

LA REVUE MUSICALE

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

N° 12 (septième année)

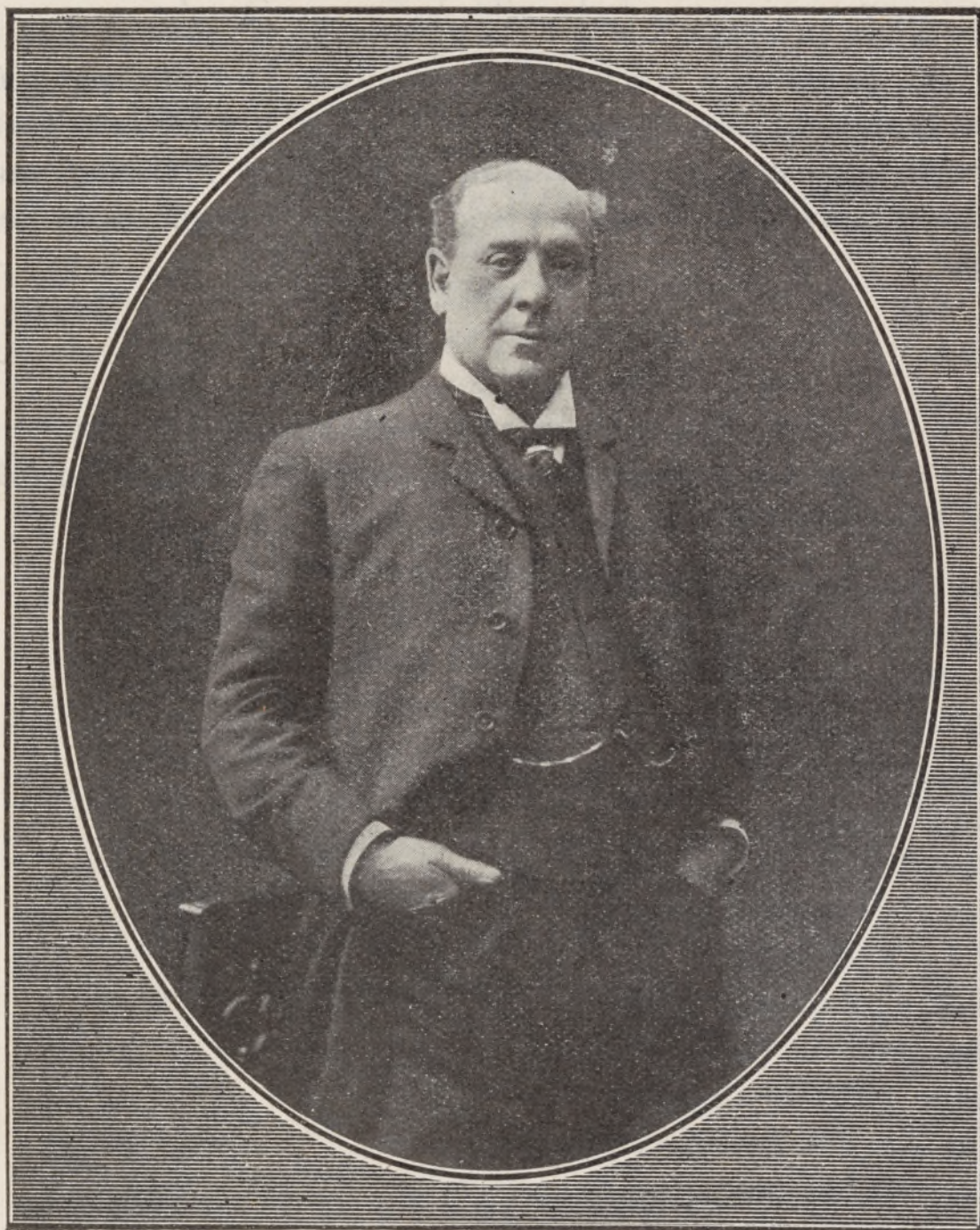
15 Juin

1907

Un chanteur.

M. LUCIEN FUGÈRE, DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Si la *Revue musicale* a accordé dans ses études et ses publications une place prépondérante aux auteurs, aux compositeurs et aux écrivains, elle n'a jamais



oublié les interprètes de la musique, ni méconnu la part qui leur revient dans le développement de l'art. Cette part fut autrefois extrême, et beaucoup d'œuvres, même considérables par leur étendue, ont été écrites pour l'interprète, sous son influence manifeste. Aujourd'hui, il y a comme une tendance opposée et une affirmation contraire. Il semble que non seulement l'interprète doive se subordonner à l'auteur et se plier à sa pensée, mais encore qu'on s'applique à lui imposer une discipline de plus en plus dure.

Que la virtuosité proprement dite ait passé de mode, convenons-en, et sans regret. La musique pour la prestidigitation, le chant pour la vocalise et le point

d'orgue, sont devenus, à juste titre, insupportables. Mais combien serait regrettable, cependant, la prétention des auteurs qui croiraient pouvoir écrire leurs œuvres sans tenir compte des moyens des interprètes : qui s'imagineraient communiquer au public leur pensée, sans le soutien des voix ; qui négligeraient de faire profiter leur musique de l'intérêt, du charme, de l'intelligence qu'y ajoute une bonne interprétation ! « Aujourd'hui, on n'écrit plus d'opéra, plus d'opéra comique, mais des drames musicaux, des poèmes lyriques ; on ne doit plus chanter au théâtre, mais déclamer », telle est la thèse de certains intransigeants qui tend à la fois à rendre plus difficile, plus pénible, l'intelligence de l'œuvre musicale, et moins complet, moins délicat le plaisir que nous avons le droit d'en attendre. Nous restons pour notre compte, très opposés à cet absolutisme. Nous ne regrettons pas l'opéra à roulades, que personne ne voudrait plus entendre, mais nous voulons qu'on ne nous interdise pas de goûter à l'occasion une mélodie ; les duos, les trios, les ensembles vocaux, sont, à notre avis, des formes aussi musicales et aussi artistiques que le dialogue ou le récitatif, et certainement plus difficiles à bien écrire (ce qui est peut-être la raison principale de leur discrédit) ; une voix souple, bien posée, une note filée à l'ancienne manière, ne nous soulèvent pas d'indignation ; et pour tout dire enfin, le *bel canto*, loin d'être incompatible avec la grande musique et le théâtre, nous paraît, au contraire, de nature à procurer une sensation d'art plus complète et plus parfaite. C'est pourquoi nos lecteurs nous sauront gré de leur parler aujourd'hui d'un artiste qui n'est pas seulement un excellent musicien, mais qui reste le plus éminent représentant d'un art trop ignoré des générations nouvelles : l'art du chant.

*
* *

Dans quelques jours, M. Lucien Fugère aura accompli sa trentième année de services ininterrompus à l'Opéra-Comique, au cours desquels il a joué 59 rôles dont 32 créations. En voici la liste :

- 1877 (début). *Les Noces de Jeannette* (Jean).
- Les Travestissements* (Victor).
- Cinq-Mars* (Fontrailles).
- Le Pré-aux-clerics* (Giro).
- 1878. *Les Diamants de la couronne* (Campo Mayor).
- Pepita* (l'Alcade).
- Le Postillon de Longjumeau* (Biju).
- 1879. *Roméo et Juliette* (Capulet).
- Le Pain bis* (Daniel).
- La Flûte enchantée* (Papageno).
- 1880. *Les Dragons de Villars* (Belamy).
- L'Amour médecin* (Sganarelle).
- 1881. *La Taverne des Trabans* (Sebaldus).
- 1882. *Les Noces de Figaro* (Figaro).
- 1883. *Le Portrait* (Giralles).
- 1884. *Joli-Gille* (Gille).
- Manon* (le comte des Grieux).
- Le Barbier de Séville* (Bartholo).

1885. *Le Roi l'a dit* (Montcontourt).
 1886. *Le Mari d'un jour* (Hector).
 Plutus (Plutus).
 Le Médecin malgré lui (Sganarelle).
 Juge et partie (Bernadille).
 1887. *La Sirène* (Bolbaya).
 Le Roi malgré lui (Fritelli).
 1888. *Madame Turlupin* (Turlupin).
 L'Ombre (Mirouet).
 Le Pré-aux-clerics (Cantarelli).
 L'Escadron volant de la reine (Isabeau).
 1889. *La Cigale madrilène* (le Biscayen).
 Le Barbier de Séville de Paisiello (Bartholo).
 1890. *La Basoche* (Longueville).
 Colombine (Pierrot).
 L'Amour vengé (Silène).
 La Traviata (d'Orbel).
 1891. *Les Folies amoureuses* (Albert).
 1892. *Enguerrande* (Mélibée).
 Les Troyens (Chorèbe).
 1893. *Phryné* (Dicéphile).
 1894. *Le Flibustier* (de Goëz).
 Le Portrait de Manon (des Grioux).
 Falstaff (Falstaff).
 Paul et Virginie (Domingue).
 1895. *La Vivandière* (la Balafre).
 1896. *Le Chevalier d'Harmenthal* (Biérat).
 Don Pasquale (don Pasquale).
 1898. *La Vie de Bohème* (Schaunard).
 1899. *Beaucoup de bruit pour rien* (le Roi).
 Cendrillon (Gandolphe).
 1900. *Louise* (le Père).
 1901. *La Fille de Tabarin* (Tabarin).
 Grisélidis (le Diable).
 1903. *Muguette* (Kloty).
 La Petite Maison (Pichon).
 1904. *Le Jongleur de Notre-Dame* (Boniface).
 1905. *Chérubin* (le Philosophe).
 1906. *Le Bonhomme Jadis* (Jadis).
 1907. *Fortunio* (Maître André).

*
* *

Comment cet artiste a-t-il pu fournir une carrière si longue et si admirablement remplie, soutenir sans défaillance le poids d'un pareil travail, arriver à la soixantaine en conservant la plénitude de ses moyens, au point qu'on dit couramment de lui : Il n'a jamais mieux chanté que maintenant ? Comment

peut-il avoir encore une pareille jeunesse de voix et de timbre ? C'est ce qu'il nous paraît intéressant d'examiner. Si la nature a doué Lucien Fugère d'un organe solide, il faut dire tout de suite que ce n'est pas à elle qu'il doit son succès.

Elle fut plus prodigue envers d'autres, comme cet inoubliable Soulacroix, dont le timbre d'or résonne encore dans nos mémoires, mais qui chantait comme les oiseaux du ciel, sans trop savoir comment. Le talent de Fugère est, au contraire, le produit d'une science profonde ; l'émission de sa voix, le résultat de longues et patientes études, et la grande simplicité qu'on lui reconnaît est le comble d'un art subtil et raffiné, qui se laisse à peine deviner.

Lucien Fugère naquit à Paris le 22 juillet 1846, et après avoir cherché sa voie dans la sculpture, sentit que décidément la musique lui réservait plus de profits et de satisfaction. Il débute, avec une belle voix de vingt ans, dans quelques obscurs cafés-concerts et obtient bientôt un engagement à Ba-Ta-Clan. Pendant plusieurs années, il est soumis au régime de cet établissement, dont le public demande des œuvres un peu grosses et des effets un peu violents ; il joue chaque jour une pièce nouvelle, déclame le couplet patriotique et soupire la romance sentimentale (il raconte qu'il a chanté la *Marseillaise* revêtu de tous les costumes imaginables, en zouave, en franc-tireur, en ouvrier, en paysan, en bourgeois, etc.) s'habitue vite aux planches, apprend l'art du comédien, prend possession du public, mais, en fin de compte, se dépense et se surmène tant, qu'un jour il se trouve subitement sans voix, incapable de proférer une note. Ce fut l'origine de sa fortune.

Fugère va consulter un professeur peu connu du public, mais estimé des artistes, M. Ragueneau, qui après avoir entendu son histoire et examiné son cas, lui promet de lui rendre la voix, s'il veut se fier à lui et suivre ses conseils. Alors commence pour Fugère un nouveau régime, des études et des exercices très simples et très scientifiques pour respirer, poser la voix, assouplir et détendre les organes. Au bout de six mois, la voix était revenue, et Fugère avait en même temps appris, avec le moyen de s'en servir, celui de ne plus la perdre. Il reprend son ancien métier, entre aux Bouffes-Parisiens, où pendant plusieurs années, sur lesquelles nous passons rapidement, il crée plusieurs rôles populaires (qui ne se rappelle le *Violoneux* d'Offenbach ?) et se fait connaître comme un artiste digne des grandes scènes. Il est enfin engagé par M. Carvalho à l'Opéra-Comique, et il y débute le 9 septembre 1877, dans *les Noces de Jeannette*. Il sait maintenant son métier. Il est en possession de sa méthode et pourra chanter pendant trente années sans une défaillance. Ragueneau la lui avait indiquée. Mais il l'a développée, modifiée, complétée et simplifiée à la fois par son expérience personnelle et par une intelligence très vive de la musique, du chant et du théâtre. Il a fini par s'en pénétrer si bien, qu'elle ne fait plus qu'un avec lui et semble maintenant absente de son talent.

*
* *

C'est dans ses leçons, dans ses exemples pratiques, que Fugère l'enseigne, bien plus que dans des exposés doctrinaires. Le nombre des exercices vocaux dont il se sert est extrêmement restreint ; il ne fait pas appel à une gymnastique extraordinaire, mais à des études très faciles. Il faut entendre ses commentaires et ses explications ; quelle richesse d'images, quelles expressions pittoresques et

saisissantes, quels beaux exemples personnels à l'appui ! « On ne peut pas ne pas comprendre », nous disait un de ses élèves.

Sa méthode, comme d'ailleurs toutes les méthodes de chant, a un triple programme : 1^o respiration ; 2^o émission ; 3^o articulation.

Respiration. — C'est la nature même qui la règle ; chaque chanteur suivra donc son instinct. Respiration diaphragmatique, comme disent les scientifiques ; respiration en largeur et non en profondeur, pour employer une image familière. Les soufflets que sont les poumons, doivent toujours être garnis et pourvus en proportion de la colonne d'air qu'ils ont à pousser. Plus la voix tombe ou la phrase est près de finir, plus la poitrine doit se dilater.

Il s'agit ici de la respiration normale du chanteur. Lorsque Fugère joue un rôle mouvementé et qu'après une scène d'agitation il est obligé de chanter, il retrouve la tranquillité de sa voix par un procédé empirique qu'emploient aussi certaines danseuses. Il respire très fortement deux fois, bouche fermée, et en opérant une déglutition de la langue. Cette petite préparation intime lui permet de chanter aussitôt après, avec le même calme que s'il entrait en scène. Au finale du 2^e acte du *Barbier de Séville*, Bartholo est soumis à une brimade effroyable ; les personnages de la comédie le poussent, le bousculent, se le jettent de main en main comme une balle. Fugère finit à peine de tourner et tourbillonner, qu'il reprend son chant avec un calme parfait. . mais ceci est un artifice du comédien, et non pas un article de la méthode du chanteur.

Emission. — Voici le point essentiel de la méthode. Si les principes sont d'une exposition aisée, leur application est très difficile. Le chanteur doit chercher à se rapprocher non pas du son de la trompette, mais de celui de la cloche. Ecoutez les vibrations de celle-ci et imitez-les. Le son de la voix doit être modelé, mais ne confondez pas « modeler » avec « sombrer ». L'habitude de « sombrer » enlève à la voix la fraîcheur de son timbre et fatigue vite le chanteur. Qu'est-ce que « modeler » ? Quand vous chantez, comme dans *la Basoche* : *C'est le roi !* sur un *fa* naturel, ne prononcez pas : *C'est le roua !* ce qui donne une voix claironnante et qui deviendra aigre très vite. Ne prononcez pas davantage : *c'est le roueu !* Cela s'appelle sombrer : pour obtenir un effet peu agréable, vous avez contracté péniblement votre gorge. Appliquez-vous à chanter : *C'est le rou-a-eu-a-e-a !* Quand vous y serez parvenu, votre sonorité plaira infiniment au public par son « modelé ». J'ajoute qu'il ne percevra pas toutes ces modifications et fusions de voyelles, mais que son oreille n'en entendra qu'une : *le roi*. Enfin, et surtout, c'est par ce moyen seulement que vous serez maître de votre voix et la gouvernerez à votre volonté, au lieu de la laisser s'échapper comme une force de la nature et à la grâce de Dieu.

Dans cette opération, le larynx doit être parfaitement libre détendu, sans aucune contraction. Le masque, les joues, la bouche, font l'opération de « modeler ». Il faut les accoutumer avec patience à cet office. Le meilleur exercice pour arriver à ce résultat consiste à filer des sons sur *o* et sur *ou*, dans le registre moyen. Là réside le point d'appui de l'organe, la base de la voix, la portée de l'instrument qui fait la besogne courante et la plus importante. Les notes hautes, quand le chanteur a bien posé sa voix et appris à l'émettre, viennent ensuite facilement. Autre exercice recommandé par Fugère : on prend une note sur *o* pour la porter à l'octave sur *ou* et redescendre ensuite en *o* ; par exemple, de l'*ut* de l'octave grave (baryton) à l'*ut* au-dessus..

Mais nous ne pouvons entrer davantage dans le détail de cet enseignement familial, à la fois très simple et très délicat, qui a pour résultat de donner au chanteur une voix assouplie et disciplinée, et lui permet d'obtenir le maximum d'effet vocal avec le minimum d'effort physique.

Articulation. — Si « modeler » tient à l'émission des voyelles, articuler dépend de la prononciation des consonnes. Mais bien articuler, ce n'est pas seulement cela ; c'est encore donner aux paroles l'accent qui leur convient, y ajouter le geste, la physionomie qui les fait valoir. Combien de chanteurs de théâtre dont on n'entend pas une parole ! On devine, au costume dont ils sont revêtus, au décor, à l'attitude des autres personnages, les sentiments généraux qu'ils expriment. Et cela suffit généralement au public. Quant au détail des paroles, celui-ci se résigne vite à n'y rien comprendre. Nous oserons remarquer que le plaisir de la musique serait cependant plus vif, par l'explication que les paroles y ajouteraient. Gounod y attachait une grande importance. Il voulait que ses interprètes se pénétrassent de la musique et des paroles, et en donnent l'expression la plus intense. Il leur indiquait ce moyen : pensez au mot familier et trivial que l'auteur n'a pas pu employer, mais qui donnera plus de valeur et d'effet à votre accent et à votre articulation.

*
* *

Une méthode de chant peut être complètement exposée en six pages, disait encore Gounod, qui était un délicieux chanteur, en même temps qu'un compositeur de génie. Mais si les principes du chant peuvent être exposés en une mince plaquette, il faut des années d'études patientes et d'intelligente application pour les réaliser et s'en pénétrer. Le chanteur n'en sera réellement en possession que s'il les pratique naturellement, d'instinct, sans y faire effort, sans que le public s'en aperçoive. La méthode d'un artiste est comme l'armature en fer d'une statue : elle doit être solide et cachée, invisible et présente. Alors seulement elle atteint son but.

C'est cette perfection que réalise Lucien Fugère. Si nous ajoutons que chez lui le comédien, dont nous n'avons pas à parler ici, est égal au chanteur, et que l'homme privé est aussi digne de sympathie et d'estime que l'homme de théâtre, nous aurons marqué les traits principaux de l'artiste le plus accompli, le plus applaudi et le plus aimé de notre temps.

A. COMBARIEU.



Les œuvres récemment exécutées.

« FORTUNIO », OPÉRA EN 5 ACTES, LIVRET DE MM. DE FLERS ET CAILLAVET, D'APRÈS « LE CHANDELIER » D'A. DE MUSSET, MUSIQUE DE M. A. MESSENGER (A L'OPÉRA-COMIQUE). — Un « chandelier » — je rappelle ceci pour quelques-uns de nos abonnés étrangers — est un second ami que prend une femme légère et qui, attirant sur lui des soupçons qu'en réalité il ne mérite pas, empêche l'attention du mari de se porter sur un autre ami, lequel est beaucoup plus sérieux. Ici, la femme légère est Jacqueline, épouse légitime d'un notaire fat et jaloux, maître André ; l'ami sérieux et réel est le capitaine Clavaroche ; le « chandelier » est le clerc Fortunio. Ce dernier, après avoir été un ami pour la montre, inspire à Jacqueline un amour sincère, et finit par supplanter le capitaine. Telle est en deux mots l'idée de la pièce de Musset, dont Rousseau eût dit qu'elle est d'autant plus immorale qu'elle donne au vice beaucoup de grâce et de légèreté.

M. Messenger, qui a mis cette fantaisie en musique, est un homme heureux. Ancien directeur de Covent-Garden à Londres, il a fait jouer son œuvre dans le théâtre parisien où il fut jadis chef d'orchestre, au moment où il venait d'être nommé directeur de l'Opéra, pour remplacer M. Gailhard. On lui a fait une ovation quand il a paru au pupitre, ovation prolongée par les éloges de la presse quotidienne, le lendemain de la « première ». Je ne dirai pas que son titre de directeur de l'Académie de musique a servi M. Messenger auprès des critiques-compositeurs qui sont exposés, un jour ou l'autre, à avoir des relations très sérieuses avec l'Opéra ; je dirai simplement que ce titre ne lui a pas nui.

Pour nous donner en musique l'équivalent du *Chandelier* de Musset, il fallait de l'esprit et du sentiment, de la distinction et de la verve, beaucoup de finesse, avec un grain — plusieurs grains — de sensualité perverse mêlée de fantaisie : il fallait l'élégance un peu mignarde de Schumann, mais avec le mouvement de Mozart ou de Boïeldieu, la facture très artistique de Bizet, l'imagination piquante de Chabrier, quelque chose aussi de M. Massenet. M. Messenger a un peu de tout cela, sans doute ; mais il a ce qu'il faut à faible dose. Son œuvre, tout en nous maintenant jusqu'au bout dans une bonne atmosphère musicale assez bien appropriée au sujet, est une œuvre facile, agréable, superficielle, sans caractère très personnel ; c'est une bonne fourniture pour théâtre lyrique, un travail fort adroit exécuté avec un sentiment sûr de ce qui est nécessaire au succès : ce n'est pas une de ces œuvres d'invention et de passion, d'un art singulier, où un artiste, en exprimant un rêve qu'il a vécu par la pensée, nous donne des impressions neuves et rares. Ce n'est pas très original ; ce n'est pas banal non plus : c'est entre les deux. Certaines grandes périodes mélodiques conduites sans défaillance et avec charme, quelques constructions vocales, montrent que M. Messenger est un musicien très expert ; trop souvent, il y a des faiblesses ou des négligences. Trop de formules ont l'allure d'un récitatif déclamatoire (dans le sens fâcheux du mot). La partie instrumentale contient beaucoup de remplissage. Toutes les fois que l'on sort de la fantaisie pure pour exprimer la passion vraie, l'orchestre fait éclater bruyamment ses cuivres, à la manière italienne, au risque de rompre l'unité de l'œuvre, et d'abandonner la comédie pour le mélodrame. Malgré quelques touches trop appuyées, l'instrumentation manque de relief : elle est caractérisée par la prédominance du quatuor à cordes, sans effets bien

X C'est un caractère, que personne ne songe à reprocher à Horace

remarquables à noter du côté des bois et des instruments à vent. Il y a du mouvement et de l'enjouement, mais un comique trop pâle, là où la situation exigeait un coloris spécial et très vif. Dans l'ensemble, — sauf quelques parties bien venues, — trop de hâte d'écriture, trop facile et improvisée. M. Messenger est un excellent musicien : il ne paraît pas être poète.

En examinant son esthétique, on pourrait lui adresser des reproches d'une autre sorte. Ayant à traiter un sujet comme *Fortunio* (coquetterie, fatuité bourgeoise, galanterie de soudard, ingénuité de Chérubin), il ne s'est nullement préoccupé de poser ses personnages et de les dessiner musicalement. Sa partition est moins un drame qu'un recueil de jolies romances, avec quelques morceaux de genre. Il faut cependant louer M. Messenger d'être clair, fidèle aux traditions de l'opéra comique, et de ne pas violenter nos oreilles par des dissonances aussi prétentieuses qu'inutiles. C'est un mérite rare. Aujourd'hui que l'orchestre ressemble assez souvent à une fosse à l'ours, pleine de détrit, d'où s'échappent des cris de fauve, il faut féliciter ceux qui reposent nos oreilles au lieu de les tyranniser.

L'interprétation de *Fortunio* est excellente. M^{me} Marguerite Carré a compris admirablement son rôle et l'a chanté avec un art parfait. M. Dufrane a su se réduire à la demi-teinte (dans la chanson où il conseille à Jacqueline de prendre un chandelier). M. Francell a une diction nette et un style excellent, avec un organe qui manque un peu de puissance. Quant à M. Fugère (maître André), il a une aisance unique, et il fait tout ce qu'il veut avec sa voix. — J. C.

MUSIQUE DU XVIII^e SIÈCLE. — Le 27 mai, M. Camille Saint-Saëns avait convié à une réception intime et charmante, à la salle Pleyel, les compositeurs et artistes russes. Concert et lunch. Tout le Paris musical, dans un cadre slave. Au programme, la « Société de concerts d'instruments anciens », dirigée par M. Casadesus, dans la 2^e symphonie de Bruni (1759-1823) et les *Plaisirs champêtres* de Montclair (1666-1737). Comme numéro « sensationnel », un nouvel instrument, la Harpe-Luth, créé récemment par M. Lyon d'après les idées de Bach, suivant les principes de la harpe chromatique, sur lequel M^{lle} Renée Lénars, virtuose exquise (1^{er} prix du Conservatoire en 1905), a exécuté, avec beaucoup de succès, deux pièces de Rameau. La Harpe-Luth m'a paru être un très bel instrument plein de charme. J'ai demandé à M. Lyon une note précise sur sa nouvelle création ; je la joins à ces quelques lignes (1). — T.

CHEZ M. PIERRE AUBRY, MUSIQUE DU MOYEN ÂGE. — Notre collaborateur M. Pierre Aubry, qui travaille habituellement pour une élite, consent parfois à une œuvre de vulgarisation. Le 2 juin, dans ses salons de l'avenue de Wagram, devant un groupe d'invités où j'ai été heureux de voir des romanistes, il a dirigé l'exécution de plusieurs pièces du moyen âge : chansons de trouvères, par M^{lle} Marguerite Babaian, avec accompagnement de harpe chromatique ; motets à une et à deux voix (par M^{lle} Babaian et M^{me} Gastoué), avec accompagnement instrumental ancien. Cette tentative originale et hardie — la première du genre en pareilles conditions — a pleinement réussi. Tout le monde a senti la force expressive et la grâce parfois un peu gauche de ces vieilles mélodies (ballade, pastourelle, rotruenge) qui sont une partie si précieuse de notre richesse nationale, et que M. Pierre Aubry

(1) Nous publierons cette note dans notre prochain numéro.

s'attache à reconstituer avec une science et une patience qu'on ne saurait trop louer — J. C.

LE QUINTETTE DE M. LÉO SACHS (CONCERTS GELOSO) — Alors que les gazettes font une publicité bruyante à tant de manifestations musicales plus bruyantes encore, il est licite, croyons-nous, d'accorder une mention à une œuvre nouvelle qui est venue, sans tapage, prendre sa place dans le domaine de la musique de chambre.

Le quintette (1) de M. Léo Sachs (op. 77) est très court, 40 pages de partition, mais il a le mérite de ne dire que des choses significatives, et de les dire de façon telle qu'on regrette que certaines parties ne soient pas plus développées.

M. Sachs a divisé son œuvre en quatre parties distinctes, qui, loin de s'enchaîner entre elles, font plutôt contraste. Ce sont, si vous le voulez, quatre tableaux, peints de même façon, mais exprimant des sujets différents. Je dis « peints de la même façon » parce que, dans l'ensemble de l'œuvre, c'est le piano qui a la prépondérance, le rôle du quatuor étant un peu relégué au second plan.

Après une introduction en *ut* mineur, le thème principal du 1^{er} mouvement (*andante agitato*) paraît en *fa* # mineur, chanté à la fois par les cordes et par le piano. J'aurais préféré cette exposition faite par le quatuor seul.

Cette mélodie donne naissance à plusieurs épisodes dont l'un traité d'une façon fort large, avec accompagnement arpégé, et l'autre présenté en raccourci, sous forme d'accords confiés au piano, tandis que le violoncelle et l'alto échangent d'amusantes gammes en pizzicato.

Une phrase nouvelle, de forme syncopée, en *mi* mineur, prépare la péroraison de cette première partie, en laquelle s'affirment de grandes qualités de mélodiste et d'harmoniste.

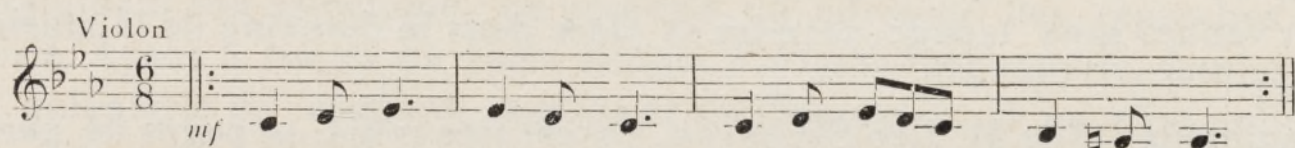
Un délicieux scherzo constitue le 2^e mouvement :

Annoncé à 2 temps, il se prolonge d'un trio à 3 temps d'une forme très classique, beethovenienne, oserai-je dire

(1) Edité par Demets, à Paris

L'*andante espressivo*, trop bref à mon gré, est construit sur deux thèmes, dont le premier est d'abord confié au violoncelle. Cet *andante* est une page admirable, d'une pensée forte et profonde, et d'un sentiment prenant ; je n'ai pu l'entendre sans émotion.

C'est par une phrase énergique et bien rythmée que débute le finale :



Le *la* bécarre de la clause donne une puissance étrange à ce *melos*. Mais cette rudesse ne dure pas longtemps ; une imploration charmeuse la fait cesser.



C'est à dessein que j'ai multiplié les exemples thématiques dans cet article : l'inspiration ne se définit pas, elle se montre. J'ai tenu à établir qu'il y en avait beaucoup dans le quintette de M. Léo Sachs ; c'est une qualité trop rare aujourd'hui pour ne la pas faire ressortir chaque fois qu'on en trouve l'occasion.

H. BRODY.

M^{me} BLANCHE HUGUET, qui, à une parfaite utilisation de sa voix, joint un talent supérieur de diction, compose d'une façon fort intelligente les programmes des concerts qu'elle donne.

A la dernière séance qu'elle organisa le 3 juin à la salle Pleyel, elle nous fit entendre des œuvres qui sortent absolument du répertoire habituel, tel l'air délicieux de *Zaïde* de Mozart (1779-1780), qui est certainement une des plus belles inspirations du maître, et que M^{me} Huguet chanta avec un style très pur.

A côté d'œuvres de Gluck, de Schubert, de Clari, etc., nous eûmes quelques productions modernes : *Toggenburg*, de M. Lefebvre, que M. Séguy interpréta en artiste qu'il est, et des mélodies de M. G. Hüe dont l'une, *Soir païen*, avec flûte obligée, est d'une inspiration très élevée.

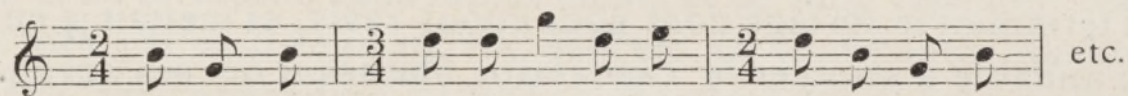
Un duo très alerte du P. Martini : *Quell' onda che Rovina*, fort bien enlevé par M^{me} Huguet et M. Paul Séguy, terminait un concert très applaudi. — H. B.

FESTIVAL DE MUSIQUE FRANÇAISE. — Bien intéressant fut le festival de musique française donné à l'Odéon, le 8 juin, sous le haut patronage de la princesse de Cystria-Faucigny, par M^{me} Camille Fourier, avec des artistes parmi lesquels nous avons eu le plaisir d'entendre l'excellent pianiste M. Clarence von Amelungen. Après des pièces de choix tirées des œuvres de Lalande (1670), du Mont (1657), Rameau (*Castor et Pollux*, 1737) et la charmante *Damoiselle élue* de M. C. Debussy, — « poème lyrique » plein de poésie enveloppante, — notre attention s'est concentrée sur deux artistes bien différents : M. d'Indy et M. Fauré. Du premier on donnait un poème symphonique : *Sauge fleurie* ; du second, une

Ballade pour piano et orchestre. M. d'Indy donne l'impression du véritable et grand artiste : il a des idées nettes et personnelles, qu'il expose sans concession à l'« effet », de façon originale et très libre, sans tricherie, avec le pur souci d'une loyale construction. Sa symphonie (que j'avais entendue, il y a quelque quinze ans, aux Champs-Élysées) est très colorée, avec ses violoncelles divisés, ses cors en sourdine, et, dans l'ensemble, un coloris rare des idées rythmiques fort heureuses, joints à une musicalité très haute. M. Fauré cultive la *caresse* sonore, à la façon de M. Massenet ; on reconnaît presque toujours en lui l'auteur des jolies *Roses d'Ispahan*. C'est un voluptueux doublé d'un pianiste qui jette de la poudre aux yeux. Sa *Ballade*, peu riche en idées, est pleine de traits et de notes inutiles, d'improvisations faibles, de remplissages pianistiques, de trilles vains. Trop de foin dans la bourriche ! — A noter : à ce concert, un baryton qui sort à peine du Conservatoire, où il eut un premier prix, a montré une voix étrangement chevrotante et fatiguée !.. Avis aux professeurs qui « posent » la voix des élèves ! — T.

M. R. MARTHE. — M. R. Marthe, l'excellent professeur de violoncelle, a offert à ses amis un nouveau concert dont voici le programme : le quatuor en *ut* majeur de Mozart et le quatuor en *ut* mineur de Beethoven, interprétés en perfection par MM. Ed. Nadaud, professeur au Conservatoire, que nous n'avions pas entendu depuis longtemps et qui était au premier violon, M. Matignon, E. Macon et R. Marthe ; ces deux grandes œuvres ont été rendues avec un style et une sûreté d'exécution remarquables. M^{me} Mellot-Joubert a fait applaudir la pureté de sa voix de soprano dramatique et de sa diction dans l'air de *Pâris et Hélène* de Gluck, *Impatience* de Schubert, et une cantate du xvii^e siècle. Au piano d'accompagnement, M. A. Combarieu. M. Marthe a joué avec sa virtuosité et sa correction accoutumées un fragment du concerto en *ré* majeur d'Haydn et de la 3^e suite de Bach pour violoncelle seul. Enfin M. Baillet, de la Comédie-Française, a dit brillamment et de verve des poésies de Musset et de V. Hugo. — S.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — A la suite des pièces de Dandrieu, dont nous devons la communication à notre collaborateur M. Beaucaire (dont les concerts Touche ont fait connaître récemment une œuvre charmante), nous donnons une chanson populaire empruntée, mais avec une rectification importante, aux *Chants et chansons populaires du Languedoc*, publiés en 1906, chez Welter, par M. Louis Lambert. Ce dernier donne la version suivante :



Nous pensons que le rythme 2/4 ne doit pas être interrompu ; qu'ainsi, la division 3 + 3 + 3... est logique ; et que si M. Lambert a entendu la mélodie autrement, c'est par suite d'une faute imputable au chanteur. — M.

CHARLES GOUNOD

A propos de la cérémonie qui vient d'avoir lieu à Saint-Cloud (érection d'un monument à la mémoire de Gounod) et où M. Camille Saint-Saëns, très généreux dans ses appréciations, a loué de façon si délicate la voix de l'auteur de *Mireille*, M. Augé de Lassus veut bien nous envoyer les notes suivantes, accompagnées d'un choix de documents originaux.

Gounod chanteur et diseur. — Souvenirs sur « Mireille ».

Ce qui chanta dans sa pensée, ce qui chante aux lèvres des Marguerites, des Fausts, des Mireilles, des Juliettes et des Roméos essaimés à travers le monde, sur les scènes les plus diverses, le monde entier, celui du moins de notre civilisation et de notre confraternité internationale, docilement le connaît, le répète et l'applaudit. Mais Gounod ne fut pas que l'inspirateur des voix, échos de ses inspirations mêmes, des voix qui lui sont obéissantes. Gounod chantait, et c'était délicieux. Ceux-là, de moins en moins nombreux — le temps dévastateur les emportant un à un chaque jour — qui l'ont écouté, en gardent comme un frémissement inlassé au fond de l'âme. Cette voix était comme une vibration révélatrice, comme une pensée parlante et qui, débordant le cœur, se met elle-même à l'essor. Elle venait de loin, des profondeurs mystérieuses de l'être ; elle pénétrait profondément tout ce qu'elle semblait à peine effleurer dans son vol. Pour l'écouter, le silence se faisait plus silencieux, car le bruit n'était pas retentissant de ce verbe sonore. Très doucement il nous environnait, et c'était vivre un peu de la vie intime et suprême de Gounod que de l'entendre chanter. Le piano sous ses doigts se faisait discret et caressant, non sans force expressive cependant ; et l'alliance était exquise des touches ébranlées et de la voix partie comme à la rencontre de surhumaines visions. Gounod avait une mémoire abondante et docile. Volontiers il lui donnait libre envolée ; et Mozart, surtout Mozart, Meyerbeer, Auber, Rossini, que sais-je encore ? Wagner lui-même, gazouillaient, retentissaient, pleuraient aux mains, aux lèvres de l'inlassable enchanteur. Et c'était du Mozart, c'était de l'Auber, c'était du Rossini, compris à merveille, un peu transfigurés cependant, car Gounod inconscient mettait sa note dans l'accord, et Gounod chantait lui-même à travers ceux-là qu'il évoquait si bien.

Cependant c'était Gounod interprété par Gounod qui donnait la fête la plus charmante ; et Gounod cependant, si accueillant aux visiteurs même importuns, n'exécutait du Gounod qu'après avoir égrené les bijoux et les perles de bien d'autres. Il terminait le cortège dont nous étions ravis, et mettait je ne sais quelle coquetterie aimable à sembler le caudataire obéissant de ses devanciers et de ses rivaux. On aurait cru, à l'entendre rappeler, détailler, au gré du caprice d'un instant, tel fragment d'ouverture, telle mélodie fuyante et quelque peu oubliée, que lui-même se subordonnait à bien d'autres, quelquefois de moindre renommée.

Mais encore une fois Gounod se multipliait et semblait remplir tout ce qui l'environnait, lorsque Gounod n'était plus que Gounod.

C'est un souvenir d'enfance et l'évocation de jours déjà lointains. La date en est de 1863, je ne saurais préciser davantage. C'est ainsi que dans la vie tel événement, qui cependant nous est ineffaçable, erre dans le passé sans que nous puissions, en la déroute des jours, retrouver, isoler celui qui fut précisément de

cette joie ou de cette révélation. Gounod est venu en notre logis, au 15 de l'avenue d'Antin. Il apporte sa partition de *Mireille*. Ne sont présents que Gounod, une mère et son enfant. L'enfant, c'est moi, déjà très familier, j'ose le dire, aux choses de la musique et surtout du théâtre. L'œuvre nouvelle est encore inconnue, bien que la scène du Théâtre Lyrique déjà l'attende et l'espère. La primeur nous est donnée d'une fête que bien peu ont déjà pressentie. Gounod est au piano un instrument que lui-même du reste a choisi et recommandé, avant qu'en fût décidée l'acquisition ; et le piano, comme s'il était reconnaissant de cette prédilection, s'est aussitôt éveillé. Les doigts du maître l'ont touché, ou plutôt l'anime et l'agite un rayonnement de soleil. Une voix seule est là qui doit résumer, suppléer toutes les autres voix. Et ces voix absentes il semble qu'elles viennent à nous. Les magnanarelles sont toutes aux lèvres souriantes qui nous les disent. Ah ! comme gentiment dialoguent Mireille elle-même et son Vincent adoré ! Cela fait songer à un couple de papillons enivrés de lumière, et qui emportent leurs amourettes dans l'azur.

L'œuvre qui nous est ainsi révélée est celle de l'apparition première, non celle qu'au lendemain de quelques représentations douteuses devait vulgariser sottement un homme qui cependant n'était pas un sot, Carvalho, inquiet et mal inspiré. Depuis lors, on a rendu Mireille aux épreuves meurtrières de sa passagère existence ; et nous la voyons mourir au seuil de l'église espérée, comme trop souvent meurt, au seuil du paradis entrevu, l'espérance dont la vie a cassé les ailes. Mais il fut un temps où Mireille se mariait comme Jeannette elle-même en de justes noces. Il n'y manquait que les flonflons joyeux de Victor Massé. Il m'a été donné de connaître Mireille avant cette mutilation et cette profanation déshonorante. « Il faut que cela finisse bien », c'est un propos de bourgeois trop sensible, comme si les choses humaines pouvaient jamais bien finir que par invraisemblable exception. Faust *réparant* et épousant Marguerite, quelle chute plus piteuse que la première ! Autant imaginer Jeanne d'Arc retournant à Domrémy avec un brevet de pension inscrit au grand-livre du bon argentier Jacques Cœur. Mireille mariée, mère d'une lignée nombreuse et qui empeste l'ail ! Quelle lamentable dégradation !

Elle est donc désormais rendue à ses souffrances, rançon fatale de ses joies et de ses rêves audacieux. N'est-ce pas tenter et outrager le ciel que de l'appeler et le vouloir sur la terre ?

Enfant, je devais donc connaître la première et dernière version de *Mireille*. Le poème tout entier, avec son alternance de plaisirs, d'enivrements printaniers, et de douleurs et de larmes, d'épouvantes même et de sang répandu, me fut ainsi révélé. Dès lors j'ai revu cette œuvre délicate et charmante, quelquefois non sans grandeur, car l'apparition du Rhône charriant des fantômes dolents, étale et prolonge comme des sanglots vengeurs. Mais c'est une attirance fatale ; par delà les interprètes les plus admirables, l'éclat même des voix retentissantes et fameuses, j'entends, j'entendrai toujours, chanter, vivre, soupirer le maître. L'œuvre créée me poursuit toute pleine de son créateur.

Diseur merveilleux, il le fut aussi, et le diseur était chez Gounod comme un chanteur déjà inspiré qui s'écoute lui-même en quelque mystère, avant de se faire écouter des autres. C'était une adoption une pénétration, victorieuse et qui s'emparait des mots, bientôt même de la pensée frémissante et comprise par delà cette apparence première. Gounod attirait et jetait en pleine lumière ce

que ses yeux venaient de lire, ce que ses lèvres allaient murmurer. De ceci il m'a été donné à moi-même de faire l'expérience certaine et toute personnelle. L'Académie des Beaux-Arts a bien voulu distinguer un poème lyrique, *Ashavérus*, et dans ce cadre les musiciens concurrents au prix Rossini sont invités à enfermer leurs labeurs et leurs inspirations. Gounod, devant l'auteur lui-même, lit ces vers en espérance de la musique qui les doit vivifier. Ses yeux, éprouvés quelque peu par l'âge, ne peuvent plus sans peine embrasser les lignes tout entières ; et la parole ainsi gênée découpe parfois le vers avant son achèvement, rompant le rythme et altérant la cadence. Et cependant c'est admirable, c'est inattendu. L'auteur reconnaît son œuvre, mais agrandie, épanouie en une floraison inespérée. Il s'étonne, il s'applaudirait lui-même, en ces phrases miraculeusement sonores, avouant cependant qu'un autre les a saisies et les emporte. Avec lui-même sa pensée ne faisait que battre de l'aile. Au souffle d'un usurpateur aimé, les ailes se sont faites plus audacieuses. Elles s'étalent dans une envergure qui va dévorer l'espace. Et l'œuvre plane par delà le timide évocateur premier qui se prend de vertige à la suivre, si loin, si haut, que désormais il n'ose plus affirmer sa timide paternité.

Des vers dits par Gounod, c'était déjà de la musique. Cependant cet homme si bien doué, tout de charme dans son être et dans son œuvre, lui-même se laisse entrevoir aux moindres choses qui furent de sa pensée et qui devaient s'échapper de sa main. Laissons-lui donc la parole ! En ces lettres lointaines dont le papier se fane et jaunit, nous l'entendrons causer ; et rien ne fut jamais plus joli qu'une causerie où seul causait le prestigieux causeur que fut Gounod.

L. AUGÉ DE LASSUS.

*
* *

Quelques lettres inédites de Charles Gounod.

Milan, lundi 10 novembre 62.

Ma chère et excellente amie, vous m'avez écrit la plus charmante et la plus affectueuse des lettres, et je serais très coupable et très mortifié de n'y avoir pas encore répondu si, depuis le jour où elle m'est parvenue, je n'avais été occupé par dessus les yeux.

Je recevais votre lettre la veille de mon départ de Paris. Je suis à Milan pour y monter l'exécution de Faust qu'on répète ce soir généralement et qu'on représente demain pour la première fois en Italie au théâtre de la Scala. Je viens de passer huit jours à faire étudier. Je crois que l'interprétation sera bonne. L'orchestre est admirable, et c'est pour moi un élément capital.

Comment ! ma pauvre Reine de Saba a eu la bonne fortune de vous faire passer quelques heureux moments ! Allons, voilà une bonne et douce nouvelle pour moi. Pourquoi faut-il qu'elle fasse tant de chemin pour arriver jusqu'à moi ? Au reste, si les yeux ne se voient pas, les âmes se touchent, et ce contact secret — si souvent inconnu — est une des plus grandes joies de l'artiste ; je devrais dire la plus grande, car je ne comprends pas à l'art d'autre but que celui-là. On ne doit pas plus écrire pour le succès qu'être bon pour qu'on en

parle. On doit écrire pour rendre heureux, comme on doit exister pour rendre heureux.

Pauvre Reine de Saba ! Elle n'a pas fait de vieux os à Paris. Mais si elle a ramassé sur son chemin quelques âmes amies, ce seront les fleurs de son tombeau.

En attendant, on va la jouer à Bruxelles, où je dois me rendre dans quelques jours pour les dernières répétitions et la première représentation.

Puisque vous vivez aussi près de moi par la pensée, laissez-moi vous dire, chère amie, que je vais aborder un des plus adorables sujets que l'on puisse rêver. C'est une vraie seconde Marguerite. Connaissez-vous le poème provençal *Miréio de Mistral* ? Si non, lisez cela tout de suite, tout de suite. C'est divin. J'écris cet ouvrage pour l'an prochain au Théâtre Lyrique.

Voyez un peu : je vous ai parlé de moi d'abord, et non plus de vous que de votre chère petite L... ! Ah ! bénissez le réduit dans lequel vous a menée la Providence. La poussière de la grande route est asphyxiante et la solitude féconde de bien charmantes fleurs. On y trouve le temps d'aimer ce qu'on aime ; — je hais les tourbillons ; — je hais le nombre ; — je hais le bruit ; — je hais tout ce qui trouble l'eau de la pensée. Dans notre milieu frénétique et désordonné, l'immutabilité de la conviction est une lutte continuelle avec l'agitation des vanités et des mesquineries de toute sorte. L'effet est le roi du jour. Paraître, voilà la grande affaire, et s'amuser, voilà le grand bonheur. — J'ai horreur de ce qui est amusant ; — nous avons horreur de ce qui est amusant, puisque vous aimez la Reine de Saba. Au surplus, l'amusant porte sa guérison dans l'arrière-goût qu'il laisse.

Chère amie, donnez-moi quelquefois de vos nouvelles ; je vous assure que j'en serai bien reconnaissant et bien heureux. Vous me tenez au cœur par tant de liens passés et présents que je mérite un peu votre souvenir, et si c'est le mériter que d'y tenir, j'en suis on ne peut plus digne.

Embrassez pour moi votre L..., et croyez toujours à ma plus sincère amitié.

Ch. GOUNOD.

Paris, 16 février 63.

Ma bonne chère amie,

J'ai été fort heureux de recevoir de vos nouvelles. N'entendant pas parler de vous, je vous croyais malade, et je vois que je ne m'étais pas trompé. La distance ne nous sépare donc pas. D'ailleurs, elle nous séparera maintenant moins que jamais. Moi aussi, je suis rentré au port. J'ai longtemps erré dans ces régions arides où l'enfant prodigue ne trouvait pour se nourrir que le rebut des plus viles bestiaux, et le retour dans la maison, la chère maison du Père, de notre Père, m'a appris combien sont doux et nourrissants les pâturages qui y croissent. Si je gémissais selon la nature et l'amitié des épreuves que vous endurez, je me réjouis de vous voir accepter les tribulations en vue du poids de gloire et de beauté qui s'y trouve enveloppé, mais qui sortira un jour de cette chrysalide périssable. Le vrai sens de la vie est tout le rebours des choses apparentes. Sachons-le, aimons-le, regardons la vie comme le bloc dont l'éternel et paternel sculpteur dégage en nous chaque jour la vivante et brillante

statue. Nos mères, nos deux mères bien-aimées, le savent déjà. Nous ne pouvions pas les quitter.

Ma vie nomade de courses musicales n'est pas encore terminée. Un retour à Berlin est dans les futurs contingents plus ou moins rapprochés. Mais une course certaine et assez prochaine, c'est une visite que je vais faire à Lyon. En voici l'objet. Georges Hainl, un mien ami, chef d'orchestre du Grand Théâtre, donne, depuis nombre d'années, un concert annuel. Il a choisi, cette année, pour principal élément de son concert, 8 fragments de la Reine de Saba, et il me demande d'en venir diriger la dernière répétition et l'exécution, qui a lieu le samedi 7 mars. J'accepte et serai à Lyon le jeudi matin 5 mars. De là il est bien possible, quoique douteux encore, que j'aie à faire un petit pèlerinage à cette ravissante église des Saintes-Maries de ma chère Mireille que je vous remercie d'avoir lue à mon intention avec tant d'intérêt, ce qui au reste ne me surprend plus. N'est-ce pas que c'est une œuvre adorable, remplie de grâce, de vérité, de coloris, de vraie et saine sensibilité ? Mireille est une figure vouée à la célébrité comme Mignon. Elle a besoin d'être illustrée ; elle le sera ; la gloire s'en emparera comme de toutes les productions d'un poétique amour. Je parle de cette gloire qui récompense ceux qui ne la cherchent pas. Celle de Mireille est assurée. Je voudrais aller où l'auteur l'a placée pour me placer mieux moi-même en elle. J'aurais aimé vous voir et vous serrer la main à l'occasion de ce petit voyage à Lyon. Je crains de ne pas le pouvoir...

Allons ! il faut finir ce cher bavardage. Ecrivez-moi. Vous me faites du bien. Toujours tout à vous.

Ch. GOUNOD.

Lyon, vendredi 6 mars 63.

Ma bien chère amie,

Me voici à l'hôtel ici depuis hier. J'ai reçu votre chère lettre la veille de mon départ. Je ne serai pas à Paris quand vous y viendrez, et j'en suis aux regrets. Savez-vous ce que je vais faire ? Je vais à Rome. J'y vais faire mes couches de Mireille. Paris me tue. Je ne peux pas y trouver le recueillement dont j'ai besoin pour faire de Mireille ce que j'en veux, peux et dois faire. Je vais m'installer sans doute dans un vrai paradis, à Nemi, site enchanteur aux environs de Rome. C'est là que vous retrouveriez la santé et la vie. C'est là que, loin de tout bruit, loin de tout visage et de tout discours importun, je vais être tout entier à cette adorable fille que vous connaissez maintenant comme moi.

Je vais préalablement passer deux ou trois jours dans le midi, près de Mistral, aux environs de Marseille, à Aix, où Mistral se trouve en ce moment. Ecrivez-moi de suite un mot à Marseille, poste restante, afin que je ne quitte pas la France sans savoir comment vous êtes. Je vous écrirai d'Italie.

Adieu, ma bien chère amie ; je ne rentrerai pas à Paris sans aller vous serrer la main. Toujours tout à vous.

Ch. GOUNOD.

Musique du moyen âge.**L'ŒUVRE MÉLODIQUE DES TROUBADOURS ET DES
TROUVÈRES**

EXAMEN CRITIQUE DU SYSTÈME DE M. HUGO RIEMANN

Sur la musique du moyen âge, pour laquelle il a une compétence spéciale et une réelle autorité, M. Pierre Aubry nous envoie l'étude importante dont nous publions aujourd'hui la première partie. Ceux qui ne voudraient pas suivre dans le détail la discussion entre le savant français et M. Hugo Riemann, mais qui sont pourtant curieux de connaître l'art médiéval, trouveront dans cette étude de précieuses indications bibliographiques ; d'autres lecteurs pourront se borner à étudier les exemples musicaux cités au cours du travail et à voir comment les vieux textes peuvent être traduits en notation moderne. (N. D. L. R.)

Il n'est pas, croyons-nous, dans le domaine musicologique, de problème plus attachant et dont la solution doive être plus féconde que l'interprétation des mélodies, dont les troubadours et les trouvères du moyen âge accompagnaient leurs chansons : ceux-ci, en effet, comme les lyriques de la Grèce antique, n'ont compris leur art que dans l'intime union de la musique et de la poésie, des vers et du chant.

Les manuscrits nous ont conservé, de ce fait, un trésor mélodique d'une richesse inouïe. Nous avons là véritablement les premiers monuments de la musique française. Toutefois leur abord est une désillusion ; ces mélodies restent froides et sans vie ; elles sont séparées de nous par une notation dont le sens est obscur, par une technique qui n'est plus la nôtre et qui est souvent en opposition avec elle : il faut leur rendre un sens musical qui n'apparaît plus de lui-même, une signification dont le siècle qui les vit naître a emporté le secret.

Plusieurs érudits s'y sont employés, mais la diversité des résultats auxquels ils ont abouti ne nous laisse que mieux entrevoir le néant de leurs recherches. Que reste-t-il au regard de la critique de tout ce qu'ont écrit et publié Laborde, Perne, Fétis, Ambros même et quelques autres ? Il faut arriver aux travaux de M. Hugo Riemann pour que l'œuvre monodique des poètes lyriques du moyen âge français entre réellement dans l'histoire musicale (1). Le premier, il a proposé un

(1) C'est principalement dans ses articles du *Musikalisches Wochenblatt* que Riemann a étudié ce problème :

Die Melodik der deutschen Minnesänger, 1897, nos 1 à 5.

Die Melodik der Minnesänger, 1897, nos 29 à 38.

Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters, 1900, nos 22 à 26, 33 et 34.

Die Melodik der Minnesinger, 1902, nos 29 à 33.

Die Melodik der Minnesänger, 1905, nos 43 à 48.

Enfin, Riemann donne dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, p. 224 et ss. (1905), l'exposé de sa méthode.

système cohérent relativement à l'interprétation de ces mélodies. Riemann a fait école en dehors de la France : de très bons esprits et des chercheurs consciencieux ont suivi la voie tracée par lui. Or, Riemann m'a fait précédemment l'honneur de s'occuper longuement de ma publication, *Les plus anciens monuments de la musique française* ; une politesse en vaut, dit-on, une autre et, très amicalement, je lui rends aujourd'hui sa visite. Nous ne croyons point, disons-le tout de suite, que Riemann ait raison, ni que son principe général soit exact : notre dessein est d'expliquer ici notre façon de voir et de proposer pour les mélodies en cause d'autres éléments d'interprétation.

Posons donc l'énoncé du problème à résoudre : les mélodies de troubadours et de trouvères appartiennent-elles à l'*ars mensurabilis* du moyen âge et, si nous les croyons en effet mesurées, l'histoire musicale du treizième siècle nous fournit-elle des arguments suffisants pour justifier cette affirmation ?

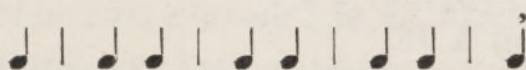
Riemann estime que ces mélodies n'appartiennent pas à la notation mesurée, c'est-à-dire que, pour lui, les éléments de la notation, malgré leurs différences extérieures, apparentes, n'indiquent aucune différence réelle au point de vue des durées et qu'il ne s'arrête nullement à leur « figure ». Que les notes soient rectangulaires, caudées, losangées, séparées ou groupées, il n'en a cure. Riemann arrive cependant à constituer une mesure, mais par des moyens *autres* et qui ne nous semblent pas légitimes : la structure du vers entraîne, d'après lui, celle de la mélodie.

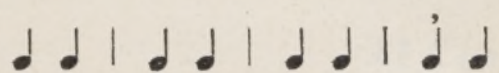
Nous développerons ici une thèse toute différente.

*
* *

Le principe suivi par Riemann dans l'interprétation des mélodies de troubadours et de trouvères est une application immédiate de son système général de rythmique et de métrique musicales (1).

Le savant allemand établit une corrélation étroite entre la forme du vers et le schéma rythmique de la mélodie qui y est jointe. Le vers octosyllabique répondant à la phrase mélodique de quatre mesures sert

 (terminaison masculine)
 ou

 (terminaison féminine)

(1) RIEMANN (HUGO). — *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903.

d'unité. On ramène à ce type les vers plus courts en prolongeant la valeur des dernières syllabes, « bei allen weniger als acht silbigen Versen wird das Metrum durch Dehnung der letzten Silben ausgefüllt » (1). Quant aux vers de plus de huit syllabes, on les dédouble à la césure, et de la sorte à un seul vers décasyllabique par exemple répondront deux groupes musicaux (2). On est en droit de se demander, puisque nous sommes sous le régime de la musique mesurée, ce qui adviendra si les valeurs de la notation donnent des indications contraires. La solution est toute prête : on les négligera (3) ! et les ligatures, c'est-à-dire les groupements de notes sur une même syllabe, ne vaudront pas plus qu'une note simple. Il s'ensuit donc qu'il faut faire table rase de l'enseignement des théoriciens du moyen âge relatif à l'*ars mensuralis*. Hugo Riemann historien de la musique n'a d'autre guide et d'autre maître que Hugo Riemann métricien.

L'exemple suivant nous montrera l'application du système (4) :

De moi do- le- reus vos chant. Je fui nez en descroissant, N'onques n'eu en
mon vivant Deus bons jors. J'ai a non mescheans d'a- mor.

On ne saurait imaginer plus de rigueur dans l'arbitraire. A vrai dire, il en résulte un procédé facile et permanent pour accommoder à une oreille moderne les mélodies du passé. Mais la critique a le droit de se montrer plus exigeante et de rechercher la raison des choses. Ici, les idées de Riemann en matière de rythmique générale le conduisent à une application particulière. Riemann, en effet, ne se demande pas si son principe est confirmé par l'enseignement des théoriciens ou controuvé ; il ne cherche pas non plus à l'étayer sur des textes. Le moyen âge n'a connu en fait de musique mesurée que le rythme ternaire, et Riemann n'en veut pas. Nulle part il n'est question de cette carrure de la phrase mélodique, et Riemann ne conçoit point autrement la mélodie.

(1) *Handbuch*, I. Band, 2. Teil, p. 229.

(2) *Ibid.*, p. 231.

(3) Riemann estime, en effet, que les règles posées par les mensuralistes du treizième siècle ne concernent que les compositions polyphoniques et ne s'appliquent point aux chansons monodiques des lyriques du même temps.

(4) *Musikalisches Wochenblatt*, 1905, n° 48, p. 858. — Nous avons publié l'original en fac-simile phototypique dans *Les plus anciens monuments de la musique française*, planche IX.

Il a formé son système d'après sa propre esthétique, et c'est au nom de cette même esthétique qu'il se déclare ensuite satisfait de son application. « La preuve la meilleure de la justesse de cette théorie, écrit-il, est le résultat en tout point satisfaisant de son application à la transcription de la vieille notation dans les valeurs fixes de l'écriture moderne (1). »

Et c'est là tout ce dont Riemann se contente comme preuve !

Bref, sa thèse nous apparaît comme une pure construction de l'esprit, comme la conséquence d'un système établi *a priori* sans la considération des faits. Il n'est certes point interdit de procéder de la sorte quand les renseignements directs font défaut. Mais nous croyons dangereux de raisonner comme Riemann, qui part d'un système préconçu pour arriver coûte que coûte à une réalité. Au contraire, nous allons établir un ensemble de réalités et chercher ensuite s'il s'en dégage un système.

Ily a, on l'a vu, deux questions connexes dans la doctrine de Riemann : la phrase mélodique de quatre mesures et l'interprétation de la notation mesurée ancienne. Cette dernière seule nous retiendra, et si nous réussissons à démontrer l'erreur de Riemann sur ce point, nous aurons du même coup fait apparaître qu'il y a dans la mélodie du moyen âge autre chose qu'une carrure régulière et monotone. Si Riemann avait raison, si les troubadours et les trouvères avaient été réellement les pesants mélodistes qu'il suppose, il faudrait désespérer de rencontrer chez eux la grâce, la verve et la spontanéité, qui furent de tout temps les qualités éminentes de la musique française.

Nous aurons donc à nous demander comment il convient d'interpréter les mélodies des troubadours et des trouvères, en prenant pour base à la fois l'enseignement des théoriciens contemporains et les indications que les textes musicaux eux-mêmes nous fournissent.

Les théoriciens, tels que Jean de Garlande, Aristote, Walter Odington, Francon, font dans leurs traités une exposition de la musique mesurée. Ils ne nous disent pas expressément que leur doctrine s'applique aux mélodies et aux motets : Riemann en conclut que les chansons échappent aux règles des mensuralistes et que, seules, les compositions polyphoniques leur restent soumises. Or, le savant allemand fait là une hypothèse toute gratuite. Ce que nous savons, c'est que la musique mesurée comprenait toute production musicale qui n'appartenait pas à la tradition ecclésiastique et, en première ligne, l'œuvre nouvelle des troubadours et des trouvères ; « *alii autem*, lisons-nous

(1) Der eigentliche Beweis ihrer Richtigkeit ist aber das durchweg befriedigende Ergebnis ihrer Anwendung bei der Übertragung der alten Notierungen in bestimmte Notenwerte. *Handbuch*, p. 231.

dans le traité de Jean de Grocheo, *musicam dividunt in planam sive immensurabilem, et mensurabilem, immensurabilem intelligentes ecclesiasticam, que secundum Gregorium pluribus tonis determinatur* (1) ». La chose allait si bien de soi que les théoriciens n'ont jamais cru qu'il fût autrement besoin d'insister sur cette distinction.

Mais, puisque les théoriciens se taisent, n'interprétons pas leur silence et demandons aux textes musicaux les indications dont nous avons besoin pour les comprendre.

*
* *

Pour tenter de mettre un peu d'ordre dans cette matière encore confuse, nous nous proposons tout d'abord de dégager les phases principales de la notation mesurée entre la fin du douzième siècle, — rien ne nous autorise à remonter plus haut, — et l'apparition de l'*ars nova* au temps de Philippe de Vitry, vers 1325. C'est surtout aux textes musicaux eux-mêmes, tels que les manuscrits chansonniers du treizième et du quatorzième siècle nous les ont conservés, que nous demandons les grandes lignes de cette classification sommaire ; les théoriciens dans leurs écrits nous permettent d'entrevoir quelques distinctions nouvelles. Nous les négligerons ici de parti pris, pour nous en tenir à peu près uniquement aux données de la notation musicale dans son développement historique.

Disons donc que, selon nous, on doit reconnaître trois phases principales dans l'évolution de la notation mesurée au treizième siècle.

1^o ÉTAT PRIMITIF. — La notation mesurée est alors à peine dégagée dans ses formes extérieures de la notation liturgique : les deux systèmes séméiographiques sont encore identiques. Seulement rythme et mesure sont à l'état latent dans les chansonniers, qui contiennent des compositions monodiques et polyphoniques tout ensemble. Les longues et les brèves sont indistinctes ; les ligatures n'ont pas de signification déterminée. C'est la notation des principaux manuscrits chansonniers de la Bibliothèque Nationale de Paris, tels les manuscrits français 844 (2), 845, 847, 12615 (2), 20050, etc., le manuscrit de l'Arsenal 5198 ; c'est encore la notation des *discantum volumina* de Florence, de Tolède, de Wolfenbüttel, du manuscrit Egerton 274 du British Museum, du manuscrit de Paris, Bibl. Nat., lat. 1539, aussi bien dans

(1) *Die Musiklehre des Iohannes de Grocheo*, publ. p. Johannes Wolf dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1899, Heft I, p. 65 et ss.

(2) Conformément à l'usage établi par les éditeurs de motets, nous désignerons par R [Roi] le ms. fr. 844 et par N [Noailles] le ms. fr. 12615.

leurs pièces monodiques que dans les *conductus*, les *organa* ou les motets à deux, trois et quatre parties.

2° ÉTAT INTERMÉDIAIRE. — Ici les longues sont nettement distinguées des brèves, mais les ligatures n'ont pas encore de valeur par elles-mêmes : leur signification est déterminée par le *modus* de la pièce et la place occupée par cette ligature dans la formule modale. C'est le système correspondant à la notation des fascicules II, III, IV, V et VI du manuscrit de Montpellier (1) et aussi du manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale. Nous en parlerons longuement plus loin.

3° ÉTAT DÉFINITIF. — Cette phase dernière de la notation mesurée est dominée par la théorie franconienne. L'*ars mensurabilis* du treizième siècle a atteint avec elle son plus haut point de perfection ; c'est dès lors un système achevé. Le progrès sur l'état précédent consiste principalement en ce que la signification des ligatures est dans la dépendance immédiate de leur forme. Les théories de perfection et d'imperfection, de propriété, de non-propriété et de propriété opposée, répondent à des réalités. Nous trouvons comme principaux manuscrits notés dans ce système le beau *codex* Ed. IV, 6, de la bibliothèque de Bamberg ; le manuscrit français 146 du « Roman de Fauvel » et le manuscrit français 25566 du roman de « Renart le Noviel » à la Bibliothèque Nationale de Paris, les fascicules VII et VIII du recueil de Montpellier et les somptueux manuscrits des *Cantigas de santa Maria* d'Alphonse le Sage à la bibliothèque de l'Escurial.

Les documents qui appartiennent à ce dernier état de la notation mesurée nous permettent de remonter aux plus anciens et d'en déterminer avec critique et sûreté, croyons-nous, les règles de lecture (2). Si les pièces que nous pouvons trouver dans un manuscrit de chacune de ces trois périodes sont relativement rares, — il en est pourtant (3), — nous n'avons que l'embarras du choix, lorsque nous voulons inter-

(1) Pour la même raison nous désignerons par M [Montpellier] le manuscrit H, 196, de la Bibliothèque universitaire de cette ville.

(2) Remarquons l'emploi naturellement fréquent en musicologie de cette méthode de déchiffrement : ainsi, sans sortir de l'Europe occidentale, c'est en partant des mélodies liturgiques de l'Église latine notées sur lignes dès le douzième siècle qu'on est arrivé à la connaissance des anciennes notations neumatiques. Le rôle de Francon de Cologne, qui codifia les règles de la notation mesurée, n'est pas sans analogie, dans l'histoire musicale, avec le rôle de Guion l'Arétin, qui mit au point le système d'écriture diastématique.

(3) Le motet à trois voix : *Se valours | Vient d'estre amoureux et gai — Bien me sui apercheüs — Hic factus est* est représenté à la première période par N, fol. 193, (sans le triple), à la seconde période par M, fol. 200 v°, à la période franconienne enfin par le ms. de Bamberg, fol. 9.

prêter une composition du premier groupe par un manuscrit du second ou du troisième groupe, ou assurer notre interprétation d'un motet du second groupe par la version d'un *codex* du troisième groupe, dont la séméiographie est aussi claire que notre notation musicale contemporaine.

*
* *

Maintenant que voici les documents classés suivant le système de notation auquel ils appartiennent, quels services leur examen peut-il nous rendre pour l'interprétation des mélodies de troubadours et de trouvères ?

Nous venons ici demander à des textes musicaux appartenant aux différents âges de la notation mesurée de se prêter un mutuel appui et de s'éclairer les uns les autres. Ce n'est point encore un système que nous proposons à la place d'un autre système : ce sont des faits matériels et tangibles que nous coordonnons en vue de notre démonstration.

I. — *Les pièces monodiques des deux chansonniers N et R sont de la même main et appartiennent au même système de notation que les motets à deux voix des mêmes recueils.*

Il s'agit là d'un fait dont la constatation est simplement matérielle. Il suffit de regarder pour se rendre compte. Ces deux manuscrits, au milieu de la masse des chansons, consacrent quelques folios aux motets français à deux parties, motet et tenor, dont précédemment M. Gaston Raynaud a publié le texte littéraire (1). Un même copiste a été l'artisan de R tout entier (2). Le ms. N au contraire est l'œuvre de deux scribes : l'un a transcrit une partie des chansons et les motets, l'autre le restant des chansons. Le caractère de la notation est strictement le même dans les chansons et dans les motets : c'est, ainsi que nous le disions plus haut, l'imprécision dans la graphie des notes simples et des silences ; les longues ne se distinguent pas des brèves ; les pauses coupent un nombre indifférent d'interlignes. De même, les ligatures sont prises les unes pour les autres ; leur forme n'en règle pas encore l'emploi. Nous donnons ci-contre deux fac-similés en phototypie du même manuscrit R : l'un, celui du folio 6 r°, reproduit une page de chansons ; l'autre, celui du folio 208 v°, reproduit une page de motets. On peut voir que l'identité est absolue.

(1) RAYNAUD (GASTON). — *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1883, 2 vol. in-8. — Les motets de N et de R occupent au tome II les pages 48 et ss.

(2) Sauf, bien entendu, les interpolations postérieures.

li dux de
braibant.

oublier. oeli cu iain si. Elve.
 Et samors les suens amors de moi li
 doit souvenir. car ie sui suens sanz faillance.
 acoz iels sanz repentir. ententis. serai mes
 touz des. dancier. amors. et son nom
 haucier. por li cu iain si. Elve.

Et des me croist ma poissance. et volen
 tes de servir. sanz oeli ou iai fiance. ne por
 ra mie guarir. si oquis. mont si mesdouz
 est. sanz audier. sai que ne puis ellong.
 de li cu iain si. Elve.

Quels iols de flandres apus. cu iai chier.
 me saung vons gesser. de li cu iain si.
 que ien ai et cuer et cors iou.

le dux de
braibant.

mos mest vuer eures. de chiere ma
 esmeu. si chaut por la bele nee. acui iai
 mon cuer rendu. ligement. et sachent li
 geur. merrier. ne doit on de mon chant.
 fies li cu iain si. que ien ai et cuer et cors

Je iai dolor endure. por amor et mal
 sentu. il me plaist bien et agre. quant
 iai si bien esleu. n'ai talent. d'amer fausse
 ment. amender. viciu. et loiaunt
 amer. por li cu iain si. que ien ai.

Amors est en moi doublee. plus que
 saques may ne fu. si serui aduree. des
 dour gmar retenu. tempement. a
 meousment. sanz fausser. car ie ne puis

Et Guibert d'el fil vol a
 gre. respondz moi a ce q

vus demant. vus ches a vne daue amee.
 et si vos di quil en est si mair. que nunt
 et iou fait de li son gmar. tant ont a

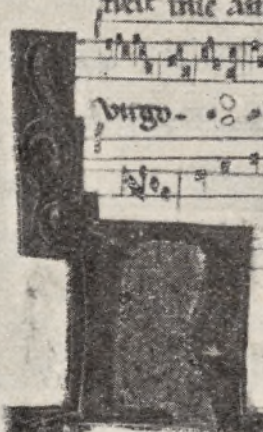
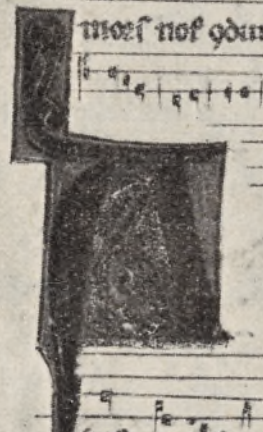
mais le dame abandonne. d'el samors
 vait por ce ellongant.

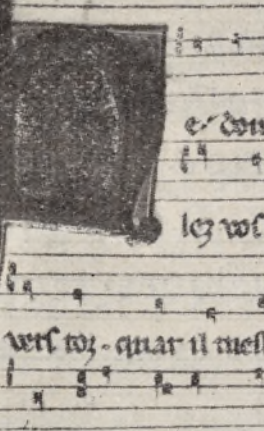

Vy de braibant ia oiez ma pensee. ia
 bone amors mira por ce faillant. ancoiz
 seroit en loial cuer doublee. son li fausor
 bonte et biau samblant. se la dame a do
 ne a son amant. ia nen sera por ce fust
 mieuz amee. sen son cuer a point de bon

G. L. de N.

MOTETS

08

nest une amoi. anz la qui bien anne.
 virgo. 
 obus ala velle vi. la mame
 engere. qui est retornee. po
 se que q'aignon na. cil qui tant vos a amee
 dit nobis vos unema. dist cele on le set pie
 ca. sen dont estre blasme. non poquint mal
 ait qui ia po loz dit le laissera. Alez bien a
 moes nos odunta. 
 veques tel marron ia. pa
 stous estre poudre. qui
 nest nule figrant iore. po au ie changasse
 ia. la q'aignie po rien. la ma volente la

noie. quancq' autru nameroie le tresor.
 v couuient tant de melor. q' un petre de
 rien avec maior. q'ancie. 
 e. doncq' came po voi vos a
 lez vos plus vers moi. que
 vers toy. quar il n'est vis as amores regis
 que fure vos voi. que vos cuers soit de moi
 jalous. et se vos maniez biant cuers douz
 tant q'ie croi. dices ie vos en poi. Je sent
 les maus d'amer po vos seure. les vos po
 moi. Et q'arabit 
 auer en mai par la douce
 deite. main me leui et ala

Nous en dirons autant de quelques autres manuscrits qui, eux, sont avant tout des *volumina discantum* et qui, à la suite des pièces polyphoniques, des *organa*, des *conductus* et des motets à deux, trois ou quatre parties, contiennent également des *conductus simplices* et des *rondelli*, toutes pièces à une seule voix. Or, ici encore, il y a unité de notation d'un bout à l'autre du recueil.

Il faut donc admettre de la façon la plus formelle qu'un seul et même système de notation musicale est employé pour les pièces monodiques et pour les motets, lorsque ceux-ci et celles-là se rencontrent dans un même manuscrit, sans toutefois que nous puissions préjuger encore si cette notation est ou non mesurée.

II. — *Les motets de N et de R se retrouvent pour la plupart dans M, dont la notation a un caractère indiscutablement mesuré.*

Commençons encore par quelques constatations : un certain nombre de motets de N et de R se trouvent dans le manuscrit de Montpellier.

Voici d'abord quelques motets à deux parties dans N ou dans R, que M conserve sous cette même forme :

Merci de qui j'atendoie. — *Fiat*. N, fol. 193. = M, fol. 238 v°.

Puisque bele dame m'eime. — *Flos filius*. N, fol. 180. = M, fol. 259.

Hui main au doz mois de mai. — *Hec dies*. N, fol. 185. R, fol. 206. = M, fol. 234 v°.

Hier main chevauchioie. — *Portare*. N, fol. 194. = M, fol. 260.

Grevé m'ont li mal d'amer. — *Iohanne*. N, fol. 180. R, fol. 205. = M, fol. 251.

Douce dame sans pitié. — *Sustinere*. N, fol. 187. R, fol. 207. = M, fol. 236 v°.

En non Dieu, Dieu, c'est la rage. — *Ferens pondera*. N, fol. 61. R, fol. 168. = M, fol. 234.

Qui loiaument sert s'amie. — *Letabitur*. N, fol. 179. R, fol. 205. = M, fol. 247.

Nus ne se doit repentir. — *Audi, filia*. N, fol. 187. R, fol. 208. = M, fol. 246 v°.

Quant voi la fleur en l'arbroie. — [*Tenor*]. N, fol. 184. = M, fol. 264 v°.

Trop m'a amours assailli. — *In seculum*. N, fol. 194. = M, fol. 253 v°.

Les motets suivants à deux parties dans N et R ont été transformés dans M par l'adjonction d'un *triplum*, c'est-à-dire d'une troisième partie (1) :

[Sovent me fait sospirer]. — En grant esfroï sui sovent. — *Mulierum*. N, fol. 186. R, fol. 206. = M, fol. 123.

[Lonc tens ai mise m'entente]. — Au comencement d'esté. — *Hec dies*. N, fol. 186. R, fol. 207. = M, fol. 127.

[Onques n'ama loiaument]. — Mout m'abelist l'amouros pensement. — *Flos filius*. N, fol. 181. = M, fol. 151.

(1) Nous indiquons cette partie de *triplum* entre crochets carrés.

[Se j'ai servi longuement]. — Trop longuement m'a failli. — *Pro patribus*. N, fol. 179. R, fol. 205. = M, fol. 127 v^o.

[J'ai si bien mon cuer assis]. — Aucuns m'ont par leur envie. — *Angelus*. N, fol. 181. = M, fol. 174 v^o.

[Onques ne se parti]. — En tel lieu s'est entremis. — *Virgo*. N, fol. 188. R, fol. 208. = M, fol. 140 v^o.

Dans le laps de temps, assez court sans doute, qui s'est écoulé entre la rédaction des manuscrits N et R d'une part et celle des fascicules V et VI du recueil de Montpellier d'autre part, un progrès s'est accompli : la graphie distingue désormais les longues et les brèves. Hors cela, les deux versions restent les mêmes. Mais cette unique distinction est capitale : elle permet d'apercevoir sans hésitation le *modus* de chaque pièce ; elle nous donne la clé de l'interprétation rythmique, et c'est tout ce qui manquait aux manuscrits de Noailles et du Roi.

Nous rappellerons ici, comme nous l'avons fait au précédent paragraphe, que le même fait se produit avec les motets latins : tel motet qu'un manuscrit plus ancien, le recueil de Florence ou celui de Tolède, nous donnait sans indications précises, revient quelques années après sous la forme franconienne la plus pure, dans le manuscrit interpolé du « Roman de Fauvel » par exemple.

Revenons aux pièces communes à N ou R et à M. On peut remarquer qu'elles se trouvent toutes dans les fascicules V et VI de ce dernier manuscrit. Oswald Koller, dans un article bien connu, estime que ce fascicule V est noté dans le système du pseudo-Aristote et que le fascicule VI appartient au temps de Jean de Garlande (1). Il nous semble, après un examen attentif du manuscrit, qu'il y a dans cette distinction une subtilité superflue ; un théoricien de la musique mesurée, dont on n'a fait que peu d'usage, l'Anonyme VII de De Coussemaker, suffit à expliquer toutes les particularités de la notation de M dans les fascicules en question (2).

Le caractère de mensuration ne saurait être mis en doute. Au reste personne, pas même Riemann, ne s'en est avisé. Tel motet mesuré dans Montpellier l'était déjà quand dix ans, vingt ans plus tôt, un autre scribe le transcrivait dans les manuscrits de Noailles et du Roi. Nous sommes dans les deux cas en présence d'un même texte qui demande une même interprétation. La seule différence, c'est qu'il y a

(1) *Der Liederkodex von Montpellier*, par Oswald Koller, dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, année 1888, pp. 1 et ss.

(2) Anonymus VII, ap. DE COUSSEMAKER, *Scriptores de musica medii ævi*, t. I p. 378 et ss.

dans M une précision et une clarté qui font défaut dans les deux autres manuscrits.

III. — *Il s'ensuit donc, à moins de nier l'évidence, que si, d'une part, il y a identité entre le système de notation des chansons et des motets dans N et R, s'il est, d'autre part, prouvé par la comparaison des pièces communes à N ou R et à M que les motets appartiennent à l'ars mensurabilis, il faut admettre comme une conséquence nécessaire que les chansons sont également mesurées.*

A la vérité, nous nous excusons de l'apparence quelque peu syllogistique et formelle que nous avons dû donner à notre démonstration. Il ne dépendait pas de nous pourtant que, les deux premières propositions une fois posées, la conclusion s'en suivît. La logique du syllogisme n'a pas à s'inquiéter de la vérité ou de la fausseté intrinsèque des prémisses : elle considère seulement la liaison de la conclusion avec ces dernières. Dans le cas présent, la logique du raisonnement est venue d'elle-même se superposer à des faits que nous tenons pour exacts au regard de l'histoire et du bon sens. Qui songerait à nier que la notation des mélodies de R ne soit identique à la notation des motets du même manuscrit ? qui refuserait à ces motets, après un rapprochement avec les textes correspondants de M, un caractère très net de mensuration ? Voilà les faits, et nous ne croyons point qu'aucun musicologue puisse en contester le bien fondé. Alors, s'il est vrai qu'au cours d'une opération logique l'esprit ne regarde plus aux choses, il n'en a pas moins un fil conducteur, et c'est la loi même à laquelle les choses obéissent autant que l'esprit, c'est la loi d'identité. A chaque étape de notre démonstration, nous l'avons rencontrée. Comment se pourrait-il donc que des conclusions tirées de prémisses prises dans la réalité et suivant une loi qui est la loi suprême de la réalité se trouvassent démenties par la réalité ?

*
* *

Il n'y a pas d'exemple de déduction régulièrement faite à l'aide de prémisses vraies qui ait été reconnue fausse à l'expérience : celle-ci doit à tout moment garantir le raisonnement. Nous allons nous y employer ici.

Le rythme et la mesure, avons-nous dit, sont à l'état latent dans la notation de N et de R. Ces éléments sont exprimés en clair dans Montpellier, Bamberg, et généralement dans les manuscrits voisins de l'époque franconienne. Le manuscrit M est, par ses fascicules II, III, IV, V et VI, le plus proche des chansonniers français N et R dont il s'agit

de retrouver le sens rythmique caché. C'est lui que nous prendrons comme terme de comparaison et comme point de départ de nos explications. Voici donc, sommairement résumées, les notions fondamentales dont il faut se souvenir pour lire les textes appartenant à la période primitive de la notation mesurée : nous les tirons des textes musicaux d'abord, surtout des parties anciennes du manuscrit de Montpellier et, à l'occasion, nous en avons demandé la confirmation aux écrits des théoriciens (1).

La doctrine rythmique exposée ici est celle des parties anciennes du manuscrit de Montpellier. Comme conséquence des déductions qui précèdent, ce système, disons-nous, est applicable aux motets de N et de R, et, par suite, aux chansons des mêmes manuscrits.

En second lieu, comme les autres chansonniers français du treizième siècle, Bibl. Nat. franç. 845, 846, 847, 20060, 24406, nouv. acq. fr. 1050, Arsenal, etc., sont écrits selon les mêmes principes de notation musicale, on doit admettre pour eux ce que nous disons des chansons de N et de R.

Il faut supposer connus les principaux éléments de la notation mesurée. Nous ne dirons donc rien du rapport de valeur des notes simples entre elles, car on sait que la *longa* vaut trois *breves* et la *brevi*s trois *semibreves*. Les ligatures sont plus importantes : c'est un groupement de notes sur une syllabe. Il faut noter que, tandis que dans l'écriture franconienne les ligatures ont une signification rythmique en fonction de leur forme, et par suite invariable, dans les textes de l'âge précédent la forme devient indifférente, et c'est la place de la ligature dans la formule modale qui en règle la signification.

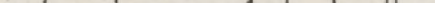
Qu'est-ce que la formule modale ? Les anciens théoriciens, qui oublient de nous dire tant de choses, n'omettent jamais de parler du *modus* : cette doctrine a été le fondement de la musique mesurée du moyen âge. La théorie courante reconnaît six modes, c'est-à-dire six formules qui règlent le mouvement rythmique de toute composition mesurée.

Le premier mode procède par alternances régulières de longues et de brèves :

$$\text{■} \text{■} \text{■} \text{■} \text{■} \text{■} = \frac{3}{4} \text{ } \text{⏏} \text{ } \text{⏏} \text{ } | \text{ } \text{⏏} \text{ } \text{⏏} \text{ } | \text{ } \text{⏏} \text{ } \text{⏏} \text{ } \text{etc.}$$

(1) Il est bien entendu que nous ne présentons ici que les grandes lignes de la question ; chacun des points effleurés demanderait à être développé et plus copieusement documenté. Nous compléterons bientôt cet exposé dans un travail plus important.

Le second mode est le renversement du premier :



$$\text{■} \text{■} \text{■} \text{■} \text{■} \text{■} = \frac{3}{4} \text{●} \text{●} \parallel \text{●} \text{●} \mid \text{●} \text{●} \text{ etc.}$$

Le troisième mode résulte de l'enchaînement : une longue et deux brèves, etc. :

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare \\ \hline \end{array} = \frac{6}{4} \begin{array}{|c|c|c|} \hline \circ & \bullet & \circ \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|} \hline \circ & \bullet & \circ \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|} \hline \circ & \bullet & \circ \\ \hline \end{array} \text{ etc.}$$

Le quatrième mode, au contraire, est formé de deux brèves suivies d'une longue :

$$\begin{array}{cccccccc} \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare \\ & & | & & & & | & \\ & & & & & & & \end{array} = \frac{6}{4} \begin{array}{ccc} \bullet & \circ & \circ \cdot \\ | & | & | \end{array} \mid \begin{array}{ccc} \bullet & \circ & \circ \cdot \\ | & | & | \end{array} \mid \begin{array}{ccc} \bullet & \circ & \circ \cdot \\ | & | & | \end{array} \text{ etc.}$$

Le cinquième mode ne comprend que des longues :

$$\begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} = \frac{3}{4} \begin{array}{|c|} \hline \bullet \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \bullet \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \bullet \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \bullet \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \bullet \\ \hline \end{array} \text{ etc.}$$

Le sixième mode enfin est uniquement composé de brèves

$$\begin{array}{cccccccc} \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare & \blacksquare \\ = & \frac{3}{4} & \bullet & \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & \bullet & | \end{array}$$

Nous ne nous occupons ici des modes que pour en donner l'état schématique, et nous laissons délibérément de côté les questions connexes de développement historique et de constitution interne qu'un exposé complet de ce chapitre ne saurait négliger.

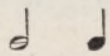
Quand une mélodie n'est formée que de notes simples, il y a une application toute régulière de l'une ou l'autre des formules modales.

Mais souvent des cas plus compliqués surviennent : ils sont dus à la présence des ligatures, qui peuvent apparemment déranger l'ordonnement des formules, mais qui en réalité doivent, par une application commode de la théorie de l'*equipollentia*, trouver place dans la formule. Nous traduirons volontiers l'*equipollentia* de Jean de Garlande et de l'Anonyme VII par le terme *équivalence* et nous l'expliquerons par la règle suivante, qui nous paraît fondamentale pour l'interprétation des pièces préfranconiennes du manuscrit de Montpellier.

Une formule modale étant donnée, la valeur de chacun de ses éléments reste immuable et si, au lieu d'une des notes simples de la formule, se trouve une ligature, cette ligature équivaldra exactement en durée à la note simple qu'elle remplace.

Un tableau de ces équivalences et quelques exemples rendront cette règle plus claire.

PREMIER MODE. — La formule du premier mode, avons-nous dit, est une *longa* et une *brevis*, soit 2 temps + 1 temps.



Le rythme trochaïque doit être maintenu d'un bout à l'autre de la pièce, motet ou chanson. En conséquence, une ligature de deux notes, *binaria*, tombant sur le premier élément de la formule, sur la longue de deux temps, devra remplir une durée équivalente et se divisera en deux parties égales, *quando due note ponuntur pro una longa, equaliter sive uniformiter dici debent tam in primo modo quam in secundo* (1), c'est-à-dire que dans le système de valeurs adopté ici, nous rendrons par un groupe de deux noires une ligature de deux notes

$$\text{■} \quad \text{ou} \quad \text{■} = \frac{3}{4} \overline{\text{■} \text{■}} \text{■} \mid$$

placée sur l'élément long d'un premier mode.

Une ligature de trois notes, *ternaria*, tombant sur le premier élément de la formule, se répartira ainsi d'après l'Anonyme VII : *quocienscunque tres notule in primo modo ponuntur pro una longa, prime due valent unam brevem et ultima valet tunc sicut due precedentes* (2). Supposons donc à cette place une des ligatures de trois notes



nous la rendrons par deux semi-brèves et une brève, soit en notation moderne :

$$\frac{3}{4} \overline{\text{■} \text{■}} \text{■} \mid$$

Par application de ce qui précède et par voie d'analogie, une ligature de deux notes tombant sur le second élément de la formule, sur l'élément bref, se lira

$$\frac{3}{4} \text{■} \text{■} \overline{\text{■} \text{■}} \mid$$

comme si elle était composée de deux semi-brèves.

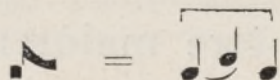
Une ligature de trois notes à cette même place équivaldra à trois semi-brèves, soit

$$\frac{3}{4} \text{■} \text{■} \overline{\text{■} \text{■} \text{■}}$$

(1) Anonymus VII, SS. 378.

(2) *Id.*, *ibid.*

Enfin n'oublions point qu'une longue parfaite, simple ou pliquée, et qu'une ligature de trois sons peuvent occuper la totalité de la formule ; cette ligature vaudra alors trois brèves ; nous la rendrons ainsi :



(*A suivre.*)

PIERRE AUBRY.

SALLE PLEYEL. — Séances annoncées. *Grande Salle* : le 18, M. L. Wurmser (élèves) ; le 30, M^{lles} Bernard (élèves). *Salle des Quatuors* : le 20, M^{me} Facquet (*id.* à 1 h.) ; le 23, M^{lle} Antognini ; le 25, M. Furnet (élèves, *id.*) ; le 30, M^{lle} Marquaud (*id.*).

CHEMINS DE FER DE L'OUEST.

VOYAGES A PRIX RÉDUITS

La Compagnie des chemins de fer de l'Ouest, qui dessert les stations balnéaires et thermales de la Normandie et de la Bretagne, fait délivrer jusqu'au 31 octobre, par ses gares et bureaux de ville de Paris, les billets ci-après qui comportent jusqu'à 50 0/0 de réduction sur les prix du tarif ordinaire.

1^o Bains de mer et eaux thermales.

Billets valables, suivant la distance, 3, 4, 10 ou 33 jours ; ces derniers donnent le droit de s'arrêter pendant 48 heures à l'aller et au retour à une gare au choix de l'itinéraire suivi et peuvent être prolongés d'une ou de deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 10 0/0 pour chaque période.

2^o — Excursions sur les côtes de normandie, en Bretagne et à l'île de Jersey.

Billets circulaires valables un mois (non compris le jour du départ) et pouvant être prolongés d'un nouveau mois moyennant supplément de 10 0/0.

Dix itinéraires différents, dont les prix varient entre 50 et 115 fr. en 1^{re} classe et 40 et 100 fr., en 2^e classe, permettent de visiter les points les plus intéressants de la Normandie, de la Bretagne et l'île de Jersey.

Pour plus de renseignements, consulter le livret guide illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 50 dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

Le Gérant : A. REBECQ.