

LA REVUE MUSICALE

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

N^os 18-19 (huitième année)

15 Septembre-1^{er} Octobre

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Le « Prométhée » d'Eschyle.

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est le second drame lyrique d'une trilogie dont la première pièce, *Prométhée ravisseur du feu*, et la dernière, *Prométhée délivré*, sont perdues. C'est une œuvre grandiose, admirable, faite tout entière avec des éléments tirés de la mythologie grecque, mais, malgré ce caractère très spécial, une œuvre profondément humaine, d'un intérêt puissant, infiniment supérieur à celui des badinages romanesques et chorégraphiques dont l'opéra, chez les modernes, s'est trop souvent contenté. Comme personnages, il n'y a, dans *Prométhée enchaîné* (ainsi que dans certains drames de R. Wagner), que des dieux ou des êtres fabuleux ; mais le sujet de ce drame, c'est l'humanité elle-même, sa misère et son génie, sa volonté de progrès et de marche en avant à la conquête du vrai, sa foi et son courage, sa lutte contre les puissances mystérieuses, la révolte de sa conscience morale contre l'injustice des choses, son invincible espérance... Je ne sais rien, dans l'histoire des arts du rythme, qui élève plus haut la pensée et lui ouvre plus d'horizon. A ces grandes conceptions géniales, ajoutez une poésie verbale singulière, audacieuse, brillante, passant avec une souplesse inconnue à nos poètes classiques du ton sublime au ton familier, et parfois d'un modernisme étonnant dans ses audaces lyriques. Lire une telle œuvre en sentant qu'elle est visiblement faite pour l'expression musicale et en songeant, malgré soi, au commentaire qu'un grand compositeur moderne en pourrait donner avec les formidables ressources de l'orchestre, c'est vraiment une joie pour l'esprit. Oui, cela est très beau ; et cela nous touche beaucoup plus — nous, héritiers des Grecs, nourris de leur littérature et vivant sous le ciel méridional — qu'un sujet comme celui du *Crépuscule des dieux*.

1^o La première scène pourrait être intitulée : *la Marche au supplice et le Crucifiement*. Dès le début, se trouve réalisé, dans un saisissant spectacle, le principe du drame lyrique sérieux résumé dans cette formule célèbre : *terreur et pitié*.

La Force, la Violence et Héphaïstos (Vulcain, dieu du feu) conduisent Prométhée dans un lieu sauvage et désert de cette Scythie, dont la barbarie inhospitale

pitalière était proverbiale chez les anciens : Zeus, le maître des dieux et des hommes, leur a donné la mission de clouer le prisonnier sur un rocher inaccessible aux hommes. Cette marche au supplice eût pu être émouvante en parlant seulement aux yeux. Elle est dramatique à l'aide d'un contraste où le poète exprime sans retard un des sentiments qui dominent son œuvre : la pitié. La Force veut que les ordre de Zeus soient exécutés à la lettre, comme une consigne qu'on ne discute pas, et elle compte pour cela sur l'habileté technique du grand forgeron Héphaïstos qu'elle considère comme un spécialiste (1) pour ces sortes de besognes. D'ailleurs, le dieu du feu n'a-t-il pas des représailles à exercer ? Ne doit-il pas vouloir lui-même la punition de celui qui a osé dérober le feu du ciel pour le communiquer aux hommes ? Mais Héphaïstos répugne à ce rôle de bourreau qu'on veut lui faire remplir à l'égard de Prométhée qui, étant lui-même un dieu, est un peu son cousin (2). Il manque de cœur pour un pareil ouvrage ; il songe au supplice terrible et sans fin qui attend le condamné, fils de Thémis ; il est bien obligé d'obéir au maître suprême, mais il obéit malgré lui. — Cette pitié de Héphaïstos, dieu du feu et des œuvres violentes, est un trait à noter, rappelant au lecteur moderne une scène exquise du X^e livre de l'*Énéide* : celle où Hercule, se sentant impuissant à sauver le jeune Pallas qui va être frappé à mort sur le champ de bataille, verse une larme d'attendrissement inutile :

... sub imo
Corde premit gemitum, lacrymasque effundit inanes.

Une larme d'Hercule ou d'Héphaïstos, dieux de l'action brutale, ce n'est pas ordinaire...

La Force raille la sensiblerie, la pusillanimité de celui qui doit être l'exécuteur des ordres venus de l'Olympe, et elle finit par obtenir le crucifiement, dont tout le détail est indiqué avec un luxe d'expressions saisissantes. Voilà le Titan solidement garrotté, cloué, bras et jambes immobilisés par des liens de fer sur son rocher. Par un de ces retours au langage familier qui sont partout une des caractéristiques charmantes de la poésie grecque, Héphaïstos dit à peu près ceci : « Voilà un travail rapidement fait, mais je le garantis solide : nul ne pourrait le critiquer, sauf toi, pauvre Prométhée ! » Avant de se retirer, la Force lance à Prométhée cette raillerie insultante : « Et maintenant, fais l'orgueilleux ! vole aux dieux ce qui leur appartient, pour le donner aux hommes, aux éphémères ! Qui d'entre les mortels peut venir alléger ta peine ? Les dieux t'appellent *Prométhée*, Celui qui est prévoyant ; mais ce n'est pas vrai !... »

Au point de vue de l'exécution, cette scène peut donner lieu à deux remarques. Il est malaisé d'imaginer qu'elle se passe uniquement dans l'orchestre. Puisque le but des acteurs en marche est d'arriver à des rochers « qui forment d'affreux précipices » (3), on ne peut se défendre de supposer qu'ils partent de l'orchestre, puis par une voie que nous ignorons — s'élèvent sur le *logéion*, pour monter encore, autant que le permettait la disposition du théâtre. L'exposition aux regards du public de Prométhée enchaîné ne se comprend pas autrement. Il

(1) V. 3. — N'ayant plus mes notes sous les yeux, résument cette leçon à la campagne, je cite d'après le seul livre que j'ai entre les mains, l'édition Blomfield.

(2) V. 14.

(3) πέτραις ὑφηλοχρήμνοις (v. 4 et 5).

faut relever aussi le vers — encore familier, presque comique — où Héphaistos dit à la Violence : « Ton langage est aussi vilain que ton visage ! » On peut en conclure avec certitude que l'acteur jouant le rôle de la Violence portait un masque dont les traits grimaçants et l'aspect rébarbatif étaient appropriés au caractère du rôle. (Plus loin, une conclusion analogue est imposée par le vers où il est parlé des *cornes* qu'il porte sur le front)

2^e Prométhée reste seul, sur son rocher sublime. Inaccessible aux hommes, condamné par Zeus, il n'a qu'un recours : la Nature. C'est elle qu'il invoque, dans un élan de lyrisme qui va donner à l'horizon du drame un premier et prodigieux élargissement. Ici commence une véritable scène de magie, d'abord caractérisée par une incantation :

« O divin Ether (1), souffles [des vents] à l'aile rapide, sources des fleuves (2), sérénité infinie des flots de la mer (3), Terre qui es la mère universelle, et toi, soleil dont l'œil voit tout, je vous invoque : voyez quel traitement les dieux ont infligé à un autre dieu ; voyez quels outrages vont me déchirer dans une lutte qui sera sans fin. Voilà les chaînes indignes que le nouveau maître des dieux a imaginées contre moi. Hélas ! hélas ! je gémis sur l'avenir comme sur le présent. Comment ma peine aurait-elle jamais un terme ? Que puis-je dire ? Je sais clairement d'avance tout ce qui doit arriver, et aucun malheur ne me surprendra. Il faut s'incliner devant le Destin et le supporter le mieux possible, en songeant que contre la nécessité, il n'est pas de victoire. Mais se taire et ne pas se taire, en pareille fortune, sont également impossibles. Je suis asservi à ce joug de malheur pour avoir fait du bien aux hommes en découvrant pour eux la source cachée du feu qui leur enseignera tous les arts et sera d'une si grande ressource ! Voilà le crime que j'expie ; voilà pourquoi je suis enchaîné ici entre ciel et terre... »

Un bruit d'ailes se fait aussitôt entendre autour du rocher. Ce sont les filles ailées de l'Océan qui ont volé auprès du prisonnier et viennent faire entendre à son oreille un chant de sympathie, de consolation et d'espérance. Doucement, après avoir exprimé leur douleur, elles disent à Prométhée qu'il a d'imprudentes audaces de langage, qu'il ne cède jamais aux événements, et que tout est à craindre avec un maître inexorable et dur comme Zeus. Prométhée les met alors au courant par un récit, suivi de dialogue, qui achève de dessiner son caractère. Il y a eu récemment, parmi les dieux, une crise de gouvernement. Les uns voulaient élire Zeus au rang suprême ; les autres lui étaient hostiles : « Si Zeus a

(1) L'éther, c'est ici l'air, l'atmosphère, l'espace.

(2) Je crois que ποταμῶν πηγαί (sources des fleuves) est une périphrase pour désigner les nuages qui, par la pluie, entretiennent les sources, d'où sortent les fleuves.

(3) Dans une note de son glossaire, p. 116, Blomfield traduit γέλασμα ($\tauῶν κυμάτων$) par « rire » (*lenis fluctuum agitatio*) et veut justifier cette interprétation par un grand nombre de textes ; γέλασμα serait l'analogie de φρίξη employé par Homère, le *frisson* qui ride la surface de l'eau. A mon avis, le sens est tout autre, bien plus conforme aux habitudes de langage lyrique d'Eschyle. Le verbe d'où est tiré γέλασμα signifie bien *rire*, mais il signifie aussi, par une association d'idées toute naturelle, *être propice, favorable* ; ainsi Lucrèce dit en parlant de Vénus :

... tibi rident æquora ponti.

Ce qui veut dire : « A ton approche, la mer devient *sereine*. » De même ici : la « sérénité » de la mer est indiquée comme formant un contraste d'une ironie douloureuse avec la situation de Prométhée ; et l'épithète ἀνήπιθμον, *innombrable*, appliquée (par une abstraction hardie) à la sérénité des flots au lieu de l'être aux flots eux-mêmes, est tout à fait dans la note du lyrisme d'Eschyle.

triomphé, c'est grâce à moi ; et voilà la reconnaissance dont il m'honore !... Une fois sur le trône, Zeus, méprisant les hommes, voulait les anéantir et les remplacer par une autre race ; moi seul m'opposai à ce dessein et empêchai que les mortels ne fussent précipités dans l'Hadès ; j'ai eu pitié des hommes, mais on n'a pas eu pitié de moi ! J'ai enlevé aux mortels la terreur de l'avenir : je leur ai donné l'espérance, et, en plus, le feu à l'aide duquel ils pourront faire bien des choses !.. »

Cette scène (et aussi la suivante) peut être considérée dans la première partie comme une incantation magique, doublement altérée par sa transposition successive dans le lyrisme, puis dans l'art du théâtre, mais reconnaissable à quelques traits essentiels. Prométhée chante en s'adressant *impérativement* aux puissances de la Nature : la Nature lui répond aussitôt par l'arrivée des Océanides amies. Telle est la vertu de la mélodie. Ici encore, il est difficile d'admettre que l'action ne se développe pas sur le *logéion*. A la fin du dialogue (v. 287-291), les Océanides disent qu'elles vont s'approcher de Prométhée et mettre pied à terre pour écouter en détail les explications du Titan. Donc, jusqu'à ce moment, elles ont été en suspens dans les airs ; le secours d'une machine était indispensable pour permettre cette attitude, et c'est seulement sur la « scène » que pareilles manœuvres pouvaient être faites.

3^e Second effet de l'incantation magique : monté sur un griffon merveilleux qu'on dirige sans frein, le dieu Océan vient, à son tour, exprimer sa sympathie, — et donner des conseils. Il a bon cœur ; il vient promettre son amitié et ses bons offices, mais avec une sorte d'« opportunisme » bourgeois et sensé qui fait un nouveau contraste avec la grandeur d'âme et l'obstination du supplicié. « Connais-toi toi-même, » dit-il à Prométhée, employant une formule qui, plus tard, devait jouer un si grand rôle ; c'est-à-dire : Rends-toi compte de ce que tu peux faire et de la limite imposée à ta volonté ; quitte cette esprit d'indépendance farouche, pour éviter un châtiment encore plus dur peut-être que celui-ci ; modère ton langage et songe à te tirer d'affaire plutôt qu'à irriter tes ennemis par de nouvelles bravades ! crois-moi : parfois, il faut savoir céder, etc...

La réponse de Prométhée est fière et chevaleresque : il juge inutiles les soucis d'Océan, et, à son tour, en s'oubliant lui-même, il le conseille : « Prends garde que par cette démarche auprès de moi tu ne t'attires une mauvaise affaire (1)... ! Si je suis malheureux, je ne voudrais pas que mon malheur fît celui des autres. »

4^e Dans la scène suivante, on entend un nouveau chant des Océanides avec qui Prométhée reprend ensuite le dialogue, pour donner sur ses « crimes » les explications promises ; il rappelle les bienfaits dont il a comblé l'humanité pour qui il souffre et à laquelle *il n'adresse aucun reproche* (2).

« Les hommes vivaient dans l'ignorance, jouets de pures illusions : leurs yeux et leurs oreilles ne leur faisaient connaître que de vaines apparences. Ils ne savaient rien des lois qui déterminent l'ordre des saisons et le cours des astres. Je leur ai enseigné l'arithmétique, l'écriture, la mnémotechnie. Je leur ai appris à soumettre au joug les bêtes sauvages, à conduire les chevaux. Ces chars armés de voiles qui courrent sur la mer, c'est moi seul qui les ai inventés... Quelqu'un était-il atteint par la maladie ? on ne savait comment le soigner : c'est moi qui ai montré comment on devait préparer les remèdes contre tous les

(1) V. 342.

(2) V. 454.

maux... C'est moi qui ai révélé aux hommes les richesses cachées dans les entrailles de la terre : le fer, le cuivre, l'argent, l'or. En un mot, tous les arts et toutes les sciences viennent de Prométhée. »

Cette grande image de bienfaiteur et de martyr impose une comparaison. Prométhée sur son rocher fait penser à Jésus sur la croix. A les considérer objectivement, on ne peut s'empêcher de remarquer entre l'un et l'autre des ressemblances, — avec des différences profondes, cela va sans dire. Comme Jésus, Prométhée est victime de l'amour et de la pitié qu'il a eus pour les hommes. Il est « *philanthropos* ». C'est le Sauveur païen, non sauveur des âmes, mais des existences terrestres. Comme faisait Philippe II à l'égard de certaines villes des Flandres au temps de l'Inquisition, mais avec une barbarie qui a beaucoup plus d'ampleur, Zeus, maître du monde, a condamné à mort, en bloc, le genre humain qu'il veut remplacer par une autre race : c'est Prométhée, dieu de second ordre, mais haut placé dans la hiérarchie féodale de l'Olympe, qui s'oppose seul à cette volonté et empêche l'exécution de ce dessein. Et ce n'est pas par raison supérieure qu'il agit (car l'idée, de refaire l'homme et ce monde sur un plan nouveau n'était pas, en soi, une mauvaise idée, bien que Zeus me paraisse poussé par la jalousie seule), mais par sentiment : il a *pitié*. Et quand on lui dit : « Voilà où t'a conduit ton amour pour les hommes ! » il n'a pas un mot de regret ou de reproche ; il a même un langage qui, en impliquant l'idée d'une humanité oublieuse ou ingrate, ressemble à celui du pardon. Il est donc martyr de sa générosité et de sa bonté. Ce qu'il signale surtout, dans le supplice contre lequel il proteste, — supplice sans fin, éternellement renouvelé, sans mort et résurrection compensatrices, — c'est l'indignité, l'humiliation infligée à lui, qui est dieu (1). C'est quelque chose d'équivalent à l'infamie de la croix et à la torture entre deux larrons. Il montre, certes, une fierté indomptable ; cependant, lui aussi, il se résigne à l'inéluctable Nécessité.

Voilà des analogies, au moins extérieures, qu'on ne peut s'empêcher de voir. Quant aux différences, j'en marquerai une seule.

Ce qui fait la misère de l'homme, y compris la dépravation ou l'immoralité que les fondateurs de religion peuvent lui reprocher, c'est son ignorance. Si l'homme connaissait la vérité intégrale, le secret de la vie, les lois essentielles du monde où nous sommes, il ne pourrait manquer d'être moral, — en même temps qu'heureux — parce qu'il lui serait impossible, étant doué de raison, de ne pas conformer ses actes à ce qui est vrai. Science et morale, nécessairement, ne feraient qu'un. C'est la demi-science, la vue incomplète des choses qui seule permet la coexistence du savoir et de l'immoralité. Telle est l'opinion de Platon, et elle est d'une justesse évidente. Si donc un Dieu descend parmi les hommes pour les régénérer et les « sauver », nous comprenons instinctivement son rôle comme celui d'un possesseur de la vérité qui vient déchirer les voiles d'illusion et d'erreur de toutes sortes au milieu desquels nous nous agitons, pour nous donner la vision claire et directe du vrai. (Par *vérité*, j'entends celle du physicien, du chimiste, de l'astronome, etc., etc.)

Jésus n'a qu'une doctrine morale, sublime, mais très distincte de tout cela, et à part. Il n'a pas de doctrine scientifique. Il fait des miracles, comme celui de la

(1) V. 93, 97, etc. « δεσμὸν ἀεικῆ », chaîne *humiliante*, telle est la première forme de sa protestation, et il revient souvent à cette idée.

main desséchée, du paralytique, de l'aveugle, etc., mais il ne fait rien qui ressemble à un enseignement de l'art de guérir. De tels miracles n'ont d'autre objet que de prouver sa divinité; ce sont des merveilles isolées, sans lendemain. Jamais il ne songe à parler des lois constitutives de l'univers et à montrer à l'homme comment son activité peut s'exercer utilement sur la nature et en tirer parti. Tout autre est Prométhée. Prométhée, lui, n'a pas de doctrine morale; en revanche, il nous est présenté comme ayant une doctrine scientifique. Il crée la science des nombres (1). Il est l'inventeur et le propagateur des « arts » ($\tauέχναι$), ce dernier mot n'ayant aucune signification « artistique » (car Prométhée, pas plus que Jésus, n'a de doctrine esthétique), mais désignant toutes les formes utiles du travail humain, telles que la façon d'extraire et de travailler le métal, de construire des bateaux, de cultiver le sol, etc.

Voilà certainement un sujet de drame grandiose. Nous allons voir s'étendre et s'élever encore son intérêt dramatique.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

La Société des professeurs du Conservatoire

Les professeurs du Conservatoire national de musique et de déclamation ont une « Société mutuelle », fondée en 1906 par le regretté Alphonse Duvernoy. Président : M. Abel Combarieu, conseiller-maître à la Cour des comptes; membres du Conseil : M. Louis Leloir, de la Comédie-Française, trésorier ; M. Paul Taffanel, secrétaire ; M. Edmond Duvernoy, M. Albert Lavignac, M. Maurice Lecomte, M. Charles Lefebvre, M. Edouard Nadaud, professeurs ; M. Henri Décugis, conseiller judiciaire.

Sur cette excellente Société, digne d'être encouragée entre toutes par les amis de la musique et du théâtre, nous ne donnerons pas de renseignements, heureux de laisser ce soin à un écrivain de haute autorité, M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui avec sa finesse et son esprit habituels a bien voulu écrire les pages exquises qu'on va lire.

Les Parisiens aiment passionnément le Conservatoire. Ils le lui témoignent, au moins une fois l'an, pendant la période des concours publics. L'enthousiasme populaire aime à se traduire par un peu d'émeute. A la fin d'une séance où le jury venait, selon la tradition, d'être abondamment conspué, il me souvient d'avoir entendu un maître illustre tenir des propos pleins de sagesse. Comme on lui manifestait quelque surprise qu'il daignât exercer, par pure obligeance, une magistrature aussi périlleuse : « Oh ! disait-il, ne vous méprenez point ! Ces petites tempêtes servent à prouver que nous sommes une institution chérie de la foule. Je serais, pour ma part, désolé de n'être pas sifflé de temps en temps ; je verrais là la marque d'une certaine désaffection. Cela signifierait que nos concours ont cessé de représenter un événement parisien. J'ai senti aujourd'hui que le Conservatoire est toujours aimé. »

(1) Il est vrai qu'on a interprété diversement (si mes souvenirs sont exacts) le vers 468. On a lu : $\alphaριθμόν, ἔξοχον σοφισμάτων$, avec une virgule entre les deux premiers mots, ce qui signifie : *l'arithmétique, source de tous les talents* (c'est l'interprétation de Blomfield, à laquelle je me rallie); d'autres ont lu : $\alphaριθμόν ἔξοχον σοφισμάτων$, ce qui peut être traduit : *un très grand nombre de talents*.

Et le délicieux philosophe que fut Ludovic Halévy ajoutait, avec un bon sourire : « Je l'aime tant, cette vieille maison, d'où est sortie tant de gloire ! Nous sommes quelques-uns à savoir ce qu'elle abrite de dévouement. Il n'en est pas de pareille au monde. »

Quelle jolie page eût pu écrire Halévy pour expliquer que cet admirable dévouement des professeurs du Conservatoire se voit trop souvent mal récompensé ! L'État les élève à la dignité de fonctionnaires. Les sachant idéalistes par définition, il craindrait sans doute de les offenser en leur attribuant des appointements excessifs ; il les traite tout à fait en amis. Un traitement de 1.500 francs au début ; 2.400 francs en fin de carrière. La bienveillance des pouvoirs publics va plus loin encore. En leur qualité de participants au budget, les maîtres du Conservatoire jouissent du précieux privilège de verser à la Caisse des retraites une part importante de leur salaire. Le sage législateur n'ignore point que les artistes entendent mal l'esprit d'économie ; aussi considère-t-il comme un devoir d'épargner pour eux.

Il a tout prévu, le sage législateur. Sauf ceci : que, neuf fois sur dix, l'artiste fonctionnaire, à qui est réservée une pension de retraite, meurt sans pouvoir la toucher. Il est fort rare qu'un professeur du Conservatoire accomplisse le cycle de trente années de services exigé par la loi. L'État n'accorde sa confiance qu'à ceux que la célébrité lui désigne. On peut être élève du Conservatoire à partir de l'âge de neuf ans. C'est généralement après la quarantaine qu'on est jugé digne d'y professer. Le titulaire d'une classe donne à l'État vingt ou vingt-cinq années de sa vie. L'âge arrive, la virtuosité s'affaiblit, l'heure du repos sonne impérieusement. Cette chère classe, il la faut quitter. L'administration vous remercie et vous rend hommage. Elle voudrait bien joindre à l'expression de sa gratitude un petit brevet de pension. Impossible, hélas ! La cigale s'en va tristement et pauvrement vieillir, dépourvue pour avoir trop chanté. Cependant la fourmi garde son épargne. La Fontaine n'a pas prévu cette cruauté : les cigales ayant économisé en pure perte !

Hâtons-nous de dire qu'il n'y a de reproche à faire à personne. L'État fait de son mieux. Il est représenté le plus souvent par un ministre qui est homme d'esprit et homme de cœur. On cherche et on l'on trouve le plus souvent, dans un coin du budget, quelques maigres ressources qui remédient tant bien que mal à l'injustice de la loi. Mais quoi ! quelque bonne grâce que l'on y mette, cela s'appelle l'aumône. Elle est douce à pratiquer, l'aumône ; moins douce à recevoir, lorsqu'on a l'âme fière.

Un des professeurs du Conservatoire eut l'idée très simple qu'une corporation de cigales pourrait se constituer au pays du mutualisme. Alphonse Duvernoy persuada à ses camarades que le mieux était de s'aider entre eux. Ce vaillant et gai compagnon n'est plus là pour assister aux premiers succès de l'œuvre de solidarité qu'il a fondée. Ses continuateurs ne sont pas hommes à laisser sa mémoire en oubli. Ils lui témoignent leur gratitude en réalisant sa pensée tout entière. *La Société mutuelle des professeurs du Conservatoire* est maintenant une très robuste et très vivante réalité.

De chers amis, Taffanel, Abel Combarieu, me demandent de la présenter au public. J'accepte de bien grand cœur l'honneur qu'ils me font là. Ils eussent pu choisir un plus éclatant patronage. J'interprète ainsi leur affectueuse démarche : ils me soupçonnent de quelque compétence dans la question. Un ancien direc-

teur des Beaux-Arts est renseigné mieux que quiconque sur la mélancolie des vieillesse d'artistes. Ce qu'il sait aussi, et ce qu'il ne saurait oublier, c'est la dette, chaque jour grossissante, que tout le monde contracte envers les gens de la musique et du théâtre. Fera-t-on jamais le compte des sommes que les virtuoses de tous genres versent annuellement au libre budget de la charité ? Tel chanteur, tel musicien d'orchestre, qui termine sa carrière dans la gêne, a passé sa vie à soulager la misère des autres. On sait toujours où les trouver pour leur demander, au service d'une bonne action, le sacrifice d'une heure de loisir. Ils ne se lassent jamais de dire *oui* à toutes les quêtes, ces inlassables donateurs !

On ne m'a pas demandé de quêter pour eux. Je le regrette. Je l'aurais fait sans scrupules. Ce serait la justification de l'amicale confiance qu'ils me témoignent. Au risque de dépasser mon mandat, je signale aux hommes de bonne volonté un moyen agréable et facile d'amortir un peu de la vieille dette de gratitude que nous avons tous à acquitter. La Société fondée par Alphonse Duvernoy se compose de membres participants. Ceux-là versent un droit d'admission de vingt francs et quatre francs par mois pendant leurs années d'activité. Les participants doivent être tous, aux termes des statuts, membres du corps enseignant du Conservatoire. Mais, je vous en prie, lisez attentivement l'article 6 : « Toute autre personne peut devenir membre honoraire sur sa demande et par décision du Comité d'administration. » Vous vous sentez déjà, n'est-il pas vrai ? l'ambition de mériter ce titre de « membre honoraire ». Sachez bien que vous vous trouverez en belle compagnie. Une cotisation de vingt francs par an suffira à vous faire obtenir cette dignité. Êtes-vous plus ambitieux ? Un versement de 500 fr. assure le titre de « membre bienfaiteur ». Les statuts prévoient sage-ment que cette somme « peut être supérieure ». Il ne faut décourager personne, au pays de la générosité.

Les membres de la *Société mutuelle des professeurs du Conservatoire* rêvent de constituer un capital qui permettrait de donner aux retraités, à cinquante ans d'âge, et après dix années de services, une pension de vingt-cinq louis. Ce rêve, on l'avouera, n'a rien d'excessif. Il suffirait de trois ou quatre Mécènes — pourquoi d'ailleurs en limiter le nombre ? — pour que ce songe d'opulence devînt très vite une belle et bonne réalité. Mais, nous le répétons, les musiciens mutualistes ont l'orgueil de compter surtout sur eux-mêmes. C'est par excès de zèle que je me permets de signaler leur œuvre à l'attention publique. Nous vivons dans une période de merveilles. Le mutualisme, cette religion du siècle, fait des prosélytes jusque dans la grande famille de l'insouciance ! Ses miracles sont modernes. A vrai dire, l'idée est aussi ancienne que la sagesse humaine. Plus de deux cents ans avant notre ère, Théophraste écrivait : « Il existait chez les Athéniens et dans les autres États de la Grèce des associations ayant une bourse commune, que leurs membres alimentaient par le paiement d'une cotisation mensuelle. Le produit de ces cotisations était destiné à donner des secours à ceux d'entre eux qui avaient été atteints par une adversité quelconque. » Le vieil auteur ne nous dit pas si, dans la république athénienne, les orchestres des Panathénées se composaient de mutualistes. Peut-être a-t-il fallu attendre la république athénienne de 1908 pour réaliser ce progrès.

Il se réalise enfin, grâce à quelques hommes d'initiative intelligente et de bonne volonté. C'est une heureuse création de plus, dont il faut faire honneur à cette pauvre chère époque contemporaine que nous nous plaisons à calomnier.

Elle a du bon, quoi qu'on en dise. Dans un ouvrage publié en 1826, exhumé par Alfred Franklin, *Vie publique et privée des Français*, l'auteur semble croire que le métier de musicien enrichit nécessairement son homme. « Les musiciens, dit cet écrivain optimiste, ont en général le ton de la bonne compagnie qu'ils doivent à la fréquentation du grand monde. Si l'on disait autrefois « ivrogne comme un musicien » et « gueux comme un peintre », aujourd'hui ni l'un ni l'autre ne se disent, si ce n'est des musiciens de guinguettes et des peintres de cabarets. Les professeurs de musique vocale ou instrumentale en réputation seraient pour ainsi dire déshonorés s'ils ne faisaient pas leurs courses dans un cabriolet élégant, et s'ils entraient dans un brillant salon avec des souliers crottés et des pantalons marqués de taches de boue. » Cet homme aimait assurément la musique. Il est visible que la sympathie l'égare et qu'il prend ses désirs pour la réalité. On a vu parfois, depuis 1826, « des musiciens de premier ordre » mener une vie moins fastueuse. Avec une pension de retraite de cinq cents francs, il va être permis à quelques-uns d'entre eux de se rapprocher de cet idéal.

HENRY ROUJON,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.



LEÇONS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE RYTHME DANS LA MAGIE ET DANS LA MUSIQUE. (*Suite.*)

§ 6. — **Le rythme ternaire.**

Pour composer le vers de son incantation dans le texte cité plus haut, le magicien emploie trois mots différents, mais de mesure pareille (*rica, rica, sero*) ; le musicien conserve la même formule rythmique, mais obtient la variété soit en déplaçant la formule sur d'autres degrés de la gamme, soit en la transposant.

Autre exemple de strophe à rythmes ternaires :

I

II

III

(BEETHOVEN, *Sonate op. 2, n° 2.*)

Dans la strophe de l'*allegro* de la même sonate, le nombre des vers est tout autre, mais le rythme ternaire est reconnaissable comme fondamental :



Ce qu'on appelle en musique la « carrure », c'est-à-dire la symétrie rythmique organisée en 4 ou 8 mesures, peut très souvent se ramener à un rythme ternaire où la même formule, lorsqu'elle revient pour la troisième fois, est suivie d'une sorte de paraphe d'achèvement ou de conclusion.

Dans la phrase suivante (Beethoven, op. 2, n° 2) :

on peut considérer la formule 3 comme équivalent à



Je citerai encore :

(BEETHOVEN, adagio de la Sonate op. 53.)

(BEETHOVEN, presto de la Sonate 31, n° 3.)

Dans la strophe suivante, nous trouvons le même rythme, mais sur un plan beaucoup plus vaste. La strophe est un système grandiose composé de trois strophes secondaires ; chacune de ces strophes est elle-même formée de trois périodes ou longs vers dont chacun est construit sur le principe du rythme ternaire avec développement ou variante à la troisième reprise de la formule :

I

1^{er} vers

2^e vers

3^e vers

A

A'

A''

II

4^e vers

5^e vers

6^e vers

A

B

C

III

7^e vers

8^e vers

9^e vers

3

A

A'

A''

Voici une autre strophe où la symétrie est binaire, mais obtenue avec des éléments ternaires. Deux phrases se répètent deux fois chacune ; mais chacune de ces phrases se compose d'une même formule répétée trois fois avec ce que j'ai appelé un paraphé d'achèvement ou une clause ajoutée à la troisième reprise :

I (A) 1 | 2 | 3 | //

II (A) 1 | 2 | 3 | //

III (B) 1 | 2 | 3 | //

IV(B') 1 | 2 | 3 | //

(BEETHOVEN, op. 54.)

De même :

Strophe 1

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for the first verse and the bottom staff is for the second verse. Both staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Each staff is divided into three sections, labeled 1, 2, and 3 from left to right. The first section (1) contains four measures. The second section (2) contains five measures. The third section (3) contains four measures. The music is written in a rhythmic style with various note values including eighth and sixteenth notes.

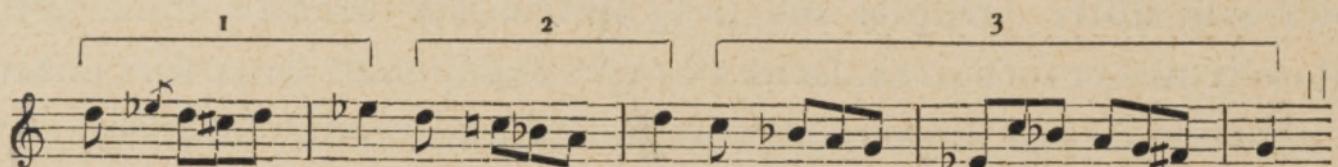
1^{er} vers

2^e vers

1^{er} vers

2^e vers

Strophe 2

(BEETHOVEN, *rondo de la Sonate op. 49, n° 1.*)

§ 7. — Autres nombres magiques.

La répétition quaternaire est tout aussi fréquente, et la carrure musicale qui, aujourd’hui, nous apparaît comme fondée sur un principe rationnel ou esthétique a aussi des origines dans la magie.

Dans une cérémonie très curieuse de la Société Hœthu-Ska (Indiens des États-Unis), on offre une pipe au dieu du tonnerre, Wakonda, en la présentant aux quatre points cardinaux, tandis que l’assemblée dit une prière chantée dont Miss Fletcher donne la mélodie. De même, dans le *wa-wan*, il y a un rite où l’on trace un cercle, plus quatre lignes indiquant les quatre vents ou côtés de l’espace.

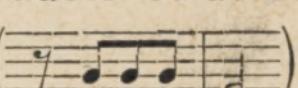
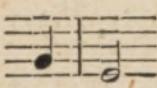
Même fait et même usage, pour des raisons identiques, chez les Égyptiens. Les inscriptions de la chambre mortuaire, dans la pyramide du roi Ounas, en indiquant la formule et le geste qui doivent accompagner la présentation de l’offrande, ajoutent à maintes reprises : *dire quatre fois*. Il en est de même dans le papyrus du British Museum contenant le chant des pleureuses. L’invocation à Osiris est suivie de cette indication : *quatre fois*.

Les faits qu’on pourrait accumuler sur ces divers points (usage de la répétition ternaire et quaternaire en magie et en musique) sont tellement nombreux qu’il faut renoncer à tenter une énumération. Je dois me contenter d’indiquer des principes généraux que je résume ainsi :

Il y a eu non pas un, mais plusieurs nombres rituels dans la magie ; de même il y a non pas une, mais plusieurs formes types de répétition dans la composition musicale. Ces divers rythmes ne sont pas plus contradictoires que l’étymologie de différents mots pris dans les langues romanes et rapprochés de leurs origines latines. Un langage n’est pas organisé d’après une règle unique. S’il y a eu un âge où, incontestablement, la musique a fidèlement reproduit des types de composition empruntés à la magie, il y a eu un moment où, ne conservant que le principe traditionnel et très général de la répétition, la musique l’a librement interprété.

§ 8. — Traitement d’un motif donné.

Dans la strophe américaine citée plus haut, le même mot se répète bien, mais en s’abrégeant de plus en plus. *I'hare* devient *'hare*, puis *'ahe*.

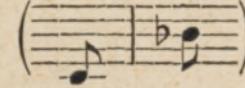
C'est l'équivalent de ce que l'on appelle en prosodie ou en musique un rythme « acéphale ». Ce mode de langage est aussi celui de Beethoven, à qui il arrive de reproduire un thème () en le réduisant jusqu'à  . Ainsi à la fin du premier mouvement de cette cinquième symphonie, on trouve :



Autre exemple de répétition très simplifiée (*andante* de la première symphonie) :

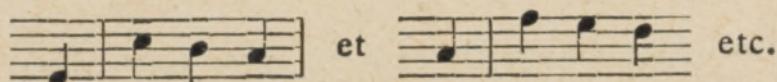
Le thème initial est



De cette proposition Beethoven ne répète que l'ossature () en élaguant tous les degrés intermédiaires qui conduisent à ce sommet et en transposant en *ré* b (sur un rythme d'accompagnement par le quatuor) :



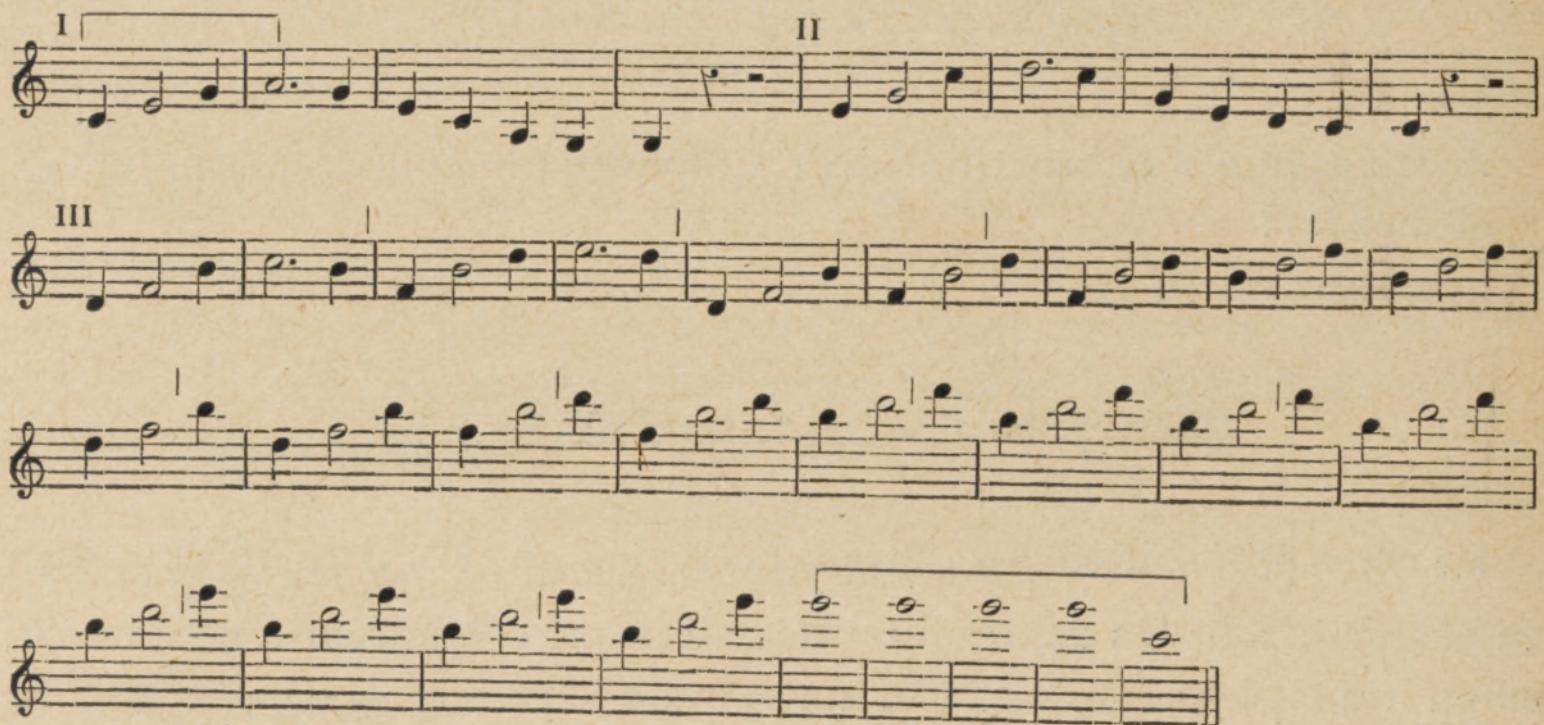
Dans le *trio* qui suit un *scherzo*, on trouve ainsi des anacrouses de quatre doubles croches, simplifiées :



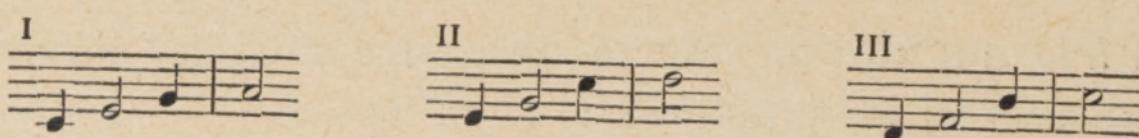
La répétition, en musique, a beaucoup de formes. Elle peut avoir lieu dans une autre tonalité (*transposition*) ou dans une autre partie (*imitation*) ; elle peut être mélodique (reproduction des mêmes notes) ou rythmique (reproduction des mêmes durées sur des notes différentes) ; intégrale ou fragmentaire. Quand elle est intégrale, elle conserve la même étendue au thème type (vers, phrase ou période) ; mais elle peut se borner à répéter les notes essentielles de la formule en supprimant les notes accessoires telles que broderies, redoublements, notes de passage ; elle peut aussi faire l'inverse et introduire ces accessoires là où ils n'existaient pas d'abord. Quand elle est fragmentaire,

elle reprend tantôt le début, le milieu ou la fin de la formule : ce fragment une fois choisi, elle le reproduit tel quel, ou bien lui donne un développement plus ou moins riche.

Voici, dans un autre chef-d'œuvre de Beethoven, l'ouverture de *Fidelio*, un exemple de répétition transposée, fragmentaire, avec un développement où nous retrouvons les procédés fondamentaux de l'incantation indienne :



Voilà une ample et admirable période de 34 mesures, d'un sens musical très net et très riche, qui est tout entière construite sur une brève idée rythmique : | $\overline{J} \; J \; J$ |. Cette idée est transposée deux fois, ce qui divise l'ensemble en trois parties inégales :



La 2^e partie reproduit exactement la 1^{re}, sur d'autres degrés de la gamme. La 3^e partie, en reprenant pour son propre compte le principe de la répétition, est d'abord une reprise rythmique du thème initial ; en second lieu, elle permet de signaler les analogies suivantes :

Dans la strophe verbale que j'ai prise comme exemple, il y a une formule qui reçoit successivement des abréviations :

- A. — *Hare*,
- B. — ...*ahe*,
- C. — ...*he*.

Nous avons, dans le système de Beethoven, quelque chose d'analogique, sauf que c'est la fin, et non la tête de la formule, qui est réduite :

The image shows three staves of musical notation, each starting with a treble clef and a common time signature. Staff A consists of eight measures: a dotted half note, a quarter note, a quarter note, a dotted half note, a quarter note, a eighth note followed by a sixteenth note, another eighth note followed by a sixteenth note, and a half note. Staff B consists of five measures: a quarter note, a eighth note followed by a sixteenth note, a dotted half note, a quarter note, and a dotted half note. Staff C consists of four measures: a quarter note, a eighth note followed by a sixteenth note, a quarter note, and a eighth note followed by a sixteenth note. The word "etc." is written above the last measure of staff C.

Dans B, les deux premières mesures de A sont seules répétées ; dans C, c'est une seule mesure de A, rythmiquement répétée, qui reparaît. (Cet amoindrissement est racheté par une répétition très longue de ce fragment, le seul du thème initial qui ait été retenu.)

Dans le *scherzo* de la sonate op. 2, n° 2, on trouve une idée successivement réduite jusqu'à la suppression totale (une mesure de silence) :

A handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef, a key signature of two sharps, and common time. It consists of six measures, ending with a fermata over the final note. The bottom staff uses a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. It also consists of six measures, ending with a fermata over the final note. The score is written on aged, yellowish paper.

(BEETHOVEN, *Sonate* op. 2, n° 2.)

Je rapprocherai cette progression décroissante aboutissant à la suppression totale, à la pause, d'une formule magique donnée par Marcellus. Pour guérir des glandes, il faut les tenir avec deux doigts, et dire, le matin ou le soir, le *carmen* suivant : « il y a neuf glandes sœurs, il y a

huit glandes sœurs, etc. », jusqu'à un ; puis recommencer, jusqu'à zéro :

Novem glandulæ sorores, octo glandulæ sorores, septem glandulæ sorores, sex glandulæ sorores, quinque glandulæ sorores, quatuor glandulæ sorores, tres glandulæ sorores, duæ glandulæ sorores, una glandula soror ||. Novem fiunt glandulæ, octo fiunt glandulæ, septem fiunt glandulæ, sex fiunt glandulæ, quinque fiunt glandulæ, quatuor fiunt glandulæ, tres fiunt glandulæ, duæ fiunt glandulæ, una fit glandula, NULLA FIT GLANDULA.

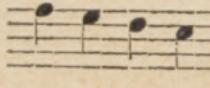
(Marcellus, *De medicamentis*, XV, 102.).

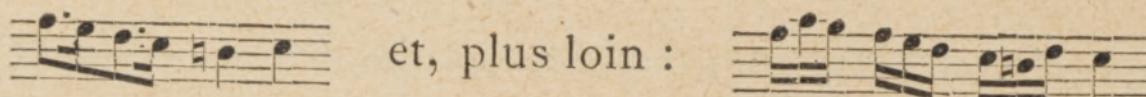
§ 9. — Autres façons de traiter un motif.

Les faits qui viennent d'être rapprochés nous invitent à pousser plus loin nos observations.

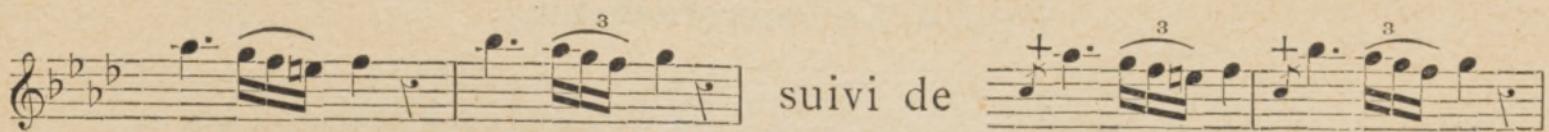
Diversifier une formule en la mutilant, en l'amputant de la syllabe finale ou initiale, est un procédé qui peut s'allier, en passant chez un Beethoven, à la pensée musicale la plus haute, mais qui, chez les primitifs, paraît tout rudimentaire et pour ainsi dire négatif. Le procédé positif consiste à modifier certains sons de la formule ou à les enrichir. Caton l'ancien recommande l'usage du *carmen* suivant pour guérir les luxations :

*Huat, hauat, huat,
Ista, pista, sista,
Ariès, dardariès, astatariès.*

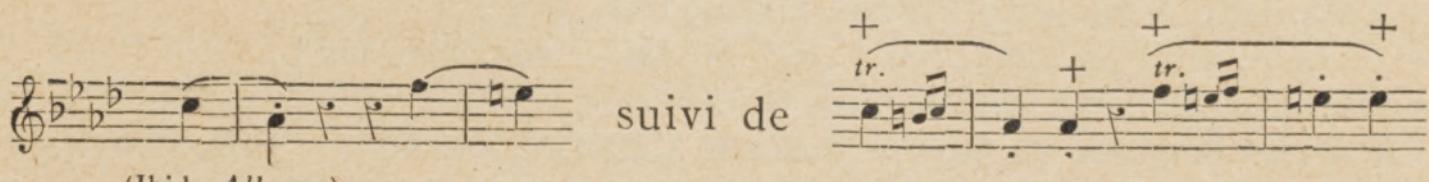
C'est un rythme ternaire double (répétition du mot, puis du vers), mais d'un genre particulier. Le thème *ista* étant donné, il reparaît précédé d'une consomme explosive (*p*), puis d'une sifflante (*s*). Le thème *Dariès* reçoit d'abord un redoublement de sa syllabe initiale (*dar-dar*), puis, à la troisième fois, il est précédé d'une sorte d'anacrouse par redoublement qui constitue un essai de variation ou de développement fondé sur la répétition du son *a* et sur l'analogie des dentales *t* et *d*. Tout cela, musicalement, est très simple et très net, conforme à l'usage des compositeurs. Ainsi, dans sa 1^{re} symphonie, Beethoven, après avoir dit  , écrira :



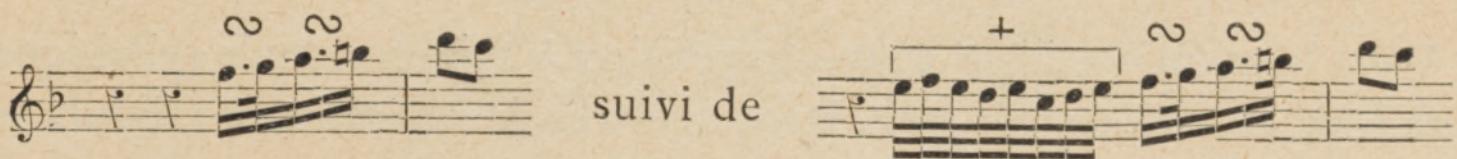
Ista, pista ou Dariès, dardariès, ont pour équivalents des variantes comme celle-ci :



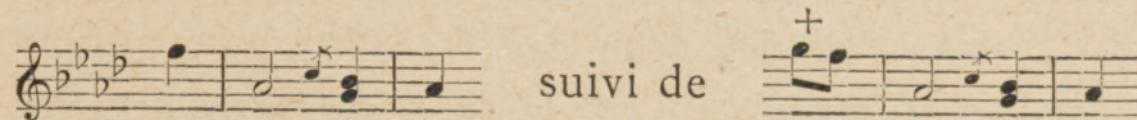
(BEETHOVEN, *Sonate op. 2, n° 1.*)



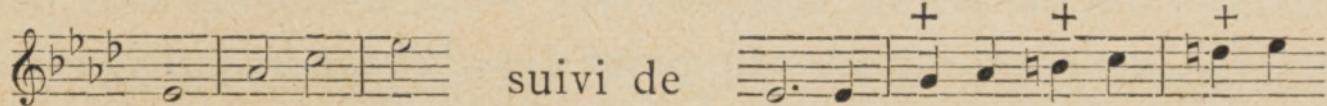
(Ibid., *Allegro.*)



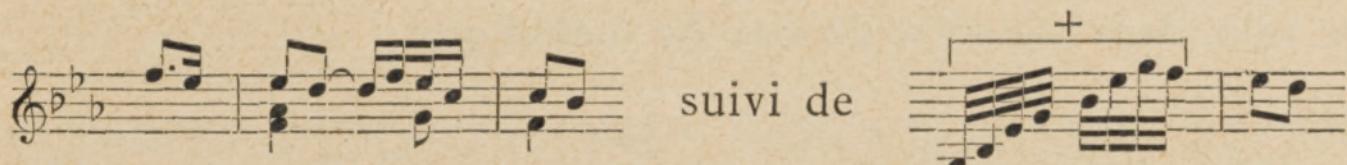
(Ibid., *Adagio.*)



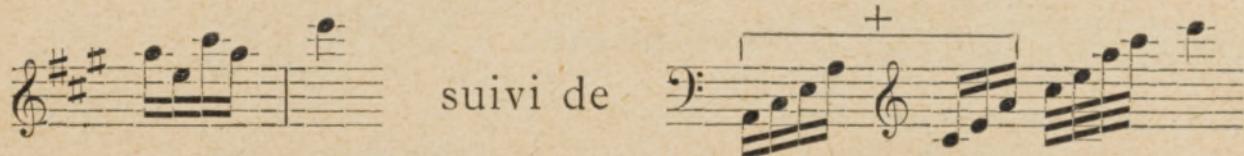
(Ibid., *Menuetto.*)



(Ibid., *Prestissimo.*)



(BEETHOVEN, *Sonate op. 7, Rondo.*)



(Ibid., *Sonate op. 2, n° 2, Rondo.*)

Beaucoup de mots magiques reçoivent, dans les formules organisées en vers et en strophes, des additions qui, au point de vue rythmique, sont des anacrouses, et, au point de vue mélodique, peuvent être assimilées à des broderies du son initial. D'autres fois, on trouve des changements organiques (allitération) ou un essai pour associer un thème donné à un thème nouveau, par exemple dans ce *carmen*, répété également trois fois, contre le mal de la luette :

crissi, crasi, cancrasi.

Voici des faits moins généraux auxquels il sera plus intéressant de s'arrêter.

§ 10. — Le renversement.

Nous possédons quelques formules de magie assez curieuses :

- Laki, laki, ô laki mou | mou, kila (ô) kila, kila ;
- iè, iè, | , iu | , aè, aiè | , uoô | , aèi, aèi aèi | , aôa, aôa, aôa | ,
- iaô, ôai, ôai | , aiô, óia | iôa, iôa, ôai.

(Papyrus magique du *British Museum*, CXXI, v. 316-8.)

— *Ablanatanalba* (*ibid.*, 713). — *Crammacamarc* (*ibid.*, 690).

Dans la première, il y a une répétition à rebours, mais syllabique : *mou kila*, au lieu de *laki mou*. Dans d'autres, la répétition à rebours est littérale : *ôai* au lieu de *iaô*. Les mots *ablanatanalba* et *crammacamarc* peuvent être lus indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche, et restent les mêmes dans les deux cas.

Cette reprise, en commençant par la fin, d'une série de sons, a été une des modalités du langage magique. C'est un procédé que l'on a essayé d'introduire dans la poésie antique (vers *boustrophiques*) sans pouvoir l'y installer, mais qui est assez fréquent dans la grande musique vocale et instrumentale ancienne, avec des formes plus ou moins rigoureuses.

Le célèbre organiste du XVII^e siècle, Heinrich Schütz, fait dire à une basse solo, dans une sorte de marche mélodique :

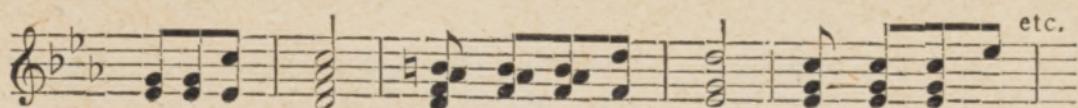
Fi-li mi, fi-li mi, fi-li mi, fi-li mi, Ab-sa-lon ! Fi-li mi, fi-li
mi, fi-li mi, Ab-sa-lon !

Il y a là, sans parti pris et sans gageure manifeste, l'application instinctive à reprendre un dessin mélodique ascendant et à lui donner, à partir de la sixième mesure, un mouvement opposé au premier, tout en conservant la même allure rythmique et, autant que possible, les intervalles.

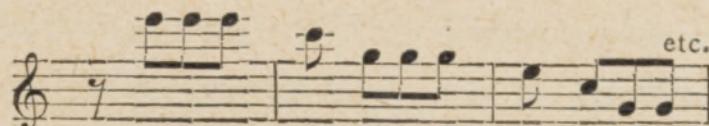
Nous retrouvons ce procédé dans le détail de la phraséologie musicale ; ainsi, dans la 5^e symphonie de Beethoven, les seconds violons répètent à rebours ce que viennent de dire les premiers violons :

1^{ers} viol. 2^{es} viol. etc.

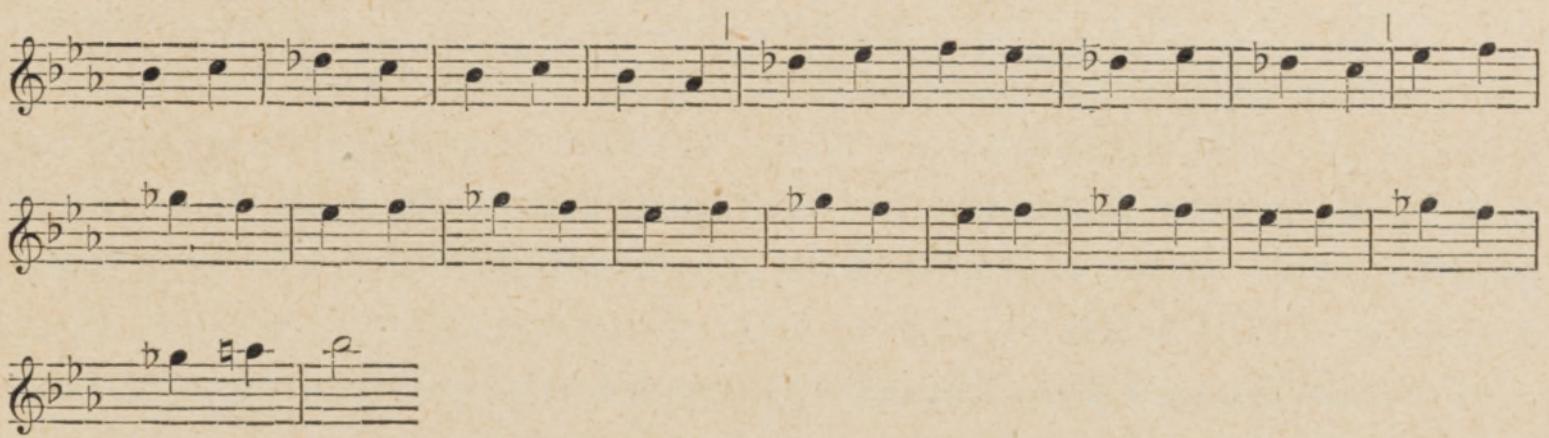
Dans le développement du thème fondamental, on remarquera une répétition *ascendante* :



suivie, lorsqu'elle est arrivée à l'octave, d'une autre répétition *descendante* et de même rythme, comme si la phrase refaisait à rebours le même chemin :



L'équivalent des constructions *aiô-ôia* et *aôa-aôa* apparaît dans le détail de la phrase suivante (même symphonie, un peu plus loin) :

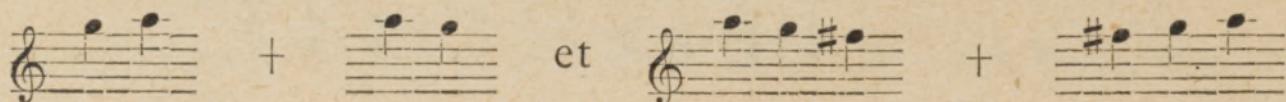


Cette phrase contient, en effet :

Voici l'air de Papageno dans la *Flûte enchantée* :

La broderie supérieure et inférieure d'une note peut être ici consi-

dérée comme donnant lieu à deux formules de mouvement contraire avec une note commune. C'est ainsi que, dans ce début, nous avons :



encadrés par *si la sol | sol la si.*

Plus loin, nous trouvons : *la ré + ré la.*

L'ingéniosité des musiciens a transporté cette forme mélodique dans la composition à plusieurs parties. Un thème donné peut (en certains cas) se servir à lui-même d'accompagnement s'il est placé à rebours au-dessous de sa forme normale.



B, lu de gauche à droite, est la reproduction de A lu de droite à gauche ; lu de droite à gauche, il est la reproduction de A lu de gauche à droite.

M. Saint-Saëns a employé cette forme d'écriture dans une page souvent citée dans son *Ascanio*.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE PRIMITIFS

§ I. — Le bruit et la musique.

Dans un livre récent sur la musique primitive je trouve une idée très simple sur l'origine des instruments de musique. « Un des traits les plus curieux, dit M. Hermann Smith, du caractère de l'homme, c'est son goût manifeste pour le bruit très exagéré. Les autres animaux sont effrayés par le bruit ; mais l'animal humain se livre délibérément à une orgie de bruit pour obtenir une satisfaction physique de l'oreille (1). » Pour un musicien, il y a là un paradoxe énorme, puisque tout l'art musical repose sur la distinction du bruit et du son ; mais beaucoup de

(1) *The World's earliest music traced to its beginning in ancient lands*, par Hermann Smith, London, ch. xix.

faits semblent l'autoriser. Chez les Chinois, les instruments les plus estimés, indispensables dans les cérémonies rituelles et les fêtes sociales, sont les cloches, les carillons, les gongs. Beaucoup de sauvages, dit A. Smith, se livrent à des manifestations sonores appelées « musique », mais perçues en réalité comme bruit. En Afrique, sur les rives du Niger et de ses affluents, le rythme des danses est marqué par la calebasse-trompette (*akpale*) ou avec des cloches de fer que l'on frappe avec un instrument de bois ou un marteau plat en cuir. Dans les cérémonies religieuses, les tambours font un bruit incroyable : on ne peut le comparer qu'à celui qu'on entend chez les Tiers et les Nayars, peuples de l'Inde qui habitent sur la côte du Malabar, où l'on établit des relais de « tambourineurs », afin de pouvoir continuer ce tapage pendant plusieurs jours, sans s'arrêter.

Ce goût du bruit nous serait particulier. Le chant, la musique et la danse sont habituellement employés, dans les religions orientales, pour charmer l'Esprit dont on attend quelque chose ; mais il est possible qu'on ait eu assez souvent recours à la musique uniquement pour faire un bruit insolite et attirer par ce bruit l'attention de l'Esprit. Dans la Bible, nous assistons à une sorte de concours magique et de défi entre les prêtres de Ba'al et Elie. Il s'agit d'allumer le feu de l'autel, par la seule puissance de l'incantation. Les prêtres de Ba'al crient, appellent éperdument leur dieu, du matin jusqu'à midi : « Exauce-nous ! » hurlent-ils, mais sans résultat. Ironiquement, Elie leur conseille de crier plus fort : « Peut-être, dit-il, votre dieu est-il distrait, ou occupé ailleurs, ou en voyage, ou endormi. » Pour nous, crier n'est pas chanter ; pour certains primitifs, c'était peut-être la même chose. Les manifestations de la voix n'auraient pris un caractère musical que peu à peu...

Les grondements du tonnerre, au milieu de l'orage, ne nous déplaisent pas. En parlant de telle récente bataille d'Extrême-Orient, on a pu dire qu'une multitude de canons tonnant tous à la fois avaient une sauvage et sublime beauté. J'accorderai même que dans la musique de certains compositeurs modernes — celle d'un Berlioz, d'un Wagner, etc., — on trouve une recherche de la quantité et de la masse où il est difficile de ne pas voir un certain amour du tapage...

Il est cependant difficile de se contenter de cette idée pour expliquer les origines de l'art musical, dont l'évolution serait incompréhensible avec le principe posé par M. Smith.

Il faut d'abord remarquer que si certains sauvages font une « musique » très bruyante, c'est, de leur propre aveu, pour chasser les mauvais Esprits. Ensuite, au lieu de dire que nous aimons « le bruit pour le bruit », je croirais plutôt que nous l'interprétons comme signe de

puissance et comme manifestation de la volonté ; au moins n'est-il pas permis d'en conclure que ce goût est le principe de toute la série des faits musicaux, et qu'il ne peut pas exister à côté de lui, en même temps, un goût très différent. Notre nature n'est pas aussi simple. On pourrait dire qu'elle est faite de contradictions. Le silence absolu, en certaines régions (comme le lac de Koenigsee, en Bavière) ne me paraît pas moins beau que le vacarme de mille canons sur un vaste champ de bataille. Nous aimons la dissonance ; nous aimons aussi la consonance. Nous aimons le mouvement et le repos ; nous aimons la liberté et l'obéissance, etc., etc.

Ce qui ne permet pas d'adopter l'opinion que je viens de citer, c'est que les témoignages les plus anciens relatifs aux instruments suggèrent de tout autres idées que celle de « bruit exagéré » (*super-exaggerated noise*). On peut les étudier à un point de vue très différent.

Je laisse d'abord de côté les sifflets dont les chasseurs se servaient comme moyen d'appel, dans la forêt. Il y en a un très grand nombre ; s'il fallait croire certains archéologues, quelques-uns de ces instruments mériteraient une dénomination plus noble tout en étant les témoignages d'un art préhistorique très reculé. Ainsi, de petits tubes en os d'oiseau, polis à l'orifice, et ayant parfois un trou latéral, ont été considérés comme ayant formé une flûte de Pan et attesteraient l'existence de la musique dans l'âge du renne (Viette, en 1875). L'idée de « flûte de Pan » est séduisante, commode ; les archéologues en abusent un peu. D'ailleurs, on est loin de s'accorder sur la vraie nature de ces minuscules objets, et leur caractère musical est très contestable. Tout au plus peut-on constater, à l'âge du renne, l'usage du sifflet en os perforé, et dire que « de nombreuses phalanges de renne, ou de Saïga... rendent des sons sibilants très aigus, dont la note varie suivant la dimension et les dispositions du trou (1) ».

§ 2. — Ordre d'ancienneté probable.

Les instruments de musique les plus anciens que nous connaissons (ce qui ne veut pas dire qu'ils soient réellement les plus anciens) sont des instruments à cordes. Quand l'instrument n'a que trois cordes, comme les guitares qu'on a trouvées dans les monuments figurés de l'Égypte

(1) J. Déchelette, *Archéologie préhistorique* (Picard, 1908, p. 203). L'auteur dit que l'interprétation de ces objets est due à Ed. Lartet, et renvoie, pour cette étude, aux *Alluvions et cavernes* de S. Reinach, p. 220, n. 5.

antique, on peut affirmer qu'il appartient à une époque relativement récente, car il était traité d'après le même principe que notre violon actuel : et le fait de jouer une mélodie avec un petit nombre de cordes que l'on raccourcit sur un manche pendant l'exécution est incompatible avec l'enfance de la musique ; il a fallu de grands progrès pour qu'on arrivât à ce résultat, et même pour que l'idée d'un tel mode d'exécution vînt à l'esprit.

Nous connaissons aussi des harpes ou des lyres qui remontent à vingt, à trente siècles avant l'ère chrétienne (1), et où l'on trouve 7, 8, 10, 12 cordes et plus, chacune ayant pour fonction de donner un son unique et distinct, sans que les doigts aient à intervenir pour éléver le son ou pour l'abaisser. Ce système est plus simple, mais il suppose encore une science assez avancée : il aurait été impraticable à des musiciens qui n'auraient pas d'abord étudié avec soin la nature des sons, la loi de leur production, le rapport de leur acuité ou de leur gravité avec la longueur des cordes. Nous savons que ces connaissances spéciales ont été possédées de très bonne heure par les Égyptiens : je crois même qu'ils les ont transmises aux Grecs avec beaucoup d'autres choses, et que, par exemple, la lyre grecque d'Hermès (trois cordes) est un souvenir de la guitare égyptienne ; mais quand nous sommes en présence de l'une des deux sortes d'instruments que je viens d'indiquer, quelle que soit son antiquité par rapport à nous, nous ne sommes pas fondés à dire que nous nous trouvons en présence d'un instrument « primitif ».

Il en est un peu de ces monuments de musique instrumentale trouvés dans les tombes comme de certains monuments de l'architecture : les pyramides d'Égypte, construites sous les Pharaons, sont œuvre *antique*, mais non œuvre *primitive* ; elles supposent une société très bien organisée, capable d'un travail discipliné, l'art de bâtir, la connaissance de la géométrie, etc. Or, par « *primitifs* », j'entends les hommes qui sont tout à l'origine de la civilisation, encore incultes. Donc, les harpes ne sont pas, dans l'histoire, des points de départ ; ce sont plutôt des points d'aboutissement.

Bien que la théorie de la genèse et de l'évolution des instruments ne puisse encore être faite, voici, je crois, ce qu'on peut dire de plus raisonnable sur ce point.

L'homme s'est d'abord servi de deux organes qui lui ont été fournis par la nature et qui ont été le principe de deux séries d'inventions : la

(1) Ainsi le harpiste représenté dans le mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour, et remontant à la XII^e dynastie (conservé au musée du Caire).

voix et les mains. Ce sont les prototypes des instruments à vent et à percussion.

1^o Les instruments à vent ne sont d'abord que des tubes prolongeant au dehors l'organe de la voix tel que la nature l'a constitué, et destinés à lui donner plus de force ou d'éclat. Puis, on donne à ces tubes une embouchure distincte : sifflet, bec, anche. Ainsi, la trompette devient flûte ; la flûte deviendra clarinette ou hautbois.

2^o Le battement des mains semble borné à l'indication d'un rythme ; mais il paraît avoir été quelque chose de plus pour ceux qui le pratiquaient. Dans le bas-relief assyrien provenant des ruines de Kujundschick et remontant au règne d'un fils de San-Kerib, apparaît un cortège triomphal jouant une sorte de symphonie vocale et instrumentale et n'ayant pas moins de vingt-six exécutants : deux doubles flûtes ; sept harpistes ; une batterie ; quinze chanteurs, dont l'un porte sa main à la gorge comme pour faire entendre le *you-you* oriental encore aujourd'hui en usage ; les autres frappent dans leurs mains. Si l'on dit que ces derniers « marquent la mesure », il faudrait admettre qu'ils ont la direction de la symphonie, tout comme un de nos chefs d'orchestre ; et cela, pour le dire en passant, est peu vraisemblable, car ce sont des enfants. Au musée du Louvre, dans la salle en couloir qui est réservée à l'ancien Empire, il y a une gravure sur pierre qui représente un danseur, un flûtiste et un troisième exécutant qui frappe dans ses mains. Cet usage s'est maintenu chez les Espagnols, et j'ai remarqué bien des fois que le rythme ainsi obtenu ne coïncidait pas avec la mesure suivie par le danseur ; c'est un accessoire, un complément, une sorte de musique spéciale s'ajoutant à l'autre comme ornement.

Le même principe qui a prolongé l'organe de la voix par la trompette, a fait trouver, pour les mains, les pièces de bois ou de métal choquées l'une contre l'autre (cliquettes, castagnettes, instruments en forme de coupe renversés et heurtés, etc...). Puis, au lieu de frapper dans ses mains comme il convient dans la musique de marche, l'exécutant, lorsqu'il est accroupi, frappe sur ses cuisses. Ensuite, on tend sur les cuisses une peau maintenue au-dessous des jambes par la position assise (ainsi la peau d'opossum chez les Australiens) et l'on frappe dessus avec un bâton. Enfin la peau est soumise à une tension permanente sur un objet matériel, et on crée peu à peu toutes les formes du tambour, si usité chez les primitifs (1).

(1) Du bas-relief assyrien cité plus haut, on pourrait rapprocher, pour marquer le progrès, le bas-relief trouvé dans le tombeau de Sakkarah (XVIII^e dynastie) où l'on voit huit chanteurs s'accompagnant d'un tambourin qu'ils frappent à main plate.

3^e Quant aux instruments à cordes, leur première forme peut être indiquée presque avec certitude : c'est l'arc servant au chasseur pour lancer sa flèche. Ce fait est clairement indiqué dans la légende japonaise sur l'origine de la musique. Aujourd'hui encore les Cafres de l'Afrique méridionale et les nègres d'Angola (colonie portugaise sur la côte ouest de l'Afrique) disent qu'ils « jouent de l'arc » quand ils font de la musique. Ils attachent une gourde à leur arc et raccourcissent à volonté, à l'aide d'un anneau mobile, la corde qu'ils pincent (Deniker).

Après ces brèves indications (1), arrêtons-nous au point suivant : l'examen des plus anciens instruments connus révèle-t-il des preuves ou des faits permettant de dire, avec certitude ou grande probabilité, que ces instruments ont servi à des opérations magiques ?

Il convient de tenir compte : 1^o de l'origine qui était attribuée à ces instruments ; 2^o de leurs noms, des dessins ou symboles qui les décorent, du cadre dans lequel nous les présentent les monuments figurés ; 3^o de la matière dont ils sont faits et du mode de leur construction ; 4^o enfin, de la nature des effets qu'on leur demandait.

Sur le premier point, je me borne à rappeler que chez les anciens, tous les types d'instrument passaient pour avoir une origine divine. Ce n'est pas sans doute une preuve en faveur de ma thèse ; mais c'est un fait qui s'accorde bien avec elle. L'attribution d'un pouvoir magique à un instrument et l'idée d'un luthier surnaturel sont deux idées connexes, s'appuyant l'une sur l'autre, et dans un rapport mutuel de cause à effet.

Pour les noms, je ne suis pas en mesure de dire tout ce qu'ils pourraient nous apprendre ; il faudrait connaître non seulement toutes les langues antiques, mais les dialectes des sauvages. Il n'est cependant pas douteux que souvent on tirerait une grande lumière de l'analyse des noms d'instruments, et — alors même qu'elle serait fausse aux yeux d'un philologue, — de l'étymologie donnée à ces vocables par les contemporains. Ainsi, en Chine, une cithare à seize cordes est appelée « sât », du mot *sât* qui signifie « enterrer », et, par extension, « abaisser la colère, réfréner la jalouse, arrêter l'avarice ». Le nom de l'instrument indique donc la fonction qu'on lui attribuait ; et cette fonction est de caractère magique. Une flûte ancienne, percée de sept trous, était

(1) On trouvera des hypothèses plus ou moins différentes, sur ces questions d'antériorité, dans Frobenius (*Ursprung der Kultur*, I, 143), Balfour (*History of the musical Bow*, Oxford, 1901), Engel (*The music of the most ancient nations*, 2^e édit., 1870), Hermann Smith (*The world's earliest music*), Wundt (*Völkerpsychologie*, I, ch. II).

appelée *Thât-Tinh*, ce qui signifie « sept étoiles » (1), et rappelle le rapport établi jadis entre les sept notes de la gamme et sept astres du système solaire...

Sur le cadre dans lequel les instruments nous sont présentés et sur les emblèmes qui les décorent je serai moins bref.

§ 3. — La harpe de Sarzec.

Aujourd’hui, les artistes font le portrait d’un musicien avec l’unique souci d’attirer l’attention sur sa personne, sur la physionomie et l’*habitus corporis* qui lui sont propres. Ils l’isolent volontiers, pour mieux faire ressortir les caractères individuels de l’image. C’est là une pensée toute moderne. Dans les monuments antiques, le musicien n’est jamais seul ; il fait partie d’un groupe agissant en dehors de la musique ; il est fonction d’une scène qui est toujours religieuse. De plus, les instruments que l’archéologie ramène au jour ont souvent des attributs dont le langage est facile à interpréter : on y voit des symboles qui, à notre point de vue, sont extra-musicaux, et qu’un luthier d’aujourd’hui prendrait pour un ornement accessoire, mais dans lesquels il est impossible de ne pas voir le signe visible des rapports de la musique avec la religion, et, par suite, avec la magie primitive. De ce double fait, on ne peut citer de meilleur exemple que la harpe rapportée par le vice-consul de Sarzec, en 1880, du palais de Tello (sur la rive gauche du Chatt-el-Haï, canal qui relie le Tigre et l’Euphrate), et déposée au musée du Louvre (salle de la Chaldée).

Cette harpe fait partie d’un ensemble en calcaire blanc, dont les figures sont usées et comme décortiquées par la décomposition de la pierre (2), mais dont le vrai caractère, malgré sa vétusté (3), est bien reconnaissable. Elle est placée (assez mal pour l’observateur) dans la plus basse de trois zones de sculptures. De la plus haute, il subsiste à peine quelques débris de pieds. Dans la zone moyenne, il y a un cortège religieux formé de quatre personnages ; entre les mains du premier, selon M. Heuzey, il faut reconnaître la *patère à ombilic* et le *simpulum*, ustensiles sacrés qui ont la forme que leur conservera l’an-

(1) J’emprunte ces détails à l’ouvrage manuscrit que m’a envoyé d’Hanoï M. Rouët et dont il est question un peu plus loin.

(2) V. pour la description de l’ensemble, les *Découvertes de Chaldée*, par Ern. de Sarzec, 3^e livraison (1891, Paris, Leroux).

(3) C’est le plus grand fragment de bas-relief chaldéen que nous possédions. M. Pottier a émis devant moi l’opinion qu’on pouvait le faire remonter « à trente siècles au moins avant l’ère chrétienne ».

tiquité romaine (et qu'au début, on avait pris bien à tort pour des instruments de musique). Ils nous avertissent que celui qui les porte a des fonctions sacerdotales. Dans la zone inférieure, est une femme (?) assise : elle semble chanter, et, en croisant les mains, elle s'accompagne d'un instrument que nous appellerons « harpe », faute du terme exact. La forme de cet instrument est assez grossière, presque carrée, avec un angle à peine arrondi. Un double montant porte une traverse légèrement courte, qui s'incline en avant (1). Elle se divise en deux parties : dans la première, treize cordes (nombre probablement fortuit et auquel il ne faut pas attacher de signification) forment une sorte d'éventail décroissant à la fois en longueur et en obliquité, de manière que les plus courtes, donnant les notes les plus aiguës, sont les plus éloignées de l'exécutant ; elles se réunissent en un même point sur une large caisse de résonance. La deuxième partie est occupée par les ornements de cette caisse : d'abord, en avant, on voit le profil d'une tête imberbe à double corne ; puis, sur la caisse même, près de la colonnette du montant extérieur, l'image complète d'un taureau.

L'idée religieuse est doublement marquée par ces deux emblèmes. La tête à double corne est l'image d'une déesse. Quant au taureau, je ne puis considérer que comme une boutade l'opinion qui a vu en lui « le symbole d'une sonorité très puissante ». Cette tête est, au premier chef, un emblème religieux, l'objet d'un culte quasi universel. Dans la salle du Louvre où est exposé le bas-relief, il n'y a qu'à se retourner pour la voir dessinée sur divers objets chaldéens, entre autres sur un plat d'argent qui est un ustensile de sacrifice. Ce taureau, ainsi placé, nous renseigne avec la même précision que le document littéraire le plus net. Il est, pour l'instrument, caractéristique d'attribution et de fonction, comme le costume d'un guerrier, d'un prêtre, d'un magistrat. Par lui est confirmée l'idée qui se dégage de l'ensemble du bas-relief : nous savons que cet instrument était employé au service d'un dieu.

§ 4. — Autres instruments ornés de figures.

Le principe de la décoration, pour la harpe de Sarzec, est tout autre chose qu'une idée d'ornement : c'est la marque visible du rapport direct qui existe entre la musique et la magie.

Si ce principe est admis, il doit servir à interpréter l'aspect de tous

(1) Elle n'est pas sans analogie avec la harpe égyptienne remontant à la XII^e dynastie, trouvée en 1892 et conservée au musée du Caire (n° 853).

les instruments anciens sur lesquels on voit reproduits des animaux puis des têtes humaines d'un travail plus artistique et d'une exactitude plus grande à mesure qu'on s'éloigne des rites primitifs.

On connaît la célèbre harpe dite « harpe de Bruce » trouvée dans le tombeau de Ramsès III à Thèbes (XIII^e siècle avant J.-C.) et sur le socle de laquelle une belle tête est figurée. Il ne faut pas voir là quelque chose d'analogue au mascaron qu'un artiste introduit dans une composition décorative. Certes, l'auteur de cette belle pièce n'a pas pu ne pas céder à un sens « esthétique » en sculptant ou en peignant ; mais s'il arrive un moment où les tendances de l'art coïncident avec les traditions rituelles, ce n'est pas l'art tout seul qui trouve d'abord la voie où se fera son évolution. En l'espèce, une autre idée confirme ce point de vue.

Chez les Égyptiens, tous les objets qui servaient au culte n'étaient pas seulement « consacrés », comme dans la liturgie moderne, mais divinisés ; ils étaient doués d'une âme et d'une personnalité à laquelle on parlait, en certains cas, comme à un être vivant. La tête humaine, au bas d'une harpe, est l'image de l'instrument-dieu, le signe de sa fonction religieuse, due au pouvoir magique dont il est doté.

Les figures d'êtres vivants représentées sur les instruments de musique sont devenues peu à peu, mais assez tard, de simples motifs de décoration pure. Ainsi la mythologie antique, après avoir eu pour base des croyances positives, n'a plus été qu'un répertoire d'artifices de style.

Peut-être (?) faut-il interpréter dans un sens analogue la lyre égyptienne conservée au musée de Berlin et sur les deux montants de laquelle sont figurés deux têtes de cheval. (Il s'agit d'un instrument plus moderne, car le cheval n'a été connu en Égypte qu'assez tard) (1).

Ces considérations me paraissent pouvoir s'appliquer à un certain nombre d'instruments très anciens qui sont ornés de figures, ou symboliquement construits d'après un modèle vivant : en Chine, les vieux instruments sur lesquels est représenté un phénix aux ailes déployées (2), ceux où on a dessiné les nuages avec des signes magiques (3), les flûtes ornées d'une tête de dragon, les instruments en forme de tigre, etc...

Dans la même catégorie peuvent être rangées des pièces comme celles

(1) Cf. Wilkinson, *The ancient Egyptians*, 1878, t. I, planches nos 223, 230, 233, 235, 240, 243, 254, 255, 259. — L'ouvrage de Wilkinson est un peu ancien ; mais tout ce qu'on a découvert en Égypte depuis trente ans ne fait que reproduire ce qui était connu depuis assez longtemps : ce sont toujours les mêmes instruments et les mêmes scènes.

(2) Le *P'ai-hsiao* (série de flûtes juxtaposées).

(3) Le *Po-chung* (cloche, frappée avec un marteau).

que possède en Amérique le museum de la Yale University à New-Haven : instruments de l'époque précolombienne trouvés par l'explorateur Mc Neil dans les tombeaux de la province de Chiriqui, au Panama, près de la côte du Pacifique ; sifflets ayant la forme d'animaux d'aspect généralement conique, avec l'embouchure au bout d'une patte ou d'une queue, le ventre percé de deux trous. Aujourd'hui, on les prendrait pour des jouets. Tous sont construits d'après le principe magique de l'imitation.

§ 5. — Instruments faits avec des crânes humains.

Les matériaux qui ont servi à construire les instruments primitifs ou quelques-unes de leurs parties, ne sont pas moins instructifs. Il y a eu beaucoup de cas où l'emploi de ces matériaux était déterminé par la nécessité ; mais il n'en est pas toujours ainsi.

Le musée du Trocadéro possède un certain nombre de flûtes en os de ruminant et de quadrupède, trouvées chez des tribus américaines ; et rien, au premier abord, ne semble plus naturel. Après s'être servi du roseau ou du bambou, le musicien veut une matière plus solide, et il utilise les déchets des animaux dont la chasse l'a rendu maître. Mais voici, au même musée, un curieux document. Dans une vitrine où sont conservées certaines reliques de Crevaux (assassiné au Brésil en 1882), un dessin avec légende représente un instrument observé sur les rives du Xingu, affluent de l'Amazone : c'est une flûte-trompette (1), dans laquelle on souffle comme dans un mirliton et à l'extrémité de laquelle est *un crâne humain*, renversé de façon à servir de pavillon. Une note de la main de Crevaux nous apprend que cette pièce n'est qu'un spécimen, et que « les indigènes de Vapura ont le même usage ».

Au musée Guimet (2), nous possédons deux petites trompettes, construites l'une avec un tibia, l'autre avec un fémur, plus un instrument étrange : deux crânes humains soudés l'un à l'autre par leur sommet et munis à leur base d'une peau tendue. A l'endroit de la soudure est attachée une cordelette ayant à son extrémité une balle en matière dure. Il suffit de prendre l'instrument par le milieu et de l'incliner à droite et à gauche par un mouvement rapide de la main, pour que la

(1) Cette flûte fut trouvée par le général français Paroissien et remise en 1830 au baron de Humboldt par le dr. Stewart-Traill. Je dois la Photographie reproduite ci-dessus à M. le dr. Seler, conservateur du *Museum für Völkerkunde*.

(2) Vitrine du 1^{er} étage, n° 12, 254.

balle vienne frapper alternativement sur les deux peaux et faire ainsi office de baguettes de tambour.

Or, ces instruments servaient au Thibet dans les exorcismes ; les os qui entraient dans leur construction étaient des os de prêtres défunt (1). Le prêtre était un savant, un sorcier, un surhomme auquel on attribuait, de son vivant, le pouvoir de faire des miracles. Après sa mort, on utilise une partie de son squelette, en pensant que les instruments ainsi fabriqués auront les vertus magiques autrefois attachées à la personne même du défunt. La flûte-trompette de Crevaux vient sans doute du même principe. Une trompette ayant pour pavillon le crâne d'un ancien chef réputé pour ses vertus guerrières, produira les mêmes effets que la présence redoutée de ce chef lui-même : elle inspirera un courage indomptable, ou mettra en fuite les ennemis. — Les reliques des saints ont été l'objet d'un culte fondé sur la même idée.

§ 6. — Méthode de construction.

Certains détails dans la méthode de construction des instruments sont instructifs.

A l'exposition coloniale de Marseille (1906), les membres de la Société philharmonique de Hanoï ont envoyé un très beau volume avec dessins en couleur et trois rédactions (l'une en dialecte annamite et signes graphiques orientaux, l'autre en dialecte annamite et caractères latins, l'autre en français) intitulé *Essai historique sur les instruments de musique en usage parmi les Annamites* (sous la direction de M. Rouët, président de la société). Ils ont bien voulu, l'exposition terminée, faire remettre leur travail entre mes mains, ce dont je les remercie. Je détache de cet ouvrage les renseignements suivants, empruntés par l'auteur du manuscrit à des livres chinois sur l'origine du violon appelé *Dan-Nguyêt* (violon de la lune). On va voir toutes les précautions prises pour que l'instrument à construire ait un pouvoir magique.

« Un jour, l'empereur Fouhi, dont l'existence est fixée par les uns au xxxvii^e siècle avant l'ère chrétienne, par les autres au xxix^e, vit cinq étoiles se précipiter sur un arbre (dont le nom oriental désigne le sterculier à feuilles de platane) et un phénix y faire la roue un instant après.

(1) V. *The Buddhism of Tibet, or Lamaism with its mystic cults, symbolism and mythology*, par L. Aust. Waddell, Londres, 1895. Sur les instruments faits avec des os humains, au Tibet, cf. le témoignage de M. Perceval-Landon (correspondant particulier du *Times*) dans *A Lhassa, la ville interdite* (Hachette, 1906).

Il présuma que cet arbre avait reçu des dons précieux de la nature ; il le fit aussitôt abattre pour en fabriquer un instrument de musique. Cet arbre avait trente coudées de haut et se trouvait placé au trente-troisième degré de latitude. C'est pourquoi Fouhi fit couper le tronc en trois parties égales représentant les trois éléments : le ciel, la terre, l'homme... Fixant son choix sur la partie du milieu, il la plongea pendant soixante-douze jours (chiffre déterminé par les soixante-douze degrés de l'atmosphère) dans l'eau pure d'un fleuve. Après ce laps de temps, il la retira et la fit sécher. Il choisit ensuite un jour faste, pour en faire façonner par un luthier un violon, qu'il appela d'un nom emprunté à une féerie appelée giao-chi. Cet instrument, dont la tête fut ornée d'une sculpture représentant d'un côté la tête d'un jeune homme, de l'autre celle d'une jeune fille, mesurait trois coudées six pouces de long (représentant les trois cent soixante degrés), huit pouces de large (représentant les huit divisions de l'année), deux pouces d'épaisseur (représentant les deux éléments : le ciel et la terre) ; il avait douze sillets, plus un, représentant les douze mois de l'année plus un pour le mois intercalaire. Les cinq cordes tendues sur sa face indiquaient les cinq éléments : les minéraux, les végétaux, l'eau, le feu, la terre...

« On doit s'abstenir de jouer de cet instrument dans les six moments suivants : 1^o quand il fait grand froid ; 2^o quand il fait trop chaud ; 3^o quand il y a grand vent ; 4^o quand il pleut à verse ; 5^o quand il y a du tonnerre ; 6^o quand il y a de la neige. — Il y en a encore sept autres pendant lesquels il ne faut pas le faire entendre : 1^o au cours des funérailles ; 2^o dans les sacrifices ; 3^o quand on est préoccupé par ses intérêts ; 4^o quand on n'a pas pris les soins de propreté ; 5^o quand on n'est pas habillé décemment ; 6^o quand on n'a pas brûlé de l'encens ; 7^o quand on n'est pas avec un ami. »

Il n'y a pas un seul trait dans cette description, qui ne s'explique par des superstitions de magie.

Le principe auquel doivent être rattachés les instruments construits avec des os et des crânes humains, nous met sur la voie d'un autre principe, analogue, mais plus général, qui domine probablement tout l'usage de la musique instrumentale chez les primitifs.

§ 7. — Un principe de magie appliqué à la lutherie.

Dans un des Dialogues de Lucien, la courtisane Bacchis parle à son amie Mélitte d'une Syrienne fort habile dans la magie et qui, par la force de ses incantations, pourra lui faire reconquérir le cœur de son amant.

Elle indique le prix qu'il faut payer, décrit à grands traits l'opération, et ajoute : « ...Mais il te faudrait avoir quelque chose qui eût appartenu à ton amant, comme un habit, une chaussure, quelques cheveux. » C'est en effet une règle bien connue, attestée par de nombreux témoignages, que dans l'acte magique ayant pour but d'exercer une contrainte sur une personne, il importe d'avoir un déchet matériel de cette personne : des cheveux, des rognures d'ongles, etc., font l'affaire. En ce cas, le magicien n'agit plus par imitation, en allant du semblable au semblable : il croit agir directement *parce qu'il s'attribue, sur le tout de l'être vivant, le même pouvoir qu'il prend sur une partie de son corps.*

Or, toutes les fois que l'homme veut agir sur la nature ou sur les animaux, les instruments de musique, considérés à un point de vue de luthier, permettent d'appliquer cette règle essentielle de la magie : agir sur le tout, en agissant sur une partie. Les instruments à vent, à cordes et à percussion, mettent en effet entre les mains du magicien, dans des conditions exceptionnellement favorables, des parcelles de tous les règnes de la nature : ils sont faits de roseau ou de bambou, de coques de certains fruits, de métal, de bois dur, de pierre (sonore), de peaux d'animaux, de carapaces, d'os, de cornes évidées, de soies, de rafia tordu, de crins, de boyaux... ; ils constituent un résumé du cosmos.

Dans les légendes, on ne manque pas d'indiquer avec précision, et dans un tout autre esprit que ne le ferait un fabricant moderne, les matériaux qui entrent dans la confection de l'instrument. Ce n'est pas sans raison. Ainsi, dans la mythologie finnoise, Waïnamoïnen construit sa harpe avec le bouleau pour la charpente, les dents du brochet pour les chevilles, les cheveux d'une jeune fille pour les cordes : ces détails, objet d'admiration superstitieuse pour qui les reproduit, me paraissent devoir être entendus comme expliquant les prouesses de virtuose qui sont attribuées à un musicien mythique.

Quelquefois même l'instrument de musique est fourni tel quel par la nature, comme les conques marines (*Karana*, ou *Karany*, mot venu de l'arabe *al-Kirana*) dont on se servait beaucoup autrefois à Madagascar.

En se fondant sur ce principe, on croyait pouvoir obtenir des effets magiques, dont voici un exemple.

Dans les vieilles ballades nationales de la Suède et de l'Ecosse, il est question d'un habile joueur de harpe qui fait son instrument avec les os d'une jeune fille noyée par une femme méchante ; ses doigts forment les chevilles qui servent à accorder l'instrument, et ses cheveux d'or les cordes. Le harpiste joue, et sa musique tue la meurtrière (1). Les

(1) Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen, 1854.

vieux chants nationaux de l'Islande racontent une histoire analogue, et l'on a trouvé la même tradition conservée aux îles Feroë, aussi bien qu'en Norvège et en Danemark (1).

Pour les raisons qui viennent d'être indiquées, la matière des instruments constituait, aux yeux des anciens, une sorte de symbolisme réaliste, analogue au symbolisme mystique ou idéaliste qu'on devait plus tard leur conférer. Après avoir été attribuée à la matière, la vertu magique l'a été à la forme de l'instrument. Ainsi l'évêque Nicet dit que la cithare de David *chassait le démon*, non par sa vertu musicale propre, mais parce que le bois de l'instrument et les cordes tendues offraient l'image mystique du Christ (2).

A son insu, R. Wagner se fait l'écho des idées primitives, fort antérieures au christianisme, lorsqu'il écrit dans *Une visite à Beethoven* : « Les sons des instruments, sans qu'il soit possible de préciser leur vraie signification, préexistent dans le monde primitif comme organes de la nature créée, et avant même qu'il y eût des hommes sur la terre pour recueillir ces vagues harmonies. »

La musique instrumentale serait donc, si on admettait cette opinion, une tentative pour reproduire les bruits ou les sons qui se trouvent dans la nature ; elle serait d'abord mimétique, « descriptive », comme nous disons aujourd'hui, et comme la magie est essentiellement imitative, comme elle a pour principe d'agir *sur le semblable par le semblable*, ou *sur le tout par une de ses parties*, toute musique instrumentale aurait d'abord servi aux opérations de magie.

§ 8. — Le chant magique dans la nature.

J'indiquerai enfin, sans y insister, une dernière idée. Parmi les théories qui ont cherché à expliquer les origines de la musique, il en est une, fort ancienne, qui considère les premiers chants de l'homme comme ayant eu pour objet d'imiter le chant des oiseaux. C'était l'opinion de Lucrèce :

...Liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent auresque juvare.

(1) *Alt-isländische Volks-Balladen*, übersetzt. V. P. J. Willatzen (Breme, 1865).

(2) « ...Non quod citharæ illius tanta virtus esset, sed quia figura crucis Christi, quæ in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, iam tunc spiritum dæmonis opprimebat » (Nicet, *De laude et utilitate canticorum*, dans Gerbert, I, 10^a).

Athènée (ix, 10, p. 390^a) cite un poète qui expliquait de la même façon l'invention de la musique.

Je crois que cette idée n'a qu'une importance très limitée (1). Mais ce qui est intéressant et mérite d'être retenu, c'est que *les primitifs* (*ceux que nous pouvons observer aujourd'hui*) attribuent toujours au chant des oiseaux une signification magique. Tel oiseau chante pour appeler l'hiver, tel autre pour amener le printemps ; celui-ci veut la pluie, celui-là la sécheresse, etc... Cette croyance a conduit à voir dans le chant des oiseaux une indication magique de l'avenir, un présage plus ou moins heureux. Sur ce point, les témoignages des voyageurs sont formels (2).

En admettant que la musique de l'homme soit imitée de celle des oiseaux, il serait tout naturel qu'on ait attribué à la copie le même pouvoir magique qu'au modèle.

LE PÉAN.

§ I. — Définitions.

Les croyances, les mythes et les actes magiques inspirés par l'observation des phénomènes naturels tels que la disparition et le retour du printemps, impliquent deux faits opposés : une mort et une résurrection. Cette double idée reparaît aussi, dans presque tous les cultes, pour d'autres raisons que je n'ai pas à exposer. La mort donne lieu à des plaintes qui trouvent leur expression dans le thrène ; la résurrection donne lieu à une allégresse qui trouve son expression dans le péan.

Telle est la définition la plus générale que l'on puisse donner de cette seconde forme du lyrisme d'après la grande majorité des documents de l'époque classique : le péan est un chant de joie et de triomphe. On sentira son importance et l'intérêt qui s'attache à ses origines, en songeant que toute l'expression musicale oscille entre ces deux sentiments :

(1) V. *La Musique, ses lois, son évolution* (Flammarion, 1907), p. 162 et suiv. On peut consulter aussi, sur la notation du chant des oiseaux, J. Vincent : *Nos oiseaux* (Bruxelles, G. Balat, 1898) ; F. Schyuler Mathews : *Field Book of wild Birds and their music, a description of the character and music of Birds*, etc... (New-York, Putman's sons, 1904.)

(2) V. Lumholtz, *op. cit.*, I, p. 331.

la tristesse et l'allégresse. Eschyle (1) oppose nettement le péan aux thrènes chantés sur les tombes. Dans un très curieux morceau d'*Iphigénie en Tauris*, le chœur dit : « O maîtresse, nous allons faire entendre un chant responsorial, un hymne asiatique aux sons barbares, la mélodie des thrènes agréable aux morts, musique d'Adès, sans péan (2). » Il faut mentionner cependant un passage d'*Alceste* où Admète, réglant les funérailles de sa femme avec la musique rituelle, et le deuil qui doit la suivre, dit au chœur : « Chantez en répons (3) le péan au dieu d'en bas, au dieu redoutable. »

La place normale du péan est après le thrène, auquel il succède comme la santé à la maladie, la lumière aux ténèbres. Ainsi, dans nos symphonies modernes, un adagio qui ressemble à une méditation douloreuse et profonde sur le néant des choses humaines, est suivi d'un mouvement vif qui est comme une revanche de la volonté de vivre.

Le refrain *iépaian* ($\tauὸ\;ιηπαιὰν\;ἐπιφθεγμα$) en était le signe distinctif et indispensable. Athénée (XV, 52) refuse la qualité de « péans » à un certain nombre de poèmes où il ne trouve pas ce refrain.

Cette caractéristique sommaire ne doit pas faire perdre de vue les multiples aspects d'un sujet qui est complexe et pour l'étude duquel on a des documents très différents, sinon contradictoires.

Le mot péan — à la place duquel on trouve souvent *pæôn*, *paiôn*, *paiéôn* — est employé par les anciens avec des sens différents. Le mot *paiôn* est tour à tour un chant de joie ; c'est un nom commun signifiant « guérisseur de maladie » ; c'est un dieu personnel, distinct des autres dieux ; c'est une épithète d'Apollon, ou Apollon lui-même ; c'est le chant spécial en l'honneur d'Apollon (4) ; c'est le mot par lequel on désigne communément tous les hymnes en l'honneur des dieux (5) ; c'est un chant pour écarter les épidémies, un chant de guerre, un chant de festin. Le problème consiste à remonter jusqu'à l'acte initial de magie d'où ce genre lyrique est sorti, et à retrouver, autant que possible, les associations d'idées qui l'ont diversifié.

(1) *Choéph.*, v. 340 et suiv. (A vrai dire, il est difficile de dire si le mot *pæôn*, employé au v. 343, désigne une incantation, le dieu du même nom, ou Apollon (qui détourne les maux).

(2) *Iphig. en Taur.*, v. 179 et suiv.

(3) Je traduis ainsi $\grave{\alpha}\nu\tauηχήσατε$ (v. 423) qui, comme le mot $\grave{\alpha}\nu\tauιψάλμους$ (*Iph. en T.*, 179) et les textes cités dans le chapitre sur le thrène, indique l'idée d'une construction musicale (chœur et soliste ou double chœur ; chant responsorial ou chant antiphonique).

(4) Pollux, *Onom.*, I, 38.

(5) *Id.*, *ibid.*

Point n'est besoin, pour cela, de faire une énumération exhaustive des textes. Ceux qui vont être cités seront produits dans l'ordre historique des idées qu'ils représentent et non d'après leurs dates.

§ 2. — Premier sens du mot péan.

Le mot *pæan* ou *pæōn* a exprimé d'abord, tout simplement, une idée de guérison. C'est un nom commun, employé comme tel par Eschyle dans diverses locutions : « Sois le pæon de ce souci » (1) ; ou : « traiter une affaire d'une main *pæonienne* » (2) ; ou : « des prières *pæoniennes* » (3) ; ou encore : « il n'est point de pæon pour cette parole (pour le malheur que j'annonce) » (4). Il parle aussi de « *remèdes pæoniens* ». A vrai dire, Eschyle est un poète ; nous savons qu'il était très religieux ; mais c'était aussi un lyrique de langage hardi. Il est possible qu'il détourne ici de son sens religieux et qu'il ramène à l'usage courant, avec une légère nuance de scepticisme ou d'indépendance dans la pensée, un mot qui depuis longtemps avait une signification plus haute. Mais peu importe ; ces textes suffisent à la détermination du premier sens historique du mot.

Ce sens est attesté aussi par les étymologies que les anciens eux-mêmes ont essayé d'en donner. C'est ainsi que, accessoirement sans doute, Dionysos est appelé « péonien », épithète donnée aussi à Athéné (Pausanias).

Mais, pour un primitif, la guérison d'une maladie est, au même titre que la maladie elle-même, l'œuvre d'un Esprit ; bien plus, elle est un Esprit. On la spiritualise donc, on la divinise ; on en fait une puissance spéciale, objet d'incantations spéciales. (Ainsi, notre dame deviendra *Notre-Dame*).

C'est ainsi qu'à une époque déjà très éloignée de la civilisation primitive (et où certaines confusions apparaissent déjà dans l'emploi des mots), Homère parle de Paiéon comme d'un médecin immortel et divin qui guérit les dieux, ce qui suppose une longue période antérieure où on l'a considéré comme guérissant les hommes. C'est une personne. Adès (Pluton) monte au palais de Zeus pour faire soigner par lui une blessure ; de même Arès blessé par Diomède (5). Il est le patron, l'an-

(1) *Agam.*, v. 99.

(2) *Suppl.*, v. 1065.

(3) *Fragm.*, 142.

(4) *Agam.*, 1257.

(5) *Il.*, V, v. 401 et suiv. ; 899 et suiv.

cêtre mythique des médecins (1). Dans un fragment d'Hésiode, il est désigné comme capable de guérir tous les maux (2).

§ 3. — Apollon. Trois inscriptions attiques.

Nous voilà au second stade de l'évolution; il y en a plusieurs autres.

Les priviléges et les facultés que l'imagination populaire attribue aux Esprits, devenus ensuite les dieux, ne sont très souvent qu'une répétition de la même idée : par exemple, le pouvoir de rendre l'homme heureux et d'écartier de lui tout ce qui est mauvais. D'autre part, il y a comme un encombrement de mythes ; il s'établit entre eux une sorte de lutte pour la vie ; les plus brillants absorbent ceux que la légende n'a pas faits assez intéressants ou assez terribles. On pourrait dire aussi qu'en divinisant la guérison, les primitifs posent un problème auquel ils ne donnent qu'une solution provisoire ; et qu'e plus tard, quand ils attribuent le pouvoir de guérir à un dieu en possession d'un culte régulier (Apollon par exemple), ils donnent à ce problème sa solution définitive.

De là un fait qui produit dans les documents une assez grande confusion. Le pouvoir de guérir est tantôt personnifié à part et invoqué comme une divinité spéciale ; tantôt il est ajouté aux qualités d'autres dieux avec la conception desquels on le confond. C'est ce qui est arrivé pour plusieurs « rois » de l'Olympe antique, et en particulier pour Apollon. Ils ont bénéficié des priviléges d'abord attribués à un « roi » voisin.

Apollon qui est le dieu de lumière, le dieu du soleil qui lance au loin les traits de son arc d'argent, était l'objet, à l'origine, d'un chant particulier, appelé « philhélias » (Macrobe), où il était invoqué comme dieu du jour. Bientôt, par une association d'idées facile à deviner, il devient le dieu de la santé, adoré comme tel (*Oulios* ?) dans certaines villes (Délos, Lindos). Il devient lui-même le dieu de la guérison. Il absorbe les qualités de l'ancien dieu Paiôn. Il lui prend même son nom qu'il ajoute au sien (ainsi paraît-on avoir fait pour Pallas-Athéna, et d'autres dieux). Après avoir chanté le pæan pour Péan, on le chante pour Apollon. Une confusion du même genre se fait pour d'autres divinités, principalement pour Asklépios.

(1) *Odyss.*, IV, v. 231.

(2) Εἰ μὴ Απόλλων Φοῖβος ὅπ πέκ θανατοῖο σαώσει
ἢ αὐτὸς Παιήων, ὃς πάντων φάρμακοιδεν.

Un marbre trouvé dans le voisinage d'Athènes et aujourd'hui conservé à Cassel, contient trois inscriptions qui peuvent donner une idée de ces faits un peu confus :

*Réveille-toi, Asclépios Paieôn, souverain des hommes,
Enfant bienveillant du fils de Latone et de Koronis.
Ayant chassé le sommeil de tes paupières, entends
Les prières des mortels, tes sujets, qui, dans leur joie, rendent propice
Ta puissance, Asklépios bienveillant, et tout d'abord Hygiée.
Réveille-toi, Iéien, et entends ton hymne. Salut !*

(*Inscriptions attiques de l'époque romaine*, vol. III,
1^{re} partie, édit. G. Dittenberg, n° 171).

Ce texte évoque bien l'idée d'une incantation, d'un *carmen* autrefois chanté ; cette idée ressort non seulement de l'usage répété de la formule très usuelle *réveille-toi* (*"Ἐψεο"*), mais de la claire désignation de « l'hymne » — c'est ainsi qu'on appelait tous les chants en l'honneur des dieux — qui est spécial à Asclépios. « Entends ton hymne » (*τεὸν ὕμνον*), dit l'orant, juste au moment où il emploie la formule du refrain, « Iéié », qui était la caractéristique de cet hymne et qui par conséquent devait le faire reconnaître immédiatement par le dieu. En même temps est indiquée la toute-puissance attribuée au chant magique. Cela revient à dire : « Je chante ton hymne ; par conséquent, tu m'exauceras. »

Mais quelle confusion — pour le lecteur moderne — dans cette incantation !

Elle s'adresse au dieu Esculape, identifié à Paiéôn (ou qualifié à l'aide de ce nom qui serait ici un nom commun) ; mais Esculape, fils de Koronis et d'Apollon, a reçu de son père le pouvoir de guérisseur : on a même soutenu, en étudiant l'étymologie d'*Asklépios*, que ce mot avait le même sens qu' « alexikakos » (celui qui repousse les maux), épithète d'Apollon...

Dans la troisième inscription de ce marbre, on lit (v. 15 et suiv.) :

« Nous chantons pour toi, bienheureux, brillant pour les mortels, source des biens, statue de Pæan, dieu fécond (*τελεσφόρε*) et illustre ; toi aussi, les habitants d'Epidaure joyeux te célèbrent par les chants qui nous délivrent des maux (1), ô roi, que nous appelons Akesô, parce que tu apportes aux mortels le remède des odieuses souffrances. Les descendants de Kékrops te célèbrent, Telesphore, depuis que, ayant écarté et fait cesser la maladie qui brûlait les femmes en couches par la

(1) Malgré le texte imprimé que j'ai sous les yeux, je lis, au v. 17, *ἀλεξικάκοις* (au lieu de *ἀλεξιχόροις*). C'est l'épithète d'Apollon. Cf. C. I. A., *ibid.*, 177.

fièvre, tu as rétabli promptement, ô dieu, les enfantements heureux et florissants.

Ce texte, à le considérer seul et tel quel, ne permet pas de dire si Pæan, Akésô, Telesphore, sont des divinités distinctes, des dieux de la guérison, ou si tous ces noms, y compris Pæan, ne sont que des épithètes d'Apollon, clairement désigné par le qualificatif de *φαεσινέρωτος* « lumière qui brille pour les mortels » (le soleil). Est-ce une énumération de noms propres ou une suite d'attributs, une sorte de litanie ? on ne sait. Il se pourrait même, d'après le dernier vers, que tout cela s'appliquât à Bacchos !... En tout cas, on peut faire sur cette inscription des remarques importantes.

1^o Il s'agit bien d'un chant. Le chant est désigné deux fois par les mots *ὑμνέομεν* (v. 15) et *ἀοἰδαῖς* (v. 17) ; et ce chant s'adresse à une idole (*statue* de Pæan).

2^o Le motif de l'incantation, ou de l'action de grâces, est d'ordre tout pratique : on veut remercier un dieu qui a permis d'éviter la douleur et qui donne des biens.

3^o L'inscription, qui n'est pas exempte de pédantisme, de bel esprit et de « doctrine » grammaticale, reprend une idée très ancienne, dont la traduction française ne peut pas donner une idée exacte : c'est la divinisation des phénomènes les plus communs. Ainsi, *Akos*, qui signifie « le remède », devient *Akésô*, dieu de la guérison, *Télesphore* et *Pæan* semblent être dans le même cas.

4^o Enfin le caractère joyeux du Pæan est bien marqué par les mots *γηθόσυνος* qui revient plusieurs fois (v. 13, 18) et qui s'oppose à *στυγερός* (la souffrance *odieuse*).

Sur ce même marbre, on lit, dans une autre inscription : « Pæan à la flottante chevelure », Π[αι]ὰν... ἀκειρεκόμης (§ 3, v. 7 et 8). Or ce dernier mot est une épithète caractéristique d'Apollon, plusieurs fois employée comme telle par Pindare. On peut se demander (toutes les lettres des inscriptions étant des majuscules) si le mot signifiant « à la flottante chevelure » doit être entendu comme ayant la valeur d'un nom propre et « Pæan » celle d'un nom commun (dieu *médecin*, dieu *guérisseur*) ou si Pæan au contraire est le nom propre ; en tout cas, est attestée ici l'assimilation des deux divinités.

Apollon qui n'était d'abord qu'un dieu préservant de la contagion (*averruncus*) est donc devenu un guérisseur, un médecin. Dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle (v. 154) on trouve l'invocation-refrain : *iéié, Pæan Délien*. Plus explicitement encore, on trouve dans les inscriptions :

Apollon Pæan (1), ou encore : « Salut, dieu, roi Pæan, Apollon qui lances au loin tes traits » (2). Les vestales romaines disaient encore : « *Apollo medice, Apollo Pæan* » (1). En vertu du principe qui attribue à un chant le nom du dieu à qui il s'adresse, le Pæan devient l'incantation de salut, l'hymne chanté en temps d'épidémie (4).

§ 4. — Suite de l'évolution du péan.

Comment, de l'idée de guérison, est-on passé aux autres idées associées à l'usage du péan ? L'intermédiaire n'est pas difficile à présenter. La santé est le meilleur, le premier, le plus grand des biens, condition essentielle de tous les autres. Chanter pour obtenir la santé, c'est donc chanter pour obtenir tout ce qui fait le bonheur de la vie ; insensiblement, après son emploi rituel dans la médecine, le péan devait être employé toutes les fois qu'on avait à demander quelque chose d'agréable.

Athénée (liv. XV, t. III, p. 559 de l'édit. Teubner) cite cette touchante et jolie invocation à la déesse Hygiée (la Santé) du poète Ariphon de Sicyone ; et il l'appelle un *péan* :

« Hygiée, vénérable déesse, puissé-je passer avec toi le reste de ma vie et t'avoir comme compagne bienveillante. Si l'homme a la faveur des richesses, celle des enfants (nombreux), ou celle des honneurs et de la royauté qui le rend semblable à un dieu, ou celle des plaisirs auxquels nous faisons la chasse avec les filets secrets d'Aphrodite ; s'il goûte quelque joie, quelque répit dans ses peines, c'est grâce à toi seule, vénérable Hygiée, que tout bonheur existe et que nous connaissons les dons (?) des grâces. Sans toi, personne n'est heureux. »

On ne peut donc s'étonner qu'il y ait eu des péans, sur le champ de bataille, pour obtenir la victoire.

Dans les *Perses*, Eschyle prête au messager qui fait le récit de la bataille de Salamine quelques vers qui caractérisent de façon grandiose mais vague, le chant des Grecs à certain moment du combat : la mer et les rochers de l'île en retentissent magnifiquement, puis il ajoute : « les barbares (les Perses) furent pris de panique, au milieu de leur déception : car ce n'est pas en fuyant que les Grecs chantaient le péan sacré, mais en s'élançant au combat avec vaillance et audace. »

(1) C. I. A. 210 (Selinunte). — (2) C. I. G. 1496.

(1) Macrobius, *Sat.*, ch. xvii.

Le péan, d'abord chant de guérison (1), est donc ici une sorte de *Marseillaise* antique, un chant employé comme ayant la vertu de conférer la victoire. On est arrivé à cet usage nouveau en rattachant l'idée de guerre et de triomphe soit aux idées de maladie et de guérison, soit aux attributs d'Apollon, dieu du soleil éblouissant et vainqueur.

Thucydide, au livre I de son *Histoire de la guerre du Péloponèse*, dit : « il était déjà tard et les Grecs avaient chanté le péan comme s'ils allaient engager l'action », et il emploie pour cela un mot qui semble bien désigner un usage régulier (2).

Notre *Marseillaise* est une marche de guerre ; mais combien nombreuses sont les circonstances où on la joue, et où il n'y a aucun combat à livrer ! Elle est l'hymne de la paix aussi bien que l'hymne des batailles !... De toutes les idées qu'elle exprime, on n'en retient qu'une : l'idée nationale. Il y a eu quelque chose d'analogique chez les anciens ; un chant étant constitué pour un objet d'abord très précis, on l'employait parfois en lui conservant sa fonction initiale, mais souvent aussi, par abstraction, on ne retenait qu'un de ses caractères les plus généraux. Ainsi, on arriva, peu à peu, à chanter le péan à Apollon pour n'importe quel bienfait à obtenir de lui ; tel ce chant dans le style d'un péan delphique, donné par Aristophane dans les *Guêpes* (v. 869 et suiv.) :

« O Phœbus Apollon Pythien, accorde que l'affaire machinée par cet homme devant la porte de la maison, tourne favorablement pour nous, enfin arrivés au terme de nos courses errantes. *Ieié Pæan.* »

Un autre exemple de ces généralisations et de ces simplifications est l'usage de chanter le péan dans les festins.

(1) Πᾶιάν, ὕμνος φόδης ἐπὶ ἀφέσει λοιμοῦ ἀδόμενος (*Etym. m.*) ou ἐπὶ καταπαύσει λοιμοῦ ἀδόμενος (*Schol. Iliade*, I, 473.).

(2) ἐπεπαιώνιστο αὐτοῖς.



Informations

M^{me} Edouard Colonne reprendra ses Cours et Leçons de chant le premier octobre, 21, rue Louis-David, 16^e.

LE BAROMÈTRE MUSICAL. — I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 août au 15 septembre 1908.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 août	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	18.010 41
19 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.843 26
21 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.910 75
24 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	17.843 41
26 —	<i>Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.</i>	St-Saëns. C. Erlanger.	16.841 76
28 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	19.535 25
31 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.921 41
2 sept.	<i>Aïda.</i>	Verdi.	17.904 76
4 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	18.798 75
7 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	19.289 41
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.244 26
11 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.451 25
14 —	<i>Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.</i>	St-Saëns. C. Erlanger.	19.171 91

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 1er septembre (réouverture) au 15 septembre 1908.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1 ^{er} sept.	<i>Aphrodite</i>	C. Erlanger.	8.466 50
2 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.477 50
3 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.570 50
4 —	<i>La Navarraise. — Le Barbier de Séville.</i>	Massenet. Rossini.	5.236 50
5 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.337 50
6 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	4.275 "
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.491 50
7 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.592 50
8 —	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. — Mascagni.	7.488 50
9 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.548 "
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.804 "
11 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.589 50
12 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	6.423 50
13 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — La Navarraise.</i>	Puccini. Massenet.	3.588 50
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.553 50
14 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.251 "
15 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.765 50

Le Gérant : A. REBECQ.