

9^e Année.

N^o 23

1^{er} Décembre 1909

Histoire et critique

J. Faure

La

Revue Musicale

SOMMAIRE. — Compositions nouvelles pour l'étude du chant choral élémentaire. — *L'Uthal* de Méhul (*suite*), réduit pour piano. — Impressions sur *Rheingold*. — Exécutions récentes. — Réouverture des Concerts du Conservatoire. — Recettes détaillées de l'Opéra et de l'Opéra-Comique du 16 octobre au 15 novembre. — Symphonie française de Th. Dubois. — Petites études d'histoire musicale : les divers genres de composition (I).

PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

La

Revue Musicale

16, quai de Passy, 16

PARIS

Directeur : Jules COMBARIEU

Chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue Musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue Musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(Journal *le Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la Revue Musicale

Paris et départements.	20 francs
Étranger.	25 "

NOTA. — Prière d'envoyer en un mandat-poste le montant de l'abonnement à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy

Toutes les communications concernant la rédaction doivent être adressées à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy.

La *Revue Musicale* rend compte de tous les ouvrages relatifs à la musique dont deux exemplaires lui sont adressés 16, quai de Passy.

NOTA. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

BELGIQUE : Abonnements et vente à Bruxelles, chez MM. Breitkopf et Härtel, 45, Montagne de la Cour.

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 23 (neuvième année)

1^{er} Décembre

1909

Impressions sur « Rheingold ».

Comme nous changeons ! et comme ces changements devraient nous rendre modestes, toutes les fois que nous nous permettons de juger un compositeur contemporain !

En 1880, avec un ami aussi enthousiaste que moi, je commençais le pèlerinage annuel d'Allemagne, pour boire avidement à la source même de ce qu'on appelait encore « l'art de l'avenir ». *Rheingold* nous apparaissait comme l'Evangile nouveau de la musique. Nous acclamions en Wagner le révolutionnaire génial et souverain. Nous le vénérions comme le Maître qui — sans renoncer à l'amour ! — s'était approprié l'anneau magique de la toute-puissance artistique.

Aujourd'hui, c'est un peu différent. La musique de *Rheingold* me paraît toujours admirable, étonnante de richesse et d'invention créatrice ; mais je suis frappé de son *classicisme*. C'est du Meyerbeer très poussé, très élargi, sans truquages ni hors-d'œuvre, beaucoup moins tapageur, avec une concentration de pensée et de sentiment qui ne laisse jamais faiblir l'intérêt. Oui, pour l'écriture, pour le respect de la langue et de la technique, c'est du Meyerbeer. Il y manque à peine un septuor (que j'attendais !) pour que le souvenir des vieux chefs-d'œuvre s'impose tout à fait. Point de départ de l'avenir ? Non ; plutôt un des points d'aboutissement du passé : telle est cette musique.

Quant au livret, c'est un sujet d'opéra bouffe selon l'esthétique des piécettes de Scribe, mais traité à la façon allemande, avec des symboles philosophiques et des longueurs. L'action se passe tour à tour dans l'eau, dans les profondeurs de la terre et sur les nuages ; en somme, elle se réduit à ceci : une bague de très grand prix, jalousement gardée dans une grotte, et convoitée par une poignée de brigands qui, après l'avoir conquise, se la volent mutuellement. Albérich la vole aux ondines, gardiennes du trésor ; Wotan (aidé d'un Mascarille de comédie, le dieu Loge) la vole à Albérich ; Fafner la vole à Wotan ; Fasolt la vole à Fafner... Gare au dernier qui l'a dans la main ! Bien mal acquis profitera peu.

Qu'on ne me parle pas de Schopenhauer, de Feuerbach, et des autres compères de la haute philosophie allemande. Ils n'ont rien à voir ici. Dans ce livret, où les personnages principaux sont un ramassis de coquins, il y a, je le reconnaîs,

quelques beaux symboles ; on les discerne — quand on fait grande attention — comme le rayon de beauté que Freïa fait filtrer à travers les ors de clinquant amoncelés devant elle. Mais, sur la scène de notre Opéra, les seuls caractères bien en relief m'ont paru être ceux que je viens d'indiquer. Ce sont des impressions ; je ne les donne pas pour des arrêts. — J. C.

A l'Opéra : I' « Or du Rhin » de Richard Wagner.

L'Opéra vient de monter l'*Or du Rhin*. Et avec cette partition, voici désormais installé sur notre première scène lyrique le cycle entier de l'*Anneau du Niebelung*, la Tétralogie gigantesque et géniale par quoi s'affirme l'art de Wagner dans ce qu'il a de plus grandiose, sinon de plus parfait. L'on estimera peut-être que l'Académie nationale de musique a quelque peu tardé à enrichir son répertoire du drame qui complète un si magnifique ensemble. Il importe assez peu, désormais, puisque le résultat est acquis. Mais il ne conviendra pas d'oublier que l'on en est redévable à la direction actuelle, qui a mis une louable promptitude à parachever l'effort un peu lent de ses prédécesseurs. Entre la première de la *Walkyrie* et celle de *Siegfried*, il s'était bien écoulé, si je ne me trompe, quelque chose comme une dizaine d'années. C'est l'an dernier seulement que M. Messager dirigeait le *Crépuscule des Dieux*. Cette année, il nous présente l'*Or du Rhin*. On travaille à l'Opéra désormais plus vite — et plus utilement — qu'au temps passé.

Dans l'ordre d'apparition des œuvres wagnériennes sur notre première scène, n'y eut-il pas quelque illogisme, cependant, qui déconcerte ? L'*Or du Rhin* est le prologue de la Tétralogie et c'est lui qui, par un étrange destin, est mis à la scène le dernier. Aux époques révolues de l'intransigeance wagnérienne, beaucoup n'eussent point manqué de s'en indignier grandement. Lors de l'apparition de la *Walkyrie*, on vit encore force disciples de la première heure partagés entre l'allégresse qu'ils éprouvaient à voir s'imposer au grand public l'art pour lequel ils avaient longtemps combattu, et le chagrin d'en voir méconnaître les inviolables principes. Pour eux, la tétralogie faisait bloc. La *Walkyrie* toute seule, sans l'introduction nécessaire du prologue, devait être inintelligible. Le public ne parut pas s'en apercevoir. Il admira beaucoup et parut fort bien tout comprendre.

A dire le vrai, le public avait raison. Sans doute les quatre drames wagnériens dépendent étroitement l'un de l'autre. Il faut que la légende soit exposée tout entière, au début, pour qu'en puissent être saisis l'esprit et la signification véritables. Mais, Dieu merci ! dès la première heure assez de commentateurs s'étaient employés à la révéler aux profanes pour qu'ils n'aient point eu besoin de la voir se dérouler sous les yeux, immédiatement, tout entière. Comme l'introduction de ces drames sur la scène française devait être forcément progressive, il était assez compréhensible de commencer par la *Walkyrie* qui, même isolée, offre un intérêt dramatique se suffisant amplement à soi-même. *Siegfried* et le *Crépuscule* ont suivi tout naturellement. L'*Or du Rhin*, prologue un peu tardif, arrive bon dernier. La logique en souffre. Soit. Mais, parce que prologue, l'*Or du Rhin* présenté seul eût risqué de n'intéresser qu'assez peu (sa haute valeur musicale mise à part). Il n'a vraiment sa raison d'être que s'il précède immédiatement les autres drames.

L'intention de la direction de l'Opéra est évidemment de nous préparer, dans un avenir prochain, quelque série de représentations modèles de la Tétralogie tout entière. Ces grands spectacles sont maintenant possibles. Ils sont devenus nécessaires.

J'imagine aisément qu'il n'est pas un spectateur ou un musicien, s'étant tenu au courant du mouvement wagnérien en France depuis ces dernières années, qui ait besoin qu'en détail lui soit narré le sujet de *l'Or du Rhin*. Comment l'Or gisant aux profondeurs inviolables du Rhin est soustrait aux insouciantes Filles du fleuve par le rapace Nibelung Alberich ; comment, pour posséder cet Or par quoi la toute-puissance lui sera donnée, celui-ci doit renoncer à l'Amour ; par quels artifices le dieu Wotan, avec l'aide du subtil Loge, dieu du feu, lui dérobe ses trésors et l'anneau magique qu'il a forgé pour solder le prix des services des géants constructeurs du burg inexpugnable, du Walhall ; de quelle sorte la malédiction du Nibelung dépouillé s'attache à l'Or fatal que Wotan a dû abandonner sans jamais, en soi-même, renoncer à le reconquérir par ruse ou par force : toutes ces péripéties singulières d'une légende dont le profond symbolisme semble parfois s'égarer en puérilités sont aujourd'hui connues de tous. Il ne manque jamais, en chacun des drames de la Tétralogie, le personnage chargé d'en faire le récit avec une abondance dont beaucoup d'auditeurs trouvent volontiers l'opportunité fastidieuse. *L'Or du Rhin*, enfin entendu, n'apprendra rien de nouveau à personne.

Il est assez de mode, maintenant, parmi les jeunes musiciens, de traite, Wagner avec irrévérence. Ne nous en étonnons point outre mesure. Mais, sans vouloir défendre des conceptions dramatiques dont le romantisme philosophiquer la grandiloquence et les développements peut-être exagérés choquent souvent le goût du jour, on peut dire que si l'effort du poète et du philosophe ne passionne plus guère, il est cependant impossible d'en contester de bonne foi la grandeur et la puissance. Il se peut que *l'Or du Rhin* paraîsse à quelques-uns une féerie sans intérêt véritable. Cependant cette légende ne paraît jamais ennuyeuse. Elle garde partout l'attrait des épopées primitives. Et d'ailleurs, il n'est personne qui ne convienne que la réalisation magnifique permet aisément d'oublier ses défauts.

Wagner — et ceci l'eût peut-être étrangement affligé, lui et ses disciples immédiats — n'est guère plus pour nous qu'un musicien. Mais quel musicien ! Avec quelle allégresse nous courrons longtemps encore, après avoir écouté d'une oreille charmée les délicatesses exquises et fragiles de notre art contemporain, nous retremper aux sources vivifiantes de ce torrent de musique si brillamment jeune et robuste !...

Je ne sais s'il en est beaucoup de plus belle, de plus vivante, de plus variée, de plus pittoresque que celle de *l'Or du Rhin*. Les thèmes que le maître met en œuvre au cours de la Tétralogie, avec un art qui ne connaît pas la fatigue mais laisse transparaître quelquefois l'effort, ces thèmes se révèlent ici dans la radieuse fraîcheur de la jeunesse. Qu'il s'agisse du délicieux trio des Filles du Rhin folâtrant dans les ondes du vieux fleuve, des majestueux accords au son desquels le Walhall semble dresser devant nous ses murs inaccessibles, du badinage perfide de Loge aux ruses subtiles, des colères et des imprécations d'Alberich, l'inspiration wagnérienne s'épanche avec une égale ampleur et un charme tout pareil en une polyphonie incomparable, ignorante des complications inutiles, aux sonorités fluides ou brillantes, éclatantes sans violence, séduisantes sans fadeur ni mollesse.

L'orchestre de l'Opéra, sous la baguette de M. Messager, a rendu excel-

lement le chef-d'œuvre. Excellement, mais non point parfaitement... Car on eût pu désirer souvent plus de force et d'éclat, plus de puissance et de flamme, un moindre souci minutieux des détails et une préoccupation plus constante d'indiquer les grandes lignes. Néanmoins cette critique, disons-le tout de suite, ne saurait porter que sur quelques pages (le finale, notamment du quatrième tableau). D'autres, bien plus nombreuses, approchèrent de près la perfection. Et, telle quelle, une semblable exécution fait le plus grand honneur aux instrumentistes et au musicien éminent qui disciplina leur zèle.

L'interprétation vocale mérite aussi de grandes louanges. Il est superflu, je le crois, de dire une fois de plus que M. Delmas est un admirable Wotan à qui bien peu, parmi les artistes allemands les plus réputés, pourraient être comparés sans injustice. Il n'est pas beaucoup plus nécessaire de redire non plus que M. Van Dyck sait faire du personnage de Loge une création vivante et pittoresque, tout en demeurant dans la tradition wagnérienne la plus pure.

J'avoue avoir souhaité souvent que, chantant en français, il oubliait plus volontiers les principes de l'école de chant de Bayreuth, qu'il ne me paraît pas très utile, au reste, d'appliquer en quelque langue que ce soit. Mais ne désirons point l'impossible.

M^{lle} Demougeot fut une Fricka majestueuse et sculpturale — un peu trop -- ; toutefois sa voix, intelligemment dirigée cependant, ne convient pas beaucoup au caractère du personnage ; M^{lle} Charbonnel réalisa une Erda prophétique et mystérieuse à souhait ; M^{lle} Campredon parut une Freia touchante et gracieuse, M^{lles} Y. Gall, Laute-Brun et Lapeyrette, trois Filles du Rhin aux voix cristallines, sonnent en un délicieux ensemble. Aux géants Fasolt et Fafner, MM. Gresse et Journet prêtèrent leurs organes magnifiques et leur belle conscience artistique. M. Noté (Donner) et M. Nansen (Froh) complétaient heureusement cette distribution brillante.

A tous ces artistes excellents et zélés, on pourrait peut-être reprocher de trop se souvenir que l'Opéra fut longtemps le temple de l'art académique et conventionnel. On désirerait que leur jeu fût plus animé parfois, et qu'ils prissent plus d'intérêt visible aux péripéties merveilleuses dont ils sont acteurs ou témoins. Il serait souverainement injuste de ne pas excepter de cette critique M. Fabert, si finement et si naturellement comique en son rôle de Mime, et M. Duclos, qui sut donner un relief extraordinaire au personnage d'Alberich. Une telle création suffit à mettre ce jeune artiste tout à fait hors de pair.

La mise en scène de l'*Or du Rhin* demeure malheureusement fort au-dessous de ce que l'on était en droit d'attendre. Les décors, en vérité, sont assez beaux, quoique sans grand luxe ; mais l'éclairage en demeure bien défectueux, ainsi qu'il fut toujours.

Les changements à vue, les trucs, les transformations, sont réalisés avec une ingénuité qui n'est vraiment pas ici à sa place. Je n'ignore pas qu'il est malaisé de réaliser scéniquement les imaginations fantastiques du dramaturge. Mais on pouvait mieux faire. Et voici qui — musicalement — est plus grave : les mouvements des personnages (sauf l'entrée des géants, et, toujours, les évolutions de Loge) ne paraissent pas exactement réglés sur la musique, pourtant partout si despotiquement expressive. Un metteur en scène, à l'Opéra, devrait pourtant avoir de ses fonctions une idée assez juste pour savoir éviter, en lisant la partition, un si choquant désaccord.

Exécutions récentes.

RÉOUVERTURE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — En attendant d'émigrer sous des plafonds inconnus, notre chère Société des Concerts a repris le cours de ses séances dominicales en sa bonbonnière de la rue Bergère, et nous tremblons tous, vieux conservateurs endurcis que nous sommes, à la pensée de voir cette phalange unique privée de cette salle non moins unique. Mais l'inexorable : « Marche, marche !... » n'épargne personne. Que sera l'avenir ? Ayons la lâcheté de ne pas vouloir y penser. Le programme de réouverture était d'ailleurs superbe. D'abord la symphonie de César Franck qui, malgré les tâtonnements du premier mouvement, est d'une noble envolée. Après cette entrée en matière, deux chœurs extraits de la *Messe du pape Marcel*, triomphe du beau contrepoint, et que les chœurs chantèrent avec émotion. Puis le concerto en *sol* mineur de Hændel, que le hautbois de M. Bleuzet interpréta avec le style exempt de maniériste qui convient à une œuvre de ce genre. Ensuite les chœurs entonnèrent la *Bataille de Marignan* (Jannequin) que M. Messager conduisit dans un rythme endiable. Pourquoi la tradition s'oppose-t-elle à ce que le chef des chœurs présente lui-même au public les chants sans accompagnement qu'il a eu tant de mal à mettre sur pied ? M. Gallon ne m'en voudra sûrement pas de cet aparté. L'étincelant poème symphonique *Sadko* continuait ce programme que terminait l'ouverture d'*Egmont*. Je m'aperçois que j'ai tout cité. Aussi bien tout était-il à citer en ce Salon carré musical. — H. BRODY.

Opéra.

Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre.	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.865 38
18 —	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Javotte.</i>	Saint-Saëns.	16.656 49
20 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	21.003 39
22 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	19 751 87
23 —	<i>Monna Vanna.</i> — <i>Coppélia.</i>	H. Février. — Léo Delibes.	13.861 38
25 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.278 49
27 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	14.886 39
29 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.837 37
30 —	<i>Rigoletto.</i> — <i>Javotte.</i>	Verdi. — Saint-Saëns.	12.440 38
1er nov.	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	15.939 49
3 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	12.934 89
5 —	<i>Rigoletto.</i> — <i>Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	14.538 37
6 —	<i>Samson et Dalila.</i> — <i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Saint-Saëns. — C. Erlanger.	10.856 38
8 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	13.445 99
10 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.140 39
12 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.479 87
13 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	9.615 88
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	13.532 49

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre.	<i>Le Roi d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	9.198 50
17 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.099 "
— soirée	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.013 "
18 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.487 "
19 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.283 50
20 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	8.014 50
21 —	<i>Le Roi d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	
22 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.732 "
23 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.457 "
24 — matin.	<i>Werther. — La Princesse Jaune.</i>	Massenet. — Saint-Saëns.	9.137 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.553 "
25 —	<i>Lakmé.</i>	Léo Delibes.	6.406 50
26 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	4.312 "
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.097 50
28 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.928 50
29 —	<i>Le Roy d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	7.301 50
30 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	9.177 "
31 — matin.	<i>La Tosca. — Les Noces de Jeannette.</i>	Puccini. — V. Massé.	1.547 "
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.010 "
1 ^{er} nov. mat.	<i>Le Roi d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	7.650 50
— soirée.	<i>Mireille.</i>	Gounod.	9.252 50
2 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	4.579 "
3 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.298 "
4 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	6.376 50
5 —	<i>Le Roi d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	8.589 "
6 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	8.311 50
7 — matin.	<i>Le Roi d'Ys. — La Princesse Jaune.</i>	E. Lalo. — Saint-Saëns.	9.311 50
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.460 50
8 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	5.607 50
9 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	3.474 50
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.555 50
11 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	7.743 "
12 —	<i>Le Chemineau.</i>	X. Leroux.	8.363 "
13 —	<i>Chiquito.</i>	J. Nouguès.	4.364 "
14 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.104 50
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.072 "
15 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.666 50
			4.588 50

PREMIÈRE AUDITION A PARIS D'UN QUATUOR DE SCHUBERT. — On joue peu les œuvres de Schubert, et à part quelques lieder et la *Symphonie inachevée*, on délaisse la production pourtant si variée de ce maître, qui a eu comme principal tort d'être le contemporain et le reflet un peu pâli de Beethoven. Il est pourtant charmant, ce quatuor en *sol* mineur (op. 161) que MM. Pierre Marsick, André Tourret, Maurice Vieux et André Hekking nous firent entendre lors de leur première séance à la salle des Agriculteurs.

Le premier mouvement, *Allegro molto moderato*, est un peu longuet. Après un début chevaleresque agrémenté de grondements en trémolos, apparaît une jolie sérénade soupirée par le violoncelle tandis que les trois autres instruments imitent pizzicato un accompagnement de mandolines. Mais de longs développements font oublier cette exquise mélodie.

Schubert ressemble à ces personnes qui, après vous avoir dit une chose intéressante, vous retiennent par un bouton de votre paletot pour vous faire des récits oiseux. Une cantilène un peu plaintive, dans le mouvement d'une gavotte lente, sert de thème à l'*Andante un poco moto*. Cette partie est très mouvementée et l'on y sent la bonne manière de l'auteur de l'*Erlkönig*. Le *Scherzo*, assez quelconque, enlève une petite perle : l'*Allegretto*, où chante encore le violoncelle qui est le héros de ce quatuor. Mais le violon prend sa revanche dans le *Finale* (*Allegro assai*) qui est très brillant et tout à fait dans le style beethovenien.

Les quartettistes, dont j'ai donné plus haut les noms, ont très gaillardement exécuté ce quatuor qui méritait certes d'être joué. Le 12^e quatuor de Beethoven avait été joué au début de la séance que couronnait le romantique quatuor en *la majeur* de Schumann, si juvénile de forme et d'allure. — H. B.

SYMPHONIE FRANÇAISE, DE TH. DUBOIS. — Nous empruntons au *Guide musical* le compte rendu suivant d'une nouvelle œuvre de M. Th. Dubois, qui vient d'avoir un grand succès à Bruxelles ; elle a servi d'inauguration aux Concerts que dirige si brillamment M. Ysaye :

« La *Symphonie française* de M. Th. Dubois vient à peine de voir le jour ; elle est de l'été dernier, et c'est à Bruxelles que, dimanche dernier, elle reçut le baptême du feu devant le grand public, car Ysaye la présentait ici en toute première exécution. L'auteur n'était guère connu chez nous comme symphoniste, et ce fut une heureuse surprise autant qu'une révélation pour la plupart d'entre nous que l'audition de ces pages, tantôt fortes et nobles, tantôt fraîches, simples et spirituelles, toujours intéressantes et vivantes. Car elles accusent précisément une *vie* pleine de vigueur, de confiance, d'action, manifeste par l'abondance mélodique, la solide structure rythmique, la grande clarté, l'élan et les belles proportions de l'œuvre. Avec cette *Symphonie française*, M. Dubois rend certes un bel hommage à son pays. Le *Largo* du début, grave et solennel, semble la musique de ce culte dû à une grande patrie. C'est une terre et un peuple d'action et d'initiative que caractérise ensuite l'*Allegro* qui suit immédiatement. Mais avec la deuxième partie nous voici soudain transportés dans les aimables campagnes de France ; un thème populaire, modulé infiniment, et toujours en demi-teinte, par les bois, par les cordes, puis l'orchestre entier auquel se mêlent, vers la fin, les notes claires du célesta, le tout sur un fond harmonique d'une transparence et d'une douceur exquises, crée le plus charmant tableau pastoral qu'il soit possible d'imaginer. La simplicité de l'expression n'en est pas une des moindres qualités. A cette délicieuse rêverie succède un spirituel *scherzando* — de moins d'intérêt cependant ; — enfin la symphonie se termine par une sorte d'apothéose enthousiaste, concentrant l'idée de la patrie autour d'un fragment de la *Marseillaise* et rappelant passagèrement ainsi le motif essentiel de la première partie. L'unité de ces pages n'en est que plus apparente. En somme, voici une belle œuvre, bien personnelle, bien française surtout, justifiant noblement son titre. Une exécution vibrante et généreuse, à

laquelle M. Ysaye avait consacré tous ses soins, a certes contribué à imposer cette symphonie à notre admiration. L'auteur présent a été chaudement ovationné. »

Espérons que l'œuvre d'un Français tel que M. Th. Dubois sera prochainement jouée là où elle doit l'être, c'est-à-dire chez nous.

Du même, signalons deux autres ouvrages récents, parus chez Heugel, et dont il sera rendu compte ultérieurement : le *Quatuor en mi b*, et le *Dixtuor* pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette en *si b*, basson et cor en *fa*.

LOHENGREN A L'OPÉRA. (M^{lle} KAISER) DÉBUTS. — Les hommes ont toujours appliqué leurs plus brillantes facultés dans l'invention de supplices nouveaux. Il ne doit pas, je présume, en exister de pire que celui qui consiste à prendre une jeune fille diplômée, préalablement dressée à chanter un rôle au piano, à l'affubler un beau soir de vêtements inaccoutumés, à la lancer tout à coup sur un terrain glissant et en pente, où, aveuglée de lumières de toutes les couleurs, devant une fosse dans laquelle une centaine d'hommes armés d'instruments divers font un bruit terrible qui effraierait cette pauvre fille si elle n'était déjà à demi morte de peur à la pensée qu'il lui faut chanter ce rôle devant deux mille personnes assemblées, et qu'une fausse note, un lapsus, un geste maladroit, peuvent lui faire manquer toute sa carrière. Et c'est pourtant à ce supplice qu'une chanteuse titulaire du 1^{er} prix d'opéra au Conservatoire est condamnée. Ne devrait-on pas lui faire faire d'abord un petit stage dans les chœurs pour l'accoutumer à la scène, aux décors, à l'orchestre, pour la préparer à jouer dans des conditions normales la partie formidable qu'elle joue et d'où son avenir dépend ? Ceci dit, constatons que M^{lle} Kaiser a fait un heureux début dans le rôle d'Elsa, qu'elle a eu de fort belles notes, mais gardons-nous bien de la juger définitivement ; prodiguons-lui tous nos encouragements et admirons l'héroïsme de M. Büsser qui a pu garder tout son sang-froid en entendant chanter les chœurs aussi faux. Puisque je parle de cette représentation de *Lohengrin*, je veux faire une petite remarque à M. Franz qui incarne d'ailleurs superbement le héros mystique et mystérieux. Pourquoi parle-t-il d'un « burg », alors que chacun sait que dans tous les mots d'origine étrangère l'*u* se prononce *ou* ? D'ailleurs ce mot « burg » francisé ne s'écrit-il pas bourg ? Mais que de musiciens prononcent encore aujourd'hui Gluck et Ouagner au lieu de Glouck et Wagner !..... — H. B.

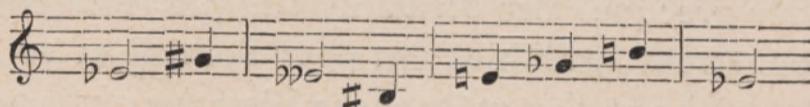
Petites études d'Histoire musicale.

LES DIVERS GENRES DE COMPOSITION.

Les premières compositions musicales ont été des mélodies à l'unisson. Telles, les chansons populaires, les cantilènes liturgiques. Le trait de génie du moyen âge a été d'imaginer la composition à plusieurs parties, ou contrepoint. Sans cette nouveauté hardie, l'art eût été frappé d'immobilité et ne serait nullement ce qu'il est aujourd'hui. Il n'aurait eu d'autre ressource que l'invention rythmique, forcément limitée. En ce qui concerne la mélodie, il n'aurait pu, à moins de se

répéter plus ou moins, que la compliquer ou la faire tomber dans le maniérisme des virtuoses, ce qui eût été le contraire d'un progrès. C'est le moyen âge qui a découvert la source de tous les développements et de toutes les constructions dont l'art musical est susceptible quand il s'est avisé d'écrire et de chanter à plusieurs parties.

Gevaert a cru que l'antiquité grecque avait déjà connu cette forme de composition et d'exécution. Je crois qu'il se trompait. L'argument principal dont il s'est servi est visiblement inexact. Gevaert était frappé de voir que les théoriciens grecs remplissent leurs ouvrages de dissertations sur la consonance et la dissonance, thème traditionnel de la théorie musicale; et il concluait ainsi : « Comment croire que la polyphonie n'était pas en usage dans des pays et à des époques où la consonance et la dissonance préoccupaient tant les maîtres de l'art? » Cette façon de raisonner m'a toujours surpris, chez un aussi éminent musicien que Gevaert. Supposez que j'écrive, pour un choral à *l'unisson* :



Ce serait intolérable, bien qu'il n'y ait qu'une seule partie. Pourquoi? Parce que les notes de ce thème n'ont pas, *entre elles*, des rapports consonants. La forme normale, c'est celle que Beethoven a employée au début de la symphonie *héroïque*. Par conséquent, la notion de l'harmonie est indispensable à l'établissement de la mélodie la plus simple; et de toutes les dissertations antiques sur l'harmonie, il n'est pas possible de conclure avec certitude que les anciens pratiquaient le chant polyphone (en ce qui concerne la musique instrumentale, c'est une autre affaire).

Dans leurs chœurs, où les voix d'enfants étaient réunies aux voix d'hommes, les Grecs n'ont su que *magadiser* (1), c'est-à-dire redoubler une mélodie à l'octave aiguë. *L'accord d'octave est le seul que l'on puisse employer d'un bout à l'autre de l'œuvre musicale.* — *Les voix ne chantent pas d'autres accords que l'octave*, telles sont les « thèses » de deux problèmes d'Aristote. Il y a un de ces problèmes qui commence ainsi (2) : « Pourquoi l'accord d'octave seul s'emploie-t-il dans les voix? (Car on chante l'octave en série continue, ce qui ne se fait pour aucune autre consonance.) » Voilà qui est parfaitement clair.

Au moyenâge, il y a des textes fort anciens où, avec plus ou moins de clarté, il est question de polyphonie, ou de quelque chose d'approchant. Aurélien de Réomé, qui est du IX^e siècle, écrit : « Dans la musique harmonique, on dispose les sons de telle sorte que les notes graves s'adaptent congrument aux notes aiguës pour former un tout solide et un. » (« In harmonica musica consideratio manet sonorum, uti scilicet graves soni acutis congruenter copulati compagem efficiant vocum. ») Les mots *congruenter* et *compagem* indiquent bien l'idée de consonance et, aujourd'hui encore, à la rigueur, un élève de nos conservatoires pourrait voir là une définition s'appliquant aux exercices de contrepoint qu'on lui demande, et où l'harmonie joue un rôle prépondérant. Remy d'Auxerre, qui est du même siècle, dit que « l'harmonie est la consonance et l'adaptation des

(1) Mot d'origine orientale, dérivé de *magas*, chevalet qu'on mettait sous les cordes pour en modifier la longueur *ad libit.*, comme aujourd'hui encore en Orient.

(2) Probl. 39^b (édit. de Gevaert).

voix ». (Dans ces divers textes, *voix*, *voces*, signifie *notes*.) Voici un autre texte très clair de Reginon (qui fut abbé de Prüm en 892) : « La consonance est la concorde, poussée jusqu'à l'unité, de voix différentes. En d'autres termes, la consonance est la fusion d'un son aigu et d'un son grave apportant à l'oreille une impression de douceur et d'unité. La dissonance, au contraire, est produite par deux sons dont la combinaison apporte à l'oreille une sensation dure et désagréable. C'est le sens de l'ouïe qui juge la consonance ; mais la raison peut en rendre compte. Toutes les fois que deux cordes résonnent, l'une au grave, l'autre à l'aigu, et que les deux sons produits se mélagent de façon agréable, en aboutissant à un son unique où les deux composants se pénètrent, il y a consonance. Au contraire, lorsque chacun des deux sons émis a une tendance indépendante, et que le mélange n'a pas lieu de façon à produire cette impression d'unité et d'agrément, il y a ce qu'on appelle dissonance (1). »

Cette idée du *mélange* et de l'*unité*, caractéristique de la consonance de deux « voix », est une idée grecque. Les écrivains antiques comparent l'harmonie de deux sons qui se pénètrent agréablement pour l'oreille et se fondent en un son unique, au vin et au miel que l'on mêle ensemble pour avoir une boisson sucrée. (Cette idée est d'ailleurs fort contestable, pour l'acousticien comme pour le psychologue. Elle ne peut s'appliquer strictement qu'à la consonance d'octave, à cause du rapport 2 : 1. De plus, elle ne tient pas compte de la différence des timbres qui peuvent être employés pour l'émission des deux sons.) Il ne faut pas, néanmoins, se hâter de dire qu'au ix^e siècle on écrivait déjà ou chantait à plusieurs parties. En somme, pour la raison que j'ai dite en commençant, de telles définitions théoriques ont pu être données à propos de la monodie.

C'est au x^e siècle que la polyphonie est nettement considérée comme une partie spéciale de l'art musical. Les règles en sont données dans un traité, *Musica enchiriadis* (noms grecs signifiant *Manuel de musique*), attribué jusqu'ici sans raison à Hucbald, moine de Saint-Amand, et dans un commentaire de ce traité : *Scholia enhiriadis*.

La question que se posaient les musiciens du moyen âge est, en somme, celle que résout aujourd'hui sans difficulté un écolier de force moyenne, ou un simple amateur, intelligent, guidé par son instinct : comment faut-il faire pour accompagner une mélodie ? C'est évidemment l'idée de la consonance qui, plus que jamais, doit ici servir de base ; mais le même principe peut donner lieu à des pratiques bien différentes. Il ne sera pas inutile de rappeler quelques idées générales et de résumer d'abord quelques traits de la méthode moderne, pour mieux comprendre l'étrangeté des premières œuvres du moyen âge.

* * *

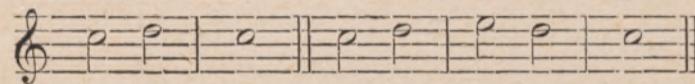
Faire de la musique, c'est faire de l'harmonie (au sens non technique du mot),

(1) « Consonantia est acuti soni gravisque mistura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Et contra dissonantia est duorum sibimet permistorum ad aurem veniens aspera atque injuncta percussio. Consonantiam vero licet aurium sensus dijudicet, ratio tamen perpendit. Quoties enim duæ chordæ intenduntur, et una ex his gravius, altera acutius resonat, simulque pulsæ reddunt permistum quodammodo et suavem sonum, duæque voces in unum quasi conjunctæ coalescunt, tunc fit ea quæ dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque contraire nititur, nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est quæ dicitur dissonantiæ. » (*De harmonica institutione*, ch. x.)

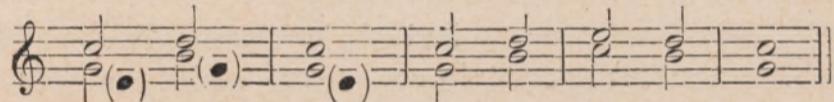
et l'harmonie, c'est la *consonance*. Tel a été et tel est encore le principe général suivi dans toutes les écoles.

Une mélodie étant donnée, je veux lui associer une seconde mélodie dans cette composition nouvelle; il ne suffira pas que chaque thème, considéré à part, soit satisfaisant pour le sens musical; il faut que l'ensemble, l'exécution simultanée des deux parties plaise à l'oreille. Le simple bon sens nous avertit du moyen nécessaire pour atteindre le but: il faudra que les deux sons entendus simultanément puissent faire partie d'un même accord *consonant*; ainsi ils constitueront une harmonie.

Prenons des exemples extrêmement simples; suit le thème:



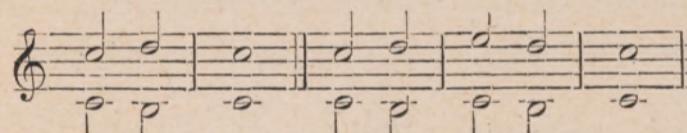
La première idée qui peut se présenter naturellement (idée bien provisoire, d'ailleurs), c'est d'ajouter à chacune de ces notes la note la plus voisine de l'accord dont elle fait partie et qui nous est donné par le phénomène de la résonance multiple:



Le résultat est-il bon pour l'oreille? Non. Il faut donc le modifier. La quarte *sol-do* n'est pas très agréable (étant placée au début). Je la remplacerai donc par une autre note de l'accord:



A la 1^{re} partie, il y a une broderie supérieure de *do*; à la seconde, il y a une broderie inférieure. C'est normal. Mais je n'arrive à cela que par la suppression partielle de la dualité, puisque, quatre fois de suite, les deux parties font la même note. Pour éviter cette tautologie, je dirai:



Ici, il y a plus d'air et plus d'aisance; l'aspect est meilleur. Si, dans la seconde partie, je mets le *si* au degré inférieur, et non à la septième supérieure, c'est que le mouvement

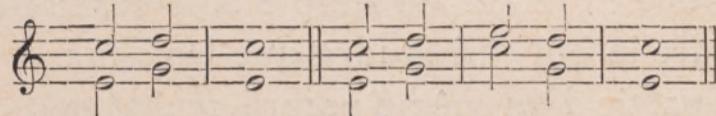


serait antimélodique; et s'il est antimélodique, c'est que la voix aurait assez de peine à le suivre. Tout cela est d'ordre purement expérimental.

Il y a une dernière ressource; c'est d'employer, au-dessous de *do*, la 3^e note de l'accord, non utilisée encore:



Mais, à la seconde partie, le mouvement mélodique *mi-si-mi*, sans être gênant pour la voix, est un peu équivoque pour l'oreille ; il a l'air de se rapporter à l'accord *mi-sol-si-mi*, lequel est contradictoire avec ceux que suggèrent les notes *do-ré-do*. Il ne serait satisfaisant que s'il était employé comme *sensible*, et suivi de *do*. Je remplacerais donc ce *si* par la 3^e note du même accord (*sol-si-ré*) :



Enfin, au lieu de considérer le *ré* comme faisant partie de l'accord *sol-si-ré*, je peux le rattacher, en allant plus loin, à l'accord de septième de dominante, *sol-si-ré-fa*, ou plutôt à *fa-la-ré* :



Tels sont les deux principes suivis dans ce travail élémentaire : 1^o chaque note du thème donné est entendue, non pas uniquement comme partie d'une mélodie, mais aussi harmoniquement, comme partie d'un accord ; 2^o dans cet accord on choisit la note qui, avec ce qui précède et ce qui suit, ne crée aucune difficulté pour l'intonation, et aucune équivoque pour l'oreille.

On dira sans doute :

Tout ce qui précède s'applique au mode majeur ; comment prendre les harmoniques comme base lorsqu'il s'agira du mode mineur, puisque les premiers harmoniques ne donnent que l'accord majeur ?

C'est l'objection que l'on a faite à la doctrine de Helmholtz. En réalité, il n'y a là aucune difficulté. L'accord mineur se compose des mêmes intervalles que l'accord majeur, mais dans un ordre renversé :

Accord majeur : Tierce mineure
Tierce majeure

Accord mineur : Tierce majeure
Tierce mineure

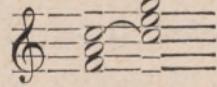
Ce qui a conduit à penser qu'il y avait des *harmoniques inférieurs* formant une série qui est le renversement des harmoniques supérieurs.

Harmoniques supérieurs :

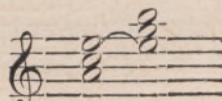
Harmoniques inférieurs :

Ces harmoniques « inférieurs », personne ne les a jamais entendus ; mais tout se passe comme s'ils existaient, et c'est une hypothèse qui rend assez bien compte des faits.

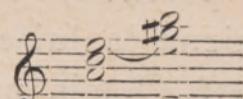
De même que la génératrice et la dominante de la gamme majeure se rattachent à deux accords majeurs,



la dominante de la gamme mineure devrait se rattacher à deux accords mineurs



Mais l'usage veut que, au moins dans le mouvement ascendant, le second accord soit majeur



ce qui rapproche encore les deux modes.

A cette idée essentielle de l'accord parfait est connexe celle de tonique ou de *tonalité*, et par suite, celle de la variabilité dans la fonction de chaque note. Un *do* peut faire partie d'un accord consonant ou d'un accord dissonant ; il peut être une tonique de gamme majeure ou mineure ; il peut être tierce mineure de *la* ; 4^e note de l'accord de septième de dominante de *sol* majeur, etc ; dans le mouvement mélodique, il peut être une note de passage, ne modifiant pas le sentiment d'une tonalité donnée, ou une note d'aboutissement réclamant une note nouvelle pour lui servir d'accompagnement.

L'observation des voix fournies par l'expérience — voix de femmes, voix d'hommes — et de leurs registres conduit bientôt de l'accompagnement d'une mélodie donnée à la composition à quatre parties. Ici, plus que jamais, la base, le point de départ, le soutien permanent et le but, c'est l'accord parfait qui s'écrirait ainsi avec les clés familières aux pianistes (1). Lorsque quatre voix sont



employées pour l'émission d'une harmonie majeure ou mineure composée de 3 notes, il y a nécessairement deux voix qui émettent la même note. C'est le souvenir constant de l'accord parfait qui indique le choix de la note à redoubler (la tonique, pas la quinte ni la tierce).

Les quatre parties se meuvent en ayant une personnalité distincte, mais en même temps dépendantes l'une de l'autre. La loi de leur mouvement, c'est

(1) Voici, avec les clés normales, l'étendue habituelle des quatre voix :

Soprano 	Alto
Ténor 	Basse

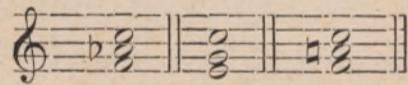
Ces limites n'ont rien d'absolu. Bach et Händel font descendre l'alto jusqu'au *fa*; Marcello jusqu'au *ré*, sans doute parce qu'ils employaient des voix de garçons là où nous employons aujourd'hui des voix de femmes. Ces voix donnent aussi lieu à des subdivisions.

toujours cette harmonie fondamentale, *do-mi-sol*, qu'elles renversent, qu'elles transposent, dont elles varient la position, l'émission, le mode, et dont elles ne s'écartent quelquefois que pour mieux la faire désirer à l'oreille et rendre un hommage plus net à sa souveraineté. Que la partie importante, le *cantus firmus*, soit à l'alto, au ténor ou à la basse, la règle reste la même. Les accords formés par la rencontre des voix sont extrêmement nombreux, puisque, entre les diverses transpositions de l'accord parfait, il y a, comme on dit, des « remplissages », mais en réalité, quand on les décompose, on ne trouve en eux que l'accord parfait souligné par des appoggiatures, altéré par des anticipations, des retards, des broderies, enrichi, pour la transposition, de notes de passage.

Je n'en puis donner de meilleur exemple que l'admirable début de l'ouverture du *Faust* de Gounod, comparable, à plusieurs points de vue, au début du prélude de *Tristan et Isolde* de R. Wagner; elle est certainement aussi savante et aussi belle :



A la troisième mesure (*mi b — do # — sol #*), d'après certains harmonistes, Gounod aurait employé « un accord insolite ». C'est exact etc'est inexact en même temps; c'est exact, en ce sens que la *rencontre* des parties, allant d'une harmonie fondamentale à une autre, produit un effet nouveau, très expressif; c'est inexact, en ce sens qu'il n'y a là qu'une « rencontre de parties » et nullement un accord, si l'on entend par ce mot un agrégat de sons qui puisse être considéré en lui-même et à part, à l'état isolé, comme si le mouvement mélodique était suspendu. En réalité, le squelette de cette phrase est représenté par les trois accords parfaits, mineur et majeur :

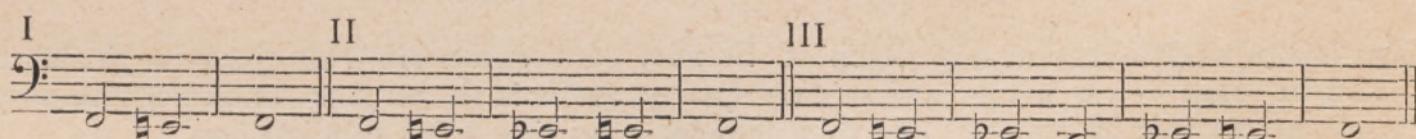


Dès le début, le /a tonique est énergiquement émis, ne nous laissant que l'incertitude du mode, lequel ne peut être déterminé que quand la tierce aura été entendue. La seconde et la troisième mesure n'ont d'autre objet que de prolonger cette incertitude, — image harmonique de l'état d'esprit de Faust.

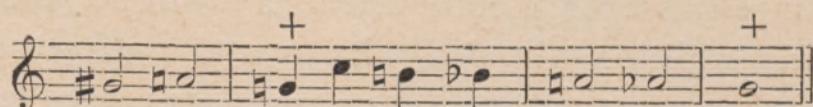
Mais laissons de côté l'expression ; voyons le mouvement des quatre parties. La basse dit :



C'est une broderie développée de la tonique, ou plutôt une broderie double, triple même :

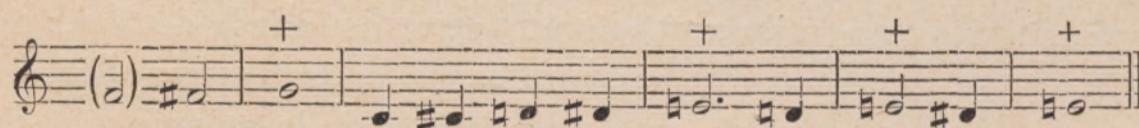


La tonique étant posée, nous ne nous en écartons que pour y revenir.
L'alto dit :

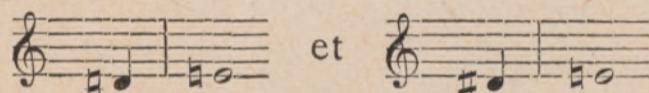


Ici, la note importante est *sol*, dominante de l'accord parfait *do-mi-sol*, sur lequel se fait la modulation. Au lieu d'être attaqué directement, le *sol* n'est émis qu'après un détour (procédé usuel dans l'art du discours en ce qui concerne les idées !).

Le ténor dit :



Le *fa* ♯ n'est qu'une note de passage pour aboutir à la dominante de l'accord parfait, de même que *do* ♯ — *ré* ♯ — *ré* ♯ veut aboutir à la tierce. Les



sont des broderies inférieures de cette tierce (l'une par ton entier, l'autre par demi-tons), et les « accords » dont les deux *ré* font partie sont des appoggiatures de l'accord parfait.

Tels sont les principes qui servent de base à l'art d'accompagner une mélodie donnée, comme à l'art d'écrire à quatre parties.

Abstraction faite du rythme, la musique est l'art de traiter l'accord parfait ; l'art de le transposer, de l'altérer (par des appoggiatures, des anticipations, etc.) pour le faire désirer. Autrefois, ces altérations étaient très discrètes ; aujourd'hui, elles tendent à prendre la première place ; mais le principe est le même.

*
**

Comme les musiciens modernes, ceux du moyen âge pensaient que faire de la musique, c'est faire de l'harmonie ; mais tout autre fut leur méthode. Ils n'avaient pas l'idée de ce que nous appelons « harmonie fondamentale » ; une notion leur manquait : c'est la notion de la tierce. L'expérience aurait certainement dû la leur fournir ; l'instinct des chanteurs populaires et l'usage des tuyaux sonores, tels que l'antique trompette, suffisaient pour les mettre sur la voie. Mais ils étaient très éloignés de croire qu'en pareille matière l'instinct est un guide sûr. Ils considéraient la musique comme une science, fondée, ainsi que la théologie, même dans ses hardiesses, sur l'autorité de la tradition. Ils avaient reçu une doctrine ; elle leur venait, par l'intermédiaire de Cassiodore et de Boëce, des créateurs de toutes les sciences : les Grecs. Nous allons voir l'usage qu'ils en firent.

Il est curieux de voir comment une théorie *mathématique* de l'art musical — juste en elle-même mais incomplète — a tyrannisé les compositeurs d'autrefois, paralysé leur instinct, arrêté leurs progrès, pendant plusieurs siècles, dans la voie magnifique où ils voulaient s'engager, et ne leur a pas permis d'employer

les ressources que les sauvages les plus incultes trouvent d'eux-mêmes (nous le savons aujourd'hui) quand ils suivent tout simplement la nature. L'erreur du moyen âge fut de faire passer la théorie avant la pratique musicale !

Suivant la doctrine traditionnelle de Pythagore (580-497 avant J.-C.), les Grecs disaient : il y a trois consonances absolues et parfaites, génératrices de l'échelle des sons et de la mélodie : l'octave, la quinte et la quarte. S'il en est ainsi, c'est que ces consonances s'expriment par des rapports dans lesquels n'entrent que les quatre premiers nombres ; 2 : 1 pour l'octave ; 3 : 2 pour la quinte ; 4 : 3 pour la quarte. Toute la musique se fait donc avec ces nombres (et leurs multiples) : 1. 2. 3. 4. C'est le saint quaternaire, la *tétractys*, que Pythagore considérait comme le fondement et l'essence du monde. Ces nombres donnent lieu à des rapports simples ; en s'ajoutant l'un à l'autre, ils font la décade ; or, au delà de 10, on ne compte plus qu'en répétant et en combinant les quantités inférieures à 10 ; et les nombres sont plus que l'expression de la mesure des choses, ils sont les choses elles-mêmes, etc... etc...

Le moyen âge, qui a toujours pensé qu'il continuait l'antiquité, a fait sienne cette doctrine. Il semble que dans ses premiers essais de polyphonie, il se soit borné à transporter ces trois consonances : octave, quinte et quarte, de l'ordre successif dans l'ordre simultané.

De là les deux genres qui, pour nous modernes, sont, historiquement, les premiers et étranges représentants de la composition en contrepoint : l'*organum* et la *diaphonie*.

Il y a l'*organum* simple et l'*organum* composé.

Le premier a deux formes : l'une consiste à associer à une mélodie donnée (*vox principalis*) une seconde mélodie (*vox organalis*) qui est toujours à un intervalle de quarte inférieure ; l'autre forme consiste à placer cette mélodie d'accompagnement à la quinte inférieure.

Dans l'*organum* composé, chaque note de la *vox principalis* est doublée à l'octave inférieure, et chaque note de la *vox organalis* est doublée à l'octave supérieure, si bien que dans ce dernier cas on a une double série de quartes ou de quintes par mouvement semblable. Une des lois du genre, c'est que, à la fin des phrases — et des membres de phrase — les voix se réunissent. *Ad finem sese voces diversæ conjungant*, dit Hucbald. Ceci est encore une règle venue des Grecs. Dans son problème 39^b (édition Gevaert), Aristote dit que lorsqu'elle accompagne le chant, la flûte fait, au cours du morceau, un accompagnement hétérophone ; mais que, à la fin, elle nous charme beaucoup plus, « parce qu'elle ne nous contrarie plus par la diversité et aboutit au même son que le chanteur ».

Cette règle, encore aujourd'hui, reste fondamentale. — J. C.

(A suivre)

— L'École préparatoire au professorat du piano, fondée et dirigée par M^{le} Hortense Parent depuis 1882, a rouvert ses portes rue de Tournon, 9. — Les cours d'amateurs qui y sont annexés ont également repris le 4 octobre dernier.

Le Gérant : A. REBECQ.