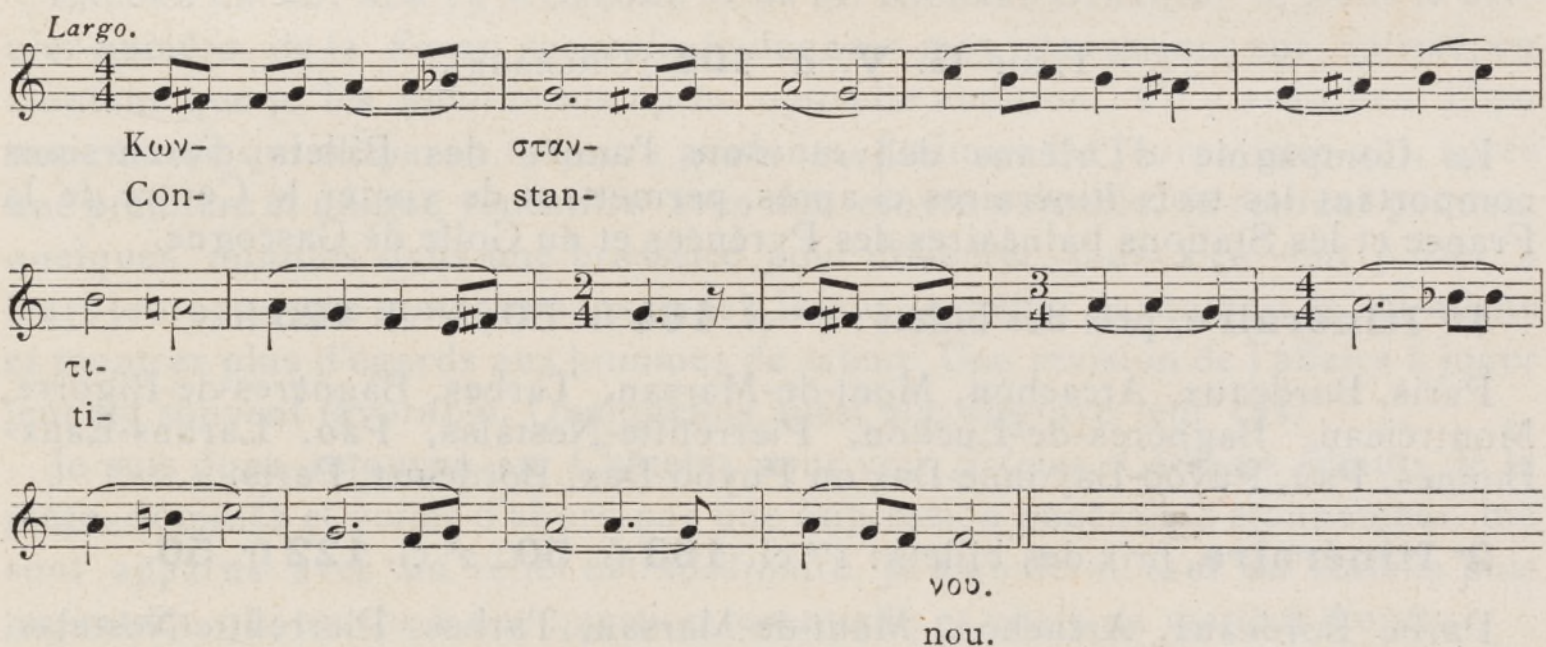
(2) En ce qui concerne la *paralagie*, la *métrophonie* et le *mélос*, voir p. 194, la note 2 (*Revue* du 1^{er} avril).



2. Métrophonie



3. Mélос



FRANK CHOISY,

Ephore du Conservatoire d'Athènes,

Membre de la Commission pour la réforme du chant dans l'Eglise grecque.

Actes officiels et informations.

M. PIERRE SECHIARI. — Appelé par de brillants engagements à l'étranger et désirant d'autre part se consacrer, la saison prochaine, à ses concerts symphoniques, Pierre Sechiari vient de donner sa démission de premier violon solo des concerts Lamoureux, poste qu'il occupait si brillamment depuis plusieurs années.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par arrêté ministériel en date du 6 mai courant M. Maillieux Lucien-Louis, lauréat du Conservatoire national, est nommé, pour une période de trois années scolaires, accompagnateur stagiaire (5^e catégorie) d'une classe d'opéra-comique, en remplacement de M. Mathé, démissionnaire.

NANTES. — Par arrêté en date du 1^{er} mai 1907, de M. le Préfet de la Loire-Inférieure, M^{lle} Baudry Marie-Charlotte a été nommée professeur de piano

élémentaire à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M^{me} Rolland, décédée.

SUBVENTIONS. — Par arrêté en date du 27 avril dernier, une somme de 2.500 fr. a été allouée à la Société des concerts populaires de Lille (Nord), et une somme de 300 francs à l'Œuvre de la Chanson Française, à Paris.

Par arrêté du 10 mai, 500 francs ont été accordés, à titre d'encouragement, à l'Œuvre des grandes auditions gratuites, à Paris.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

VOYAGES DANS LES PYRÉNÉES

TARIF G. V. n° 105 (ORLÉANS).

La Compagnie d'Orléans délivre toute l'année des Billets d'excursions comportant les trois itinéraires ci-après, permettant de visiter le Centre de la France et les Stations balnéaires des Pyrénées et du Golfe de Gascogne.

1^{er} Itinéraire, prix des billets : 1^{re} cl. **164 fr. 50** ; 2^e cl. **123 fr.**

Paris, Bordeaux, Arcachon, Mont-de-Marsan, Tarbes, Bagnères-de-Bigorre, Montréjeau, Bagnères-de-Luchon, Pierrefitte-Nestalas, Pau, Laruns-Eaux-Bonnes, Pau, Puyô-Bayonne-Dax ou Puyô-Dax, Bordeaux, Paris.

2^e Itinéraire, prix des billets : 1^{re} cl. **163 fr. 50** ; 2^e cl. **122 fr. 50.**

Paris, Bordeaux, Arcachon, Mont-de-Marsan, Tarbes, Pierrefitte-Nestalas, Bagnères-de-Bigorre, Bagnères-de-Luchon, Toulouse (1), Paris (*viâ* Montauban-Cahors-Limoges ou *viâ* Figeac-Limoges).

3^e Itinéraire, prix des billets : 1^{re} cl. **164 fr. 50** ; 2^e cl. **123 fr.**

Paris, Bordeaux, Arcachon, Dax, Bayonne-Puyô-Pau ou Puyô-Pau, Laruns-Eaux-Bonnes, Pau, Pierrefitte-Nestalas, Bagnères-de-Bigorre, Bagnères-de-Luchon, Toulouse (1), Paris (*viâ* Montauban-Cahors-Limoges ou *viâ* Figeac-Limoges).

DURÉE DE VALIDITÉ : **30 JOURS** (NON COMPRIS LE JOUR DU DÉPART)

avec faculté de prolongation

(1) Les voyageurs peuvent effectuer le parcours de Toulouse-Matabiau à Carcassonne et retour moyennant un supplément de 12 fr. 50 en 1^{re} classe et de 9 fr. en 2^e classe.

Les billets du parcours additionnel ci-dessus peuvent être demandés, soit au commencement du voyage, en même temps que le billet circulaire, soit à Toulouse-Matabiau, au moment du passage dans cette gare.

Ces billets additionnels n'augmentent pas la durée de validité du billet circulaire auquel ils viennent se souder.

Le Gérant : A. REBECQ.