

REVUE MUSICALE

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

N° 8 (huitième année)

15 Avril

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du Théâtre lyrique (*suite*).

Le théâtre de Dionysos.

La Symphonie n'a pas besoin d'un temple ; elle n'a rien à gagner, elle a au contraire beaucoup à perdre, quand on l'exécute dans une salle trop riche où le plaisir des yeux est un divertissement fâcheux pour celui de l'esprit. Il n'en est pas de même pour le drame lyrique, fondé sur l'alliance des arts du dessin et des arts du rythme. Le peuple n'a jamais compris le drame sans les tréteaux et sans le travestissement. On dit parfois : les dialogues de Platon, les fables de La Fontaine, ont la forme dramatique. C'est une opinion de philologue faisant de la critique dans son cabinet ; ce ne fut jamais l'opinion du peuple. L'étude du cadre matériel qu'avait le drame antique est intéressante et instructive pour beaucoup d'autres raisons. Étude pleine de difficultés sans doute ! il faut l'aborder cependant en ayant confiance dans le bon sens, plus que dans les vieux textes.

Nous avons tous vu, à Paris, dans les périodes de fêtes, des bateleurs opérer en plein air, au milieu d'un cercle de curieux. Ce type de disposition, très pratique, fut celui du dithyrambe initial et des premiers essais de mimique. Il était d'ailleurs général. Homère parle du « cercle sacré de l'Agora » où on rendait la justice, et les fouilles de Schliemann ont apporté une confirmation à la parole du poète. De ce fait suivons les conséquences.

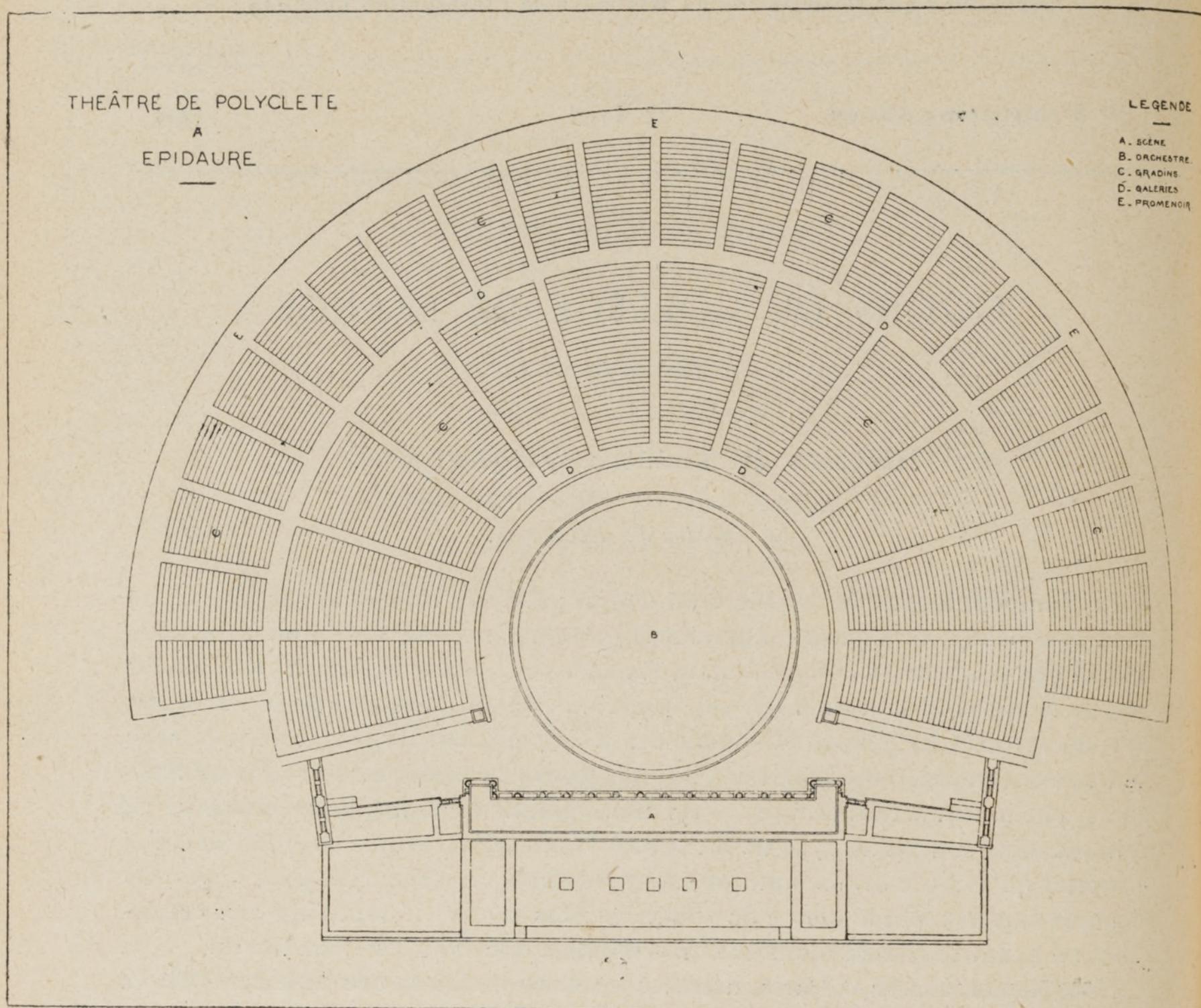
1^o Quand on se groupe autour de quelqu'un, ceux qui sont devant gênent la vue de ceux qui sont derrière ; de là une première nécessité : celle d'établir des gradins à une hauteur décroissante du sol.

2^o Quand le cercle est complet, une partie des spectateurs voit nécessairement *de dos* celui qui agit au centre ; de là une seconde nécessité : celle de réduire le cercle à un demi-cercle, ou à quelque chose d'approchant, pour que l'acteur soit partout vu de face ou de profil.

3^o Les gradins qu'on a construits pour que le regard des spectateurs les plus éloignés passe par-dessus la tête des autres, doivent être bien solides, — surtout si on les veut permanents ! — pour l'usage populaire ; il est bon de les adosser à un appui résistant, excluant tous les risques ; et si cet appui est fourni par la

nature, ce sera excellent et économique à la fois ; de là une application instinctive des anciens à adosser leurs théâtres à une colline.

4° Le cercle primitif au centre duquel on chantait et on dansait subsistera



Plan du théâtre.

toujours, en se modifiant. Mais le « drame » une fois créé, l'art se différencie, et, avec lui, la place destinée au jeu des acteurs se dédouble : il en faut une pour le chant et la danse ; il en faut une autre (admettons-le provisoirement) pour l'action. De là l'orchestre et, derrière lui, les tréteaux, la « scène ».

Voilà, en quelques mots, et pour le dessin général, le schéma du théâtre antique. Il faut en examiner la réalisation dans le théâtre d'Epidaure, le plus intéressant de tous parce que ses trois parties essentielles — gradins, orchestre, scène — ont été conservées (1). Dès qu'on jette les yeux sur la figure ci-dessus, on est frappé des caractères suivants.

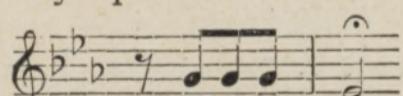
(1) Sur le théâtre de Dionysos à Athènes, on peut consulter, à titre de résumé, le brillant mémoire lu dans la séance publique annuelle des Cinq Académies, le 24 oct. 1896, par G. Larroumet ; mémoire rédigé en vue d'une proposition originale qui lui sert de conclusion et qui en est certainement l'idée principale : l'envoi à Athènes de la Comédie-Française pour que M. Mounet-Sully joue *Oedipe-Roi* sur le théâtre de Dionysos...

(Epidaure est une ville d'Argolide, sur la côte orientale du Péloponèse, formant une sorte d'Etat indépendant qui devait surtout son importance à un temple d'Esculape, lieu de pèlerinage très fréquenté. L'observation générale qui s'impose, c'est que ce théâtre n'est pas lui-même un lieu profane, mais se trouve rattaché à une série de monuments formant une sorte de cité sainte à 8 kilomètres à l'ouest de la ville, réservée au culte et aux concours publics.)

1^o La disposition de ce théâtre est d'une *netteté* parfaite : sans effort, on voit tout de suite qu'il est divisé en trois parties : les gradins, pour les spectateurs ; l'orchestre (circonference) ; la scène. Combien plus embarrassés nous serions en examinant sur le papier le plan de l'Opéra de Paris !

2^o Un tel plan a une sorte de *beauté géométrique*. Un mathématicien archéologue (M. Dumont) a montré quelles secrètes correspondances et quels rapports précis, non visibles aux yeux, il y avait entre toutes les lignes : mais nous n'avons pas à entrer dans ces détails ; une impression de simple spectateur nous suffit. Pourtant, il faut signaler une particularité d'ordre délicat. A première vue, on croirait que toutes les courbes qui entourent plus qu'à moitié la circonference centrale sont des arcs de cercle ayant tous pour centre le point B (milieu de l'orchestre). Ce serait une erreur. Pour éviter que les deux extrémités intérieures de l'amphithéâtre (marquées par un petit quadrilatère) forment deux becs trop aigus et étranglent l'ouverture de l'orchestre du côté de la scène, l'architecte ne s'est pas asservi à suivre toujours la ligne que pourrait tracer la pointe d'un compas autour de B. Il a légèrement écarté les deux bords de l'ouverture. Il faut une certaine attention pour s'en apercevoir ; mais ce fait montrerait à lui seul que l'auteur du monument était un véritable artiste.

3^o Dans ce théâtre, tout paraît disposé pour faire *converger l'attention* sur un point B, qui est en effet le plus important. C'est là qu'était placé l'autel de Dionysos, la *thymélè* autour de laquelle le drame évoluait. Ceux qui ont vu le théâtre de Bayreuth n'auront pas tort de penser que R. Wagner s'est probablement inspiré de ce modèle ; dans d'autres conditions et avec d'autres moyens, le résultat cherché paraît identique. Cette disposition est spéciale aux théâtres qui ne sont pas des manières de vastes salons où l'on se rend pour goûter les plaisirs de la société, mais des lieux de réunion pratiquement construits en vue d'un spectacle très important devant lequel tout le reste s'efface ou devient secondaire. Cette conception architecturale est en même temps belle, à cause de sa simplicité et de son *unité*. De même, dans un discours, il y a une idée générale essentielle, à quoi tout se rapporte et tout est ramené. De même, aussi, dans une symphonie bien faite. Voyez l'*allegro* initial de la cinquième de Beethoven :



Tout part de là, et tout aboutit là. De cette

clarté parfaite naît une force singulière ! Il y a certainement d'autres façons de comprendre l'art, et qui ne doivent pas être condamnées parce qu'elles sont différentes ; mais celle-là est une des plus admirables ; elle est « classique » en ce sens qu'un excellent effet est obtenu avec des moyens simples et une sûreté qui ne laisse pas la moindre inquiétude au regard ou à la pensée.

4^o Apercevez-vous, sur ce plan, des places privilégiées, plus soignées que les autres (analogues aux grandes loges qu'il y a des deux côtés de nos scènes modernes), ou bien encore des places à peu près sacrifiées (comme à l'Opéra) ? Je n'en vois point. Sauf les derniers gradins, tout en haut, j'hésiterais pour toutes

les autres, si j'avais à choisir. Si les places d'en bas (au-dessus de D) sont, cela va sans dire, les meilleures pour bien voir, c'est qu'il est impossible qu'il en soit autrement. Ce privilège ne saurait être évité, pour cette simple raison qu'il s'agit d'une œuvre appartenant aux arts de l'espace, et que partout où il y a un spectacle et un spectateur, il y a forcément quelque chose de rapproché et quelque chose d'éloigné. En somme, cette égalité des places caractérise un théâtre fait pour une société *démocratique*.

Après cette vue sommaire, entrons dans quelques détails. La partie occupée par les spectateurs s'appelle le *koïlon* (ou *creux*) (1).

*
**

La première préoccupation de l'architecte chargé de construire un théâtre devait être de trouver une place favorable pour l'asseoir. Le poser à plat terrain, c'était d'obliger à éléver d'énormes substructions pour soutenir les gradins. Or les Grecs n'ont jamais eu un goût très vif pour les maçonneries gigantesques ; ils ont laissé aux Romains la gloire d'être les premiers maçons du monde ; ils préféraient en faire moins, pour faire mieux, et commençaient par tirer de la nature toute la collaboration qu'elle pouvait leur fournir. L'architecte examinait donc avec soin tous les renflements du sol. Son désir eût été de rencontrer un flanc de coteau en pente douce et creusé en demi-cercle, un *koïlon* naturel, au long duquel il n'eût plus eu qu'à étager les gradins. A défaut de cet emplacement parfait, il cherchait du moins quelque chose d'approchant. L'orientation n'était dès lors qu'une question secondaire, subordonnée aux commodités de la construction. Aussi n'y a-t-il peut-être pas deux théâtres grecs qui soient orientés exactement de la même façon. Vitruve, qui, dans son ouvrage, tout en s'appuyant sur les monuments qu'il connaît, les corrige au besoin et prétend donner les préceptes nécessaires pour atteindre à la perfection (suivant lui), recommande expressément de ne pas exposer le *koïlon* au midi, et il explique les raisons, assez justes d'ailleurs, de cette défense (2). Or, précisément le plus glorieux des théâtres antiques, le théâtre-roi, celui d'Athènes, est tourné vers le midi. Vitruve eût été plus satisfait à Epidaure : le centre du *koïlon* est au nord-nord-ouest. Le mont Kynortion présentait de ce côté un enfoncement naturel, que Polyclète n'eut qu'à régulariser et à compléter en le creusant davantage au milieu et en prolongeant le rocher avec quelques assises de pierre sur les deux ailes. La plus grande partie des sièges reposent donc directement sur le roc, et cela explique qu'aucun d'eux n'ait bougé, tant que les racines et arbustes n'en eurent pas disloqué les joints sous la poussée ininterrompue de leur vrille vivante.

La figure totale du *koïlon* dépasse un peu le demi-cercle. Les rangs de sièges sont au nombre de 55. Au-dessus du 34^e, soit environ aux trois cinquièmes de la hauteur, se développe suivant un usage adopté pour tous les théâtres de

(1) Pour l'exposé des faits qui vont suivre, je me sers du livre de Defrasse et Lechat (*Epidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*) ; au lieu d'en donner un simple résumé, comme je l'ai fait dans ma leçon du Collège de France, j'ai trouvé préférable d'en citer ici, directement, la partie la plus intéressante.

Le plan du théâtre que je reproduis a été fait (d'après les croquis séparés que je lui ai donnés et qu'il a ramenés à l'échelle), par M. Corne, le distingué professeur de dessin graphique du lycée Carnot.

(2) Vitruve, V, III, p. 108 (éd. Rose et Müller Strübing).

grandes dimensions et nécessité par ses dimensions mêmes, un passage circulaire (D), *diazôma* ou *diodos*, de près de 2 mètres de large.

Le diazôma divise donc l'ensemble du koïlon en deux étages, l'un de 34 rangs et l'autre de 21. A l'étage inférieur, les Grecs semblent avoir réservé plus spécialement l'appellation de *θέατρον*; et l'étage supérieur recevait alors celle d'*έπιθέατρον* (1). Au-dessus du 55^e et dernier rang, un second passage, une sorte de promenoir (E), concentrique au diazôma, suit tout le pourtour du koïlon; il était limité du côté de l'extérieur par un mur bas, qui est depuis long-temps ruiné, mais dont le tracé est toujours visible. Enfin, les deux extrémités du koïlon s'arrêtaient sur de solides murs en tuf, étayés eux-mêmes par des contreforts, qui étaient destinés, en outre, à prévenir le glissement de la terre tassée contre les premiers murs. C'est l'écroulement de ces murailles, à une époque récente, qui a entraîné la chute des sièges voisins. Cette muraille en tuf, qui terminait le koïlon aux deux bouts, était couronnée d'une sorte de chaperon calcaire rougeâtre, très simplement mouluré. De nombreux restes de ce chaperon gisent dans les broussailles pêle-mêle avec les sièges culbutés (2).

... La plupart des sièges sont d'une simplicité austère. Sur les 55 rangs, il n'y en avait que 3 dont les sièges fussent munis de dossier. Encore n'y voyait-on point de fauteuils distincts les uns des autres, comme au théâtre d'Athènes. Le rang inférieur, le plus rapproché de l'orchestre, se composait de 12 bancs cintrés à dossier continu, avec un accoudoir à chaque bout, supporté par une console. Le 34^e rang, qui précédait immédiatement le diazôma, présentait un demi-cercle de 12 bancs analogues, mais moins ornés. Puis, dominant le diazôma, au-dessus d'un parement vertical haut de 1 m. 35, dont quelques fragments sont demeurés debout, était disposée une nouvelle rangée de bancs à dossier (22 en tout), presque pareils, sauf une légère différence dans le dessin de l'accoudoir et de la console, à ceux qui entourent l'orchestre.

... On a noté que la hauteur des sièges ordinaires n'est point la même dans les gradins de l'étage supérieur du koïlon et dans ceux de l'étage inférieur; les premiers mesurent un peu plus de 0 m. 40, et les autres seulement 0 m. 35. Cette dernière hauteur n'étant pas suffisante pour qu'on soit commodément assis, M. Cavvadias (3) a supposé avec beaucoup de vraisemblance que les sièges de l'étage inférieur — lesquels constituaient sans nul doute de meilleures places que ceux de l'étage supérieur — devaient être exhaussés, lors des représentations, par des coussins mobiles.

Il fallait rendre ces milliers de places accessibles aux spectateurs autrement que par une escalade désordonnée et fatigante. Le koïlon est donc traversé de haut en bas par de nombreux escaliers, construits de telle sorte qu'à chaque hauteur de gradin correspondent deux marches (4). Les escaliers, très étroits, ne peuvent donner passage qu'à une seule personne à la fois. De l'orchestre au diazôma il en part 13; le 1^{er} et le 3^e filant le long des murs latéraux, le 7^e tracé

(1) Voir les inscriptions relatives au théâtre de Délos, commentées par M. Homolle. (*Bulletin de correspondance hellénique*, XVIII, 1894, p. 166.)

(2) Un de ces débris a été dessiné et mesuré par Blouet (*Expédition de Morée*, II, planche 78, III), qui semble cependant n'en avoir point reconnu l'usage. (Notes de M. Defrasse.)

(3) *Fouilles d'Epidaure*, p. 10.

(4) Par une exception difficile à comprendre, à chacun des quatre premiers rangs de sièges correspond, dans les escaliers, une marche seulement au lieu de deux. (Defrasse.)

dans l'axe du théâtre et coupant le koïlon en deux moitiés. Tout l'étage inférieur se trouve ainsi divisé en 12 secteurs ($\chi\epsilon\rho\chi\delta\epsilon\varsigma$) rigoureusement égaux. Ces secteurs continuent au delà du diazôma entre les prolongements des escaliers ; mais comme leur largeur va croissant, il a paru utile, dans la partie supérieure, de recouper chacun d'eux au milieu par un escalier supplémentaire. L'étage supérieur du koïlon devrait, d'après cela, compter 24 demi-secteurs, encadrés entre 25 escaliers. En fait, il n'y a que 23 escaliers, encadrant 22 demi-secteurs, parce que le demi-secteur de chaque extrémité, le 1^{er} et le 24^e, d'où l'on n'aurait presque point pu voir les acteurs en scène, ont été supprimés.

Sur ces 55 rangs de sièges, dont le plus bas a près de 50 mètres de développement et le plus élevé près de 200 mètres, pouvaient prendre place, à raison de deux personnes seulement par mètre courant, environ 11.500 spectateurs ; si l'on compte 5 personnes par 2 mètres, ce qui n'est pas une proportion exagérée, on arrive à un total de plus de 14.000 (1). Pour faciliter l'entrée et la sortie de foules si considérables, il semble que des issues larges et nombreuses eussent dû être ménagées. Cependant les portes n'abondent pas. Il y en a deux en bas, à droite et à gauche de l'orchestre ; ce sont les deux principales ; elles ont un peu plus de 2 mètres de large. Il y en avait deux autres, plus étroites, aux deux bouts du diazôma ; et deux autres enfin, percées dans le petit mur qui limitait l'étage supérieur du koïlon, derrière le demi-secteur de chaque extrémité. On accédait à ces portes d'en haut, comme à celles du diazôma, par des sentiers tracés aux flancs de la colline. Six portes en tout, c'est assurément peu ! Il n'est pas improbable qu'il ait existé d'autres entrées, percées à intervalles réguliers à travers le mur du haut ; mais il n'y a de certitude que pour celles des deux extrémités, dont les seuils subsistent.

... Une particularité à signaler est la suivante. Vitruve déclare qu'à son avis les gradins d'un théâtre doivent être superposés de telle manière qu'une ligne droite tirée de bas en haut, soit tangente aux arêtes extérieures de tous les gradins. Polyclète, à Epidaure du moins, fut d'un autre avis. La tangente qu'on mènerait ici sur les arêtes des gradins de l'étage inférieur passerait sous ceux de l'étage supérieur, et pareillement la tangente menée sur les gradins de l'étage supérieur passe sous ceux de l'étage inférieur : les deux lignes se croisent à la hauteur du diazôma. La différence d'inclinaison entre les deux étages, sans être très apparente, est pourtant assez forte.

Si le koïlon avait été construit suivant la pente de l'étage supérieur, il eût paru un peu trop escarpé, et rien n'est plus désagréable à l'œil que ces espèces de puits à degrés, du haut desquels on se sent pris de vertige, tels que sont l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes et le théâtre de Pergame. S'il avait, au contraire, gardé jusqu'au bout la pente de l'étage inférieur, il eût été plus évasé qu'il n'est et peut-être, en raison de ses dimensions considérables, il eût semblé un peu affaissé dans ses contours. La juste combinaison des deux pentes différentes a remédié à l'un et à l'autre inconvenienc. En considérant que c'est à partir du diazôma que la pente se relève, on est en droit de dire que ce mot, qui signifie au propre *ceinture*, a ici son sens précis et complet. Non seulement

(1) Sans compter qu'un millier de spectateurs encore pouvaient fort bien prendre place sur les marches des escaliers ; c'était l'équivalent des strapontins de nos théâtres d'aujourd'hui. — M. E.-A. Gardner (*Excavations et Megalopolis*, p. 69, note 2) indique le chiffre de 17.000 spectateurs, parce qu'il compte trois personnes par mètre courant : c'est peut-être beaucoup (id.).

le diazôma entoure le koïlon à la façon d'une ceinture, mais, ce qui est l'effet ordinaire de la ceinture, il le maintient, le raffermit et resserre ce faisceau de secteurs qui, sans lui, s'échapperait trop mollement. D'en bas, la pente paraît continue à cause de l'atténuation produite par la distance, et le vaste hémicycle de pierre, grâce au léger redressement de ses bords, présente partout au regard la même fermeté, la même netteté de lignes.

L'habileté d'exécution de ces détails, tels que nous venons de les exposer, prouve chez l'architecte un sens esthétique très exercé et un goût très sûr. Il s'agissait, en réalité, de la plus raide et de la plus monotone des constructions, d'une superposition de gradins selon un tracé géométrique, et l'on a vu de quelle main légère et savante, grâce à deux ou trois retouches presque imperceptibles, Polyclète a su corriger ce qu'une exacte géométrie aurait eu de froid et d'imparfait. C'est par de tels secrets que les grands architectes de la Grèce ont si merveilleusement assoupli et animé toutes les lignes de leurs monuments. Ces finesse se relèvent qu'à un examen attentif et à des mensurations précises. Le visiteur qui ne cherche que le plaisir de ses yeux les ignore ; mais, sans connaître la cause, il jouit de l'effet obtenu, et il admire, comme faisait Pausanias, la beauté simple et les heureuses proportions de l'édifice.

* * *

La deuxième partie du théâtre est l'orchestre : c'est un cercle parfait, de 10 m. 15 de rayon, entouré d'une bordure de pierre large de 0 m. 40. Cette forme circulaire est la forme primitive, contrairement à ce qu'on a pensé pendant assez longtemps d'après des théâtres qui avaient été remaniés à l'époque romaine, et dont l'orchestre est un demi-cercle. Les fouilles faites au théâtre de Dionysos à Athènes, aux théâtres d'Oropos, de Mégalopolis, etc., ont confirmé cette rectification qu'imposait l'examen du théâtre d'Epidaure. L'évolution de l'orchestre, au point de vue de l'emplacement, est toute simple : d'abord un cercle parfait ; à l'époque romaine, un demi-cercle ; enfin la disposition actuelle. Cette évolution est connexe à l'importance de plus en plus grande que prend la scène, aux dépens du reste.

L'intérieur du cercle, jusqu'au niveau de la bordure, est en terre battue, et n'a jamais été pavé. La place réservée au chœur était donc, exactement, « une aire circulaire de sol nu, d'un rayon de 9 m. 75, enfermée dans une bague de pierre de 0 m. 40 de largeur. » (Defrasse et Lechat.)

Au milieu du cercle (B), plantée dans le sol et dépassant à peine le niveau, est une dalle arrondie de 0 m. 70 de diamètre : c'était, selon toute vraisemblance, le soubassement de l'autel de Dionysos, la *thymélé*, le centre immuable et sacré des évolutions orchestrales, le signe visible des origines religieuses du théâtre, et, pratiquement, le pivot autour duquel se croisaient les lignes mobiles formées par les rangs des choréutes.

Entre la bague de pierre qui entoure l'orchestre et la première rangée de sièges du *koïlon*, s'arrondit un passage de 2 m. 10 de largeur.

« Il est en contre-bas de 0 m. 21 par rapport au niveau de l'orchestre et à celui de la première rangée de sièges. Il est dallé, car il ne servait pas seulement de chemin pour les spectateurs gagnant leur place les jours de représentation : lorsque la pluie, du haut en bas du koïlon, se déversait gradin par gradin en petites

cascades étagées, il faisait office de canal ; les eaux roulaient sur ses dalles jusqu'à chacune de ses extrémités où, par deux trous, elles s'engouffraient dans un aqueduc souterrain qui les conduisait par-dessous les bâtiments de la scène en dehors du théâtre. »

* * *

La troisième partie de l'édifice est la σκηνή, la scène, désignée encore par les anciens d'un mot caractéristique : λογεῖον, le « parloir ». Elle offrait d'abord aux regards des spectateurs, à 0 m. 60 de distance de l'orchestre, un mur (*proskénion*) d'une longueur de 20 m., qui se coudait à chaque extrémité de façon à former deux étroits rectangles en niche saillante (*paraskénia*) et dont l'assise, par un faible mouvement de retrait, aboutissait ensuite à l'emplacement des portes d'entrée. Au centre était une porte (au-dessus de A, dans la figure) et, de chaque côté de cette porte, appliquées contre le mur, six colonnes d'ordre ionique, d'un diamètre moyen de 0 m. 33. « L'intervalle de l'une à l'autre (1 m. 40 environ) était sans doute rempli par des πίνακες (analogues à ceux dont l'existence est sûrement établie pour les théâtres d'Oropos et de Délos), c'est-à-dire des panneaux de bois aplatis et peints, fixés au plein de la muraille » (Defrasse). Les « paraskénia » étaient ornés de statues ; l'une d'elles, placée sur celui de l'est, porte encore aujourd'hui une dédicace de « *la ville d'Epidaure à Livie, femme de César-Auguste* ». Cette disposition formait un décor permanent.

Par la porte ouverte au milieu du proskénion on pénétrait à l'intérieur des constructions de la skéné, divisées en deux quadrilatères, l'un étroit et long (A), l'autre plus profond. Le premier de ces rectangles était le *parloir*. « Un toit le recouvrait à une hauteur que nous n'avons aucun moyen de préciser, mais qui correspondait peut-être au niveau du diazôma. Le « logéion » ressemblait ainsi à une vaste armoire, ouverte du côté du public, haute, très longue et peu profonde. Le mur qui faisait le fond de l'armoire était percé, suivant l'usage, de trois portes, par lesquelles le logeion communiquait avec la grande salle rectangulaire postérieure. C'est dans cette salle que les acteurs attendaient le moment d'entrer en scène ; là, qu'ils changeaient de costume et de masque, suivant les rôles divers qu'ils avaient à jouer dans la même pièce en suivant les diverses phases d'un même rôle ; là, que les figurants se groupaient pour préparer la suite d'un roi ; là qu'on disposait les tableaux vivants sur l'« enkycléma » avant de le rouler face au public ; là, enfin, qu'on manœuvrait la machine ou grue destinée à faire apparaître les personnages suspendus dans l'air. C'était toutes « les coulisses » du théâtre dans une salle unique ».

Ainsi peut être présentée, au moins dans ses grandes lignes et en négligeant beaucoup de détails, la description sommaire d'un théâtre antique : œuvre grandiose et très nette, à ciel découvert, d'une beauté simple et pratique, admirablement appropriée au service d'une démocratie. Comme je ne suis pas allé à Epidaure, j'ai trouvé naturel et plus correct de céder presque tout le temps la parole, au cours de cette leçon, à un archéologue ayant vu sur place les choses dont il parle. J'aurai, la prochaine fois, à examiner une difficile question, pour laquelle le voyage à Epidaure n'est pas indispensable : c'est celle des rapports de l'orchestre et de la scène.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

Notre supplément musical.

L'« UTHAL » DE MÉHUL.

Dans notre dernier numéro, en publiant un air de la *Stratonice* de Méhul, nous exprimions le regret que la connaissance des anciens maîtres français, jusqu'à l'époque tout à fait contemporaine, fût rendue presque impossible par ce fait que leurs œuvres n'ont jamais été, pour la plupart, publiées sous la forme usuelle de la partition piano et chant. Pour Méhul particulièrement, resté à tant d'égards si près de nous, si intéressant par ce qu'il vaut comme artiste et comme précurseur, cette déplorable lacune apparaissait doublement fâcheuse.

Il serait fort à désirer, assurément, qu'une maison d'édition puissante entreprît la publication d'un *Corpus* des meilleurs maîtres français d'autrefois. En attendant, la *Revue musicale* a pensé qu'il y avait quelque chose à tenter. Puisqu'elle a l'habitude de donner à ses lecteurs un supplément musical en chaque numéro, nous utiliserons ce supplément, non plus à la reproduction de morceaux détachés, mais à la réédition d'une œuvre d'ensemble, de portée plus considérable et capable de constituer un document vraiment significatif.

Notre choix s'est porté sur l'*Uthal* de Méhul. Nous en commencerons la publication dans notre prochain numéro.

Cette partition n'est pas de dimension exagérée : l'œuvre ne compte qu'un acte. *Uthal*, néanmoins, est une des meilleures de l'auteur et où s'affirment le mieux les tendances réformatrices de cette école. Sans être un chef-d'œuvre (loin de là !), le livret de Saint-Victor, sur quoi Méhul écrivit sa musique, offre des situations fortes et pathétiques. Emprunté aux traditions ossianiques, si populaires alors, il est pittoresque et coloré, très romantique déjà et, comme tel, fort différent de ce que nous croyons savoir de la littérature impériale.

La musique offre des qualités rares et précieuses. Sans qu'il soit nécessaire d'en détailler les pages les plus belles qui apparaîtront assez d'elles-mêmes, il convient de signaler cependant l'extrême nouveauté de l'écriture orchestrale. Par une hardiesse dont il n'est point d'autre exemple, Méhul, dans cette partition, n'a pas hésité à supprimer complètement les violons.

H. Q.

Exécutions et publications récentes.

LA FRANCE HÉROÏQUE. — 19 Sociétés chorales formant un total de 1.800 chanteurs, une harmonie militaire, et l'orgue : tels sont les éléments qu'a réunis au Trocadéro, et disciplinés, M. Bourgault-Ducoudray, avec le concours de l'École de chant choral ; objet : célébrer, — devant le Président de la République, — les plus beaux souvenirs de notre histoire nationale. N'ayant pu assister qu'à la seconde séance, je réserve, faute de place, un compte rendu. Mais je tiens à le dire dès maintenant : ce fut très grand, très beau, très français. Si M. Bourgault-Ducoudray et M. d'Estournelles de Constant peuvent renouveler, annuellement, cette synthèse admirable et patriotique, ils auront fait une œuvre aussi belle (et plus utile, au point de vue social !) que la création du théâtre de Bayreuth ! — J. C.

AU CONSERVATOIRE. — Le 27 mars, audition de la classe d'ensemble de M. Chevillard, dirigée, depuis la maladie du sympathique chef d'orchestre, par M. J. Salmon. Au programme, le quatuor en *sol* mineur de Mozart, le quatuor en *sol* majeur de Haydn, l'op. 88 (morceaux de fantaisie) de Schumann, et le trio op. 40 de J. Brahms. Sur ce dernier, avis toujours divisés : « Héritier de Beethoven ! » disent les uns ; « roi des raseurs ! » affirment les autres. La vérité est entre les deux. M. Salmon, violoncelliste de talent et musicien de premier ordre, a marqué déjà, en deux mois d'études, son empreinte sur cette classe. Il y a là des qualités de style et d'intelligence musicale que nous nous plaisons à reconnaître. Et je ne redirai pas, pour la centième fois, combien il est à souhaiter que, par ces classes d'ensemble, le Conservatoire produise moins de virtuoses et plus de musiciens ! — S.

CONCERTS. — M. J. Salmon a donné à la salle Pleyel un concert fort intéressant où il a interprété l'*adagio et allegro* de Schumann, le *Concerto* de Lalo, la *Sonate* de Boccherini, et divers morceaux de genre de Max Bruch, de G. Fauré, de Chansarel et de Popper. Le jeu de M. J. Salmon est brillant et sûr, il manie son violoncelle avec une aisance parfaite ; mais il nous paraît surtout remarquable par l'intelligence musicale, par le style, et des qualités d'ordre artistique qui l'élèvent au-dessus des instrumentistes. Nous avions eu l'occasion de l'en louer, à propos des séances du quatuor Hayot dont il fait partie, et plus récemment, à l'audition de la classe d'ensemble du Conservatoire qu'il dirige depuis la maladie de M. Chevillard. Il les a affirmées une fois de plus à son concert et y a recueilli de chaleureux applaudissements.

M^{me} Reja Bauer a chanté à ce même concert des mélodies de Brahms, de Hugo Wolf et de Schumann (nous ne citons pas dans l'ordre de mérite) et y a affirmé des qualités de chanteuse et de musicienne qui la mettent hors de pair. Elle sait, grâce à une science du chant devenue rare, chanter piano dans les notes élevées, sans effort apparent, et peu après, quand l'expression le commande, — et seulement alors — donner à sa voix une sonorité éclatante. Cela est du grand art. — A. C.

— L'association des concerts Lamoureux nous a donné le 5 avril, à la salle Gaveau, une interprétation de la *Damnation de Faust* qui ne doit pas passer inaperçue. M. André Messager dirigeait l'orchestre, avec cette autorité, cette vigueur et cette distinction qui lui sont propres. Il a exprimé quelques « intentions » nouvelles au cours de cette exécution, et nous avons saisi au passage des nuances (telles qu'un *rallentando* de deux mesures dans la marche de Rakowski, avant la reprise finale et accélérée du motif) qui nous ont paru tout à fait dans le style. Le menuet des sylphes a été joué un peu plus vite qu'à l'ordinaire. Mais toutes les finesse de cette orchestration, toutes les richesses de cette admirable imagination ont été détaillées avec soin. M. Renaud a interprété Méphistophélès avec un souci du détail peut-être excessif, mais en somme avec une autorité et une variété d'expression qui ont soulevé l'enthousiasme d'une grande partie du public. M. P. Lemaire, qui chantait Faust, a, au contraire, l'expression plutôt dans la voix qui est très belle et dans le style musical qui est très juste (M. Lemaire a eu un premier prix de piano et de composition au Conservatoire) que dans la mimique extérieure.

M^{me} J. Raunay jouait Marguerite. La ballade du roi de Thulé et l'air « d'amour

l'ardente flamme » ont été interprétés avec une intensité d'accent, une passion contenue qui valent mieux pour nous que l'éclat d'une grande et forte voix... Et nous croyons que Berlioz, qui d'ailleurs ne protestera pas, sera de notre avis — S.

COURS DE CHANT CHORAL, SOLFÈGE A 4 VOIX D'HOMMES, PAR PAUL ROUGNON, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE (1 vol., chez F. Andrieu, éditeur, 4, faub. Poissonnière). — Ce volume contient 6 pages de texte littéraire et 133 pages de musique. Le nom de l'auteur le recommande particulièrement à l'attention de tous ceux qui s'occupent d'enseignement musical : toutes les difficultés d'intonation, de rythme et de style, y donnent lieu à des exercices spéciaux et très bien compris. Aux excellents *conseils sur la manière de travailler*, j'ajouterais volontiers une rubrique pour bien insister sur ce point : en ce qui concerne les mouvements, nuances, accentuations, etc., les chanteurs doivent *obéir au chef*, ni plus ni moins. Une chorale est une école de discipline.

On y devrait faire des *exercices d'attaque* et d'*obéissance à la baguette*. Pour ces derniers, sur un thème qu'il aurait écrit lui-même, le chef s'amuserait à insérer des points d'orgue, à ralentir, à accélérer, etc., et il faudrait qu'on le suive rigoureusement, comme s'il improvisait. Le défaut de presque tous les choristes est de ne pas suivre très docilement le regard et le geste qui commandent ! — E. H.

TRAITÉ D'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE, PAR F.-A. GEVAERT, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES (1 vol., 2^e partie, allant de la p. 153 à 339 chez Lemoine). — Œuvre de haute et belle analyse, où des exemples tirés des chefs-d'œuvre des maîtres servent constamment à illustrer la théorie. Placé à un point de vue pythagoricien, très dogmatique et historique à la fois, M. Gevaert a étudié tous les éléments constitutifs de l'harmonie, leur place et leur fonctionnement dans le discours musical ; il a montré l'accroissement graduel des éléments de la polyphonie depuis le début du XVII^e siècle, époque où le principe tonal s'est victorieusement imposé à l'harmonie simultanée ; sans entrer dans l'analyse de certaines innovations de nos contemporains, il a relevé toutes les conquêtes harmoniques dont s'est enrichie la pratique musicale jusqu'à la fin du XIX^e siècle. — H.

ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE SCIENTIFIQUE, PAR CHARLES LALO, AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE (1 vol., 324 p., in-8°, Alcan). — Cet ouvrage est une thèse de doctorat, récemment soutenue avec succès à la Sorbonne. C'est une encyclopédie, due à un admirable effort d'intelligence et de travail, où l'auteur a résumé, ordonné, classé, apprécié, tout ce qui a été écrit d'important par les anciens et les modernes sur la musique. M. Lalo apporte aux études de philosophie musicale le précieux concours d'un esprit très informé et très distingué. Je lui reprocherais à peine d'abuser du mot *scientifique*, de ne citer presque jamais les œuvres des compositeurs (il n'y a pas de musique dans son livre), et de voir les choses d'un peu trop haut. Les *conclusions* ne sont pas facilement intelligibles à un lecteur qui n'est que musicien. N'oublions pas qu'en beaucoup de cas, la meilleure manière de philosopher est de laisser de côté la *philosophie*. Il y a aussi, dans le livre de M. Lalo, des préoccupations sociologiques, issues de l'école de M. Durkheim, qui sont dangereuses. Le jury de la Sorbonne s'en est montré contrarié. Il est certain qu'elles aboutissent (p. 261) à une classifi-

cation des musiciens qui est bien contestable. (Ainsi, les séquences du chant grégorien mises dans l'art *romantique*; Hændel et Bach, mis aussi parmi les *romantiques*; etc.). L'auteur le sait; je n'y insiste pas. Mais, même en faisant la part de ce qui est discutable, il faut rendre hommage à la haute valeur de ce livre, excellent répertoire des principales théories sur la musique. — J. C.

HIPPOLYTE ET ARICIE, DE J.-PH. RAMBOU, TRAGÉDIE EN 5 ACTES ET UN PROLOGUE, PAROLES DE L'ABBÉ PELLEGRIN, partition réduite pour piano et chant, par Vincent d'Indy (1 vol. chez Durand, 8 fr.).

HIPPOLYTE ET ARICIE, livret, édition conforme... à la partition publiée sous la direction de C. Saint-Saëns et revisée par Vincent d'Indy (broch., 1 fr., chez Durand).

Nous reparlerons de cette double publication au moment prochain où l'ouvrage de Rameau sera représenté à l'Opéra.

QUINTETTE DE CÉSAR FRANCK EN *fa* MINEUR (P. PIANO, 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE). — Ce chef-d'œuvre vient de paraître chez Hamelle, réduit pour piano à quatre mains. L'auteur de la réduction n'a pas signé son œuvre. Il était cependant excusable, en raison des précédents.

— La collection des MAITRES DE LA MUSIQUE, publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine (Alcan, 3 fr. 50 le volume), vient de s'enrichir de deux substantiels et solides ouvrages : RAMEAU, par M. Louis Laloy ; MOUSSORGSKI, par M. Calvocoressi. Ceux qui seraient tentés de trouver ces deux livres un peu écourtés ou superficiels, devront songer qu'ils sont surtout des œuvres de vulgarisation, et qu'ils donnent d'ailleurs tout ce qu'il est important de savoir.

SUR LE SEUIL DE LA MUSIQUE ; ENQUÊTE SUR LE DÉVELOPPEMENT DU SENS MUSICAL, EN ANGLAIS, PAR WILLIAM WALLACE (1 vol. 263 p., Londres, Macmillan et C^e). — Livre très net et intéressant, qu'il serait désirable de voir traduit en français. En dépit du titre, le livre n'est pas, comme on pourrait croire, une étude de psychologie, mais bien plutôt une étude d'histoire musicale. Les observations fines ou justes (objectivement) y abondent ; mais cette étude, en tant qu'historique, est souvent trop écourtée, et nécessite quelques réserves. Je souscris à d'excellents jugements sur Beethoven, Mozart, Bach ; mais je suis étonné du tableau inséré à la fin du volume et où l'auteur a voulu montrer le développement de la musique, comparé à celui des autres arts, de 1250 à 1900. Le tableau est bien disposé, chronologiquement ; mais que d'arbitraire dans le choix des noms ! Ainsi, au XIX^e siècle, je vois bien cités les noms de Tennyson, Thackeray, Browning, Dickens, Swinburne, etc. (avec les grands Lister et Kelvin), mais V. Hugo et Lamartine sont absents !... Presque toutes les autres parties du tableau sont à revoir. L'idée de ce synchronisme était bonne, mais il faudrait la reprendre en vue d'une meilleure réalisation. Nous reviendrons sur ce livre. — T.

RICHARD WAGNER À MINNA WAGNER, 2 vol. in-8° de 323 et 319 p., chez Schuster et Loeffler, Berlin et Leipzig. — 269 lettres de R. Wagner, publiées telles quelles, sans introduction, sans notes, sans index, avec un pieux désir d'*« objectivité »* à l'égard du grand compositeur. La première lettre est sans date, la seconde est datée de Dresde, 25 juillet 1842 ; la dernière est du 28 septembre 1863.

L'auteur de la publication ne se nomme pas et se borne à réclamer ses droits, en vue d'une traduction éventuelle. L'ouvrage (2^e édit.) est d'un haut intérêt biographique, sans rien ajouter à la gloire du musicien.

GARCIA THE CENTENARIAN AND HIS TIME, PAR M. STERLING MACKINLAY, 1 vol. in-8°, 335 p., chez William Blackwood et fils, Edimbourg et Londres. — L'auteur divise la carrière de Garcia le fils en 4 périodes : I, *les années de « préparation »* : l'enfance de Garcia en Espagne (1805-1814), son séjour à Naples (1814-1816), à Paris et Londres (1816-1825), en Amérique (1825-1830). II, *le séjour à Paris* : les triomphes de ses filles Maria Malibran et Pauline Viardot, et les plus célèbres élèves (1830-1848) ; III, *la période anglaise* (1848-1895), et IV, *la retraite* (1895-1906). Ce mémoire est d'une documentation discrète, qu'on voudrait souvent plus abondante. Les « sources » sont très incomplètes (surtout au point de vue français) et indiquées le plus souvent d'une façon trop générale. L'ouvrage contient 18 fac-simile d'écritures ou portraits ; la photographie du roi et de la reine d'Espagne était inutile. — T.

DE MONTE-CARLO. — Une fort jolie innovation artistique a, ces jours derniers, remporté un vif succès aux concerts : l'interprétation, dans les décors lumineux de M. Eugène Frey, des *Amours du Poète*, de Schumann, par M^{me} Félia Litvinne, qui a été également acclamée dans les *Trois sorcières*, de M. Léo Sachs, qu'elle chantait en première audition.

L'illustre pianiste M. Francis Planté a joué magistralement toute une série de chefs-d'œuvre classiques et y a remporté un succès triomphal.

La détresse de Niccola Piccinni (1).

La vieillesse de Piccinni. — Lettre inédite à Ginguené. — Les « pensions » de l'Opéra sous l'ancien régime. — Rapport du 21 thermidor an VII, au citoyen Quinette. — Documents tirés des archives de l'Opéra.

Le glorieux rival de Gluck, le triomphateur de la *Cecchina*, cette bouffonnerie dont l'invention typique porta le nom de l'auteur aux confins du monde, le protégé du marquis de Carraccioli, le héros de la « Guerre des coins », connut-il vraiment la misère que nous conta son thuriféraire Ginguené dont la Notice sur le musicien italien est la seule source où puisèrent tous les biographes ? Les avis sont partagés. J'estime pour ma part que mon érudit confrère, M. de Curzon, eut raison, naguère, de mettre en doute certaines affirmations de ce grand artiste, un maniaque de la persécution. Je n'entends pas prouver que Piccinni vécut une existence parfaitement heureuse, mais établir simplement qu'il souffrit comme chacun des rigueurs de la tourmente révolutionnaire.

En 1785, alors qu'il habitait place Vendôme, goûtant le triomphe durable de sa *Didon*, l'auteur des *Tablettes de renommée des musiciens*, formulant une opinion partagée par un parti puissant, disait de lui : « La musique de ce savant

(1) Niccola Piccinni, le rival de Gluck, est né en 1728 à Bari près de Naples, et mort le 7 mai 1800, à Paris. Il n'a pas écrit moins de 97 opéras, italiens ou français !

compositeur est toujours pure et agréable, son chant facile et bien modulé, ses accompagnemens variés avec art et heureusement contrastés, réunissant le double mérite de joindre à l'expression la plus pathétique et la plus vraie l'observation la plus exacte des règles de l'art.

« Auteur d'un nombre infini d'ouvrages pieux, ils sont tous variés de manière à ne pouvoir juger que ce soit le même génie qui les ait produits. Savant dans la partie instrumentale, doux et profond dans la mélodie, il ne le cède en rien aux plus vastes génies ni aux plus parfaits compositeurs. »

A cette époque Piccinni se plaignait amèrement déjà de sa destinée. Or sa situation était aisée et son entretien lui assurait beaucoup de crédit. Du fait qu'il était le professeur des filles de M. de la Borde, le banquier de la Cour, qu'il donnait des leçons à la reine, qu'il travaillait aussi bien pour Choisy que pour Versailles et qu'à cette époque les faveurs étaient toujours monnayées, on a peine à croire que le musicien ait pu avoir lieu de gémir sur son propre sort. A vrai dire, il était chargé de famille et son train de vie exigeait d'assez fortes dépenses; mais imprévoyant par défaut de nature, il se plaignait en somme de ses erreurs personnelles.

En 1791, lorsqu'il quitta Paris pour se rendre à Naples, il y avait huit ans qu'il remplissait le poste de maître de chant à l'École royale de musique, qu'il recevait une pension de l'Opéra et gagnait de l'argent avec sa maison d'édition. Qu'advin-t-il exactement alors? Personne ne saurait le dire, car tous les faits rapportés par Ginguené sont tirés d'une lettre qu'il reçut de Piccinni en octobre 1797, lettre que je donne ici en entier parce qu'elle appelle des rectifications de détail et aussi parce que très intéressante au point de vue psychologique.

Elle n'est d'ailleurs connue que d'un petit nombre de bibliophiles (1).

« Naples, 19 octobre 1797.

« Mon bon ami, jamais de la vie j'aurois cru de me trouver où j'en suis. Je partis de Paris sans bien, et rempli de dettes de mes deux jolis garçons, que j'ai été forcé [de payer] jusques à dix mille livres et six mille, qui en ajoute, le perfide Morellet, caissier des domaines, me faisant paraître son débiteur (après avoir joui, ce tartufe, 11 ans de mon fond musique, dont la vente de la seule *Didon* avoit surpassé les 2.000 exemplaires, qui avoit remboursé à ce coquin toutes les dépenses de gravure, papié, impression, etc., etc. que lui avoit faites) je me trouai donc débiteur d'environ 18.000 livres — quoique ce tartufe, avec sa douceur, son zèle et sa modestie avoit dit à M. et M^{me} Laborde 3 ans auparavant 89, qu'il avoit mis de côté, environ dix mille livres, et que dans quelque tems il en auroit placé au moins 16.000, mais qu'il les prioit de garder le secret, parce qu'il vouloit me surprendre agréablement ; mais j'ai été surpris par le mouvement contraire, et cela devoit être ainsi, étant dans les mains d'un banqueroutier. Un autre article, avant de passer à Naples. Je laisse Joséphin, chatré Italien, que vous devez connoître, mon procureur, pour ma rente viagère de 2.000 cent livres, pour la pension de l'Opéra, et pour cent louis sur la liste civile, où on m'avoit inscrit quelque jour après mon départ; en lui laissant aussi mon fond de musique, qui, par parentèle, ce demi-homme, demie-femme, et

(1) Cette lettre, qui appartint à Feuillet de Conches, passa plus tard dans la collection B. Fillon.

enfin neutre, soi-disant m'a vendu pour 6.000 livres en assignats (1). Ce neutre cruel, avec un de ses amis, appelé Sauton, clerc de notaire, et mon cher fils l'ainé, ce triumvirat a manié la tourte et l'a mangé, parce que depuis cinq ans je nage dans la pauvreté sans en recevoir un obole ; mais ne manquant pas cependant de m'écrire que mon fils mange tout ; et ce fils dénaturé que c'étoit le chatré avec Sauton, desquels j'aurois dû me défaire, attendu ces deux, si je n'allois pas réparer, ils alloient me réduire sur la paille (2). En vue de cela, j'écris à mon gendre Pastreau, à Gêne, marié à ma fille Claire, et dans le même tems, sachant qu'il devoit se rendre à Paris, je lui remets sur le papier une information du chatré ; et mon certificat de vie, de ma femme, et de moi, le tout légalisé et approuvé par quatre notaires, témoins, juges, etc., etc.

« Cet homme arrive à Paris ; fait mandé le chatré, qui se rend sur le champ avec son ami Sauton pour rendre les comptes de son administration 3 jours de suite ils y vont l'engouer, et lui présenter des tableaux à leur manière ; ce pauvre esprit se rend, se persuade, les embrasse et leur promet, qu'ils seront toujours chargé de ma procuration. Dans le fait, il retourne à Gêne à Naples avec les mains vides, et voulant par force me faire accroire que mon fils a tout mangé, et que ces deux, sont deux parfaits et honnêtes hommes ; en me remettant les comptes, et toutes les pièces dont je l'avois préparé avant son départ, qui m'avoient couté beaucoup d'argent. Figurez-vous, mon ami, l'état dans lequel je suis resté après la connaissance de cette opération. Je ne veux pas vous en dire davantage ; étant plus aisé à vous de pénétrer dans mon cœur, qu'à moi de vous en faire la description. Dans ces comptes, j'y ai trouvé un petit papier, où il est dit : *Piccinni ne touche pas sa pension de l'Opéra parce qu'il est émigré, mais parce qu'on veut qu'il vient la manger en France selon la loi* (3). Permettez-moi, mon bon ami, que je vous en parle là-dessus. La pension de l'Opéra, dans sa constitution, je l'ai toujours jugé une rente viagère, et non pas une pension. Si un pauvre auteur est obligé de la gagner après dix opéra, qu'il est obligé de donner à un prix modique, selon l'arrêt du conseil du 76, vous voyez bien, que l'auteur en fait les fonds ; qu'il l'achète avec son argent, et à la sueur de son front. C'est une rente libre donc, sur laquelle, personne ne peut y avoir le moindre droit, que l'auteur peut la manger où bon lui semble, et toutes les lois qui si opposeroient seraient injustes, comme c'est injuste de gagner eux, en donnant mes ouvrages et de faire mourir de faim l'auteur, avec l'excuse de la loi (quand cette loi ne peut exister) (4). Mon ami, je me jette dans vos bras ; plaidez pour votre pauvre ami, qui est réduit à la mendicité avec sa pauvre famille ; si M. Marmontel peut y contribuer, priez-le de ma part, donnez-lui le souvenir du pauvre Piccinni et dites-lui, que ma pension de l'Opéra est libre, et que je dois en jouir comme en

(1) Une telle affirmation n'a pu être contrôlée, mais elle ne paraît guère fondée quant à la nature du numéraire, car alors, et contre leurs intérêts, les vendeurs auraient liquidé un fonds bien achalandé pour un millier de francs seulement.

(2) Ginguené fait le silence sur les soucis domestiques du maître, parce qu'il savait bien que Piccinni gardait rancune à ses fils de s'être émancipés de bonne heure, et en particulier à l'ainé, qui fut un musicien distingué, mais dont l'union libre avait été condamnée sévèrement par son père.

(3) Ce petit papier pourrait bien avoir été inventé par Piccinni, car il est impossible de trouver trace d'une pareille exigence dans les dossiers du Ministère ou ceux de la direction de l'Opéra.

(4) Chose curieuse et qui fait supposer qu'en termes identiques Piccinni avait lancé officiellement une réclamation à cette époque, c'est qu'en 1799 un rapport (voir plus loin) adressé au Ministre de l'Intérieur exprime le même jugement.

jouissent tous les auteurs, quoique absent ; il le sait, et j'espère qu'il se joindra à vous, pour la justice, pour l'amitié, et pour l'éloquence, qui lui est si naturelle : saluez-le de ma part, uniment à M^e et ses chers enfants, de la part aussi de ma femme et filles. Mon ami, je vous fais des empressements aussi pour la mise de ma *Clytemnestre*. Si vous voulez, vous pourrez y parvenir. Cet ouvrage, je l'ai remis en trois actes sur la partition de l'Opéra ; ces bonnes gens prétendent, que cette partition, à mon départ, je l'ai emporté avec moi ; non, mon ami, ils en mentent, tout est resté chez eux ; je n'emportai à mon départ, que mon original, il est à Gêne dans les mains de M. Synard, négociant établi dans ce pays là, auquel j'écrirois de vous le faire parvenir à Paris, restant toujours en votre pouvoir ; comme, pour le payement, je vous laisse carte blanche pour le prix ; sous la condition qu'ils payent la somme convenue sur le champ et la remettre ici à M. Trouvé qui me la fera passer (1).

« A mon arrivée à Naples tout alla à seconde de mes désirs. La 1^{re} année on redonnait mon *Alexandre aux Indes*, auquel j'y ajoutai 3 airs, et un trio. Le quarème je composai *Gionato*, oratoire qui eut un plein succès. Le printemps un opéra bouffon (2), et le carnaval *Ercule au Termadonte* à St-Charles. Jusques à l'époque de l'opéra bouffon, tout se passa le mieux du monde. Passé cette époque, un jeune négociant de Lunel, appelé Pierre Pradez Prestreau, établi à Naples depuis 9 ans, vint me demander en mariage ma fille Claire, la dotant de 5.000 livres, et lui offrant un trousseau de 5.000 ducats en linge, habits, joaux, et quantité de bijoux précieux. Après avoir exploré la volonté de ma fille, je n'ésitai un instant pour la lui accorder. Le mariage se fit, et le jour de la noce fut célébré chez son futur, avec tous les négociants français, M. de la Tour et tous les officiers et M. Makau, Ministre de la république, qui furent tous invités. Ce beau jour passé, qui avoit été tel pour moi, je fus calomnié à la cour et à la ville, je fus accusé pour Jacobin. C'est de cette époque, mon ami, qu'on m'ensevelirent vivant. Personne m'a plus appellé pour composer ; toute la cohue des musiciens m'a jeté la pierre, m'a méprisé, et espéré de me voir exilé et dépouillé de la pension que notre bon roi m'avoit accordé (3). Ce magnanime Prince, très éclairé me l'a laissé ; et c'est avec cette modeste pension que moi, ma femme,

(1) *Clytemnestre* ne fut pas jouée, moins, comme on l'a dit, à cause d'intrigues partant de la direction de l'Opéra, que par le fait d'un poème exécrable. Je trouve la preuve de cela dans cette lettre inédite de Pittra adressée au fils ainé de Piccinni le 24 germinal an X : « Mon cher Louis, je persiste dans l'opinion que mon Poeme de Clitemnestre ne peut pas réussir. Ce sentiment, celui de mon age, le serment que je me suis fait de ne plus reparaitre et sur le théâtre politique où j'ai failli laisser ma tête et sur celui de l'Opéra où je ne suis connu que pour avoir massacré un chef-d'œuvre de Racine, enfin une sainte crainte des sifflets qui pourraient, quoique la chute lui appartint en entier, réveiller l'ombre d'un grand homme, encor plus que la trompette du jugement dernier ; tous ces motifs me déterminent à regarder mon Poeme de Clitemnestre comme non advenu. Mais, comme il seroit injuste que vous fussiez privé du produit de la musique de votre pere, et le public du plaisir de l'entendre, vous êtes le maître d'employer cette musique sur un autre poème que le mien ; le sujet est à tout le monde. Je vous recommande seulement de vous servir le moins que vous pourrez de mes hemistiches. L'ouvrage y gagnera, et je serois faché que la sobriété que je vous recommande, et pour la gloire de votre pere, et pour la gloire de celui qui reféra cet opera, ne fit pas oublier que je me suis occupé de ce sujet. Mon ami, je vous donne les droits que je pourrois avoir au Poeme, mais à la condition que vous conserverez le moins possible du mien, et que pour tranquiliser ma gloire, vous me communiquiez le nouveau Poeme pour me rassurer à cet égard. Je vous embrasse. »

(2) *La Serva onorata*.

(3) Cette pension était de six cents ducats, c'est-à-dire 2.500 francs environ.

quatre filles et deux sœurs (1), nous trainons notre pauvre vie ; mais moi et mon talent, quoique vivants, nous sommes descendu au tombeau ; et, ce qui est terrible ! choisir pour prison ma maison, sans plus voir qui que ce soit. Voilà la raison, mon ami, qu'en recevant votre charmante lettre par M. Trouvé, je n'ai pas pu vous donner une réponse, ni me charger de la liaison dont vous m'honoriez. Il commence paroître un peu de beau tems ; Dieu fasse qu'enfin cela augmente. Voilà 5 ans que je souffre et je ne sais pas comment j'en ai eu la constance. Ah ! mon ami ! je ne me crois pas réservé à tant de malheurs, dont je vous en épargne le reste.

« Si vous voudriez accepter ma procuration, ô Dieu, combien je serais heureux ! Je pourrois commencer voir le jour dans mes affaires, et recevoir quelque soulagement. Faites-moi savoir là-dessus quelles sont vos intentions. Donnez-moi, je vous prie, des nouvelles de ce fils dénaturé, de qui je n'en ai pas eu depuis un an. L'autre, qui est à Stockholm, suit à la piste les traces de celui-ci ; le castrate, il en fait autant. Tout est enseveli dans l'obscurité. Je vous y joins-ci une lettre pour la citoyenne Nathalie Laborde de Noailles, mon écolière, que je vous prie, mon bon ami, de remettre en ses propres mains, et d'entrer en matière. Vous lui pouvez peindre mon affreuse situation, et faire en sorte que son frère qui vient de rentrer dans les biens de la famille, veuille me donner les fonds de la rente que feu son père me donna pour me mettre à l'abri de la misère. J'ai su que cette rente s'en va en fumée, qu'on va payer le tiers en numéraire. c'est-à-dire 700 livres, et le reste du capital en bons, qu'ils seront presque rien. J'aurai donc, au lieu de 2.000 cents livres, 700 pour tout. Moi, agé de 69 ans, comment pourrai-je donner un état à mes pauvres quatre filles, et quelque subsistance à ma femme à mon décès ? Vous voyez, mon ami, que si le citoyen Laborde voudrait avoir pitié de moi et de ma famille accablée par la misère, il seroit un homme bienfaisant et vrai, mais il seroit cent fois au-dessus, satisfaisant la volonté de feu son pere, que c'étoit de nous donner du pain (2). Je vous charge de beaucoup de choses à la fois. Je me suis tu 6 ans, la bonde est lachée tout d'un coup. Mon ami, ayez pitié de moi, je me jette dans vos bras. Oui, Dieu vous aidera ; vous réussirez en tout, vous aurez la gloire de relever votre ami, et une famille qui vous a toujours aimé, toujours chéri. Je vous embrasse du fond de mon cœur uniment à votre très digne, et très chère moitié ; ma femme et mes filles en font autant, et pour la vie, je suis votre ami et serviteur.

« PICCINNI. »

A cette supplique désolée, Ginguené répondit sans doute qu'il ne pouvait rien en faveur de son ami, car il venait d'être nommé ministre plénipotentiaire du Directoire à Turin. Esseulé, suspect, trahi par ses compatriotes comme par certains membres des anciennes factions terroristes, Piccinni quitta Naples et se rendit à Rome où Reboul, l'agent des finances, l'accueillit fraternellement et dépêcha un exposé énergique au Directoire exécutif. Il faisait appel aux sentiments républicains de ses chefs, il en appelait à la reconnaissance de la nation,

(1) A cette époque, il n'avait plus que trois filles chez lui, la cadette étant mariée et jouissant d'une situation prospère.

(2) Le fils du financier guillotiné sous la Terreur fit-il quelque chose pour Piccinni ? Cela est probable, car sa sœur témoignait une réelle affection à son ancien professeur.

et bientôt Couturier, vice-consul chancelier à Naples, recevait l'assurance que le compositeur resterait à Rome, que la Commission pourvoirait à ce qu'il ne manquât de rien « et qu'il jouisse de toute l'aisance due à sestalens et à son âge ». Piccinni quitta Rome cependant, en compagnie de Lachèze, secrétaire de la légation, et arriva à Paris le 13 frimaire, pour assister le lendemain à la distribution des prix du Conservatoire et se voir fêté par les musiciens et le public.

Il alla habiter au bout du faubourg Saint-Honoré, près de la rue Verte, dans un modeste appartement, en attendant que Sarette ait obtenu pour lui une situation sortable. C'est alors que la détresse du compositeur italien devint très réelle et très profonde. L'ancien protégé de M. de la Borde, l'ancien professeur de Marie-Antoinette, l'ancien favori de Louis XVI, suspecté naguère de jacobinisme, inféodé ouvertement aux idées de 1789 et qui s'était attiré tour à tour la pitié et le mépris du roi de Naples, en était réduit aux derniers expédients, à côté d'un fils plus malheureux que lui encore, puisqu'il avait dû vendre son lit pour manger. Sa pension de l'Opéra rétablie, mais réduite à mille livres, constituait sa principale ressource en dehors des chansons qu'il vendait au *Journal de chant et de piano forte*.

Il prit la détermination de s'adresser directement au Premier Consul. Le général Bonaparte s'intéressa à son sort, lui commanda une marche pour la garde consulaire, la lui paya vingt-cinq louis et lui fit donner un poste d'inspecteur de l'enseignement au Conservatoire, à titre de récompense nationale. Ce n'était pas à dédaigner (1) et c'eût été la vie largement assurée si la rareté de l'argent n'eût constraint parfois les bureaux à retarder les paiements. Au milieu des pires angoisses morales et des souffrances physiques, le bilieux Piccinni allait mourir le 7 mai 1800, à Passy, où il fut enterré dans la fosse commune. Sa veuve et ses filles bénéficièrent d'un logement national, reçurent 2.500 fr. du Conservatoire et se virent continuer la pension de l'Académie de Musique.

Tout compte fait, la vraie détresse de Piccinni ne fut jamais durable et ses plaintes éternelles étaient moins fondées que les appels à la justice lancés par les malheureux artistes de l'Opéra dans les temps troublés de la Révolution et du Directoire (2). Au point de vue pensions particulièrement, il ne fut pas le seul à souffrir d'une interprétation volontairement faussée par les ennemis de l'ancien régime et, pour en donner une preuve éclatante, il me paraît utile de publier ici les passages les plus saillants d'un rapport fait au ministre de l'intérieur, le citoyen Quinette, le 21 thermidor an VII, par les administrateurs du Théâtre de la République et des Arts. Ils sont véritablement aussi instructifs que curieux :

« Citoyen Ministre,

« Conformément à la lettre du citoyen François Neuf-Château votre prédécesseur, en date du 5 prairial dernier, nous vous faisons passer les renseignemens qu'il nous a demandés sur les pensions arriérées de l'Opéra.

(1) Ce poste était payé 5 000 francs.

(2) Le 24 fructidor an V, les artistes écrivent au ministre de l'intérieur : « Longtemps nous avons fait entendre les cris aigus du besoin, aujourd'hui nous vous apportons la déchirante expression du désespoir. » On devait en ce moment-là 340.000 francs à l'Opéra.

Le 23 nivôse an VI, le Conseil d'administration écrivait au Directoire exécutif : « De nombreux artistes dont le public aime et chérit les talents vont être obligés de se disperser pour vivre : des milliers de familles que ce premier théâtre de la France occupoit, vont périr de misère : et la patrie perdra le spectacle le plus propre à nourrir l'esprit public... »

«... Les pensions de l'Opéra ont été créées par lettres-patentes du 11 janvier 1713 et fixées par le règlement du 19 nov. 1714.

« *Acteurs, Actrices, gens de Musique, de Danse, Symphonistes,* y furent appellés après 15 ans de service.

« Nous sommes obligés de nous servir ici du mot PENSIONS puisqu'il est employé partout pour exprimer l'espece de créance que les vétérans de l'Opéra ont à répéter du Gouvernement ; mais prendre cette expression dans le sens qu'on y attache ordinairement, seroit véritablement abuser du mot.

« En effet qu'était une pension ? une faveur, une grâce souvent abusive, qu'il fallait solliciter pour l'obtenir.

« Ce qu'on appelle ici *pensions*, n'est ni une faveur, ni une grâce. Elles n'avoient pas besoin d'être sollicitées ; la preuve de 15 années de services suffisait pour faire inscrire l'artiste sur l'état des pensions de l'Opéra, c'était une créance devenue exigible, la suite d'un engagement, l'exécution d'un contrat synallagmatique entre le gouvernement et l'artiste ou l'employé. Disons plus ; c'est une véritable rente viagère, pour le capital de laquelle l'artiste a fourni réellement les sommes qu'il aurait reçues pour prix de ses talents sur tout autre théâtre que celui de l'Opéra ; c'est la condition expresse de son engagement à un prix plus que modique ; c'est une faible compensation du sacrifice de sa liberté (car il faut le dire, non seulement on exigeait de l'artiste sa renonciation à servir sur aucun autre théâtre, mais souvent même il était arraché par lettre de cachet, des autres spectacles où ses appointemens étaient considérables, et forcé de ne recevoir de l'Opéra que le plus mince traitement).

« Dans tous les cas, c'était certainement un bien faible dédommagement pour l'artiste, que l'espoir d'une rente viagère de la moitié de ses appointemens pour l'obtention de laquelle il avait consenti à faire des sacrifices de toute espèce pendant 15 ans, sans même être assuré si les évènemens auxquels la vie humaine est si sujette lui permettraient jamais de jouir de ce fruit de ses travaux.

« Le gouvernement fut toujours si persuadé de ces vérités, que ces *pensions*, puisqu'on les appelle ainsi, furent en tout tems regardées comme une dette sacrée ; et toutes les fois qu'il voulut mettre l'Opera à entreprise, le céder à la Ville ou le confier à des Administrateurs, la condition la plus expresse, le plus rigoureusement stipulée fut le payement exact de ces pensions, et l'obligation de porter sur les états de pensions les sujets qui auraient fait leurs 15 années de service.

« C'est ce qui eut lieu le 1^{er} juin 1730 lorsque le Roy accorda le privilége de l'Opéra à Gruer, et le 25 août 1749, lorsqu'il accorda le même privilége à la Ville de Paris.

« Telle fut à cette dernière époque la sollicitude du Roy à acquitter cette partie de ses engagements avec les Artistes, que pour assurer le payement de ces pensions, il concéda à la Ville un octroi sur les fourages.

« En 1776, les appointements des Artistes de l'Opéra étaient devenus si disproportionnés avec ceux des artistes des autres théâtres que le Gouvernement crut devoir y pourvoir. Un arrêt du Conseil du 30 mars de la même année, établit de nouvelles pensions pour les auteurs de poèmes et de musique, et accorde une augmentation de traitement aux artistes. Mais comme les dépenses qu'exigeait ce magnifique Etablissement et le nombre des employés était trop considérable pour qu'on put faire à chacun un traitement égal à ses talents, qu'on ne

pouvait leur payer, fut regardé comme une retenue plus forte qui devait leur fournir une augmentation dans la rente viagère (ou si l'on veut *la pension*) à laquelle ils avoient droit, et en conséquence, cette rente viagère fut augmentée dans les proportions portées au dit arrêt du Conseil.

« Le 27 fevrier 1778, le corps de Ville céda l'entreprise de l'Opera au C^{en} Devismes, l'année suivante, ce Cⁿ ne fut plus qu'administrateur. La clause de rigueur pour les pensions fut stipulée dans le traité fait avec lui.

« Nous ne nous permettrons aucune réflexion sur les opérations désastreuses pour l'Opéra, du Cⁿ Devismes, soit comme entrepreneur, soit comme administrateur ; il nous suffira de dire que pendant les deux ans de la gestion, l'Opéra fut endetté de 600.000 fr. et qu'il eut encore le secret de se faire donner une indemnité de 24.000 francs et une pension annuelle de 9.000 fr. La Ville lui paya tout.

(*La fin au prochain numéro.*)

MARTIAL TENEZO.

Correspondance.

Nous avons reçu de M. Raouf Yekta, de Constantinople, la lettre suivante, sur la « théorie de la gamme majeure ». Nous reproduisons cette étude sans en modifier la forme originale, certains que nos lecteurs l'apprécient malgré quelques « orientalismes » de style. Combien d'entre nous seraient capables d'écrire en turc comme M. Raouf Yekta écrit en français ?

La *Revue musicale* est heureuse de faire connaître, en toute impartialité, les idées personnelles de notre honorable correspondant, sur une question qui reste ouverte.

LA VRAIE THÉORIE DE LA GAMME MAJEURE

La discussion qui a eu lieu dernièrement dans les colonnes de la *Revue musicale* entre MM. Jules Combarieu, directeur de cette Revue, et M. Gandillot (1) sur la question des « rapports simples » comme base d'une théorie de la musique, a beaucoup attiré, en Orient, l'attention de la plupart de ceux qui s'occupent de la théorie musicale ; même l'un, parmi eux, m'a envoyé une lettre dans laquelle il me priait d'écrire et publier mon opinion à ce sujet. Comme je ne me vois pas assez compétent pour être juge dans les questions disputées entre ces deux hommes éminents, il est probable que je me contenterai d'écrire un jour mes idées personnelles sur ces questions. Cependant je n'ai pas voulu laisser échapper cette occasion d'étudier certains points qui m'occupent depuis long-temps et qui sont relatifs à la théorie mathématique de la gamme majeure, dite par certains auteurs *gamme donnée par la nature*.

Je pense qu'il serait utile de donner quelques renseignements préparatoires avant d'aborder directement mon sujet. Les premiers chapitres des livres anciens écrits en arabe et en persan, dans les pays d'Orient, sur la théorie de la musique, fournissent des notions physiques sur la nature du son et les conditions dans lesquelles il est produit. Dans ces chapitres il est parlé, en outre, du choc sonore, de l'intensité, des causes d'élévation ou de gravité des sons, de la proportion, des quatre sortes de proportions nommées arithmétique, géométrique, harmonique et contre-harmonique ; enfin on y explique quels sont les rapports qui engendrent les notes employées en musique, quels sont les rapports d'après

(1) Auteur d'un ouvrage récemment publié sous le titre de : *Essai sur la gamme* ; chez Gauthier-Villars, à Paris.

lesquels se réalisent les intervalles consonants ou dissonants, et quels sont les rapports qui se trouvent entre les notes des gammes ; toutes ces questions sont étudiées d'après l'état où se trouvait dans ce temps l'acoustique musicale.

Lorsque je faisais mes études préparatoires, comme je ne savais rien de la musique, je n'avais pu réussir à comprendre comme il faut la partie de la physique intitulée *Acoustique*. Il y a près de vingt ans, lorsque j'avais commencé à étudier la théorie de la musique européenne, je me procurai plusieurs ouvrages tant anciens que modernes qui traitaient de la théorie musicale, en espérant y trouver exposée la théorie mathématique de la musique, par la bouche d'un musicien, plus détaillée et plus complète que je ne l'avais lue dans les traités d'*Acoustique*. Mais comme je n'y ai trouvé aucune trace de ces questions, j'ai été conduit à croire que les rapports entre les notes employées dans la musique occidentale et le nombre de vibrations de chaque note ont été fixés, après plusieurs expériences ; et que pour ne pas fatiguer la mémoire des commençants avec ces questions, on a jugé à propos de les insérer dans les livres acoustiques. Comme le degré de ma connaissance musicale dans ce temps-là était suffisant pour comprendre la partie de la physique nommée acoustique que je n'avais pas saisie parfaitement à l'école, je m'empressai de faire venir d'Europe les traités de physique les plus détaillés pour compléter mes recherches. En même temps, j'avais sous les yeux à peu près *tous* les ouvrages écrits en français sur la théorie mathématique de la musique.

Mes études et mes méditations, continuées sans cesse depuis plus de 20 ans, m'ont fait voir que la question des rapports entre les notes formant la gamme majeure n'est pas définitivement tranchée entre les physiciens et les musiciens français.

On voit que ceux qui s'occupent en Europe de la pratique musicale, c'est-à-dire les artistes, ne s'intéressent pas beaucoup à ces questions ; mais si on juge sans parti pris, leur indifférence à ce sujet est en tout cas regrettable. Puisque la plupart des sciences et arts se basent sur les théories solides et définitives, et puisque l'acoustique a fait des progrès satisfaisants, je pense qu'en étudiant le chant humain, il n'est pas difficile d'établir, au xx^e siècle, les lois musicales qui s'appliquent à ce chant. Pour cela, il suffit que les physiciens et les musiciens soient réciproquement capables de comprendre la langue l'un de l'autre. En d'autres termes, ceux qui abordent ces études, doivent être à la fois musiciens et physiciens, et il est très nécessaire que leurs connaissances dans ces deux sciences soient au même niveau. Dans le cas contraire, il est certain qu'on n'obtiendra pas le résultat désiré.

Comme je ne connais d'autre langue que le français parmi les langues occidentales, j'étudierai ici la théorie de la gamme majeure, connue comme l'échelle fondamentale des Français, Italiens et Espagnols. J'espère que le Conservatoire de Paris, ne restant pas indifférent comme il a fait jusqu'à présent, prendra en considération mes déclarations avec tout l'intérêt qu'elles comportent ; parce qu'aujourd'hui on n'a pas réussi à fixer, d'une manière exempte de toute discussion, la vraie théorie, conforme à la pratique des artistes, de l'échelle fondamentale de *do majeur* des Français. Je serai extrêmement reconnaissant, si quelqu'un prend la peine de me signaler cette théorie, s'il y en a et si par hasard je ne l'ai pas vue. Cette question est digne aussi d'attirer l'attention des théoriciens allemands, parce qu'ils sont aussi, je pense, dans les mêmes conditions.

**

On sait que les physiciens prétendent qu'il y a entre les notes qui composent la *gamme majeure* les rapports suivants :

<i>Do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do.</i>
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	

Ces notes, comparées à la tonique *do*, ont les rapports consécutifs ci-dessous :

<i>Do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do.</i>
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Lorsque j'ai vu, pour la première fois, ces rapports qui forment, dit-on, la gamme majeure, j'ai été bien étonné ; parce que le mode auquel les Européens donnent le nom abstrait de *majeur* n'est autre que celui qui est employé en Orient depuis longtemps et qui est *aujourd'hui* connu sous le nom de mode du *Rast* (1) ; tandis que quelques-uns des rapports qui se trouvent désignés depuis plus de six siècles par les efforts minutieux des théoriciens arabes et persans étaient changés ou remplacés par les physiciens européens. En constatant cette différence de théorie entre l'Orient et l'Occident, j'ai voulu entendre les chanteurs européens dans le but de vérifier s'il y a quelques différences d'intonation lorsque ces artistes chantent le mode majeur ; j'ai assisté plusieurs fois aux concerts des célèbres chanteurs européens qui viennent chaque année à Constantinople ; je me suis convaincu définitivement que le mode majeur n'est autre chose *en pratique* que le mode *Rast* de la musique orientale (2). Cependant quelques-uns de ses rapports essentiels sont modifiés par les physiciens occidentaux dans le but de rendre identiques les rapports de certains intervalles, au détriment des autres, plus importants !

On sait que la pratique de chaque art précède sa théorie ; d'abord un mode est chanté par ceux qui ont le don naturel du bon goût musical, sans toutefois en posséder nullement même les principes élémentaires. Puis les théoriciens examinent ce mode et expliquent leur base de construction et la règle de leur « manière d'être » ; tout à fait comme la formation d'une langue précède la rédaction de ses règles de grammaire et de syntaxe.

Comme M. Dador disait fort justement au commencement de son savant article intitulé « Nuances d'intonation » inséré dans la *Revue musicale* n° 23 du 1^{er} décembre 1907 : « Pour faire la théorie d'une gamme, il faudrait observer avec soin et méthode les manifestations, spontanées ou réfléchies, de la voix chantée, ou de tout autre instrument de musique docile à l'action variable du sentiment artistique et en dégager les quelques principes qui président au groupement des sons. »

(1) Notre but en ajoutant le mot *aujourd'hui* est ceci : dans les traités théoriques des auteurs arabes et persans du XIII^e siècle de J.-C., les rapports du mode majeur sont décrits, mais dans leur siècle on ne donnait pas le nom de *Rast* à ce mode ; au contraire, le nom de *Rast* était donné à une gamme de Ré qui sera citée vers la fin de cet article sous le n° 2. Dans les temps modernes, les Orientaux ont donné à ce mode de Ré le nom de mode *Yéguiah* et au mode majeur des Européens, cité dans les traités susdits sans aucun nom spécial, le nom de *Rast*.

(2) Par le mot *musique orientale* nous voulons viser plus particulièrement la musique des Turcs, Arabes et Persans.

Cependant, les théoriciens orientaux ont agi de la façon même qui est recommandée par M. Dador. Ils ont donné, non seulement la théorie conforme à la pratique d'une seule gamme, mais encore une théorie *universelle* de la *musique* (de n'importe quelle musique que ce soit, orientale ou occidentale) ; mais, — de même que dans plusieurs autres questions tant scientifiques que politiques, l'Occident n'a pas encore connu comme il faut l'Orient, — le système musical des Orientaux est très mal connu et a donné lieu à des hypothèses singulières. Voilà pourquoi les théoriciens européens, voulant établir la théorie du mode majeur, n'ont pas pensé à consulter les traités orientaux (1) et ont établi de nouveau une théorie vicieuse sur plusieurs points. Ils ont pensé seulement à introduire certains rapports exigés par l'*harmonie* (avec le sens moderne du mot) dans la théorie du mode majeur, sans vouloir prendre en considération ce fait que les peuples orientaux qui ont, la première fois, chanté ce mode, ne connaissaient point ce que nous appelons l'*harmonie*, et qu'en établissant une telle gamme, la théorie musicale serait tout à fait en désaccord avec la mélodie, base de toute musique. M. Dador a parfaitement raison dans son article, lorsqu'il dit que « la musique est exécutée par les artistes et expliquée par les savants ». M. Dador finissait par les lignes suivantes :

« Le jour où les musiciens voudront bien sortir de leur tour d'ivoire pour énoncer eux-mêmes les principes de leur art, l'accord le plus parfait ne tardera pas à s'établir entre la théorie et la pratique des gammes. »

Moi aussi, je suis du même avis. M'occupant de la théorie et de la pratique de la musique à un degré égal, j'ai voulu expliquer cette question devant mes confrères européens de la manière suivante :

Nous, Orientaux, nous acceptons pour le mode majeur, non pas le ton de *do majeur* comme *gamme type*, mais le ton de *sol majeur*. Vous direz tout de suite que c'est une affaire de pure transposition ; tandis qu'en vérité, la question n'est pas telle qu'on pourrait le penser. Les Orientaux, en acceptant le ton de *sol majeur* comme *gamme type* du mode majeur, évitent bien la divergence entre la théorie et la pratique. Pour justifier ce que nous avançons, prenons en mains le violon et faisons les quatre expériences suivantes :

1^o Les physiciens prétendent que l'intervalle qui se trouve entre *ré* et *mi* de la gamme du *do majeur* est $\frac{9}{10}$. La non-justesse de cette prétention est facilement démontrée par le violon dont les quatre cordes sont accordées à *quinte juste* ($\frac{2}{3}$). Si on accepte la longueur de ses cordes vibrantes à 333 millimètres, pour trouver la place de *ré* sur la corde de *la*, il faudrait raccourcir cette corde de 8,25 millimètres et mettre le doigt annulaire à 24,75 millimètres à partir de la cheville ; dans ce cas, le *ré* trouvé est justement l'octave aiguë de la 3^e corde dont le son à vide est aussi *ré*. Cependant si nous passons du *ré*, trouvé avec notre annulaire, au son à vide *mi* de la 1^{re} corde, l'intervalle que nous traversons est égal non pas à $\frac{9}{10}$, mais à $\frac{8}{9}$; puisque la différence entre une quarte et une quinte justes est $\frac{8}{9}$. Pour jouer l'intervalle de *ré* à *mi* égal à $\frac{9}{10}$, il faudrait prendre, sur la 2^e corde, un *ré* d'un comma plus aigu ; mais dans ce cas, ce *ré* n'est point l'octave aiguë juste de la 3^e corde à vide.

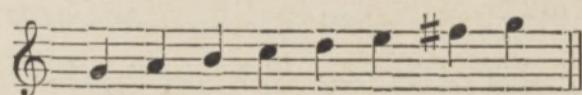
(1) Et ceux qui ont voulu entreprendre cette tâche difficile, comme MM. Kosegarten, Fétis, Villoteau, Kieseweter, Land. S. Daniel et tant d'autres n'ont pas réussi à éclaircir tous les points obscurs et ont laissé beaucoup de lacunes.

Faisons une autre expérience : mettons notre index sur la 3^e corde du violon et trouvons *mi* ♭. Si nous trouvons ce *mi* ♭ de telle sorte qu'entre ce *mi* ♭ et *ré* (son à vide de la 3^e corde) se trouve le rapport de $\frac{9}{10}$, le *mi* ♭ trouvé ainsi ne s'accordera pas avec le *mi* de la chanterelle. Pour cela nous sommes obligés de raccourcir la $\frac{1}{9}$ partie de la 3^e corde pour trouver le *mi* ♭. Par conséquent, puisque l'accord du violon, roi des instruments, restera dans son état actuel, l'intervalle de *ré* à *mi* doit être considéré comme égal à $\frac{8}{9}$, comme il l'est en réalité.

2^o La tonalité du mode majeur exige, et il en est du reste ainsi sur le violon, qu'entre la sous médiane et la sus-dominante de la gamme de *do*, c'est-à-dire entre *ré* et *la*, se trouve le rapport de quinte juste $\frac{2}{3}$; tandis que dans la gamme des physiciens l'intervalle du *ré* au *la* est $\frac{27}{40}$! Aucun violoniste ne consent à accorder les deux cordes (2^e et 3^e) de son instrument d'après ce rapport curieux $\frac{27}{40}$! Aucun chanteur à voix juste ne pourra, même s'il le veut, chanter une quinte de $\frac{27}{40}$, mais plus naturellement une quinte de $\frac{2}{3}$. Les physiciens sont obligés de donner le rapport curieux de $\frac{27}{40}$ à la quinte *ré-la*, dans le but d'assurer l'uniformité de certaines tierces majeures et mineures ; mais ils ont oublié qu'ils ont en même temps détruit les autres intervalles, aussi et même plus importants que les tierces. En turc il y a un proverbe qui dit : « En tâchant d'améliorer le sourcil, il a gâté l'œil ! » Les physiciens ont agi de même. Cependant ils n'ont pas réussi à rendre uniformes même toutes les tierces : puisque la tierce mineure de *ré-fa* ♭ est égale à $\frac{27}{32}$, tandis qu'elle devait être $\frac{5}{6}$ comme les autres !

3^o Dans la gamme des physiciens, l'intervalle de *sol* à *la* est dans le rapport de $\frac{9}{10}$, c'est-à-dire un ton mineur. Cela aussi n'est pas praticable. Prenons encore notre violon à la main : pour pouvoir jouer l'intervalle de *sol* au *la* égal à un ton mineur — puisque la note *la* est donnée par une corde à vide — nous serons obligé de mettre notre annulaire un peu plus avant de la véritable place de la note *sol* ; si nous faisons ainsi, il en résulte deux grands inconvénients : 1^o ce *sol* ne sera plus l'octave aiguë juste du *sol* rendu par la 4^e corde ; 2^o même en supposant l'impossible, si nous consentons à cela, il en résultera un autre inconvénient qui consiste à élargir d'un comma l'intervalle de *fa* ♭ au *sol* qui doit rester $\frac{8}{9}$. Par conséquent, le rapport du *sol* au *la* est $\frac{8}{9}$, et cela est conforme à l'usage des praticiens.

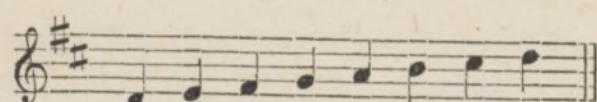
4^o Puisque nous sommes obligés d'accepter l'intervalle de *sol-la* dans le rapport de $\frac{8}{9}$, il faudrait admettre aussi que l'intervalle de *la-si* est dans le rapport de $\frac{9}{10}$, soit dans la gamme de *do majeur*, soit dans celle de *sol majeur* qui suit, contrairement au dire des physiciens. Pour justifier cette prétention, exécutons la gamme suivante sur le violon :



Faisons jouer cette gamme à un violoniste (1) à l'oreille très sensible et met-

(1) Nous voulons parler ici de ces violonistes qui ne sont pas habitués à entendre les notes fausses de la gamme dite *tempérée* et à diviser l'octave en douze intervalles égaux comme sur le piano.

tons un signe à la place de la note *si* sur la 2^e corde. Après, proposons à ce même artiste de jouer cette gamme de *ré majeur*:



et mettons aussi un signe sur la place de *mi* trouvée sur la 3^e corde. Nous verrons, si nous comparons les deux signes, que la place de la note de *si* est restée un peu en arrière de celle de la note *mi*. Cela prouve que l'intervalle de *la* au *si* est égal au rapport de $\frac{9}{10}$ (1).

Ici, il vient à l'esprit une objection. On peut nous dire :

« — Très bien ! mais un violoniste qui exécute la gamme de *do majeur* sur son instrument, pour trouver la médiante *mi*, met son doigt un peu en arrière de la place sur laquelle il l'a mis en jouant la gamme de *ré majeur*, c'est-à-dire en jouant la gamme de *do majeur*, il met un ton mineur $\frac{9}{10}$ entre *ré* et *mi*. »

Nous répondons ceci : justement dans ce cas il résulte un grand inconvénient : ce *mi* trouvé ainsi sur la 3^e corde, sera un peu plus grave que le son *mi* rendu par la chanterelle !

Toutes ces différences importantes qu'on rencontre entre la théorie et la pratique sont le résultat de l'adoption du ton de *do majeur* comme gamme type pour le mode majeur.

* *

Nous avons dit que le mode dit *majeur* par les Européens est, depuis plusieurs siècles, employé en Orient. Les anciens théoriciens arabes et persans, qui ont l'habitude de fixer les places des notes employées en musique sur un monocorde et de supposer le son rendu par la corde libre conforme au *ré*, ont indiqué parfois en quelques mots quelle est la note à prendre comme tonique par les praticiens lorsqu'ils veulent chanter ou jouer certains modes musicaux. Pour ces explications, précieuses maintenant pour nous, on comprend que, pour entonner le mode majeur, on prenait comme tonique la note qui se trouvait juste à la quatrième partie de la longueur du monocorde, c'est-à-dire *sol*.

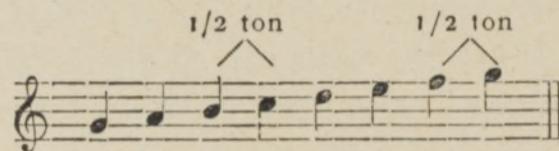
Les quatre expériences proposées et expliquées ci-dessus ont démontré que l'adoption du ton de *do majeur* comme gamme type du mode majeur n'est pas compatible avec la pratique. Par conséquent, il y a une nécessité sérieuse pour les musiciens occidentaux de choisir une autre gamme que celle de *do*, s'ils désirent vraiment former une base solide pour leur théorie musicale. Avant d'étu-

(1) La gamme de *la majeur* fait sans doute une exception à ce sujet, puisque c'est une exigence de la tonalité majeure qu'entre la tonique et la sous-médiante de chaque gamme majeure se trouve un ton majeur $\frac{8}{9}$ et entre la sous-médiante et médiante un ton mineur $\frac{9}{10}$. Puisque la gamme de *la majeur* n'est que la transposition de la gamme majeure type, il va sans dire qu'on est obligé de jouer l'intervalle *la-si*, dans la gamme de *la majeur*, égal à un ton majeur $\frac{8}{9}$. Voilà pourquoi, dans la musique orientale, le ton majeur et le ton mineur sont tous les deux employés selon l'exigence de la mélodie et des gammes. Pour cela, l'intervalle de *la-si*, étant dans le rapport de $\frac{9}{10}$ dans l'échelle fondamentale du système de la musique orientale, si on voit la nécessité d'entonner un *si* dont l'intervalle au *la* sera un ton majeur $\frac{8}{9}$, on met un demi-dièse ainsi \sharp devant le *si*.

dier la question de savoir quelle est cette gamme, citons les rapports du mode auquel nous, Orientaux, donnons le nom de *Rast* :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{1}{2}$
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	$\frac{8}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{10}$	
	9	10	16	9	10	10	

Maintenant, si nous conseillons l'adoption du ton de ce *sol majeur* comme la gamme tye pour le mode majeur, — comme c'est d'ailleurs essentiellement notre but, — on m'objectera que cette gamme a un accident, savoir, *fa* ♯. Cependant, il est très facile de trouver un remède à cet inconvénient : lorsqu'aucun accident ne se trouve devant le *fa*, nous pouvons donner comme règle de lire ce *fa* comme s'il y avait [un dièse devant lui ; par exemple, si nous rencontrons cette gamme :



nous lisons la note *fa* comme diésée. Jusqu'à présent, comme on disait, lorsqu'on parlait de la position des demi-tons dans la gamme de *do*, qu'ils se trouvaient entre les *mi* et *fa*, *si* et *do*, dorénavant dans les traités théoriques qu'on rédigera de nouveau pour contenir la vraie et solide théorie de la musique, lorsqu'on expliquera les positions des demi-tons dans la gamme type de *sol majeur*, on dira que les demi-tons se trouvent entre *si* et *do*, *fa* et *sol*. Dans ce cas, il ne reste aucune divergence entre les musiciens et les physiciens.

L'application de notre proposition n'est pas non plus difficile ; d'ailleurs les explications historiques données par M. H. Riemann dans son *Dictionnaire de musique*, au mot *Altérations* (1), montrent qu'au XIII^e siècle le *fa* devant lequel se trouvait un ♯ se chantait comme *fa* ♯ d'aujourd'hui.

On pourra nous dire : « Jusqu'à présent on a mis le demi-ton entre *mi-fa* ; changer sa place et le mettre entre *fa* et *sol*, sera une difficulté. » Pour éviter cette difficulté, il vaut mieux accepter la gamme suivante sans changer la place de demi-ton, *mi-fa* :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
$\frac{8}{9}$	$\frac{0}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{10}$	$\frac{8}{9}$	

et d'ailleurs cette gamme, dans cet état, n'est autre chose que l'échelle musicale de l'abbé Gui d'Arrezzo (2).

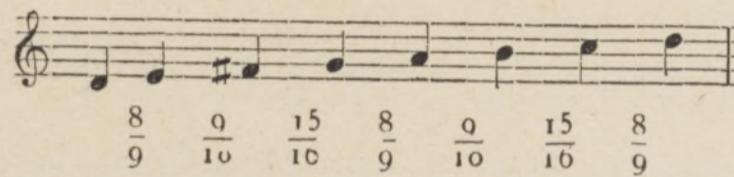
(1) En effet, H. Rieman dit : « Pendant le XIII^e siècle déjà, le ♯ avait pris, par le fait de l'écriture courante, les deux formes ♯ et ♮ qui, par simple analogie, devinrent pour d'autres degrés que le B (E A) le signe de la plus élevée de deux notes portant le même nom : le ♯, par contre, indiquait la plus basse des deux. Ainsi ♯ devint signe d'abaissement et ♮ signe d'élévation, de telle sorte que ♯ devant fa signifiait fa dièse et ♮ devant fa, non pas fa bémol, mais simplement fa naturel, par opposition à fa dièse. »

Cf. *Dictionnaire de musique*, traduction française, p. 18.

(2) Cf. *Etudes de sciences musicales*, par A. Dechevrens, S. J., t. I^{er}, p. 350.

De cette proposition aussi naît une difficulté, une non-conformité à la pratique des artistes qui est de mettre l'intervalle *ré-mi* égal au rapport de $\frac{9}{10}$; si nous remplaçons ici $\frac{9}{10}$ par $\frac{8}{9}$, alors le demi-ton *mi-fa* deviendra dans le rapport pythagorique $\frac{243}{256}$ (*Limma*), et dans une même gamme adopter l'un des deux demi-tons *si-do* égal à $\frac{15}{16}$ et l'autre *mi-fa* égal à $\frac{243}{256}$ sera sans doute une absurdité.

Pour remédier à cet inconvénient il y a un moyen sûr : accepter l'échelle de *Gui d'Arezzo*, avec les rapports susdits, mais la faire commencer au *Ré*. La gamme naturelle de la musique orientale depuis les temps des anciens Grecs est cette gamme de *Ré*, ainsi que celle des Turcs :



Dans le cas où on acceptera cette gamme, il faut aussi écrire la médiane *fa* sans aucun dièse et lire comme *fa* #.

Cependant, si on accepte ainsi l'échelle de *Gui* en la transposant sur *ré*, il est évident que la place qu'occupait le 2^e demi-ton, dans la gamme de *do majeur*, sera changée, c'est-à-dire dans la gamme de *do* le 2^e demi-ton se trouvait entre les 7^e et 8^e degrés, tandis qu'il est entre les 6^e et 7^e degrés dans l'échelle de *Gui*.

Heureusement toutefois il ne faut pas oublier que cette échelle a un avantage : elle n'a pas ce *triton* qui se compose de trois tons successifs (*fa* ♯ *sol-la-si* ♯) auquel les anciens donnaient le nom de *diable en musique* par suite de sa dissonance et de sa difficulté d'intonation (1).

Si un critique nous dit ceci :

— Vous ne faites pas la théorie mathématique du mode majeur : vous prenez seulement le violon en considération, et d'après l'exigence de l'accord de cet instrument vous voulez changer les rapports, depuis 300 ans fixés, de la gamme des physiciens !

Nous répondons : mon but n'est nullement ce que vous croyez ; j'établis la vraie théorie du mode majeur, et je justifie ma thèse en l'appliquant au violon, instrument de précision par excellence. Je prie mon critique de prendre en considération les déclarations suivantes ; j'écris ci-dessous trois gammes différentes avec leurs rapports :

N° 1	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>
	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	
N° 2	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	
N° 3	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i> ♭	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯
	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$	

(1) Cf. ce que conclut Villoteau en parlant du système musical des Arabes : « ... Tandis que, dans notre gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, la septième note *si* nous paraît et est en effet toujours dure, d'une intonation difficile et désagréable, quelle que soit l'habitude que nous ayons contractée de cet ordre bizarre que ne donne aucune progression harmonique naturelle. » (*Description historique, etc..., des instruments de musique des Orientaux*, dans le grand ouvrage *Description de l'Egypte*.)

Maintenant, si un théoricien européen examine ces trois gammes, qu'est-ce qu'il dit ?

Pour la 1^{re} gamme, il ne peut pas dire — vu les rangs de ses rapports — que c'est une gamme de *sol majeur*, puisque d'après les physiciens la gamme de *sol majeur* devrait avoir les rapports suivants :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯	<i>sol.</i>
$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	

Pour la 2^e gamme, ce théoricien dit que c'est une échelle de Gui d'Arezzo, transposée sur *ré* ; et il a raison.

Pour la 3^e gamme, il dit que c'est tout à fait une gamme de Pythagore ; il a aussi raison.

Cependant il faut prendre, avec le plus grand soin, ceci en considération : que ces *trois* gammes, avec leurs rapports sus-indiqués, ne sont nullement le produit du laboratoire et du cabinet d'étude ; au contraire, elles sont les gammes vraies de trois *modes* musicaux en usage en l'Orient, sont parfaitement conformes à la pratique, et calculées par les théoriciens anciens d'après le chant naturel. La musique orientale donne à la première de ces gammes le nom de *Rast*, à la 2^e celui de *Yéguiah*, et à la 3^e celui de *Adjem-Achiran*.

Gui d'Arezzo n'a fait que prendre la 2^e de ces gammes en la transposant sur le *sol* ; mais aujourd'hui la pratique de la musique moderne a apporté quelques changements à la gamme de Gui et fini par adopter définitivement la première sous le nom de mode majeur.

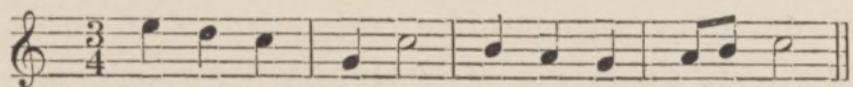
Depuis que ce fait est accompli, comme les musiciens ne se sont pas montrés intéressés par le côté théorique de leur art, les physiciens sont intervenus et ont donné naissance à une gamme tout à fait artificielle, plus défectueuse et moins pratique que la gamme tempérée.

* *

J'ai lu attentivement à peu près tout ce qu'on a écrit en français sur les questions de savoir si la gamme de Pythagore ou celle des physiciens est la véritable gamme de la tonalité moderne, si la gamme de Pythagore est celle de la mélodie ou l'autre celle de l'harmonie. Les propositions si curieuses de M. Delezenne, qui, pour agrandir l'intervalle de *ré-mi* à $\frac{8}{9}$, proposait de rapprocher l'intervalle de *do ré* à $\frac{9}{10}$, les expériences de M. Meerens, les déclarations de Fétis, les écrits de M. Renaud, les théories de M. Vivier de Bruxelles et de tant d'autres ont été examinés consciencieusement par moi. Malheureusement ces hommes laborieux se sont tellement trompés, chacun sur quelques points de la théorie musicale que, s'il fallait réfuter toutes ces erreurs, il serait nécessaire d'écrire de nombreux volumes !

D'abord, la gamme des physiciens est le produit exclusif du cabinet d'étude ; cela est démontré suffisamment par cet article, je le crois. Une telle gamme n'est employée, ni en Orient ni en Occident, par aucun des véritables musiciens. Quant à la gamme de Pythagore, c'est en effet la gamme d'un mode nommé *Adjem-Achiran* en usage en Orient ; mais elle n'est jamais la gamme véritable du mode majeur et par conséquent de la tonalité moderne de l'Europe.

Ici se présente à l'esprit la question suivante : n'est-il pas possible de former une véritable gamme de l'harmonie ? En d'autres termes, n'est-il pas possible de réunir toutes les exigences de l'harmonie dans une gamme ? Nous pensons que cela est impossible. Veut-on des arguments ? voilà la gamme des physiciens ! toutefois nous donnons quelques exemples de cette impossibilité. Proposons à un bon violoniste de jouer ces notes :



Il est évident que ce violoniste mettra de *mi* au *ré* un intervalle de $\frac{8}{9}$ (1), de *ré* au *do* celui de $\frac{8}{9}$ certainement ; dans ce cas, l'intervalle *do-mi* sera égal à $\frac{64}{81}$, c'est-à-dire à la tierce pythagoricienne ; en même temps, proposons à ce violoniste d'attaquer la corde de la chanterelle sonnant *mi*, sans mouvoir son doigt, qui se trouvait sur *do*, et de faire entendre simultanément l'ancien *do* et *mi* de la chanterelle. Sans aucun doute, l'artiste ne sera pas content de l'accord de cette tierce pythagoricienne $\frac{64}{81}$, et son instinct l'obligera de porter son doigt un peu en avant pour que la tierce devienne plus petite et l'intervalle *do-mi* égal à $\frac{4}{5}$. Dans ce cas, l'intervalle resté entre ce *do* modifié ainsi et le *la* est bien égal à $\frac{5}{6}$, puisque $\frac{4}{5} \times \frac{5}{6} = \frac{20}{30} = \frac{2}{3}$. Mais si nous pensons au rapport de l'intervalle resté entre *do* et *la*, lorsque, par une nécessité mélodique, nous avons employé un *do*, un ton majeur $\frac{8}{9}$ au-dessous du *ré*, on voit alors que l'intervalle de *do-la* est égal à $\frac{27}{32}$ (2). Donc, le pauvre *do*, s'il se trouve un ton majeur $\frac{8}{9}$ au-dessous du *ré* (à condition que ce *ré* soit l'octave aiguë juste du *ré* donné par la 3^e corde du violon), le pauvre *do*, dis-je, est intercalé du *la* dans le rapport de $\frac{27}{32}$; et, s'il se trouve une tierce majeure $\frac{4}{5}$ au-dessous du *mi* de la chanterelle, alors ce même *do* se trouve intercalé du *la* dans le rapport de $\frac{5}{6}$!

Ces explications montrent à l'évidence que les rapports des gammes, qui sont formés pour fixer les sons employés dans un mode, seulement au point de vue *mélodique*, désignent et doivent désigner la valeur exacte de ces sons dans la *mélodie* ; mais chacun de ces sons peut prendre un autre rapport selon l'exigence de la relation harmonique des accords ; pour cela, il est absurde de vouloir que les gammes contiennent aussi les rapports demandés par l'harmonie. Parce que si on ramène un intervalle au rapport voulu, l'autre se détruit irrémédiablement !

Voilà pourquoi les physiciens, en travaillant depuis plus de trois siècles, n'ont pu remédier à cette impossibilité ; la quarte *la-ré* est malheureusement restée dans le rapport de $\frac{20}{27}$, tandis qu'elle devrait être $\frac{3}{4}$ comme les autres quartes ! la tierce mineure *ré-fa* est restée dans le rapport de $\frac{27}{32}$, tandis qu'elle devait être $\frac{5}{6}$

(1) Pour que ce *ré* ne devienne pas un comma plus aigu que le *ré* donné par la 3^e corde.

(2) C'est cette nécessité mélodique qui a fait déclarer à MM. Mercadier et Cornu que la gamme de Pythagore est celle de la mélodie, lorsqu'ils ont fait leurs célèbres expériences. Mais ils n'ont pas vu le point essentiel d'où résulte le contraste entre la gamme des physiciens et la pratique des artistes ; ce point était sans doute la transposition du véritable type du *mode majeur*, qui est la gamme de *sol majeur*, à une quinte plus bas, c'est-à-dire sur le *do* ; c'était là la source de tous ces malheurs !

comme les autres tierces mineures ! la quinte *ré-la* est restée dans le rapport irrationnel de $\frac{27}{40}$, tandis qu'elle devait être égale à $\frac{2}{3}$!

On rencontre encore une autre chose curieuse dans les traités théoriques de l'Occident : par exemple Lichtenthal, dans son *Dictionnaire de musique* (1), se donne la peine de calculer et d'insérer les rapports des sons à l'égard de leur son fondamental dans les douze gammes majeures ! mais en réalité, et au point de vue pratique et mélodique, est-ce que toutes ces gammes ne sont pas la transposition de la gamme typique de *do majeur* ? Dans ce cas, quel est le but de l'auteur, quand, après avoir écrit les rapports de la gamme de *do majeur* d'après les physiciens, il donne ces rapports curieux : par exemple pour la gamme de *fa majeur* :

<i>fa</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>si</i>	<i>do</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>mi</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>
I	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10025}{10384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$	

Est-ce qu'on peut trouver un chanteur capable de chanter cette gamme d'après ces rapports compliqués ? Ces sortes de détails théoriques ne sont-ils pas superflus ?

* * *

Résumons notre but. Le mode majeur de la musique occidentale n'est pas, comme on le pense en Europe, le résultat de l'unification des modes du plain-chant employé au moyen âge dans les chansons populaires, mais il est bien un mode déjà ancien de la musique orientale. Les rapports de la gamme de ce mode sont décrits dans les anciens traités théoriques de l'Orient ; les physiciens d'Europe ont bouleversé ces rapports, et les musiciens, en faisant commencer la gamme *sol* de Gui d'Arezzo par *do*, ont commis une faute incompatible avec la pratique musicale et l'exigence de l'accord des instruments justes comme le violon.

Pour corriger ces erreurs et pour jeter un fondement solide à la théorie mathématique de la musique, il n'y a que deux moyens :

1° Accepter la gamme de *sol majeur*, avec les rapports ci-dessous, comme gamme type du mode majeur :

<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯
$\frac{8}{3}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$

2° Ou revenir à l'échelle musicale de Gui, en la transposant sur *ré* et avec les rapports suivants, telle qu'elle était à l'origine :

<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> ♯	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	

Dans l'un et dans l'autre de ces deux cas, lire le *fa* ♯ comme s'il y avait un dièse devant lui, et lorsqu'on veut écrire le *fa naturel actuel*, l'écrire à l'état de *fa* ♯ (2).

(1) Tome II, page 251; Paris, 1839.

(2) Il y a en outre, dans les règles pour diéser et bémoliser décrites par les physiciens, des choses tout à fait contraires à la pratique musicale ; je me propose de les étudier dans un prochain article.

Cette question comporte encore beaucoup de détails ; mais, voulant d'abord voir ce que répondront là-dessus les musiciens de l'Europe, je me contente pour cette fois de ce qui est dit ci-dessus.

Il est regrettable qu'à la fin du xix^e siècle le mode majeur ne possède une véritable théorie ! Une proposition tendant à combler cette lacune, même lancée par un Oriental, devrait être prise en considération. Il y a quelques années, on ne voyait pas, dans la presse musicale de France, des articles de cette nature ; mais comme les habitudes de critique et de recherche de la vérité, si heureusement inaugurées par la *Revue musicale*, ont inauguré une période renaissance de ces sortes d'études, j'ai osé écrire et envoyer cet article. J'espère que la question sera prise en considération, avec toute l'importance qu'elle comporte, par ceux qui y sont intéressés, et qu'on pourra ainsi mettre fin à la divergence qui existe depuis des siècles entre la théorie et la pratique de la musique !

RAOUL YEKTA,
(Constantinople.)

.P-S. — Après la publication de cet article, je vous enverrai à part trois anciennes mélodies orientales, composées chacune dans un des trois modes dont les rapports sont donnés ci-dessus. Si vous les faites jouer *plusieurs fois* à un bon violoniste capable de bien distinguer les tons majeurs et mineurs d'après l'exigence de ces gammes, vous remarquerez et apprécierez avec une certaine stupéfaction la différence essentielle de ces trois gammes qui paraissent de prime abord n'en pas présenter beaucoup entre elles. Vous apprécierez encore la différence qu'il y a entre la gamme de Pythagore, composée seulement des intervalles $\frac{8}{9}$ et $\frac{24}{25}$, et celle du *mode majeur* composée des intervalles ton majeur $\frac{8}{9}$, ton mineur $\frac{9}{10}$ et demi-ton majeur $\frac{15}{16}$; en même temps vous verrez la couleur spéciale réservée à l'échelle musicale de Gui d'Arezzo. R. Y.

Informations.

MONTE-CARLO. — C'est avec le *Barbier de Séville* que M. Raoul Gunsbourg a brillamment clôturé la magnifique saison des opéras.

Sauf deux rôles, la distribution était la même que l'an dernier. Nous avons retrouvé M. Titta Ruffo plus alerte, plus exquis que jamais dans le rôle de Figaro ; M. Chaliapine, grandiose de bouffonnerie en Don Basile ; M. Pini-Corsi, comique puissant en Bartholo.

M^{me} Selma Kurz chantait Rosine : c'est un rôle où elle est merveilleuse ; sa virtuosité s'y dépense à ravir. Elle y est d'une jeunesse et d'une espièglerie charmantes.

M. Smirnoff a chanté et joué avec un art délicieux le rôle de Almaviva. Et ce fut une adorable soirée italienne dont le succès fut considérable.

— Nous apprenons que la maison Rouart, Lerolle et C^{ie}, qui vient d'acquérir le fonds Louis Gregh, et la représentation des Editions universelles et Schlesinger, a décidé de créer à sa succursale du 78 de la rue d'Anjou une section de Musiologie, qui sera placée sous la haute direction de M. Jules Ecorcheville.

Les publications annexes de la Société internationale de musique (section de Paris) feront désormais partie de ce fonds d'ouvrages sur la musique.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Semaine sainte. Fêtes de Pâques.
ET PRINTEMPS 1908.

Voyages en Espagne.

Billets aller et retour à prix réduits.

En vue de faciliter les voyages que de nombreux touristes font chaque année en Espagne, à l'occasion de la Semaine Sainte, des Fêtes de Pâques à Madrid et de la Foire de Séville (du 18 au 22 avril), la compagnie d'Orléans, d'accord avec la compagnie du Midi et les compagnies espagnoles intéressées, fera délivrer des billets aller et retour à prix très réduits pour Madrid et Séville, au départ de Paris et de toutes les gares et stations de son réseau.

Ces billets seront délivrés du 4 avril au 15 mai et seront indistinctement valables pour le retour jusqu'au 15 juin inclus, dernière date pour l'arrivée du voyageur à son point de départ, même si le voyage a été commencé après le 15 mai.

Les prix sont les suivants :

1^o Pour Madrid. Prix : 150 fr. en 1^{re} classe, 105 fr. en 2^e classe, avec faculté d'arrêt à Bordeaux, Bayonne, Hendaye et sur tous les points du parcours espagnol.

Les porteurs de ces billets trouveront à Madrid des billets d'aller et retour à prix très réduits leur permettant de visiter l'Escurial, Avilla, Ségovie, Tolède, Aranjuez et Guadalajara.

2^o Pour Séville. Prix : 190 fr. en 1^{re} classe, 135 fr. en 2^e classe, avec faculté d'arrêt à Bordeaux, Bayonne, Saint-Sébastien, Burgos, Valladolid, l'Escurial, Madrid, Aranjuez, Castillejo, Baeza et Cordoue.

Erratum. — N° 5, p. 151 de la Revue, supprimer le point d'exclamation mis après quelques « emplois très heureux du silence ».



Le Gérant : A. REBECQ.