

LA  
REVUE MUSICALE

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

N<sup>o</sup>s 16-17 (huitième année)

15 Août-1<sup>er</sup> Septembre

1908

LEÇONS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE RYTHME DANS LA MAGIE ET DANS LA MUSIQUE

§ I. — La répétition.

En laissant de côté la difficile question de savoir quel est le contenu et le sens d'une mélodie, on peut dire qu'il n'y a œuvre musicale que là où il y a un système de formes organisées d'après un plan. Or l'organisation des formes, en musique, obéit à une loi fondamentale : la répétition. Cette loi est observée d'une façon plus ou moins habile par les compositeurs anciens et modernes.

Voici une pièce du XIII<sup>e</sup> siècle, transcrise (par M. Pierre Aubry) du célèbre manuscrit de Montpellier. Au point de vue du rythme, elle peut être ainsi disposée :

The image shows four staves of musical notation, each consisting of five horizontal lines. The notation uses a treble clef and consists of short vertical strokes representing individual notes. The patterns are organized into two main sections, labeled A and B, indicated by brackets above the staves. Staff I starts with section A, followed by section B. Staff II starts with section A, followed by section A. Staff III starts with section A, followed by section B. Staff IV starts with section A, followed by section B. The notation is simple and repetitive, illustrating the concept of rhythm and repetition mentioned in the text.

Cette pièce, de structure un peu confuse, donne le schéma suivant :

A, B, B'  
(A, A)  
A, B, B'  
A, B, B'

Il semble qu'il y ait là une suite de trois thèmes musicaux identiques, suite interrompue par l'insertion d'un vers qui est lui-même une reprise. C'est un rythme reconnaissable à première vue, mais comme dissimulé, ou emmêlé, ou « contrarié », à moins qu'il ne soit gauchement observé.

Voici un autre exemple de combinaison assez complexe, mais plus nette, et qui, bien qu'il puisse être analysé de plusieurs façons, paraît reposer sur un principe analogue. Beethoven construit de la manière suivante le thème à variations de sa sonate op. 26 ; c'est un lied à trois parties combiné avec la répétition ternaire d'une même idée :

- 1<sup>o</sup> A (phrase de 4 mesures, ne concluant pas sur la tonique) ;
- 2<sup>o</sup> B (phrase nouvelle de 4 mesures, à clause encore suspensive)
- 3<sup>o</sup> A' (répétition du n° 1) ;
- 4<sup>o</sup> C (phrase de dix mesures conduisant à la reprise de A) ;
- 5<sup>o</sup> A'' (répétition du n° 1).

Soit, au total, trois idées : A, B, C, dont la première, reparaissant trois fois, fait une sorte de refrain.

### § 2. — Explications proposées.

D'où vient ce goût en musique pour la répétition ? — Goût instinctif ? Sans doute ; mais l'explication ne suffit pas, étant trop générale. Tout ce que fait l'homme a l'instinct pour principe ; il y a autre chose.

La répétition est évitée le plus possible dans le langage verbal artistique ; si elle apparaît dans quelques parties spéciales de ce langage (vers de même mesure, rime, etc.), c'est qu'elle y a été introduite par la musique. Elle est au contraire, pour le compositeur, la chose normale, et, en quelque sorte, la règle. Dans le canon, elle fait, à elle seule, tous les frais, du travail d'invention. Dans la fugue, elle règne aussi. Dans la musique de danse, elle est encore plus nette, puisqu'elle n'emprunte plus le léger déguisement de la transposition. Elle reparaît dans tous les genres : airs populaires, chant liturgique, sonate, symphonie. Elle se retrouve dans la construction d'une simple phrase instrumentale comme dans celle d'un système étendu. Elle est pratiquée par les musiciens de toutes les Ecoles : les classiques l'affectionnent particulièrement ; nos contemporains tendent à s'en affranchir, mais nul ne

s'y soustrait. Une musique qui, ressemblant à un discours d'avocat ou d'académicien, ne contiendrait qu'une série de formules toujours nouvelles, serait parfaitement possible ; mais elle dérouterait tellement nos habitudes qu'elle nous paraîtrait inintelligible.

De cette loi, on a rendu compte de façons très diverses. Il y a d'abord, pour répondre à cette intéressante question, le point de vue du naturaliste, celui du biologiste, celui du psychologue, celui de l'esthéticien. Il est facile de montrer, en accumulant des exemples, que la répétition se trouve dans les phénomènes du monde physique ; qu'elle apparaît dans le fonctionnement des organes et dans la structure du corps humain ; qu'elle est une exigence ou un résultat de notre sensibilité, peut-être un besoin de notre raison instinctivement amie de l'ordre et de la clarté, ou un effet du sens esthétique pur. Dans son livre si original sur l'imitation, Tarde a collectionné, pour éclairer ces divers points, une multitude de faits. On sait aussi avec quel luxe d'observations Spencer a expliqué les origines du rythme. Et, sans doute, aucune de ces propositions ne doit être exclue par un bon esprit.

On a dit aussi (et cette explication est celle qu'on a donnée du chant religieux en général) que la répétition, dans la mélodie avec paroles, avait pour but *de mieux faire pénétrer certains mots importants* dans l'esprit de l'auditeur : « Un mot emphatique, un sentiment énergique, ne peuvent se graver fortement dans l'âme que par une répétition pénétrante. » (Matheson.) Le théologien Mithobius (1665) dit que « la répétition fréquente des mots, telle qu'on la pratique dans les motets et dans les concerts, implante profondément la parole de Dieu au cœur des hommes avec d'autant plus de joie et de force, ainsi que l'expérience le confirme ». M. Pirro, dans un récent travail sur Bach, ne pense pas autrement. La répétition dans la musique profane instrumentale aurait pour origine la répétition dans la musique vocale religieuse.

Cette opinion, qui confond une conséquence accessoire et fortuite avec une cause première, a un bien mauvais point de départ. Un artiste n'est pas un pédagogue. Est-ce que le poète, qui, lui aussi, veut répandre des idées importantes, use d'un tel procédé ? Prenez les plus belles scènes d'Homère, de Virgile, de tous les poètes modernes : vous n'y trouverez rien de semblable. Est-ce que Corneille a besoin de répéter plusieurs fois le *qu'il mourût* ? Jésus lui-même n'éprouve pas le besoin de répéter les « mots importants » ; les continuateurs de sa parole auraient-ils trouvé un procédé oratoire supérieur au sien ?

D'ailleurs la lecture des textes musicaux permet d'opposer à cette manière de voir beaucoup de faits qui la contredisent.

Le musicien répète souvent des mots qui ne se rattachent à aucune idée de propagande ou qui, dans la phrase littéraire, n'ont pas la plus grande importance. Dans la formule *exsultavit spiritus meus*, c'est *exsultavit* qui est le mot typique ; c'est cependant *spiritus meus* qu'Or. Lassus répète trois fois dans une pièce du recueil de 1567. Dans la formule : *Ich hatte viel Bekümmerniss* (*j'avais beaucoup d'affliction*), c'est certainement le dernier mot qui est le plus important ; or c'est le premier, *ich*, que Bach répète dans une de ses cantates !...

Ce qui prouve bien que la répétition est un fait musical premier, avant de devenir, par extension, un fait littéraire, c'est que dans l'association des paroles et du chant, nous voyons très souvent la mélodie ne pas se contenter d'une adaptation pure et simple au texte verbal (un tel cas est extrêmement rare !), mais organiser, par surcroît, un rythme qui lui est propre. J'en prends un exemple dans un des documents musicaux les plus anciens que nous possédions.

Dans le drame liturgique *les Vierges sages et les Vierges folles*, que nous a conservé un manuscrit du xi<sup>e</sup> siècle (Saint-Martial de Limoges), le chœur doit dire une suite de dix vers (?) dont voici les deux premiers :

*Adest sponsus qui est Christus: | vigilate, virgines.  
Pro adventu ejus gaudent | et gaudebunt homines.*

Ces lignes ont quinze syllabes chacune, avec des rimes dont la première se répète quatre fois, et les autres deux fois. Le schéma en est le suivant : *a, a, a, a, b, b, c, c, d, d*. Or voici la mélodie des deux premiers vers, traduite en notation moderne :

Comme on le voit, la première partie est la même dans ces deux périodes ; la seconde seule diffère. Dans la suite de la pièce, si on néglige quelques infimes variantes (qui paraissent provenir de simples lapsus), on trouve l'hémistiche A toujours répété en tête (soit dix fois en tout) et les deux hémistiques B et C alternant l'un avec l'autre : AB, AC, AB, AC, etc... Il y a là un rythme qui ne peut pas s'expliquer par l'alternance des rimes masculines et féminines ou par toute autre raison littéraire, et qui est spécifique à l'art musical.

D'autres fois, la musique introduira dans un vers des rythmes plus

courts, enveloppés dans un rythme général, soit par ce qu'on a appelé la « rime intérieure », soit par la répétition de chaque note (*dupliciter*, dit un manuscrit au-dessous d'une notation simple), soit par celle d'une brève formule ; d'autres fois elle choisira, dans le texte littéraire, un ou plusieurs mots dont elle tirera, par la répétition, un système considérable dont l'idée n'est nullement suggérée par le poète. Les expressions verbales semblent être de simples matériaux à l'aide desquels le compositeur construit comme il veut, par le procédé commode de la multiplication ; ainsi J.-S. Bach, sur les mots *Heute, wirst du mit mir*, écrit ceci :



D'autres fois, le compositeur met des formules mélodiques répétées sur une suite de mots dont aucun ne se répète, comme Bach qui introduit le rythme ternaire dans ce passage de la cantate *Ich habe genug* :

A musical score for basso continuo (cembalo) and bassoon. The bassoon part features a repeating pattern of eighth-note pairs. The basso continuo part has sustained notes. The lyrics are written below the notes.

(Ich habe) den Hei-land, das Hof-fen der Frommen auf mei-ne be-gie-ri-gen  
Ar-me ge-nommen.

« J'ai pris dans mes bras le Sauveur, espoir des fidèles. »

Non seulement la mélodie établit ici par répétition un rythme tripartite qui n'est pas indiqué par le texte verbal, mais les césures de ce rythme ne coïncident même pas, musicalement, avec les paroles !

### § 3. — Le rythme ternaire.

Sur les origines du rythme, Platon a une doctrine métaphysique et théologique. Un point de vue beaucoup plus sûr est celui de l'Histoire qui permet d'établir les faits suivants :

La musique sort de la magie ; or une des règles universellement suivies dans l'usage des formules magiques, c'est la répétition. Du chant magique primitif, le rythme est passé dans la liturgie religieuse, organisée sur des restes de magie ; de là dans la poésie lyrique, d'abord toute religieuse et musicale, puis, quand poésie et musique ont divorcé, dans la musique purement instrumentale, où par abstraction dernière

il est cultivé en lui-même et pour lui-même. Sans doute il y a eu un moment de l'évolution où l'agrément du chanteur et des auditeurs a trouvé son compte dans cet usage et l'a cultivé de façon désintéressée, *pour le plaisir*. Mais ce n'est pas l'agrément seul qui, d'abord, a créé cela. Quand le médecin antique disait à un malade de chanter *trois fois* une formule magique, il voulait le guérir et non l'amuser. Il croyait à l'efficacité de la recette pourvu qu'on la répétât un nombre de fois déterminé. Ce nombre faisait partie du remède. On pourrait poser comme principes : les rites manuels ne valent que s'ils sont accompagnés d'une formule orale ; la formule orale ne vaut que parce qu'elle était d'abord chantée ; le chant lui-même ne vaut que si l'est répété un nombre de fois déterminé. Sur ce dernier point, les documents sont innombrables.

Quel est le nombre magique par excellence ? Il serait intéressant de le rechercher, et de voir ensuite si ce nombre joue un rôle équivalent dans la composition musicale. J'avoue n'être pas en mesure de donner des précisions sur ce point. Sans doute il serait facile de citer des œuvres instrumentales du moyen âge et de la Renaissance où l'idée mélodique se répète exactement le nombre de fois exigé dans certains rites de magie ; mais les observations devraient porter sur un si grand nombre de faits et les exceptions paraissent si nombreuses qu'il vaut mieux renoncer à un parallèle incomplet, dont les conclusions ne sauraient être généralisées.

Je remarque pourtant que, de part et d'autre, les nombres favoris de la magie — en ce qui concerne la répétition — et les nombres musicaux sont les mêmes : 3 et 4 (avec leurs multiples) sont les principaux.

*Terna omnia*, « tout est ternaire », disait le rhéteur Ausone dans un petit poème consacré à l'éloge du nombre trois. Les anciens invoquaient trois fois de suite la plupart des Esprits dans les actes de sorcellerie. *Ter dico, ter incanto*, lit-on sur le clou magique destiné à rendre une sépulture inviolable (reproduit dans le dictionnaire de Daremburg et Saglio). Presque tous les *carmina* du médecin Marcellus doivent être répétés trois fois ou « trois fois trois fois » (*ter novies*) (1). En observant que Platon est mort le quatre-vingt-unième jour anniversaire de sa naissance, Sénèque rappelle que le nombre *parfait* par excellence est  $9 \times 9$ . Dans les textes publiés par les folkloristes américains, la répétition

(1) Sur l'usage du nombre trois dans les chants magiques employés pour guérir les maladies, cf. le *De medicamentis liber* du médecin bordelais Marcellus, édit. Teubner, VIII, 171, 193, 190, 192 ; XV, 11 ; XXXI, 33 ; XVIII, 26 ; XIV, 68 ; XX, 78 ; Varron, *De re rustica*, I, 2 ; Pline, *Hist. nat.*, XXVII, 106 ; *Hippiatrica* (collection d'ouvrages sur l'art vétérinaire réunis au x<sup>e</sup> siècle environ après Jésus-Christ), incantations sur les furoncles, sur la chute des poils chez les animaux, etc.

tion ternaire est assez fréquente. Un très important théoricien du XIV<sup>e</sup> siècle, Jean de Muris, pose, en parlant de la mesure musicale, une règle qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à une multitude de rites magiques : *Musica... a numero ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat; sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur, cum ultra novem semper fiat redditus ad unitatem. Ergo musica novenarium numerum non transcendit.* « La musique a pour principe le nombre trois qui, élevé au carré, donne neuf. Or, dans le nombre neuf tous les nombres sont pour ainsi dire contenus, car, après lui, on revient à l'unité (10, 11, 12, etc...). Aussi la musique ne dépasse-t-elle pas le nombre neuf (1). » Remarquons qu'aucune formule magique ne doit être répétée 11 fois ou 13 fois... et que ces mêmes nombres sont étrangers au rythme musical. Le nombre trois, au contraire, est aimé des compositeurs.

J'ignore si la numération la plus anciennement connue de l'humanité est la numération par 3 ou par 2 (ce dernier nombre étant imposé par la dichotomie symétrique du corps humain : deux pieds, deux mains, deux yeux, deux oreilles..?) et si le concept de 3 se résout dans le concept de 2 + 1. Ce qu'il y a de certain, c'est que le nombre trois joue un rôle très important — non exclusif d'ailleurs — dans le folklore, dans les religions antiques et modernes, et, avant tout cela, comme base, préparation ou accompagnement de tout cela, dans la magie. Je n'ai pas à reproduire ici la masse énorme de faits quel'on pourrait grouper autour de cette affirmation pour la justifier ; je ne puis que renvoyer aux ouvrages spéciaux sur les divers systèmes de numération. C'est un sujet du plus haut intérêt, non sans rapports nombreux avec l'histoire de la musique primitive : étude de l'origine réelle des premiers nombres que connaît l'humanité et de la valeur qu'elle leur attribuait. Nous avons là-dessus de très belles études qui ont récemment enrichi la philologie d'une nouvelle branche (2).

Dans la civilisation occidentale, la répétition ternaire paraît provenir des rites de la magie ; elle est attachée à une multitude de formules qui ne tirent pas seulement un pouvoir efficace de leur contenu, mais du rythme que leur impose un mysticisme arithmétique sans lequel on

(1) Jean de Muris, *Practica musica* (dans les *Script.* de Gerbert, III, p. 293).

(2) Ouvrages principaux : Gee, *Primitive numbers* (19<sup>th</sup> Annual Report of the Bureau of Ethnology, part. 2, 1897-98 Washington, Gov. Pr. off., 1900) ; Usener, *Dreiheit, Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre* (extrait du *Rhein. Museum*, nouv. série, LVIII, Bonn, 1903, p. 1-48, 161-208, 324-364) ; les trois dissertations sur le nombre 7 et l'étude sur le nombre 9 (*Enneadische Studien*) de Roscher, analysées dans la *Revue critique* des 26 mars 1906, 5 août 1907 et 25 juin 1908.

les considérait comme vaines. L'explication de la reprise ternaire est peut-être fournie par cette idée que le monde comprend trois régions (atmosphère, surface terrestre, partie souterraine) et que certains Esprits, régnant à la fois dans ces trois domaines, doivent être l'objet d'une triple incantation correspondant à leur triple pouvoir. L'incantation est la même et ne fait que se répéter, parce que l'Esprit, tout en ayant trois royaumes, n'est qu'une seule et même personne. Ainsi Hermès « *tris megiste* », trois fois grand, identifié sur le tard avec Thôt, le dieu de la magie en Égypte, est dit *solus et ter unus*; ainsi Hécate, régnant dans le Ciel, sur la terre et dans les Enfers : Hécate, triple ou « *trimorphe* » dans les textes littéraires et dans les monuments plastiques, est déesse lunaire, déesse adorée dans les carrefours, déesse en rapport avec le monde d'en bas ; et si son culte, comme tous les autres, sort d'idées très antérieures aux monuments qui nous le font connaître, il a prolongé son influence au delà du paganisme. Or Hécate présidait à toutes les opérations de la magie (Ovide) et on l'invoquait toujours *trois* fois : ainsi l'exigeait le rituel.

D'ailleurs peu nous importe le genre d'explication qu'il conviendrait de fournir. L'examen de ce difficile problème ne nous appartient pas. Il nous suffit d'observer que le rythme fondé sur la numération ternaire est aussi fréquent en magie qu'en musique, et qu'il est légitime d'établir entre les deux faits un lien de filiation.

### § 3. — Le « vers » magique.

Le rythme musical — qu'il faut bien se garder de confondre avec la mesure, car il en est distinct au point d'être en conflit presque constant avec elle — est formé de tous les éléments qui concourent au plan d'une composition. En me bornant ici aux éléments essentiels, et en appliquant à la musique la terminologie usitée en matière de versification (ce qui, on le verra, n'est nullement conventionnel), je m'appliquerai à justifier les propositions suivantes : 1<sup>o</sup> il y a, dans toute œuvre instrumentale : a) des propositions, incises ou hémistiches, qui concourent à former des *vers* d'étendue inégale ; b) des vers qui forment des *phrases* ; c) des phrases qui forment une *strophe* ou *période* (1). 2<sup>o</sup> Cette organisation est celle du langage magique. L'incantation nous offre les premiers types du vers et de la strophe. — Faudra-t-il en conclure que le rythme musical *vient de la magie*? Ce serait peu exact;

(1) Je prends ici le mot *période* dans le sens des grammairiens anciens qui, par ce mot, désignent très souvent la strophe tout entière.

mais si j'écarte cette thèse, c'est pour la remplacer par une autre qui est plus radicale : la magie orale, première manifestation des arts du rythme (oral), est elle-même de la musique ; c'est un langage organisé comme celui des musiciens qui ont une enseigne : langage, bien entendu, rudimentaire et dont nous n'avons la plupart du temps que les paroles ; mais cela suffit pour étudier le rythme.

Qu'il y ait des *vers* inégaux dans une œuvre de Bach ou de Mozart, comme dans une ode de Pindare, un chœur d'Eschyle ou une fable de La Fontaine, c'est ce que reconnaîtra sans peine quiconque se donnera le plaisir d'analyser la phraséologie musicale en plaçant là où il convient (et sans subir l'influence fâcheuse de la barre de mesure) les césures principales et les césures secondaires. On peut différer d'avis sur les dimensions du vers et sur celles de la strophe (c'est-à-dire considérer comme *hémistiche* ce que d'autres considéreront comme *vers*, et réciprocement), mais les principes fondamentaux de cette analyse sont hors de contestation. Avant de montrer certaines ressemblances rythmiques entre la magie et la musique, il n'est pas inutile de se rappeler que le même mot désignait autrefois l'incantation magique et le vers des poètes : *carmen*, dont la forme initiale est *casmen*, transcription du mot sanscrit *casman*, « texte sacré, invocation, enchantement ».

Le *carmen* magique est constitué de plusieurs façons. En voici quelques-unes que je prends dans le livre de Marcellus :

1° Un mot (intelligible ou non) est répété deux fois, et suivi d'une formule tantôt plus longue, tantôt plus courte, qui est très différente par les sons, ou formée librement avec les sons composants du premier mot. Pour guérir les boutons sur l'œil, il faut employer le *carmen* : *Kyria*, *Kyria*, *Kassaria Souròrbi*, soit une formule repétée deux fois et suivie d'une autre formule plus longue :

<u>A</u>	<u>A'</u>	<u>B</u>
<i>Kyria,</i>	<i>kyria,</i>	<i>kassaria Souròrbi</i>

ou celui-ci :

<u>A</u>	<u>A'</u>	<u>B</u>
<i>Va-t'en,</i>	<i>va-t'en,</i>	<i>je suis plus fort et je te chasse (1)</i>

Pour guérir les maux de ventre :

<u>A'</u>	<u>A'</u>	<u>B</u>
<i>Alaband(a),</i>	<i>alaband(i),</i>	<i>alambo</i>

Ici, la dernière formule est plus courte.

(1) En grec dans le texte. *De medicamentis*, VIII, 192.

2<sup>o</sup> D'autres fois, le principe de la répétition combiné avec celui de la variété donne lieu à un rythme tripartite fondé sur l'allitération :

*Adam bedam, alam betur, alam botum* (1).

3<sup>o</sup> Les variétés sont nombreuses. Il y a, dans une autre classe, le *carmen* composé de mots sans rapports phoniques l'un avec l'autre :

*In mon dercomarcos axatison* (2).

ou bien, lorsque la formule doit être écrite, de lettres différentes :

Λ Φ Μ Θ Κ Ι Α (3)

Chacun de ces *carmen* devant être répété trois fois ou neuf fois, il en résulte une période ou une strophe composée de trois ou de neuf vers. Il y a même tel *carmen* qui doit être répété *trois fois neuf fois* (*ter novies*).

4<sup>o</sup> La magie a aussi des formes rythmiques plus développées. Marcellus conseille le *carmen* suivant pour guérir les furoncles (4) : *Nec mula parit, nec lapis lanam fert, nec huic morbo caput crescat, aut si creverit, tabescat.* « Un mulet n'engendre pas ; une pierre n'a pas de laine ; de même la tête de ce mal ne doit pas grandir, ou, si elle a grandi, qu'elle se dissolve ! » Ici, les césures de la formule ne sont plus indiquées par les similitudes phonétiques, mais par le sens, par l'opposition symétrique des idées, et elles distribuent cette période en vers inégaux :

*Nec mula parit,  
Nec lapis lanam fert,  
Nec huic morbo caput crescat, aut si creverit, tabescat.*

Ce qui, au point de vue du rythme pur (et non plus au point de vue sonore), reproduit le schéma A, A', B, passant du vers à la période. On peut aussi scander, si l'on préfère :

*Nec mula parit | nec lapis lanam fert |  
Nez huic morbo caput crescat | aut si creverit tabescat ||.*

Marcellus, pour je ne sais plus quelle autre maladie, conseille le *carmen* suivant, qu'il faudra « chanter » (*præcantare*) à jeun : *Exi hodie nata si ante nata, si hodie creata, si ante creata ; hanc pestem, hanc pestilentiam, hunc dolorem, hunc tumorem, hunc ruborem, has toles, has tosillas, hunc panum, has paniculas, hanc strumam, hanc strumellam,*

(1) *De medicamentis*, XXVIII, 73.

(2) *Ibid.*, VIII, 171.

(3) *Ibid.*, XXIX, 26.

(4) VIII, 191.

*hanc religionem, ero, educo, excanto de istis membris, medullis* (1). Ici, les césures et les divisions sont indiquées à la fois par le sens et par les allitésrations, les groupes de sons. On peut scander ainsi :

*Exi hodie nata, si antea nata | si hodie creata, si antea creat*a*, |  
*Hanc pestem | hanc pestilentiam |*  
*Hunc dolorem, hunc tumorem | hunc ruborem |*  
*Has toles | has tosillas, |*  
*Hunc panum | has paniculas |*  
*Hanc strumam | hanc strumellam | hanc religionem |*  
*Evoco | educo | excanto |*  
*De istis membris | medullis ||.**

5° Il y a enfin telle formule narrative, nettement destinée au chant (*præcantio*, dit Marcellus), et dans laquelle on peut voir quelque chose d'analogue à ce qu'on a appelé le « long vers » dans les odes de Pindare : *Stabat arbor in medio mari et ibi pendebat situla plena intestinorum humanorum; tres virgines circumibant, duæ alligabant, una revolvebat.* Ce *carmen* (qui, pour le dire en passant, ressemble au début de certaines chansons populaires où règne le coq-à-l'âne) n'a pas de rythme. Tout au plus pourrait-on scander ainsi (?) :

*Stabat arbor in medio mari*  
*Et ibi pendebat situla plena intestinorum humanorum;*  
*Tres virgines circumibant,*  
*Duæ alligabant, una revolvebat.*

Il est vrai que cela doit être « préchanté » trois fois ; le *carmen* acquiert ainsi, par la répétition globale, le rythme qui lui fait défaut intrinsèquement.

Toutes ces formules ne sont certes pas comparables à celles de Virgile ou d'Horace ! Ce sont des *carmina*, au sens antique du mot.

#### § 4. — Le vers musical.

Dans la musique instrumentale, les vers sont constitués de la même façon. Nous avons d'abord le vers constitué sur le type A, A' B (*Kyria*, *Kyria*, *Kassaria Sourôrbi*). Le n° 32 de la *Passion selon saint Jean* commence (violes d'amour) par ces deux vers qui reparaissent constamment au cours de la pièce :





La strophe se termine par cet autre vers identiquement construit :



Je n'ai pas à entrer ici, comme je l'ai fait ailleurs (1), dans l'analyse de cette mesure composée (12/8) qui est, à elle seule, un vers entier, ni dans la recherche du mètre antique auquel ces groupes de durées peuvent être rattachés. Il suffit que le lecteur reconnaissse là des vers analogues au carmen magique et aux vers des poètes (la croche terminale, placée après la barre de mesure, faisant compensation, pour le nombre total des temps, avec le retard qui résulte du demi-soupir initial). Ces rapprochements typographiques en donnent certainement l'impression, même visuelle.

Le n° 62 de la *Passion selon saint Jean* commence ainsi (je numérote les mesures, pour faciliter cet exposé, en reproduisant d'abord le texte de l'édition courante) :

The musical notation shows twelve numbered measures. Measure 1 starts with a forte dynamic (tutti) and a quarter note. Measures 2 and 3 follow with eighth-note pairs. Measures 4 through 12 continue the rhythmic pattern of eighth-note pairs, with measure 10 featuring a sixteenth-note cluster and measure 12 ending with a half note.

Cette période qui, contrairement aux vers cités plus haut, commence avant la barre de mesure au lieu de commencer avec elle ou après elle, se décompose facilement en trois vers d'égale étendue, ou bien en deux vers dont le second serait un long vers. L'essentiel est de déterminer la césure qui constitue le premier vers. Cette césure est dans la mesure 4. Le *do* ♭ est une appoggiature qui retarde le *si* ♯, lequel forme

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (couronné par l'Institut, A. Picard, éditeur).

avec la basse un renversement de l'accord de dominante d'*ut* mineur : c'est après ce *si* que doit être placée la césure, selon le mouvement habituel de la mélodie qui module de la tonique à la dominante. Le *la* est une note de remplissage ou d'enchaînement ; ainsi comprise, cette note laisse en dehors les 3 croches qui terminent la mesure 4, et leur donne la valeur d'une anacrouse par laquelle commencera le second vers ; cette anacrouse est certaine : elle se déduit, par analogie, de la forme des autres incises, car elle se retrouve à la fin des mesures 6, 8, et au commencement de la mesure 10. On aurait parfaitement pu, semble-t-il, disposer tous les textes musicaux en lignes inégales, comme on l'a fait pour les poèmes en vers ; si on n'a pas suivi cette règle qui eût introduit tant de clarté dans la musique, c'est à cause des notes qui sont dans le cas du *la* de la mesure 4 : elles enchaînent sans interruption les diverses parties de la phraséologie musicale ; mais elles ne doivent pas empêcher le lecteur — et surtout l'exécutant ! — de voir la structure du rythme. Il faut donc comprendre ainsi ce texte :

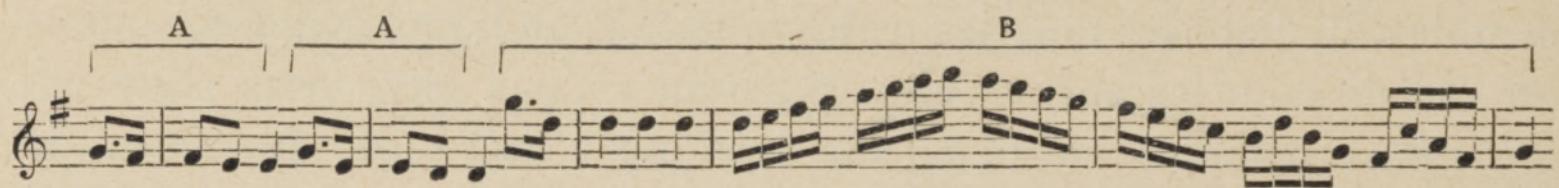
La même raison qui a fait placer la césure-fin de vers après l'accord de dominante peut la faire placer après l'accord *sol do mi*, renversement qui ne conclut pas encore sur la tonique et reste suspensif. Mais, très légitimement aussi, nous pourrions considérer les 4 dernières mesures de ce texte comme formant la 3<sup>e</sup> partie du second vers, lequel, en ce cas, serait un « long vers », deux fois plus étendu que le premier. Nous aurions donc, en désignant par les mêmes lettres les formules égales,

le schéma : { A, A, B  
                  { C, C, D, ce qui est l'équivalent du carmen magique type :

A  
 Kyria,  
 A  
 Kyria,  
 B  
 Kassaria Sourôrbi

Quelle que soit la méthode adoptée, ce schéma reste visible.

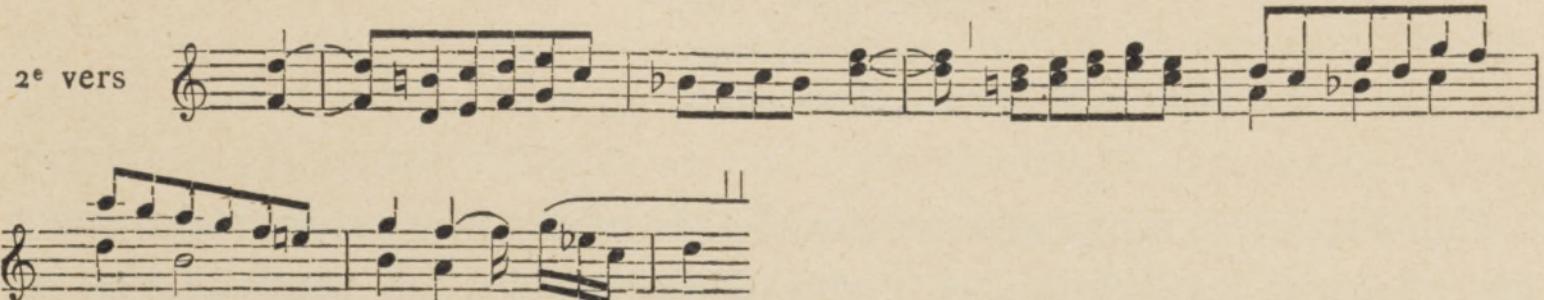
Comme l'incantateur, le musicien a une tendance, tout en suivant ce plan, à étendre la partie B ; il est ainsi amené à en faire un vers et à se servir de A, A, pour un vers unique où ils entrent chacun comme hémi-stiche. Ainsi Mozart dans sa sonate n° 14 (1<sup>er</sup> cas : vers unique, avec B allongé) :



Et dans sa sonate n° 1 (2<sup>e</sup> cas : l'allongement de B donne lieu à 2 vers) :

et dans la sonate n° 7 :

Les vers musicaux qui viennent d'être cités sont formés d'idées mélodiques et rythmiques se répétant avec de très légers changements. Ils sont du même type que les quatre premières formules d'incantation citées plus haut. Mais il y a aussi en musique des vers faits d'éléments hétérogènes, du même type que le carmen *In mon dercomarcos axatison*, et qui compensent la diversité de leurs éléments composants par la répétition globale :



(Mozart, andante de la Sonate n° 1.)

ou encore :

(Mozart, andante de la Sonate n° 2.)

Il y a enfin en musique, dans un même système — et je n'ai pas besoin de le montrer par un long étalage d'exemples — des vers d'étendue fort inégale : tantôt c'est une brève formule d'introduction, une sorte d'épiphénomène (exclamation) placée en tête d'un développement, comme les deux accords par lesquels débute la symphonie héroïque de Beethoven ; tantôt c'est une phrase très courte, indépendante au point de vue rythmique, liée seulement au contexte par l'harmonie et qui sert de transition entre deux strophes ; tantôt c'est un rappel d'idée réduit à une indication, une réminiscence ; tantôt c'est une idée nouvelle qui s'insère brusquement dans le discours musical et qui produit un excellent effet, précisément parce qu'elle est très brève et comme isolée (cas fréquent dans les pièces de R. Schumann) ; tantôt enfin, après une longue péroration qui a définitivement conclu sur la tonique, c'est la reprise des deux dernières mesures, inutiles au triple point de vue du sens, de l'harmonie et du rythme, mais soulignant le mot de la fin et formant une petite phrase à part. Le carmen *Exi hodie nata* etc., cité plus haut, avec ses vers inégaux mais ses groupes rythmiquement symétriques, reproduit assez exactement la structure d'une strophe musicale de ce genre.

#### § 5. — La strophe magique et la strophe musicale.

Dans un texte d'incantation magique publié par Miss Fletcher, et qui sera étudié un peu plus loin, nous trouvons, avec une brève introduction et l'appel nominal à un Esprit, la formule *I'hare, 'hare, 'ahe*, répétée trois fois :

*I'hare, 'hare, 'ahe,  
I'hare, 'hare, 'ahe,  
I'hare, 'hare, 'ahe.*

Cela fait un rythme ternaire double : le même mot est reproduit trois fois avec une abréviation, et le vers dans lequel il est reproduit se répète lui-même trois fois. L'ensemble constitue une *strophe* (ce que les anciens appelaient souvent aussi une *période*).

Voici la mélodie de la première strophe chantée sur ces paroles ; elle est répétée dans toutes les strophes suivantes :

(Tiré du *Twenty-second annual report of the Bureau of american ethnology*, contenant *The Hako, a Pawnee ceremony*, par Miss Alice C. Fletcher, 1 vol., 371 p., Washington, Government printing Office, 1904, pages 27-8.)

Ce mode de construction est celui de beaucoup de formules magiques dans la civilisation gréco-latine. Telles sont les anciennes recettes de médecine. Pour guérir l'orgelet (1), il faut dire trois fois : *rica, rica, sero*, ce qui donne le système :

*Rica, rica, sero,* } Strophe  
*Rica, rica, sero,* } ou  
*Rica, rica, sero.* } période.

Pour guérir les hommes et les bêtes qui souffrent de coliques, il faut dire, ou plutôt chanter (2) trois fois : *alabanda, alabandi, alambo*, ce qui donne :

*Alabanda, alabandi, alambo,* } Strophe  
*Alabanda, alabandi, alambo,* } ou  
*Alabanda, alabandi, alambo.* } période.

(1) *De Medicamentis*, VIII, 190-1.

(2) « *Hoc præcantum* », dit Marcellus.

Tantôt les mots qui composent le vers sont différents (1) les uns des autres, tout en étant inintelligibles ; tantôt ils constituent une phrase ayant un sens (2) grammatical, mais le rythme ternaire est maintenu. Il est alors simple au lieu d'être double. Il arrive aussi que la strophe elle-même se répète neuf fois, identiquement, ce qui complète la ressemblance des incantations latines avec celles des Indiens d'Amérique.

Je n'éprouve aucun scrupule à rapprocher de pareils textes d'exemples pris dans les chefs-d'œuvre de l'art musical, pas plus que je n'en éprouverais à dire que le sang circule dans les veines d'un Bach ou d'un Mozart comme dans celles d'un Pawnee ou d'un nègre d'Afrique, et qu'en cela au moins ces divers hommes se ressemblent (3).

Je trouve un exemple de répétition triple (comme dans la strophe *I'hare, 'hare, 'ahe*) dans la plus belle des symphonies de Beethoven (la V<sup>e</sup>) ; c'est une strophe composée de trois membres (*Kôla*, disent les métriciens grecs) analogues à trois vers construits sur le type *rica, rica sero* :

The musical score displays three strophes of Beethoven's Symphony No. 5, first movement. The score is in common time and key signature of B-flat major. Each verse is composed of three measures. The first two strophes are identical, while the third is longer. Measures are numbered 1, 2, and 3 above the notes. A brace groups the first two strophes, labeled "Strophe ou période".

(1) Ex. : *Trebie, potmia, telaphabo* (Marcellus, *ibid.*, XXIX, 45).

(2) *Ibid.*, XV, II.

(3) La magie arrive même aux *Syzygies*, c'est-à-dire aux « enchaînements de systèmes », qui constituent le plan de la grande musique instrumentale. Il y a une syzygie (avec un *Leitmotiv*, ou refrain) dans l'opération que la magicienne de Virgile résume ainsi :

« J'entoure trois fois ton image de ces trois liens, de couleur différente, et je la porte trois fois autour de l'autel. La divinité (Hécate) aime le chiffre impair. *Chants magiques, éloignez Daphnis de la ville et conduisez-le vers moi.* (Virgile, *Eglogue VIII*, v. 72 et suiv.)

§ 6. — **Le refrain. Opinions sur ses origines.**

L'usage de l'incantation magique, constaté dans le passé le plus reculé, permet d'expliquer un fait qui a la plus grande importance à la fois dans le lyrisme populaire et dans la musique pure : c'est le refrain. Le refrain est essentiel aux chansons ; il ne l'est pas moins aux compositions d'un Bach, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven, à une sonate, à une fugue, à une symphonie. Il est la base du rondo, genre de construction qu'on ne trouve pas seulement dans les pièces qui portent ce nom, mais un peu partout. D'où vient le refrain ? Question que les philologues ont considérée comme très difficile, et qu'ils ont résolue diversement. J'indiquerai d'abord les explications qu'il m'est impossible d'adopter.

On a dit que le refrain est un moyen de donner à une pièce la symétrie du rythme, et de compenser ainsi la liberté de la mesure (Grimm). Mais ce serait là une préoccupation de musicien savant et raffiné. Les primitifs ne sont pas des artistes.

On a dit que la chanson populaire était d'abord épique, narrative, c'est-à-dire chantée par une seule personne ; mais que peu à peu, dans une période nouvelle de son développement, le lyrisme avait combiné la parole d'un soliste avec celle d'un groupe d'auditeurs exprimant aussi leurs sentiments, et que le refrain serait l'expression de ce rôle collectif, analogue à celui du chœur dans la tragédie antique (Geijer). Explication qui me paraît pécher par la base, car chez les primitifs tels que je les conçois, il n'y a pas d'épopée parce qu'il n'y a pas encore d'histoire, et la distinction si importante du musicien et du « public », du soliste et de l'« auditoire » suppose un état de civilisation relativement avancé.

On a dit que dans les danses chantées il y avait une série de soli coupés soit par une exclamation, un cri, une phrase brève du chœur tout entier, un vers « avec lequel on eut de bonne heure l'idée de faire rimer le dernier vers du couplet ou un vers nouveau, souvent plus court, ajouté à la fin du couplet et qui devint une sorte de « leitmotiv » (L. Clédat, Jeanroy, Pineau). Explication analogue à la précédente, et qui ne peut s'appliquer qu'à une période très moderne. Là encore, il s'agit du lyrisme savant, et non du lyrisme populaire, source de l'autre.

On a dit aussi que le chanteur primitif, *à chaque pause*, faisait sur l'instrument dont il s'accompagnait quelques accords pour séparer nettement deux strophes consécutives, sorte de ritournelle instrumentale ; qu'ensuite la poésie et la musique s'isolèrent, et qu'alors le bref

interlude qu'on avait coutume d'entendre après chaque portion du poème fut remplacé par quelques onomatopées plus ou moins approximatives (R. Rozières). Explication ingénieuse mais faible, superficielle, ne donnant pas la raison de ces « pauses » que le chanteur introduit dans l'exécution vocale, et interprétant de façon tout à fait inadmissible le caractère bizarre de certains refrains.

M. P. Meyer a rattaché le mot *refrain* à l'idée de « fioriture musicale » (*refrangere*) ; c'est une explication étymologique intéressant une période moderne de l'évolution du lyrisme (le XIII<sup>e</sup> siècle, ou, un peu plus haut, les premiers essais de poésie en langue vulgaire), mais ce n'est pas une explication prenant les faits à l'origine.

L'opinion de M. Meyer a été adoptée, ou à peu près, par l'auteur d'un ouvrage célèbre, M. Jeanroy, qui m'excusera de parler ici de lui avec quelque impatience, bien que je connaisse toute l'étendue de son savoir et sa grande autorité. Certains romanistes ont ceci de très particulier : ils étudient un sujet essentiellement musical — la poésie lyrique — en laissant systématiquement de côté tout ce qui est musique. Et quand la force des choses les oblige à parler en musiciens, non en littérateurs, ils oublient vraiment le devoir de précision auquel est tenu un critique sérieux. M. Jeanroy, adoptant l'opinion qui voit dans le refrain un interlude instrumental, périodiquement mêlé au chant, croit trouver un argument en faveur de cette thèse dans les vers d'une vieille chanson qu'il commente ainsi (1) :

« Une pastourelle française de Jocelin de Bruges nous montre une bergère qui

En sa pipe *refraignait*  
le vers d'une chanson...

« Ces vers, dit-il, signifient qu'elle s'accompagnait sur la flûte, mais en sourdine, sur un ton plus bas. » J'avoue que je ne comprends pas. C'est un étrange tour de force que s'accompagner sur un instrument à vent quand on chante ou quand on parle. De plus, la flûte n'a pas de sourdine ; enfin un accompagnement « un ton plus bas » (que la mélodie) serait un monstre. M. Jeanroy continue : « *Refrain* ou *refrai* serait donc primitivement un terme musical signifiant *mélodie*, et en particulier *mélodie basse*, avec les paroles qui y étaient jointes, ou, comme me le fait remarquer M. G. Paris, des modulations, des vocalises où la voix, s'arrêtant pour reprendre aussitôt, passe brusquement d'une note à l'autre, ce qu'on exprimerait assez bien en disant qu'elle se brise (fran-

(1) Jeanroy, *les Origines de la poésie lyrique*, p. 104.

gitur). » Je veux croire qu'il y a un défaut de rédaction dans ce langage : il m'est inintelligible.

### § 7. — La magie et le refrain.

Je rappelle d'abord deux principes qui me paraissent devoir être des règles de critique et sur lesquels je ne saurais trop insister :

1<sup>o</sup> Quand on traite la difficile question des « origines », il ne faut pas s'arrêter à des formes savantes, constituées par des artistes ou des lettrés, mais remonter beaucoup plus haut, en songeant d'abord que le lyrisme a évolué en allant de la musique à la littérature et, en second lieu, que la musique est le seul art vraiment populaire. Ainsi, chez les anciens, je distinguerais volontiers une première période où le lyrisme se confond avec l'incantation ; une seconde période où il est une œuvre moitié rituelle, moitié *littéraire*, s'encadrant dans une cérémonie religieuse ; une troisième période où il est presque sécularisé, pénétré d'esprit profane : alors il donne lieu à ces concours, ces *agônes* ou *certamina* qui nous sont connus par les inscriptions, et où on peut voir l'équivalent de ce que sont en Occident les *feis* irlandaises et les *eisted-food* galloises. En dehors des lettrés, des savants et des professionnels, l'esprit populaire lui-même a évolué : il est allé de la recette utilitaire à l'idée du pur agrément, de la superstition au scepticisme, de la foi à la raillerie ; lui aussi a fait, à sa manière, et sur le tard, œuvre d'imagination et d'« art ». Il ne suffirait donc pas d'être en présence d'une pièce ayant un caractère populaire authentique — due à des gens qui ne savent ni lire, ni écrire, ni calculer — pour croire qu'on a un document capable d'éclairer directement le problème des origines.

2<sup>o</sup> Puisque les œuvres populaires, en somme les plus anciennes, sont à distinguer très nettement des autres, il ne faut pas leur appliquer la même méthode de critique qu'aux œuvres savantes. Si, pour les raisons que je n'ai pas à rappeler, on admet avec nous que la musique est plus ancienne que la poésie, et que les lois constitutives de la composition poétique sont empruntées à la composition musicale, on sera naturellement porté à ne pas considérer un fait littéraire comme un fait « premier » dans la genèse du lyrisme, et à voir dans les chansons des primitifs tout autre chose que ce qu'y cherchent les grammairiens, habitués à un mode de pensée qui n'est pas celui du musicien.

Ceci posé, jetons un coup d'œil sur les documents que nous possé-dons.

On peut classer les refrains en les considérant au point de vue rythmique (c'est-à-dire en tenant compte de leur place avant ou après la

strophe, ou à l'intérieur du couplet) et au point de vue grammatical. Dans ce second cas, on peut distinguer : 1<sup>o</sup> les refrains qui sont liés par leur sens à l'ensemble de la composition, en expriment l'idée générale ou le sentiment dominant, et qui font corps avec le poème ; 2<sup>o</sup> les refrains qui, tout en offrant un sens par eux-mêmes, ne se rattachent pas nettement au reste de la pièce, et ont pu suggérer l'idée d'un emprunt fait à une autre chanson ; 3<sup>o</sup> les refrains *inintelligibles* — pour le grammairien, s'entend, car l'inintelligibilité grammaticale peut être comme l'envers d'un fait musical très digne d'attention.

Ce sont ces derniers refrains qui me paraissent les plus importants parce que ce sont les plus anciens. Les deux autres genres appartiennent à une époque où l'esprit des poètes, interprétant librement de vieilles traditions, les transpose dans le domaine du goût, de l'art et de la composition savante.

J'estime que le refrain est sorti de l'usage populaire de l'incantation. Pour le montrer, je prendrai mon point de départ d'observation dans le très riche répertoire de magie musicale que nous devons à l'admirable sympathie de Miss Fletcher pour les demi-civilisés. Là, nous sommes tout près de la simple nature et nous pouvons observer un courant en regardant au griphon de sa source. Et il faut bien se servir de ce répertoire, puisque ceux des Grecs et des Latins sont perdus !

#### § 8. — Le lyrisme magique chez les Indiens.

Voici le début de la cérémonie *Hako*, qui comprend une centaine de chants, et où les Pawnees (Indiens des États-Unis) font appel aux Esprits pour obtenir les biens de la vie : enfants nombreux assurant la perpétuité et la force de la tribu, abondance des fruits de la terre, sécurité, etc. ; c'est l'équivalent du culte de Dionysos chez les Grecs. Dans cette sorte d'introduction à l'ensemble de la cérémonie, sont successivement invoqués tous les Esprits qui servent d'intermédiaires entre les hommes et Tira'wa, la « grande Puissance ». Le nom de l'Esprit invoqué est en capitales dans chaque strophe (1).

I

*Ho-o-o !*  
*I'hare, 'hare, 'ahe !*  
*I'hare, 'hare, 'ahe !*  
*Heru ! AWAHOKSHU. He !*  
*I'hare, 'hare, 'ahe.*

II

*Ho-o-o !*  
*I'hare, 'hare, 'ahe !*  
*I'hare, 'hare, 'ahe !*  
*Heru ! HOTORU. He !*  
*I'hare, 'ahe !*

(1) *Twenty-second annual report of the Bureau of american ethnology*, contenant *The Hako, a Pawnee ceremony*, par Miss Alice C. Fletcher, 1 vol., 371 p.

III

*Ho-o-o !  
I'hara, 'hare, 'ahe !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
Heru ! SHAKURU. He !  
I'hare, 'hare, 'ahe !*

IV

*Ho-o-o !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
Heru ! H'URARU. He !  
I'hare, 'hare, 'ahe !*

V

*Ho-o-o !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
Heru ! TOHARU. He !  
I'hare, 'hare, 'ahe !*

VI

*Ho-o-o !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
I'hare, 'hare, 'ahe !  
Heru ! CHAHARU. He !  
I'hare, 'hare, 'ahe !*

Nous savons qu'il s'agit d'une cérémonie de magie. Nous avons la mélodie de ce lyrisme tout primitif et le détail des circonstances où elle était chantée ; alors même que nous ne la posséderions pas, il nous suffirait de constater la répétition des formules et l'identité des strophes pour en déduire le caractère musical de tout le morceau.

Voici maintenant l'explication de ce texte par Miss Fletcher :

*ho-o-o* ! = exclamation qui sert ici de prélude ou d'introduction au chant.

*I'hare* = exclamation indiquant que l'attention se porte sur quelque chose d'important dont il faut considérer le sens et l'enseignement.

*'hare* = abréviation du mot précédent.

*'ahe* = autre abréviation, avec changement de l'*r* en *h*.

*heru* = exclamation respectueuse, comme en présence de quelque chose de sacré.

*he* = autre abréviation de *I'hare*.

Qu'y a-t-il, en somme, dans chacune des strophes de ce « carmen » ? Une exclamation qui est une sorte de geste imposant l'attention, et le nom de l'Esprit invoqué. Voilà les deux pauvres éléments de tout ce lyrisme ! Le geste vocal se réduit à une ou deux interjections (*ho-o-o* et *I'hare*).

Un grammaire habitué à manier des propositions et des formes analytiques, ne trouve là rien qui le satisfasse ; et s'il en est ainsi, c'est qu'il ne s'agit pas d'une composition littéraire, mais d'une composition musicale. Voilà le fait essentiel et premier. D'autres faits accessoires contribuent à le mettre en lumière.

Comme il n'est pas un beau parleur, ou parce qu'il n'a pas à sa disposition des mythes constitués, favorables à l'essor de l'imagination poétique, ou bien encore parce que la mention de ces mythes n'est nullement nécessaire à l'opération magique, le poète-chanteur magicien se borne, pour tout développement, à modifier la forme de l'interjection (*I'hare, 'hare, 'ahe, he*). En laissant de côté la petite introduction (*ho-o-o*), on peut dire que la première strophe se résume ainsi en

un cri : *He Awahokshu !* et la seconde : *He Hotoru !* et la troisième : *He Shakuru !* etc... C'est là essentiellement *la formule magique*. Ce n'est presque rien ; pour le magicien, la mélodie sur laquelle cela est dit — l'incantation — est l'important.

Même observation à faire sur le chant adressé, la nuit, aux Pléiades (douzième rituel de la même cérémonie *Hako*) (1) :

I

*Weta racha ; ha !*  
*Weta racha ; wetta racha ;*  
**CHAKAA !**  
*Ruto Chirao ! Ha ! Wira ; ha !*

II

*Weta racha ha !*  
*Weta racha ; wetta racha ;*  
**CHAKAA !**  
*Ruto Chiaro ! Ha ! Wira ; ha !*

Traduction de ce texte par miss Fletcher :

*Weta* = *Venant, approchant* (appliqué aux étoiles qui apparaissent à l'horizon).  
*racha* = *s'élevant en haut* (id.).  
*ha !* = *regardez, voyez !...*  
**CHAKAA** = nom des Pléiades.  
*Ruto* = *c'est*  
*Chiaro* = *bien*  
*Wira* = *venant, apparaissant*.  
*ha !* = *voyez !...*

Ici encore, il n'y a guère qu'une exclamation, un geste, et un nom magique.

Supposez maintenant un chanteur qui, au lieu d'être un « primitif » ou un demi-sauvage, soit un « poète lyrique » au sens que les anciens donnaient à ce mot, c'est-à-dire un artiste ayant à sa disposition, comme matière de poème, des mythes précis et brillants ; un homme doué d'une grande imagination et suffisamment affranchi des croyances de la magie pour ne pas rester prisonnier de certaines formules. Il procédera autrement, tout en suivant la tradition sur certains points. Il conservera la composition par strophes, et il s'inspirera toujours d'une pensée religieuse. Mais comme, au lieu de parler à un Esprit dont il ne sait que le nom, il s'adresse à un dieu personnel ayant une biographie et une légende fixées, il étoffera ses strophes d'une matière riche et brillante. Il mettra d'abord dans son invocation un peu plus de civilité, de « façon » et de rondeur (comme fait Terpandre, dans le fragment de lui qui nous a été conservé, et qui n'est pas très sensiblement différent des textes que je viens de citer). Peu à peu, au lieu de varier des interjections, il développera des idées, il exposera des faits. Toutes ces onomatopées qui suffisaient au primitif s'évanouiront comme insuffisantes pour

(1) *Ibid.*

un esprit cultivé; il n'en restera que la formule-type (*He Hotoru! — He Shakuru...*), qui sera comme la marque distinctive et le caractère traditionnel d'un genre transformé : ce sera le refrain, gardant son air mystérieux d'autant plus bizarre qu'il est une survivance de vieux usages en pleine civilisation moderne. Dans le refrain reparaîtra et se condensera l'incantation primitive.

### § 9. — Les refrains de magie et le lyrisme grec.

Le lecteur jugera peut-être que pour aller des Indiens Pawnees aux Grecs de l'antiquité classique, il est difficile de trouver une passerelle solide comme transition. C'est pourtant à la lumière des faits qui viennent d'être exposés que peut s'expliquer le lyrisme populaire antique, base du lyrisme savant. La magie est un fait universel ; en matière de rythme, ses procédés sont partout les mêmes.

Il y a, chez les Grecs, un certain nombre de genres lyriques dont la plupart ne nous sont connus que par leurs refrains. Ces refrains sont très curieux. Ils donnent lieu aux observations suivantes :

1<sup>o</sup> Chaque refrain indique le nom de la divinité à laquelle le chant est adressé.

2<sup>o</sup> Ce nom est précédé d'une interjection telle que *ὦ*, *iώ*, *iέ*, *aī...*

3<sup>o</sup> L'interjection et le nom constituent une formule indissoluble qui désigne la chanson tout entière, et sert même quelquefois d'épithète au dieu pour qui l'on chante. Exemple :

*aī-Linos* (*Linos* désignant ici à la fois un refrain, un genre de chant et un personnage mythique) ;

*ié-Paīan* (id., *Paīan* étant un dieu guérisseur) (1) ;

*i* (pour/*ié*?) *oulos* (id., *Oulō* étant une épithète de Déméter, déesse des gerbes) ;

*ô-Hymenaié* (id.).

(Cf. les mots *Oupingos*, chant en l'honneur d'Artémis; *Lityersès*, chant de moissonneurs et nom d'un fils légendaire de Midas; *Ialémos*, chant funèbre et nom d'un personnage).

L'identification du refrain avec le nom de la chanson et avec celui d'une divinité montre bien son importance : cette importance ne peut s'expliquer que par l'ancienneté du refrain ; et comme tous ces chants ont un caractère religieux, il est impossible de ne pas les rattacher à des usages d'incantation magique, lorsqu'on sait les antécédents et les

(1) Ce mot finit par désigner Apollon lui-même, identifié avec Paīan; cf. *Iliade*, XV, 365; *Œdipe-Roi*, V, 154; C. I. A. (Selinonte), 210; C. I. G., 1946.

origines de tous les cultes religieux. *Ié-Païan* est l'équivalent de *Hé-Hotoru*. Cette interjection *ié*, sur laquelle, d'habitude, le lecteur passe négligemment, est la survivance, l'attestation certaine du fait capital d'où est sorti tout le lyrisme : l'incantation primitive. Ce qui prouve bien son importance exceptionnelle, c'est que les anciens en faisaient aussi une épithète au nom d'une divinité, rappelant clairement par là des rites populaires. On dit, dans un chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle : « J'invoque Péan *ièien* (1). »

Lorsque l'incantation, évoluant comme tous les autres genres, passe du domaine populaire dans celui de l'art et de la « littérature », et lorsque les cultes religieux ont succédé aux rites magiques, le poète lyrique adopte une méthode de composition qui paraît très simple : il greffe sur des formules traditionnelles de magie les brillantes amplifications de sa rhétorique. Voici quelques exemples.

Tout ce que nous connaissons du lyrisme grec, est artistique, savant, littéraire, « moderne » pour l'historien ; mais dans ce lyrisme, visibles sont les traces de la magie primitive. Pensez-vous que la critique littéraire seule puisse expliquer ces trois vers étranges d'Eschyle qui reparaissent deux fois de suite dans le même morceau des *Suppliants* (v. 890 et suiv. et 899 et suiv.), répétition qui suffirait à montrer leur caractère musical ? Il y a là je ne sais quelle marque admirable de langage primitif et magique :

Μᾶ Γᾶ, μᾶ Γα, βόων  
Φοβερὸν ἀπότρεπε,  
Ω βᾶ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ.

« Mâ Gâ, Mâ Gâ, éloigne le cri de terreur, ô bâ, fils de Gâ, Zeu » (1). Eschyle était d'Eleusis ; de quel « mystère » d'Eleusis vient cette rude incantation où semblent associés deux refrains (*Mâ Gâ* et *Bâ Zeu*) ? Il y a là les mêmes abréviations de mots qu'on a si souvent relevées dans les chansons populaires... Mais nous pouvons observer le refrain dans des textes plus clairs.

Chant de Cassandre, dans les *Troyennes* d'Euripide :

Faites place, attention ! Je porte la torche sacrée, je l'agite ; voyez, j'éclaire ce temple de sa lumière. *O Hymen ! ô roi Hyménée !*

Heureux l'époux ! heureuse aussi l'épouse, moi qui dans Argos vais former une noble union. *O Hymen ! ô roi Hyménée !*

(1) Ἰητὸν δὲ καλῶ πυκῆνα (v. 144 de l'édit. Blomfield).

(2) Μᾶ, abréviation de μάτηρ = mère.

Γᾶ = Terre (divinité).

Βᾶ, abréviation de βασιλεὺς, = roi.

Ma mère, puisque, vouée au deuil et aux larmes, tu déplores sans cesse la mort de mon père et la ruine de notre patrie, c'est à moi d'allumer pour mes noces le flambeau sacré et d'en faire briller la clarté. *O Hymen ! ô Hyménée !*

Voici un autre morceau lyrique (au début de l'*Ion*) où il y a plus de développement, mais qui est construit d'après le même principe. Le jeune ministre d'Apollon, au lever du jour, va nettoyer et mettre en ordre le sanctuaire du dieu ; le refrain lui-même est orné :

Viens, rameau verdoyant du laurier touffu, destiné à purifier le sol que couvre la voûte du temple d'Apollon, toi qui pousses dans les jardins des immortels, où de saintes rosées font jaillir une source intarissable pour arroser la chevelure sacrée du myrte, dont le feuillage me sert chaque jour, dès que le soleil prend son vol rapide, à balayer le temple du dieu auquel je rends un culte assidu. *O Péan ! ô Péan ! béni, béni sois-tu, fils de Latone !*

O Apollon, je remplis à l'entrée de ce temple un ministère honorable, en me vouant au service du sanctuaire où tu rends tes oracles. C'est, en effet, un glorieux ministère pour moi de servir les dieux, et non les mortels. Les fatigues de ces nobles travaux ne me lasseront jamais. Phébus est mon père : je bénis le dieu qui me nourrit. Oui, je donne le nom de père au bienfaisant Apollon qu'on adore dans ce temple. *O Péan ! ô Péan ! béni, béni sois-tu, fils de Latone !*

Je citerai aussi un texte plus moderne, où le refrain paraît être comme enchâssé dans certaines strophes (peut-être par la faute du transcriveur) ; c'est l'inscription de la stèle (époque de Trajan) découverte en Égypte à Menschieh, l'ancienne Ptolémaïs, et aujourd'hui au musée de Boulacq. On y trouve une prière au dieu de la guérison, avec la mention des divinités connexes, et le refrain : *ié ô ié Péan :*

Que Péan, le sage fils de Latone, soit l'objet de vos chants, ô vous les cent jeunes choristes, *ié, ô, ié Pæan*. C'est lui qui a produit un grand bienfait pour les mortels lorsqu'il s'est uni d'amour à Coronis, la fille de Phlégias, *ié Pæan* ; Esculape, génie très illustre, *ié Pæan*. De lui sont nés Machaon et Podalire, aussi Iasô et Akèsô, souvent priée, *ô ié Pæan*, Œglé aux beaux yeux, et Panacée, enfants d'Hépione, avec la glorieuse et la resplendissante Hygie, *ié Pæan*. Asklépios, génie très illustre, *ié Pæan*, soit favorable à notre ville grandiose, *ié, ô ié Pæan*. Accorde-nous encore de voir en nous réjouissant et en étant estimés la lumière du jour avec l'illustre et souple Hygie, *ié Pæan*, Asklépios, génie vénérable, *ié Pæan* (1).

Les mots qui accompagnent, dans le refrain, la mention d'un Esprit ou d'un dieu sont des formules bizarres, prises en dehors de l'usage et inintelligibles ; il en est de même dans les chansons modernes qui n'ont plus d'objet religieux : l'*ié ô ié* des Grecs ou l'*evohe* latin, c'est quelque chose comme l'*oï lu*, *li oï luli* des Russes, le *Haa ja* des Scandinaves, le *ninna nanna* des berceuses italiennes, le *ai lé léléa*, le *rô rô* ou le *ruru* des chansons portugaises, la *falira dondé* de nos chansons françaises.

(1) C. I. A. III, 1, 171<sup>c</sup>.

Il n'y a pas à parler ici « d'onomatopées se *substituant* à un interlude instrumental » et cherchant à en « donner l'équivalent » : ces groupes sonores, d'un caractère nettement mélodique, sont ce qu'il y a de plus ancien ; ils faisaient corps avec une incantation ; dans le domaine de la magie et du lyrisme subséquent ils ont, à tous égards, le titre de premier occupant (1). Si les documents ne nous faisaient pas défaut, tout nous permet de dire que plus nous remonterions dans le passé, plus nous trouverions étendue la place qu'occupent dans une composition les formules dépourvues de sens grammatical ; nous voyons au contraire ces formules diminuer et se concentrer à mesure que nous descendons le cours des siècles, en se subordonnant à des amplifications oratoires. Entre le magicien primitif et le poète lyrique, il y a une étroite connexité, avec les différences que produit une lente évolution : l'un et l'autre chantent, mais l'un s'adresse à *un Esprit*, à lui seul ; l'autre s'adresse à un public. Le premier n'a pas besoin d'être compris par les autres hommes ; la tendance du second est de transformer en idées claires et distinctes, de traduire avec la netteté analytique du langage commun, d'orner enfin ce qui, pour le magicien, était un rituel spécial étranger à toute pensée d'agrément. Pour lui, l'inintelligibilité rituelle de l'incantation se réduit au refrain.

#### § 10. — Les Chansons populaires.

Ces principes généraux, applicables à tous les pays, une fois posés, il suffit, pour comprendre les diverses formes du refrain dans le lyrisme plus voisin de nous, de songer à tous les changements que l'esprit d'ingéniosité, fidèle aux vieux usages mais jouant avec eux, peut faire subir à une tradition donnée, lorsqu'elle perd son caractère religieux pour devenir profane, et lorsqu'elle passe du domaine de l'utile dans celui du pur agrément.

Quelquefois, le poète reproduit telle quelle une vieille formule magique plus ou moins désappropriée, en se bornant à broder sur elle une suite de couplets ; et il la place au début, à la fin, au milieu de la strophe, selon sa fantaisie ; d'autres fois, il invente (avec un instinctif et évident dessein de parodie) une formule nouvelle, imitée de l'ancienne en ce sens qu'elle est tout aussi inintelligible, soit en elle-même, soit par défaut de lien logique avec le contexte. Ailleurs, les préoccupations

(1) M. Leite de Vasconcellos, dans ses *Canções do berço* (Lisbonne, 1907), dit que « *dodo* » vient probablement de *do(rs)*, comme « *ro-ro* » vient de (*a*)*rro(lar)* (p. 49). Je dirais plus volontiers que c'est *dors* qui vient de *dodo* et *arrolar* de *roro*.

d'*art* étant désormais prédominantes, le chanteur — surtout si c'est un savant lettré — peut ne considérer, dans la formule de magie, que sa répétition, et la remplacer par une phrase très « littéraire », conservant d'ailleurs l'intérêt d'un *leitmotiv* où le sentiment et la pensée de la composition se trouvent résumés pour reparaître périodiquement. Il peut même lui arriver enfin de supprimer le refrain et d'observer uniquement le principe de la répétition dans la manière dont il construit les vers ou les strophes.

Je ne puis citer des exemples de tous ces cas. J'en indiquerai un seul pour préciser. Dans les *Chants et chansons populaires du Languedoc*, par M. Lambert (1), je lis le texte de la chanson suivante, que l'auteur du recueil classe parmi les rondes énumératives :

La rousse a une fille, — *le pot, l'écuelle, la coquille*, — la rousse a une fille belle comme le jour.

Elle veut la marier en France, — *le pot, l'écuelle, la balance*. — En France vous vous marierez.

Trois cadets de Toulouse, — *le pot, l'écuelle, la quenouille*, — l'ont fait demander.

Pourquoi pleurez-vous la belle ? — *le pot l'écuelle, la gamelle*, — pourquoi vous tourmenter ?

Etc... etc...

Il y a là un refrain variable et progressif, une formule parasite romptant l'unité de chaque strophe, comme l'*ié ô ié Pæan* que nous avons plus haut. Faut-il y voir un emprunt fait à une autre composition, si bien que cette pièce serait double, avec superstructure, entrelacement ou intrusion d'un motif étranger dans une série d'autres motifs ? Cette hypothèse me paraîtrait des plus fâcheuses, si on l'introduisait au nom d'une règle de critique. Encore une fois, il ne faut pas appliquer aux œuvres de l'esprit populaire la même méthode qu'à l'étude des manuscrits de Virgile ou de Cicéron, où on a soin de distinguer les interpolations et les gloses. Procéder ainsi serait s'exposer à des contresens graves, car ils peuvent arriver à fausser la physionomie de toute une catégorie de faits. La « littérature » et le chant populaire — que nous voyons comme juxtaposés dans la pièce dont je viens de citer le début — sont des choses très différentes. Et pour expliquer certaines formes du chant populaire, je n'hésite pas à remonter jusqu'à la magie. « *Le pot, l'écuelle, la coquille* » me paraît être un emprunt direct fait aux formules de magie ou mieux encore une imitation gouailleuse de ces formules, une simple parodie.

JULES COMBARIEU.

(1) Chez Welter, 1906.

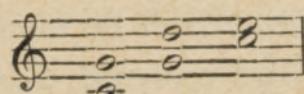
## Quintes et Octaves.

« Il n'est pas encore venu, le théoricien qui résoudra à la satisfaction générale le problème des quintes défendues (1). »

Ed. MONOD, *Harmonie et mélodie*.

Dès le début de ses études, l'élève harmoniste se trouve en présence de difficultés assez imprévues : il lui est interdit de former plusieurs harmonies de quinte ou d'octave entre des sons consécutifs ( $5^{\text{tes}}$  et  $8^{\text{ves}}$  directes) ; une seule de ces harmonies reste encore tributaire de nombreuses exceptions ( $5^{\text{tes}}$  et  $8^{\text{ves}}$  cachées). Alors que l'emploi des autres intervalles ne donne lieu à aucune restriction essentielle, la quinte et l'octave — la quinte surtout — deviennent bientôt pour l'élève un véritable cauchemar ; combien de candidats ont perdu la première place dans les concours où se sont vu refuser le diplôme envié dans les examens pour avoir fourni des devoirs où figure quelqu'un de ces mouvements harmoniques parallèles que les professeurs soulignent vigoureusement, non sans une secrète satisfaction ! Pour tout dire, en effet, la cause première des quintes défendues, c'est le maître lui-même qui trop souvent impose à son élève les mouvements de basse les plus répréhensibles et l'oblige, en quelque sorte, à dissimuler la faute initiale sous des artifices de réalisation. Tant que la succession des fondamentales se compose d'intervalles formant ce qu'on a justement appelé l'*harmonie de repos*, — c'est-à-dire une série de sons plus ou moins identifiés par l'oreille, — les suites de quintes ne présentent généralement aucune dureté excessive, le propre de toute harmonie étant, en somme, de provoquer un certain effort auditif ; mais, dès qu'on s'écarte des successions correctes, peut-être par simple amour de la difficulté, les mouvements parallèles de la quinte — ou de tout autre intervalle — aggravent singulièrement les défectuosités de la basse.

Ainsi l'harmonie soutenue de la quinte se comprend sans peine quand la basse progresse par intervalles de quinte.



Il en est de même dans une *harmonie de mouvement* (secondes ou septièmes majeures et mineures), lorsque, pour une cause quelconque, l'importance tonale des fondamentales se trouve considérablement diminuée, comme dans l'exemple suivant devenu classique :

Rossini. — *Guillaume Tell*.

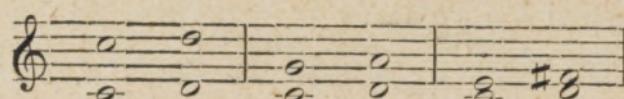
(1) Nous n'avons point l'excessive prétention de résoudre le problème en quelques pages ; cependant nous espérons le présenter sous un jour nouveau.

Enfin il existe de prétendues quintes consécutives qui proviennent simplement de confusions entre la quinte juste  $\frac{3}{2}$  et d'autres intervalles approximatifs.



$$fa_2 - do_3 = \frac{40}{27}$$

Au contraire, si la signification tonale des sons de basse marchant par degrés conjoints (dissonants) reste entière et précise, une suite d'intervalles de même nature — la quinte comprise — produit sur l'oreille un effet d'autant plus déplaisant que l'intervalle harmonique en question comporte une détermination plus complète des fondamentales. Les exemples suivants croissent en dureté :



Les progressions diatoniques de la neuvième de dominante fournissent, en ce genre, un maximum d'incohérence qu'il est difficile de dépasser en l'état actuel de nos habitudes harmoniques :



CL. DEBUSSY. — *Pelléas et Mélisande.*

Nous n'avons, en effet, aucun moyen d'enchaîner directement les éléments qui composent un intervalle dissonant : seul, le mouvement mélodique permet cette liaison à la faveur d'une équivoque. Ainsi la succession *do-ré* devient possible par l'intermédiaire de *sol* envisagé comme dominante d'*ut* et tonique de *ré* ; mais si l'on attribue à *do* et à *ré* la fonction unique de fondamentale, l'enchaînement — quoi qu'en témoigne la fantaisie des compositeurs — est parfaitement illicite, c'est là le principe même de la dissonance.

Les quintes consécutives auraient été proscrites pour couper court à un système d'harmonie déjà ancien — la diaphonie — qui consistait à accompagner à la quinte ou la quarte tous les sons d'une mélodie ; nombre de théoriciens estiment qu'à cette époque on abusa des harmonies ternaires et qu'il importe d'en éviter le retour, même à l'état de vestiges. A l'heure actuelle, personne, sans doute, ne songe à restaurer des formes harmoniques jadis en faveur, mais qui retardent manifestement sur le progrès harmonique moderne ; et, d'autre part, s'appuyer sur les abus de la quinte pour fixer un point de la théorie musicale semble un procédé tout au moins discutable. On rencontre un peu partout des groupes de chanteurs populaires exécutant à la tierce ou à la sixte des mélodies entières à la grande satisfaction des auditeurs ; faudra-t-il quelque jour interdire les suites de tierces parce que vraiment nos contemporains en abusent ?

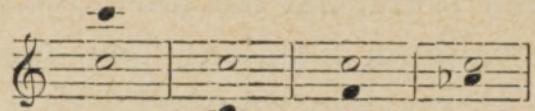
Mais la diaphonie désignait un système blâmable en soi ; ces harmonies ternaires persistantes détruisaient rapidement la tonalité et procuraient à l'oreille « la plus affreuse cacophonie qui se puisse imaginer » (Marcillac). Ce raisonnement conviendrait aussi à ces organistes trop zélés qui s'efforcent de concilier la simplicité harmonique de nos vieux chants liturgiques avec la complexité des accords modernes et n'aboutissent qu'à des anachronismes déplorables ; de même, pour démontrer les erreurs de l'*organum*, les théoriciens appliquent ses procédés à une mélodie contemporaine ! On oublie qu'au moyen âge la valeur harmonique de la quinte était infiniment supérieure à ce qu'elle est aujourd'hui : cet intervalle supportait alors — avec l'octave — tout le poids de l'harmonie de repos, la tierce, trop compliquée pour l'oreille, étant encore considérée comme une dissonance. On oublie aussi que la force du lien tonal s'accroît rapidement avec le nombre — et aussi la qualité — des éléments intégrés dans la tonique ; la tonalité vague issue des harmonies de quintes ne ressemblait en rien à celle beaucoup plus précise produite, de nos jours, par les harmonies de tierces et de septièmes. Enfin les éléments de l'*organum* n'étaient pas mesurés ; l'exécutant restait toujours libre d'élargir les successions un peu dures à son oreille ; or on sait que la vitesse des sons représente un facteur important de leur affinité. Les exercices élémentaires d'harmonie, ou *partimenti*, sont précisément les descendants directs de cette diaphonie qu'on repousse avec mépris ; ces changements incessants de fondamentales ne répondent pas du tout au système tonal actuel qui consiste, au contraire, à grouper autour d'un même son le plus grand nombre possible d'éléments variés. Touten protestant contre les suites de quintes fautives, les harmonistes font, à leur insu, le nécessaire pour les amener constamment sous la plume de l'élève.

Un autre point faible des règles concernant les suites de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>, c'est la diversité des motifs invoqués pour les interdire. Tandis qu'on reproche — non pas à la quinte — mais à la *succession* des quintes d'imposer à l'oreille une double tonalité et, par suite, une fatigue exagérée, les octaves seraient simplement prohibées en raison de leur pauvreté harmonique. S'il en est ainsi, pourquoi tolérer une seule octave plutôt que deux ? Ce manque de généralisation n'a pas échappé à plusieurs théoriciens : d'après M. Riemann, — qui fonde sa théorie sur le phénomène des sons harmoniques, — l'interdiction des quintes ou douzièmes (3<sup>e</sup> harmonique) se justifie par les mêmes motifs qui font écarter les suites d'octaves ; dans les deux cas, la ressemblance du son fondamental avec ses harmoniques réduit les intervalles à l'état de redoublements inutiles de la tonique. Sans compter qu'on ne voit pas bien pourquoi la tierce, la septième, — tous les autres intervalles, enfin, — échappent à cette loi d'identité, la dureté de certaines quintes consécutives est un fait aussi peu discutable que la douceur relative des octaves : on ne peut supprimer ainsi le sentiment musical des artistes pour la commodité des théories. Néanmoins, l'idée d'unifier le principe des intervalles défendus doit être considérée comme un progrès sur les errements classiques.

\*  
\*\*

Lorsqu'on regarde d'un peu loin un de ces cahiers de musique, d'origine étrangère, sur la couverture desquels s'étale en lettres énormes le nom du

compositeur, — « Beethoven », par exemple — cette partie du titre est la seule qu'on distingue nettement. A ce moment, il paraît difficile de se prononcer avec certitude sur le contenu du volume : s'agit-il d'une sonate, d'une symphonie ? l'œuvre est-elle écrite pour piano, pour orchestre ? avons-nous devant les yeux une simple biographie du maître ? Autant de questions momentanément insolubles, la faible détermination du titre se prêtant à toutes les hypothèses. Si l'on avance de quelques pas de façon à pouvoir lire en caractères plus petits : « symphonie n° 6 » — « en *fa* majeur » — « pour piano » — « à quatre mains », la précision du titre augmente progressivement ; elle est maintenant suffisante pour ne laisser planer aucun doute sur le contenu du cahier. Les sons obéissent au même principe : un son isolé ne montre aucune préférence pour une fonction harmonique plutôt que pour une autre ; la note *ut*, par exemple, libre de tout accompagnement, peut occuper dans la série harmonique tous les degrés qu'il plaît à l'auditeur de lui assigner, fondamentale, octave, quinte, tierce, etc.



Les musiciens connaissent bien cette propriété des sons et l'utilisent fréquemment pour varier les fonctions harmoniques à la faveur d'un allongement considérable de la note choisie comme pivot.

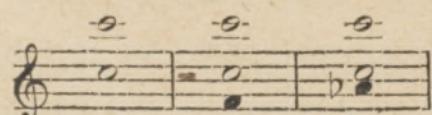
Fondamentale changée en quinte.

BEETHOVEN. — 5<sup>e</sup> symphonie.

Fondamentale changée en tierce.

DONIZETTI. — *La Favorite*.

Il n'en est plus de même lorsque l'octave accompagne le son de base : dans ce cas, l'indétermination subsiste encore pour les fonctions de quinte, de tierce, etc., mais aucune incertitude ne résulte maintenant de la fonction d'octave, puisqu'elle est effectivement remplie par un autre son.



De là une certaine rigidité du système qui en rend le maniement beaucoup plus délicat. Les suites d'octave conviennent particulièrement aux parties graves composées de fondamentales ; les « renversements » des accords produisent déjà un effet moins satisfaisant.

WEBER. — *L'Invitation à la valse.*

Les mélodies doublées en octave prennent une allure énergique bien connue ; il est prudent d'éviter ces redoublements dans un mouvement vif. Les artifices mélodiques, appoggiatures, grupetti, — toutes notes éloignées harmoniquement de la base, — accentuent la raideur des suites d'octaves. Pour être complet, il faut ajouter que cet intervalle ayant à peu près recouvré son identité première avec la fondamentale (voir *Revue musicale* de 1907, p. 150), la dureté des suites d'octaves s'en trouve notablement atténuée d'une manière générale. Neanmoins, l'octave ne pourra faire exception à la règle commune tant qu'elle sera sensiblement différenciée de la note de base.

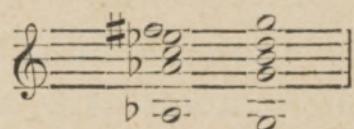
La détermination du son par la quinte engendre un système harmonique autrement rigide que celui de l'octave. La quinte représentée par le rapport 3-2 englobe, à la fois les fonctions de quinte et d'octave, puisque la connaissance de 2 suppose celle de l'unité. Aussi, pour être admissibles, les suites de quintes exigent une grande affinité des fondamentales.

La tierce représente actuellement l'intervalle déterminatif par excellence ; de ce fait, les suites de tierces ne sont tolérables qu'à la faveur d'une équivoque regrettable. L'ancienne théorie n'admettait pas la marche directe par tierces majeures (fausse relation de triton) ; depuis on a introduit dans la tonalité des sons approximatifs (septièmes, neuvièmes) qui permettent de considérer l'ensemble de deux tierces diatoniques comme appartenant à un même accord de neuvième (sans quinte) ; dans ces conditions, — base unique, — ce genre de successions devient extrêmement harmonieux. Par extension l'oreille s'est habituée à toutes sortes de tierces consécutives, même celles qui ne peuvent se réclamer d'aucune équivoque.

G. BIZET. — *Carmen.*

Avec la tierce se termine l'harmonie dite de repos ; les autres intervalles déterminatifs comprennent les dissonances naturelles (7<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>) employées seulement avec la dissonante pour base. Il ne s'agit donc, pour le moment, que de déterminations secondaires de la fondamentale ; néanmoins ces intervalles suivent la règle générale (exemple de *Pelléas et Mélisande*). Il va sans dire que les combinaisons de différents intervalles — les accords — confèrent au son de base une rigidité proportionnée au nombre des éléments harmoniques utilisés ; l'exemple ci-dessus, tiré de *Guillaume Tell*, s'explique uniquement par certaines habiletés d'écriture étrangères au principe en discussion.

En résumé, le mouvement harmonique parallèle est incontestablement le plus difficile à traiter ; avec raison, les théoriciens lui préfèrent les mouvements oblique ou contraire, dissimulateurs du véritable enchaînement des bases. Mais dans les nombreux cas où, par suite de circonstances diverses, les suites d'intervalles de même nature perdent de leur signification tonale, la marche directe des parties peut être pratiquée sans inconvenient.



Quintes diverses admissibles.

Par contre, si la disposition des parties parallèles ne permet aucun doute sur l'action harmonique normale des intervalles, *les liens de parenté doivent être d'autant plus étroits que la détermination des bases est plus accusée*.

Dans cette esquisse, nous nous sommes attaché à mettre en lumière un principe général applicable aux suites de quintes comme aux suites d'octaves ; les traités d'harmonie sont évidemment bourrés de remarques judicieuses, mais il leur manque presque toujours le fil conducteur susceptible de guider l'élève à travers la masse des faits harmoniques.

J. DADOR,  
Chef de musique de l'armée.

« **La Couronne de fleurs** » de M.-A. Charpentier, sur des vers inconnus de Molière (réédition par M. H. Büsser).

On éprouve quelque satisfaction à constater qu'après une période si longue d'indifférence, les grandes maisons d'éditions musicales ne dédaignent plus de s'intéresser aux œuvres anciennes de nos compositeurs, à ces œuvres qui, en somme, constitueront un jour, lorsqu'une sélection judicieuse aura pu être pratiquée en toute connaissance de cause, la collection de nos véritables classiques.

Assurément, la nécessité de rééditions nombreuses et bien faites, d'accès commode et de prix modéré, devient aujourd'hui impérieuse. Le nombre des musiciens et des amateurs disposés à s'intéresser à l'ancienne musique et à l'histoire musicale de notre pays croît de jour en jour. Pourquoi faut-il que ces bonnes dispositions se trouvent contrariées par l'impossibilité de se procurer les textes ? Certes, l'histoire musicale a son intérêt. Mais pour ceux-là même qui l'écrivent,

c'est une grande gêne d'être contraints d'entretenir leurs lecteurs de compositeurs dont ceux-ci ne pourront jamais lire une page. Car on ne saurait exiger des amateurs qu'ils se reportent aux œuvres originales.

Dispersées comme elles le sont en diverses bibliothèques, éditées ordinairement en leur temps sous la forme impropre à la lecture de parties séparées, écrites en outre avec des procédés de notation qui ne sont plus d'usage, elles demeurent, en somme, pour le public comme si elles n'existaient pas. Donc il serait superflu d'espérer pouvoir amener la foule à la connaissance de ce que notre musique a produit, si on ne lui fournit, en même temps que les renseignements critiques ou biographiques, des textes facilement accessibles et dont la lecture ne dérange rien de ses habitudes. Pour le dire en passant, les somptueuses rééditions entreprises par nos voisins d'Allemagne, quelque utiles et admirables qu'elles soient, ne remplissent, pour trop de scrupules d'exacte reproduction, que très imparfairement cette dernière condition, pourtant indispensable. Ce sont des éditions savantes de bibliothèque. Elles ne sauraient arriver jusqu'au grand public.

\* \*

La belle réimpression des œuvres de Rameau entreprise par la maison Durand et fils ne mérite point cette critique. Outre que la grande édition elle-même, où les opéras sont reproduits en partition d'orchestre, est parfaitement claire et lisible, les éditeurs ont compris qu'il convenait de présenter les mêmes œuvres dans des conditions plus modestes, quoique exactes toujours. Les amateurs ont donc à leur disposition les partitions de Rameau réduites pour piano et chant, ce qui est très suffisant pour satisfaire leur curiosité en leur en donnant une idée fort complète.

Ces partitions ont constitué les premières assises d'une « Bibliothèque des classiques français » qui sera continuée et rendra les plus grands services. Rameau, bien entendu, n'en saurait seul faire les frais. Déjà Marc-Antoine Charpentier, un des compositeurs les plus intéressants du XVII<sup>e</sup> siècle, y figure à son tour avec une pastorale, *la Couronne de fleurs*, composition gracieuse et mélodique dont je désirerais entretenir les lecteurs de la *Revue musicale*.

Assurément, cette pastorale est une œuvre charmante, empreinte partout de cette élégance précise, encore qu'un peu sèche parfois, qui demeure la marque la plus visible de l'originalité du compositeur. En outre, elle est d'exécution facile. Il ne faut pas douter que les concerts, à l'occasion, ne lui fassent bon accueil.

Mais, si remarquables qu'elles soient, ces qualités proprement musicales ne sont pas les seules qui rendent cette pièce recommandable. *La Couronne de fleurs* est intéressante encore par une autre particularité. Car la musique en est écrite sur un texte de Molière. Et ce texte, inédit en grande partie, constitue une première version, une ébauche si l'on veut, de l'élogue qui servit de prologue au *Malade imaginaire*, laquelle figure à ce titre dans toutes les éditions des œuvres du grand comique.

Que le livret de *la Couronne de fleurs* soit bien de Molière, c'est ce dont nul ne doutera qui aura pris la peine de le lire en le comparant au prologue connu de la comédie. Tout d'abord le sujet est le même. Identiques aussi, à peu de choses

près, les personnages et la conduite de la pièce. A ce point que donner l'analyse de *la Couronne de fleurs*, c'est donner celle de l'élogue du *Malade imaginaire* et réciproquement. Qu'on en juge.

Au lever du rideau, la scène est « dans un bocage ». Mais la campagne est déserte. Bergers et bergères ont abandonné les champs et les bois trop longtemps dévastés par la guerre. Flore les rappelle : ces lieux sont désormais tranquilles depuis qu'un héros y fait régner la paix. Qu'ils se rassurent, qu'ils célèbrent à l'envi par leurs chants cette gloire immortelle.

A qui chantera mieux les glorieux exploits  
Du fameux conquérant qui met fin à vos larmes,  
Ma main destine les honneurs  
De cette couronne de fleurs.

Le tournoi poétique s'ouvre, réminiscence classique de la 3<sup>e</sup> élogue de Virgile. Mais les pasteurs ont à peine commencé à se faire entendre que survient le dieu Pan. Il interrompt les chants, il raille cette témérité de s'attaquer à un sujet si haut que les vertus royales :

Chanter sur vos chalumeaux  
Ce qu'Apollon sur sa lyre  
Avec ses chants les plus beaux  
N'entreprendrait pas de dire !

Bergers et bergères se soumettent, tout en déplorant cette contrainte.

Cette soumission nous ôte une couronne  
Pour qui chacun de nous a fait mille soupirs,

soupire timidement une bergère. Aussi Flore, bienveillante, compatit-elle à ce déplaisir. Généreusement elle partage le prix entre tous les concurrents, récompensant leurs efforts plutôt que leurs mérites, car

Dans les choses grandes et belles,  
Il suffit d'avoir entrepris.

Pan joint sa voix à la sienne, et c'est un ensemble d'allégresse générale et de vœux pour la prospérité du monarque qui clôt le divertissement.

Tout le monde se pourra aisément reporter au *Malade imaginaire*. En quoi le prologue diffère-t-il de ce que nous venons de voir ? En rien, si ce n'est qu'il comporte deux personnages de moins (un couple de bergers), et que le dialogue, aux premières scènes surtout, s'anime un peu plus. Quelques tendres madrigaux entre pasteurs, aux scènes II et III, en diversifient l'action, qui paraîtrait à la scène peut être languissante. Et c'est tout.

Ces changements sont peu de chose. Cependant ils constituent une amélioration de détail. Le prologue du *Malade* est, en somme, plus varié, plus complet que *la Couronne de fleurs* (sans parler ici des divertissements dansés qui y tiennent une large place). Or, si *la Couronne de fleurs* n'était pas l'esquisse originale, il faudrait qu'elle fût l'ouvrage d'un plagiaire inconnu qui se serait approprié l'invention du poète. Pourquoi donc en eût-il diminué l'intérêt par d'inutiles suppressions ? Pour dissimuler son larcin ? Mais alors, aurait-il conservé sans y rien changer des scènes entières, la moitié au moins du poème ? Par exemple, la scène importante de l'entrée du dieu Pan et de sa suite, identique

dans les deux versions. Ou le combat poétique des bergers, qui ne diffère que par le premier couplet, plus concis dans l'églogue, mais comportant les mêmes images et presque les mêmes termes. Voyons les deux textes. Le voici dans *la Couronne de fleurs* :

Lorsqu'un torrent enflé par un soudain orage  
 Précipite du haut des monts  
 Ses flots bruyants dans les vallons,  
 Rien ne s'oppose à son passage  
 Qu'il ne ravage.  
 Il ébranle, il renverse, il entraîne les bois.  
 Pasteurs et troupeaux à la fois,  
 Tout fuit, mais vainement, la fureur qui le guide.  
 Tel et plus fier et plus rapide  
 Marche Louis dans ses exploits.

Dans *le Malade imaginaire* maintenant :

Quand la neige fondue enflé un torrent fameux,  
 Contre l'effort soudain de ses flots écumeux  
 Il n'est rien d'assez solide.  
 Diges, châteaux, villes et bois,  
 Hommes et troupeaux à la fois,  
 Tout cède au courant qui le guide.  
 Tel et plus fier et plus rapide  
 Marche Louis dans ses exploits.

Que Molière ait voulu abréger la version primitive, ne fût-ce que pour la ramener aux proportions et au rythme des couplets suivants, cela se conçoit fort bien. On admettrait difficilement un imitateur amplifiant si sottement, puisqu'il ne cesse d'être reconnaissable, le modèle qu'il eût démarqué. Et ce passage n'est pas unique. En maint endroit, le dialogue est parsemé d'hémistiches, de vers, de tirades, aussi mal déguisés, supposé que les deux versions ne soient pas de la même main. Et quel plagiaire, au reste, en un temps si riche en versificateurs, se fût imposé cet ingrat labeur, plutôt que de tirer de son imagination un divertissement nouveau dont l'élaboration, à coup sûr, n'était pas pour effrayer le plus médiocre auteur ?

\*  
\*\*

Il reste à expliquer cependant pourquoi Molière a pris la peine de récrire, en grande partie du moins, une de ses compositions au moment de la porter sur les planches. Cela, les conditions particulières qui précédèrent l'apparition de sa dernière comédie l'expliquent parfaitement bien.

Depuis que Lulli s'était fait donner le privilège de l'Opéra par lettres patentes de mars 1672, il était tout naturellement brouillé avec Molière, à qui il prétendait interdire de lui faire concurrence, en quelque sorte, par la représentation de ces comédies avec musique et divertissements dont il avait été jusqu'alors le collaborateur. Et il entendait, bien entendu, se réservier le monopole de la musique qu'il avait composée sur les pièces du poète. Force avait donc été à Molière de chercher un autre musicien, et c'est Charpentier qu'il avait choisi. Le 8 juillet déjà, son théâtre reprenait *la Comtesse d'Escarbagnas* avec *le Mariage forcé* pour remplacer la pastorale qui complétait la comédie Charpentier en avait écrit la nouvelle musique.

Devant la vogue qui accueillait ce genre de pièce, il convenait de se hâter. Donc, rien de surprenant à ce que, presque en même temps, Molière eût remis à son musicien le manuscrit d'un divertissement peut-être antérieurement écrit, tel que *la Couronne de fleurs*, pour l'utiliser à l'occasion. Car ceci est à remarquer : *la Couronne de fleurs* pouvait servir en toute circonstance. Sans lien direct avec la comédie à qui elle pouvait servir de prologue (tout comme l'églogue du *Malade imaginaire* d'ailleurs), elle ne renferme non plus aucune allusion particulière. Les louanges du prince y gardent un caractère très général. En toute période de paix succédant à une guerre heureuse, elle avait son à-propos.

Mais justement le roi venait de rentrer de cette campagne de Hollande qu'il avait préparée et dirigée en personne. Jusqu'alors organisateur attitré des fêtes de la cour, Molière devait s'attendre à être appelé d'un jour à l'autre à collaborer à celles qui allaient marquer ce retour triomphal. Sentant sans doute sa faveur diminuer, souffrant cruellement de l'indifférence qu'il pressentait, il tenait assurément à présenter au roi un spectacle où les plus claires allusions à ses récents exploits pussent rendre la louange plus délicate.

Avait-il déjà vers le milieu de l'année écrit sa comédie nouvelle, sa dernière œuvre qui — le registre de Lagrange l'atteste — ne commença à être répétée que le 22 novembre ? C'est fort possible, puisqu'il ne se décida à commencer les représentations à la ville qu'une fois bien assuré que le roi ne recourrait pas cette fois à lui pour les divertissements de la cour. En tout cas ce qui importait, tant qu'il n'avait pas perdu l'espérance, c'était d'avoir, tout préparé, un prologue, un divertissement propre à flatter la vanité royale. Et l'églogue du *Malade imaginaire*, telle qu'elle est dans nos éditions, a bien ce caractère. Tout s'y rapporte — cela a déjà été noté par les éditeurs de Molière dans la collection des *Grands Écrivains de la France* — aux succès des armées françaises en Hollande. Rien n'y est mis à la légère, et quand Flore, par exemple, s'écrie en parlant du monarque :

Il quitta les armes  
Faute d'ennemis,

ce n'est pas une hyperbole louangeuse, puisqu'en effet le roi avait quitté l'armée après les premières victoires pour regagner Saint-Germain, où il était arrivé le 1<sup>er</sup> août.

On conçoit donc parfaitement qu'ayant déjà sous la main un divertissement prêt, le poète ait cru nécessaire d'en remanier profondément le dialogue. Et c'est très probablement ce souci d'actualité, tout seul ou à peu près, qui l'a poussé à entreprendre le travail qui, de *la Couronne de fleurs*, allait faire le prologue classique du *Malade imaginaire*.

En même temps, comme il fallait bien songer aussi aux représentations à la ville et aux ennuis que l'astucieux Florentin ne manquerait pas de lui susciter, Molière dut aussi penser à se mettre en règle avec les ordonnances nouvelles. Justement le 14 avril 1677, Lulli avait obtenu que défense fût faite aux comédiens d'employer désormais plus de six voix et douze violons. Voilà pourquoi, remaniée, *la Couronne de fleurs* dut perdre deux de ses huit personnages. Un couple de bergers fut supprimé. Flore, le dieu Pan, deux bergers, deux bergères seulement figurent dans l'églogue. En revanche, les danseurs, au sujet de quoi

Lulli n'avait encore sollicité aucune interdiction, y jouent un rôle beaucoup plus considérable que dans la première version, du moins telle que nous la voyons réalisée dans l'œuvre de Charpentier.

Au reste, pour en finir avec le prologue du *Malade imaginaire*, disons qu'il ne fit pas une longue fortune, car la pièce, musicalement parlant, ne demeura pas longtemps, ainsi que le note Charpentier en ses manuscrits, « dans sa splendeur ». De nouvelles ordonnances étaient venues limiter encore les ressources vocales et instrumentales tolérées. En somme, il n'est même pas sûr que le prologue ait jamais été exécuté, bien qu'il figure dans le livret imprimé de 1673. S'il le fut, ce fut à peine deux ou trois fois, car Molière, qui mourut à la 4<sup>e</sup> représentation, avait déjà pris soin d'en écrire un autre que Charpentier mit aussi en musique. C'est un simple monologue, celui-là, sans grand intérêt, mais en rapport du moins avec la comédie. On connaît ce récit d'une bergère :

Votre plus haut savoir n'est que pure chimère,  
Vains et peu sages médecins,

qui figure d'ailleurs en tête de toutes les éditions classiques.

Puisque le remaniement lui-même ne devait avoir ainsi qu'une existence transitoire, la *Couronne de fleurs* était, de toutes façons, vouée irrémédiablement à l'oubli. Sans doute Charpentier avait-il gardé par devers lui le manuscrit original après avoir travaillé sur l'églogue. Et certes, supposé que d'autres que le poète et son musicien en eussent jamais connu l'existence, personne après la mort de Molière ne devait songer le moins du monde à cette première version, qui ne pouvait être d'aucune utilité pour le théâtre.

Quelques années plus tard, Charpentier, qui dirigeait alors la musique particulière de M<sup>lle</sup> de Guise, aura eu assez naturellement l'idée de s'en servir pour un des divertissements que son service auprès de cette princesse, la dernière héritière de la maison de Lorraine, l'obligeait à composer. C'est à cette fantaisie, où se mêlait sans doute un souvenir du temps de sa collaboration avec un grand homme, que cette œuvre inédite doit de n'avoir point disparu sans retour.

Dater exactement l'époque où le compositeur se décida à se servir du livret qu'il avait entre les mains ne paraît guère faisable. On sait assez que Charpentier, s'il eut des protecteurs illustres, ne connut guère les succès populaires. Les tendances et les doctrines rapportées de son commerce avec les maîtres italiens, l'intransigeance de ses opinions, et peut-être bien aussi certains défauts d'un caractère qui semble avoir été rien moins que commode, l'empêchèrent toujours d'être apprécié suivant son mérite. Aussi ne put-il faire graver que très peu de ses ouvrages. Néanmoins, grâce au hasard heureux qui, peu après sa mort, fit entrer à la bibliothèque du roi la collection presque complète de ses manuscrits, il est un des compositeurs de son temps les plus faciles à étudier (1).

(1) Il ne sera pas hors de propos de rapporter ici ce que l'on sait de la vie de Charpentier, si mal connue qu'elle soit encore en sa première moitié.

Marc-Anthoine Charpentier, Parisien, serait né en 1634. Très jeune (vers quinze ans, disent les biographies classiques), il serait allé à Rome étudier la peinture, qu'il aurait bientôt abandonnée pour la musique. Tout ceci paraît pure légende ; il est certain que la date de sa naissance et surtout celle de son voyage doivent être retardées. Il ne saurait être allé à Rome qu'après 1660.

Mais dans cette ample collection de 28 volumes in-folio, disposés par le relieur dans un ordre tout à fait arbitraire, rien n'est daté. Si certains indices permettent à peu près de s'y reconnaître, il faut du moins renoncer à attribuer à chaque ouvrage une date véritablement précise.

C'est déjà beaucoup de pouvoir, assez souvent, déterminer pour qui fut écrite telle ou telle pièce. Comme le compositeur, qui paraît avoir été fort exact dans les détails d'exécution, a généralement pris soin, pour ses œuvres importantes au moins, de désigner les solistes par leur nom, on arrive assez bien à ce classement sommaire. Cela est surtout facile quant à ce qui appartient au concert de M<sup>lle</sup> de Guise. Nous connaissons les noms des huit ou dix chanteurs qu'entretenait cette princesse et qui compossaient cette musique « si bonne, dit le *Mercure* de mars 1688, que celle de plusieurs grands souverains n'en approchoit pas ». Et pour ce qui regarde *la Couronne de fleurs* (on la trouvera dans le volume VII de la collection), nous lisons justement à côté de chaque rôle le nom de ces musiciens : M<sup>les</sup> Isabelle, Brion, Talon, Grandmaison, les sieurs Carlié, Bossan, Beaupuy et Charpentier lui-même, que ses fonctions de compositeur et de dirigeant n'empêchaient point de chanter la haute-contre ou de jouer même à l'occasion le violon ou le dessus de viole.

Il paraît à peu près sûr que Charpentier n'est pas entré avant 1680 ou 1681 au service de M<sup>lle</sup> de Guise, laquelle mourut en 1688. C'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer la composition de l'œuvre qui nous occupe.

\* \*

Composition est bien le mot. Car il n'y a rien de commun (une scène exceptée) entre la musique écrite pour le prologue du *Malade imaginaire* et celle-ci. Alors même que le texte n'est pas changé, ainsi que, par exemple, pour les couplets des bergers dans le tournoi poétique, Charpentier a écrit la seconde fois des mélodies toutes nouvelles, d'un caractère assez différent. Il semble que pour les représentations publiques du *Malade imaginaire*, il ait voulu faire quelques concessions au goût qui entraînait les amateurs vers le style de Lulli. Pour les auditions en petit comité chez M<sup>lle</sup> de Guise, il aurait donné plus librement carrière à son originalité. Cependant le musicien a conservé intact le récit de Pan lors de son entrée, morceau cependant traité assez dans la manière de son heureux rival. Tout au plus y a-t-il apporté quelques modifications de détail, brèves coupures plutôt que changements. Il signale ces améliorations par une

Il y demeura trois ans et y fut élève de Carissimi. On le perd de vue à son retour en France. Nous le retrouvons collaborateur de Molière en 1671. Il travaillait encore pour la comédie en 1685. Vers ce temps à peu près (1680 ?) il était entré au service de M<sup>lle</sup> de Guise. Il fut aussi désigné pour écrire la musique de la messe particulière du dauphin. En 1683, il prend part au concours pour la chapelle du Roi : une maladie sérieuse l'écarte de l'épreuve définitive et une pension, récompensant ses services près de ce prince, le vient dédommager. Peu après, il devient maître de musique des jésuites de la maison professe, poste alors fort important. Des drames musicaux ou des ballets de sa composition sont représentés au collège de Clermont en 1685, 1687, 1688. Enfin, en 1698, il obtient la maîtrise de la Sainte-Chapelle, par la protection du duc de Chartres, le futur régent, à qui il avait enseigné la composition. Il meurt dans ces fonctions, le 24 février 1704. Charpentier avait fait représenter une seule pièce à l'Opéra, la *Médée* de Thomas Corneille, le 4 décembre 1693.

M. Michel Brenet a consacré à ce musicien une étude (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1900) qui sert de préface à une livraison, à lui consacrée, des *Concerts spirituels* publiés par la *Schola cantorum*.

note dans son manuscrit de l'églogue. « Ce récit, marque-t-il en marge, est mieux digéré dans la *Couronne de fleurs*. »

Félicitons-nous de cette conscience. La musique du divertissement qui dut charmer sa protectrice est très supérieure assurément à celle écrite pour la comédie de Molière. Sans qu'on y doive relever d'italianismes notables (ce qui peut se faire en quelques compositions de Charpentier), les thèmes y ont une grâce aisée et fluide qu'on ne trouve pas communément chez nous au XVII<sup>e</sup> siècle. Le premier récit de Flore par exemple : « Renaissez, paraïsez, tendres fleurs sur l'herbette » (1), celui de Rosalie « Puisque Flore en ces bois nous convie » et le petit ensemble à trois qui vient ensuite sentent déjà leur XVIII<sup>e</sup> siècle. Rameau n'écrivit rien nulle part de plus frais ni de plus aimable, d'un caractère plus tendrement champêtre ainsi qu'on l'entendait alors. Les couplets avec quoi se mesurent les bergers plairont peut-être moins aux auditeurs modernes, quoique leur héroïsme galant et fleuri reste bien caractéristique. Enfin les ensembles après chaque solo, le grand ensemble final surtout, sont toujours d'un excellent style. Il y a loin de cette écriture, sinon très rigoureusement figurée, du moins partout animée d'un esprit polyphonique véritable, à l'architecture un peu massive et compacte des chœurs de Lulli. Au reste, cette indépendance et cette fantaisie dans le maniement des voix se retrouvent chez presque tous les Français de ce temps. Et c'est une erreur sensible que de se représenter le style uniformément harmonique de Lulli avant la tradition plutôt fâcheuse qu'il instaura, comme celui des musiciens de notre pays.

Dans le manuscrit original de la *Couronne de fleurs*, ces ensembles ne sont point des chœurs. Ils résultent simplement de la réunion des voix des divers artistes, c'est-à-dire que les parties n'y sont jamais doublées et que l'ensemble conserve toujours le caractère spécial de l'exécution en solo. Le XVII<sup>e</sup> siècle n'avait pas, comme nous, le goût et le besoin des sonorités puissantes. Et d'ailleurs les ressources forcément restreintes des musiques privées, fussent-elles celles de grands seigneurs, ne les auraient pas rendues possibles. M<sup>lle</sup> de Guise n'avait pas à son service de chœurs, au sens propre du mot, ni d'orchestre non plus. Huit ou dix chanteurs, tous solistes, c'était tout, que suffisaient à accompagner la basse continue d'un clavecin, d'un théorbe peut-être et d'une basse de viole, avec, pour les ritournelles et les symphonies, deux uniques dessus de violes. Car cette princesse, née en 1615, avait conservé les goûts de l'ancienne cour. Les violons lui paraissaient sans doute, comme aux contemporains de sa jeunesse, plus propres pour la musique de danse que pour celle de chambre. Ils ne paraissent jamais, en effet, dans celles des œuvres que Charpentier écrivit pour elle. Les dessus de violes les remplacent partout.

\* \*

On eût pu souhaiter que M. H. Büsser, à qui nous sommes redevables de la très fidèle réédition de la *Couronne de fleurs*, prît soin d'indiquer l'exacte disposition de l'original. Car — ce que l'on peut parfaitement admettre — il considère

(1) Il paraît assez probable, à en juger par le style, que les deux couplets de la déesse jusqu'à l'appel : « Bergères et bergers » ne sont pas de la main de Molière. Pour donner au musicien l'occasion d'écrire un petit air sur le thème de l'ouverture, quelque versificateur les aura ajoutés au texte original.

tous les ensembles à plus de deux voix comme des chœurs véritables. C'est à-dire qu'il en enlève les diverses parties aux solistes réunis à plusieurs, entendant qu'on les confie à un groupe plus ou moins considérable de chanteurs choristes. Cette opposition de masses nombreuses et de solos ou de duos, conforme aux habitudes modernes, n'altère pas tellement l'effet que les œuvres produisaient jadis avec des moyens plus restreints que l'on soit en droit de la condamner absolument. Il n'eût pas été mauvais cependant d'indiquer que ni l'auteur ni ses auditeurs n'en exigeaient tant, ni qu'on sache que huit chanteurs, en tout et pour tout suffisent à rendre cette musique aussi parfaitement qu'elle le fut jamais.

Il en va de même pour la partie instrumentale. M. Büsser a réalisé la basse continue avec beaucoup d'élégance et dans un excellent sentiment. Il indique partout quand le clavecin joue seul et quand les instruments interviennent. Mais le mot « orchestre », employé dans ce second cas, paraîtra bien ambitieux si l'on considère que deux dessus de viole ou, si l'on veut, deux violons compo-saient sans plus cet orchestre, avec la basse continue et le clavecin. De cela non plus, il n'eût pas été mauvais que le lecteur fût instruit.

Cette critique, en vérité légère, reste à peu près la seule que l'on puisse adresser à cet excellent travail. Pour la commodité des voix, M. Büsser a bien cru devoir opérer deux transpositions : baisser d'une tierce majeure la scène II et hausser d'un ton le petit air de Florestan : « Le foudre menaçant », p. 27, et par conséquent aussi le petit ensemble et le menuet qui suit. Mais il a soin d'indiquer la transformation que le texte subit de ce fait. On ne peut donc lui en faire aucun reproche.

Je regretterai cependant, pour l'air de Florestan, que M. Büsser n'ait pas pris un parti différent. Ce rôle était un rôle de haute-contre, de ténor haut autrement dit, et Charpentier le chantait lui-même. Assurément la musique écrite pour ce genre de voix paraît aujourd'hui fort difficile aux chanteurs, pour être écrite trop constamment très haut. Mais ce n'est pas une raison pour la confier aux voix féminines des contralti dans leur registre grave. Bien que cet air soit ici haussé d'un ton, dit par une voix de femme comme il est marqué, il manquera de force et d'éclat. Et malheureusement ces qualités sont presque toujours les seules que les anciens auteurs aient cherchées dans leurs airs de haute-contre. Ces voix, pour eux, sont des ténors héroïques, et éclatants, pas du tout des voix de charme ou de tendresse comme beaucoup de nos ténors modernes d'opéra. Que reste-t-il de tout cela si la haute-contre masculine se mue en contralto féminin ?

Je crois que cette difficulté d'exécution serait au moins fort atténuée si, pour l'exécution des œuvres anciennes, on prenait courageusement le parti de tenir compte de l'élévation du diapason. Au temps de Louis XIV, il était certainement d'un ton plus bas que le nôtre. Pourquoi dans les transcriptions modernes ne baisserait-on pas toute la musique d'un ton ? Assurément l'idéal serait d'user plutôt pour ces auditions d'instruments accordés à l'ancien diapason. Et j'imagine que si, dans les grands théâtres, on recourrait à cet expédient pour les ouvrages de Rameau ou de Gluck, l'effet y gagnerait singulièrement. Alors même qu'elle demeure assez commodément exécutable, en effet, toute cette ancienne musique paraît écrite trop haut. Surtout les voix de femmes. Tenues presque toujours dans l'aigu de leur registre, elles y prennent un caractère tendu, bientôt fatigant pour les auditeurs comme pour les exécutants.

Pour l'exécution de pièces relativement brèves, ne tenant pas tout un pro-

gramme, l'usage d'instruments mis à l'ancien diapason entraînerait bien des difficultés pratiques. La transposition d'un ton au-dessous serait alors indiquée. Elle suffirait à rendre l'exécution plus facile et moins périlleuse. Souhaitons que les éditeurs modernes s'en rendent compte. L'ancienne musique est encore si négligée qu'il serait bon de prendre souci d'ôter l'un des prétextes à ce dédain, en la rapprochant, dans la mesure du possible, de nos habitudes d'exécution.

Henri QUITTARD.

---

### Théâtre du peuple de Bussang (Vosges).

L'année 1908 est la quatorzième depuis la fondation du théâtre du peuple, et rarement spectacle fut aussi attrayant que celui de la représentation du *Château de Hans*.

Cette pièce légendaire en 4 actes et 5 tableaux, écrite par M. Maurice Pottecher en prose rythmée et vers libres, était accompagnée d'une musique de scène, chœurs et soli de M. Lucien Michelot, maître de chapelle de Notre-Dame-des-Champs, à Paris.

Le sujet, comme celui de toutes les légendes populaires, est fort simple, et le charme qui s'en dégage provient de cette simplicité même. L'action se passe dans les Vosges, aux environs du lac Blanc, dans le val d'Orbey, site pittoresque que domine un rocher affectant la forme d'un vieux burg en ruines, d'où son nom de château de Hans.

Hans est un vaillant bûcheron, au cœur d'or ; sa bonté, proverbiale dans le pays, a pour effet d'exciter le ressentiment et l'envie de l'Esprit malin, qui, sous la forme du Chasseur vert, a juré la perte de son âme. Dans ce but il le soumet à une triple épreuve, en essayant de le prendre sur les trois sentiments qui tiennent le plus au cœur de l'homme : l'amour, l'argent, l'habitude. Hans sort triomphant, grâce à l'appui de Till et de Troll, génies bienfaisants de la montagne qui l'ont pris sous leur protection à cause de sa bonté. Successivement, il se laisse prendre sa fiancée par un rival plus séduisant qu'elle croit aimer ; dix ans après, il donne sa maison, fruit de son labeur, à une vieille parente acariâtre, mais pauvre ; dix ans plus tard, vivant retiré et solitaire dans une tour abandonnée, il sauve la vie d'un voyageur égaré, tombé dans un précipice. Ce n'est autre que l'Esprit malin qui lui demande, en outre, sa pipe, sa chère pipe, et à peine l'a-t-il entre les mains qu'il la casse en ricanant. C'en est trop. Hans déjà vieux, épuisé de chagrin, tombe malade et va mourir. Mais les gnomes obtiennent de la Mort, qui vient le chercher sous la forme d'une dame voilée, un sursis de mille ans. Puis ils lui ramènent sa fiancée de jadis (que son mari a abandonnée), rajeunie comme lui-même, et lui bâtissent en une nuit un château merveilleux prix de leur enjeu dans cette lutte avec le démon. Celui-ci ne s'avoue pas vaincu, et sur son ordre, la foudre anéantit le castel magique. Mais, dit le gnome en se moquant du Mauvais :

Le château qui brillait n'était que féerie.  
Sous la terre profonde et le massif rocher  
C'est là que j'ai su cacher  
La maison du bonheur, humble, calme et fleurie,

Où Hans et sa femme chérie  
Goûteront un amour qui ne doit plus changer,

et l'Esprit malin, définitivement vaincu, s'abîme, tandis que le chœur des génies aériens et souterrains célèbre le triomphe de la Bonté.

Telle est cette gracieuse légende du pays vosgien. Elle est agrémentée d'une musique discrète, trop discrète parfois, où M. Michelot, le compositeur, a très heureusement intercalé plusieurs airs empruntés à des thèmes populaires alsaciens. L'orchestre cosmopolite d'Epinal, qui avait déjà l'an passé prêté son concours à une œuvre lyrique de Pierné, l'a exécutée à la mode de Bayreuth, dissimulé dans une cavité — ménagée entre la scène et la salle — qui, sauf la main du chef, le rendait totalement invisible.

La partition débute par un court et harmonieux prélude donnant bien l'ambiance de l'action qui va s'ouvrir. Puis se fait entendre le premier thème populaire chanté dans la coulisse :

Que notre Alsace est belle,  
Avec ses frais vallons,

un alerte 2/4 au rythme de polka. Le chant : « Mai revient, tout brille aux cieux », sans accompagnement, est d'une allure mystique pleine de charme. L'entrevue de Hans et de Catherine est une sorte de pastorale, où le hautbois rustique et la flûte cristalline gazouillent comme la mésange et le linot dont ils imitent les voix. La danse chantée par les lutins :

Une, deux, trois,  
Dansons dans les bois,

bien cadencée, est suivie d'une musique de scène adéquate aux épisodes qu'elle souligne.

A l'acte II, garçons et filles chantent en chœur les louanges du vin sur un air de valse alsacienne. Le grave cantique allemand de sainte Odile servira de marche aux pèlerins qui passent dans la maison de Hans.

L'acte III s'ouvre par une ballade avec écho du gnome Troll ; il ne contient qu'un peu de musique de scène sans grand intérêt.

A l'acte IV, une jolie ballade mineure de Troll :

La petite souris  
Trotte petiote, et grignote,

se termine fâcheusement sur un mouvement à la tierce majeure d'une banalité malencontreuse.

Citons encore une berceuse, un ensemble fugué, une symphonie renouvelée du linot et de la mésange et un interlude instrumental avant le dernier tableau. Ce morceau contient la phrase textuelle de la polka si connue des Bébés. Serait-ce donc aussi un motif populaire ?

Au dénouement, l'Esprit malin déclame un monologue sur une trame musicale un peu terne, et la pièce se termine par un chœur, en forme d'hymne, qui ne manque pas de majesté.

Discrète, nous l'avons dit, beaucoup trop discrète est cette musique, car la pièce, en maints passages, l'appelle et la commande. Mais la troupe de Bussang,

qui possède d'excellents acteurs, au premier rang desquels brillent M<sup>me</sup> Pottecher, son mari et son beau frère, comporte peu de chanteurs. Aussi, presque toujours les voix se font-elles entendre dans la coulisse.

La mise en scène est louable, surtout celle du premier acte signée « Nature », car la montagne en fait tous les frais. Les autres décors, qui ne manquent pas de pittoresque, ont été peints par M. Louis Guniget de Nancy ; les costumes alsaciens, très exacts et gracieux, proviennent de Strasbourg.

Il est à souhaiter que l'unique représentation du *Château de Hans* soit en réalité une première. Succès oblige.

G. BEAUCAIRE.

### Pierre Montan Berton

(Fin).

Après lecture de ce document, on se rend compte des coûteuses obligations auxquelles devaient s'engager les directeurs de l'Académie de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela explique le peu de succès pécuniaire d'une pareille entreprise.

En ce qui concerne Berton et Trial, l'exploitation de l'Opéra ne fut pas heureuse. Ils avaient pourtant innové une manière de se réserver les droits d'auteur, en tripatouillant tous les anciens ouvrages du répertoire et en fournant des œuvres médiocres telles que *Théonis*, *Erosine*, *Amadis de Gaule*, etc.

Au bout de deux années, ils se voyaient dans la nécessité de résilier leur bail.

Ils avaient débuté par une reprise de *Thésée* de Lulli et obtenu des recettes convenables, variant entre 2.500 et 4.000 livres.

La 4<sup>e</sup> reprise d'*Hippolyte et Aricie* (mars 1667) ne fut pas si bonne ; la 3<sup>e</sup> reprise du *Carnaval du Parnasse* (21 représentations) n'amena que des recettes extrêmement moyennes ; d'août à novembre (1768) les fragments mis en honneur, toujours dans le but d'intercaler des variantes et des airs nouveaux, firent encore baisser les recettes, et il faut arriver à la 4<sup>e</sup> reprise de *Dardanus* (4 février 1769) pour voir se produire une brillante suite de représentations rappelant les plus beaux jours de la gloire de Rameau.

Le 9 novembre 1769, la direction se transforma en quatuor administratif composé de Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau.

En 1776, Berton dirigea de nouveau seul avec, pour commanditaire, un nommé Buffault, ancien marchand d'étoffes de soie.

On était alors tout à Gluck et à Sacchini. Berton s'employa énergiquement à ménager d'abord les deux rivaux, tout en réservant ses préférences au maître allemand. Mais des influences occultes préparaient un changement radical, et le 1<sup>er</sup> avril 1778, de Vismes du Volgay prenait la direction de l'Opéra.

Berton se retirait sans grands dommages personnels et investi d'une rente de 8.000 livres dont il ne devait pas jouir longtemps, car deux ans plus tard il mourait d'un excès de fatigue et d'un refroidissement.

Martial TENEZO.

## Informations

### LE BAROMÈTRE MUSICAL. — Opéra.

*Recettes détaillées du 16 juillet au 15 août 1908.*

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 juillet	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.486 25
20 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.746 41
22 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	16.084 76
24 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.122 75
27 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.037 41
29 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	14.581 26
31 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.517 75
3 août	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	St-Saëns. Léo Delibes.	17.067 41
5 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.048 76
7 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.880 41
10 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	17.243 41
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.722 76
14 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	St-Saëns. Léo Delibes.	17.253 25

STATISTIQUE RÉTROSPECTIVE. — M. Albert Soubies publie, à la Librairie des Bibliophiles, le tome XXXVII (année 1907) de son *Almanach des Spectacles*.

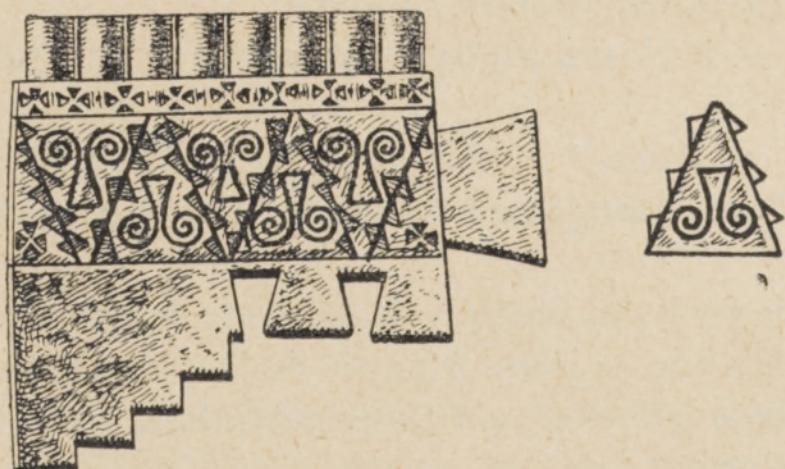
Entre autres documents intéressants, nous trouvons dans ce petit volume, si élégant et si recherché des amateurs, la liste des pièces nouvelles représentées en France pendant le dernier exercice. Cette liste se décompose ainsi : Opéra, 2 ; Comédie-Française, 9 ; Opéra-Comique, 5 ; Odéon, 15 ; Gymnase, 3 ; Vaudeville, 4 ; Palais-Royal, 5 ; Variétés, 4 ; Porte Saint-Martin, 3 ; Ambigu, 4 ; Gaîté, 0 ; Châtelet, 1 ; Renaissance, 1 ; Théâtre Antoine, 13 ; Théâtre Sarah-Bernhardt, 3 ; Théâtre Réjane, 5 ; Nouveautés, 5 ; Athénée, 6 ; Bouffes-Parisiens, 4 ; Folies-Dramatiques, 4 ; Déjazet, 1 ; Cluny, 3 ; théâtres divers et cafés-concerts, 509 ; province, 305. Si l'on ajoute à cette liste celle des 116 pièces imprimées et dont la représentation n'a pas été signalée, on obtient le total de 1.030 œuvres. La production théâtrale est, on le voit, toujours fort abondante.



### Flûte de Pan péruvienne.

Le *Journal of American Folklore* (Boston et New-York), édité par M. A. Fr. Chamberlain, contient, dans son fascicule d'avril-septembre 1908, une étude de M. A. T. Sinclair sur divers instruments orientaux et, en particulier, sur la *flûte de Pan*, usitée dans presque tous les pays du monde. Cette étude donne, avec beaucoup de renseignements précis, une bibliographie intéressante.

A ce sujet, nous publions la photographie d'un curieux instrument que nous devons à une obligeante communication de M. le Dr Seler, conservateur du *Museum für Völkerkunde* à Berlin :



C'est la copie (l'original étant perdu ?) d'une flûte de Pan *en pierre* trouvée en 1830 sur la momie d'un Inca du Pérou, par le général Paroissien.

Le dessin qui lui sert d'ornement (deux spirales séparées par une sorte de cône) mérite peut-être attention. Nous avions d'abord songé à rapprocher ce dessin de la représentation de l'idole de l'âge néolithique (telle que la donne M. Déchelette dans son récent manuel d'*Archéologie préhistorique*, p. 588, fig. 7, 598, 599, 600...) Nous y renonçons, après avoir consulté sur ce point l'autorité décisive de M. Salomon Reinach... Mais l'instrument est curieux, et le fait qu'il a été trouvé sur une momie est à retenir.



## CHEMIN DE FER DU NORD

**Exposition franco-anglaise de Londres.**

MAI A OCTOBRE 1908.

*Services rapides entre le réseau du Nord et l'Angleterre.*

1<sup>o</sup> Tous les vendredis et samedis soirs, la gare de Paris-Nord délivre pour Londres les billets suivants, valables 14 jours :

1<sup>re</sup> classe 72, 85 — 2<sup>e</sup> classe 46, 85 — 3<sup>e</sup> classe 37, 50 (aller et retour compris).

Ces billets sont valables à l'aller dans les trains partant de Paris-Nord à 9 h. 10 soir *via* Calais-Douvres, 8 h. 25 matin et 2 h. 30 soir *via* Boulogne-Folkestone.

Arrivée à Londres à 5 h. 40 matin, 3 h. 35 et 10 h. 45 soir.

Retour dans un délai de 14 jours à partir de la date d'émission des billets :

Départ de Londres à 9 h. soir, *via* Douvres-Calais, 10 h. matin et 2 h. 20 soir, *via* Folkestone-Boulogne.

Arrivée à Paris à 5 h. 50 matin, 5 h. 44 et 11 h. 25 soir.

Ces billets sont valables exclusivement dans les trains désignés ci-dessus et donnent droit au transport gratuit de 25 kilogr. de bagages.

2<sup>o</sup> Tous les samedis et dimanches soirs, la gare de Paris-Nord délivre les billets suivants valables une journée :

1<sup>re</sup> classe 56, 25 — 2<sup>e</sup> classe 34, 35 — 3<sup>e</sup> classe 25 (aller et retour compris).

Aller : départ de Paris-Nord à 9 h. 10 soir, *via* Calais-Douvres. Arrivée à Londres à 5 h. 40 matin. Nuits des samedis aux dimanches et des dimanches aux lundis.

Retour : 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classe, départ de Londres à 9 h. soir, *via* Douvres-Calais ; arrivée à Paris Nord à 5 h. 50 matin. Nuits des dimanches aux lundis et des lundis aux mardis.

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classe seulement, départ de Londres à 10 h. matin, *via* Folkestone-Boulogne. Arrivée à Paris-Nord à 6 h. 16 soir les lundis et mardis.

Les excursionnistes n'auront pas droit à l'enregistrement de bagages. Ces billets ne pourront être utilisés que dans les trains indiqués et ne pourront être prolongés.

(Pour plus amples détails consulter les affiches.)

---

Le Gérant : A. REBECQ.