

MERCURE MUSICAL

T BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO :

L'ANCIENNE MUSIQUE BYZANTINE, PAR A. GASTOUÉ • UN LIVRE DE LACÉPÈDE
 SUR LA MUSIQUE, PAR E. PERRIN • LOHENGRIN A PARIS EN 1881, par A. NEU-
 MANN • UN MANIFESTE DE RICHARD STRAUSS, PAR G. KNOSP • LE MOIS

TÉLÉPHONE
222-65

IMP. ART. L.-M. FORTIN & C^{IE}
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

TÉLÉPHONE
222-65



L'Ancienne Musique Byzantine et sa Notation

I. VUE D'ENSEMBLE SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE



CE qu'on entend ordinairement par le vocable « musique byzantine », est moins un produit de Constantinople même, que l'art répandu, avec de multiples formes, dans les régions soumises à l'ancienne domination byzantine.

Dès la naissance de la musique religieuse chrétienne à Byzance, saint Jean Chrysostome, devenu archevêque de cette

L'étude qui suit est un chapitre d'un volume de paléographie-byzantine que notre collègue M. Gastoué va incessamment faire paraître dans les publications annexes de la Section et qui aura pour titre : *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine des Bibliothèques de France*,

ville, y importe, en 390, des formes nouvelles nées et grandies en Orient, comme le chant de la psalmodie en chœur, avec les antiennes.

Dans le cours des âges, le chant byzantin suivit les lois des autres arts appartenant à la même civilisation : le répertoire de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie-Mineure, vint se fondre dans le creuset constantinopolitain, et y subir d'incessantes transformations.

C'est surtout dans la musique liturgique que nous pouvons faire ces observations ; l'art profane nous est à peu près inconnu.

Dès l'apogée de l'empire byzantin, sous Justinien, au VI^e siècle (1), Romanos, né à Damas, clerc et diacre d'églises syriennes, vient exécuter ses *κοντάκια* en présence de l'empereur. Un peu plus tard, au VII^e-VIII^e siècle, les trois grands « mélodes » sont des moines sabaïtes : saint Jean Mansour (Damascène, + 749) (2), et ses compatriotes saint Côme et saint Théophane ὁ Γραπτός.

La tradition rapporte même au Damascène l'organisation de l'*Oktoēkhos*, ou livre contenant le répertoire des rits grecs, rangé suivant les huit tons ou *ēkhoi*.

Un fait certain, c'est qu'à l'époque des Comnène, (XII^e siècle), le *typicon* ou ordre liturgique du monastère de Saint-Sabbas, (près de Jérusalem), fut introduit à Constantinople ; les coutumes particulières des églises grecques furent définitivement abrogées, et en partie incorporées à la liturgie officielle de Byzance.

Les manuscrits de chant du moyen âge témoignent de tout cela : à côté des collections et des notations proprement byzantines, nous trouvons la méthode, la notation, la tradition *kagiopolite* ou de Jérusalem, « ἅγια πόλις, la ville sainte », suivant laquelle écrivit sans doute Jean Damascène, et que, peut-être, il codifia.

Le mélange des chants et des versions recueillies ainsi produisit au XII^e siècle une nouvelle forme, perpétuée jusqu'à nos jours, non pas, il est vrai, quant à l'authenticité et à la transmission du texte mélodique, mais en ce qui regarde le style de certaines pièces.

(1) Voyez les travaux récents de MM. Karl Krumbacher et Paul Maas, dans la *Byzantinische Zeitschrift*.

(2) Date fixée par le P. Siméon Vaihlé, *Échos d'Orient*, IX, 28-30.

A côté, en effet, d'un répertoire courant qui a peu varié, les maîtres byzantins ne cessèrent de modifier, d'arranger, d'« embellir », suivant l'expression consacrée, les chants en usage, et en composèrent de nouveaux.

Les mélodes classiques virent ainsi leurs œuvres livrées aux « embellisseurs, *καλλοπισται* », et bientôt remplacées par celles des « mélurges, *μελουργοί* », et des « maîtres, *μαϊστῶρες*. »

Un grand mouvement d'études musicales se fait alors sentir. C'est l'époque des musicologues nommés dans notre avant-propos : Georges Pachymère surtout (1242-1310), le commentateur du manuel des harmoniques de Cl. Ptolémée, est à son tour copié par Bryenne. Michel Psellus, au temps de Constantin Dukas (XI^e siècle), s'était plutôt occupé de philosophie musicale. Jean Pediasimos, qui vivait sous Andronik III (1282-1341), et Joseph Racendyta, sont des compilateurs sans grande critique.

La notation et la méthode participèrent à cette évolution. Vers l'an 1200, Jean Koukouzélès l'*ancien*, moine du Mont-Athos, puis protopsalte de Byzance, est l'auteur d'un nouveau traité et d'un solfège où sont non-seulement codifiés les usages existants, mais dans lequel il publie de nouveaux caractères musicaux. La forme des anciens est elle-même modifiée et ceux-ci reçoivent une foule de signes *cheironomiques*, qui en modifient l'émission, l'expression, le rythme même. C'est la *première fois qu'apparaît dans la notation byzantine un signe diviseur du temps premier* : il est juste de dire qu'il est assez rarement employé.

Koukouzélès règle aussi le système des *phthorai*, qui ouvrent la voie aux modulations les plus éloignées du ton principal.

Le patriarche Grégoire II (1222-1240), compositeur lui-même, si l'on en croit divers recueils manuscrits (1), aurait donné le branle le plus actif à ce mouvement qui s'accéléra jusqu'à Philothée, (1345-1367) ; bientôt, la notation et la méthode de Koukouzélès dominant seules.

Au XVI^e siècle, on semble avoir jeté un peu de lumière dans cette forêt touffue, peut-être sous l'influence de Manuel Chrysaphe le jeune, et des moines d'Anchiale.

Deux cents ans plus tard, une méthode nouvelle est due

(1) Voyez plus loin, I^{re} partie, § VI. Liste des noms de mélurges.

à Pierre de Péloponnèse, *lampadarios* de la Grande Église de Constantinople (+1777); le maître conserve, mais en la simplifiant, la notation traditionnelle. Son œuvre atteint surtout la forme musicale elle-même, par l'invention du χρόνος régulier, qu'il substitue aux rythmes anciens, plus souples, et que les Ottomans eux-mêmes suivaient, et suivent encore, sous le nom d'*ousouli*. (1).

Le premier quart du XIX^e siècle vit une réforme plus pratique.

Grégoire de Crète (+1816) inaugura une écriture simplifiée, mais son système s'éloignait trop de la tradition pour que la réforme nouvelle ne fût pas mort-née.

Cependant quelques livres de chant parurent suivant sa méthode. Le dernier fut, croyons-nous, la *Μουσική Κυψελή*, éditée à Constantinople en 1857 par Stéphanos, *domesticos* de la Grande Église. En 1848, Néophyte et Stauropoulos avaient publié à Athènes, dans la même notation, l'*Anthologie* de Georges de Lesbos; il avait également paru à Smyrne, en 1850, un *Λέσβιον σύστημα*, édité par Stavraki.

La véritable réforme est due à un élève de Grégoire de Crète, Chrysanthe de Madyte (+1843) devenu archevêque de Durrazzo, *Δουρράχιον*. Il recueillit la tradition musicale ecclésiastique et les compositions des maîtres, avec l'aide de ses anciens condisciples, le protopsalte Grégoire et le chartophylax Chourmouzios (+ 1840).

La nouvelle méthode, publiée en 1821, fut suivie dix ans après d'une seconde plus importante; devenue la méthode officielle, c'est sur elle qu'ont été composés les traités plus récents.

Il n'entre point dans notre plan de nous occuper en détail de la notation de Chrysanthe, le déchiffrement des anciennes notations étant seul ici notre but.

II. LA NOTATION EKPHONÉTIQUE

Dans les anciens manuscrits liturgiques grecs, les péricopes, — ou lectures extraites de l'Écriture Sainte pour l'office, — portent souvent une sémiographie musicale particulière, se

(1) On peut consulter au sujet de ces rythmes les intéressants articles de J. Thibaut dans la *Revue Musicale*, en observant que plusieurs de ces rythmes sont directement empruntés à l'antiquité classique et conservés dans le chant grégorien.

présentant sous la forme de signes d'accentuation et de ponctuation d'une écriture spéciale.

C'est aux VIII^e et IX^e siècles qu'apparaissent les formes que nous pourrions appeler classiques, de ces signes de récitation : cependant, de très importants manuscrits de l'âge précédent en offrent des formes plus archaïques.

Le plus ancien que nous ayons étudié est le codex *Ephraemi* (1) (grec 9) de la Nationale de Paris : c'est le palimpseste célèbre de l'Ancien et du Nouveau Testament édité, quant au texte, par Tischendorf. Nous l'avons entièrement dépouillé, et on en trouvera la description détaillée dans la seconde partie du présent ouvrage. Ce manuscrit est du IV^e siècle ou du V^e : toutefois les signes musicaux du récitatif ne sont point contemporains du texte primitif, et sont visiblement de la main qui, plus tard, l'adapta aux offices liturgiques ; on ne saurait faire descendre cependant cette notation plus bas que la fin du VI^e siècle.

Les signes, dans ce manuscrit, sont de la même encre que le texte sacré : dans les livres moins anciens, ils sont presque toujours notés en rouge, jusque vers le XIV^e siècle, époque à laquelle ils disparaissent.

Le texte scripturaire porte ces signes ekphonétiques dans les collections canoniques des Évangiles, mais très rarement ; presque toujours, on les rencontre dans les livres purement liturgiques contenant les péricopes : dans les évangélistes surtout, les *praxapostoli* (Actes et Épîtres), les lectionnaires de l'Ancien Testament. (Voir planche II.)

Les signes ekphonétiques nous apparaissent comme le plus ancien témoin d'un système d'où est sorti, en Orient et en Occident, toute la variété des écritures musicales du moyen âge (2). Lorsqu'on aura comparé entre eux les neumes latins et mozarabes et les signes des notations byzantines, on sera frappé de leur ressemblance indéniable, de leurs significations

(1) Et non pas *Ephraïm*, comme le désignent fautivement certains auteurs à la fin de cet ouvrage. Voir pl. I, a

(2) Un ouvrage du P. Thibaut, *l'Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église Latine*, Paris, 1907, paru trop tardivement pour que nous ayons pu l'utiliser ici, présente même ces signes et leurs dérivés byzantins comme la source de toutes les notations médiévales. Cette conclusion nous paraît fortement exagérée. D'ailleurs, il a manqué à l'auteur de connaître les neumes latins composés les plus anciens, tels que les mozarabes, ci-après reproduits.

souvent identiques de toutes les marques qu'ils portent d'une origine commune.

Est-ce à Byzance ou à Rome, à Antioche ou à Alexandrie, qu'il faut la placer ? Peut-être nulle part, et partout.

Toutes ces notations sont en effet des manifestations d'une même mentalité, des conceptions qui caractérisent une époque ; chaque civilisation contemporaine a puisé dans le fonds commun ce qui convenait le mieux à son tempérament. Plus tard, chacune a évolué de son côté.

Les éléments principaux en sont : le *point*, l'accent *aigu*, l'accent *grave* ; plus la *virgule*, l'*apostrophe*, et les combinaisons que ces signes peuvent former. L'accent aigu indique une note plus élevée, le grave des sons plus graves ; la combinaison de l'aigu et du grave, ou circonflexe (ι), deux sons dont le dernier est plus grave que le premier ; le circonflexe renversé, ou anticirconflexe, marque le contraire du précédent. Le point indique ordinairement un son soutenu ; les autres signes, diverses fluctuations vocales.

Le stade primitif ou l'une des premières manifestations de ce système semble bien être la notation ekphonétique ou récitative. Les signes qu'elle emploie sont moins des indications musicales précises, qu'une ponctuation du discours modulé, marquant les différentes phases du récitatif. Ces signes ne figurent qu'aux subdivisions du texte à chanter ; un membre de phrase sera ainsi compris entre deux accents musicaux aigus, indiquant un récitatif sur une note élevée. Le chanteur ou le lecteur n'a donc sous les yeux qu'un *aide-mémoire* ; les signes sont simplement destinés à lui rappeler la formule mélodique qu'il a appris par cœur à la leçon ou au cours : c'est à lui de l'adapter aux mots du texte, d'après leur enchaînement, et leurs accents grammaticaux. C'est à peu de chose près le système des accents musicaux juifs (2) : comme ces signes de cantillation, les notes ekphonétiques sont aussi placées, suivant leur sens, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte.

Nous avons des exemples de cette notation récitative dès

(1) La forme primitive du circonflexe a été à peu près conservée dans les caractères latins ; la forme grecque actuelle ne date que de la fin du moyen âge. On ne peut voir dans cette dernière forme l'origine de certains signes musicaux, comme on l'a proposé récemment.

(2) On trouvera les transcriptions musicales les plus anciennes des accents juifs, dans nos *Origines du chant romain*, Paris, Picard, 1907.

le v^e siècle ; il est possible qu'elle remonte plus haut, puisque Censorinus, au III^e siècle, parle dans un de ses traités du rôle musical des accents (1). De très nombreux manuscrits ecclésiastiques grecs nous donnent des exemples de cette notation, jusqu'au XIII^e siècle. Des copies faites au xv^e siècle ou au xvi^e sur les manuscrits plus anciens, montrent que les copistes ne connaissaient plus le sens des accents ekphonétiques ; ils les transcrivaient de travers, mettant volontiers au-dessus ou à côté du texte les accents inférieurs appartenant à la ligne précédente.

On a d'anciens tableaux de ces signes, avec leurs noms, et l'ordre dans lequel on les rencontre ordinairement ; à défaut d'une explication précise, il nous faut en chercher la signification, — au moins approximative, — dans les notations similaires dont le sens est connu.

L'ancienne notation arménienne (2), depuis au moins le XII^e siècle, a employé les mêmes procédés et les mêmes signes, mais avec un sens musical plus déterminé. Les notes sont placées au-dessus du texte, mais cependant pas encore à toutes les syllabes, et seulement quand le chanteur a besoin d'une aide spéciale, pour lui rappeler une vocalise, un ornement, un intervalle mélodique caractéristique.

Dans quelques manuscrits latins, nous trouvons un procédé analogue pour rappeler les cadences des préfaces, oraisons, lectures, les syllabes ordinaires étant dépourvues de signes (3).

Enfin, les notations proprement diastématiques chez les chrétiens grecs et slaves, et les neumes chez ceux d'Occident, finissent par indiquer d'une manière précise toute la marche mélodique et rythmique, non sans être passés par des états intermédiaires dont nous avons plus ou moins de représentants.

Dans ces états divers, plusieurs des signes primitifs n'ont cessé d'être conservés, en prenant une signification de plus en plus nette : les rapprochements que nous faisons de ces signes ne sont donc point une recherche vaine, mais reposent sur une solide base.

(1) Cassiodore, *de art. liberal.* ; Priscien, *Grammat.*, etc.

(2) Les études à consulter sur la matière sont celles du R. P. vartapet Komitas, dans les *Sammelbande* de la Société Internationale de Musique (International Musikgesellschaft), 1898 ; de P. Aubry, *Le chant de l'église arménienne*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1902 et 1903, et *Le Rythme tonique*, Paris, 1904.

(3) Cf. *Origines* déjà citées, p. 160-162.

Voyez à la page précédente le tableau complet des notes ekphonétiques, avec les signes des autres notations liturgiques dont le sens est connu (1).

Voici les noms et l'explication de ces signes :

1. *Oxeia*. — ὀξεῖα, simple et double (accent aigu), un son ou un degré plus élevé, tenu un temps (*oxeia* simple), ou deux temps (double) ; *virga* des latins, même sens.

2. *Bareia*. — βαρεῖα, simple et double (accent grave) ; le contraire de la précédente.

3. *Kathistē*. — καθιστή, se place sous le texte ; dans la notation byzantine diastématique primitive (voir le chapitre suivant), indique trois sons dont le second est une broderie inférieure  signification analogue à celle du *porrectus* latin.

4. *Syrmatikē*. — συρματική, ne s'emploie que depuis le VIII^e siècle ; sens inconnu ; les ondulations de ce signe étant l'inverse de celles du précédent, il peut signifier le contraire, c'est-à-dire une broderie supérieure,  comme le *torculus* latin.

5. *Kremastē* extérieure. — κρεμαστή (ἀπ' ἔξω), (accent circonflexe) ; deux degrés en descendant ; l'équivalent de la *flexa* (*clivis*) des latins, et du *parouik* des arméniens.

6. *Kremastē* intérieure. — κρεμαστή (ἀπ' ἔσω) (accent circonflexe renversé) ; dans la notation diastématique primitive, porte le nom de κούφισμα, *kouphisma*, et indique deux degrés ascendants ; *podatus* latin, *pouch* arménien.

7. *Apostrophos*. — ἀπόστροφος, se place souvent sous le texte, encadrant un membre de phrase ; le signe arménien correspondant indique une formule mélodique de cadence.

8. Apostrophes liées. — ἀπόστροφοὶ σύνδεσμοι, se placent plutôt sur le texte ; dans les notations byzantines diastématiques, indiquent un son doublé et tremblé ; *strophicus* latin (*apostropha*, *bistropha*, *tristropha*).

(1) Pour la notation syriaque, nous nous sommes servis de copies aimablement mises à notre disposition par le Rev. J. Parisot, faites sur les deux seuls mss. syriaques notés (en partie) que l'on connaisse ; cf. du même auteur : *la Bibliothèque du séminaire syrien de Charfé*, dans la *Revue de l'Orient chrétien*, ann. 1899 ; *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Orient* (Nouvelles Archives des Missions scientifiques, t. IX), Paris, 1899 ; *Les huit tons du chant syrien*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, ann. 1901.

Un fac-similé de texte syriaque avec cette notation a paru récemment dans l'ouvrage cité du P. Thibaut, planche VI.

9. *Hypokrisis*. — ὑπόκρισις, formée tantôt de deux, tantôt de trois diastoles ou apostrophes descendantes, tantôt d'un signe unique liant ces éléments ; dans les notations diastématiques, cette forme d'apostrophe indique un degré descendant, et deux ou trois s'il y en a deux ou trois semblablement placées ; la forme liée est absolument analogue à la forme primitive du *climacus* latin, qui signifie trois sons descendants (1).

10. *Paraklitikē*. — παρακλητική, avec deux espèces de forme, suivant les manuscrits ; la première de ces formes a été conservée, avec le même nom, dans la notation diastématique, et la seconde, sous le nom de *kylisma*, κύλισμα. Dans la notation arménienne, les composés du *kach* indiquent un son tremblé avec une sorte de trille ; le *quilisma* latin a le même sens ; il a aussi, suivant les manuscrits, les deux formes *paraklitikē* et *kylisma* des byzantins.

11. *Synemba*. — σύνεμβα, depuis le VIII^e siècle ; se place sous le texte, comme lien entre deux phrases.

12. *Kentēma*. — κέντημα, point, répété deux ou trois fois, ou par groupes de deux ou de trois ; dans les notations byzantines diastématiques, indique, suivant qu'il est *phonétique* ou *aphone*, (voir plus loin le sens de ces termes), un son plus élevé, ou le prolongement d'un autre son. Dans les autres notations liturgiques, on indique de la même façon la note à doubler, comme le *punctum* latin.

13. *Teleia*. — τελεία, finale, indiquant certaines divisions de la phrase, ou la fin du récitatif ; est également employée dans les autres notations byzantines, et dans certains manuscrits latins, avec le même sens.

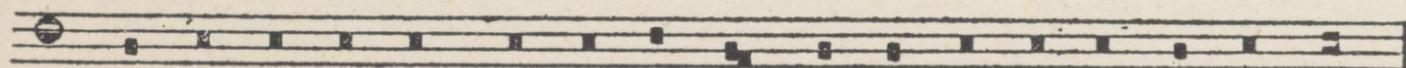
De tels rapprochements sont absolument concluants sur le sens *relatif* à donner aux signes ekphonétiques, dans leur plus grande partie. On peut encore aller plus loin : les récitatifs divers sur lesquels on module les lectures de la Bible, soit chez les Latins, soit chez les Grecs ou les Arméniens, se font partout suivant des principes analogues, et parfois avec des formules mélodiques semblables.

Si, dans les églises grecques de Constantinople, l'évangile,

(1) C'est par pure hypothèse que le R. P. J. Thibaut, dans son récent ouvrage, fait du *climacus* et du *scandicus* à points détachés la forme primitive de ces signes.

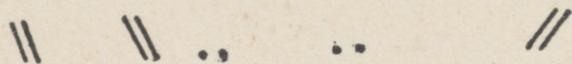
par exemple, est lu actuellement avec un récitatif chromatique et emphatiquement orné, où il est difficile, malgré les louables essais tentés, de retrouver la forme générale des indications ekphonétiques, par contre, nous avons entendu dans d'autres églises grecques et dans certaines églises latines, deux récitatifs analogues, et d'une forme certainement ancienne. Au moins pour le récitatif latin, il existe en effet des éditions anciennes, reproduisant les manuscrits du moyen âge, et nous donnant la tradition alors commune, pour le chant solennel de l'évangile. C'est justement à cette forme qu'est apparenté le chant grec dont nous parlons ici.

Or, *la finale*, en particulier, *de ce chant latin* de l'évangile, correspond EXACTEMENT à la direction mélodique indiquée par les signes ekphonétiques. Voici l'exemple donné pour le récitatif latin par le *Cantorinus curiae romanae* de 1513 (1) :



Si-gni-fi-cans qua mor-te es - set cla - ri - fi - ca - tu - rus De - um

Voici maintenant la finale d'une péricope liturgique grecque avec ses signes ekphonétiques, contrôlée dans de nombreux manuscrits :



ἐκεῖ εἰ μὴ ἐν μέσῳ ,, αὐτῶν,,

Et enfin la même phrase notée sur le récitatif du livre latin :



é - κεῖ εἰ - μι ἐν μέ - σω αὐ - τῶν.

Nous y trouvons successivement la concordance des *bareiai*, βαρεῖαι et de l'abaissement de deux degrés du récitatif (de *do* en *la*), avec un signe de deux temps, *clivis*, sous

(1) Cf. Dom Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*, d'après la tradition. Tournai 1881, p. 260.

la double βαρεῖα : les *kentēmata*, κεντήματα, correspondant au relèvement d'un degré (*la-si*) ; les apostrophes à un abaissement semblable ; la double οξεῖα, ὀξεῖα, enfin, à un double mouvement mélodique ascendant, qui termine le récitatif.

Si donc le sens précis de la notation ekphonétique peut être trouvé, il nous semble, sans doute possible, que nous avons indiqué la véritable voie où on doit le chercher : rapprocher des récitatifs traditionnels réellement anciens la forme indiquée par les accents musicaux primitifs.

Cette recherche aura un double intérêt : montrer ce que la tradition peut faire remonter à cette époque reculée, dans le chant des récitatifs liturgiques, et savoir comment, au VI^e siècle et auparavant, on divisait le texte sacré pour en moduler la lecture. A de rares exceptions près, les mêmes signes ekphonétiques sont en effet placés aux mêmes endroits du texte dans tous les manuscrits.

III. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES LEUR ÉVOLUTION

§ I. NOTATION PALÉOBYZANTINE.

La notation ekphonétique est un spécimen remarquable de la notation musicale par *formules* : à une formule ou à un mouvement spécial de la mélodie correspond un signe conventionnel, dont l'emploi tient lieu de plusieurs notes.

Dans leur état parfait, les notations diastématiques ou mélodiques nous offrent l'analyse dont la précédente est la synthèse, ou mieux, l'indication : chaque son, chaque inflexion, les moindres nuances peuvent y être indiqués.

D'un état à l'autre, par combien de phases est passée cette évolution!

Dans la notation arménienne, le système par formules, perfectionné, tend de plus en plus à se résoudre en signes élémentaires.

Chez les Byzantins, la plus ancienne notation que nous connaissons offre un spécimen fort curieux d'une sémiographie dans laquelle des signes de formules sont séparés par d'autres

signes analytiques au sens bien défini, tandis que certaines syllabes ne portent aucune note. Nous l'avons rencontrée dans un manuscrit du x^e siècle, ou plus ancien, originaire du Mont-Athos (1). Fait bien remarquable : la liturgie à laquelle cette notation se rapporte est, elle-même, un stade ancien de l'ordo byzantin, antérieur à l'introduction à Constantinople des coutumes hagiopolites. De ce fait, nous la désignerons sous le nom de *paléobyzantine* (2), encore qu'elle représente peut-être l'école athonite du même temps.

Nous ne connaissons pas les manuscrits du *tropologion* étudiés par Dom Pitra à la bibliothèque Corsinienne et à Moscou ; ces manuscrits seraient à rapprocher de notre fragment. Comme bien on pense, cette notation paléobyzantine est fortement apparentée à la notation slave primitive, reçue de Constantinople par les Russes convertis ; (3) cependant elle est encore plus archaïque. Un simple détail en fera juger : une partie de ces signes de formules se retrouve, à l'autre extrémité de l'Europe, dans la notation mozarabe ou wisigothique d'Espagne.

Les églises de ce pays tiraient leurs origines d'un mélange

(1) Bibliothèque de Chartres, ms. 1754 ; voir plus loin la description de ce précieux fragment, et la planche III.

(2) Nous serions curieux de savoir si cette notation est semblable à celle du ms signalé par Villoteau, op. cit.

Pendant l'expédition d'Égypte, qu'il accompagnait en qualité de savant, on lui aurait montré, dans « un couvent près du Caire », là-même où il fut initié à la musique byzantine, un ms. avec titres en *onciale*, daté de 825 (?). On lui dit qu'un pareil livre était « extrêmement rare », et qu'il ne s'en trouvait point dans les autres monastères grecs. Nous n'avons aucune peine à le croire, mais la désignation est bien vague. Le fragment de titre lu par Villoteau serait ΔΙΚΕΜΕΓΑ, ce qu'il explique par παπαδικέ μεγα (sic) et traduit par *grand traité* ou *grand rituel du chant* (!). Sur le mot *papadique*, voir Appendice, § IV.

(3) L'étude des anciennes liturgies Slavonnes et de leur chant est d'une haute utilité pour les recherches byzantines. Les Russes, en particulier, reçurent au x^e siècle la liturgie de Constantinople avant l'importation des coutumes syriennes, et la conservèrent longtemps à peu près intégrale. Quand, au xvii^e siècle, le patriarche russe Nikone voulut forcer les fidèles soumis à sa juridiction d'accepter les offices réformés d'après les livres byzantins modifiés, une partie considérable du peuple refusa de se soumettre, et constitua au sein de l'église moscovite le schisme important des *starovières* ou *vieux-croyants*. Ceux-ci ont conservé jusqu'à présent les usages primitifs de la liturgie slavonne du moyen âge, y compris une notation extrêmement archaïque, apparentée à la notation byzantine des x^e-xi^e siècles. Cf. les publications et reproductions de mss. publiés par la *Société russe des anciens textes*, Moscou et Saint-Petersbourg, 1884-1885, et les ouvrages de S. Smolensky : *Kratkoé opisanié drèvniago znamènnago Irmologa*, Kazan, 1887 ; *Azbouka znamènnago penia startza Alexandra Mezentza*, Kazan, 1888 ; *Kourse khorovogo verkovnago penia*, Kazan, 1897. Signalons enfin la remarquable étude de Metallov, *Proiskojdenie rousskago tserkovnago penia*, récemment parue dans la *Vera i Tserkove*, Moscou, 1906.

	Mozarabes. - Paléobyzantins. - Arméniens	Mozarabes. - Paléobyzantins. - Arméniens
1.	~	~
2.	~	~
3.	~	~
4.	~	~
5.	~	~
6.	~	~
7.	~	~
8.	~	~
9.	~	~
10.	~	~
11.	~	~
12.	~	~
13.	~	~
14.	~	~
15.	M	~
16.	~	~
17.	~	~
18.	~	~
19.	~	~
20.	~	~
21.	~	~
22.	~	~
23.	~	~
24.	~	~
25.	~	~
26.	~	~
27.	~	~
28.	~	~
29.	~	~
30.	~	~
31.	~	~

TABLEAU II. Formules Paléobyzantines

des coutumes romaines avec celles imposées par les Goths conquérants : ceux-ci, d'abord païens, au moment qu'ils s'étaient jetés sur l'Occident, avaient été convertis au christianisme en Asie-Mineure, et à Byzance, et pourvus d'offices liturgiques inspirés de ceux de ces contrées. Saint Jean Chrysostome s'était occupé de ces barbares dès les premiers temps de leur conversion ; on peut lire dans sa XIV^e lettre à Olympiade les détails intéressants qu'il donne sur ce qu'il a fait pour eux (1). Après avoir traversé l'Europe, ces Goths s'établirent en Espagne, et leurs usages s'y mêlèrent à ceux des chrétiens aborigènes ; de ce mélange sortirent les églises mozarabes.

Ces églises ne cessèrent d'entretenir d'étroits rapports avec celles des pays helléniques et orientaux, jusqu'à se pénétrer sans cesse, malgré leur dépendance du patriarcat romain, d'éléments liturgiques et disciplinaires empruntés à ces autres églises. Leur liturgie et leur chant furent fixés au VII^e siècle, surtout par saint Léandre, archevêque de Séville et compositeur renommé : il avait séjourné lui-même un certain nombre d'années à Constantinople.

Or, c'est à la notation, encore non déchiffrée, de ces chants mozarabes (2), qu'est apparentée une partie des signes de la sémiographie paléobyzantine.

Nous avons relevé soixante-deux notes de ce système ; onze signes phonétiques lui sont communs avec les notations postérieures, et six hypostases ; ces notes forment évidemment le fonds primitif, substratum de toutes les notations diastématiques byzantines depuis en usage. Quarante-cinq signes lui sont particuliers, dont huit directement dérivés de la notation ekphonétique. C'est dans ces signes particuliers, représentatifs de formules mélodiques, que se présentent les rapprochements avec les neumes mozarabes et arméniens. (Voir le tableau ci-contre).

(1) Patrol. Gr., t. 53, c. 618 ; cf. Sozomène, *Hist. eccl.*, l. VI, c. 37 ; Philostorge, l. VII, c. 58.

(2) Cf. Riano, *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, London, 1887 ; *Paléographie musicale*, t. I., Solesmes, 1889. Nous avons travaillé nous-même sur des documents originaux de cette musique, tels que le : *Liber Ordinum* de l'Abbaye de Silos, dont une copie diplomatique nous a été gracieusement communiquée par le R. P. Dom Pothier ; le fragment wisigothique de la Bibliothèque Nationale de Paris ; et diverses photographies mises aimablement à notre disposition par dom Mocquereau.

La comparaison des derniers signes, 23 à 31 du tableau ci-contre, avec ceux des notations plus récentes, nous en a indiqué le sens, comme suit :

A. Formules commençant un degré au-dessus de la note précédente :



B. Formules commençant au-dessous de la note précédente :



Il faut joindre à ces formules la *kremastē* « intérieure » de la notation ekphonétique (tableau I, n° 6), dont le sens est analogue au *kouphisma* de la notation mixte (tableau IV, n° 5); la *bareia* de la même notation ; le *kylisma* et la *paraklitikē*.

Les manuscrits moins anciens témoignent tous du mélange des coutumes de Constantinople avec celles de Jérusalem ; le mélange, textes et mélodies, est en proportions diverses, dans quelques manuscrits originaires de Constantinople ou des églises helléniques situées plus à l'ouest, telles que les Italo-grecques. Ces livres, tout en abandonnant les vieux neumes-formules, ont conservé cependant quelques signes paléo-byzantins, avec l'allure générale, la forme extérieure de la vieille notation. Ces manuscrits mixtes sont rares, mais on verra par notre catalogue que l'exploration des fonds de la Bibliothèque nationale de Paris a doublé le nombre des mss. de ce genre signalés jusqu'ici (1). (Voir planche IV.)

(1) Le P. Thibaut a cru devoir nommer leur notation *constantinopolitaine*. En réalité, elle n'est qu'une forme, la plus archaïque peut-être, de la notation damascénienne ou hagiopolite, avec le mélange que nous signalons ici. Ce qui, en l'espèce, est *constantinopolitain*, est l'école ou la zone d'influence à laquelle appartiennent ces mss.

§ 2. NOTATION HAGIOPOLITE

Enfin, apparaît la notation *hagiopolite*, avec un système assez compliqué, mais dont justement le sens très précis finit par détrôner la notation primitive. C'est cette hagiopolite dont l'organisation fut plus tard attribuée à saint Jean Damascène, le principal des mélodes de la ville sainte.

Ce poète-musicien a-t-il vraiment contribué à l'invention ou à la diffusion de ce système? L'affirmative est devenue lieu commun. Cependant les auteurs les plus anciens n'attribuent un rôle musical aux trois grands mélodes que comme résultante de leurs immenses compositions hymnographiques (1).

Et même, si les « canons » et les « stichères » de ces mélodes donnèrent à leurs auteurs une telle renommée, c'est grâce au courant syrien qui importa à Byzance et les rits et les chants des églises qui gravitaient autour de la ville sainte et d'Antioche.

Il suffit de comparer les plus anciens *Typica* de Saint-Sabas avec ceux du Studium et des monastères Italo-Grecs pour se faire une idée de la chose (2). Joignez-y le courant parti d'Alexandrie et imaginez le pêle-mêle de tous ces rits, de leurs cérémonies, de leurs chants, vous aurez le rit byzantin actuel ; toujours les influences orientales y prédominèrent.

On comprend que le cardinal Pitra ait pu dire :

« Il est difficile de retrouver même l'œuvre pure et complète de saint Jean Damascène, de Cosmas, d'André de Crète, les pères de l'hymnographie. Il est plus difficile encore de dégager ce qu'on pourrait appeler les cantiques fossiles et mutilés des compositeurs plus anciens..... Outre celles (ces œuvres) que nous avons pu restituer en entier, nous en avons compté plus de soixante mutilées et à peine reconnaissables par un tronçon d'acrostiche..... Il faudrait croire qu'une grande composition a été enfouie au milieu des canons. » (*loc. cit.* p. 33, 48, 62.)

Christ (3) voit dans le passage de Cedrenus plus haut rapporté une allusion à la publication au X^e siècle (?) des livres

(1) Cedrenus, *Compendium Histor.* : Οὗτος ὁ ὄσιος Ἰωάννης καὶ μελωδὸς ὠνομάσθη μετὰ Κοσμᾶ ἐπισκόπου τοῦ Μαΐουμᾶ καὶ Θεοφάνους ἀδελφοῦ Θεοδώρου τῶν γραπτῶν, διάτο αὐτοὺς μελωδῆσαι τὰ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν Χριστιανῶν τετυπομένα ψάλλεσθαι. Migne Patr. Gr., t. 124, c. 177.

(2) Cf. Dom Pitra, *op. cit.*, p. 63

(3) *Op. cit.*, p. xxxviii.

nouveaux imposés par le patriarche de Constantinople à toutes les églises grecques. Pour Dom Pitra, les dernières modifications ont dû se produire surtout vers le temps de Manuel Comnène (1143-1180). Quoi qu'il en soit, l'unité rituelle ainsi obtenue commença à acquérir force de loi à cette époque, au témoignage même de Théodore Balsamon (1). Au XIII^e siècle, le *typicon* de Jérusalem finit par s'implanter définitivement à Byzance et dans tout le reste de l'empire, avec la notation syro-byzantine qui l'accompagnait.

Nous possédons un traité de cette musique, dans l'état où elle était alors parvenue ; l'unique exemplaire connu est contenu dans le codex grec 360 de Paris, f^o 216 et suivants. (2)

Le premier folio est malheureusement en très mauvais état ; et beaucoup de mots y deviennent de plus en plus illisibles. En comparant le manuscrit avec la lecture qu'a donné Vincent de quelques passages, voici un demi-siècle, et du Cange il y a deux cents ans, on se rend compte de ce qui est perdu ; cependant, le début peut à peu près être restitué : (nous suivons l'orthographe du ms.) :

† Βιβλίον ἅγιο_πολίτης συγκεκροτημένον | ἐκ τίνων μουσικῶν μεθόδων : — | Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπιδ[ῆ] περ[ι]έχ[ει] ἁγ[ί]ων [τ]ινῶν καὶ ἀσκ[η]τῶν βίω διαλαμψά[ν]των. | [πατέρων ἐν] τῇ ἁ[γία] πόλει τῶν ἱεροσολύ[μων], συγ[γ]ράμματα παρὰ τε τ[ου] ἁγ[ίου] Κοσ[μᾶ] καὶ τοῦ κυρο[υ] | Ἰῶν. (*lege* Ἰῶαννου) τοῦ δαμασκ[ηνο]ῦ τω[ν] ποίητων · ἤχους δ[ε] | [δεικται μένους κα?] τα τα (?) ὀκτῶ ψάλλισθαι.

Traduction :

« Livre hagiopolite ordonné d'après diverses méthodes musicales.

« Le (ce ?) livre est appelé hagiopolite, parce qu'il contient les écrits de quelques saints pères et ascètes illustres par leur vie dans la ville sainte (hagia poli) de Jérusalem, transmis par

(1) Cf. notre article sur la liturgie d'Antioche, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Dom Cabrol, colonne 2. 429, et celui sur la liturgie d'Alexandrie, col. 1186.

(2) Voyez sa description au catalogue.

les auteurs (poètes) saint Cosmas et le seigneur Jean Damascène ; il désigne comme devant être psalmodié seulement huit tons. (?) »

On voit par ce court fragment l'obscurité et l'incorrection de la langue avec laquelle est écrit l'« Hagiopolite ».

Après ce prélude, il fait encore mention de deux tons supplémentaires, d'abord un plagal deuterus « *supposé et mensonger*, car le plagal deuterus se chante en deuterus, comme le Ἐπὶ τὸν λίθον... comme le Νίκην ἔχων Χριστὲ, le... τῶν ὑδάτων, et aussi d'autres semblables... du seigneur Jean Damascène, ἔτι δὲ τοὺς [τὸ] ὑπ[όβλητον καὶ] ψ[ευδ]ες, ὁ γὰρ πλάϊος δευτερ. (1. δεύτερος,) ὡς Ἐπὶ τὸ[ν] λίθο[ν]... δεύτερ[ῶ]ς ψάλλεται, ὡς τὸ[ν] Νίκην ἔχων χέ....των.... ὑδάτων· καὶ [ἀ]λλα ὅσα παρ....τοῦ κυροῦ Ἰωὺ τοῦ δαμασ[κῆνου] ». Ensuite, vient un autre ton sur lequel les lacunes du ms. ne nous permettent pas d'être renseignés, mais à l'occasion duquel on cite le canon de saint Côme : Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς, qui est marqué dans les livres comme du tetrardus plagal : « ce qui montre qu'on ne chante pas seulement huit tons mais dix, ἐκ τούτων γινῶναι ὅτι οὐκ ὀκτώ μόνοι ψάλλονται ἀλλὰ δέκα (fol. 216, v^o, l. 2 et 3).

Ces tons ajoutés comptent parmi ceux mentionnés au IX^e siècle par les auteurs latins, c'est-à-dire spécialement les deux principaux μέσοι ou *paraptères* ; le ton deuterus plagal « *supposé et mensonger* » est le *nenano*, appelé actuellement « chromatique oriental ». Il est remarquable de voir ce texte ancien (dont la copie est du XIII^e-XIV^e siècle), considérer cette échelle comme un ton irrégulier et faux, alors qu'elle finit par être considérée comme une des plus belles et des plus caractéristiques de l'art byzantin !

Soit des copies de ce traité, soit celles d'une autre méthode analogue, ont été répandues autrefois dans tous les pays soumis à l'influence byzantine : les anciens manuels en reviennent constamment au chant et au système hagiopolite, et divers manuscrits nous ont conservé un traité mis sous le nom de saint Jean Damascène, par demandes et réponses, commençant par les mots Ἐγὼ μὲν ὦ παῖδες. (1) Dans un traité étudié par Villoteau et que nous avons eu la bonne

(1) Paris, Bibl. Nat., suppl. gr., 815 ; Constantinople, bibl. du Saint-Sépulcre, mss. 811, p. 32-45, tous deux du XVII^e siècle.

fortune de retrouver, on lit (1) : « Χειρονομία ἔστι νόμος, παραδεδομένος, ἐκ τῶν ἁγίων $\overline{\pi\rho\omega\nu}$ (l. πατέρων), τοῦ τε ἁγίου κοσμά τοῦ ποιητοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ, la cheironomie est la règle donnée d'après les saints pères, par saint Cosmas le poète et saint Jean Damascène, » c'est-à-dire presque la même phrase, et en tout cas la même idée, qu'au début du manuscrit qu'on a accoutumé de nommer l'Hagiopolite, faute de savoir comment le désigner. On a vu du reste que l'auteur s'y réfère à un autre traité vraiment « hagiopolite » et auquel il renvoie plusieurs fois : ὡς προείπομεν εἰς τὸν ἁγιοπολίτην ; (f^o 217, l. 15, 16) ; ἔστι φανερόν τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν ἁγιοπολίτην . (f^o 225, l. 7.).

Selon la théorie mystique et symbolique de tous ces traités, la notation musicale est comme l'image d'un monde que gouverne en roi le signe *ison*, le régulateur. Cependant, dans le cours des pièces, le plus humble de tous les signes, il n'a aucune valeur propre quand il est joint à un autre.

Les caractères *phonétiques* sont *corps* ou *esprits*.

Les corps ne parcourent qu'un degré; les esprits, plus libres, peuvent en franchir plusieurs. Or, de même que, sur terre, les esprits sont unis à des corps, ainsi dans la musique les caractères correspondants peuvent-ils l'être. Mais si le corps musical est accompagné d'un esprit, il perd sa valeur, qui s'annihile devant celle de l'esprit : parmi les hommes, en effet, c'est l'esprit qui doit commander aux forces du corps.

A cela il faut ajouter la *cheironomie* dont les signes indiquent l'expression, l'émission du son ; d'autres auteurs disent les *hypostases*, parce que ces caractères sont formés des premiers différemment disposés et soumis les uns aux autres. (Voir plus loin le tableau de tous ces signes et la planche V.)

La complication de ce système influe, hélas! sur la clarté de la notation. Autant les manuscrits constantinopolitains de notation mixte sont en général lisibles et nets, autant les autres superposent souvent les hypostases les plus diverses pour un seul son ! Heureux sommes-nous encore quand le scribe n'a point confondu les signes, et mis le corps à la place de l'esprit, ou écrit le signe accessoire avec les proportions d'un caractère fondamental. Aussi les rares transcriptions exécutées jusqu'ici

(1) Paris, id., 1302, f^o 16 ; Cf. Constantinople, id., p. 51.

par divers musicologues sont-elles fort sujettes à caution ; les signes indicateurs des échelles tonales, ou *martyries*, μαρτυρίαι, sont particulièrement propres à créer des confusions.

Tout ce système est-il vraiment dû à saint Jean Damascène ? Peut-être dans son origine ; mais on se rappellera d'abord que les auteurs anciens ont surtout loué les mélodes d'avoir écrit suivant les huit tons, et d'avoir ainsi donné des modèles de chant d'église. Ensuite, lorsque les traités apparaissent, cinq cents ans se sont écoulés, et les coutumes hagiopolites ont été se mêlant aux usages de Constantinople. Dans le plus ancien traité, figurent quelques signes que nous n'avons pas trouvé dans les livres de chant d'église, et *vice-versa*. Enfin, c'est le moment où le *maïstor* Jean Koukouzélès nous est présenté comme le grand théoricien de cette musique.

§ 3. NOTATION DE KOUKOUZÉLÈS

Koukouzélès est l'auteur de la méthode nouvelle dont nous avons plus haut parlé (1) qui, appliquée d'abord à la notation des œuvres des maîtres et surtout aux prétendus embellissements des *kallopistai*, finit par prévaloir vers le xv^e siècle, et se maintint jusqu'au xix^e, à part de légères modifications. Nous avons dit plus haut en quoi consistaient ses innovations.

On a souvent confondu ce musicien avec son homonyme (2), Josaphat ou Joasaph Koukouzélès, *le jeune*, ὁ νέος, qui paraît avoir vécu au plus tôt à la fin du xiii^e siècle ; Jean Koukouzélès, *l'ancien*, ὁ πάλαιος, vivait au moins cent ans auparavant. Ce serait donc de la seconde moitié du xii^e siècle que daterait cette réforme ; cela cadre bien avec les données précédentes. C'est l'époque aussi où apparaissent les manuscrits à la notation la plus complexe, et dans lesquels les signes de Koukouzélès se présentent de plus en plus nombreux.

(1) Malgré son importance, nous ne croyons pas que la méthode de Koukouzélès ait été l'objet d'une étude spéciale ; on en trouvera des extraits dans Kircher, et Gerbert (t. II, fac-similés, tab. IV). Le traité de Jean Koukouzélès, dont on possède d'assez nombreuses copies, commence par les mots Ἀρχη, μέση, τέλος.

(2) Fabricius, *Bibl. graeca*, va même jusqu'à ne pas distinguer Jean Koukouzélès de Jean Mauropous, évêque d'Euchaïs. Allatius *De libris eccl. Graec.*, Paris, 1646, garde un silence prudent. Cependant Fabricius, comme Gerbert, *op. cit.*, signalent distinctement les deux Koukouzélès.

Les anciens manuscrits damascéniens, à écriture droite ou à écriture ronde, donnent en général les mêmes mélodies : dans chaque école, les variantes sont à peu près partout les mêmes. Plus tard, et surtout lorsque la méthode de Koukouzélès est définitivement implantée, on constate que les nouveaux scribes ne savent plus bien lire les anciens livres ; ils reproduisent souvent comme fondamentaux des signes cheironomiques qui leur ressemblent, et vice-versa.

Ainsi, un petit *elaphron* suivant l'*apostrophos* (voyez plus loin l'explication de ces noms), est une cheironomie ; plus tard, elle fut transformée en signe principal. Ainsi encore, dans les manuscrits mixtes, on rencontre des apostrophes simples surmontées, dans la notation hagiopolite, d'une sorte d'apostrophe incomplète, qui ressemble assez à un *elaphron* inachevé ; les copistes plus récents ont pris ce signe secondaire pour un véritable *elaphron*, et ont lu un intervalle de quinte, au lieu d'une seconde ! Le musiciste moderne est exposé à chaque pas à de semblables méprises.

L'école de Koukouzélès a donc bouleversé l'usage et la tradition. Les essais des nouveaux mélurges furent tout d'abord sévèrement jugés. Écoutons Zonaras, dans son commentaire sur les canons :

« ... Κεκλασμένα μέλη και μινυρίσματα και ἡ περιττή τῶν μελωδιῶν ποικιλία εἰς ᾧδὰς ἐπιτρεπομένη θυμελικὰς και εἰς ᾄσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμωδίαις ἐπιτηδευόμενα μάλιστα : «... Mélodies aux rythmes brisés (ou : aux accents amollis) et fredons, abondance variée tournée vers des odes théâtrales et des chants de courtisane, pour s'efforcer d'en parer la psalmodie! » (1) (Voir planche VI.)

Ces nouvelles compositions ont submergé l'ancien fonds. Les recueils en sont faits sans ordre bien déterminé, suivant la fantaisie de l'auteur ou du scribe (2). Les vieux *Hirmologia*, *Kondakaria*, *Oktoëkhi* notés ont à peu près disparu sous cette

(1) Texte cité par Christ, p. CXV. Christ paraît avoir pris ce passage dans le ms. de Vienne, où le texte de Zonaras est mêlé à celui de Nicolas de Serrès ; le ms. de Paris, Bibl. Nat., Coislin 219, est identique à celui de Vienne. Le ms. du Vatican, publié par le cardinal Mai, *Spicileg. roman.*, V, qui donne le texte même de Zonaras, est malheureusement incomplet, et s'arrête à l'explication de la deuxième ode.

(2) Cf. Leo Allatius, op. cit., p. 103.

poussée (1). Les nouveaux manuscrits n'offrent pour l'histoire du chant ecclésiastique qu'un intérêt restreint, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens. C'est la décadence.

IV. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES.

Principes de Lecture, Rythme et Tonalité

§ I. PRINCIPES GÉNÉRAUX ; MARTYRIES ; POINTS DIACRITIQUES.

Les notations diastématiques dont nous venons de retracer succinctement l'histoire : paléobyzantine, mixte (ou constantinopolitaine), hagiopolite, celle de Koukouzélès, et la moderne de Chrysanthe, ont toutes une même base, un même ensemble de signes primordiaux, dont les autres sont des compléments ou des simplifications. Aussi est-il relativement aisé de déduire la valeur des signes simples inconnus, dans les notations les plus anciennes, par le rapprochement avec les copies plus récentes des mêmes mélodies. Nous avons expérimenté par nous-même, aussi bien que par les transcriptions tentées par différents musicistes, combien il est imprudent de vouloir traduire *a priori* la notation d'un manuscrit quelconque, si l'on n'a point fait auparavant ce travail de collation sur plusieurs autres d'écoles diverses.

Avec les erreurs ou la mauvaise écriture des copistes, il faut tenir compte en effet du manque d'habitude qu'ont les modernes pour s'essayer à lire à première vue des notations dont plusieurs détails d'exécution sont perdus. De plus, les manuscrits proprement liturgiques, comme les *stichérais*, qui contiennent le chant officiel suivant l'ordre de l'année religieuse, n'ont pas été écrits avec tous les détails,

(1) Christ, p. LXXII, assure n'avoir vu *aucun hirmologe* ancien manuscrit. Les bibliothèques de France en contiennent *un seul* noté (Paris, Coislin, 220), d'ailleurs remarquable et très précieux, et un fragment de deux folios ; elles n'ont aucun *oktoekhos* ni *kondakarion*.

ni les mêmes détails, que les mélodies « enjolivées », ou les œuvres des *maïstores*.

Dans ces dernières, en particulier, l'ancienne notation hagiopolite, abandonnée depuis le moyen âge, a évolué considérablement, et dans la forme, et dans la signification de ses caractères.

C'est pourquoi il est urgent, pour l'étude d'une des vieilles mélodies liturgiques, de la lire dans un manuscrit d'écriture très nette et très claire, telle que la notation mixte, plutôt que dans une copie en notation plus récente : mais les deux se serviront mutuellement de référence. Nous en donnerons plus loin des exemples.

* *

Le principe général de ces notations est de traduire chaque principal intervalle ascendant ou descendant par un signe spécial. Il y a des caractères pour indiquer l'intervalle ascendant de seconde, de tierce, de quarte ; d'autres pour les intervalles descendants ; pour marquer l'unisson, ou comment chaque caractère doit être exprimé, avec égalité, douceur, accentuation, etc.

Les caractères qui expriment les intervalles sont nommés *phonétiques* ; les autres sont les chironomiques ou hypostases. Quand un caractère phonétique joue le rôle d'hypostase, il devient *aphone*. Les notations byzantines nous offrent ainsi cette singularité que les mêmes notes exprimant un intervalle, peuvent, jointes à une autre, indiquer une nuance.

Les très bons copistes ont alors souvent marqué ce second état en écrivant les signes en traits plus fins, ou avec des caractères plus petits ; quelquefois, à l'encre rouge (1). Mais trop souvent, il est difficile de distinguer par leurs formes les caractères aphones et les signes phonétiques ; c'est alors leur place, au-dessus, au-dessous, ou à côté du signe principal, qui en détermine le sens.

Les caractères ascendants ou descendants n'indiquent par eux-mêmes aucun degré fixe : s'ils procèdent par tons ou demi-tons, tierces majeures ou mineures, rien en eux ne le désigne.

(1) A partir du xv^e siècle, toujours en rouge.

MARTYRIES

ΠΡΟΤΟΣ (Protus) $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$ $\bar{\alpha}$

ΔΕΥΤΕΡΟΣ (Deuterus) $\bar{\beta}$ $\bar{\beta}$ $\bar{\beta}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\eta}$ χ $\bar{\omega}$

ΤΡΙΤΟΣ (Tritus) $\bar{\Gamma}$ $\bar{\Gamma}$ $\bar{\rho}$ $\bar{\rho}$ ρ

ΤΕΤΑΡΤΟΣ (Tetrardus) $\bar{\Delta}$ $\bar{\delta}$ $\bar{\delta}$ $\bar{\delta}$ λ λ

Barys (Barys) $\alpha\gamma$ ω γ ω

? zz \gg $\tilde{\omega}$ ω

ΡΗΤΗΟΡΑΙ

Protus αυθεντε δ plagal ρ

Deuterus \gg ϕ σ \gg ρ

Tritus \gg ϕ \gg ρ

Tetrardus \gg ρ \gg ρ

Barys δ Νενανο ρ

TABLEAU III.

Dans les livres modernes, l'indication du premier son fondamental et du dernier de chaque phrase est donnée par la *martyrie*, véritable clef variant pour chaque degré et chaque genre. Il faut y joindre la *phthora*, qui joue un rôle analogue, en indiquant les modulations.

Dans les livres antérieurs, les signes martyriques sont plus simples, et vont se simplifiant de plus en plus jusqu'à n'être, du XII^e au XV^e siècle, que la simple indication du numéro du ton, du degré qui sert de finale à la phrase (voir tableau III.) Cette expression *ton*, étant employée dans le sens psalmodique, c'est à la fois à leur finale et à leur échelle, — diatonique, avec *bémol* ou *bécarre*, chromatique, enharmonique, — que se réfère la *martyrie*.

En tête de chaque pièce figure aussi l'indication du ton psalmodique qui s'y rapporte, indication peu à peu transformée elle aussi, en *martyrie*. Au XIII^e siècle, elle est accompagnée de signes musicaux, vocalisés sur des syllabes de convention, — *ἐνήχημα*, *νεῦμα*, neume, — destinés à indiquer et à assurer le ton. Cette neume diffère suivant les manuscrits ; dans ceux de la fin du XIV^e siècle et au XV^e, elle atteint jusqu'à deux et trois lignes et est écrite dans le genre mis à la mode par les nouveaux mélurges. Depuis que ces vocalises se fondirent dans les mélodies des stichères, la *martyrie* est toujours accompagnée des mêmes signes.

Certains manuscrits anciens d'une même école donnent parfois, pour la même mélodie, une *martyrie* différente, par exemple l'indication de l'authentique pour le plagal, ou *vice-versa*. Les plus anciens n'en donnent presque jamais, ou même pas du tout. Mêmes particularités se remarquent pour l'indication du ton, en tête du morceau, que certains livres omettent entièrement.

C'est donc, à n'en pas douter, que l'usage actuel de rapporter la valeur du premier signe de chaque phrase à la *martyrie* qui précède n'est point l'usage primitif ; il faut chercher ailleurs que dans une hypothétique *martyrie* ou lettre tonale le point de départ des anciennes notations hagiopolite et constantinopolitaine (1).

(1) Quand une lettre tonale ou une *martyrie* existe dans le cours d'une pièce écrite dans ces notations, elle indique la note finale de la phrase à la fin de laquelle elle est placée.

Or, dans les manuscrits ainsi notés, les phrases ou membres de phrase sont séparés par des *points diacritiques* plus nombreux et bien plus soigneusement marqués que dans les manuscrits à martyries. C'en fut assez pour attirer notre attention sur ces points, plus importants encore pour la diastématique musicale qu'ils ne le furent, dans les recherches du cardinal Pitra, pour le rythme littéraire.

En tentant le déchiffrage de ces notations, nous remarquâmes en effet que les rares lettres ou signes tonaux qui y figurent, coïncident toujours avec un point ; de plus, c'est aussi à ces mêmes points que l'incertitude du déchiffrage apparaissait. Par exemple, le premier signe qui suit le point diffère assez fréquemment de celui qui, dans une autre copie plus récente d'un même air, suit la martyrie.

Il suffisait dès lors d'un certain nombre de transcriptions anciennes pour déterminer le degré fixe qu'il fallait supposer après le point, au début ou aux coupes de la phrase, pour tenir lieu de clef, de martyrie : ce degré, lorsqu'il est exprimé en tête d'une pièce ou d'une phrase, est indiqué par le caractère de l'*ison*. D'après ce que nous savons du chant byzantin plus récent, l'*ison* peut être : 1^o, soit la finale ; 2^o, soit la dominante ou teneur d'une échelle tonale ; 3^o, soit celle du récitatif d'un verset liturgique.

En lisant les notations anciennes suivant ces trois procédés, le premier ne nous a donné aucun résultat satisfaisant ; les mélodies ainsi obtenues n'avaient rien de musical, s'étendaient parfois sur deux ou trois octaves et demie, étaient sans rapport avec les textes plus récents. Avec le second nous avons obtenu, par contre, de très bons résultats, mais seulement pour les tonalités dont la dominante correspond au *sol* moderne. Enfin, considérant que ce *sol* est lui-même la note récitative de la plus grande partie de la psalmodie byzantine, nous en avons conclu que le degré fixe, qu'il fallait supposer en tête de chaque phrase, était le *sol*. Le premier signe étant l'*ison*, indiquerait donc la note *sol* ; un signe phonétique indique l'intervalle à compter au-dessus ou au-dessous de cette note pour commencer la mélodie.

En transcrivant avec ce procédé les mélodies des manuscrits sans martyries, les plus anciens, les résultats se sont en général montrés excellents, et un simple rapprochement en fera appré-

cier la valeur. Voici le début d'un tropaire très populaire, chanté à Pâques, avec sa mélodie, traditionnelle dans toutes les églises grecques, et donnée en notes modernes d'après les livres de chant officiel ; (1) (*ton protus plagal*).



Πά-σχα ἰ - ε - ρὸν ἡ - μῖν σή - με - ρον ἄ - να - δέ - δει - κται,



πά - σχα και - νὸν ἅ - γι - ον, πά - σχα μυ - στι - κὸν. κ.τ.λ.

Voilà maintenant le passage correspondant que nous avons transcrit d'un manuscrit du XI^e siècle sans martyries, mais avec points diacritiques (2), d'après le procédé que nous venons de décrire ; c'est de part et d'autre le même thème :



Πά-σχα ἰ - ε - ρὸν ἡ - μῖν σή - με - ρον ἄ - να - δε - δει - κται



πά - σχα και - νὸν ἅ - γι - ον πά - σχα μυ - στι - κὸν. κ.τ.λ. (3).

§ 2. TONALITÉ PRIMITIVE

On remarquera que nous ne nous sommes pas hasardé à indiquer des divisions tonales de la gamme autres que la division diatonique. Malgré le labeur acharné des musicologues modernes, c'est le point le plus obscur de cette forme d'art.

(1) Εἰρμολόγιον τῶν καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, μετὰ τῶν κανόνων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ καὶ συντόμου Εἰρμολογίου, édition de Constantinople, 1845, page 467.

(2) Paris, Bibl. Nat., grec 242, f^o 206.

(3) Traduction : La pâque sacrée nous est aujourd'hui montrée ; la pâque sainte, la pâque mystique, etc.

Cependant, les Occidentaux du IX^e siècle ne voyaient pas de différence dans l'ordre général de la tonalité, la division en *authentiques*, *plagaux*, et *moyens*, entre le chant grégorien (1) et le chant byzantin. Dans l'une et l'autre pratique, on avait inventé de courtes formules tonales, vocalisées sur les mêmes syllabes conventionnelles. Ces formules tonales, dont nous avons déjà parlé, portent chez les byzantins les noms de ἐνήχημα, *enēkhēma*, ἐπήχημα, *epēkhēma*, ἀπήχημα, *apēkhēma*, (ἐν-ῆχος, ἐπι-ῆχος, ἀπο-ῆχος) exprimant leurs raisons d'être.

Les traités et les manuscrits de chant grec nous donnent sous ces formules les termes suivants :

Authentiques : 1^{er} ton, ἀνανες, *ananes* ; 2^e, νεανε, *neane* ; 3^e, ἀνες, *anes*, ou νανα, *nana* ; 4^e, ἅγια, *hagia*. Plagaux : 1^{er}, ἀνεανες, *aneanes* ; 2^e νεανες, *neanes*, ou νενες, *nenes*, et pour le mode qui en paraît être le chromatique, *mi fa sol dièze la*, νενανω, *nenano*, ou νενανου, *nenanou* ; 3^e, ἀανες, *aanes* ; 4^e, νεαγιε, *neagie*.

Si l'on arrivait à s'entendre sur le sens et la transcription de ces diverses formules, on aurait fait faire un grand pas à l'histoire et à la fixation de la vraie tonalité byzantine.

Quel a donc été sur ce point l'enseignement des anciens auteurs ? A l'époque la plus ancienne, nous n'avons que les renseignements indirects fournis par le chant grégorien, où l'on comptait d'abord quatre *authentiques*, sur *ré, mi, fa, sol*, quatre *plagaux*, sur *la, si, ut, sol*, et des *moyens* ou *paraptères* mal définis, mais dont on a introduit le classement à l'imitation des modes byzantins. (2).

Pour ceux-ci, il faut descendre vers le XIII^e siècle, avant de trouver l'Hagiopolite, et les *Harmoniques* de Pachymère, complétées par Bryenne (3). Sans entrer dans de grands détails, voici ce que ces auteurs nous donnent comme renseignements.

Le terme ῆχος, *ēkhos*, est l'équivalent du *modus* et du *tonus* des latins ; aussi, comme en Occident, a-t-il été employé tantôt dans le sens d'*espèce d'octave*, aussi bien que dans celui de *gamme liturgique*. La confusion entre les espèces d'octave et

(1) Nous avons déjà exposé les véritables principes de la tonalité grégorienne dans *Cours théorique et pratique*, Paris, 1904, et dans nos *Origines* déjà citées.

(2) On vient de signaler un texte remarquable qui permettrait de faire remonter vers l'an 500 le système des huit tons. Thibaut, op. cit., p. 33, note 2.

(3) Nous en indiquons les éditions plus loin, dans le catalogue, voir *Répertoire*, § IV.

les tons ou *tropes* de transposition qui a fini par être complète chez nous vers la fin du moyen âge, s'est produite également dans les pays byzantins, quand les musicologues de la fin de l'empire ont voulu réunir en un corps de doctrine les données antiques, telles qu'ils les comprenaient, avec l'enseignement traditionnel qu'ils ne comprenaient plus.

Pour les byzantins, comme pour les latins, comme pour toute la tradition musicale de l'antiquité, les noms soit des espèces d'octave, τῆς μελωδίας εἶδος, soit des tropes, τόνος, se suivent dans cet ordre : *hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien*, *dorien*, *phrygien*, *lydien*, *mixolydien*, *hypermixolydien*.

Dans l'ordre des échelles d'octaves, qui va de l'aigu au grave, l'hypolydien et le dorien, le lydien et le mixolydien ont séparés par un demi-ton, et l'hypermixolydien est le point de départ de la première espèce.

Les termes précédents, en partant du dernier, signifient donc les espèces d'octaves suivantes :

De *la*, hypermixolydienne ; de *si*, mixolydienne ; de *do*, lydienne ; de *ré*, phrygienne ; de *mi*, dorienne ; de *fa*, hypolydienne ; de *sol*, hypophrygienne ; de *la*², hypodorienne. Ces huit espèces d'*ēkhoi* sont donc semblables aux formes d'octave des anciens, désignées par les mêmes noms : c'est celles dont les compositeurs se servent pour étudier les diverses espèces modales, les εἶδη τοῦ μέλους ou τῆς μελωδίας de Pachymère, (chap. 52) et de Bryenne, qui l'a copié et commenté.

Mais, à côté de cette première série d'échelles, celle des théoriciens, prend place celle des praticiens, basée, comme chez les latins, sur la gamme des tons de transposition. Dans cette gamme, on le sait, les termes que nous avons donné plus haut sont lus en commençant par le premier, correspondant au *la* grave, et signifient les tons sur lesquels sont transposées les espèces d'octave correspondantes ; nous avons donc une gamme dont les notes, au lieu d'être nommées comme maintenant *la* (A) *si* (B), *ut* (C), etc., sont désignées par les termes *hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien*, etc. Mais on n'avait encore pas songé à en faire le point de départ de nouvelles octaves, comme l'ont fait les musiciens de la fin du moyen âge.

Cette gamme des tons ou tropes est celle des praticiens, et ses sons servaient à indiquer les degrés des échelles ecclésiastiques. Aussi, le pseudo-Hagiopolite, (f^o 222^v et s.), et plus

tard, Bryenne, se servent-ils de cette gamme pour nous initier à une seconde série des huit espèces d'*ēkhoi* ou tons, qu'il ne faut pas confondre avec la première, qui est celle des espèces d'octave.

De plus, en reproduisant ce que les traités anciens nous donnent, il faut bien prendre garde que, nous nommant les huit tons d'après l'ordre pratique, ils partent non de la finale, mais de la dominante ou mèse : l'Hagiopolite nous en avertit longuement, et nous savons formellement par son texte que le ton hypodorien (*la*), — évidemment pris pour son octave, comme dans le traité latin d'Aurélien de Réomé, au IX^e siècle, — est la mèse du ton dorien (*ré*) ; *si* est mèse de *mi* ; etc. (1).

L'ordre donc de la tonalité byzantine ancienne, tel qu'il ressort des explications de l'Hagiopolite, est celui-ci :

AUTHENTES

Mèses :	hypodorien <i>la</i> ,	hypophrygien <i>si</i> ,	hypolydien <i>ut</i> ,	dorien <i>ré</i> ,
ἤχοι	protus	deuterus	tritus	tetrardus
	α'	β'	γ'	δ'
Finales :	dorien <i>ré</i> ,	phrygien <i>mi</i> ,	lydien <i>fa</i> ,	mixolydien <i>sol</i> ,

PLAGAUX

Mèses :	phrygien <i>mi</i> ,	lydien <i>fa</i> ,	mixolydien <i>sol</i> ,	hypermixolydien <i>la</i> .
ἤχοι	plagal pr.	plagal deut.	plagal trit.	plagal tetr.
	πλ. α'	πλ. β'	βαρὺς	πλ. δ'
Finales :	hypodorien <i>la</i> ,	hypophrygien <i>si</i> ,	hypolydien <i>ut</i> ,	?

C'est-à-dire, en résumé, exactement ce que les occidentaux ont conservé comme base de la tonalité ecclésiastique. On peut dire aussi que la tonalité byzantine a gardé les mêmes fondements, mais en modifiant les espèces, et en ajoutant un certain nombre d'échelles empruntées plus ou moins aux orientaux.

(1) ... Οὐχι πρὸς ἀρίθμησιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σημασίας εἰσέγουσιν· ἀλλ' ἡ ποιὰ τοῦ μέσ[ου] φθογγῆ (sic) ἐν τούτων παρίσταται· διατὶ τοῦτο, οὐδὲ τὸ δώριον μέλος τον προτίμησιμέν (sic) τοῖς ἤχοις ἐδέξατο· τὸ δὲ ὑποδώριον μέλος..... οὐδὲ τὸ φρύγιον μέλος τὴν δευτέραν τάξιν ἔνεχεν ἐν τοῖς ἤχοις, ἀλλὰ τὸ ὑποφρύγιον. etc. Οἶον τί φημι τὸν πρῶτον ἤχον ἀπὸ δωρί υ μέλους· καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδορίου· καὶ τοῦ δευτέρου ἀπὸ τοῦ φρυγίου, etc. (f^o 222 v, in fine, et 223). L'auteur confond déjà l'espèce d'octave et le ton : ce qu'il entend par δώριον μέλος est simplement le ton dorien *ré*, note fixe et non pas l'octave dorienne.

Cela était facile, car les byzantins ont toujours conservé, et même développé, l'usage des tétracordes chromatiques et des quarts de ton plus ou moins imités de l'enharmonique des anciens, que les occidentaux ont définitivement abandonné au XI^e siècle. Le tableau que nous venons de donner présente incontestablement le cadre de la modalité réellement byzantine. Il faut y ajouter les *mesoi* ou moyens, et les *phthorai*, ou tons modulants, sur lesquels nous ne sommes pas suffisamment renseignés. On a vu par le texte plus haut cité, du début de l'Hagiopolite, que déjà, vers le XII^e siècle, on y introduisait un nouveau genre de plagal du deuterus et d'un autre ton.

Bientôt, nous ne pouvons savoir pourquoi, on commença à intervertir l'ordre de deux tropes : à partir de la fin du moyen âge, les théoriciens byzantins de la décadence nommèrent lydien le ton phrygien, hypolydien, l'hypophrygien, et vice-versa. Cette désignation fautive l'emporta et est restée usitée jusqu'à présent.

C'est dire la confusion qui règne dans la tonalité byzantine traditionnelle. Il ne sera pas toutefois inutile de faire observer que les gammes irrégulières par rapport à la modalité primitive, et qui ont acquis droit de cité dans la musique byzantine actuelle, sont surtout usitées dans des compositions relativement récentes. On pourra longtemps discuter la question de savoir sur quel tricorde ou quel tétracorde Pierre de Péloponnèse, au XVIII^e siècle, a écrit telle ou telle œuvre, ou si Chrysanthè, au XIX^e, l'a bien transcrite, une chose cependant ne saurait faire doute, c'est ce qu'a été l'ordonnance primitive des tons proprement ecclésiastiques du véritable chant de l'ancienne Byzance.

§ 3. CARACTÈRES ET SYNTHÈSES

Voici la liste complète des anciennes notes byzantines, avec leurs principales combinaisons et l'explication des signes des tableaux ci-joints, dont plusieurs ont disparu de la notation actuelle :

1. ἴσον, *ison* (égalité) : unisson.
2. σεισμα, *seisma*, (égalité) : avec tremblement.

	Paléobyzantins	Damascéniens Souts.	Damascéniens Rouss.	Koukouzelès	Chrysanthè
1.	✓	ن	ن	✓	✓
2.	✓	ك	ك	✓	✓
3.	✓	ا	ا	✓	✓
4.	و	و	و	و	و
5.	✓	ج	ج	✓	✓
6.	✓	ا	ا	✓	✓
7.	"	"	"	"	"
8.	✓	ي	ي	✓	✓
9.	✓	ي	ي	✓	✓
10.	✓	ي	ي	✓	✓
11.	✓	ي	ي	✓	✓
12.	✓	ي	ي	✓	✓
13.	✓	ي	ي	✓	✓
14.	✓	ي	ي	✓	✓
15.	✓	ي	ي	✓	✓

TABLEAU V. Caractères phonétiques, notation diastématique.

3. ὀξεῖα, *oxeia* (accent aigu) : un degré ascendant accentué.
 4. πετάστη, *petastē*, un degré ascendant avec « envolement ».
 5. κούφισμα, *kouphisma*, d'abord un degré à l'unisson suivi d'un degré ascendant ; ensuite un degré ascendant exécuté avec légèreté.

6. ὀλιγον, *oligon*, un degré ascendant.

7. κεντήματα, *kentēmata*, un degré ascendant.

8. πέλασθον, *pelasthon*, un degré ascendant.

9. κέντημα, *kentēma*, un degré ascendant, mais ce caractère s'emploie surtout dans les *synthèses* (voir plus loin).

10. ὑψηλή, *hypsilē*, une quarte ; on remarquera que le ψ, lettre significative marquant d'abord l'élévation de l'*oxeia* et du *kentēma*, s'est peu à peu modifiée, jusqu'à former un caractère nouveau, l'*hypsilē*, toujours joint à un autre.

11. ἀπόστροφος, *apostrophos*, le premier des caractères descendants, un degré : dans l'interprétation traditionnelle, lorsque ce caractère est suivi immédiatement du même caractère renversé, c'est une indication d'accélération.

12. βαρεῖα, *bareia*, deux degrés descendants.

13. σύρμα, *syrma*, deux degrés descendants, avec une exécution spéciale. Ce signe n'est peut-être que la transformation du précédent.

14. ἔλαφρον, *elaphron*, une tierce descendante.

15. χάμιλη, *khamilē*, une quarte descendante. D'abord formé d'une apostrophe droite et d'une renversée, ce signe ne s'employait primitivement que précédé d'une autre apostrophe. Il a fini par former un signe à part, avec une signification propre.

Les signes suivants sont les *cheironomies* ou signes *hypostatiques*. Il faut remarquer que, joints les uns aux autres, les signes phonétiques prennent une valeur cheironomique, comme l'*ison*, la *petastē*, et les autres. C'est le signe supérieur qui seul compte comme caractère phonétique. Les *kentēmata*, placés après un caractère, (διπλή) et l'*apostrophos*, après, ou sur un caractère, en doublent la valeur, *chaque caractère ne valant qu'un temps premier*.

Les signes numéros 16 à 55 sont presque tous tombés en désuétude, et on ne connaît le sens exact que de ceux conservés dans la méthode actuelle : ils doivent presque tous leur origine à Koukouzélès, sauf les *lettres significatives*,

n° 55, qui appartiennent à la notation paléobyzantine et mixte.
16, ?

17, παρακλίτικη, *paraclitikē*.

18, κύλισμα, *kylisma*. (1).

19, βαρεῖα, *bareia*, se place sous une note descendante pour en indiquer l'accentuation.

20, ἀντικένωμα, *antikenoma*, note « lancée ».

21, ὅμαλον, *homalon*, « bien égal ».

22, ξήρον κλάσμα, *klasma* « sec », c'est peut-être le même signe que le 16, surtout employé dans la notation paléobyzantine et mixte, tandis que la forme 22, l'est dans la notation ronde et celle de Koukouzélès.

23, ἀπόδερμα, *apoderma*, point d'orgue (?).

24, παρακάλεσμα, *parakalesma*, « invocation » ; cette cheironomie a été l'occasion d'une bien curieuse méprise des traités modernes : la seconde forme est, dans les anciens traités, nommée simplement ἕτερον, *heteron*, « autre » (sous entendu *parakalesma*) ; la première forme étant inusitée, on se sert de la seconde qu'on nomme simplement *heteron*, et à laquelle les théoriciens donnent un sens particulier !

25, ἔναρξις, *enarxis*.

26, ἀντικενωμακύλισμα, *antikenomakylisma* ou κυλισμαντικένωμα, *kylismantikenoma*.

27, γοργόν, *gorgon*, temps divisé en deux, la première division comptant pour la note précédente, la seconde pour celle marquée du *gorgon*.

28, ἀργόν, *argon*, double le temps en subdivisant la première partie.

29, γοργοσύνθετον, *gorgon* subdivisé, ou double *gorgon*, divise le temps en trois, un tiers pour la note précédente, un pour celle marquée du *gorgon*, un pour la suivante.

30, ἀργοσύνθετον, *argon* subdivisé, ou double *argon*.

31, la croix, qui indique les respirations aux coupes de la phrase.

32, ψύφιστον, *psyphiston*, comme le 19, mais sous les notes ascendantes.

33, ψύφιστον σύναγμα, *psyphiston-synagma*.

34, πιάσμα, *piasma*, se place sous les caractères : ne pas le confondre avec les *kentēmata*.

(1) Sur ces deux signes, les seuls primitifs parmi les neumes d'ornement, et qu'on retrouve aussi chez les Latins, voir tableau I, n° 10.

- 35, κράτημα, *kratēma*.
 36, κρατιμοκούφισμα, *kratimokouphisma*.
 37, κράτημα ὑπόρροων, *kratēma* des descendantes, ou κατέρασμα, *katerasma*.
 38, ἔκτρεπτον, *ektrepton*.
 39, ὀξύστρεπτον, *oxystrepton*.
 40, σύναγμα, *synagma* ou πίκκαγμα, *pikagma*.
 41, τρομικόν, *tromikon*.
 42, γοργοτρομικόν, *gorgotromikon*.
 43, τρομικονάναγμα, *tromikonanagma*.
 44, γρόθισμα, *grothisma*.
 45, πέτασμα, *petasma*.
 46, λύγισμα, *lygisma*.
 47, κλάσμα μικρόν, petit *klasma* ou τζάκισμα, *tzakisma*.
 48, χόρμα, *khorma*.
 49, ἐπέγερμα, *epegerma*.
 50, οὐράνισμα, *ouranisma*.
 51, Θές και ἀποθές, déposition et finale (?).
 52, Θέμα ου Θεμάτισμος ἔσω, pose intérieure (?).
 53, Θέμα, θεμάτισμος ἔξω, pose extérieure (?).
 54, θέμα ἀπλοῦν, repos simple (?).
 55, Lettres significatives diverses de la notation paléobyzantine et mixte : Λ, Μ^ε, Φ, Ο, sens inconnu ; Θ se trouve aux fins de phrase, comme les *thema* 51 à 54 ; Κ accompagne le groupe dit *kouphisma* ; Ψ est la forme originale de l'*hypsilē* ; l'M surmonté d'un O se trouve entre deux phrases à la mélodie semblable, c'est l'abréviation ὁμοιον ; le Β peut signifier « deuxième ton » ou *mi* ; le double ΖΖ paraît indiquer aussi un degré de la gamme.

Nous avons évité de chercher à celle des nombreuses cheironomies ci-dessus dont le sens nous est inconnu une explication suggérée par les étymologies possibles de leurs noms : c'est un procédé bien douteux pour arriver à la précision d'un caractère musical. Nous n'en avons pas du reste épuisé la liste ; on pourra en trouver encore d'autres dans les mss. de basse époque (1).

(1) Nous regrettons d'avoir à faire remarquer qu'en son dernier ouvrage, le P. Thibaut s'est servi des formes et des noms donnés par ces mss., au même titre que les documents anciens. Il en résulte de fâcheuses confusions dans ses tableaux de notation. En particulier, nous n'avons trouvé nulle part aucune trace du vocable σκάνδιξ (*scandix*), dont il désigne les *kenēmata* surmontés de l'*ison* dans l'ancienne notation mixte, p. 81.

Les signes phonétiques se combinent et se superposent d'après certaines règles, les unes très fixes, les autres moins, pour indiquer les diverses distances des degrés à franchir, ou leurs combinaisons.

Les copistes et les musiciens ont eu une grande latitude pour former ces combinaisons, ou *synthèses*. Les traités et les listes de signes donnent de longues synthèses, que nous avons ici condensées. Les chiffres indiquent le nombre de degrés à franchir : 0, 0 + 1, 1, 1 + 1, 2, etc. ; on voit donc qu'il ne s'agit pas d'ici de l'intervalle. Pour les caractères ascendants, on trouvera ci-contre, les synthèses de l'*oligon*, de l'*oxeia*, de la *petastē*, du *pelasthon*, du *kouphisma*, du *kentēma* ou des *kentēmata* ; ces synthèses vont jusqu'à dix degrés, c'est-à-dire un intervalle de onzième. Mais les chants de l'époque classique ne dépassent pas la quinte dans l'intérieur d'une incise.

On remarquera que pour les caractères descendants, le système est différent, sans qu'on sache pourquoi : leurs synthèses sont moins nombreuses, et portent sur l'*apostrophos*, l'*elaphron* et la *khamitē* ; mêmes remarques que plus haut.

A la synthèse de l'*oligon*, pour l'intervalle d'un degré, nous avons placé des spécimens de combinaisons avec diverses cheironomies. (Voir page suivante.)

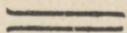
*
* *

Nous avons la conviction d'avoir fait entrer le déchiffrement des anciennes notations dans la véritable voie où il doit être continué. Sans doute, on ne retrouvera pas le texte de toutes les mélodies de l'ancien art byzantin : beaucoup ont disparu des copies musicales et de la mémoire des hommes, sous l'influence des compositions plus récentes, en nombre de plus en plus considérable. Mais si les chants originaux des *hirmi*, des *automèles*, etc., se sont vus successivement supplantés par d'autres, les vieux manuscrits contiennent encore par centaines les textes mélodiques des *idiomèles*, avec les variantes à peu près insignifiantes que nous avons notées pour les tro-paires étudiés ci-après.

7	$\frac{6}{7}$	1+1 > < > < >	8	$\frac{7}{8}$						
	$\frac{6}{7}$	2								
7+1	$\frac{6}{7}$	1+2 >	9	$\frac{7}{9}$						
8	$\frac{6}{8}$	3								
8+1	$\frac{6}{8}$	4								
9	$\frac{6}{9}$	5								
10	$\frac{6}{10}$	6								
	$\frac{6}{10}$	7								
0+1	$\frac{6}{10}$									
1	$\frac{6}{10}$									

TABLEAU VI. (Suite)

APPENDICE

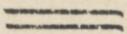


Voici maintenant, à titre d'exemple et d'application, des fragments divers avec leur notation originale et leur transcription.

I

TROPAIRE IDIOMÈLE Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου,

DE SAINT SOPHRONE DE JÉRUSALEM (VII^e SIÈCLE)



Nous représentons ci-dessous ce tropaire d'après des écoles et des notations différentes.

Manuscrits mixtes (constantinopolitains), XI^e-XII^e siècles : A, fac-similé de Gerbert, op. cit., tab. VI, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne ; B, Bibl. Nat., Paris, grec 242, f^o 65 ; C, id., grec 356, f^o 50.

Manuscrits en notation hagiopolite, XII^e-XIV^e siècles : D, id., grec 265, f^o 65^v ; E, id., grec 261, f^o 58^v ; F, fac-similé de J. Thibaut, dans le *Bulletin archéologique russe de Constantinople*, ann. 1898, p. 179, pl. IV : ce ms. contient des « embellissements » placés tantôt au-dessous, tantôt au-dessus des notes primitives ; il est parfois très difficile de distinguer le texte musical original.

G. Manuscrit en notation de Koukouzélès : Bibl. Sainte Geneviève, Paris, ms. A, o 1 bis, f^o 398.

Soit trois notations et trois versions différentes. En comparant la notation de la première phrase dans ces huit manuscrits, on remarquera que les trois premiers donnent une version unique, l'ancienne mélodie de l'école constantinopolitaine ; les quatre suivants, la version hagiopolite, peut-être pas originale, mais telle qu'elle s'imposa à Byzance vers le XIII^e siècle ; le dernier enfin, une des nombreuses versions des *kallopistai*, avec des enjolivements divers. Pour les phrases suivantes, nous donnerons seulement le texte constantinopolitain d'après l'ensemble des mss. A, B, C ; le texte hagiopolite, suivant D, E, F, G ; enfin la triple transcription musicale moderne du

tropaire tout entier : 1^o la version constantinopolitaine ; 2^o, la version hagiopolite ; 3^o, la version (l'une des nombreuses versions) ornée dans le style plus récent.

On remarquera avec intérêt que la version hagiopolite se termine sur l'octave de la première : à quelle tonalité liturgique appartient donc ce tropaire ? Nous l'ignorons, et peut-être les copistes des manuscrits n'en savaient-ils pas plus que nous ; en effet, certains mss. d'une même école marquent ce tropaire de l'*ēkhos* tetrardus, et d'autre du plagal du même. A en juger par des analogues occidentaux, il appartiendrait en effet à un tetrardus (mode de *sol*) terminé sur la dominante, (*ré*), c'est-à-dire non un plagal à proprement parler, mais un morceau à finale plagale.

D'autres remarques non moins singulières à faire concernent l'emploi des lettres tonales, origines des martyries. Alors que dans l'école de Koukouzélès, les martyries ont fini par influencer sur la contexture de la phrase qui suit, les lettres tonales des anciennes notations marquent simplement le ton sur lequel finit une phrase ; à l'incise $\delta\iota\circ$ le texte musical hagiopolite est terminé par un *alpha* abrégé, que l'on aurait tort cependant de prendre pour l'indication du premier *ēkhos* ou ton de *ré* ; il est surmonté de deux apostrophes ou accents et nous l'avons rencontré ordinairement à la fin de phrases terminées en *fa*, là ou ailleurs d'autres mss. mettent Γ , lettre indicatrice de ce ton. Cet *alpha* abrégé est le début sans doute de l'*anes* du tritus, comme le signe tonal du barys (voir tableau III), n'est que l'abréviation de l'*aanes* de ce ton.

On n'oubliera pas, en étudiant ce tropaire, de tenir compte des *points diacritiques*, pour la lecture de la notation droite et ronde. Ces points ne servent à rien dans la notation des *maïstores*.

Nous avons supposé le point après le mot $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$, formant incise, seul moyen de rendre le reste de la phrase lisible. Sans nul doute, il nous manque ici un repère traditionnel : il manquait aussi à d'autres ; un ms. n'a mis le point qu'après $\alpha\nu\theta\rho\acute{\omega}\pi\omicron\iota\varsigma$, ce qui donnerait, d'après notre lecture, une chute d'une octave et demie, du *sol* ou du *fa* supérieur à l'*ut* grave. L'auteur du texte « embelli » a été sans doute également embarrassé : il conduit la mélodie jusqu'au *fa* d'en haut, mais la fait redescendre sur *ut* et *fa* avant de reprendre la suite de la phrase.

{	A.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ	ⲓ	ⲥ
	B.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ ^(?)	ⲓ	ⲥ
	C.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ	ⲓ	ⲥ

{	D.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ	ⲓ	ⲥ
	E.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ	ⲓ	ⲥ
	F.	ⲥ	ⲛ	ⲓ	—	ⲥ	ⲛ ^(?)	ⲓ	ⲥ

G. ⲥ ⲥ ⲓ ⲓ — ⲥ ⲥ ⲥ

Βι-θλε-εμ ε-τοι-μα-ζου εν-

{	A.	ⲓⲭ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ
	B.	ⲓⲭ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ
	C.	ⲓⲭ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ

{	D.	ⲓ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ
	E.	ⲓ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ
	F.	ⲓ	—	ⲓ	—	ⲓ	ⲥ

G. ⲓ ⲥ ⲓ ⲓ — ⲥ ⲥ ⲥ

τρσ-πι-ζεσ-θω η φατ-νη.

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

το σπη-λαι-ον δε-χεσ-θω· η α-

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

λη-θει-α ηλ-θε-ε-εν· η

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

σκειθ α παρ-ε-δρα-μεν· και θε-ος·

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

αν-θρω-ποις· εκ παρ-θε-νου πε-φαν-

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ ⲛⲓ

ε-ρω-ται· μορ-φω-θεις το καθ' η-

^ x _ / r r // // ^

^ x . c x _ . // // ^ d

μας· και θε- ω- σας το προς-λη-μα·

x^θ - \ " _ / r c r / r

x // . / r y _ / r h c r / r h

θε- ο· Α· θαμ α- να- ναι- ου- ται·

r r _ _ _ \ r r c^θ

r r _ _ c ^ r r _

συν τη ευ- α κρα- ζου- τες ε- πι

- \ " _ _ / r r r //

// . / r y _ _ / r h r r //

της· ευ- δο- κια επ- ε- φα-

c c r r // r r c

c c r r _ // r r c

νει σω- σαι το γε- νος η- μων·

TRANSCRIPTION DU MÊME TROPAIRE
EN NOTATION MODERNE

Version
de Constantinople
XI^e-XII^e s.

Version
de Jérusalem
XII^e-XIV^e s.

Version
« embellie »

Βη-θλε-εμ ἐ-τοι-μά-ζου· εὐ-τρε-πι-ζέσ-θω ἡ φάτ-νη·

τὸ σπήλαι-ον δε-χέσ-θω· ἡ ἀ-λή-θει-α ἤλθεν·

ἡ σκι ἅ πα-ρέ-δρα-μεν·

καὶ θε-ὸς ἄν θρώ-ποις ἐκ παρ-θέ-γου

πε - φαν - έ - ρω - ται · μορ - φο - θεις το καθ' η - μας · (1)

και θε - ωσα το πρόσλημ - μα · δι - ό · Αδαμ ά - να - νε - ού - ται ·

σύν τη Εύ - α κρά - ζον - τες έ - πι γής ·

ευ - δο - χί - α έπ - ε - φά - νει σω - σαι το γέ - νος ή - μών ·

Traduction : Bethléem, tressaille ; tremble, ô crèche ; giotte, sois dans l'attente ; la vérité s'avance, l'ombre s'enfuit ; et Dieu, se révélant aux hommes par une Vierge, prend notre corps et divinise ce qu'il a pris ; c'est pourquoi Adam se réjouit, chantant avec Eve, sur terre : la bonne volonté (du Père) s'est montrée pour sauver notre race.

(1) Nous n'avons pas cru devoir mener plus loin la comparaison de la version « enjolivée », à cause de son intérêt restreint.

II

TROPAIRE IDIOMÈLE Αὐγούστου μοναρχήσαντος
 DE L'ABBESSE CASSIE, VIII^e SIÈCLE
 (en forme de séquence)

L'étude de cette pièce est capitale pour l'histoire du genre *sequentia*, dans la musique liturgique latine du IX^e siècle et des suivants. On sait que ce genre consiste essentiellement dans une suite de phrases musicales répétées chacune deux fois, terminée par une phrase unique en forme de finale, et souvent précédée d'une phrase analogue en forme d'entrée.

On ignore jusqu'ici l'origine de cette forme : on sait seulement qu'elle est postérieure à la fixation de l'antiphonaire grégorien, puisque les séquences forment des additions à ce recueil ; elle est antérieure à la seconde moitié du IX^e siècle, puisque le texte le plus ancien qui la mentionne est la préface du *Liber Sequentiarum (Hymnorum)* de Notker, qui avait vu les premiers essais d'adaptations de paroles aux séquences purement vocalisées, vers l'an 860. Ce Notker lui-même écrivit des paroles sous les séquences préexistantes, et composa de nouvelles pièces, paroles et musique, dans la même forme.

Déjà on a incliné, d'après divers indices, à voir dans cette forme un emprunt à l'art byzantin. (1) Cette opinion a été combattue : nous lui apportons ici de nouveaux documents.

a) Dans un des *alleluia* du répertoire romain, la vocalise originale est précisément composée dans le genre que nous étudions : le mot *alleluia* est l'entrée, la vocalise sur *a* est formée d'une première clausule répétée en écho, puis d'une seconde, et enfin d'une finale.

Le style de cet *alleluia* (2) n'est nullement romain, mais la mélodie du verset qui l'accompagne rappelle étonnamment le chant byzantin traditionnel du tropaire en l'honneur de saint Sabbas, Χαίροις ἀσκητικῶν ἀληθῶς. (3)

(1) P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Fribourg en Suisse, 1901, p. 296 ; *Revue d'histoire et de critique musicales*, Paris, 2^e année, p. 289.

(2) 3^e dimanche après Pâques, au graduel romain, *Oportebat pati Christum*.

(3) Christ, *op. cit.*, p. CXXXIV.

Il est déjà singulier de constater que le seul *alleluia* romain qui offre cette coupe est précisément apparenté à une mélodie byzantine.

b) L'antienne *Adorna*, à la procession du 2 février, sans être dans la forme des séquences avec paroles (qui sont toujours syllabiques, ou à peu près), offre néanmoins la répétition régulière de chaque membre de phrase, jusqu'à la finale.

Cette forme, qui est un peu dissimulée par la coupe actuelle du texte latin, (1) reparait très claire avec l'original grec : cette antienne est en effet la traduction du tropaire byzantin *Κατακόσμησον*, à la même fête, dont la procession a été introduite à Rome au VII^e siècle par un pape d'origine helléno-syrienne. Cependant, si la mélodie conservée dans le chant latin s'adapte parfaitement au texte grec, elle ne correspond pas à celles que nous ont conservés soit les anciens manuscrits byzantins, soit la tradition ordinaire, mais elle n'est pas toutefois romaine ni de style, ni de tonalité.

Cela seul engagerait à chercher dans la même voie des représentants anciens du genre séquence.

c) Enfin, le tropaire *Αύγούστου μοναρχήσαντος*, pour la fête de Noël, offre un spécimen absolument remarquable de la forme séquence, dans la musique byzantine.

Voici le schème des paroles :

- | | | |
|---|---|---|
| A | { | Clausule de 26 syllabes, coupe après la 12 ^e . |
| | { | » 25 » » 12 ^e |
| B | { | Clausule de 19 syllabes, coupe après la 12 ^e |
| | { | » semblable. |
| C | { | Clausule de 16 syllabes, coupe après la 8 ^e |
| | { | » semblable. |
| D | | Finale de 25 syllabes, coupe après la 12 ^e . |

Les clausules A et B offrent dans le texte six fois le type de la finale rythmique nommée *cursus tardus* (2) par les latins du onzième siècle, et la musique en termine chaque incise par

(1) J'en ai donné un texte critique dans mon *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, 1904, p. 78.

(2) Cf. *Cours* déjà cité, p. 191.

le mètre du *cursus planus*. (I). La mélodie se répète aux deux clausules du couple A, de même en B, de même en C; la finale est à part.

L'étude de la notation elle-même n'est pas moins intéressante. La forme employée par la contexture rythmique de cette pièce est en effet un moyen infailible d'arriver à un texte absolument certain : on y est aidé par l'abréviation \bar{M} de la notation mixte, qui est toujours placée entre deux phrases semblables, ὁμοια. Ce sigle nous offre donc le moyen de redresser aussi des erreurs du scribe ou de restituer les passages douteux.

La mélodie est du deuterus (ἤχος β'), et se termine sur la dominante grave (si), comme le faisait le tropaire précédent, dans le mode de *sol*, et divers pièces du ton « barys ». Nous donnons la transcription de la version des mss. à notation mixte.

(1) *Cursus tardus* du texte :

Type :

! . . ! . .

A.	ἀνθρώπων εἰδώλων	ἐπαύ-σατο κατήργηται
B.	βασίλει-αν πόλεις δεσποτεῖ-αν ἔθνη	ἐγκόσμι-ον γε-γέ-νηνται θε-ότητος ἐπίστευσαν
Finale :	Κύρι-	ε δό-ξα σοι.

Cursus planus de la musique :

Type :

— — — — —

A 1,

— — — — —

A 2,

— — — — —

B 1,

— — — — —

B 2,

— — — — —

Cursus dichoraïque :

Type :

— — — — —

C 1,

— — — — —

C 2,

— — — — —

A 1.



1. Αὐ - γου - στου μον - αρ - χή - σαν - τος ἐ - πί τῆς γῆς.
 2. καὶ σοῦ ἐν - αν - θρω - πή - σαν - τος ἐκ τῆς ἀγ - νῆς.

2



- ἡ πο - λυ - αρ - χί - α τῶν ἀν - θρώ - πων ἐ - παύ - σα - το.
 ἡ πο - λυ - θεί - α τῶν εἰ - δώ - λων κα - τήρ - γη - ται.

B 1.



3. ὑ - πό μι - αν βα - σι - λεί - αν ἐγ - κόσ - μι - ον· αἱ πόλεις - γε - γέ - νηνται.
 4. καὶ εἰς μι - αν δεσ - πο - τεί - αν θε - ό - τη - τος· τὰ ἔθ - νη ἐπ - ίστ - ευ - σαν.

C 1.



5. ἀπ - ε - γρά - φη - σαν οἱ λα - οὶ τῷ δόγ - μα - τι τοῦ Καί - σαρ - ος.
 6. ἐπ - ε - γρά - φη - μεν οἱ πι στοὶ ὁ - νό - μα - τι θε - ό - τη - τος.

D 1.



7. σοῦ τοῦ ἐν αν - θρω - πή - σαν - τος θε - οῦ ἡ - μῶν.

2.



- μέ - γα σου τὸ ἔ - λε - ος Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

Traduction :

Tandis qu'Auguste régnait sur terre, les nombreux gouvernements humains disparaissaient ; et quand tu prends d'une vierge ton humanité, la multitude des idoles est renversée.

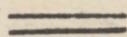
Sous une royauté unique, les cités obéissaient ; et sur l'unique désir de la divinité, les nations espèrent.

Les peuples étaient dénombrés par l'ordre de César ; les fidèles sont marqués du nom de la divinité !

En prenant notre humanité, ô notre Dieu, ta miséricorde est grande : Seigneur, gloire à toi.

III.

TROPAIRE 'Ο τῆ παλαμῆ.

Version Paléobyzantine

Nous donnons cette pièce à raison de sa version intéressante et très précise comme tonalité, d'après le fragment athonite de Chartres. (Voir planche III). Dans les manuscrits mixtes et hagiopolites, la mélodie diffère, tout en suivant les mêmes thèmes et les mêmes formules.



'Ο τῆ πα-λά-μη τῆ ἀ-χραν-τῶ· πλαστούργη - σας τὸν ἀν-θρω-πὸν·



ἦλθες εὐ-σπλαγχνέ, τοὺς νοσοῦντας ἰ - ἀ-σασθαι Χρισ-τέ· τὸν πα - ρα-λύ-τον·



ἐν τῆ προ - βα-τί-κη κολυμβή-θρα δι-ὰ τοῦ λόγου σου ἀν - ἔστησας·



ἐ-μορ-φου-δέ-το ἀλ - γὸς ἐ-θε-ρά-πευ-σας· τῆς χαναναί - ας τὴν παῖδα



ἐν-ο-χλούμενον ἡ - λέ-η-σας· καὶ τὴν αἰ-τή-την τὸ ἐν ττοντάρχον οὐ παρ-ειδης·

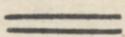


δι - ἀ τού-το κράζο-μεν . παντο-δύ-να με Κύ-ρι - ε δό - ξα σοι.

Traduction : Toi qui, de ta main puissante, as façonné l'homme ; tu viens plein de miséricorde, guérissant les malades, ô Christ ; le paralytique de la piscine probatique se relève à ta voix ; la douleur est guérie ; tu as pitié du fils malade de la chananéenne, et tu ne méprises pas la prière du centurion ; c'est pourquoi nous te chantons : Tout puissant Seigneur, gloire à toi.

IV

HIRMI Εἱρμολ.

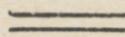


Les pièces données précédemment appartenait au genre *stichirarique* : nous avons pensé qu'il convenait d'y joindre des représentants des autres formes mélodiques. Nous transcrivons donc d'anciennes mélodies d'*hirmi*, d'après les hirmologues du x^e au xiii^e siècle, en spécimen de diverses tonalités.

Ce genre *hirmique* ou *hirmologique* est celui des pièces les plus populaires des *odes* ; les mélodies s'en répètent à l'infini sur de nombreux textes, au contraire des « *idiomèles* » qui précèdent, et qui sont, comme l'indique le nom, des mélodies propres au texte qu'elles revêtent.

Nous n'avons pas voulu essayer la transcription de chants ornés et vocalisés, genre *papadique*, malgré leur intérêt : la notation en est compliquée et souvent confuse, et l'habitude byzantine d'en composer toujours de nouveaux nous prive d'un grand nombre de copies dont la comparaison faciliterait l'accession à ces textes musicaux un peu fermés.

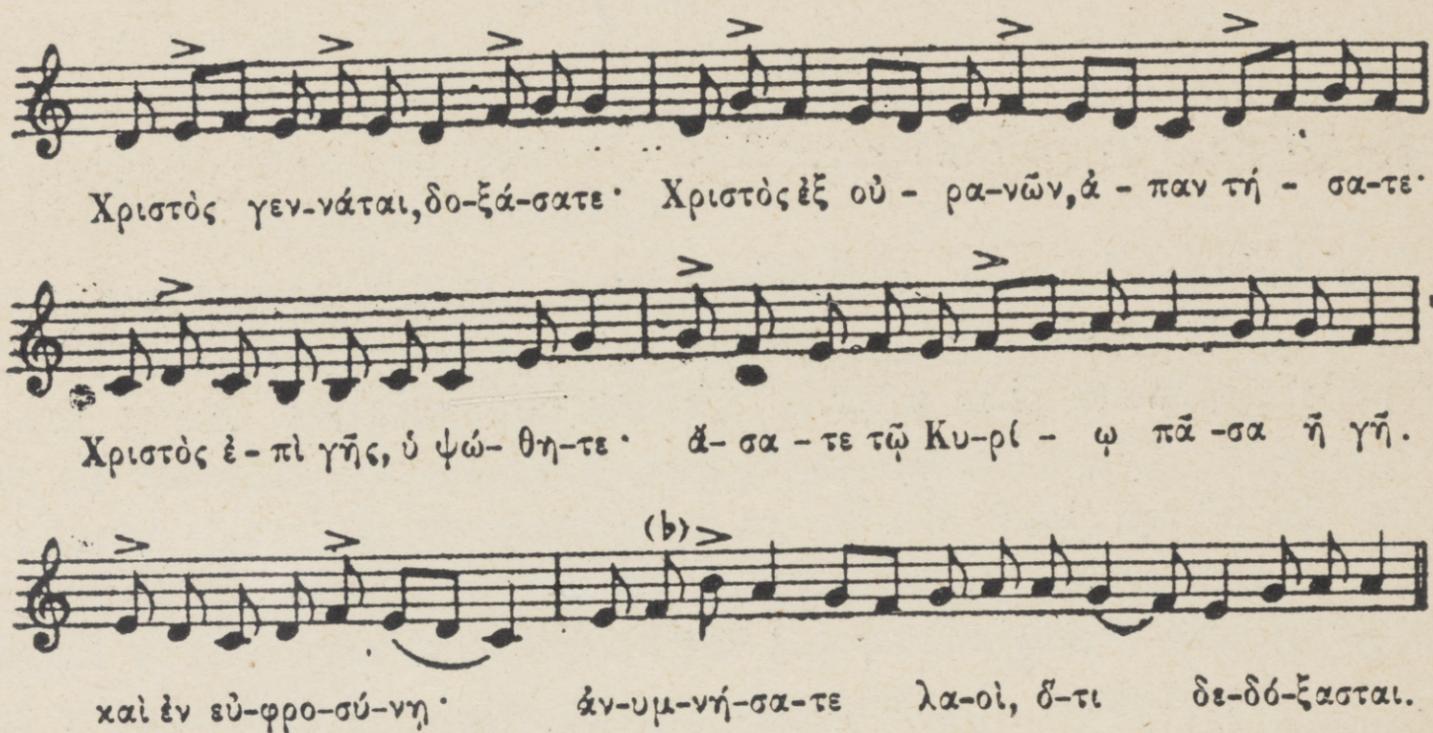
Pour arriver à utiliser avec profit le dépouillement de ces autres pièces, il faudrait un répertoire des œuvres des *mélurges* et *maïstores*. Nous recueillons au cours de nos recherches tout ce qui permettra plus tard de dresser ce répertoire.



I. PROTUS

Premier Hirmos du canon de saint Côme pour Noël

Texte dans Christ, p. 165. Mélodie d'après le ms. Coislin 220, f° 9

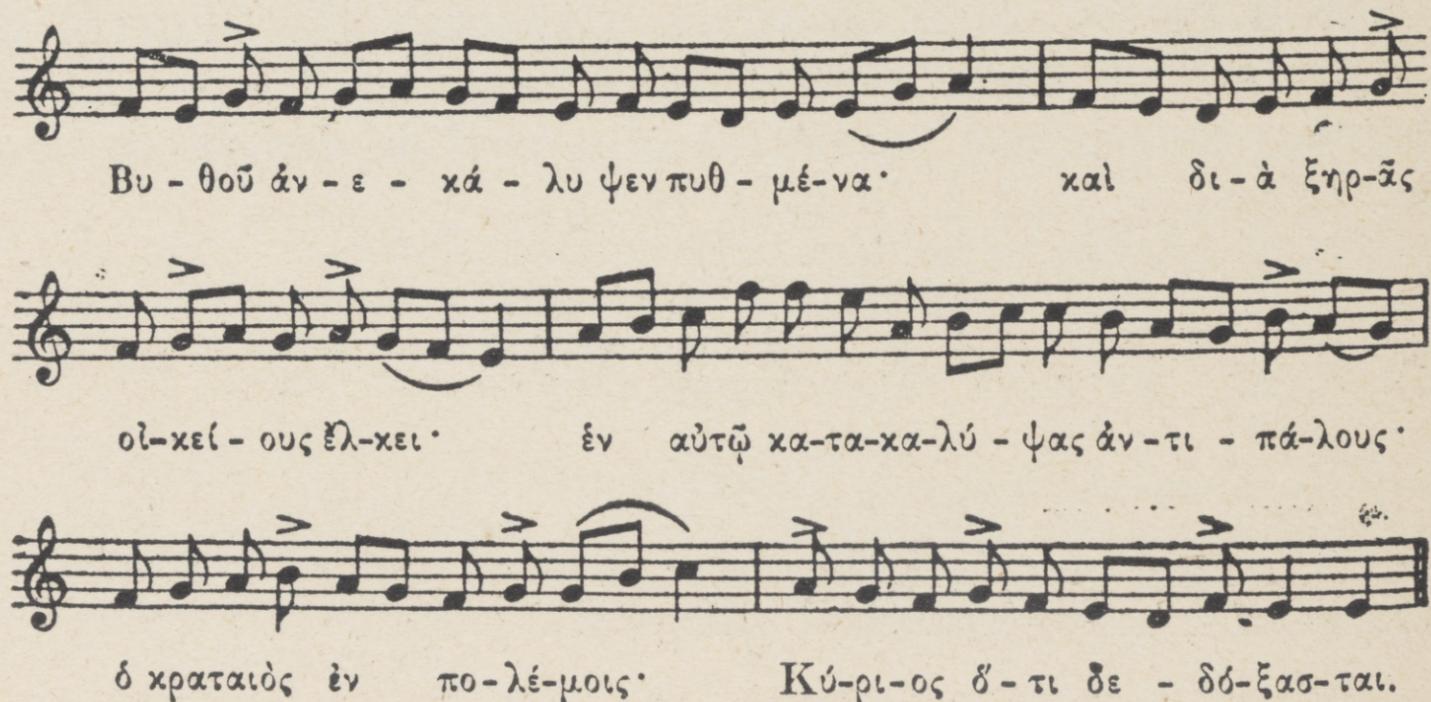


Χριστὸς γεν-νάται, δο-ξά-σατε· Χριστὸς ἐξ οὐ - ρα-νῶν, ἀ - παν τή - σα-τε·
 Χριστὸς ἐ - πι γῆς, ὑ ψώ-θη-τε· ἄ-σα - τε τῷ Κυ-ρί - ω πᾶ - σα ἡ γῆ.
 καὶ ἐν εὐ-φρο-σύ-νῃ· ἀν-υμ-νή-σα-τε λα-οὶ, ὅ-τι δε-δό-ξασται.

2. DEUTERUS

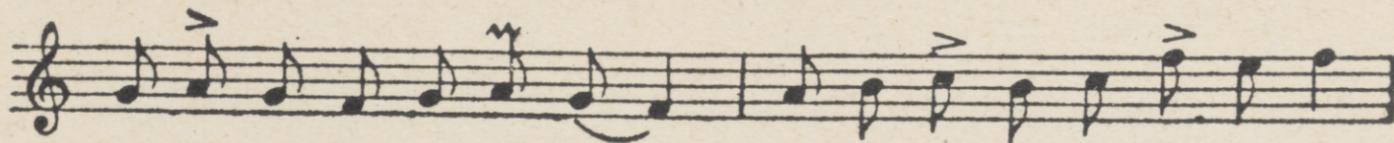
Hirmos de la première ode du canon de s^t Côme pour l'Épiphanie

Texte, id., 169. Mélodie, id., f° 25



Βυ - θοῦ ἀν - ε - κά - λυ ψεν πυθ - μέ-να· καὶ δι - ἀ ξηρ-ᾶς
 οἰ-κεί - οὺς ἔλ-κει· ἐν αὐτῷ κα-τα-κα-λύ - ψας ἀν - τι - πά-λους·
 ὁ κραταιὸς ἐν πο-λέ-μοις· Κύ-ρι-ος ὅ-τι δε - δό-ξασ-ται.

3. TRITUS

Hirmos du ms., suppl. grec 1284, Bib. nat., Paris, f^o 3.

Τρεῖς παῖ-δες ἐν κα-μί-νω· τὴν τρι-ά-δα τυ-πό-σαν-τες·



τοῦ πύρος τὴν ἀ-πείλην κα-τε-πά-τη-σαν· καὶ ὑμνοῦντες ἐ-βό-ουν·



εὐ-λο-γη-τός εἶ, ὁ Θε-ὸς ὁ τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.

4. TETRARDUS

Hirmos de la première ode du canon de saint Damascène pour l'Assomption.

Texte : Christ, id. 229. Mélodie : Coislin 220, id. f^o 98

Ἄν-οί-ξω τὸ στόμα μου, καὶ πληρω-θή-σε-ται πνεύ-μα-τος·



καὶ λό-γον ἐ-ρεύ-ξο-μαι τῇ βα-σι-λί-δι μη-τρι·



καὶ ἕφ-θή-σο-μαι φαιδρῶς πα-νη-γυ-ρί-ζον·



καὶ ἄ-σω γη-θό-με-νος ταύ-της τὰ θαύ-μα-τα.

5. TRITUS PLAGAL (?)

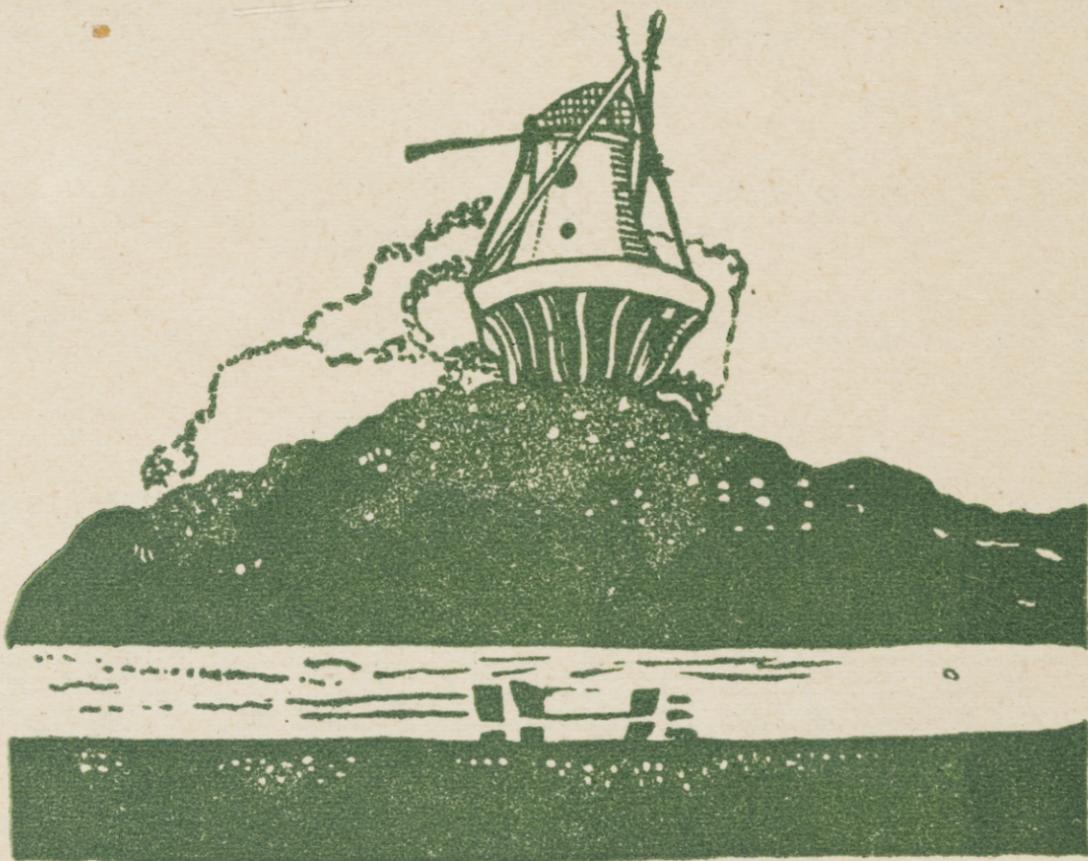
Hirmos extrait du même ms. que le n° 3, même folio



Ὁ τὴν φλόγα δρό-σι - σασ τῆς καμί-νου· καὶ τοὺς παῖδας ἄφλεκτους διασῶσας·



εὐ-λό-γητος εἰ εἰς τοὺς αἰ-ω-νάς· κύ-ρι-ε ὁ Θε-ὸς τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.



Traduction : 1. Le Christ naît, glorifiez-le ; le Christ vient du haut des cieux, allez à sa rencontre ; le Christ est sur terre, exaltez-le ; chantez au Seigneur, toute la terre ; et en joie, louez-le, peuples, car il doit être glorifié.

2. Le fond de l'abîme se montre, et, s'étant desséché, attire les siens ; celui qui est fort dans les combats, y précipite les ennemis ; le Seigneur doit être glorifié.

3. Les trois jeunes gens dans la fournaise représentaient la Trinité ; ils ont foulé le feu dévorant, chantant : Béni sois-tu, Dieu de nos pères.

4. J'ouvrirai ma bouche, et elle sera remplie de l'esprit ; et je prononcerai un discours à la royale mère ; je contemplerai la fête brillante ; et, plein de joie, je chanterai ses merveilles.

5. Toi qui arrosas la flamme de la fournaise, et qui sauvas les jeunes gens qui s'y trouvaient, béni sois-tu à jamais, Seigneur Dieu de nos pères.



ESTHÉTIQUE MUSICALE

LES IDÉES DE NIETZSCHE SUR LA MUSIQUE (I).

L'évolution des idées de Nietzsche sur la musique peut se diviser en trois périodes : 1° une période d'enthousiasme juvénile, pendant laquelle Nietzsche attribue à la musique le premier rôle dans la culture intellectuelle de l'humanité ; 2° une période de nihilisme passionné, où il brûle ce qu'il a adoré et où il met surtout en lumière le caractère morbide de l'art musical ; 3° une période de jugement plus équitable ou tout au moins plus pondéré pendant laquelle il s'attache à distinguer en musique le sain et le malsain par l'opposition du classique et du romantique. De ces trois périodes, le livre de M. Pierre Lasserre n'étudie que la première, qui va de l'adolescence du philosophe jusque vers sa trentième année, et c'est ce que le titre n'indique peut-être pas suffisamment.

Les premières idées de Nietzsche sur la musique, telles qu'il les a exposées à vingt-cinq ans dans *La Naissance de la Tragédie* (1871), ont leur source dans une conception métaphysique et esthétique par laquelle il essaie d'unir et de concilier les maîtres de sa pensée, Schopenhauer, Wagner et les Grecs. Le panthéisme pessimiste fournit à Nietzsche la substance de son esthétique : l'essence du monde est volonté et douleur ; les choses, telles qu'elles se présentent à la connaissance, ne sont que des *représentations*, des visions que Dieu se donne pour se consoler et pour se divertir. Soit qu'il éprouve l'ivresse de sa

(1) Pierre Lasserre : *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, in-12 (210 p.)

volonté, soit qu'il se repose dans les visions de son rêve, Dieu est ainsi l'esthète suprême. De même, l'homme a un double besoin esthétique, il aspire, d'une part, à la *vision* de formes harmonieuses et reposantes, d'autre part, à l'*ivresse* de sentir la vie en son intimité. D'où deux grandes formes d'art, les arts *apolliniens* (sculpture, peinture, poésie épique) et l'art *dionysiaque*, la musique. Tandis que les arts apolliniens ont pour fin la beauté, d'autant plus parfaite qu'elle est plus irréelle, l'art dionysiaque est étranger et supérieur à la beauté. Et « comme la réalité est antérieure à l'apparence..... l'inspiration dionysiaque précède et domine l'inspiration apollinienne. La musique est donc la génératrice de tous les arts ».

Au point de vue de la psychologie de l'art, il ressort de cette métaphysique que la beauté n'est qu'une fiction agréable destinée à nous distraire de la réalité douloureuse. Les Grecs pré-socratiques n'ont été si artistes que pour avoir, par un pessimisme préliminaire, mesuré « le non sens de l'univers ». En outre, par l'identification du beau avec l'agréable, Nietzsche s'oppose radicalement à la théorie kantienne du « désintéressement » esthétique.

Ces idées de Nietzsche sur la nature de l'art musical sont empruntées en grande partie à la théorie de Schopenhauer, que l'on peut réduire aux trois propositions suivantes : « 1° Les idées musicales animées d'une inspiration sincère ne naissent pas d'idées non musicales (conceptions poétiques, visions pittoresques) ; 2° La musique inspirée exprime le fond absolu des choses ; 3° Il est dans l'essence de l'émotion musicale d'exciter l'activité de l'imagination visuelle et sentimentale, et là est un des éléments nécessaires de la séduction qu'elle exerce » (p. 59-60). Nietzsche, du moins, dans les écrits publiés de son vivant, adopte toute la théorie, et la pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes. D'abord il affirme « l'autonomie de l'inspiration musicale » : la musique, même la musique chantée n'exprime pas telle joie ou telle douleur particulière, ni même, comme disait Schopenhauer, la joie ou la douleur en général mais « quelque chose de plus général encore : l'Émotion, l'Émotion pure et indéterminée, la puissance émotionnelle de l'âme » (p. 65). En ce sens, dans la 9^e symphonie de Beethoven, la parole n'ajoute à l'orchestre qu'un instrument de plus, et le plus noble de tous. Mais Nietzsche ne se borne pas là : poussant

jusqu'à des conséquences assez aventureuses la thèse de Schopenhauer il affirme non seulement l'autonomie, mais « l'hégémonie de l'inspiration musicale ». La musique est la matrice de tous les arts : c'est d'elle que l'artiste plastique et le poète eux-mêmes tirent leurs inspirations et leurs idées. C'est ainsi qu'il faut interpréter la tragédie grecque : le drame d'Eschyle et de Sophocle n'est que « la projection spontanée d'un état d'âme lyrique ou orpiastique qui échappe à la douleur de son ivresse par le rêve » (p. 90). Si Nietzsche a abouti à cette théorie excessive, c'est qu'il était alors fasciné par *Tristan*, dont il pouvait dire, plus que de tous les autres poèmes dramatiques de Wagner, que c'était « de la vapeur de musique ».

Cette conception, d'après laquelle la composition dramatique naît tout entière de l'inspiration musicale, est exposée dans *la Naissance de la Tragédie*. Mais dans un petit écrit posthume écrit à la même époque, *la Conception dionysiaque du monde*, Nietzsche étudie à un tout autre point de vue la question des rapports de la musique avec la mimique et la parole dans le drame musical. Il distingue dans le fait psychologique du sentiment « des phénomènes intellectuels, des phénomènes moteurs et un phénomène affectif, lequel s'éprouve mais ne s'analyse pas » (p. 115). C'est ce dernier qui a son expression dans la musique : les autres s'expriment respectivement par la poésie et par la mimique. Ces trois éléments, parole, mimique et musique sont entre eux dans un rapport de généralité croissante, c'est-à-dire que ce qu'ils expriment est de moins en moins particulier ; il n'y a pas entre eux subordination, ni non plus juxtaposition, mais collaboration. Et les difficultés réelles de cette collaboration, ne peuvent être parfaitement résolues que par un génie d'acteur qui aurait à son service les moyens du musicien et du poète. Cet artiste complet, Nietzsche croyait l'avoir trouvé en Richard Wagner.

« L'opéra a commencé avec le besoin qu'a éprouvé un public, chez qui la prédominance de l'esprit rationaliste avait éteint la faculté d'enthousiasme dionysiaque, de percevoir avant tout, le sens des paroles » (p. 132). De là, l'asservissement de la musique à des conceptions extérieures et les procédés puérils de la « musique dramatique ». En outre, l'opéra est pour Nietzsche une création de l'esprit optimiste, une fausse reconstitution de la musique des anciens Grecs, d'après la

sérénité apollinienne de l'art homérique. Richard Wagner lui apparaît comme le restaurateur de l'inspiration pessimiste dionysiaque dans l'art.

Tout d'abord la situation intellectuelle de Nietzsche par rapport à Wagner est un enthousiasme avoué qui dissimule un malentendu secret. Sans doute sa prédilection pour la musique pure le mettait en contradiction latente avec Wagner. Mais, en même temps, il espère la renaissance du pessimisme dionysiaque qui nous délivrera du joug d'une civilisation optimiste, philistine, *socratique*, et il croit voir dans l'œuvre wagnérienne la réalisation progressive de ce rêve. Cet enthousiasme s'exprime en 1876 dans l'écrit apologétique intitulé *Richard Wagner à Bayreuth*. Mais, chose curieuse, dès 1872, le désenchantement avait commencé et en 1874, dans la trentième année de Nietzsche, il était consommé. Des notes de 1874 contiennent déjà tout l'essentiel de la critique qu'il fera plus tard, de l'œuvre de Wagner. Nietzsche, que l'on a vu défendre, dès la première heure, l'autonomie de la musique s'aperçoit que Wagner traite la musique en art subordonné, qu'il est un « acteur » bien plus qu'un musicien véritable (1). La multiplicité même de ses dons fait de son génie « une forêt en croissance et non pas un arbre unique ». Par là il ne peut être assimilé aux grands créateurs de la musique, aux Bach aux Mozart, aux Beethoven, aux Schumann. Enfin, non content de faire de la musique, un pur moyen d'expression, il n'exprime par elle que des sentiments excessifs et déréglés. Toute la substance du *Cas Wagner* est déjà dans ces notes.

Comment expliquer cette dualité, je dirai même cette duplicité, de la pensée de Nietzsche, à la même époque ? Il a écrit douze ans après, qu'il fallait voir dans son apologie de Wagner la description non, de la musique wagnérienne, mais de la musique dionysiaque telle qu'il la concevait, et qu'on pouvait sans réserve substituer son nom « ou le mot *Zarathustra*, là où le texte porte le mot Wagner ». Cette explication un peu brutale ne satisfait pas M. Lasserre, et je le comprends. Il essaie d'en trouver une autre, en montrant que Nietzsche a utilisé, pour la glorification de Wagner, les caractéristiques

(1) « J'ai souvent conçu ce doute insensé : Wagner a-t-il le don musical ? » (Œuvres, X, 444).

mêmes « qu'il lui appliquait à part lui, dans un esprit de dépréciation » (p. 179). Mais M. Lasserre est bien obligé de reconnaître la « contradiction criante » qui subsiste entre les opinions secrètes de Nietzsche et ses opinions publiquement exprimées : ici, l'art de Wagner est une école d'héroïsme ; là, c'est l'expression de la névrose et de la lâcheté contemporaines. Cette contradiction peut être, sinon expliquée, du moins, un peu atténuée, si l'on songe à l'état d'exaltation « romantique » (1) où Nietzsche se trouvait alors, à son affection pour la personne de Wagner, et surtout si l'on considère qu'il a toujours reconnu que, malgré le peu de valeur des divers éléments de l'œuvre wagnérienne, l'ensemble est grandiose et puissant, si bien qu'en somme Wagner n'en mérite pas moins d'être appelé un « simplificateur du monde ».

Telles sont les idées, un peu troubles, que Nietzsche a exprimées sur l'esthétique musicale dans la première partie de son évolution intellectuelle et que M. Pierre Lasserre a essayé de coordonner. S'il n'y a pas toujours réussi, c'est sans doute à Nietzsche qu'il faut s'en prendre. Je signalerai toutefois un chapitre *sur la dissonance* (ch. IV), dont je n'ai pas parlé à dessein, et qui me paraît inspiré tout entier par une interprétation un peu hâtive ou un peu prévenue, des textes mêmes sur lesquels s'appuie M. Lasserre. Nietzsche veut dire simplement que la douleur de la dissonance est un fait positif et que la consonance n'est pas un plaisir en soi, mais seulement par opposition à la dissonance : l'accord « souffre » par suite de la dissonance et la joie est produite par le retour à la consonance, qui est en elle-même un état indifférent. Et ainsi je ne crois pas exact de dire avec M. Lasserre que Nietzsche veut une musique où la dissonance serait « le fond du discours musical » et que, par là, il s'oppose radicalement à l'esthétique des grands classiques. — Tout le monde regrettera que M. Lasserre ait limité son sujet à cette première période de la vie de Nietzsche, et, même en nous résignant à accepter cette limitation, nous désirerions qu'il eût marqué d'une façon plus précise le rapport de ces premières idées avec la théorie définitive de Nietzsche

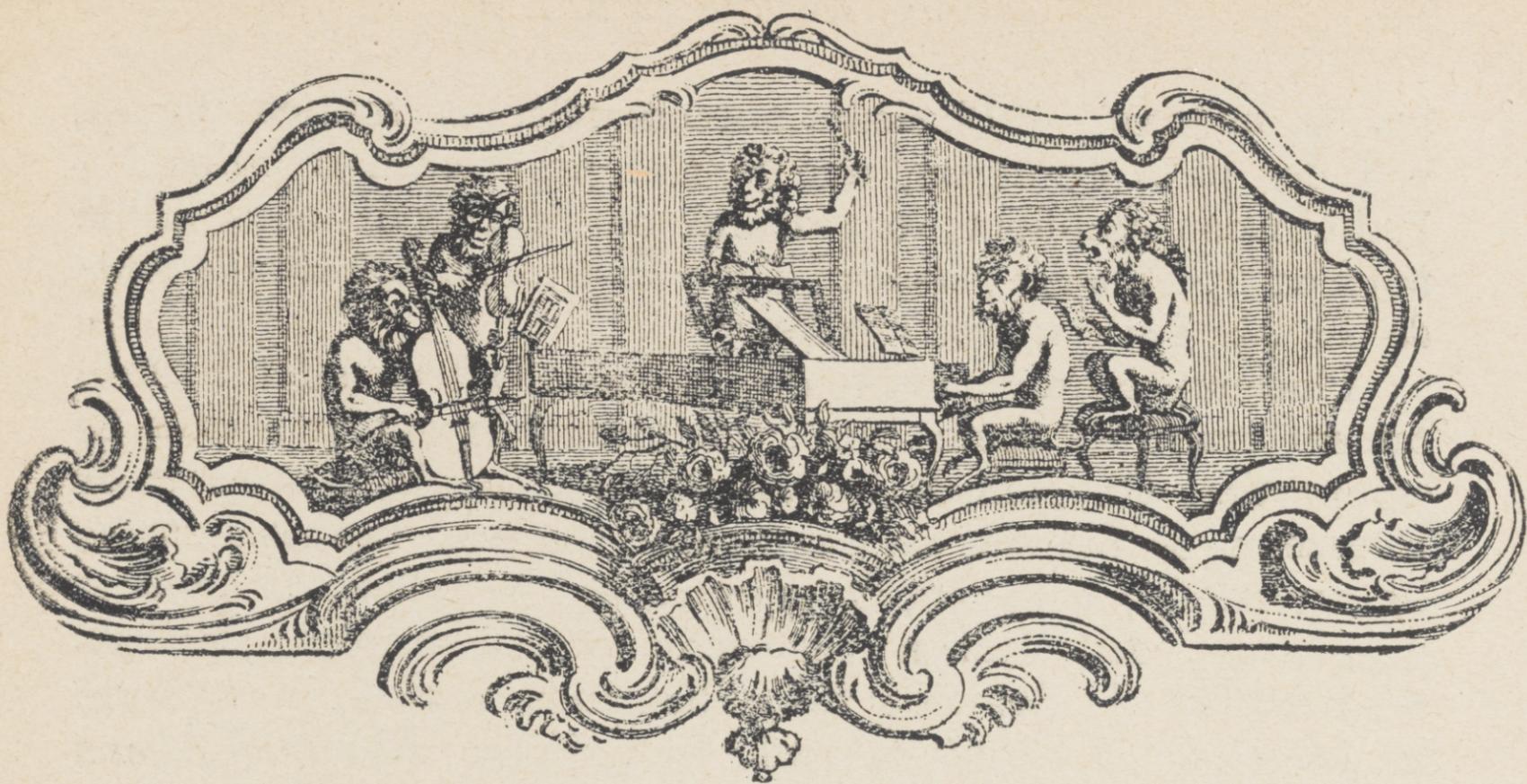
(1) Il faut savoir que pour M. Pierre Lasserre ce mot désigne un égarement fatal de l'esprit humain, un trouble de la raison d'autant plus dangereux qu'il est plus séduisant, une maladie contagieuse dont le virus s'est insinué dans l'âme moderne et l'empoisonne.

sur la musique, d'autant plus que, dans ses grandes lignes, la pensée nietzschéenne a en somme peu varié sur ce sujet. — De plus, il est étonnant que M. Lasserre n'ait point parlé de l'influence de Wagner théoricien sur l'esthétique musicale de Nietzsche ; il y a là une petite lacune à combler. — Enfin il semble que, dans son étude, M. Lasserre ait utilisé un peu trop les fragments, esquisses et notes intimes de Nietzsche et pas assez les grandes œuvres où l'on est pourtant en droit de voir l'expression véritable et définitive de l'esthétique nietzschéenne.

Cela dit, et dit surtout pour montrer que le livre de M. Lasserre doit être lu avec quelque précaution, il reste que ce livre est extrêmement suggestif, très vivant, écrit avec talent dans une langue souvent savoureuse et qu'il porte la marque d'une personnalité fort intéressante. Cette personnalité est un des principaux mérites, peut-être même le principal, de l'étude de M. Lasserre sur Nietzsche. M. Lasserre s'intéresse vivement à son sujet et communique cet intérêt à ses lecteurs ; il se passionne volontiers, et même, en présence de certaines questions qui lui tiennent particulièrement à cœur, celle du romantisme, par exemple, il a quelque peine à conserver tout son sang-froid ; il intervient, à chaque instant, pour juger les idées qu'il expose et parfois même avant de les avoir exposées. Sans doute, ces allures un peu capricieuses peuvent provoquer un certain malaise chez le lecteur et ne contribuent pas toujours à éclaircir la pensée de Nietzsche. Mais elles ont le grand avantage de nous faire entrevoir la pensée de M. Lasserre, pensée toujours sympathique par sa spontanéité et parfois singulièrement pénétrante en matière d'esthétique musicale. En somme, ce livre sur Nietzsche nous fait vivement souhaiter un livre où seraient exposées, pour elles-mêmes, les idées de M. Pierre Lasserre sur la musique.

PAUL-MARIE MASSON.





Un Livre de Lacépède sur la Musique

EN 1785 parut un livre du naturaliste Lacépède intitulé « *La Poétique de la Musique* ». Ce livre n'a dû avoir qu'une seule édition ; il me paraît tout à fait oublié ou ignoré. Je ne sais s'il est devenu rare, n'en ayant jamais entendu parler avant de l'avoir lu à la Bibliothèque Municipale de Nice où je l'ai trouvé (1). Aucun document ne me paraît négligeable ; puisque le hasard m'a fait rencontrer cette *Poétique*, je profite de l'occasion pour rappeler son existence.

Ce livre est d'abord unique en son genre, du moins Lacépède le prétend dans une sorte de préface où il expose le but de son travail : Cet ouvrage, dit-il, est destiné aux jeunes artistes qui désirent de marcher sur les traces des grands musiciens et à ceux qui, sans avoir aucune connaissance de l'art de la Musique, cherchent à distinguer les beautés des ouvrages des

(1) Deux volumes in-8 ; gravés à Paris, à l'Imprimerie de Monsieur et se trouvant : chez P. Fr. Didot le jeune, Mérigot jeune et Th. Barrois, tous trois quai des Augustins ; chez la Vve Esprit, au Palais-Royal ; Belin, rue St-Jacques et Visse, rue de la Harpe. Le privilège royal mentionne l'enregistrement sur le registre XXII de la chambre royale et syndicale des libraires et imprimeurs de Paris, n° 164, fol. 219. Sur la couverture sont énumérés les titres du Comte de Lacépède, qui faisait partie alors des académies et sociétés royales de Dijon, Lyon, Toulouse, Rome, Stockholm, Hesse-Homburg, Munich, etc.

grands maîtres. — Plusieurs auteurs célèbres, soit en France, soit des pays étrangers, que je n'ai pas besoin d'indiquer à l'admiration publique, ont traité de l'art dont nous allons nous occuper ; *mais personne ne l'a encore envisagé sous le point de vue que j'ai cru devoir préférer* ».

Plusieurs contemporains de Lacépède ont en effet indirectement traité du même sujet, ou plutôt de quelques-unes de ses parties. On connaît les *essais* de Laborde, les écrits de Rousseau, de Grimm, de Marmontel. On peut rappeler encore les œuvres de Chabanon, du marquis de Chastellux, de Lepilleur d'Apligny ; de l'Italien Algarotti ; de l'Espagnol Arteaga ; de l'Anglais J. Beattie ; des Allemands Forkel, Nikelman ; les *Mémoires* de l'abbé Arnaud ; les préfaces célèbres d'*Alceste* (Gluck) et de *Tarare* (Beaumarchais), etc, etc. Le XVIII^e siècle a beaucoup produit d'écrits sur la musique, mais aucun n'a un plan aussi bien arrêté que celui de Lacépède, et tous n'ont pas une forme aussi littéraire.

Il faut savoir encore que ce livre fut accueilli avec grande faveur, surtout par les gluckistes « qui, dit Cuvier, y reconnurent les principes de leur chef exprimés avec plus de netteté et d'élégance que ce chef n'aurait pu le faire ». Il valut en outre à son auteur une lettre flatteuse de Frédéric II et un témoignage de Sacchini. Mais avant d'en parler davantage il me paraît utile de dire quelques mots sur Lacépède musicien.

Bernard, Germain, Etienne de Laville, comte de Lacépède, est né à Agen en 1756 (il est mort en 1825). Son enfance, que l'on pourrait comparer à celle de Montaigne, presque son compatriote, fut douce et heureuse, et bercée par la musique. Tous les jours, en effet, sa famille, à laquelle se joignait son précepteur, se réunissait pour donner des concerts. D'après Cuvier « le jeune homme les écoutait avec un plaisir inexprimable, et bientôt la musique devint pour lui une deuxième langue qu'il parla avec une égale facilité. On aimait à chanter ses airs et à l'entendre toucher du piano et de l'orgue. Agen entière applaudit un *motet* qu'on l'avait prié de composer pour une cérémonie religieuse, et de succès en succès il s'était enhardi jusqu'à composer une *Armide*, lorsqu'il apprit que Gluck travaillait aussi à cet opéra. Il lâcha *Armide* mais montra ses essais à Gluck qui trouva que le jeune amateur s'était rencontré plus d'une fois avec lui dans ses idées..... Il avait résolu

de rendre à la musique, par une expression plus vive et plus variée, le pouvoir qu'elle exerçait sur les Anciens ». En même temps il apprenait Buffon par cœur et cherchait à l'imiter. Il communiqua quelques-unes de ses recherches au grand naturaliste qui le félicita et même le cita dans ses écrits.

Ce double succès auprès d'un grand musicien et d'un illustre savant le grisa. Il partit immédiatement pour Paris où, le jour même de son arrivée, il fut accueilli aimablement par les deux grands hommes. Le soir il assistait à la représentation d'*Alceste* dans la loge de Gluck. On croirait lire une de ces histoires merveilleuses et touchantes que raconte A. Adam dans ses *Souvenirs d'un musicien*.

Bien éduqué, distingué et doué d'un heureux caractère (1), il fut aussitôt recherché par la grande société parisienne. On a même dit qu'il devait tous ses succès musicaux, scientifiques ou politiques à ses seules relations mondaines. Il est certain qu'il les utilisa. Il pensait d'ailleurs comme son contemporain que tout est possible et que tout le monde a raison. Il fut donc royaliste sous le Roi, républicain sous la Révolution et impérialiste sous Napoléon, Chateaubriand le lui a amèrement reproché (2). Quant à lui il disait simplement : « Dieu m'a fait la grâce de ne jamais manquer à l'obéissance due aux lois et au gouvernement établi ». Il n'y a guère qu'en musique où il semble avoir eu quelque velléité d'indépendance, et encore sut-il ménager la chèvre gluckiste et le chou picciniste. Ce semblant de personnalité il le dut sans doute à cette qualité indispensable à un musicien, la sensibilité, qu'il semble avoir possédée à un très haut degré. Il le sentait si bien que, comme épigraphe à sa *Poétique de la Musique* il a mis ce vers de Piron :

La sensibilité fait tout notre génie.

Et c'est certainement encore cette qualité qui dut le recommander auprès de Gluck, généralement peu courtisan et même peu poli avec les grands seigneurs. Non seulement Gluck accueillit favorablement les débuts de Lacépède mais encore il lui fit composer la musique d'un opéra, *Omphale* : « Après

(1) Les *Mémoires* de Mme DE GENLIS le représentent comme « un homme d'un caractère si doux, si parfait qu'on n'avait jamais pu que lui reprocher d'être trop poli ».

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Penaud, tome VI, page 144.

deux ans de travail et de sollicitations, raconte Cuvier, il en avait obtenu une première répétition ; deux ans après eut lieu la répétition générale. On présageait un grand succès, lorsque l'humeur subite d'une actrice fit tout suspendre. Lacépède était très doux, poli et supporta cette contrariété, mais jura de ne plus faire de la musique que pour ses amis ». Ce qui ne l'empêcha pas de composer encore les opéras : *Scander-Beg* (paroles de Lamotte), présenté en 1785, à l'Académie de musique et non joué ; *Alcine* (dont on a, paraît-il, conservé la partition) ; *Cyrus* et deux autres encore versifiés par Paganel (1). Outre ces opéras, il composait et faisait exécuter des symphonies concertantes aux séances publiques de l'Académie des Beaux-Arts et de la Société Philotechnique ; des sonates et des sextuors aux concerts de Davaux. Tout cela, et encore un *Télémaque* et un *Requiem* resté inédit, constitue un certain bagage musical, surtout pour un amateur. Du reste, à l'époque qui nous occupe, il est parfois malaisé de déterminer où finit l'amateur et où commence l'artiste.

*
* *

« J'ignore, dit Lacépède en terminant sa préface, quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique ; mais peut-être ceux qui liront avec attention cette *Poétique* seront-ils convaincus qu'un ouvrage composé d'après les principes que nous allons exposer pourrait prétendre à des succès durables. »

Nous allons donc trouver dans son livre les fruits de son expérience et l'explication des procédés dont il s'est servi dans la composition de ses œuvres. Il n'en renvoie pas moins aussi le lecteur de temps en temps aux opéras de Gluck, de Piccini, de Sacchini, de Gossec, etc.

Les sujets traités dans la *Poétique de la musique* font l'objet chacun d'un livre divisé en plusieurs chapitres. Voici les titres de ces livres :

- De la musique en général ;
- De la musique de théâtre ;
- De la musique d'Eglise ;

(1) Cf. BEFFARA, man. Bibl. Opéra. Lacépède en outre analyse certaines scènes de chacun de ses opéras au cours de sa *Poétique de la Musique*, à titre d'exemples.

De la musique vocale, de concert et de chambre et de la musique instrumentale.

Dans le premier chapitre, l'auteur cherche à expliquer l'origine de la musique. Savourez ce début poétique qui donne une certaine idée du style dans lequel est écrit l'ouvrage : « Dans ces champs fortunés où régnait un soleil éternel, où le soleil n'envoyait que des rayons tempérés par l'haleine des doux zéphirs, la terre couverte d'une verdure toujours nouvelle n'offrait aux yeux que des tapis de fleurs, que des arbres chargés de fruit. Des fontaines y coulaient avec un léger murmure ; elles répandaient une délicieuse fraîcheur au milieu des bois odoriférans ; les parfums les plus doux s'exhalaient dans les airs : sous le feuillage épais de ces bois enchanteurs les oiseaux faisaient entendre leurs chants mélodieux » ; (je résume la suite) l'homme heureux et content avec sa compagne célébra son bonheur. Sa voix s'anima, la parole ne put suffire à l'expression de ses sentiments ; des sons fugitifs aussitôt évanouis que prononcés, des nuances trop peu distinctes, des accents trop rapprochés, ne purent point servir de signes à de longs épanchements. L'homme soutint sa voix, l'éleva, la baissa : *il chanta*. En même temps des transports de joie le firent sauter : *il dansa*. Pour ne pas se fatiguer il mesura ses mouvements et par suite les chants qu'il articulait et la *chanson* naquit. Il ajouta des paroles ordonnées et la *poésie* vit le jour. Mais sa compagne s'éloigne : souvenirs, regrets, douleur. Il perçoit des gémissements dans les bruits de la nature. Il gémit avec elle tout haut pour bercer sa douleur : la *vraie musique* paraît ».

Lacépède se plaît à insister sur la différence entre la *chanson*, née de la joie, et la *vraie musique*, née de la douleur ; et il exprime son dédain pour « cette joie si peu faite pour les pinces du vrai musicien ». Il ajoute : « cet effet a été reconnu depuis longtemps, mais on n'en avait pas encore trouvé la raison ». Il dit encore : « Les cœurs sensibles aiment seuls la vraie musique. Les autres ne se plaisent qu'aux chansons et même sont désagréablement affectés par la vraie musique..... L'ennemi de la vertu ne doit chercher que la gaieté et les chansons ».

Chateaubriand devait écrire plus tard : « Platon a merveilleusement défini la nature de la musique en disant que l'on ne doit pas juger de la musique par le plaisir, ni rechercher

celle qui n'aurait d'autre objet que le plaisir, mais celle qui contient en soi la ressemblance du beau. En effet, ajoute Chateaubriand, « la Musique considérée comme art est une imitation de la nature : sa perfection est donc de représenter la plus belle nature possible. Or, le plaisir est une chose d'opinion, qui varie selon les temps, les mœurs et les peuples, et qui ne peut être le *beau*, puisque le *beau* est *un* et existe absolument » (1).

Mais revenons à Lacépède. Pour lui la musique est l'art dont nous recevons les impressions les plus profondes. Plus une sensation aura de rapports avec un grand nombre de celles que nous éprouvons, plus elle sera durable et profonde ; or, la musique est précisément l'art dont les impressions ont le plus de rapports avec l'état habituel de l'homme.

Revenant à la fiction imaginée plus haut, l'auteur continue à expliquer (à sa façon) les origines. La pastorale se change en drame ; des barbares séparent les deux époux : recours aux puissances divines, *musique religieuse*. Maintenant la nature menace l'homme : *prière, invocation*. L'époux reconquiert sa femme : *chant guerrier*, puis retour à la paix avec roseaux, pipeaux, chalumeaux, flûtes ; on tend des cordes que l'on pince et que l'on frotte. Les cordes donnant plus de notes, pouvant même produire de l'harmonie, « les instruments à cordes n'ont-ils pas dû servir plus que les autres à déployer toute la puissance de la musique ? »

Tout cela est raconté sur le ton d'un poème lyrique. On peut bien le trouver ingénieux, mais combien peu profond !

Lacépède recherche quelle est la nature de la musique. Il établit d'abord la différence entre le son et le bruit, et définit ensuite la musique « un langage plus touchant, plus énergique que le langage ordinaire.... susceptible de plus d'expression puisque plus varié et non conventionnel ».

Pourquoi la gamme se termine-t-elle à l'octave de la tonique ? Par convention, explique-t-il, comme notre numération est décimale. On aurait pu l'arrêter à la quinte, à la quarte, etc., l'oreille aurait fini par s'y habituer et regarder comme naturelles des limites différentes de celles que la nature a établies. — Ceci paraît un peu contradictoire ; mais poursuivons. Après

(1) CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, 3^e partie, chap. 1^{er}.

une comparaison des sons avec les couleurs (on trouve une théorie à peu près semblable dans le *Discours* du P. André sur le *Beau musical* et J.J. Rousseau la combat dans le XVI^e chapitre de son *Essai sur l'origine des langues*), Lacépède conclut : « Quelle variété n'aurait pas introduite dans la musique une plus grande étendue dans l'échelle..... Nous sommes maîtrisés maintenant par une habitude trop forte et trop ancienne pour que nos sens puissent juger sainement de ce qui pourrait tendre à détruire cette même habitude ». Il précise ainsi son idée : on obtient de la nature *ut, mi, sol, ut* ; on a partagé en deux l'intervalle *ut-mi* et on a obtenu un ton. Ce ton a été partagé en deux, il en est résulté le demi-ton. Le reste de la gamme a été formé d'après cette unité de mesure. On aurait pu aussi bien partager *ut-mi* en trois, quatre ou cinq intervalles, la musique en serait plus expressive et l'oreille s'y serait habituée.

Incidemment, au sujet des phrases qui constituent un air, il admet très bien des périodes de cinq, sept et même neuf mesures.

Pour lui le pouvoir de la musique est sans bornes. Outre l'imitation exacte des bruits de la nature, la musique peut représenter les passions elles-mêmes qui sont des modifications intérieures, mais par les moyens seulement que nous emploierions si nous étions privés de l'usage de la parole : mouvements, gestes, pâleur, démarche précipitée, convulsions, etc. La musique de même offre les signes des sentiments pour peindre les sentiments eux-mêmes. Lacépède est amené naturellement à parler de l'association des idées : un air est entendu en un certain lieu, dans une certaine circonstance ; il ne vous frappe pas tout d'abord, mais si vous le réentendez ensuite, il vous rappellera ce lieu et cette circonstance. Ceci est pour lui le germe d'une véritable théorie du leitmotiv, encore plus développée dans les chapitres suivants : « L'air qui a acquis tant de force n'a même pas besoin de reparaître en entier ; un autre air ressemblant au premier suffit également ».

Dans le deuxième livre, où nous trouvons des conseils à suivre et même des recettes à utiliser pour écrire de la musique de théâtre, l'auteur revient sur le « rappel des morceaux touchants déjà entendus, ayant acquis par là le pouvoir de faire éprouver les mêmes sensations, et des parties les plus marquées de ce chant ». Il en conseille l'emploi surtout dans l'accom-

pagnement, c'est-à-dire l'orchestre, lorsque, par exemple, le poète aura laissé dans sa pièce un moment dénué d'action, dans les entrées ou les sorties, ou bien pour donner de l'intérêt aux personnages inutiles, ou encore pour faire pressentir l'arrivée d'un acteur qui ne paraît que dans les derniers actes. Dans ce cas on offre dans les morceaux des premiers actes, où l'annonce du personnage serait le mieux placée, quelque peinture de l'action qu'il viendra raconter ou à laquelle il viendra prendre part, en utilisant le même chant ou le même accompagnement. Les scènes doivent avoir, grâce à un air de famille de tous les airs, une liaison qui font d'un acte un tout ; et il compare les actes aux diverses parties d'un bâtiment formant un ensemble indivisible.

Noter toutes ses réflexions et toutes les règles qu'il donne à ce sujet nous entraînerait trop loin. Voici cependant encore une idée curieuse que je trouve dans cette partie de son livre.

Il faut être sensible pour pouvoir écrire et avoir des idées : mais comment représenter la passion ? Voici un moyen pratique, et même mécanique. La nature a destiné quelque cri, quelque son particulier à être le signe des affections. Il faut employer ce son. Pour cela Lacépède imagine une *Table de modulations* qui consiste à déterminer avec soin la distance des modes à un mode donné d'après le plaisir de l'oreille, ce mode exprimant par exemple la pitié. Suivant le sentiment que l'on aurait à rendre, on choisirait le mode aussi éloigné de celui de la pitié que l'est le sentiment exprimé.

En ce qui concerne les caractères des personnages, ils ne sont pour le compositeur dramatique « que le genre des sentiments plus ou moins profonds qu'ils éprouvent le plus souvent. On doit donc exclure dans la tragédie lyrique tout ce qui n'est fondé que sur des idées morales ou abstraites, par exemple, l'ambition ».

Lacépède bannit les roulades, les agréments, partie du chant sujette aux caprices de la mode et aux conventions, alors que la musique doit pouvoir plaire dans tous les pays. Il faut encore que les paroles et le chant s'accordent ensemble, et le compositeur ne doit pas perdre de vue les règles de quantité.

La partie du livre s'occupant de l'accompagnement traite en réalité de l'orchestre. L'accompagnement est *identifié*, c'est-à-dire ne fait qu'un avec le chant, ou *figuré*, et alors il

forme un tout séparé. Lorsqu'on aura préparé le chant principal à recevoir un accompagnement figuré, on choisira un trait expressif et court, ayant le plus grand rapport avec le cri attaché par la nature à la passion qu'on voudra peindre ou qui en réveille aisément l'idée. Il faut choisir un trait facile parce qu'il est destiné à revenir bien des fois. Veut-on peindre la haine ? Sous ces mots « qu'il périsse » on mettra un trait particulier qui reviendra dans l'accompagnement toutes les fois qu'il s'agira de ce sentiment.

Parmi les instruments de l'orchestre, Lacépède préconise l'emploi fréquent de l'alto en solo pour les choses tristes. Il affecte chaque variété d'instrument à l'expression de sentiments divers ; les flûtes aux choses douces, tristes, religieuses ; le hautbois aux pastorales ; les clarinettes aux morceaux pathétiques, religieux, militaires ; les cors et les bassons aux effets majestueux, nobles, touchants, terribles ; les trompettes aux actions éclatantes, martiales, pompeuses, et les trombones aux tableaux lugubres, sinistres, effrayants. D'après Ginguéné, Piccini qui trouvait que le quatuor se prêtait à toutes les expressions disait aussi : « Si l'on réservait à chacun de ces instruments l'emploi que la nature même lui assigne, on produirait des effets variés ; mais on jette tout à pleines mains ; on blase et on endurecit l'oreille ».

Lacépède considère cinq sortes d'ouvertures, parmi lesquelles la simple entrée (le début d'*Iphigénie en Tauride* par exemple). Son étude sur ce genre de morceaux est très développée, plus que celle qui lui est consacrée par Rousseau dans son dictionnaire. Notre auteur voudrait en outre que l'ouverture fût jouée rideau levé, avec vue du décor : « Que l'on ne refuse pas à la musique le pouvoir magique dont elle jouit ; mais aussi qu'on ne lui attribue pas une puissance plus grande que celle qu'elle possède réellement ».

Il distingue trois récitatifs : obligé, animé, simple (Rousseau les nomme : obligé, mesuré, accompagné). Pour leur donner plus d'expression il propose, avec Rousseau, l'usage fréquent d'intervalles enharmoniques. Il parle de nouveau d'un procédé qui semble confirmer ses précédentes théories sur une sorte de leit-motiv. Dans le récitatif, si le personnage s'arrête dans sa déclamation, l'orchestre remplit ces arrêts « en peignant les passions qui l'agitent, le consolant par de *doux souvenirs* ou

des peintures *anticipées* ». Malheureusement dans tous les exemples qu'il tire de ses propres opéras, je n'en vois guère qu'un où ces procédés semblent utilisés. Il s'agit d'une scène de *Cyrus* où Mandane croit voir son fils : à ce moment l'orchestre fait entendre le motif sur lequel Cyrus a prononcé ses dernières paroles.

Lacépède termine en conseillant de ne pas imiter les anciens, même remarquables. (Dans *Harmonie et Mélodie* Saint-Saëns dit de même : « Comment égaler ces génies ? en étant autres ») La conclusion est que toutes les règles qui viennent d'être exposées doivent céder aux élans sublimes du génie et que la première règle est de plaire. Gluck avait exprimé ainsi cette pensée : « Il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet ». (Epître dédicatoire d'*Alceste*.)

L'ouvrage traite encore des chœurs, des duos, des trios, du ballet, « qu'il ait sa raison d'être et qu'il soit lié aux autres parties de la pièce », de la comédie lyrique, de la pastorale, et dans la dernière partie, de la musique d'église, de chambre, des symphonies, des concertos et de la sonate. Ces chapitres n'offrent rien de bien saillant ni d'intéressant. L'auteur cite comme compositeurs à imiter : Pergolèse, Haydn, Beck, Gossec, Floquet, Janson, Davaux, Séjan, Charpentier, Balbastre, Couprin (sic), etc. Dans ces derniers genres il semble recommander la forme dramatique.

*
* *

On sent dans ce livre la grande influence de Buffon, tant dans la composition que dans le style. Ce dernier, pour rester noble, dédaigne les petits détails techniques qui souvent ne seraient pas inutiles. Il finit par tomber dans l'emphase et la déclamation et fatigue à force d'hyperboles et de métaphores, témoin celle-ci : « Si vous n'avez pas été destinés par la nature pour l'art sublime de la musique, n'essayez pas de vous avancer à la clarté de quelques flambeaux que nous allons tâcher de placer sur la route du génie..... route difficile à suivre, dont on ne peut franchir les précipices qu'avec les ailes du sentiment ».

Je me suis contenté de noter au passage tout ce qui m'a

paru caractéristique ou digne d'attention. Dans l'ensemble de cette *Poétique* on ne trouve pas seulement, comme dit Cuvier l'exposition du système de Gluck ; on y trouve encore résumées beaucoup d'opinions d'autres contemporains, des idées de Rousseau, de Piccini et même de Lacépède. Grâce à quelques réticences, ces idées, parfois contradictoires, trouvent toutes leur place dans le livre. Et ceci nous rend un peu défiants vis à vis de la sincérité de Lacépède qui put bien, en musique comme en poétique, chercher à se tourner habilement du côté d'où le vent soufflait, avec une souplesse qui lui servit beaucoup durant sa vie, mais qui le rend un peu suspect à la postérité.

EDOUARD PERRIN.





LOHENGRIN A PARIS EN 1881



ENCORE un livre de souvenirs wagnériens, après tant d'autres. Et certes un des plus piquants. Il est dû à la plume d'*Angelo Neumann* (1), impresario de génie qui sut un des premiers deviner la puissance irrésistible de la musique de Wagner. Depuis 1864 jusqu'à 1889, Neumann gravite autour de l'œuvre de Wagner come un satellite indispensable. Il organise des tournées, conçoit des plans et des mises en scène, porte *Lohengrin*, *Tannhauser* et le *Ring* partout où ils peuvent trouver accueil. C'est à lui que Berlin, Londres, Rome, Pétersbourg doivent d'avoir connu les grandes œuvres du maître. Entre le public, les interprètes et l'auteur lui-même la situation de Neumann est souvent périlleuse. Il faut lire ce livre pour savoir jusqu'à quel point Wagner souffrait d'une nervosité jamais lasse. Ces sautes brusques d'une âme bouillonnante firent passer quelques mauvais moments au « cher directeur et ami ». Mais dans cette collaboration avec le prodigieux agitateur que fut Wagner, que de joies dut goûter un homme comme Neumann qui savait chercher dans sa profession autre chose que des satisfactions pécuniaires.

A Paris Neumann échoua en 1881 dans son projet de représenter *Lohengrin* et *Tannhauser*. Il se heurta à de singulières compétitions d'intérêt, soutenues par une campagne de presse

(1) *Erinnerungen an Richard Wagner*. — (Leipzig. Staackmann 1907 in-8° de 350 p. p.)

oubliée aujourd'hui, mais qui ne fait certainement pas honneur à notre mentalité artistique.

Nous donnons, avec l'autorisation de l'éditeur, la traduction de ce chapitre des *Souvenirs*. La plupart des hommes cités par Neumann n'existent plus, et ces incidents appartiennent déjà à l'histoire.

* * *

« Mon intention était de représenter Lohengrin, et peut-être Tannhauser en allemand avec les meilleurs éléments de nos scènes allemandes. *Elsa* eût été Mme Anna Sachse-Hofmeister, du Théâtre Municipal de Leipzig, et Thérèse Vogl du Théâtre Royal de Munich ; *Ortrud*, Hedwig Reicher-Kindermann de Leipzig et Amélie Friedrich-Materna de Vienne ; *Lohengrin*, Henri Vogl et Gudehus de Dresde ; *Telramund*, Otto Schelper de Leipzig, et Théodore Reichmann de Vienne ; le *Roi Henri*, Heinrich Wiegand de Leipzig et Emil Scaria de Vienne. L'orchestre eût été recruté à Paris, ainsi que les chœurs, renforcés de choristes allemands expérimentés. Comme chef, naturellement Anton Seidl, et peut-être aussi Félix Mottl. Décors, costumes, etc... confiés à un des meilleurs ateliers parisiens, et brillamment montés. Ce plan, une fois connu du public, fut bien accueilli.

J'étais muni de recommandations. La famille Bismarck m'avait adressé à l'ambassadeur d'Allemagne, prince Hohenlohe, qui devint plus tard chancelier, et à l'ambassadeur d'Autriche, comte Beust. De Mme Cosima Wagner, j'avais une lettre pour Jules Ferry, ministre des Affaires étrangères. Enfin j'avais aussi un mot d'introduction auprès des personnalités les plus en vue du monde des arts et des lettres, Saint-Saëns, Gounod, Albert Wolf...

Je visitai d'abord le Théâtre des Nations, auquel nous avions songé pour nos représentations ; j'échangeai avec le directeur les engagements d'usage et avant de signer un contrat définitif, je crus bon de prendre contact avec les hommes politiques dont l'avis pouvait décider du succès de cette grande entreprise, car il ne faut pas oublier que nous étions en 1881.

Ma première visite fut pour le prince Hohenlohe, auquel j'avais été présenté à Berlin, dans le salon de Paul Lindau,

et qui, à ce moment déjà s'était montré favorable à mon projet. L'ambassadeur, averti de mon arrivée par le prince Bismarck, me fit un accueil fort aimable, et me demanda d'entrer dans tous les détails. Une fois assuré de l'importance artistique de l'entreprise, il me promit son appui. Et, sachant que la signature de mon contrat dépendait de son opinion, il ajouta pour finir : « Signez tranquillement ; le Lohengrin allemand remportera avec vous un triomphe à Paris ». Tout en causant, le prince m'avait conduit hors de son cabinet jusqu'au salon. J'avais pris congé et au moment où je tenais la porte, il me rappela soudain : « Ecoutez, mon cher directeur, ne concluez pas encore ; je voudrais connaître l'avis du gouvernement. Je donne après demain un dîner officiel ; le Président de la République et tous les ministres seront là ; je mettrai la conversation sur votre sujet et je verrai ; attendez jusque là et je vous ferai signe ».

Ainsi fut fait. Je continuai cependant mes préparatifs, et fis broser les esquisses des décors et des costumes. Je rendis visite au ministre Freycinet et à Gounod, que j'avais vu à Vienne, lorsqu'il vint y diriger son *Romeo*. Saint-Saëns, enthousiasmé par notre projet, voulut, avec quelques artistes et les éditeurs Durand et Schoenwerk, donner un déjeuner en l'honneur de nos représentations, et porta lui-même un toast.

Un petit incident peint assez bien la situation politique d'alors, et les circonstances avec lesquelles avec lesquelles j'allais me trouver aux prises.

J'étais allé bien entendu me présenter à l'ambassadeur d'Autriche, et après avoir écouté toutes mes explications le comte, me regardant un instant, ajouta : « Mon cher ami, je tiens votre entreprise pour tout à fait dangereuse. Les Français démoliront votre théâtre ». J'eus beau protester ; tous mes arguments le laissèrent sceptique et rien ne put le faire changer d'opinion.

Le 4 octobre survint une aventure singulière. Lamoureux, le célèbre chef d'orchestre, vint me trouver en compagnie de l'éditeur Durand, et m'annoncer qu'il mettait opposition à nos représentations. Il s'appuyait sur un contrat passé entre lui et Durand, seuls éditeurs de Wagner en France et par lequel il se disait concessionnaire de toute représentation de *Lohengrin* et de *Tannhauser* en ce pays. A ma demande de me montrer ce contrat, il me répondit évasivement. De tout ceci, et de l'at-

titude des éditeurs, qui, me sembla-t-il, n'auraient pas vu d'un mauvais œil nos représentations, je conclus qu'entre Wagner, Lamoureux et Durand la question de droit n'était pas éclaircie. Voulant gagner du temps je demandai à réfléchir, et insistai encore pour voir le contrat en question. Nous prîmes rendez-vous pour le lendemain soir, chez Lamoureux, et j'y vins accompagné du docteur Reutlinger, avocat qui m'avait été présenté par des amis de Paris. Tout en m'efforçant de persuader à Lamoureux qu'il lui serait impossible, en 1881, de mettre sur pied une représentation française de Lohengrin, ne fût-ce que par manque de préparation des artistes, je fis valoir le point de vue juridique en excipant de mon contrat avec Wagner et mon avocat se joignit à moi. Là-dessus Lamoureux m'interrompt pour s'écrier avec emphase : « Vous ne trouverez pas en France un juge pour donner tort à un Français contre un Allemand ». « Eh bien, répondis-je aussitôt, moi j'ai plus de respect que vous de la justice française, et je suis persuadé qu'un magistrat français donnera toujours gain de cause à un Allemand contre un Français, si l'Allemand a raison ». Cette réponse fit sensation. Tous les assistants, amis et intimes de Lamoureux, m'approuvèrent à haute voix. Mais notre conférence se termina cependant sans résultat.

J'eus donc recours à Bayreuth, et appelai Wagner en témoignage. Je reçus aussitôt cette lettre de Mme Cosima :

« Monsieur et cher Directeur,

« Ci-inclus une lettre qui mettra fin sans doute aux difficultés
« de Paris. J'y ajoute une carte pour un ami qui vous aidera
« avec plaisir. Mon mari vous envoie ses meilleurs souvenirs
« et j'y joins l'assurance de ma considération très distinguée.

« COSIMA WAGNER.

Palerme, le 16 novembre 1881. »

Entre-temps mes négociations continuaient. Deux jours après ma visite à l'ambassadeur d'Allemagne, je trouvai en rentrant d'une représentation de Don Juan à l'Opéra un billet du prince Hohenlohe me priant de passer chez lui le lendemain matin. J'y allai et reçus de bonnes nouvelles. « Au dîner officiel, me dit le prince, je vous ai mis en cause, et j'ai demandé si le gouvernement aurait quelques scrupules politiques à auto-

riser des représentations de Lohengrin, en allemand, par des artistes allemands, en faisant remarquer que les chœurs, l'orchestre et les décors viendraient d'ici. Le président Grévy répondit le premier : je n'y mets qu'une condition, la première loge souscrite le sera par la Présidence. Gambetta ajouta : je retiens la seconde. Et ainsi de suite pour chacun des membres du gouvernement. » Après avoir insisté sur quelques détails, le prince conclut avec bienveillance : « Signez vos contrats, et réservez-moi une loge aussi ».

Je n'ai pas besoin de dire avec quels sentiments de reconnaissance je quittai l'ambassade, et de quel ton réconforté je télégraphiai en Allemagne que le sort des représentations était désormais assuré.

Je conclus avec le directeur du Théâtre des Nations, et lui remis 15.000 francs de provision ; je fournis à l'atelier des décors les cautions nécessaires et pris toutes mes mesures. *Le Figaro* et les autres journaux avaient naturellement signalé ma présence et mes plans. J'étais journellement assiégé au Grand-Hôtel par des musiciens d'orchestre et par des choristes se disant prêts à étudier leurs parties en allemand. Enfin je pus quitter Paris avec la conscience joyeuse, croyant la réussite certaine. La seule voix dont l'avertissement se fût élevé contre nous, celle du comte Beust, était absolument oubliée.

De Paris, je me rendis à Munich pour décider le couple Vogl, et obtenir, en audience du roi de Bavière, les autorisations nécessaires au congé de ces deux artistes. A l'exception de Leipzig, les négociations avec les interprètes étaient partout engagées et touchaient à leur fin.

Que l'on juge donc de ma surprise lorsqu'en arrivant à Munich j'appris de Vogl lui-même, que des dépêches de Paris annonçaient l'échec de mon entreprise. Une d'elles aurait même été adressée directement au roi ; le congé des Vogl serait refusé, par crainte de voir le théâtre assailli pendant les représentations et la vie des artistes allemands mise en danger ! Bien que n'accordant alors aucun crédit à ces nouvelles, je n'en remis pas moins à plus tard ma demande d'audience au roi Louis II, et partis pour Vienne, engager Materna et Reichmann.

A mon arrivée à Vienne l'aspect de la situation était notablement assombri. Les nouvelles de tous les journaux parisiens ne laissaient plus de doute. Une campagne acharnée avait pris

des proportions qui ne permettaient plus de songer à nos représentations. Tous les artistes allemands commençaient à craindre pour leur vie. Que s'était-il donc passé depuis mon départ, pour changer ainsi la disposition des esprits ? La presse chauvine avait peu à peu fomenté une agitation, qui gagna les organes les plus favorables à notre cause. Une partie de la presse nous abandonna, l'autre, comme *le Figaro*, conseilla, sur un ton de bienveillance, de renoncer à un pareil projet. Mais il fallait remplir mes engagements. Je fis envoyer à Leipzig les décors et costumes déjà prêts, et résiliai le contrat avec le Théâtre des Nations en abandonnant les 15.000 francs versés.

Et qui donc avait envoyé la dépêche au roi de Bavière ? L'ambassadeur d'Allemagne lui-même ! »

*
* *

Ici s'arrêtent les souvenirs de Neumann, sur cet incident parisien. Quelques mois plus tard, Wagner écrivait de Palerme à son impresario :

« A propos de Paris, je souhaiterais que vous abandonniez complètement votre projet, et en vérité je ne conçois pas comment j'ai pu prendre sur moi de vous laisser faire votre volonté là-bas. Si vous n'aviez eu déjà engagé des dépenses, ou si j'avais su comment vous tenir compte par ailleurs des frais déboursés par vous à Paris, je vous aurais sérieusement invité à rompre notre contrat. Par contre j'aurais signifié à la société des auteurs et compositeurs dramatiques, dont je fais partie, que j'interdisais à tout jamais et dans quelque langue que ce fût, la représentation d'une de mes œuvres. Vous êtes trop jeune et en somme trop inexpérimenté pour saisir combien tout cela se rattache à l'attitude que j'ai prise en face de ce centre de civilisation arrogante qu'est Paris. Moi, je suis tout simplement écoeuré chaque fois que j'entre en contact avec ces gens là. Je crains que vous n'ayez besoin de quelques expériences répugnantes avant d'en venir là vous aussi. »





UN MANIFESTE DE R. STRAUSS



DEPUIS quelques semaines déjà, nos confrères d'Allemagne sont divisés en deux camps. Visiblement émus du manifeste que R. Strauss publia dans le *Morgen* (n° 1, du 14 juin. Berlin, Marquard) les revues musicales se sont hâtées de se grouper, les unes pour, les autres contre Strauss et ce, avec un esprit d'intransigeance peu propice à la solution raisonnée de la question.

Recherchons, comme en toute chose, l'origine d'abord, puis voyons les effets produits.

Toute l'affaire commença en somme par un article de M. Draesecke dans la *Neue Musik Zeitung* de Stuttgart (n° du 4 octobre 1906 et intitulé *Die Konfusion in der Musik* (La confusion dans la musique).

Pour débiter, M. Draesecke déplore la situation malencontreuse dans laquelle se débat aujourd'hui, et selon lui, l'art musical, ce qui le conduit à parler de la confusion dans la musique. Ceci nous paraît plutôt une opinion qu'un fait acquis, partant sujet à caution. L'art musical certes est actuellement arrivé au tournant attendu et prévu depuis la vulgarisation du principe wagnérien. Et pour critique que puisse être l'heure, pour inquiètes que puissent paraître les recherches, rien, ce nous semble, n'autorise à parler de situation malencontreuse et d'y voir même des symptômes de confusion. Au

contraire, il règne dans les clans musiciens une discipline de sympathie qu'on regrette plutôt, vu le renoncement à la personnalité qu'elle engendre. Ils sont nombreux ceux-là, n'est-ce pas, (et nous le constatons avec regret) qui n'ont eu d'autre objectif que de suivre Debussy ou Strauss. La plus mince individualité serait certes bien préférable à la plus géniale des imitations. Cela a-t-il empêché certaines personnalités fortement douées telles que Paul Dukas par exemple, d'aller leur propre chemin, de savoir admirer sans copier l'œuvre d'autrui, et de créer, à leur tour, œuvre de valeur ? Cette manie de singer les maîtres du jour doit être interprétée comme preuve manifeste de natures faibles et médiocres, ayant besoin d'un appui, d'une marque consacrée pour faire accepter leurs produits. Dès lors, que nous chaut le combat pour de tels artistes ? Ils seront assez tôt victimes de leur procédés et si quelqu'un d'entre eux se sent les reins intacts après la chute, il saura certainement trouver un autre chemin, se gardant de marcher à l'avenir sur les plates-bandes qui le menèrent à la roche tarpéienne.

Mais passons. M. Draesecke constate encore *le goût de destruction* dont on paraît animé à l'égard des *traditions sacrées*, des règles de la beauté, ainsi que l'impiété vis-à-vis des énormes travaux du passé. Les quelques pages qui sont à notre disposition ne nous permettent guère de pousser à fond la question palpitante qu'agite notre confrère allemand : Le goût de destruction des traditions sacrées ? Où le voyez-vous donc ? L'impiété à l'égard du passé ? Encore une fois où la rencontre-t-on ? Jamais les Grands, les *véritables Grands* du passé ne furent tant choyés et vénérés qu'à l'heure actuelle. Ce ne sont que Société Beethoven, Société Bach, Société Mozart, Société Hændel, Haydn, Wagner, etc, et c'est à pareille époque où ces maîtres-fondateurs sont aux programmes de tous les grands Concerts, aux Catalogues des rééditions luxueuses qu'on vient parler de destruction des traditions sacrées ! Ah ! parce que la génération actuelle ne les veut point imiter servilement, parce que tout en admirant ceux qui écrivirent « l'Évangile » les jeunes veulent chercher d'autres voies, c'est pour cela que M. Draesecke leur jette l'accusation d'impiété. Aucune tradition d'art, aucune, n'est sacrée. Cela va peut-être irriter fortement notre honorable confrère, mais cela est. Supposons par exemple un Beethoven pensant comme M. Draesecke ! (J'en demande

pardon aux Mânes du grand Symphoniste) que lui serait-il advenu ? Certainement d'être un compositeur écrivant avec beaucoup de goût dans le style de Hændel — n'oublions pas la tradition *sacrée* — mais c'est tout et nous en serions actuellement à déplorer l'absence de tout lien entre l'époque très classique de Mozart, Haydn... et les Romantiques Schumann, Chopin, etc. A moins que l'absence de ce créateur de la symphonie n'ait fait reculer l'humanité de plus d'un siècle, et nous admirerions les productions secondaires de cette époque.

Mais les idées de M. Beethoven différaient sans doute de celles de M. Draesecke, et nous avons à la place du vide qui était inévitable, un sommet, un seul, mais combien élevé et qui relie la chaîne. Nous avons les neuf symphonies qui permirent à Weber, Schumann, Wagner, Berlioz et même Liszt de saisir la direction à suivre, de construire sur un sol éprouvé et robuste et non sur le sable mouvant de la musique de convention. C'est cette dernière qu'il faut combattre, car c'est elle qui sous prétexte de respecter les traditions fait œuvre néfaste, ne portant pas l'empreinte de son créateur et de son époque mais celle d'un maître passé et d'une époque antérieure. Et puisque chaque époque a eu son *Maître*, son peintre, son poète, son musicien, pourquoi revenir vers eux autrement que pour savoir comment il ne faut pas faire si l'on tient à ne pas ressasser ce qu'ont dit éloquemment nos pères ? Il faudrait cependant bien se mettre en tête que le passé et son étude ne nous doivent servir que pour en tirer des déductions aptes à nous fournir des formules pour l'avenir, mais qu'il ne doit pas être le but ; le passé en Art n'est qu'un point de départ, et le plus souvent stérile la besogne qui consiste à déterrer des cadavres. C'est à l'artiste qu'incombe le soin de créer des règles que promulgueront, s'ils le veulent, les théoriciens, au lieu d'astreindre l'artiste à suivre des théories dictées par les théoriciens lesquels, en somme, n'ont puisé leur savoir que dans les œuvres géniales. Tous les Grands ne nous ont-ils pas dit que *l'artiste est libre* et doit créer selon sa fantaisie ? Nous rappelons ici la fin de cours d'un de nos plus éminents professeurs de composition, et lui-même compositeur consacré sur toutes les grandes scènes du monde entier : « Et maintenant, Messieurs, il ne vous reste « plus qu'à oublier tout ce que vous avez appris... et à faire « de la Musique ». Ce maître était un honnête homme et une

intelligence. Le génie ne subit pas des règles ; il bouleverse des théories établies, et crée des règles à son art. Le propre du génie est d'être créateur, et il faut qu'il le soit sous peine de n'exister pas.

Autre chose et que connaissent tous les musiciens. Prenez un traité d'harmonie et constatez que pas une règle n'est établie sans admettre plusieurs exceptions. Que veut dire cela ? Probablement que chacun d'entre nous mettra à profit telle exception qui semble le mieux répondre à son talent, ce qui démontre le néant des règles de beauté puisque leur stricte application nous conduit vers ce beau style conventionnel pour lequel semble vouloir combattre notre honorable confrère de Dresde. Il est à espérer que le traité d'harmonie de l'avenir n'aura que quatre pages pour renseigner l'élève sur les règles épuisées et afin qu'il sache ce qu'il ne doit pas faire, lui, pour ne pas perpétuer, œuvre stérile, les formules de la Tradition.

Plus loin, M. Draesecke dit avec plus de raison que pour beaucoup de Jeunes, une orchestration savoureuse est sœur d'une bonne composition. Tout en laissant encore la part immense qui revient à une orchestration bien conduite qui est en somme une distribution à vingt parties d'une idée musicale, donc une composition, ce serait une erreur profonde que de croire qu'une idée, quelque creuse ou impersonnelle soit-elle, puisse acquérir ses lettres de génie en étant présentée sur une orchestration touffue à l'excès. N'est-ce pas là l'argument qui va nous mettre en contact avec R. Strauss ?

*
* *

Abordons à présent le *Manifeste de Fontainebleau* ainsi que l'appellent nos confrères d'Outre-Rhin (il nous semble qu'on en parle un peu trop comme s'il s'agissait du traité de Vienne ou de Francfort, et telle n'est cependant pas sa portée).

R. Strauss commence par nous dire qu'il lui répugne de publier une espèce de programme sur les tendances musicales qu'arborera la revue *Morgen*. Dès lors pourquoi ce programme ? Nous devons cependant supposer que Strauss croit le monde musical suffisamment à même de saisir ses tendances sans programme conducteur. On s'en passerait aisément, puisque

le premier article nous eût renseignés sur la position que cette Revue compte occuper — et Strauss aurait pu continuer à cultiver son « aversion pour toute manifestation littéraire ». Cependant, les éditeurs ne laissèrent point Strauss à ses occupations jusqu'à ce qu'il leur eût donné de Fontainebleau (tel Napoléon I^{er} de Moscou pour le Théâtre-Français) le manifeste incriminé. Strauss a négligé une occasion superbe de se conformer à son principe selon lequel, seules les œuvres d'un artiste doivent lutter pour ses principes — et non des articles de revue tombés de sa plume. Et puisque M. Strauss veut bien annoncer que dans l'avenir, il cédera la place à ceux qui ne peuvent vivre sans mots d'ordre, nous croyons pouvoir prédire la fin prochaine de cette polémique.

Dans la suite le célèbre compositeur se demande s'il existe pour la musique un parti progressiste ? Or, selon M. Strauss il n'en existe pas. Signalons cette thèse à ceux qui ne savent sur quoi écrire. Existe-t-il en musique un parti progressiste ? Et à moins que le stricte *Non* de M. Strauss ne vous tienne pour quittes, vous aurez là matière à dissertations d'une utilité que nous ne voulons pas apprécier. Il faut cependant bien avouer que tous les grands Maîtres, tous les véritables Maîtres du moins, surent être en progrès marqué sur leurs prédécesseurs et leurs contemporains, que bientôt se groupa autour d'eux un parti d'émules qui finirent par former, tout comme en politique, un parti. Car un parti comprend d'ordinaire une tête, une seule, et de multiples membres, utiles chacun, mais soumis aux volontés de la tête seulement. Mentionner des exemples serait oiseux, car ils sont amplement connus de tous ; Wagner fut un progressiste, comme Liszt, comme jadis Chopin, Berlioz et Schumann.

Il y a donc bien un parti progressiste en musique, et si R. Strauss n'en veut pas être, que désire-t-il ? Mais il aurait beau désirer, son œuvre est là qui le classe à la tête même d'un groupe dont il cherche à nier l'existence. Et même s'il voulait être réactionnaire dans le sens qu'il entend, que comme compositeur il ne saurait subsister. Un programme comme celui-là serait excellent pour l'auditeur mais ne peut servir de ligne de conduite au producteur. Qu'il existe et qu'il existera toujours un parti réactionnaire, c'est un fait patent. Mais il n'a jamais pu enrayer la marche du Génie ni lui dicter ses prédilections.

Quelle est donc la raison pour laquelle M. Strauss s'en effraie de la sorte ? Son vénéré maître, R. Wagner, ne s'émouvait pas pour si peu. Ou devons-nous croire que les réactionnaires sont les *voix de Dieu* dont parle Strauss à un autre endroit de son exposé, lorsqu'il évoque le mot de C. M. de Weber disant du public : « L'individu est un âne, et la société est cependant la voix de Dieu ? »

Ces voix de Dieu se retrouvent derrière les murs des Conservatoires, selon R. Strauss. Ce n'est un secret pour personne que l'enseignement actuel de la composition musicale est sujet à de fortes et justes critiques. Oui, M. Strauss, vous le dites bien, il faut en finir avec ceux qui, armés des tables de la loi, veulent nous les imposer. Leur *anathema sit !* ne doit plus, nous effrayer et ne vous effraie d'ailleurs pas trop, n'est-ce pas M. Strauss ? Mais, de grâce, ne prenez pas pour arguments les boutades de Wagner ; il en a trop faites pour qu'elles aient ombre de sel et de logique. C'est dire que nous ne prendrons jamais au sérieux Wagner lorsqu'il parle de brûler *Siegfried*, après une seule audition devant un parterre d'esprits sympathiques. Non, jamais Wagner ne songea à brûler quoique ce soit, mais il savait l'attrait de pareilles phrases auprès du public.

Là où R. Strauss a encore raison (et il n'est pas le seul à avoir cette opinion, car tel fut le principe de toutes les écoles nouvelles) c'est que l'amour et l'admiration que nous vouons aux maîtres du passé ne doit point nous arrêter dans notre marche vers l'éternel progrès. Or, c'est là, ce me semble, le principe de l'école moderne et tous ceux qui se rattachent au mouvement désiré par Strauss, mouvement auquel il promet l'appui de sa Revue, sont des... progressistes. Ils forment ce parti dont l'éminent compositeur allemand nie l'existence, et pourquoi ? M. Strauss aurait-il fait sien le mot de Médée :

Moi seul et c'est assez ?

Till Eulenspiegel n'est pas mort en M. Strauss ; il sait le prouver à l'occasion.

Pour terminer, l'auteur du Manifeste recommande de rejeter l'esthétique pédantesque de l'école qui ne saurait servir à mesurer des œuvres portant en elles-mêmes les éléments d'appréciation nécessaires. Voilà que M. Strauss parle *pro domo* ; il nous avait d'ailleurs avertis au début que la question ne pouvait

se traiter autrement . Et parlant *pro domo* Strauss entend bien que nous n'appliquions pas à *Salomé* l'élément d'appréciation dont nous nous servons lorsqu'il s'agit d'œuvres d'autres musiciens dont les productions s'accommodent mieux de l'esthétique des pédants. Cela paraît si subtil que cela finit par ne plus l'être du tout. Ceci tuera cela ; le commentaire tuera l'œuvre, M. Strauss nous fera prendre *Salomé* en grippe. Et le maître allemand détruit les lois du passé et du présent, mais il en forge pour le futur, s'adjugeant la place de dictateur en musique. Non, M. Strauss, pas de lois, pas de lois du tout, ni théoriques ni esthétiques. Des œuvres ! des œuvres ! comme réclamait déjà Schumann. N'ayez crainte ; les bonnes subsisteront, les mauvaises tomberont, et vous verrez ce que seront encore les œuvres qui créeront les règles et non le contraire. Et l'on se passera de lois.

* * *

Tout serait pour le mieux dans le plus musical des mondes s'il n'y avait M. Draesecke qui, dans les *Signale* (Leipsig, 19 juin 1907) marque son dépit de se sentir plus particulièrement atteint par ce qu'il appelle l'Ukase de Strauss. M. Draesecke ne nous semble pas être la personnalité qu'il fallait pour répondre à M. Strauss. Etant lui-même compositeur et quoique ayant enregistré moins de succès que l'auteur de *Salomé*, ce qui pour certains constitue une base d'appréciation, le chroniqueur des *Signale* semble, lui aussi, parler *pro domo*, et en concurrent aigri et vexé par le succès de son jeune confrère. L'avenir nous dira jusqu'à quel point *Salomé* est une date ; il n'y a donc pas encore à s'alarmer. Laissons faire le temps qui s'entend mieux que nous à dissiper toute confusion. D'autre part, ne croyez-vous pas, M. Draesecke, que pour ne pas être expliqués musicalement (par vous) certains passages de l'œuvre de Strauss soient quand même de la musique ? Vous appuyez votre assertion sur celles de « têtes fortes » comme vous le dites ? Mais que direz-vous de Berlioz contre Wagner ? Schumann contre Tannhauser ? Nietzsche et Wagner ? Nous ne citons que des têtes fortes puisque telles sont celles dont les jugements étayaient le vôtre. Mais doit-on rejeter ce qu'on ne s'explique pas ? Vous donnez par là trop beau jeu à M. Strauss et souli-

gnez tacitement ce passage de son article : « Des collègues, « anxieusement préoccupés de leur propre valeur, sans puis-
« sance créative, uniquement en possession d'une certaine
« technique vieillie, réfractaires à tout élargissement des moyens
« d'expression, et dont les principes sont fondés sur une esthé-
« tique surannée, se risquent de nouveau en bataillon réaction-
« naire, de plus en plus dans le public, tentant de rendre la vie
« amère aux progressistes ».

Evidemment, Monsieur le conseiller aulique, vous le dites bien, personne n'a rendu la « vie amère » à M. Strauss qui peut même se dire un des plus heureux, un enfant gâté ; mais ne sont-ce point ceux-là justement qui crient à la « vie amère » pour le plus petit échec ?

*
* *

Le véritable problème est celui-ci, croyons-nous :

R. Strauss a-t-il réellement créé de nouveaux moyens d'expression, ou ne s'est-il pas contenté d'élargir les bases acquises, d'agrandir le cadre dans lequel se déroulent les images de sa fantaisie ? Orchestration hypermoderne, contrepoint poussé aussi loin que possible, harmonie libérée de bien des règles, prédominance de l'orchestre sur le chant, tout cela ne constitue qu'un développement des moyens connus, mais ne forme point encore un langage nouveau, un art nouveau.

Il nous paraît nécessaire de bien établir d'abord nos bases d'appréciations. Que pouvons-nous appeler créer en musique ? Incontestablement, remettre et appliquer une théorie qui eût effrayé les maîtres anciens, où à laquelle ils n'auraient point pensé, trouver les modes d'expression du Beau, des grands sentiments auxquels correspondent les grandes phrases. Berlioz, en traitant l'orchestre en poète, a innové. Wagner, en suivant sa théorie du fil conducteur, du leitmotif, a innové. Tous deux ont fait une application sensationnelle de tendances encore imprécises à leur époque. Ils ont eu la claire conception de leur volonté musicale, et se créant à eux-mêmes des lois, les ont suivies jusqu'à leurs extrêmes conséquences.

Voici donc, nous semble-t-il, la question nettement posée et scindée en ses deux parties essentielles : qu'est-ce qu'innover

et qu'est-ce qu'innover avec une claire conscience des nécessités artistiques de demain ?

Malgré les sinistres prédictions de M. Strauss et son plaidoyer, on sera peut-être forcé de reconnaître — et lui-même plus tard — que son contrepoint à plusieurs parties n'est qu'une extension et non une création, que si l'effort prodigieux qu'il révèle est admirable, comme l'est tout effort prodigieux vers le beau, il n'a peut-être pas encore fourni la formule autour de laquelle évoluera la pensée musicale du 20^e siècle, et qu'enfin, ce n'est peut-être justement pas, après le remplacement du contrepoint par l'harmonie, le remplacement de l'harmonie par le contrepoint qui résoudra la question.

M. Strauss est un maître des combinaisons multiples. Mais quoi ? Est-ce là tout ce qu'il faut pour créer ? Il y faut quelque chose de plus ; quelque chose qui ne s'apprend pas même dans les œuvres des maîtres, quelque chose que toute la science d'un chef d'orchestre consommé ne peut donner ; il faut cette petite étincelle qui produit un si grand éclat et qui se révèle aux âmes, aux sensibilités simplement normales, par l'expression grandiose et parfaite de cette chose tout imprécise qui sommeille au fond de nous, vers les régions des sentiments inexplorés.

GASTON KNOSP.





LE MOIS

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

Je n'ai pas l'intention d'examiner en détail les mérites des candidats heureux ou malheureux, de réviser les arrêts du jury ou de les ratifier : d'autres se sont chargés de tenir, jour par jour, le public au courant d'épreuves aussi intéressantes, en leur genre, que le grand prix cycliste ou la traversée de Paris à la nage. Ils ont su mieux que moi présenter les favoris, vanter leurs performances, célébrer leur triomphe ou maudire leur défaite imprévue, prophétiser leur avenir, évaluer la capacité d'un baryton, calculer la vitesse probable des doigts d'un pianiste et soupeser les charmes d'une soprane. Pour nous, qui ne parions point, une classe du Conservatoire n'est pas une écurie de courses, et l'Opéra-Comique, où se disputent les prix, n'est pas une piste dont l'orchestre représenterait la pelouse et dont le pesage se trouverait aux premières loges. Ce qui nous attire et nous retient, des journées entières, en cette salle où parfois le même morceau se répète avec les mêmes nuances une trentaine de fois, ce n'est pas tant la curiosité d'apprendre ce qu'il adviendra de tel jeune talent ou de telles prétentions : nous voulons savoir comment on jouera et comment on chantera, demain, la musique que nous aimons. Question grave, question vitale pour un art qui, comme le nôtre, ne parvient au public qu'à la faveur de la réalisation matérielle. Le sort de la musique entière est celui qui, dans les lettres, est réservé au seul théâtre. C'est pourquoi la qualité des interprètes a pour nous une telle importance ; c'est pourquoi aussi on peut augurer du progrès

ou de la décadence de telle ou telle catégorie d'exécutants. Un compositeur n'écrit que pour être joué, et un artiste ne vit que si on lui fournit de la musique à déchiffrer. Les violes et le clavecin ont disparu de nos orchestres au moment où des sonorités plus fortes ont été demandées. L'adoption d'un instrument nouveau coïncide toujours avec l'apparition d'une forme ou d'un style inconnu jusque-là. De cette manière, les concours du Conservatoire donnent, sur l'avenir de notre art, les plus précieuses indications.

Si une décadence, aujourd'hui, est manifeste, c'est celle de l'art du chant en France. Les belles voix, les voix puissantes et séduisantes, celles dont une seule note ravit d'aise, se font plus rares d'année en année ; et l'éducation de nos chanteurs laisse de plus en plus à désirer, car elle n'est plus en rapport avec leurs moyens. Voyez les morceaux de concours : le *Tableau parlant*, les *Dragons de Villars*, *Joseph*, le *Maître de Chapelle*, les deux *Iphigénies*, les *Indes Galantes*, la *Fête d'Alexandre*, les *Huguenots*, le *Trouvère* et *Rigoletto* y foisonnent, coupés à intervalles réguliers par le terrible *Perfide parjure* de Beethoven, dont le privilège me demeure inexplicable. Plusieurs de ces airs sont fort beaux, d'autres sont affligés d'une pauvreté lamentable que seul pouvait couvrir, au temps jadis, le prestige d'une brillante exécution. Tous exigent des voix fortes, bien timbrées, résistantes, capables de tracer d'un seul mouvement la courbe entière d'une phrase, et de mettre en relief tous les effets, ornements et agréments. Or, on en impose l'exécution à de malheureux jeunes gens dont l'organe étroit, mais délicat souvent, eût fait merveille dans la romance et le lied, à condition d'être soumis à une culture rationnelle. De là une gêne, une tension perpétuelle, un effort pénible, et, finalement, des voix dures, rompues, mal assises, usées avant d'avoir été posées, fanées avant d'avoir mûri. C'est une loi bien connue, qu'un chanteur bien doué doit passer par le Conservatoire, pour que la carrière lui soit facilitée à ses débuts, mais y doit séjourner le moins longtemps possible, sous peine d'en sortir muet. Des exemples nombreux viennent chaque année illustrer cette vérité funeste. Mlle Lapeyrette, qui est une artiste de grande valeur, a paru elle-même bien près de succomber l'an passé ; nous avons eu la joie de la retrouver en pleine possession de son organe un peu dur et saccadé, mais qui, somme toute, va fort bien avec

son jeu nerveux : une interprétation vraiment tragique d'une scène du *Trouvère* lui a valu un premier prix d'opéra, et nous donne l'espoir de la revoir bientôt, en des œuvres plus modernes, qui seront plus à la mesure de son talent.

Car il faut bien dire que la musique contemporaine, même celle qu'on écrit pour le théâtre, exige de moins en moins cette ampleur et cet éclat qu'on veut à toute force tirer des gosiers les plus rebelles. La voix n'est plus aujourd'hui utilisée pour elle-même, en vue de son charme propre ; elle doit prononcer nettement des paroles, leur donner un accent juste, et traduire avec exactitude toutes les nuances d'une émotion que le piano ou l'orchestre se charge d'envelopper d'une musique aux formes définies. C'est le poète qui se confie au chanteur, bien plus que le musicien : une diction sûre, une respiration savante, et une absolue sûreté d'intonation, jointes à l'intelligence et à la culture littéraire indispensable, sont aujourd'hui les qualités requises avant toute autre. Nous n'avons que faire de ces vociférations qui sont l'unique souci des professeurs de chant officiels. La mauvaise acoustique de l'Opéra et le déplorable tapage que trop souvent s'y permet l'orchestre sont pour quelque chose, certainement, dans cette préoccupation. Mais l'Opéra n'est pas tout ; ce n'est même à peu près rien qu'une sorte de musée rétrospectif, dont la visite s'impose à tous les voyageurs de passage à Paris. Les émoluments, je le sais, y sont plus gros que partout ailleurs, mais ces chiffres prestigieux sont chèrement payés par l'obligation de remettre debout sans cesse une musique qui tombe de vétusté : *Faust*, les *Huguenots* ou l'*Africaine*. Les chanteurs capables à la fois d'un tel courage, et d'un volume de voix suffisant pour traverser un désert glacé, sont fort rares ; ceux qui, comme Mlle Bréval, joignent à ces dons extraordinaires un très grand talent de tragédienne, paraissent à deux ou trois reprises peut-être dans le cours d'un siècle. Les autres se contentent d'ouvrir de larges bouches, de gonfler des poitrines pareilles à des coffres et de déchirer l'air sans souci de la justesse ni de la vérité. Ce n'est pas à un pareil résultat que doit viser l'enseignement du chant au Conservatoire.

Le pire, c'est qu'à demander ainsi aux voix plus qu'elles ne peuvent donner, on arrive à faire tort même aux plus solides. M. Duclos, premier prix de chant de cette année, a certaine-

ment ce qu'on appelle une voix de théâtre ; point ne lui serait besoin d'un grand effort pour se faire entendre ; il le donne néanmoins, cet effort ; où les autres crient, il hurle, à faire tomber les murs de la salle et à briser le tympan de M. Alfred Bruneau. Son invocation au Soleil, dans les *Indes Galantes* de Rameau, a été lancée avec une telle fureur, que l'on ne pouvait plus discerner ni la forme des phrases, ni la hauteur exacte des notes ou le son des syllabes. Car ces voix forcées n'ont naturellement ni assurance, ni souplesse, ni aisance. L'enseignement du chant doit être, au Conservatoire, réformé de fond en comble : il faut abolir la tyrannie du théâtre, mettre largement à l'étude la musique lyrique, ce qui permettra de faire travailler chacun selon ses aptitudes, détruira l'abominable superstition de la voix forte, montrera la nécessité impérieuse d'une bonne pose de la voix et d'une articulation précise, et rendra nos chanteurs plus capables de rendre des services à l'art moderne. On compte, aujourd'hui, les artistes capables, je ne dis pas de bien interpréter, mais, seulement de chanter avec correction *Pelléas et Mélisande*, la *Bonne Chanson* ou les *Histoires naturelles*. Et cependant toute la vie de notre musique est là, elle n'est pas dans l'ancien opéra ni dans les œuvres modernes qui, comme l'*Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau, en exagèrent l'emphase et la froideur. Il faut, si l'on ne veut pas décourager nos musiciens d'écrire pour le chant, que le Conservatoire cesse enfin de nous offrir tant de stentors inutiles, et d'ailleurs impuissants

Il est vrai qu'on peut se demander si la musique vocale n'est pas en effet appelée à disparaître. Le rôle du chanteur se réduit, il tend vers zéro. Cette marche continuera-t-elle, ou y aura-t-il un point de rebroussement ? La première hypothèse n'a rien d'invraisemblable ni de choquant. Déjà, dans mainte œuvre récente, la partie chantée pourrait, sans dommage, être simplement récitée, ou même supprimée : la musique ne perdrait rien, pour cela, de son intérêt, et presque rien de sa signification. Il est fort possible qu'on franchisse ce dernier pas, et alors la pénurie des voix, la décadence des études serait un signe des temps, une manifestation impossible à conjurer, parce qu'elle dépendrait d'une loi générale. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que le phénomène se produise d'abord en France, alors que l'Italie s'enorgueillit encore d'un Tamagno ou d'un Caruso.

Nous sommes aujourd'hui en avance sur ce pays, d'une bonne soixantaine d'années. Peut-être un temps viendra-t-il où la voix humaine sera un instrument ancien, comme aujourd'hui le clavecin ou la viole de gambe. Ne voyons-nous pas partout le mécanisme se substituer à l'homme et faire mieux que lui ? Au Conservatoire même, les concours d'instruments ne dépassent-ils pas de beaucoup en intérêt les concours de chant ? N'est-ce pas là qu'on rencontre aujourd'hui les natures les plus musicales et les plus personnelles ?

Il faut excepter cependant certains instruments à corde, longtemps rois de l'orchestre, et dont on a tant joué qu'ils semblent aujourd'hui fatigués : ni le violon ni le violoncelle ne nous ont, cette année encore, révélé aucun talent de premier ordre : ce furent de froids concours, où le jeu a paru chez tous également correct, le son également maigre et inexpressif. L'alto grave et doux est déjà plus riche ; MM. Lefranc et Bouyer, premiers prix tous deux, ont montré le premier de l'ampleur et de l'ardeur, le second du sentiment et du goût ; ce sont deux musiciens. Quant à la contre basse, c'est un des plus beaux instruments de l'orchestre, capable de la puissance la plus irrésistible comme de la plus immatérielle douceur, et exempte de ce grincement qui afflige la sonorité de tous ses frères plus petits.

Aussi nous a-t-elle fait connaître deux artistes remarquables : M. Jou, plein d'autorité, de vigueur et de chaleur, maître d'une sonorité qu'il sait atténuer sans mièvrerie et garder pleine jusqu'à l'extrême aigu ; et Mlle Césin, qui entre valeureusement en lutte avec le monstre et le dompte, le contraint à chanter, sous ses doigts nerveux, d'une voix pleine, égale et expressive. Les progrès de cette classe sont très manifestes ; les autres restent stationnaires, et je crois qu'en effet le violon et le violoncelle, dans un avenir assez prochain, cesseront d'être les instruments à tout faire, à qui d'un bout à l'autre d'une partition le silence est interdit. Notre orchestre sera débarrassé de cette grisaille perpétuelle, que les tons plus francs avaient souvent tant de peine à percer.

On sait qu'une révolution faillit se produire à l'Opéra-Comique, il y a quelques années, lorsqu'on découvrit qu'une scène entière de *Pelléas* n'accordait aux premiers violons que cette mention seditieuse : *Tacet*. En dépit du préjugé, les violons

sont appelés à se taire plus d'une fois à l'avenir : tout le progrès de l'orchestration est au prix de l'abolition de leur privilège ; modeste sera leur place, à côté des instruments plus colorés dont la technique est aujourd'hui perfectionnée au point de ne plus faire obstacle à la volonté du compositeur. Les instruments à vent, en bois et en cuivre, soutenus des contrebasses et mêlés aux altos qui se marient si bien avec eux, sont l'âme de l'orchestre moderne. Et c'est pour cette raison sans doute que leurs concours sont, depuis quelques années, de plus en plus remarquables : c'est un instinct sûr, qui oriente de ce côté les mieux doués d'entre nos jeunes musiciens. Des flûtistes au son léger, délicat et plein cependant, comme MM. Cléton et Chevrot (premiers prix), les tendres et brillants clarinettistes comme M. Blachet (premier prix) ou M. Rouillard (deuxième prix), des bassonistes profonds, doux et vibrants comme MM. Dhérin (premier prix), Thauvin (deuxième prix), Chastelain et Taisne (premiers accessits), sont aujourd'hui plus utiles à la musique qu'un Paganini ou qu'un Sarasate. Les hautbois m'ont paru plus froids et plus raides, à l'exception de M. Longatte (premier prix), qui ont interprété avec chaleur la musique distinguée de M. Guy Ropartz, auteur à la fois du morceau de concours et du morceau de lecture. Quant aux instruments de cuivre, le plus remarquable a été assurément le cornet à pistons, dont le son facile, souple, capable de toutes les nuances, plein d'entrain et de verve, ne doit à aucun prix être perdu par nos orchestres ; c'est l'instrument populaire moderne, et il offre à nos compositeurs des effets pittoresques pareils à ceux que les contemporains de Rameau demandaient aux hautbois et aux musettes. Il possède, en particulier, un caractère joyeusement sentimental que la mimique expressive de M. Bentanaseck a fort bien mis en valeur ; ce jeune comédien, qui s'entend comme personne à envoyer ses notes d'un pavillon significatif se recommande en outre par un son vibrant d'une douceur extrême dans le piano et un style musical ; et j'en dirai autant de ses compagnons MM. Lemaire, plus éclatant, Cherrière, plus noble et plus nuancé, et Body, plus correct. Les seconds prix, MM. Lathouwer et Béghin, ne le cèdent que de peu aux premiers ; et tous les élèves de la classe ont paru, à juste titre, dignes d'une récompense. D'ailleurs le morceau de concours de M. J.-G. Pennequin, et le morceau de lecture de M.-G. Parès, convenaient fort

bien à un instrument destiné avant tout aux chants faciles et aux rythmes nets. Je n'en dirai pas autant du morceau écrit pour le cor par M. Alfred Bachelet et intitulé, on ne sait pourquoi : *Dans la montagne*. Ce qu'on entend dans cette montagne, ce sont des arpèges à peu près impossibles, des sons bouchés, des trilles, et tout un amas de difficultés qui se traduisent par des roucoulements timides, gauches, incertains et ne laissent pas au son le temps de se former. Le cor est certainement le plus doux, le plus flûté des instruments de cuivre; mais son charme vient justement de ce que cette douceur est jointe à un héroïsme dont il ne faut pas le priver. La trompette, en revanche, est capable, elle aussi, d'une ténuité exquise et lointaine (voir la partition de *Pelléas*) à laquelle le *Choral* de M. Georges Marty n'a pas cru devoir faire appel; mais le son, chez tous, a été si pur, si noble, si triomphal, que l'on ne pouvait demander moins de huit récompenses sur neuf élèves présentés. Enfin la trombone a, comme le cor, manqué quelque peu de vigueur, mais montré une sûreté exemplaire. Et ces instruments de cuivre sont par eux-mêmes si beaux, que leur journée, la dernière des concours, a été de toutes la plus heureuse pour nous.

Je ne prétends pas cependant que l'orchestre de l'avenir doive être entièrement formé de bois et de cuivres. Plus s'accroîtra le nombre et la richesse des sonorités produites par le souffle, plus il sera besoin, pour les séparer et les éclaircir, des instruments plus francs d'attaque, où le son est produit par un choc. J'espère que les timbales chromatiques dont M. G.-L. Lyon a entrepris l'étude, recevront bientôt leur forme pratique; le célesta Mustel peut aussi s'adjoindre des nouveaux registres où l'on utilisera les timbres particuliers du bois, du verre et de différents métaux. Surtout la harpe deviendra de plus en plus indispensable, et il faut absolument qu'elle arrive à la même liberté d'intonation que les autres instruments de l'orchestre. La harpe chromatique est donc assurée du succès; a-t-elle dès à présent acquis toutes les qualités de sa rivale? C'est ce qu'on peut contester: le son, beaucoup meilleur qu'au début, reste sec dans les deux octaves supérieures. On remédierait peut-être à ce défaut en construisant deux harpes différentes, une grave et une aiguë: il n'y a pas de raison pour réunir ce qui, dans toutes les autres familles de l'orchestre, est divisé entre deux, trois, quatre ou même cinq parties. Quoi qu'il en soit, les quatre

concurrents de cette année ont joué avec une pureté de style et une finesse de sentiment qui m'ont paru particulièrement louables chez Mlle Labatut (premier prix), et le tout jeune M. Mullot (premier accessit). La harpe à pédales a bien défendu son antique prestige, mais l'instrument au son limpide tient mal l'accord, et presque tous les concurrents, préoccupés avant tout de se faire bien entendre, ont arraché les cordes au lieu de les effleurer, et sont restés insensibles à ce sourire voilé, d'une grâce exquise, dont s'éclaire doucement l'*Impromptu* de M. Gabriel Fauré. Je ne fais exception que pour Mlle Emilie Delgado Perez (premier prix), d'une nervosité concentrée et Mlle Petit (second prix), plus expansive et non moins musicienne.

Le piano est devenu aujourd'hui un instrument de première nécessité, à la fois pour l'amateur qui veut y lire les œuvres nouvelles, et pour le compositeur qui y met ses harmonies à l'épreuve. C'est aussi un instrument artistique, à condition que l'on sache enrichir, en les combinant entre eux de diverses manières, ses sons naturellement peu variés. Toute une écriture nouvelle est née aujourd'hui de cette recherche, et certains de ses effets ont pu même être transportés du piano à l'orchestre. Mais Liszt avait tout prévu, comme le prouve l'admirable morceau de concours de cette année la *Valse de Méphisto*, musique fougueuse, échevelée, romantique, toute en galops furieux et en violents désespoirs, et en même temps large, sonore, abondante en sonorités expressives, en harmonies neuves, en agrégations de notes inouïes. Ce n'est pas là, à vrai dire un morceau d'élèves ; mais ainsi on a pu mieux distinguer ceux d'entre ces jeunes gens qui étaient d'honnêtes travailleurs et ceux en qui s'annonce un talent personnel : je citerai au premier rang parmi ceux-ci M. Nat (premier prix) qui a su, presque le seul, composer son interprétation avec art, et M. Trillat (second prix), très jeune encore, mais d'une sensibilité fine et distinguée.

Quant au concours de piano des femmes, il a été fort pâle ; et la sonate en *la bémol* de Weber y est devenue un bavardage assez futile, ce qui, je dois lui dire, n'est pas absolument un contre-sens. Je me suis permis, au cours de ces divagations estivales, plus d'une prophétie. Je terminerai par celle-ci qui, je pense, ralliera au moins tous les vœux : qu'un temps viendra enfin où les jeunes filles ne joueront plus de piano.

LOUIS LALOY.

CONCOURS D'ORGUE.

Ç'a toujours été pour moi un mystère que l'indifférence actuelle du public à l'égard de l'orgue et des organistes. L'instrument et sa littérature valent pourtant qu'on s'en occupe : Bach, Hændel, Mozart, Beethoven, Franck, furent de grands improvisateurs et les musiques spontanément écloses sous leurs doigts dépassaient en beauté leurs compositions écrites ; l'orgue étant pour eux l'instrument maximum quant à l'étendue, à la dynamique et au timbre.

A vrai dire, il n'en est pas de même au Conservatoire : rien de plus affreux que le petit deux claviers où tous les jeux sont dans la même boîte et où la pédale ne comporte pas de 16 pieds ! A un moment, malgré les efforts combinés de Guilmant et du malheureux élève, l'expressive refuse de s'abaisser. Il me paraît indispensable de remédier à un pareil état de choses autant par égard pour le public éventuel (puisque la salle est là pour le recevoir) que pour la bonne conduite des études. Un sacrifice analogue à celui qui fut consenti rue St-Jacques n'aurait rien d'exagéré ; un instrument de trois claviers avec une quarantaine de jeux dans deux boîtes, et une montre destinée à assurer l'esthétique du tout, serait à peine digne de notre Conservatoire National.

Cinq élèves sur les huit qui forment la classe de Guilmant avaient été admis au concours. Le jury a fait son devoir en décernant deux premiers prix, l'un à M. Dupré, l'autre à M. Fauchet. Le premier a montré une originalité de bon aloi dans ses diverses improvisations : je ne serais nullement étonné que d'ici quelques années ce jeune homme donnât des preuves d'un rare tempérament musical. Il lui serait du reste utile de se plier quelque temps encore aux exigences des règles de l'école afin d'acquérir une pleine maîtrise des procédés et une solidité d'écriture qui lui manqueraient toujours. Quant à M. Fauchet il eut entre autres mérites celui d'improviser une fugue serrée et intéressante, la meilleure assurément. MM. Alain et Bourdon ont bénéficié chacun d'un second accessit : tous deux du reste fort médiocres. M. Cellier, qui s'est vu refuser un second prix, leur était certainement supérieur : Je ne me suis pas expliqué cette antipathie du jury.

Le sujet de l'improvisation libre était de M. Galeotti et

celui de la fugue de M. Gigout. Les concurrents n'eurent pas à se plaindre cette année du manque d'intérêt des textes qui leur étaient proposés : la mélodie de M. Galeotti était charmante ; seul du reste, M. Dupré sut la développer dans son véritable caractère.

LOUIS RÉGIS.



CONCOURS.

La Société des Compositeurs de Musique met au Concours, réservé aux seuls musiciens français, pour l'année 1907, les œuvres ci-après :

1. — *Œuvre Symphonique*, pour piano et orchestre ; en une ou plusieurs parties. (Durée environ vingt minutes.)

Prix 500 francs (Fondation Pleyel Wolff Lyon) et exécution à l'un des Concerts de la Société.

(Joindre une réduction de l'orchestre séparée pour un deuxième piano. En cas d'exécution, l'auteur devra fournir les parties d'orchestre.)

2. — *Deus Habraam*, duo pour ténor et baryton avec accompagnement d'orgue et chœur à trois ou quatre voix inégales (à la volonté de l'Auteur.)

Prix Samuel Rousseau 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau.

Les manuscrits devront être parvenus le 31 décembre 1907, au plus tard, à l'Archiviste de la Société, 22 rue Rochechouart (9^e).

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. Lefebvre, 22, rue Rochechouart, ou au Secrétaire général, 45, rue Saint-Ferdinand (17^e).

*
* *

Un Concours pour l'emploi de *premier Violon Solo*, dans l'Orchestre des *Concerts Lamoureux*, aura lieu dans les premiers jours d'octobre prochain.

Les Candidats, qui devront être de nationalité française sont priés d'adresser, par lettre, leurs demandes en inscription au Secrétariat des Concerts Lamoureux, 2 rue Moncey.



THESES.

La Sorbonne, où tout récemment M. André Pirro soutenait deux thèses remarquables (*Descartes et la musique*, et *l'Esthétique de Jean Sébastien Bach*), n'est plus seule aujourd'hui à décerner le titre de docteur ès-musique. La Schola, sur ce point encore, suit l'exemple de notre vieille Université, ainsi que nous l'apprennent les *Tablettes* du mois de juin :

« Le mardi 18 juin, de 9 h. du matin à 7 h. du soir a eu lieu, dans le grand Salon de la Schola, l'assemblée de Soutenance des *Thèses de fin d'études* de huit élèves du cinquième cours de composition (anciens) qui sortent définitivement de l'Ecole après une présence assidue de 8, 9 et 10 années aux cours de composition.

« Les thèses ont été lues, discutées et soutenues dans l'ordre suivant, en présence de MM. Vincent d'Indy, président, Pierre de Bréville et Paul Poujaud, assesseurs :

« 1. M. René de Castéra. — *L'évolution moderne de la musique de piano, en France.*

« 2. M. Marcel Labey. — *De l'influence d'une idée extra-musicale sur la musique sans paroles, et de quelques-unes de ses manifestations.*

« 3. M. Déodat de Séverac. — *Sur la musique moderne; la centralisation et les petites chapelles.*

« 4. M. Pierre Coindreau. — *Sur le goût et à propos du goût en musique.*

« 5. M. Albert Roussel. — *Sur l'interprétation et l'exécution des œuvres musicales.*

« 6. M. Maurice Alquier. — *Hypothèse sur la non-existence de Beethoven, appliquée à Schubert, Mendelssohn et Weber.*

« 7. M. Henri Estienne. — *Le piano et la musique de piano.*

« 8. M. Auguste Sérieyx. — *Les trois états de la tonalité.*

« Tous ces travaux, dont quelques-uns ont été vivement attaqués mais aussi très consciemment défendus, ont mérité l'approbation du jury, lui paraissant dignes du but proposé. Il a donc décerné à chacun des huit élèves le Diplôme spécial de fin d'études et de sortie définitive de la Schola Cantorum.»



EN PROVINCE

A M. LOUIS LALOY.

« J'ai vu au loin, sur la mer, une barque et dans cette barque, une femme, avec son enfant nouveau-né suspendu à son sein blanc, comme une colombe au bord d'une conque marine. »

BARZAZ-BREIZ.

Oui, la province s'élève à la vie. — Il est des femmes délicates qui se plaisent en vivantes allégories du printemps. Claude Debussy est un dieu très cher, très doux, que l'on voudrait connaître davantage ; et Ravel, et Séverac, et tous les ardents et tous les tristes, on les aime et on les recherche comme des consolations nouvelles. — Il est encore des musiciens, amateurs sûrs, très fins, qui se confinent à des jours réguliers dans l'intimité des anciennes musiques : et Purcell et Marcello sont d'infiniment rares directeurs...

Divine convalescence de nos rêves qui paraît survenir avec une paix irréaliste ! Dans l'indéterminée, stérile agitation des mondes nouveaux, une religion naît, et la plus vieille civilisation de l'Europe s'en fait l'arbitre.

La musique ne doit plus être une réserve close. Au prix du sentiment le plus délicat des élites, la joie d'un parti est la norme des futures ambitions françaises. Erronée nous déclarons cette conception, hybride espérance des médiocres, qui fait de l'art la proie du plus grand nombre. Non, les plus forts l'emporteront seuls, parce qu'ils auront su grouper autour d'une fière lumière, non vacillante, une secte adroite de partisans. La verticale lutte des classes, éternelle, s'oppose toujours davantage pour notre esprit à l'asservissante raison sociale des foules. Il faut que l'homme soit libre pour apprécier la vie, il faut mieux encore que l'indépendance de son effort lui fasse une arme de ses opinions.

Or la connaissance n'est pas une loi de la perfection nouvelle: elle est un adjuvant moral, quelquefois précieux, contre le pédantisme affirmatif, mais il faut lui reconnaître une particulière force d'inhibition vis-à-vis des volontés faibles. Ce n'est pas en apprenant que l'on sait vouloir. — Il n'y a donc à proprement parler, pas de milieu pour créer, pas de pays spécialement propre à la génération musicale. Il y en a peut-être d'impropres. C'est un danger de vouloir condenser l'art dans les ondulations étroites d'une capitale: l'endémie du goût s'y fait trop sentir. Une évidente ataraxie végétative est un mal qui se compense largement par l'absence des médiocrités communes. L'isolement n'est pas médiocre.

C'est pourquoi nous sommes libres de vouloir tresser des couronnes sur l'effort de nos chefs. Notre nationalité vivante ne consent pas à la parodie d'espérances étrangères. La province se réclame donc du culte des meilleurs de ses enfants, et, quoi que Paris leur donne, quoi qu'ils nous prennent, il faut espérer que ceux-ci nous reviendront souvent, qu'au milieu de leurs admirations de cœurs plus simples, ils se sentiront plus riches de l'exaltation tonique de leurs origines. — Il faut rendre Vincent d'Indy à son Vivarais, il faut que les collines de Lug conservent jalousement tout entière la personnalité de V. Neuville, il faut que les respectueux du passé, comme les fous légers du Sur-avenir, nous nous les « partagions », à tous prix! Paris étouffe de trop de talents et ne nous rend pas la générosité de leur sève. « La France a mal à la tête »; Victor Hugo l'avait prédit. La conquête de la province par le « Debussysme » a ce sens: qu'elle est prête à réarmer le courage de ses jeunes disciples.

Croiront-ils à la sincérité, avant de croire au succès? Voilà l'avenir.

J. R.



LIVRES REÇUS

- NIECKS F. — *Programme Music in the last four Centuries*. Lond. Novello and C^o, 1907, in-8^o.
- NEUMANN A. — *Erinnerungen an Richard Wagner*. Lpz. Staackmann. 1907 in-8^o.
- PROD'HOMME J.-G. — *Œuvres en prose de R. Wagner*. Traduction française. P. Delagrave, in-12.
- PIRRO A. — *L'esthétique de Sébastien Bach*. P. Fischbacher. in-4^o
- PIRRO A. — *Descartes et la musique*. id. P. Fischbacher, in-8^o.
- BELLAIGUE C. — *Mendelssohn*. Collection des *Maîtres de la musique*. P. Alcan, in-12.
- ROEHRIC E. — *Les Origines du choral luthérien*. P. Fischbacher. in-8^o, 1906.
- DANION L. — *La Musique et l'oreille*. id. 1907 in-12.
- BORREN Ch. VAN DEN. — *L'œuvre dramatique de César Franck*. id. 1907, in-12.
- JEAN HAUTSTONT : *Notation musicale autonome*. Paris, Imprimerie de l'école Estienne, 1907, in-fol.
- MARCELLO CAPRA : *Annuario generale del Musicista d'Italia*. Turin-Rome, Societa tipografico-editrice nazionale.
- RAOUL RICHTER : *Kunst und Philosophie bei Richard Wagner*. Leipzig. Quelle Meyer.
- RITTER W. — *Smetana*. (Collections des Maîtres de la musique.) P. Alcan, 1908, in-12.



Publications Musicales Récentes

DE CAIX D'HERVEOIS : *Pièces de viole*, transcrites pour violoncelle avec réalisation de la basse chiffrée par Auguste Chapuis. Deux recueils. Paris, Durand et fils.

MARC ANTOINE CHARPENTIER : *La couronne de Fleurs*. Révision par H. Busser. Paris, Durand et fils.

VINCENT D'INDY : *Deuxième quatuor*. Petite partition. Paris, Durand et fils.

PAUL LADMIRAULT : *Variations sur des airs de binou tricornois*, pour piano à 4 mains. Paris, Demets.

E. LALO : *Scherzo* pour orchestre. Paris, Durand et fils.

MAURICE RAVEL : *Histoires Naturelles*. Chant et piano. Paris, Durand et fils.

RICHARD WAGNER : *Lohengrin*. Prélude et Introduction au 3^e acte. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

ANTOINE FRANCISQUE : *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et C^{ie}, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique*.)

ALBENIZ I. : *Iberia* (3^e cahier) El Albaicin ; El Polo ; Lavapies. Edition Mutuelle 1907.



ERRATA

Dans mon dernier article sur *La musique mesurée à l'antique*, malgré tout le soin apporté à revoir les épreuves, quelques fautes m'ont échappé, qu'il est nécessaire de corriger.

Page 685, n° 4, lire : TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*.

Les mots « *Des représentations en musique ancienne et moderne*, Paris, 1681 » doivent être reportés à la note 5, après « Menestrier ».

Page 689, n° 3 ; au lieu de *p. 5, n° 1*, lire : *p. 681, n° 1*.

Page 699, n° 1, 12^e ligne ; au lieu de *devisa*, lire : *divisa*.

Page 700, 6^e ligne ; mettre la barre de mesure après la première blanche, dans le groupe où elle se trouve après les deux noires.

Page 703, n° 1, ligne 1 : au lieu de « familirais », lire « familiaris ».

Page 705, n° 3, au lieu de « citée p. 27 », lire « citée p. 703 ».

Page 706, n° 1, dans la première citation musicale, après « sautons », au lieu d'une barre de mesure mettre une barre en pointillé

PAUL-MARIE MASSON.

Une feuille d'épreuves s'étant égarée, quelques noms propres ont été altérés dans l'article *Musique française* de notre dernier numéro :

Page 770, ligne 8 : Chabrier et non Chalvior.

— ligne 19 : Caillavet et non Caillaret.

Page 771, ligne 9 : Francell et non Francelle.

— ligne 9 : Fugère et non Eugène (!).

Enfin la signature doit être mise à la fin de l'article et non au milieu.



ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IX^e) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (suite)

Pour Piano à 4 mains

	Net frs
BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann	— 6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite	— 5 35
COOLS, E., symphonie	— 10 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie	— 9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.	— 8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 <i>A la bien-aimée</i>	— 3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique	— 10 »

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à	— 5 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.	— 2 »
— <i>le même</i> , simplifié en sol.	— 2 »
FRANCK, César, <i>Les Plaintes d'une Poupée</i>	— 1 50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.	— 2 »
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude.	
5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie	
10 Menuet.	
SAUER, E., Prélude érotique.	— 2 50
— Tarentelle fantastique	— 2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 <i>Doux moments</i> . 1 en la bémol, 2 en fa. Chaque.	— 2 »
— op. 77 <i>Au Village et au Salon</i>	
1 Dans la prairie, polka-humoresque.	— 2 50
2 A mon amour, poésie-valse	— 3 75
— op. 78 <i>Amourettes</i> (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée.	
Voilà tout).	— 5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en la maj.	— 7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque	— 3 75
DELUNE, Fl. L., <i>Les Cygnes</i> (avec accomp. de Violoncelle)	— 3 »
DVOŘÁK, A., <i>Quand ma vieille Mère</i> (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction	
de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.	— 2 »
ELGAR, <i>Salut d'amour</i> , deux tons, chaque	— 1 50
FABRE G., <i>Dimanche</i>	— 1 75
HUMPERDINCK, E., <i>La Veillée de l'Amant</i> (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. —	— 1 50
LEMAIRE, G., <i>La Tabatière</i>	— 2 »
MARTI-ESTEBAN, <i>Chanson Révée</i>	— 1 75
— <i>Mon livre d'amour</i>	— 1 75
SACHS, Léo, <i>Nuit de Mai</i>	— 1 »
— <i>Retour à la bien-aimée</i> (Trad. Mad. Chevillard)	— 1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, ..	
1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque	— 2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues



PUBLICATIONS DE LA
SOCIÉTÉ INTERNATIO-
NALE DE MUSIQUE
SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAÎTRE:

LE TRÉSOR D'ORPHÉE

D'ANTOINE FRANCISQUE

transcrit pour piano à deux mains

par **H. QUITTARD**

Volume in-4° de 100 pages

SOUS PRESSE :

- J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris, de 1537 à 1650.
H. EXPERT. — Trente et une chansons musicales imprimées par Pierre ATTAINGUANT (1529) (Fiches Bibliographiques).

Le prix de l'Abonnement est de cinq francs par an, chaque ouvrage pris séparément coûte cinq francs soit quinze francs la série complète au lieu de cinq francs.

EN PRÉPARATION :

- H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat. Vm71862.)
H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.
M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.
P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen-âge.
— Eléments d'iconographie musicale du X^e au XVI^e siècle.
A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.
H. DE CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées aux Archives Nationales.
L. DE LA LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVII^e et XVIII^e siècles (Série OI des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE,
H. EXPERT, L. DE LA LAURENCIE, CH. MALHERBE,
E. POIRÉE, G. PROD'HOMME, R. ROLLAND.

Adresser les demandes de renseignements, les bulletins de souscription et le montant de l'abonnement à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (II^e Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant Classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercur musical, 1^{er} octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer et de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO	
Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régner). C'est l'espoir. Les grands vents. Tristesse. En recueil. <i>Net.</i> 4 »	Labey (M.). Sonate à quatre part. » 8 » Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70 — Le moustique. » 2 »
— « Trois Stances » (J. Moréas). I. Roses en bracelet autour. II. Dans le jeune et frais cimetière. III. Va-t-on songer à l'automne. En recueil. <i>Net.</i> 3 »	Rhené-Baton. « Six préludes » I. Prélude en <i>mi</i> min. <i>Net.</i> 1 » II. Prélude oriental, en <i>fa #</i> maj. <i>Net.</i> 2 50 III. Prélude, en <i>ut</i> min. » 1 » IV. Prélude, en <i>la b</i> maj. » 1 70 V. Prélude ancien, en <i>si</i> min. » 1 70 VI. Prélude, en <i>sol</i> min. » 3 35
— « Cinq mélodies ». I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh). II. Si la plage penche (P. Valéry). III. Les deux Perles. (Tchang-Tsi). IV. L'air (Th. de Banville). V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire). En recueil. <i>Net.</i> 5 »	Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35 — Pavane pour une Infante défunte. » 2 » Vanzande (R.). Marine. » 2 50 Labey (M.). Symphonie. en <i>mi</i> , piano 4 mains. » 8 » Duparc (H.). Prélude et fugue <i>la</i> min. (de J.-S. Bach). » 3 » — Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de J.-S. Bach). » 1 70 (Transcriptions pour 2 pianos 4 mains)
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine (M. Magre). <i>Net.</i> 1 50	
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70	
Les Cors (P. Rey). » 2 »	
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). » 1 70	
» » 1 70	
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70	
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gauthier). » 2 50	
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »	
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70	
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70	
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot). » 1 70	
PIANO	
Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »	
Brugnoli (A.). Mazurka italienne » 2 »	
— Minuetto. » 2 »	
— Valse, en <i>sol</i> mineur. » 2 50	
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »	
VIOLON ET PIANO	
Alquier (M.). Sonate en 4 parties. <i>Net.</i> 10 »	
Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre des 6 Sonates. » 15 »	
Mel-Bonis Largo en <i>mi</i> maj. (attribution à Haendel). » 1 70	
Munktell (H.). Sonate. » 8 »	
Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i> en 4 parties » 8 »	
ALTO ET PIANO	
Labey (M.). Sonate. » 7 »	
VIOLONCELLE ET PIANO	
Mel-Bonis. Sonate. » 6 »	
FLUTE ET PIANO	
Mel-Bonis. Sonate. » 7 »	

AGENCE DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

OCCASIONS

- On demande un orgue de Cavallé-Coll à 2 claviers, de 8 à 12 jeux. S'adresser aux bureaux de la revue, 6, chaussée d'Antin.
- A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, II^e.
- A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.
- A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.
- A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

M^{mes}

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 14, rue Poisson.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagan. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contre-point, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

M^{mes}

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

Pianos Mustel

Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

Orgues Mustel

Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

Célestas Mustel

La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.



HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LEGION D'HONNEUR

MUSTEL ET C^{IE}

USINE A PARIS : 48, RUE PERNETY

PARIS : 46, Rue de Douai, 46

LONDRES : 41, Wigmore Street, 41

5361-7