

LA

REVUE MUSICALE

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

N^os 16-17 (septième année) 15 Août-1^{er} Septembre

1907

Notre Supplément musical. — Œuvres récentes et diverses.

MUSIQUE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE : « LE BUCHERON », OPÉRA COMIQUE DE PHILIDOR. — Dans notre Supplément musical, nous avons déjà donné de nombreuses pièces, inédites ou rarissimes, d'ancienne musique française : tout récemment, des extraits d'un Recueil daté de 1585, conservé à la Bibliothèque de Berlin, et sur lequel nous reviendrons encore ; ensuite, toute une série de charmantes compositions de *Dandrieu*. Aujourd'hui, en profitant des communications que nous devons à un distingué compositeur, M. Beaucaire, nous commençons une nouvelle série de publications sur des œuvres malheureusement peu connues : les opéras comiques français du XVIII^e siècle. Chaque texte sera accompagné d'une note historique et explicative. Et de même qu'à propos de *Dandrieu* nous avons étudié l'usage des diverses clés, nous donnerons ici quelques renseignements sur une partie de la grammaire musicale que doit connaître tout bon musicien : la basse chiffrée

L'opéra par lequel nous commençons est une œuvre très aimable et légère. Présentons d'abord l'auteur avant d'apprécier l'œuvre.

François-André-Danican Philidor, né à Dreux en 1726, mort à Londres en 1795, est peut-être, quelque oublié qu'il soit aujourd'hui, un des musiciens français les plus intéressants et les plus significatifs du XVIII^e siècle. Descendant d'une famille de musiciens au service des rois de France depuis le règne de Louis XIII, élevé dans l'école des pages de la musique, plus tard disciple de Campra, il acquit une instruction musicale solide qu'il développa encore au cours de ses nombreux voyages à l'étranger et surtout par l'étude approfondie qu'il fit de l'œuvre de Rameau. Compositeur précoce, encore que détourné quelque temps de son art par sa passion pour le jeu d'échecs où il avait acquis une renommée européenne, on lui doit des œuvres nombreuses et variées, tant pour l'église que pour le théâtre. Bien qu'il ait abordé avec succès le grand opéra avec d'intéressantes partitions, telles que celle d'*Ernelinde, princesse de Norvège* (1761) et *Persée* (1780), c'est dans le genre encore presque nouveau de l'opéra comique qu'il acquit surtout sa réputation. Son style assurément ne manque ni de noblesse ni de vigueur ; ses chœurs et son orchestre sont largement écrits, avec un soin et une recherche plutôt rares de son temps ; sa déclamation est pleine de force et d'expression. Malgré ces qualités viriles, il s'est plu à traiter les sujets un peu terre à terre de l'opéra comique du temps, où peut-être trouvait-il l'avantage de

pouvoir serrer la nature de plus près, sans la gêne des conventions passablement tyranniques du drame héroïque.

Quoi qu'il en soit, Philidor fut un des auteurs favoris du théâtre de l'Opéra-Comique qui, issu du théâtre de la foire venait, après avoir longtemps défendu, non sans peine, son droit à l'existence, de fusionner en 1762 avec la Comédie-Italienne, son plus redoutable adversaire. *Le Bûcheron*, dont la *Revue musicale* publie un fragment aujourd'hui, est une des pièces les plus courtes du répertoire de Philidor. Ce n'en fut pas moins de celles dont le succès fut le plus vif. Vingt-quatre représentations consécutives (chiffre considérable alors) ne l'épuisèrent point. Et pendant de longues années les airs détachés, tirés de cette jolie partition, firent les délices des musiciens et des *dilettanti*.

Le Bûcheron ou les Trois Souhaits, « comédie en un acte mêlée d'ariettes », pour lui restituer son titre exact, fut représenté sur le théâtre de la Comédie-Italienne le 28 février 1763 et, peu de temps après, donné à Versailles devant le roi et la reine, le mardi 15 mars de la même année. Du moins la partition le prétend-elle. Mais il est à noter que le *Mercure Galant*, citant la liste des spectacles de la cour, indique pour ce jour-là un autre programme. Peut-être quelque obstacle imprévu fit-il remettre *le Bûcheron* à une autre date que celle primitivement fixée.

La pièce, due à la collaboration de Guichard et Castet, est une de ces payanneries tant soit peu naïves alors à la mode. Le bûcheron Blaise est uni à une femme dont le caractère difficile n'est pas fait pour adoucir sa misère. Assez paresseux, passablement ivrogne et philosophe par là-dessus, il prend assez bien son parti de son sort, et son rêve serait d'unir sa fille Suzette au jeune Colin qu'elle aime. Mais sa mère ne l'entend point ainsi. Le fermier Simon, homme d'âge et d'importance, a demandé la main de la jeune fille : ce candidat sérieux a toutes ses préférences.

Blaise, donc, peste et se lamente. Or voici qu'apparaît Mercure. « Jupiter, dit le dieu, touché de tes malheurs, t'accorde de faire trois souhaits. Pas plus, pas moins. C'est à toi de profiter de cette céleste faveur. » Voilà notre homme bien embarrassé. Après avoir conté l'affaire à sa femme, il s'en va consulter son compère le bailli qu'il emmène dîner chez lui.

M^{me} Blaise est de méchante humeur : les créanciers sont venus l'importuner tantôt. On s'attable cependant, mais la chère est maigre. Un souhait imprudent de l'amphitryon, formulé par hasard... Et c'est une superbe anguille, toute rôtie, qui paraît sur la table.

Voilà la ménagère furieuse de voir ainsi s'envoler le tiers de sa fortune future. Ses récriminations éclatent, si verbeuses, si criardes que Blaise, pestant contre elle, souhaite la voir muette... Et c'est aussitôt chose faite.

Heureusement, si le bûcheron est prompt, il a le cœur compatissant. Le sort de sa femme le touche. Et puisqu'il lui reste un souhait à formuler, il va lui rendre la parole. Que seulement elle consente au mariage des deux amoureux et le mal sera réparé. La muette malgré elle y consent, et l'histoire finit dans l'allégresse générale.

Sur ce sujet assez mince, Philidor a brodé des airs agréables et expressifs. Tel celui que nous reproduisons ici, où le jeune Colin, apprenant que la main de Suzette est promise à son rival, exhale sa douleur d'avoir perdu sa bien-aimée. Outre ces airs plus proprement mélodiques, la partition compte plusieurs

morceaux d'ensemble, puisque, par une singularité qui nous surprend, l'opéra comique s'était réservé le monopole de ces formes complexes que l'opéra ne voulait pas connaître. Sous ce rapport, le mérite de Philidor est très grand. Et mieux qu'aucun autre de ses contemporains peut-être, il s'est montré expert à traiter, à l'exemple des Italiens, ces morceaux à plusieurs voix, de façon musicale, spirituelle et scénique à la fois. Dans *le Bûcheron*, le quatuor des créanciers, le trio des consultations et le septuor final sont vraiment remarquables.

Bien qu'écrit avec beaucoup de simplicité, le petit orchestre employé par le compositeur, et que lui imposaient la légèreté du sujet et les ressources musicales modestes de la Comédie-Italienne, reste toujours composé avec beaucoup de soin. Le quatuor, deux flûtes ou deux hautbois *ad libitum*, deux cors, sans doute un basson doublant la basse dans le *ripien*, en voilà tout l'effectif. Mais c'est avec une habileté de main singulière, avec goût et finesse en même temps, que Philidor a tiré parti de cette petite phalange instrumentale. Les parties séparées d'orchestre ont paru en même temps que la partition, si l'on peut toutefois appeler partition, au sens moderne, ce qui en tenait lieu alors. Personne n'ignore qu'au temps du musicien, depuis qu'on avait renoncé à l'usage de la musique *imprimée*, les éditeurs ne publiaient, *gravées*, que des partitions abrégées, servant à la fois au directeur de l'orchestre et à l'accompagnement réduit au clavecin. Économie avantageuse pour eux, puisque ces *conducteurs* tenaient lieu à la fois de nos grandes partitions et de nos réductions piano et chant.

Cet usage, pour nous, ne va pas sans inconvénients sensibles. Quand les parties séparées n'ont pas été éditées (ce qui est le cas le plus fréquent, comme pour Rameau par exemple), nous sommes souvent assez en peine pour découvrir exactement les véritables intentions du musicien. Les partitions du XVIII^e siècle ne comportent que les parties vocales, la basse continue chiffrée avec assez de détail et une ou deux parties instrumentales principales, violons, flûtes ou hautbois. Tout ce qui constitue le corps de l'instrumentation, les parties de remplissage ainsi qu'on disait, reste sous-entendu. On s'en remettait au copiste du soin de *tirer* pour l'exécution ce qui revenait à chacun, d'après ces données. Les chiffres de la basse indiquaient assez clairement les harmonies pour que cela fût, à la rigueur, faisable. Mais il y a beaucoup de manières, et qui ne sont point indifférentes, de réaliser pratiquement une même harmonie, tant au point de vue du dessin des parties que de la plénitude de la sonorité. Partagés entre la crainte de faire trop ou trop peu, les musiciens modernes qui veulent réaliser un de ces schémas demeurent souvent fort perplexes. Il n'est pas sûr que le résultat de leur travail, privés qu'ils sont des traditions qui guidaient alors le plus médiocre copiste, eût été toujours jugé parfaitement satisfaisant.

Les pianistes qui veulent *improptu* accompagner dans une séance intime quelques-uns des airs de ce temps, ne sont pas moins embarrassés ; beaucoup d'entre eux du moins, et surtout les amateurs, à qui l'usage de la basse chiffrée est loin d'être familier sans être inconnu tout à fait. A la vérité, dans le cas d'une musique très simple, telle que l'air du *Bûcheron* que donne la *Revue*, les difficultés ne sont pas insurmontables. La basse chiffrée avec la partie de violon qui l'accompagne (c'est généralement ici le deuxième, le premier étant supposé joué à l'unisson de la voix) paraît être un guide à peu près suffisant.

Au reste, pour qu'on en puisse juger, voici quelques mesures de cet air, non point telles tout à fait qu'elles sont dans la partition, mais copiées sur la

version qu'en donne une publication périodique de ce temps, *la Feuille chantante ou le Journal hebdomadaire, composé de Chansons, Vaudevilles, Rondeaux, Ariettes... avec un Accompagnement de Violon et Basse chiffrée pour le Clavecin ou la Harpe.* publication qui nous est communiquée par notre collaborateur et ami M. Beaucaire. Les mesures choisies font le commencement de la seconde reprise, en mineur, de l'air de Colin.

Chant

Pas- ser tou-te ma ui- e, Bel- le Su- zet-

Violon

Basse chiffrée

etc.

te auprès de toi, C'é- to t ma seule en- ui- e

etc.

etc.

H. Q.

MUSIQUE TCHÈQUE ET MUSIQUE SLAVE. — OSTRCIL. — SMETANA. — La *Revue musicale* éprouve une sympathie générale pour les Tchèques, et une sympathie particulière pour ses compositeurs. Elle a saisi avec empressement toutes les occasions de le prouver ; grâce aux très intéressantes communications de notre très distingué collaborateur et ami M. Henri Hantich, auteur d'un ouvrage si estimé sur *Le théâtre national de Prague* (1895), nous avons déjà publié de curieux spécimens de cet art slave (voyez un peu plus bas, S. V. P.). Les Français le connaissent encore très peu, et nous serions heureux de contribuer à combler cette lacune.

Sur l'auteur très vibrant du morceau que nous publions dans notre Supplément, M. H. Hantich nous écrit :

« Otakar Ostrcil est un des plus jeunes compositeurs tchèques. Il n'a pas encore trente ans et occupe déjà, grâce à son talent, à sa verve naturelle et à sa surprenante habileté technique, une place en vue parmi les premiers maîtres tchèques, Smetana, Dvorak, Fibich. Sorti de l'école de Fibich, il s'est fait pour ainsi dire continuateur de ce grand artiste, à qui la mort prématurée n'a pas, hélas ! permis de porter son idéal — le drame musical — au degré de développement qu'il avait rêvé.

« Ce qui frappe le plus chez Ostrcil et lui gagne dès le premier abord les sympathies des connaisseurs, c'est sa grande probité artistique, qui lui défend de se contenter d'effets trop faciles. Chacune de ses compositions est le fruit d'un

travail sérieux, mûri par la réflexion ; les qualités qui les font aimer se résument dans la vigueur et la netteté d'expression dramatique et la richesse du coloris instrumental.

« Trois ballades, autant de poèmes symphoniques, un quatuor et un grand drame musical, *la Mort de Vlasta*, forment le fonds solide du bagage musical d'Ostrcil.

« *La Mort de Vlasta* est une composition de belle allure, qui fut représentée pour la première fois au théâtre national de Prague, en 1904. Le sujet en a été pris dans le trésor des légendes tchèques et mis en vers par Charles Pippich. Depuis, Ostrcil a écrit une symphonie en *la* majeur et un mélodrame, *le Rêve de la jeune danseuse*. Ces deux compositions, qui ont eu un très grand succès à Prague, indiquent une évolution qui est en train de s'accomplir dans la conception musicale du jeune maître ; c'est la tendance claire et précise à voler de ses propres ailes. »

H. HANTICH.

Au moment où nous recevions cet aimable envoi, paraissait le livre de M. William Ritter sur Smetana (2 mars 1824-12 mai 1884). Avec un patriottisme ardent et, parfois, d'une brillante éloquence, M. Ritter loue-en Smetana le fondateur de la musique tchèque, celui qui a tout créé, l'art, le public et le théâtre, et qui, délaissant les voies de succès qu'il aurait pu trouver ailleurs, volontairement fidèle à son pays, n'obtint pas les récompenses qu'il méritait et fut victime de son patriotisme. Le bagage de Smetana n'est pas très considérable ; il comprend : huit opéras, *les Brandebourgeois en Bohême* (Prague, 1863), *la Fiancée vendue*, opéra comique vif et léger, plein de saveur (1863-1866), *Dalibor* (1866-7), *Libuse* (1871-2), *les Deux Veuves* (1873-4), *le Baiser* (1876), *le Secret* (1877-8), *le Mur du diable* (1881-2) ; trois quatuors, plus un trio ; diverses pièces pour orchestre, dont une *Symphonie triomphale sur l'hymne autrichien* (1853-4) ; douze chœurs sans accompagnement ; un petit groupe de mélodies ; deux pièces pour piano et violon, et un assez grand nombre d'œuvres diverses pour piano, parmi lesquelles les deux cahiers de *Dances tchèques* sont particulièrement intéressants.

Smetana, sans avoir une originalité saisissante, a été un musicien très distingué ; il est même difficile de dire ce qui lui a manqué pour être un compositeur de tout premier ordre. M. Ritter (qui dédaigne un peu trop les analyses techniques, l'exalte avec un patriotisme touchant. Peut-être va-t-il un peu loin. La partie capitale de son livre nous paraît être dans les deux pages où il revendique pour son cher pays le privilège de la musique vraiment slave. Je les cite *in extenso* :

« Lorsqu'on parle de musique slave à Paris, immédiatement l'esprit évoque *Thamar*, *l'Esquisse des steppes*, *Antar*, *Sadko*, que sais-je ? Il y a une immense différence entre la musique russe et la musique slave. La musique russe est beaucoup plus souvent asiatique que slave. La Russie s'était assigné la mission de pénétrer l'Asie centrale et d'en ouvrir les marchés à l'Europe : cette mission politique et commerciale vient d'être interrompue par les victoires japonaises et la révolution. Mais en musique elle s'est trouvée reflétée d'une façon si merveilleuse qu'on peut dire la conquête accomplie dans ce domaine, et si bien accomplie qu'il est loisible de discuter si, pour conquérir la musique asiatique,

la musique russe ne s'est pas faite tout d'abord asiatique. La musique slave a un tout autre caractère, aussi mélodique que possible et rêveur, en dehors des danses. La musique russe, ordinairement, c'est le fantastique oriental, les trompettes tumultueuses et clangorantes de Balakirev, la batterie tartare de Glazounov, l'orchestre de *balalaikas* du tsar de Berendjej et les proclamations de ses hérauts ; c'est enfin tout ce qui évoque les *Mille et une nuits*. L'instrument slave, c'est le violon (guzla, huzla) et c'est la harpe. La musique russe, quand elle est slave, ce sont les vieux chants liturgiques slavons, ou ce sont les plus blanches mélodies de Tchaïkovski (rompues par l'asiatisme sous forme hystérique). La vraie musique slave, c'est un chant slovaque, c'est une mazurka de Chopin, c'est une polka de Smetana ; c'est une contre danse de Raguse ; c'est quelque chose qui fait sa première apparition dans la grande musique avec Haydn, dont les innombrables slavismes ont été admirablement catalogués par M. Kuhac à Zagreb (Agram), et avec Beethoven, qui en a subi la contagion dès sa première arrivée à Vienne. C'est à ses slavismes qu'on doit le tour nouveau de ses scherzos et, pour n'en citer ici qu'un exemple patent, le trio du scherzo de la IX^e Symphonie. La Russie moitié asiatique opère sur la musique slave par ses grands maîtres exactement comme la Hongrie par ses tziganes. Il n'y a pas de musique magyare, mais des rythmes magyars et des ports de tête conquérants, imposés à la musique slave des Slovaques, des Ruthènes, des Roumains et des Serbes par la jactance héréditaire hongroise. C'est ce que je développerai un jour en publiant à mon tour une démonstration et une liste des slavismes de Beethoven. Ce qui importe aujourd'hui, c'est d'avoir bien établi qu'il ne faut rien chercher dans le slavisme musical tchèque plus que dans le polonais, de ce caractère asiatique qui fait de certaines partitions russes quelque chose comme un Kreml, une mosquée bleue d'Ispahan, ou un châle de Cachemire. »

Cette déclaration est curieuse. Elle a l'air de plaider un peu les circonstances atténuantes pour la musique tchèque, et elle refoule la musique russe dans un asiatisme exagéré, bien que, en principe, tout cela nous paraisse exact. — T.

Mme Félia Litvinne. — « *La Valkyrie* ». — La grande artiste Félia Litvinne a fait sa rentrée à l'Opéra dans les rôles d'Armide et de Brünnehild. Dans l'un et l'autre, bien que les qualités de style demandées par Gluck soient le contraire de celles qu'exige Wagner, Litvinne a été admirable. Il n'y a qu'un mot pour caractériser une telle maîtrise : perfection. D'abord perfection vocale : très étendue et partout égale, sans trous ni faiblesses, pure comme le cristal, tour à tour puissante et douce, la voix a un charme de timbre irrésistible. Elle donne à l'auditeur la sécurité complète. Parfaite aussi est la justesse : celle de l'intonation, celle des nuances, celle du jeu. Les moindres détails du rôle sont étudiés de près. Une grande intelligence du théâtre s'ajoute aux dons exceptionnels de la grande cantatrice qui, étant très artiste et très musicienne, sait aussi être très habile. Et je ne puis m'empêcher de répéter que les applaudissements donnés à une Litvinne sont toujours bien placés : ils vont à une femme qui, merveilleusement douée pour créer de la beauté, a le cœur très noble et très généreux. Entre elle et nous, public de Paris, il n'y a pas seulement le lien du pur plaisir dramatique, mais aussi le lien que crée une sympathie plus haute, la satisfaction rare qu'on éprouve à pouvoir estimer sans réserves l'interprète qu'on admire...

Cet hommage rendu à Félia Litvinne, je demande la permission de parler en toute liberté de l'opéra de Wagner, *la Valkyrie*, et de l'apprécier sans tenir compte de l'artiste éminente dont la seule présence suffira toujours à en assurer le succès. Commençons par le livret, qui, en matière de drame lyrique, a une importance capitale. Dans cet opéra, il n'y a qu'un personnage intéressant : celui de Brünnehilde, et qu'une partie qui ait le sens commun : le premier acte ; tout le reste est un paquet d'insanités et d'impossibilités. Le dieu Wotan est aussi ridicule que chimérique. Je sais bien que, dans l'analyse de ce scénario pour grand guignol mythologique et germanique, on se place à un point de vue très élevé : on voit partout des symboles philosophiques ; on fait intervenir Schopenhauer et Feuerbach ; on veut nous montrer que tous ces énormes pantins représentent une certaine conception de la destinée, une métaphysique, une cosmogonie, que sais-je encore ? Peine absolument inutile ; exercice à réservier à « Herr Professor » dissertant dans sa chaire.

Une œuvre de théâtre doit être jugée au point de vue du théâtre seul, et en elle-même, sans qu'on ait besoin de recourir soit à des gloses savantes, soit à ce qui la précède ou la suit. Que vaut donc *la Valkyrie*, en tant que drame, aux yeux d'un public de bonne foi ?

Le premier acte est très beau, d'une netteté saisissante. Siegmund, traqué par des ennemis qui ont perdu sa piste, vient s'abattre, épuisé, dans une demeure inconnue. Seule, une femme s'y trouve : Sieglinde. Elle a pitié de lui ; elle lui verse à boire et le réconforte. Survient le mari, Hounding, chasseur à moitié sauvage : il approuve le devoir d'hospitalité rempli à l'égard d'un malheureux ; il invite ce dernier à s'asseoir à sa table, puis lui demande son nom. Il apprend alors que l'homme qu'il vient de recueillir chez lui est le descendant de son plus mortel ennemi.

— « Tu es mon hôte, lui dit-il ; je remplis un devoir sacré en te respectant. Passe donc ici cette nuit en repos ! mais demain prépare-toi à soutenir contre moi un duel à mort. » Et après s'être retiré avec sa femme, il pousse le verrou de la chambre où Siegmund reste seul, en proie « à de sombres pensées ».

Excellent début, d'un puissant intérêt, qui va s'accroître dans les scènes suivantes !

Sieglinde, mariée ou plutôt vendue à un mari brutal qu'elle déteste, s'est éprise d'amour pour l'hôte abrité sous son toit. Dans la corne de buffle où buvait Hounding, elle a versé un philtre qui le plonge dans un profond sommeil et le réduit à l'impuissance. Au milieu de la nuit, elle revient auprès de Siegmund. Ici, grande scène d'amour, graduée, délicate et juste, qui réunit deux infortunés dans un même élan de jeunesse. Délicieuse chanson du printemps devant les deux grandes fenêtres ouvertes sur la forêt que baigne le clair de lune...

Siegmund enlève Sieglinde ; tous deux partent dans la nuit.

Très beau premier acte, je le répète, — avec des récits un peu longs, — mais *prenant*, et qui laisse l'auditeur à la fin charmé et anxieux de la suite... A partir de là, tout se gâte, se complique, s'alourdit de mythologie puérile, se perd en extravagances choquantes et en contradictions.

La question est de savoir qui triomphera dans le terrible duel annoncé : Hounding, le mari abandonné, ou bien le couple Sieglinde-Siegmund. Nous n'avons aucune sympathie pour Hounding, présenté comme une sorte de monstre ; mais nous apprenons que Siegmund est *le frère* de Sieglinde : et voilà d'abord

notre intérêt arrêté net par cette idée très pénible. En second lieu, voici les chimères sans vie où s'est complu l'imagination de Wagner.

L'action abandonne le domaine de l'humanité pour se transporter dans le monde surnaturel. Le dieu Wotan voudrait assurer la victoire des deux jeunes gens qui sont ses propres enfants. Mais Fricka, sa femme, vient lui faire une scène de ménage et lui arrache un serment qui fera triompher Hounding. Bien à contre-cœur, Wotan donne des instructions à Brünnehild, la vierge guerrière chargée de surveiller le champ de bataille ; il lui ordonne de faire périr Siegmund. Brünnehild, qui a l'âme bonne, ne se conforme pas aux instructions de Wotan. Vous pensez peut-être que Wotan en est heureux, puisqu'il n'a ordonné la mort des deux amants que par contrainte et pour céder aux exigences de Fricka ? Pas du tout. Il entre dans une colère terrible contre celle qui, en flattant ses sentiments secrets, lui a désobéi. Ce n'est pas tout : avant de la châtier, il lui prodigue les marques de tendresse : « Je t'aime beaucoup, ma Brünnehild chérie. Tu es ma volonté ; je vais cependant te punir de façon épouvantable. Je vais t'endormir. Autour de toi, je mettrai un cercle de flammes. Si un héros a le courage de pénétrer jusqu'à toi, tu seras à lui ! » Et la pièce se termine par l'entrée de Brünnehild dans le sommeil léthargique au milieu des flammes.

C'est absurde. Ne me parlez pas, pour justifier cet imbroglio, des vieilles légendes germaniques du moyen âge ! Je suis au théâtre ; j'ignore l'histoire légendaire. Le public est comme moi, à Paris ou à Munich : il n'est pas érudit ; il ne sait rien. Le savoir qu'il peut posséder, il le laisse au vestiaire. Il vient assister à la représentation avec son « humanité » toute seule. C'est à toi, poète qui veux des applaudissements, de donner à cette humanité ce qui est capable de la toucher. Si le résultat est médiocre et les bravos un peu froids, c'est ta faute ! Ne t'excuse pas en nous rappelant les « mythes » de ton pays : que les critiques de l'auditoire s'adressent à ces mythes ou à toi-même, peu importe ; c'est tout un, et toi seul es responsable !

Certes, la musique est de très haute valeur. Elle ne violente jamais l'oreille par ces dissonances barbares si recherchées depuis par les successeurs intelligents de Wagner ; elle respecte toujours les règles traditionnelles de l'écriture musicale ; elle est infiniment souple, expressive, riche d'idées ; en plusieurs scènes (particulièrement dans les récits du premier acte) elle est assez voisine de la manière de Meyerbeer. Mais j'aime mieux — quand le nom de Litvinne n'est pas sur l'affiche ! — entendre cette musique au concert.

La raison, c'est que, malgré le développement moderne de la machinerie, des trucs et de toutes les adresses de mise en scène, le drame de Wagner est injouable, ou ne peut être joué que dans de mauvaises conditions.

Exemple : les Walkyries, déesses des batailles, sont sur la scène durant un bon quart d'heure. Elles doivent être à cheval, bondir, ramasser des morts, les emporter furieusement, être dans une agitation perpétuelle, et, par-dessus le marché, elles ont beaucoup à chanter. Comment des cantatrices en chair et en os, soumises à l'inexorable loi de la pesanteur, pourraient-elles se plier à ces exercices de haute voltige ? Elles en sont réduites à se camper fièrement, ça et là, le bras tendu sur une lance très haute ; et la scène, qui devrait être toute d'action et de mouvement, donne une impression de froide immobilité. Au concert, le spectacle visible est beaucoup plus agréable, parce que c'est l'imagination seule qui le crée librement.

Je ne veux tirer de tout cela aucune conclusion sur le génie de Wagner en général et sur les autres drames de la Tétralogie; je me borne à traduire, en présence d'une œuvre déterminée, une impression qui m'a paru être celle du public cosmopolite et tout neuf, parfaitement sincère, qui, pendant le mois d'août, visite l'Opéra de Paris.

J. C.

M. VINCENT d'INDY. — Un journal du soir a eu l'idée de demander à quelques artistes de grand renom quels étaient leurs projets pour l'hiver prochain. Interrogé, M. Vincent d'Indy a répondu qu'il était directeur d'une école de musique (la *Schola cantorum* qui compte 300 élèves); que, chargé de donner l'éducation et l'instruction artistiques à ces élèves, de présider aux examens qu'ils subissent pendant 3 mois de l'année, et de leur faire un cours de composition, il lui resterait à peine assez de temps pour donner quelques concerts qu'on lui a demandés en Russie et pour préparer, avec son ami Maréchal, le nouveau directeur de l'Opéra, la prochaine remise à la scène de l'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau.

Tout en regrettant que M. Vincent d'Indy ne réserve pas la meilleure partie de son temps pour écrire des œuvres nouvelles, nous ne pouvons que rendre hommage à un directeur d'école qui prend ses fonctions au sérieux. Il y a, dans cette interview un mot qui est comme une signature : M. d'Indy donne l'instruction et l'éducation à ses élèves. Ah ! comme ils ont besoin d'« éducation », les musiciens actuels ! Je ne parle pas de l'éducation qui consiste à faire bonne figure dans un salon, à ne pas cracher sur les tapis et à vivre honorablement ; je parle de la culture générale de l'esprit, de la formation du goût et de ces facultés supérieures qui sont plus précieuses que la connaissance de l'harmonie et du contrepoint. Nos musiciens ont énormément de talent ; ce qui leur manque, c'est l'esprit critique. Ils en sont encore à confondre le compliqué avec le beau, le baroque avec le sublime, le dissonant avec le pathétique. En matière de théâtre lyrique, ils ne savent pas choisir leurs sujets et dépensent des efforts inutiles pour des pauvretés ; dans la symphonie, ils ont beaucoup détruit, mais on attend qu'ils sachent édifier sur des ruines. La musique française, sauf celle de trois ou quatre maîtres, est comme perdue, sans orientation, dans un chaos de formes sans suite, de gestes frénétiques et de tentatives impuissantes. Son thème préféré, c'est un combat de nègres dans un tunnel. Ce qu'il nous faut, présentement, en musique, c'est l'équivalent de ce peintre espagnol Zorilla, dont nous admirions les tableaux ensoleillés, l'an dernier, à la galerie G. Petit : un artiste qui utilise toutes les conquêtes et toutes les hardies de l'esprit moderne, mais qui les interprète en ayant du *style*, avec ce respect de la beauté qui nous fait aimer un Bizet ! Est-ce M. Vincent d'Indy qui nous donnera cela, par lui-même ou par ses élèves ? Il en est digne, et nous le souhaitons vivement. — E. H.

LE VANDALISME MUSICAL. — Nous recevons la lettre suivante, où se trouve défendue une thèse excellente qui est la nôtre depuis longtemps :

Houlgate, 18 août 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

Dans un de ses derniers numéros, la *Revue musicale* protestait contre l'audace irrespectueuse et scandaleuse de M. Laurent de Rillé, qui n'a pas craint de transformer une sonate de Beethoven pour piano (op. 27, n° 2) en chœur pour or-

phéon ! Si je n'avais entendu cela de mes propres oreilles, récemment, au Trocadéro, je croirais que ce n'est pas vrai...

Je vous signale un grand éditeur de Paris qui vient de transformer une symphonie de César Franck en sonate pour violoncelle et piano ! A vous de publier ou de taire son nom. Cette dernière forme du vandalisme est pour ainsi dire classique. Les éditeurs semblent créés et mis au monde pour tripatouiller les chefs-d'œuvre et en changer la destination. Les plus grandes maisons allemandes ont institué, sur de célèbres compositions qu'on devrait garder intactes, un commerce qui ne respecte rien. Leur fonction n'est pas de perpétuer ce que les grands maîtres ont écrit : c'est plutôt de se servir de ces mêmes maîtres pour des contrefaçons ou des reproductions en simili, destinées à la vente au détail. C'est l'ambroisie des dieux entretenant, grâce à une cuisine effroyable et innombrable, une distribution perpétuelle de soupes populaires.

Voyez ce qui se passe pour Hændel.

Vous demandez son grand Concerto en *si* majeur, n° 1, pour 2 hautbois, 4 violons, alto, 2 violoncelles et basse continue ? — On vous offre un « arrangement » pour 2 pianos par M. Krug. Ce M. Krug a dérangé pour 2 pianos et pour 8 mains (!) la série des *concerti grossi* n°s 2, 3, 4. M. E. Naumann a dérangé aussi, pour 4 mains, six *concerti grossi*.

Vous demandez les concerts de Hændel pour orgue et orchestre ? On vous offre les dérangements pianistiques de Wœge, de Thomas, de Röhr, de Jadassohn.. Toute la tourbe des professeurs de piano s'est abattue sur le répertoire ; M. Hugo Riemann, pourtant si sérieux, a lui-même quelques crimes à se reprocher.

La célèbre *Chanson du printemps*, au premier acte de *la Valkyrie*, a été transcrise pour flûte (Popp), pour piston (Kuhnert), pour mandoline (Pietrapertosa)... Je m'étonne qu'il y ait des musiciens assez en détresse financière et artistique pour signer de telles sottises !

J'ai demandé récemment à un éditeur des grands boulevards de Paris s'il pouvait me livrer des morceaux de chant tirés des auteurs français du XVIII^e siècle, mais *tel qu'ils ont été écrits*, sans transposition ni arrangement. — « Impossible, m'a-t-il répondu. Il y aura toujours une *cuisine* inévitable. »

Il est important de dire pourquoi il y a « une cuisine inévitable ». On parle beaucoup, en ce moment, de la propriété littéraire ; M. le ministre de l'instruction publique vient de faire nommer (par décret) une commission chargée de revoir la loi de 1866. Or voici un fait que je signale aux membres de cette commission.

La loi de 1866 veut qu'après cinquante ans les œuvres d'un écrivain ou d'un compositeur entrent « dans le domaine public ». C'est de toute justice. Le génie créateur d'un artiste ne se forme pas seulement par le travail et l'effort personnels, et grâce à un don inné dont la cause nous échappe ; il se forme aussi par l'éducation, et sous l'influence de la vie sociale. Il est donc normal que, l'intérêt des héritiers ou des ayants droit étant satisfait pendant une période assez longue, la société jouisse des œuvres qu'elle a contribué à former, et qui, sans son action directe sur l'esprit du musicien, ne se seraient pas produites.

Mais si au bout de cinquante ans le premier venu peut, sans payer de droits, reproduire tel ou tel chef-d'œuvre dans un périodique, ou le faire entendre dans un gramophone, ou le jouer sur un théâtre, que vont devenir ces pauvres éditeurs ? Se laisseront-il réduire à la misère ?

Que nenni! Voici leur procédé. Quand la fatale période cinquantenaire est sur le point de finir, ils écoulent le plus possible tous les exemplaires de l'édition qu'ils ont en magasin; puis ils font une nouvelle édition avec un dérangement quelconque, insignifiant, et ils inscrivent au bas de la couverture, « droits réservés ». Ou bien encore, s'ils sont obligés, pour une simple mélodie, à ne faire que des changements minuscules, ils inscrivent ces mots à côté du titre: « Les résultats de la revision critique sont la propriété du ou des éditeurs »: *Die Resultate der kristichen Revision dieser Ausgabe sind Eigenthum der Verleger.*

Ils restent donc propriétaires, touchant des droits de reproduction, malgré les 50 ans écoulés. Si vous leur demandez l'ancienne édition, celle qui est tombée dans le domaine public, ils vous répondent qu'il *n'en reste plus!*

Et voilà comment l'éditeur tripatoille à perpétuité pour s'enrichir!

Veuillez agréer, etc...

FR. X.- LOUVEL.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

(Suite).

LA MUSIQUE ET LA MAGIE. — LES NOMBRES MAGIQUES; LA GAMME A 5 SONS ET LA GAMME A 7 SONS (1).

La première fonction de la musique doit être cherchée dans les rites oraux de la magie. Le chant vient de l'incantation. C'est là un fait que l'examen des plus vieux monuments impose à notre réflexion et dont la réalité ne peut pas être mise en doute. Ce serait peu de dire que, sur ce point, il y a des centaines de preuves à fournir; il y en a des milliers! Outre les textes presque innombrables qu'une lecture même superficielle peut glaner dans les œuvres des écrivains antiques et qui sont l'écho d'âges lointains, nous avons, pour nous éclairer sur cette curieuse origine des arts du rythme, des séries de documents dont chacune est très considérable: les monuments figurés, en Orient et en Occident (par exemple les vases peints, les bas-reliefs assyriens, les mosaïques représentant Orphée, maître des animaux et de la nature, et qu'on a trouvés un peu partout, en Italie, en Gaule, dans l'Afrique romaine et jusqu'au Maroc. Or Orphée n'est pas un type unique. Beaucoup de peuples ont eu leur Orphée); les traditions conservées par le folklore; des recueils spéciaux, comme les chants des Finnois; les inscriptions en hiéroglyphes, en caractères cunéiformes, en lettres grecques et latines; toute une littérature technique, celle des papyrus magiques conservés en France, à Londres, à Berlin, à Leyde, et sur lesquels l'attention particulière des philologues s'est portée depuis quelque temps. (Je ne prétends pas, d'ailleurs, que dans ces papyrus magiques, il ne soit

(1) M. Dusselier ne nous ayant pas envoyé en temps opportun son manuscrit habituel, nous interrompons, pour aujourd'hui, la suite des leçons sur la Bibliographie musicale; elle sera reprise dans un prochain numéro.

question que de chant et d'usages musicaux.) A tout cela, il faut ajouter les relations, chaque jour plus nombreuses et plus précises, des voyageurs qui ont visité les nègres du continent noir, les Australiens, les Bochimans, les Cherokees, les Esquimos, les Indiens d'Amérique, en un mot ces sauvages ou ces tribus à peine civilisées qui sont à nos yeux, pour ainsi dire, les primitifs contemporains. Le monde est encore enveloppé de superstitions. La croyance au pouvoir de la magie, sous des formes diverses, est le fait capital de l'histoire humaine.

Constater, au début de toutes les sociétés, l'usage de l'incantation à l'aide de laquelle l'homme a cru pouvoir se rendre maître de la nature et des autres êtres vivants, est une première tâche qui comprend un vaste programme : réunion des documents, classification des objets pour lesquels l'incantation a été employée. Dans ce premier travail, nous verrons combien esterronée la théorie qui considère la musique comme un divertissement supérieur et la fait naître du jeu. Le primitif ne sait pas ce que c'est qu'un « art d'agrément » ; il ne songe pas à jouer : il a bien d'autres soucis ! Il faut qu'il mange, il faut qu'il boive, il faut qu'il vive. La chasse est sa grande affaire. Il est également préoccupé d'échapper à la maladie, aux menaces qu'il voit partout, aux Esprits malfaisants dont il se croit entouré ... Pour atteindre ces divers buts, il a pensé que certaines formules modulées avec la voix étaient souveraines.

Mais il ne nous suffit pas de mettre en lumière cette idée. Ce que nous nous proposons de faire, c'est l'histoire générale de l'art musical jusqu'à nos jours. Nous aurons donc à indiquer le lien qu'il y a entre les diverses formes de la composition et la magie ; comment, de l'incantation, ont pu sortir tous les genres de lyrisme que nous connaissons : le drame avec le chant monodique ou chorale, l'opéra, la symphonie et tout ce qui s'y rattache. Étant donné tel point de départ, comment tout ce qui s'est produit dans la suite peut-il s'expliquer ? où est le fil conducteur qui permet de suivre une évolution aussi profonde ? Tel est le problème. Si les faits que nous établissons d'abord sont exacts, nous pouvons affirmer, *a priori*, que la solution de ce problème sera facile, tout au moins possible. Les sources d'un art une fois reconnues et explorées, son développement ultérieur et ses transformations à travers les âges doivent présenter un ensemble cohérent et relativement logique, je veux dire intelligible. Nous aurons ainsi une véritable histoire, c'est-à-dire autre chose qu'une suite de menus faits juxtaposés et une poussière d'analyse : nous aurons une vue d'ensemble ramenant à l'unité l'énorme diversité apparente des choses à étudier. Ce principe d'unité, puisé dans la connaissance des origines, est ce qui a manqué, jusqu'ici, à tous les historiens de l'art musical que je connais ; mon dessein est de combler cette lacune.

Ce n'est pas tout. Après avoir posé le fait de la magie musicale primitive, nous ne sommes pas seulement tenus de montrer le chemin qui conduit d'un tel point de départ à la chanson populaire, au drame lyrique, à la symphonie, à la fugue. Une histoire de la musique qui n'expliquerait pas les règles principales de la composition, le choix des matériaux et le détail de la grammaire musicale, aurait peu de valeur. Nous aurons donc à examiner deux sortes de questions : 1^o Comment s'est constituée la phraséologie musicale ? 2^o Comment se sont constitués les systèmes musicaux ?

Sur le premier point, la difficulté n'est pas grande. Une des lois essentielles et spécifiques de l'écriture musicale, c'est la répétition d'une même formule, répé-

tition qui est la base du rythme. Or cette loi est également celle de toutes les incantations. Le magicien ne fait jamais appel à un Esprit en l'invoquant une seule fois ; le rituel veut qu'il l'invoque un nombre de fois déterminé. Et la raison en est facile à donner : elle tient aux divers attributs que l'imagination du primitif prête à tel ou tel Esprit, et qui exigent une répétition proportionnée avec des mentions accessoires un peu différentes. Voici par exemple la déesse invoquée comme une sorte de patronne dans toutes les opérations magiques : c'est Hécate. Ovide (*Métamorphoses*, VII, 195) l'appelle *adjutrix cantusque artisque magarum*, c'est-à-dire « l'auxiliaire du chant et de l'art magiques ». Or, Hécate règne dans trois domaines : elle est déesse dans le ciel, sur la terre et dans les enfers ; elle est *triplex*, ou *tergemina*. Il faut donc l'invoquer trois fois ; la formule mélodique sera donc répétée trois fois, avec de légères variantes de clausule, correspondant aux trois adjectifs que, successivement, il faut mettre à côté du même nom propre. Et plus tard, quand la superstition à l'égard de la magie sera abandonnée, la musique, constituée à part, gardera cette forme qui lui a été imprimée par l'incantation primitive. La « carrure » peut s'expliquer de façon analogue. Il y a eu des opérations magiques qu'on répétait quatre fois, parce qu'elles s'adressaient à des esprits qui étaient censés régner simultanément aux quatre coins de l'horizon. (Les inscriptions hiéroglyphiques de la chambre mortuaire du roi Ounas en sont un témoignage très net.) Je réserve d'ailleurs cette très intéressante question, pour aborder aujourd'hui l'autre, qui, tout en étant plus élémentaire, est beaucoup plus difficile, mais par laquelle il convient de commencer.

Comment se sont constituées les gammes que nous connaissons ? Pourquoi sont-elles constituées par tel nombre de sons et non tel autre ? Tout phénomène, disent les philosophes, a une cause.

II

Si l'on entend par « gamme » une suite de sons comprise dans l'octave et régie par un principe d'unité qui est la consonance que les notes forment soit entre elles, soit avec la note initiale ou tonique, il ne faut pas oublier qu'une pareille construction est de date très récente. A l'origine, le système musical est tout simplement une série de sons choisis — sans préoccupation de fondamentale et de tonique ni de consonance — dans les limites du champ que la voix peut parcourir. L'usage même du mot « gamme », chez les modernes, le prouve implicitement. On avait d'abord pensé que la voix pouvait descendre jusqu'au *la* grave du contralto, et on avait désigné les notes par les lettres de l'alphabet :

la, si, do, ré, mi, fa, sol, la.
A B C D E F G H.

Puis on s'aperçut que la voix pouvait descendre jusqu'au *sol*. Mais comment désigner cette dernière note ? Elle répétait le *sol* aigu, déjà désignée par G. Pour éviter le double emploi de cette lettre, on se servit de sa forme grecque, Γ ou *gamma* : de là le mot « gamme ».

Il faut savoir, en second lieu, que s'il y a eu des incantations magiques où la voix était censée agir par sa vertu propre, il y en a eu aussi qui étaient fondées sur l'usage des nombres. Dans un recueil de proverbes rythmés et de vieilles chan-

sons populaires conservées par les inscriptions accadiennes (signes cunéiformes primitifs), il y a deux couplets qui se chantaient sans doute au temps de la moisson ou dans quelque fête rustique, et dont M. Lenormant a donné la traduction suivante (1) :

Le blé qui s'élève droit — arrivera au terme de sa croissance prospère ; — *le nombre* (pour cela) — *nous le connaissons*.

Le blé de l'abondance — arrivera au terme de sa croissance prospère ; — *le nombre* (pour cela) — *nous le connaissons*.

Les chanteurs de ces deux couplets célébraient la vertu du nombre, en matière d'agriculture, comme d'autres le soleil fécondant ou la pluie bienfaisante.

Nous ne pouvons rien dire de plus précis, et c'est bien regrettable, mais nous savons que dans les incantations de ce genre « le nombre sept jouait un rôle exceptionnel » (Lenormant). Il paraît impossible que les premiers organisateurs de la gamme, constituant le système d'un art qui servait depuis si longtemps à des rites magiques ou religieux, n'aient pas obéi à des préoccupations d'ordre traditionnel.

Ces deux notions générales étant rappelées, abordons notre problème.

Le nombre des notes de la gamme, constituée tardivement sur le principe de la tonique, a toujours préoccupé les théoriciens ; c'est, aujourd'hui encore, une question. Si l'on adopte le système de formation par quintes ramassées dans une même octave, pourquoi sept notes seulement ? Pourquoi pas vingt, ou davantage, puisque la série est illimitée ?

On a dit que la gamme diatonique de sept degrés est à la fois la plus ancienne et la plus « naturelle » (Aristoxène) ; mais tout nous porte à croire qu'en matière musicale les primitifs ne se sont pas bornés à suivre un instinct naturel de musicien, et qu'ils ont obéi à des préoccupations très différentes, complexes, de caractère religieux.

On a dit que le principe d'après lequel l'ordre des sons a été réglé dans la gamme est « d'ordre métaphysique » (Fétis) ; soit, mais c'est une explication qui a singulièrement besoin d'être expliquée !

On a dit que la constitution de notre système musical reposait sur des « propriétés naturelles du sens de l'ouïe » qu'il n'est pas au pouvoir de l'homme de changer, et non sur des facultés acquises par l'éducation ; de telle sorte que « si, par un cataclysme terrestre quelconque, notre système musical était définitivement perdu, on serait amené fatallement à le retrouver tôt ou tard tel qu'il existe aujourd'hui, après avoir passé par des transformations identiques ou analogues à celles qu'il a déjà subies » (Ducup de Saint-Paul). Cette manière de voir ne peut s'appliquer qu'à une période relativement moderne, où des instruments à sons fixes sont la base de tout ce qui est musical.

Il ne me paraît pas possible de croire que les primitifs — incapables de compter, d'écrire, de lire et de construire des instruments — ont suivi un système préalablement établi, si bien que, pour trouver le secret de leur art, « il faudrait chercher à nous rendre compte de la manière dont un constructeur doit s'y prendre pour réaliser méthodiquement et avec précision un instrument donnant des sons fixes, tous différents » (D. de Saint-Paul).

Pour examiner le problème historiquement, avec la préoccupation de donner

(1) *La Magie chez les Chaldéens* (1874), p. 39.

une idée exacte des réalités de la vie primitive, et non scientifiquement (au sens que les mathématiciens donnent à ce mot), comme si le cataclysme dont il vient d'être question avait eu lieu et nous obligeait à retrouver un principe d'ordre universel, il faut concevoir les usages musicaux dans une période primitive — ce qui ne veut nullement dire « grossière » — antérieure à toute doctrine, à toute expérience technique, à toute analyse mathématique.

Je crois que, dans cette période, les hommes ont possédé sans doute l'embryon de ce sens artistique et de ces facultés naturelles de l'ouïe qui, plus tard, ont permis de constituer le système dont nous nous servons ; mais je crois qu'en ce qui concerne la constitution d'une gamme, le sens purement musical (esthétique ou acoustique) a été dominé pendant très longtemps et rendu incapable de produire ses effets par des idées bien autrement importantes, et relatives à des phénomènes qui n'ont rien de commun avec la musique. Les premiers musiciens, nous le savons, ont employé le chant avec un esprit très utilitaire et pratique. Pour trouver la raison de leur « système », si l'on peut appeler ainsi les idées qui transparaissent dans les ouvrages des modernes, il faut tourner le dos à tous les mathématiciens et acousticiens depuis Pythagore. Essayons cependant de dire ce que leur ont emprunté les savants modernes, auteurs de la théorie définitive, et comment une œuvre rudimentaire, indéterminée sur beaucoup de points, encombrée d'abord d'idées parasites et inutiles pour l'artiste pur, s'est peu à peu dégagée, précisée, épurée, sans perdre son cachet primitif.

Il y a eu, et il y a plusieurs gammes de richesse inégale. La gamme des Chinois et des Irlandais a cinq sons ; celle de Terpandre en avait six. La gamme des pythagoriciens en a sept. Les Hindous divisent bien l'octave en plus de vingt degrés, grâce à leurs *srutis*, mais ils ont sept notes principales, privilégiées, qui sont aux autres ce qu'un souverain et ses ministres sont au menu peuple. C'est un sujet de scandale pour les théoriciens purs (ex. M. Guillemin), mais l'organisation de la gamme d'après ce principe quasi féodal est un fait qu'il faut prendre comme tel. Il en est de même chez les Arabes, qui, en musique comme en littérature, n'ont rien inventé (H. Derenbourg). Avec ses douze demi-tons (*maqâmât*) ou vingt-quatre quarts de ton (*choab*), leur gamme, conformément à notre système tonal européen, se compose de sept degrés diatoniques (*bordâh*). La flûte de Pan (si c'est bien une flûte de Pan !) qui a été trouvée en 1906, au cours des fouilles d'Alésia, et qu'il faut peut-être regarder comme étant un instrument celtique, a sept trous.

Dans les deux principaux types de gammes : à cinq sons et à sept sons, les nombres cinq et sept ont été choisis *parce que ce sont des nombres magiques*.

Voici d'abord quelques observations sur la gamme de cinq sons, usitée encore chez les Chinois.

III

Chez les Chinois, les raisons cosmogoniques — base de la magie — dominent les raisons purement musicales.

« Les anciens rois, dit Se-ma Ts'ien, unissaient la musique à l'harmonie des influences de vie » (c'est-à-dire aux principes *yn* et *yang* qui sont l'origine de toute existence). En Orient, nous voyons la musique et les détails du système musical rattachés à des phénomènes physiques ; il semble même que cette connexion

soit, pour les théoriciens, une préoccupation constante et la base de leurs explications. Comme beaucoup de savants modernes depuis le XVIII^e siècle, ils exposent les secrets de l'art musical en physiciens avec cette double différence qu'ils imaginent beaucoup plus qu'ils n'observent et que, pour eux, le monde moral pénètre profondément le monde matériel.

Qu'un instrument ait 3, 5, 8, 9 ou 12 cordes, la raison de ce nombre leur est toujours suggérée par quelque groupe ou série de phénomènes naturels, et chaque corde est regardée comme en relation étroite, non pas avec une loi du monde, — concept abstrait qui est étranger à des primitifs, — mais avec un vent bienfaisant ou mauvais, avec l'esprit qui fait le froid ou le chaud, le sec ou l'humide, en un mot un « élément. »

Lorsqu'un moderne comme Cassiodore (VI^e siècle de l'ère chrétienne) dit que « tout ce qui se passe dans le ciel et sur la terre est soumis à des lois musicales », il se fait l'écho d'un lieu commun qui ne venait pas seulement des Grecs, mais de l'Extrême-Orient, et qui, avant de traîner dans le symbolisme glacé des plagiaires modernes, avait été l'objet d'une croyance agissante. Astronomie, calendrier, physique et musique, c'est tout un pour les Chinois. Il en est de même chez les Hindous. Ces idées-là sont passées chez les Grecs, tout au moins elles se retrouvent chez eux, et de là elles se sont répandues dans l'Europe cultivée en s'adjoignant probablement des croyances locales du même genre.

Chez ce peuple agriculteur, la gamme à cinq sons se rattache à cette idée que cinq est le nombre symbolisant l'élément Terre, si bien que dans les sacrifices adressés à la Terre divinisée, tout va par cinq ou multiples de cinq. On lit dans un des Hymnes des sacrifices Kiao : « Les nombres sont déterminés par l'étalement cinq. » Ailleurs (*Hymne à la Terre, ibid, VII*), cinq éléments sont associés à deux principes naturels : « Le *yn* et le *yang*, et les cinq éléments parcourront leur cycle, puis recommencent. »

La gamme chinoise de cinq notes — *kong, chang, kio, tche, yu* — est aussi en relation avec les « cinq empereurs d'en haut », cinq dieux désignés par les couleurs qui correspondent aux cinq éléments : l'Empereur jaune au Centre ; l'Empereur bleu à l'Est ; l'Empereur rouge au Sud ; l'Empereur blanc à l'Ouest, et l'Empereur noir au Nord.

Quant au nombre sept, qui nous arrêtera plus longtemps, il est lié aux idées les plus diverses.

IV

Dans tous les traités de musique, ceux du moyen âge, ceux de l'antiquité, ceux de l'Orient, nous trouvons des formules, répétées à satiété comme un lieu commun inévitable, qui rattachent le nombre des éléments du système musical à des faits cosmiques, à des concepts de vertus, à des divinités. Cette explication est si générale et se reproduit avec tant d'insistance jusque dans les opuscules des écrivains chrétiens, qu'il est impossible qu'elle n'ait pas pour point de départ une croyance très ancienne.

On peut concevoir de la manière suivante la succession des faits.

Les primitifs ont chanté sans avoir de système musical spécifique. Si on songe que les Grecs, si intelligents et si artistes en paroles, ont mis plusieurs siècles à distinguer un adjectif d'un substantif, on admettra facilement que les premiers

chanteurs aient été étrangers à toute grammaire musicale. Sur un seul point ils avaient une doctrine que les savants modernes ont recueillie et maintenue : c'est le nombre des notes à employer dans une mélodie, nombre déterminé par eux d'après des raisons de magie (Esprits à invoquer, division du temps, éléments du monde, saisons, rose des vents, etc., etc.).

Les modernes, venant après eux, ont cherché la loi de formation des sons de la gamme ; par l'expérience et par le calcul ils sont arrivés à constituer une échelle où s'enchaînent, d'après une loi de consonance, des intervalles mesurés avec précision : mais au lieu de proposer à l'usage les résultats complets de leur enquête, ils ont fait un choix et se sont bornés à admettre tantôt cinq, tantôt six, tantôt sept sons, parce que ces nombres leur étaient imposés par la tradition. En somme, l'organisation de la gamme par les théoriciens antiques a été une œuvre mixte : scientifique et indépendante, mais limitée dans ses applications par de séculaires superstitions. Que cette limitation ait coïncidé avec l'aptitude naturelle de nos organes, je l'accorde, car *tout se tient* ; mais l'historien doit tenir compte d'une autre groupe de raisons, non moins réelles.

On sait, sans avoir étudié les formulaires de la haute magie, que toutes les opérations rituelles de la magie font jouer un rôle considérable à ce que les anciens appelaient les *sept* planètes : Soleil, Lune, Mercure, Vénus, Mars, Jupiter, Saturne. Ces sept astres, qui ont permis aux Chaldéens de régler la vie sociale en créant la division du temps et en organisant la semaine, sont associés dans des livres de magie à presque tous les phénomènes de la nature.

Chacune des sept planètes est considérée comme étant en relation avec un métal : or, argent, mercure, cuivre, fer, étain, plomb ; avec une pierre : escarboucle, diamant, sardoine, émeraude, rubis, saphir, obsidienne ; avec une série de plantes ayant des propriétés spéciales : le Soleil a pour plante la renouée, qui donne l'ardeur et la vigueur d'amour ; la Lune est en rapport avec la chrinostate, qui donne la sécurité en voyage ; Mercure, avec la quintefeuille, qui donne le savoir ; Vénus, avec la verveine, qui donne l'amour, la gaîté, la chance ; Mars, avec l'arnoglosse, qui donne le courage ; Jupiter, avec la jusquiamo, qui donne la sagesse ; Saturne, avec l'offodilus, qui donne la force pour chasser les esprits.

Est-ce tout ? Il y a encore une classification planétaire des quadrupèdes, des oiseaux et des poissons ; il y en a une des parfums, une autre des parties du corps, une autre des sens, une autre des caractères, des vertus, des périodes de la gestation, des âges de la vie humaine ..

C'est la grande idée de l'unité du monde et de la solidarité de toutes les parties qui est au fond de ce symbolisme. Il n'est pas douteux que le souffle d'air que nous respirons, le moindre brin d'herbe, subit l'influence des astres et celle du cosmos. Mais il y a une classification planétaire que je ne retrouve plus dans les quelques livres modernes de magie que j'ai parcourus et qui est pourtant classique, très ancienne, s'autorisant du nom des plus grands penseurs : c'est celle des notes de la gamme.

D'abord, la plupart des théoriciens du moyen âge distinguent la musique mondiale (*mundana*) de la musique artificielle, due à l'activité de l'homme ; « le monde lui-même est composé, dit-on, d'une certaine harmonie des sons, et le ciel accomplit sa révolution suivant une mélodie ». Ainsi parle l'évêque Isidore de Séville. Cette idée est d'origine toute païenne.

Orphée est le grand musicien légendaire de l'antiquité. Or on le considérait en même temps comme astrologue. Dans le traité *sur l'Astrologie* attribué à Lucien, on lit : « Ce n'est ni des Éthiopiens ni des Égyptiens que les Grecs ont reçu des notions d'astrologie : c'est Orphée, fils d'Œagros et de Kalliope, qui, le premier, les a initiés à cette science. Il ne voulut pas d'ailleurs révéler tout ce qu'il savait et produire son système au grand jour ; il l'enveloppa de formes mystérieuses... Ayant construit une lyre, il organisa des « orgies » où il chantait des choses sacrées. Sa lyre, *qui avait sept cordes*, était par son harmonie comme un symbole des planètes. »

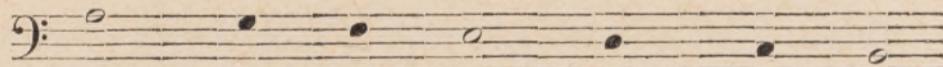
La dernière phrase est erronée, ou en contradiction avec d'autres témoignages. Ainsi Strabon (liv. XIII) reproduit la tradition d'après laquelle c'est Terpandre (vii^e s.) qui substitua l'heptacorde au tétracorde ; mais la connexité établie entre la musique d'Orphée et les planètes est un fait à retenir.

Les Grecs comptaient par cinq et par dix ; la numération par sept est un système phénicien. Mais il y a eu chez les Grecs une période primitive où le nombre sept jouait un rôle rituel, dont le souvenir se conserva longtemps dans les légendes populaires. M. Victor Bérard (*les Phéniciens et l'Odyssée*, liv. IV, ch. iv), durant dix grandes pages, énumère des faits qui prouvent cette persistance dans la Grèce d'Asie et des îles comme dans celle d'Europe.

Nous voilà préparés à comprendre l'ancien heptacorde hellénique, la gamme à sept sons. Aristote dit à plusieurs reprises, dans ses *Problèmes* : « Heptacordes étaient autrefois les harmonies », en d'autres termes : « Dans les échelles modales, il y avait sept notes. » La huitième ne compte pour ainsi dire pas, puisqu'elle est prise par l'instinct populaire pour la simple reproduction d'une octave.

Ce n'est pas seulement la constitution d'une gamme régulière qui appartient à l'école pythagoricienne ; le premier système cosmographique est dû aux maîtres de cette école, et en première ligne à Philolaos. D'autre part, il paraît aujourd'hui démontré que la doctrine sur le nombre sept est très ancienne. M. W. Roscher, analysant un curieux traité *sur les Hebdomades*, attribué jusqu'ici à Hippocrate, l'a rattaché aux idées des philosophes ioniens comme Anaximandre et Anaximène, et a prouvé, tout en le rattachant à des usages populaires, que ce traité était antérieur à Pythagore. Dans son ouvrage *sur la Nature des Dieux*, Cicéron rappelle que tous les grands philosophes, Xénocrate, Straton, Zénon, Chrysippe, etc., ont divinisé les sept planètes. C'était une tradition d'origine très lointaine.

Sous l'influence de cette idée, les pythagoriciens se sont représenté le ciel comme une lyre à sept cordes qui donnait le système suivant :



Saturne, Jupiter, Mars, Soleil, Mercure, Vénus, Lune.

Dans sa *République* (VI, vi), et sans en donner les raisons précises qui lui viennent de la tradition orientale, Cicéron dit que le nombre *sept* a une vertu fatidique. Pour montrer la persistance de ces idées, il me suffira, sans produire un grand nombre de textes, de citer le témoignage d'un écrivain qui est au seuil de l'histoire moderne de la théorie musicale. Le moine Aurélien de Réomé,

qui vivait au IX^e siècle, écrit dans sa *Discipline musicale*, ch. VIII, conformément à la tradition antique : « S'il y a huit sons dans la gamme, il semble que ce soit à cause des mouvements des astres... Sous le cercle du Zodiaque, il y a sept astres errants, ou planètes, dont le mouvement, contraire à celui du Zodiaque, va d'Occident en Orient, comme il apparaît d'après les phases de la lune, et dont voici les noms : Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune. Par là s'explique pourquoi la gamme a VIII degrés. »

Les Arabes ont recueilli ces idées : « Pythagore, parce qu'il était d'un cœur très pur et très intelligent, a entendu les chants des mouvement des cieux et des astres, et il en a extrait, par la force de sa pensée, les principes de la musique et des chants. » (*Encyclopédie des Frères sincères*)

Le nombre sept a été adopté pour des traditions d'un autre ordre. Il a été à la fois associé à des idées bienfaisantes et à des idées malfaisantes, à des sentiments de terreur, à tout ce qui est essentiel en matière d'incantation et de magie.

Bel a sept fils, génies destructeurs. L'enfer est entouré de sept hautes murailles, et fermé de sept portes. Dans la magie assyrienne, il y a sept démons :

- Gibil, les sept (mauvais Esprits), où sont-ils nés ? où ont-ils grandi ?
 - Les sept, il sont nés sur la montagne de l'Occident ;
 - Les sept, ils ont grandi sur la montagne du Levant ;
 - Dans les trous de la terre ils habitent.
- Les sept, sur la montagne de l'Occident se trémoussent ;
Les sept, sur la montagne du Levant, se divertissent (1).

On lit sur une autre tablette (traduction Fossey) :

Ils sont sept, les dieux du vaste ciel ;
Ils sont sept, les dieux de la vaste terre ;
Ils sont sept, les dieux rapaces ;
Ils sont sept, les dieux de l'univers ;
Ils sont sept, les dieux mauvais ;
Elles sont sept, les *labartu* mauvaises ;
Ils sont sept, les *labasi*, fléaux mauvais ;
Dans les cieux, ils sont sept ; sur la terre, ils sont sept.

Ici, la connaissance du nombre des Esprits semble donner à l'incantateur pouvoir sur eux, à défaut de la connaissance des noms.

Par suite, le nombre sept est un des nombres importants du rituel. Ainsi, pour guérir la maladie d'yeux, il faut filer un lien avec de la laine noire, puis y faire sept noeuds sur lesquels on dit l'incantation. Ailleurs, l'incantation est dite devant les sept statues ailées des dieux, etc...

Chez les Chinois eux-mêmes, dans le second des « Hymmes de l'intérieur de la maison, pacificateurs du monde », on lit (traduction Chavannes) : « C'est le commencement fleuri des sept commencements (*ceux du ciel, de la terre, des quatre saisons et de l'homme*) ; les chanteurs attentifs harmonisent leurs sons. »

Le nombre sept paraît aussi avoir frappé l'imagination des hommes parce que dans la première décade, c'est le seul qui ne soit ni un facteur ni un produit. Quoi qu'il en soit, il suffit de songer que cosmographie et religion ont été d'abord identiques, et que la religion elle-même sort de la magie, pour devenir l'atmosphère de superstitions et de mysticisme arithmétique dans laquelle s'est

(1) Fossey, *la Magie assyrienne*, p. 265-7.

formée la détermination du nombre des notes de la gamme, bien avant les dissertations théoriques sur la consonance et la dissonance.

Il faut ne plus songer à Euler ou à Helmholtz pour comprendre cela. La science cherche les vérités indépendantes de l'homme ; l'histoire est obligée de tenir le plus grand compte de ce qui s'est fait en dehors de la science telle que nous la comprenons. Il y a sept anges et sept démons hébreïques. C'est pour une raison du même ordre qu'il y a eu sept notes prépondérantes dans la gamme. Pour d'autres emplois, par les anciens alchimistes, de ce chiffre fatidique (division septenaire des éléments de la vie, des principes constitutifs de l'homme, etc...), je renvoie aux ouvrages spéciaux de magie pour lesquels l'organisation du monde n'a pas de secrets (1). Je me tiendrai à des documents plus classiques.

Les sept voyelles grecques ont été rattachées à des idées astronomiques et divines, comme les sept notes de la gamme. Chez les Égyptiens sept lettres réparties sur deux doigts de la main signifiaient la musique, et la musique est d'abord religieuse.

D'après des papyrus qui, naturellement, ne peuvent pas être antérieurs à l'époque où l'alphabet grec s'enrichit de deux voyelles (è et ô), mais qui font suite à un usage très ancien, M. Ch.-E. Ruelle cite ces textes curieux : « Je t'invoque avec les sept voix. — Je t'invoque, Seigneur, par un hymne chanté ; je célèbre ta sainte puissance A, E, H, Y, Ω (Ω, Ω). — Ton nom, composé de sept lettres, suivant l'accord des sept sons qui ont des intonations correspondant aux vingt-huit (7×4) lumières de la lune. etc. (2)... » Ce chant des sept voyelles identifiées aux sons de la gamme est un fait acquis à l'histoire musicale. D'après l'anagramme donné par un papyrus (de Leyde), les voyelles chantées se lient à des gestes différemment orientés : A correspond à l'Orient. E au Septentrion, H au Midi, I à l'Occident, O à la Terre, Y à l'Air, Ω au ciel (3).

Il n'est pas inutile de signaler que la gamme de neuf sons, formulée après la gamme de sept, a été rattachée, elle aussi, à une gamme céleste plus étendue (Pline, Martianus Capella). « Enfin, dans un système qui paraît déjà avoir eu les préférences de Platon, on assigne à la mélodie des sphères une ampleur bien plus considérable, qui peut aller jusqu'à quatre octaves et une quinte (Macrobe), mais où les seuls sons fixes sont jugés dignes de la sainteté des corps célestes. L'évaluation la plus modérée (Plutarque, Ptolémée) se tient dans les limites de deux octaves, ou ajoute un degré à l'aigu... On a reconnu dans cette formule le « clavier » de la cithare perfectionnée de dix-huit cordes, qui sert de base aux tableaux d'Alypius... Ainsi, en regardant les textes de près, on s'aperçoit que les différentes formules de la gamme céleste correspondent aux différentes échelles de la lyre qui furent en usage chez les Grecs depuis le VI^e siècle jusqu'au I^{er} siècle avant notre ère, » et réciproquement. (Th. Reinach) (4). Cette dernière phrase nous servira de conclusion pour cette partie de notre étude.

JULES COMBARIEU.

(1) Par ex. *la Magie blanche et noire*, par Franz Hartmann, M. D., traduit sur IV^e édit. anglaise par Mary et Butler, Paris, 1905, p. 120 et suiv.

(2) Ch.-E. Ruelle, *le Chant des sept voyelles grecques*, dans *Congrès international de l'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900, Documents, mémoires et vœux* (chez Fischbacher).

(3) Elie Poirée, *Formules musicales des papyrus magiques* (ibid.).

(4) Th. Reinach, *la Musique des sphères*, (ibid.).

Théorie musicale. — TROIS « FA » POUR UNE GAMME.

« Quel *fa* honteux ! » s'écriait un vieux chef d'orchestre pendant l'exécution du célèbre « unisson » de l'*Africaine* : un violoniste distraint venait d'attaquer un peu haut le *fa* qui commence la 11^e mesure. Sans excuser l'artiste ainsi interpellé, on peut bien soutenir qu'en l'absence de toute harmonie indicatrice — c'est le cas de la mélodie de Meyerbeer — il n'est pas aussi facile qu'on le croit généralement de donner à chacun des sons de la gamme la hauteur exacte réclamée par sa fonction harmonique. Et, puisqu'il s'agit de la note *fa*, examinons rapidement les principales variations que comporte le 4^e degré de la gamme.

Suivant la théorie classique, la gamme majeure repose sur trois points harmoniques disposés en série de quintes :

fa — *ut* — *sol*

Sur ces bases (notes tonales), d'importance variable, sont édifiés trois accords de tierce et quinte qui complètent l'ensemble de la gamme diatonique :

fa — *la* — *do*

ut — *mi* — *sol*

sol — *si* — *ré*.

Les valeurs de la quinte et de la tierce étant rigoureusement déterminées, il semblerait, d'après ce dispositif, que la hauteur des sons de la gamme ne laissât place à aucune incertitude. Il n'en est rien cependant et beaucoup d'exécutants — chanteurs et instrumentistes — ne se doutent guère des variations qu'ils imposent — d'instinct — aux différents degrés de la gamme pour en obtenir la plus juste expression tonale. Bien entendu, il n'est pas question ici des instruments à sons fixes, invariables, possédant une gamme rigide, irrémédiablement fausse : par ce fait même, toute précision harmonique leur est interdite.

Le 1^{er} « *fa* » à examiner est celui qui résulte de la génération même de la gamme diatonique : si *ut* = 1, il sera représenté par $4/3$. Chose curieuse, ce *fa*, normal en quelque sorte, est peut-être le moins usité ; il correspond à l'ancienne dominante plagale et la forme un peu archaïque de ses harmonies justifie parfaitement la réserve des compositeurs. Néanmoins, on en rencontre de nombreux exemples :

BEETHOVEN. — *Symphonie pastorale*.

L'emploi du *fa* $4/3$ détermine forcément une marche rétrograde des éléments harmoniques. En effet, d'après la formation de la gamme indiquée plus haut, *fa*, générateur d'*ut* et de *sol*, devrait y figurer comme élément principal (tonique) ; or, le contraire se produit toujours, le 4^e degré est uniquement utilisé comme élément harmonique secondaire (sous-dominante). Cette fonction illogique du *fa* $4/3$ est la véritable cause de son rôle effacé dans la musique moderne.

**

Le 2^e « *fa* » est né de la difficulté de lier mélodiquement les notes tonales *fa* et *sol* en fonctions de fondamentales ; le passage du 4^e au 5^e degré de la gamme —

et réciproquement — présente de tels inconvénients qu'il est parfois préférable d'employer l'altération ascendante du *fa*.

WEBER. — *L'Invitation à la valse.*



Toutefois, le *fa* ♯ est un peu haut. Une meilleure solution serait obtenue avec le son 11 qu'on peut, à la rigueur, appeler *fa* (11/8) ; lui seul fournirait une succession harmonieuse et, en somme, logique :

ut = 8 *mi* — *fa* (?) — *sol*
 10 11 12

Malheureusement, ce son ne fait pas partie de notre système musical ; certaines catégories d'instruments — les cors, par exemple — possèdent bien le 11^e harmonique, mais, par habileté professionnelle, les exécutants le ramènent — plus ou moins — dans les limites de la tonalité. Les sonneurs de trompe, qui n'ont aucune raison pour dissimuler les ressources de leur instrument, émettent franchement le son 11 et en obtiennent des effets nouveaux qui, pour n'être pas absolument classiques, n'en contiennent pas moins le germe de progrès désirables.

MÉHUL. — *La Chasse du jeune Henri* :



Mais, encore une fois, les combinaisons fournies par le facteur 11 se trouvant en dehors de la tonalité moderne ne peuvent être utilisées, et, en fait, les musiciens ne s'en servent que par équivoque. La difficulté de passer harmoniquement de *fa* à *sol* reste donc entière.

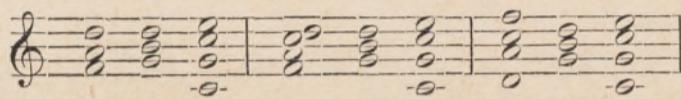
La liaison purement mélodique des sons *fa* et *sol* serait seule admissible, car l'oreille, ignorant les véritables fonctions attribuées, par hypothèse, aux 4^e et 5^e degrés de la gamme, percevrait entre eux, de préférence, une relation indirecte (dissonante) par l'intermédiaire d'*ut* — *fa* (UT) *sol*. — Il n'en est plus de même lorsqu'une formule harmonique fixe, sans ambiguïté possible, la signification tonale des 4^e et 5^e degrés ; en ce cas, l'organe auditif doit se conformer à l'indication harmonique et le passage de *fa* à *sol* devient incohérent.



Pour rendre correcte la succession *fa* — *sol*, il faudrait que la seconde majeure fût admise au rang des consonances ; pour le moment elle ne l'est pas, et il n'y a aucune apparence que cette circonstance se produise dans l'avenir, l'intervalle 9/8 ne représentant, en définitive, qu'une certaine puissance de la quinte ($3^2/2^3$). Suivant la loi du moindre effort, l'oreille rapportera toujours l'intervalle composé 9/8 à son élément irréductible 3/2. Seules les relations directes établies entre nombres premiers peuvent donner naissance à des harmonies originales.

Les théoriciens assurent cependant que la liaison des fondamentales *fa-sol*

est très acceptable, tandis que la marche inverse, *sol-fa*, serait douteuse ou même fautive. (Reber, § 66.) Cette restriction importante a tout lieu de nous surprendre, la mobilité des éléments de la gamme paraissant au moins suffisante pour leur permettre une marche facile dans les deux sens. Du reste, les harmonistes ont d'eux-mêmes abandonné la cause en facilitant le passage de *fa* à *sol* par l'adjonction du *ré* 9/8, selon les formules : *fa-la-ré*, *fa-la-do-ré*, ou même *ré-fa-la-do*. On peut avancer sans crainte qu'actuellement la formule de cadence *fa-la-do*, *sol-si-ré*, etc., est employée uniquement par ellipse du *ré*.



Peut-être ce *ré* ajouté, déplace-t-il simplement la difficulté, mais, en tout cas, la succession des sons *fa-sol* devient extrêmement harmonieuse puisqu'elle se rapporte aux fondamentales *sol-ré* en consonance de quinte. Seulement la valeur de *fa* n'est plus maintenant 4/3 : si *ut* = 1, *ré* = 9/8 et *fa*, tierce mineure, = 9/8 × 6/5 = 27/20, son un peu plus haut que le *fa* 4/3.

BEETHOVEN. — *Symphonie pastorale.*



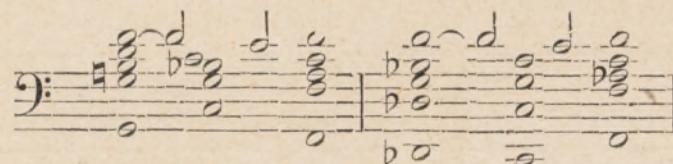
Tous les violonistes, observera-t-on, n'exécutent pas ce passage avec le *fa* 27/20. C'est possible, mais ils devraient le faire ; sans cela l'expression harmonique est sûrement faussée.

Si les mouvements mélodiques intéressant à la fois la dominante et la sous-dominante exigent certaines précautions, les difficultés ne sont pas moindres lorsqu'on se propose de réunir en une même harmonie les sons *fa* et *sol*. D'après les théoriciens, l'accord de septième de dominante, *SOL-si-ré-FA*, réaliseraient précisément cette condition ; aussi attribuent-ils une importance capitale à cet accord qui serait, en quelque sorte, le pivot de la tonalité moderne. La vérité est tout autre.

Les sons *fa* et *sol* forment un intervalle de seconde majeure représenté par 9/8. Si l'on donne au *fa*, par exemple, la valeur 8 (élément binaire), *sol* équivaudra à 9 (élément ternaire). On voit immédiatement que dans les deux cas l'unité correspond à un *fa*.

$$\left. \begin{array}{l} fa_4 = 8 \\ sol_4 = 9 \end{array} \right\} fa_1 = 1$$

Donc, toute agrégation composée de *fa* 4/3 et de *sol* 3/2 est une harmonie de *fa*, et devra finalement se résoudre sur un *fa*.



L'accord de septième de dominante étant, par définition, une harmonie de *sol* (avec résolution facultative sur *ut*), il ne faut pas songer au *fa* 4/3 pour constituer cet accord. En imposant à *sol* la valeur 8, on obtient, cette fois, une harmonie de *sol* ($sol_4 = 8$, $sol_1 = 1$), mais alors la valeur de *fa* sera $8 \times 8/9 = 7.111$ qui ne correspond à aucune partie aliquote du corps sonore, et ne forme par conséquent avec *sol* ni consonance ni dissonance. En la circonstance, c'est sans contredit la valeur 7 que notre sentiment musical exige impérieusement.

Aïta Flûte *tr.*

Nous ignorons si Verdi a voulu faire ici de la couleur locale, mais cette mélodie procède d'un système harmonique tout à fait moderne (la consonance de 7^e) et il est infiniment probable que les flûtes égyptiennes modulaient à l'aide d'harmonies beaucoup plus rudimentaires. Du reste, plusieurs auteurs admettent la coïncidence de la septième naturelle 7/4 avec la 7^e de dominante, ce qui nous dispense d'insister plus longtemps sur la réalité de ce 3^e « *fa* » représenté par 21/16. A vrai dire, la septième de dominante est pratiquement un peu plus haute que le rapport 21/16, mais cela tient à sa fonction déterminative : la 7^e n'est pas une note baissée comme on l'enseigne généralement, c'est, au contraire, un son expressif ayant dépassé sa valeur théorique.

Ces variations d'intonation — qu'il ne faut pas confondre avec les nuances d'intonation — sont suffisamment appréciables à l'oreille ; figurées par des nombres entiers, elles répondent aux proportions suivantes :

$$\begin{array}{ccc} 315 & - & 320 & - & 324 \\ 21/16 & & 4/3 & & 27/20 \end{array}$$

Il est regrettable que pour la facilité de l'exécution musicale — et l'agrément des virtuoses — les musiciens aient admis des gammes simplifiées, rigides, inexpressives, où les diverses fonctions harmoniques sont représentées par des « à peu près » musicaux indignes d'un art vraiment supérieur. De même que dans l'ordre littéraire ces jeux d'esprit ne seront jamais considérés comme des modèles de style, de même, dans l'ordre musical, les confusions systématiques entre sons de hauteurs théoriquement différentes, éloignent de l'œuvre des compositeurs toute vérité harmonique et en rendent souvent l'interprétation difficile aux artistes.

J. DADOR,
Chef de musique au 125^e d'Infanterie.

Le Gérant : A. REBECQ.