

LA REVUE MUSICALE

N^o 10 (cinquième année)

15 Mai

1905.

MUSIQUES ET CHANTEURS D'ITALIE

Un éditeur de Milan, M. Sonzogno, qui a beaucoup de titres à notre reconnaissance, vient de nous faire entendre à Paris quelques-uns des meilleurs artistes de son pays. Nous saisissons cette occasion pour publier le portrait de quelques chanteurs italiens célèbres (1), déjà popularisés en France par le miraculeux gramophone, et auxquels nous joignons deux artistes russes, M^{me} Olympia Boromat et M. Schaliapine.



FERNANDO DE LUCIA, ténor

Autrefois (depuis les premières années du XVIII^e siècle) la critique était presque constamment occupée à débattre la question suivante : Des musiques italienne et française, laquelle des deux est supérieure à l'autre ? L'auteur de la première Histoire générale de la musique qui ait été écrite en France (Paris, J. Cochart, 1715, in-12 de 487 p.), Jacques Bonnet, résout ce grave problème autrement que ne devait le faire, un peu plus tard, J.-J. Rousseau : il proclame la supériorité de l'art français, et la raison

(1) Nous devons ces photographies à une obligeante communication de M. A. Clark, le distingué Directeur de la C^{ie} française du Gramophone (30, boulevard des Italiens), qui a enregistré le répertoire des plus célèbres chanteurs italiens.



ENRICO CARUSO, ténor

sévère. Est-il devenu entièrement faux ? Quelques parties de l'arrêt conservent-elles, aujourd'hui encore, leur valeur ? Je suis très éloigné de dire que la musique française est vouée au culte de la « beauté simple » ; nous avons passé l'âge de l'ingénuité. Mais j'estime que la musique italienne a toujours un certain goût pour « la poudre aux yeux » ; qu'au théâtre, elle traduit habituellement tout ce qui est pathétique par le fracas des cuivres, qu'elle est fort inégale, et que, sauf quelques parties d'œuvres « véristes » et très avancées, qui ont dû réjouir le cœur de M. Alfred Bruneau, elle est loin de s'imposer avec supériorité. Je résumerai ainsi mes impressions : Au point de vue orchestre (exécution), les Italiens

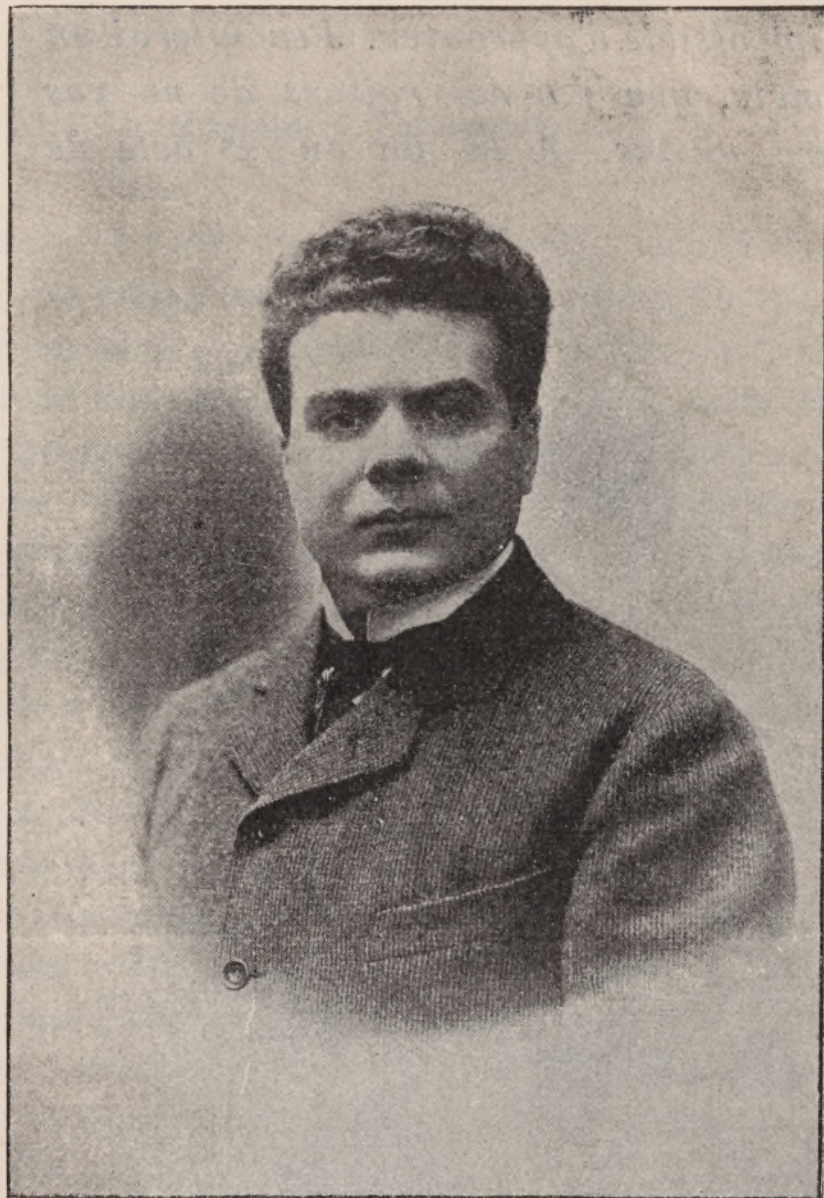
qu'il en donne est vraiment curieuse. Il reproche à la musique italienne d'être trop savante, de jeter trop de poudre aux yeux, de « doubler trop les basses », si bien qu'« on n'entend plus le sujet, qui paraît nu auprès de ce grand brillant ». Voici sa conclusion : « On peut ici comparer la musique française à une belle femme dont la beauté simple, naturelle et sans art, attire les cœurs de tous ceux qui la regardent et qui n'a qu'à se montrer pour plaire, sans crainte d'être défaite par les minauderies affectées d'une coquette outrée qui cherche à mettre les gens dans son parti à quelque prix que ce soit » (p. 437-8 de la 1^{re} édition). Ce jugement est



TAMAGNO, ténor

sont *ex æquo* avec les Français ; leurs compositeurs sont, en somme, au second rang leurs chanteurs sont au premier.

Ces chanteurs ont une souplesse d'organe, un éclat, une puissance, une richesse de matière première, en un mot, des qualités éminentes et, pour la plupart, innées, qui en France, hélas ! se font de plus en plus rares. Des ténors comme Tamagno, disant la douleur d'Otello après la mort de Desdémone, comme Caruso dans l'Adrienne Lecouvreur de M. F. Cilea, comme de Lucia dans la Fedora de M. Giordano, comme Bassi... sont vraiment de beaux spécimens



SAMMARCO, baryton



GARBIN, ténor

de l'humanité chantante et artiste. Ce sont de grands expressifs et de grands charmeurs, — auprès desquels la majorité des chanteurs... allemands ressemblent à des oies criardes. La sève généreuse, le génie démonstratif et le soleil d'Italie sont en eux !

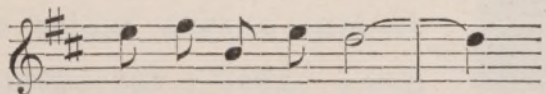
Je tiens à dire cependant que leur goût n'est pas toujours irréprochable. Il leur arrive trop souvent de forcer la note. Ils multiplient ce qu'en argot de théâtre on appelle les « canapés », c'est-à-dire les points d'orgue intempestifs. Il leur arrive même de prendre, avec les compositions consacrées des meilleurs maîtres, des libertés qu'il nous

est impossible d'approuver. J'en citerai un exemple, que j'ai des raisons de ne pas croire unique. A la fin du 2^e acte de

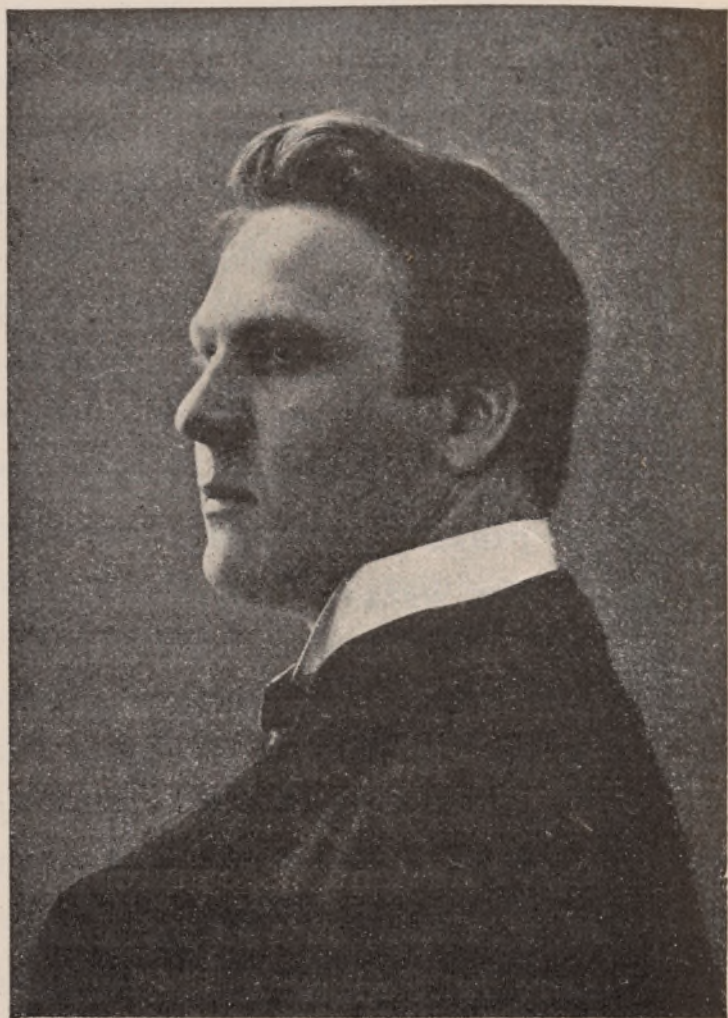


OLYMPIA BOROMAT, soprano

Manon, dans cette scène exquise qui commence par les mots : « En fermant les yeux, là-bas, je vois une humble retraite », M. Massenet termine une phrase par la clausule suivante.

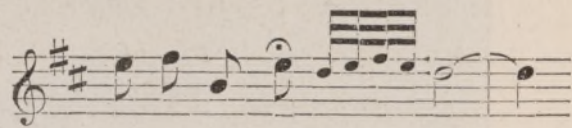


Or, M. Caruso — qui d'ailleurs chante



SCHALIAPINE, basse

cette mélodie avec une voix adorable — trouve que ce n'est pas assez expressif, et il dit :



C'est cette formule qu'il a émise devant des appareils enregistreurs, lesquels l'ont multipliée dans toutes les parties de la France. N'y a-t-il pas là, comme disait en 1715 le bon Jacques Bonnet, un peu de « poudre aux yeux », de « coquetterie outrée » et de « minauderie affectée » ?

A. L.

Notre Supplément : la danse « Canarie »

Bien que fort à la mode à la fin du XVI^e et pendant tout le XVII^e siècle, la danse dite Canarie demeure, ainsi que bien d'autres d'ailleurs, d'origine fort obscure. Certains faisaient dériver son nom de celui des îles Canaries, dont elle eût été originaire. Sans doute il vaut mieux, avec Thoinot-Arbeau dans son Orchésographie (1589), se ranger au sentiment de ceux qui soutenaient qu'elle provenait d'une mascarade de cour « où les danseurs estoient habillés en Roys et Roynes de Mauritanie ou bien en forme de sauvages avec plumes teintes de diverses couleurs ». Quoi qu'il en soit, c'était ce que nous appellerions aujourd'hui une danse de caractère. Les postures des danseurs, dansant seuls chacun à leur tour l'un devant l'autre, s'éloignant et se rapprochant alternativement, prêtaient fort, paraît-il, au comique.

« Notez, dit Thoinot-Arbeau, que les ditz passages sont gaillards et néanmoins estranges, bizarres et qui resistent fort le sauvage... »

Quant aux caractères musicaux des airs qui accompagnaient cette danse, ils sont assez originaux, mais se sont confondus assez vite avec ceux de la Gigue, dont la Canarie n'est en somme qu'une variété. Comme dans la Gigue, la première note de chaque mesure, toujours ternaire (ou de chaque triolet si le morceau se trouve noté à 6/8 ou 6/4), est ordinairement pointée. Cette inégalité rythmique donne à la mélodie son accent particulier. Ajoutons que la Canarie est d'un mouvement moins rapide que la Gigue proprement dite, et que le thème en est toujours plus chantant et moins uniformément sautillant.

Des quatre Canaries que nous donnons aujourd'hui, la première est tirée du livre de Pièces de Luth composées sur différens Modes de Jacques de Gallot qui parut en 1669. Le caractère de l'instrument lui donne une allure un peu archaïque, malgré cette date relativement récente.

La seconde se trouve dans le recueil manuscrit des pièces de clavecin de Chambonnières que possède la Bibliothèque Nationale, recueil qui doit avoir été constitué vers 1650 environ.

Les deux autres sont extraites des airs de ballet de l'Isis de Lulli (1677). Remarquons à ce sujet que les Canaries, réservées aux danses de bergers, de sylvains, de faunes, sont fréquentes dans les opéras de ce temps, et que longtemps après elles y figuraient encore, bien que le nom de cette danse fût alors hors d'usage.

H. Q.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

VIII. — LA MUSIQUE ET LES MATHÉMATIQUES

(D'après la sténographie.)

MESDAMES, MESSIEURS,

Un son se décompose comme un rayon de lumière. Un son fondamental est formé de plusieurs sons élémentaires qui sont ses parties intégrantes, qui lui donnent sa couleur, son timbre, et que l'on appelle « harmoniques ». Lorsque, entre deux sons émis simultanément, il y a communauté d'harmoniques, on a dit qu'entre ces sons il y avait un lien de « parenté » ; qu'ils produisaient sur nous une impression continue, par conséquent une consonance. Lorsque tous les harmoniques du premier son coïncident avec les harmoniques du second, la consonance est dite parfaite. Lorsque la coïncidence n'a lieu que sur quelques points, la consonance est d'ordre secondaire ; elle est moyenne ou imparfaite. Enfin, lorsque la coïncidence ne se produit nulle part, les deux sons, comme étrangers l'un à l'autre, produisent des battements, lesquels, quand ils sont assez nombreux, engendrent un véritable son, dit *résultant*. Ce son résultant, à son tour, produit chez nous une impression discontinue. Il y a alors dissonance. La science de l'harmonie a pour point de départ la notion de dissonance et de consonance ; si bien que ceux qui ont fait la théorie des harmoniques ont pu se flatter d'avoir posé les bases de la grammaire musicale tout entière. Voilà les faits que j'ai exposés dans ma dernière leçon.

Mais, cette théorie des harmoniques, à supposer qu'elle soit exacte et admissible avec toutes ses conséquences — ce qui n'est pas le cas, car j'ai indiqué les objections très sérieuses qu'on pouvait faire, — ne saurait être considérée comme un point terminus, comme une sorte de principe au delà duquel il serait inutile de remonter, sous prétexte qu'il nous donnerait le secret de l'art musical tout entier. Qu'il s'agisse de sons musicaux ou bien d'êtres vivants, la « parenté » n'est pas une cause première ; c'est un effet qui peut produire d'autres effets, mais qui a besoin lui-même d'être expliqué.

Ceux qui ont voulu réfuter la théorie de Helmholtz lui ont dit, non sans raison : Ce n'est pas parce que le premier harmonique du son fondamental vient se placer à l'octave, qu'il est, vis-à-vis du son fondamental, dans un rapport simple. Il faut renverser l'ordre de ces propositions et dire : C'est parce que le premier harmonique d'un son est vis-à-vis de lui dans un rapport simple, qu'il vient se placer à l'octave. Si bien qu'au-dessus de la théorie des harmoniques qui prétend nous donner l'explication de la consonance, de la dissonance et de tout ce qui s'ensuit au point de vue de l'harmonie, doit se placer une autre théorie expliquant les harmoniques eux-mêmes : c'est la théorie mathématique, à laquelle j'arrive aujourd'hui.

Je voudrais en donner une idée et émettre sur cette théorie un peu abstraite, mais que j'abrègerai le plus possible, une opinion motivée en examinant la constitution de la gamme.

De Leibnitz, il y a une affirmation reproduite à peu près dans tous les ouvrages qui parlent de théorie musicale ; la musique ne serait pas autre chose qu'« un exercice inconscient d'arithmétique » (*Musica est exercitium arithmeticae nescientis se metiri animi*).....

Il y a dans cette affirmation étrange, un peu paradoxale, quelque chose de vrai et, en même temps, quelque chose d'inadmissible.

Il y a quelque chose de vrai, en ce sens qu'un son étant toujours produit par un certain nombre de vibrations à la seconde, avoir l'impression d'un son, c'est, en réalité, avoir l'impression de tous les mouvements vibratoires du corps élastique d'où ce son est sorti, de même qu'avoir l'impression d'un rayon de lumière, c'est, en réalité, avoir l'impression de tout ce qu'il y a dans ce rayon de lumière ; de même aussi, avoir l'impression d'un objet matériel, de la mer par exemple, c'est avoir l'impression de toutes les gouttes d'eau qui sont à la surface de la mer. Mais de là à affirmer l'existence d'un calcul inconscient, il y a loin, attendu que le calcul suppose l'attention, la réflexion, la mémoire, la comparaison, toutes choses qui paraissent incompatibles avec un acte inconscient de l'esprit. (J'ajouterai que s'il était vrai, comme dit Leibnitz, que la musique est un exercice intérieur et inconscient d'arithmétique, il faudrait dire que les mathématiques ne sont qu'une musique arrivée à la pleine conscience d'elle-même.)

Lorsque Leibnitz parlait ainsi, il ne faisait que résumer et reproduire d'une façon brillante une théorie très ancienne, qui remonte à Pythagore, et d'après laquelle il y a identité entre les sons et les nombres qui les expriment. Je vous prie de remarquer, en vous rappelant les dernières leçons, que nous nous trouvons en présence d'un enchaînement de thèses de plus en plus hardies, de plus en plus difficiles à admettre, et que l'on peut présenter de la manière suivante. (Dans cet exposé, je n'ai pas suivi l'ordre historique ; je me conforme au plan que j'ai indiqué au début de ce cours.) Nous avons pris comme point de départ le sentiment musical lui-même ; du sentiment musical, nous sommes passés à la sensation à laquelle il est lié, et, de la sensation, nous essayons de nous élever jusqu'à la notion des lois qui la dominent. A chaque étape de ce processus, apparaît un système qui a la prétention de tout arrêter et de tout absorber. Quand nous sommes arrivés à la sensation, nous avons rencontré la théorie physiologique disant : En musique, la sensation est tout ; dans les autres arts elle n'est qu'un moyen pour arriver à la perception des choses extérieures ; dans l'art musical, elle est à la fois un moyen et une fin. Aujourd'hui nous cherchons les lois qui dominent la sensation, et nous nous trouvons en présence d'une théorie qui assimile complètement les causes objectives de la sensation, c'est-à-dire les sons, avec les nombres.

Pythagore était même allé beaucoup plus loin. Les savants (anciens et modernes) arrivent parfois à parler comme les théologiens. Pythagore avait assimilé les nombres non seulement avec les sons musicaux, mais avec la réalité elle-même, et d'une observation d'ordre musical, il avait tiré une théorie astronomique et cosmogonique. Enivré de la découverte qu'il avait faite, il avait formulé ce principe que, dans la nature, tout est nombre ; les nombres sont la

substance des choses : ils sont l'être lui-même ; ils représentent ce qu'il y a de plus réel dans la nature.

Cette affirmation nous paraît bizarre aujourd'hui, et nous ne croyons pas avoir de peine à la repousser au nom du bon sens. Je ferai cependant remarquer qu'elle n'a rien de plus inadmissible, en soi, que la doctrine de certains modernes ; celle par exemple de Descartes, disant, sous l'influence de la géométrie : « La matière, c'est de l'étendue » ; ou bien celle des savants du XVIII^e siècle : « La matière, c'est la force » ; ou encore celle de certains savants modernes qui ne voient dans la matière que des « vibrations ». Assimiler la matière aux vibrations, à l'étendue, à la force, c'est dire quelque chose qui n'est pas plus net pour le bon sens que ce que disait Pythagore, quand il affirmait que les nombres représentent la réalité des sons, et celle du monde (1).

Mais laissons ces considérations métaphysiques de côté, restons au point de vue purement musical, et demandons-nous si la théorie mathématique a pu aboutir à des explications satisfaisantes pour la constitution des éléments de la musique.

Une première question se pose. Les nombres représentant des sons qui peuvent être utilisés en musique constituent une série extrêmement longue. Le son le plus grave du violon, sur la 4^e corde, est établi par 193 vibrations à la seconde et le plus élevé par 3.500. Au piano, on descend encore plus bas : la note la plus grave est établie par 27 vibrations, la plus élevée par 3.500 encore. Il y aurait, par conséquent, 3.473 sons qui pourraient être, au point de vue purement mathématique, utilisés dans l'art musical. Pourquoi tous ces sons ne se trouvent-ils pas employés ? Il suffit de jeter les yeux sur le clavier d'un piano pour voir qu'on en utilise à peine 80 ou 90. D'où vient cette exclusion ? La théorie mathématique nous donne une réponse :

« Doivent être considérés exclusivement comme musicaux et comme pouvant être utilisés par l'art, les sons qui se trouvent représentés par des rapports « simples. »

Qu'est-ce qu'un rapport simple ? Au point de vue mathématique, disent les spécialistes eux-mêmes, il est très difficile, sinon impossible, d'indiquer le moment précis où un rapport cesse d'être simple, et le moment où il commence à l'être. Mais, pratiquement, nous savons très bien ce que cela veut dire ; nous n'avons qu'à songer à ce qui arrive quand nous jouons au piano un morceau facile, mais où les deux parties ont un rythme inégal. Si, par exemple, la main gauche, dans la mesure à 4 temps, doit battre 4 noires et si, dans le même moment, la main droite doit battre 8 croches, cela ne présente aucune difficulté : entre les 8 croches et les 4 noires, nous établissons, le plus facilement du monde, le rapport de 2 à 1 ; de même, si, au lieu de 8 croches, nous avons 16 doubles croches ou 32 triples croches. Rien de plus facile que la division par 2. Pareillement, nous suivons sans la moindre peine le rythme créé par une mesure binaire, par une mesure ternaire, par une mesure où entrent les multiples de 2 ou de 3.

(1) Sur ce sujet, voir une excellente conférence de M. Milhaud, professeur à l'Université de Montpellier, reproduite dans la *Revue de métaphysique*.

C'est aussi l'opinion de Platon (*Timée*) réfutée par Aristote dans son *Traité de l'âme* et sa *Métaphysique* (οἱ μὲν γὰρ ἀριθμοὶ τὰ εἶδη αὐτὰ καὶ ἀρχαὶ τῶν ὄντων ἐλέγοντο, dit-il au sujet de Platon).

Si nous avons une mesure où la main gauche doit battre deux croches et où en même temps la main droite doit en battre trois (triolet), pratiquement, il y a certaines difficultés ; il y a même des personnes qui n'arrivent pas à faire concorder ces deux formules ; mais nous les saisissons très bien ; nous n'avons aucune peine à concevoir qu'il doit y avoir trois notes contre deux. Les rapports sont simples. Mais supposez qu'une main doive faire 13 notes pendant que l'autre en fera 7, ou bien que la première doive en faire 19 et l'autre 13 : nous voilà complètement désorientés ; nous sommes obligés de faire grande attention. Pourquoi ? Parce que 19 et 13 sont deux nombres assez grands, sans diviseur commun.

Toute la musique, d'après la théorie mathématique, serait constituée précisément sur la base des rapports simples (εὐλογίστοι, disait Aristote) (1).

En dehors de Pythagore, l'importance de ces rapports a été signalée par un certain nombre de savants anciens et modernes.

Dans le petit traité sur la musique qu'il écrivait en 1618 et qui fut imprimé en 1650, après sa mort, Descartes dit :

« Le plaisir des sens consiste en une certaine proportion et correspondance de l'objet avec le sens lui-même. Cet objet, pour plaire, doit être constitué de telle façon qu'il ne nous paraisse pas confus, car le sens ne doit pas travailler pour le connaître et le distinguer. »

Descartes prend ses comparaisons dans la géométrie :

« De là vient qu'une figure, si régulière soit-elle, n'est pas agréable à la vue quand elle est embarrassée de plusieurs traits, au lieu qu'une figure dont les parties sont plus égales et observe plus de symétrie, gêne moins l'homme. La raison en est que le sens est satisfait davantage dans ce dernier objet que dans l'autre, où il y a une partie qu'il ne peut apercevoir distinctement. »

C'est pour ce motif que Descartes arrive à n'admettre dans la constitution de la théorie musicale que les nombres 2, 3. Il voulait exclure de la mesure et de la théorie le nombre 5 comme difficilement perceptible. En cela il commettait une erreur qui a été relevée en 1818, juste 200 ans après, par M. Galin, lequel a dit : Le rythme 5 est difficile à percevoir lorsqu'on adopte un mouvement *très lent* ; mais lorsque l'on adopte un mouvement d'une rapidité moyenne, ce rythme est aussi facile à percevoir que le rythme binaire ou ternaire.

Ainsi le nombre 7 se trouvait exclu de toute harmonie musicale.

En 1739, dans ses « Essais d'une nouvelle théorie musicale », Euler a repris cette thèse et a essayé d'expliquer la relation des consonances avec les nombres. Son raisonnement est assez long, mais très précis, et peut se ramener à ceci. Ce qui nous plaît avant tout dans les sens, au point de vue de la sensation, c'est l'ordre. Or, nous pouvons avoir le sentiment de l'ordre de deux façons : soit en constatant l'application de la loi aux phénomènes, soit en remontant des phénomènes à la loi. Voici l'application qu'il en fait à l'art musical :

« Tout assemblage de sons ne peut nous plaire que si nous savons trouver la loi de leur disposition. Plus nous percevons distinctement l'ordre qui réside dans l'objet construit, plus nous le trouvons simple, parfait. »

(1) Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, ch. 3 — Aristote définit ainsi la consonance (ce qu'on devait appeler plus tard, d'après lui, la *symphonie* : λόγος ἀριθμῶν (Anal. post. 90 a, 19 ; cf. Mét. 991 b, 13 et 1092 b, 14).

De même, dit-il, que dans le rythme 2, 3, 4, les notes égales de l'une des parties peuvent coïncider avec 2 ou 3 notes de l'autre partie, ce que nous pouvons apprécier facilement, de même, l'assemblage de deux sons nous plaira d'autant plus que le rapport des nombres, de leurs vibrations dans le même temps, sera exprimé par des nombres plus simples.

Parmi les modernes, je citerai ces lignes de M. Meerens : « La formule des nombres 2, 3, 5 amène toujours des sons musicaux : tous les autres sont anti-musicaux. Le principe de toute mélodie, comme le rythme et la mesure, réside dans ces chiffres seuls. Voilà ce qu'il faut affirmer avant tout et répéter sans cesse. » Enfin, cette théorie n'a pas eu de plus chauds partisans que ceux qui appartiennent à l'école de Paris et Chevé.

C'est Pythagore qui l'a fondée ; quelle est sa valeur ? Comment rend-elle compte de la gamme.

Ici, je vous demande la permission d'ouvrir une parenthèse pour expliquer le sens du mot *gamme* et rectifier une erreur assez courante dans les ouvrages de musique.

L'histoire du mot *gamme* nous obligerait à remonter à la plus haute antiquité. Je simplifie pour présenter les observations suivantes.

Les Grecs, auxquels nous nous rattachons d'une manière directe en matière musicale, n'avaient pas adopté pour l'établissement de leur système la base de l'octave, quoiqu'ils eussent une notion très nette de ce qu'était l'octave. Leur système musical était fondé sur le tétracorde. Leur système se composait d'un ensemble de tétracordes ajoutés bout à bout. A un moment donné, on constata que la voix pouvait descendre un peu plus bas que le *si*, note initiale du premier tétracorde : *si*, *do*, *ré*, *mi* et on ajoute une nouvelle note, le *la*.

A une époque que Westphal place au VII^e siècle avant Jésus-Christ, les Grecs représentaient ces notes par les lettres de l'alphabet. C'était assez compliqué, attendu que ces lettres changeaient de position, de forme et de sens, suivant les cas. A l'époque romaine, on perdit le sens de toutes ces nuances et on remplaça les lettres de l'alphabet grec par les lettres de l'alphabet latin. En commençant par le *la*, on adopta donc la série suivante :

la si do ré.....
A, B, C, D, E, F, G.

Ceci nous explique en même temps pourquoi, chez les peuples qui ont conserve ce système de notation (Hollandais et Anglais ; chez les Allemands, le *si* est, bien à tort, désigné par la lettre H), on voit l'*ut* désigné par la lettre C. On peut s'en étonner. Pourquoi ne pas désigner l'*ut* par la lettre A ?

Voici l'explication. C'est que, primitivement, le système musical comprenait toute l'étendue qui pouvait être parcourue par LA VOIX ; l'échelle commençait naturellement à la lettre A. Au moyen âge, on alla un peu plus loin. On trouva que la voix pouvait descendre une note plus bas, et à cette note additionnelle, que les Grecs appelaient la note ajoutée, προσλαμβανόμενος, on ajouta encore une 3^e note, le *sol*.

Mais comment désigner cette note ? Par quelle lettre de l'alphabet ? On raisonna simplement comme ceci : le *sol*, ici, peut être considéré comme le renversement du *sol* qui est à l'octave supérieur ; on peut donc le désigner par la même lettre. Seulement le G était déjà employé pour désigner l'octave ; alors, en souvenir des Grecs, on l'appela Gamma. Plus tard, lorsqu'à l'idée de ces tétracordes ou de ces monocordes, comme on disait au moyen âge, se substitua l'idée de la gamme moderne, on conserva la première lettre en francisant cette lettre et en employant le mot « *gamme* ».

Vous trouverez dans les ouvrages de théorie musicale que cette addition du *sol* est l'œuvre de Guy d'Arezzo. Il y a là une double erreur. On place la mort de Guy d'Arezzo environ au milieu du XI^e siècle, en 1050. Or, un auteur qui vivait bien auparavant, Odon de Cluny, mort en 942, parle déjà du gamma et de la note *sol*. Guy d'Arezzo n'est pour rien dans la constitution de la « *gamme* ».

Voici d'abord, par anticipation sur l'exposé que j'ai à présenter, les rapports qui, dans la gamme de Pythagore, représentent tous les intervalles : la première note, *ut*, étant représentée par 1, le *ré* est représenté par $9/8$, le *mi* par $81/64$, le *fa* par $4/3$, le *sol* par $3/2$, le *la* par $27/16$, le *si* par $243/128$, l'*ut* de l'octave par 2.

Comment est-on arrivé à constituer ainsi la gamme ? C'est là qu'intervient la loi des rapports simples.

Pythagore passe, à tort ou à raison, pour avoir fait une découverte importante dans l'art musical : il aurait trouvé le rapport exprimant l'intervalle d'octave et l'intervalle de quinte : $2/1$ et $3/2$. Cette découverte est très importante pour plusieurs raisons.

En premier lieu, l'intervalle de quinte donne tout de suite celui de quarte, attendu que la quarte est le quotient de l'octave divisée par la quinte. Pour obtenir la quarte, il n'y a donc qu'à diviser 2 par $3/2$, c'est-à-dire à multiplier 2 par cette fraction renversée, ce qui nous donne $4/3$. L'importance attachée par les anciens à la quinte se retrouve dans d'autres pays, par exemple dans la théorie de la musique chinoise. Les Chinois ont dit : le chiffre 3 représente le ciel, le chiffre 2 représente la terre ; lorsque 3 et 2 résonnent ensemble, c'est l'harmonie de la nature elle-même que l'on entend. Dans la musique moderne, cet intervalle joue un rôle capital dans plusieurs domaines de faits ; par exemple, l'accord des instruments : les hautbois, le violon, le trombone et d'autres instruments sont représentés à l'orchestre par des instruments de même famille, qui ne diffèrent que parce que les uns sont accordés une quinte plus bas que les autres. Dans la composition, la quinte joue encore un rôle très grand, à peu près analogue à celui de la rime dans la versification, ou à celui de la ponctuation dans le discours. Le passage de la tonique à la quinte indique l'entrée d'une idée nouvelle, la fin d'une phrase et le commencement d'une phrase nouvelle. A ce point de vue, ce passage sert à l'organisation même de certaines formes de composition, comme le scherzo, la sonate, le rondeau. Autrefois, on appelait « fugue à la quinte » ce que nous appelons « fugue » ; lorsque le sujet commençait par la tonique la réponse devait commencer à la *dominante* (remarquez le mot par lequel on a désigné cette note). Lorsqu'au contraire, dans la fugue, le sujet commençait à la dominante, la réponse devait prendre à la tonique.

C'est donc un fait capital que d'avoir trouvé ce rapport ; vous remarquerez en outre que la quarte et la quinte sont les deux seuls rapports sur lesquels tout le monde ait été d'accord ; toutes les autres parties de la gamme ont été sujettes à contestation et remaniées perpétuellement.

Les disciples de Pythagore attachaient une si haute valeur à l'intervalle $3/2$, qu'en se servant uniquement de lui ils se sont appliqués à constituer la gamme tout entière, laquelle, d'après leurs idées, était établie à l'aide d'une suite de quintes.

Voici comment on procède. Nous avons ici $3/2$ une note qui correspond à un *sol*. Le problème qui se pose pour nous — nous nous plaçons dans l'état d'esprit des disciples de Pythagore, — c'est de trouver successivement toutes les notes de la gamme.

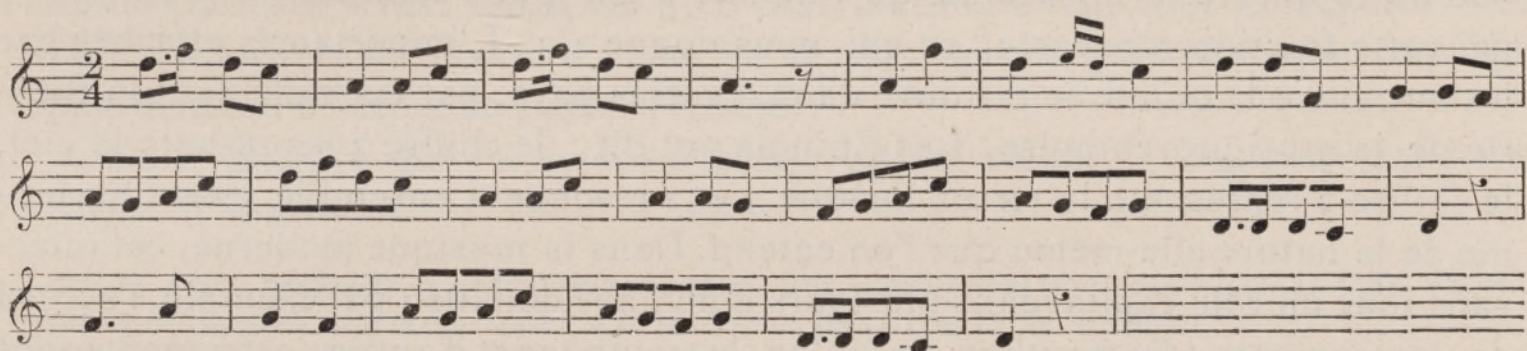
Nous élevons cette quinte à la quinte au-dessus, c'est-à-dire que nous multiplions $3/2$ par $3/2$, et nous arrivons au *ré* ; ce *ré* sera représenté par $9/4$. Pour le faire entrer dans l'octave que nous avons à remplir, nous n'avons qu'à diviser ce rapport par 2, c'est-à-dire à multiplier le dénominateur de cette fraction par 2, ce qui nous donnera $9/8$. Du *ré*, nous arriverons facilement au *la*, puisque du *ré* au *la* il y a un intervalle de quinte ; nous n'avons qu'à multiplier $9/8$ par $3/2$, ce qui nous donne $27/16$.

Voilà déjà quelques éléments de la gamme : *do, ré, fa, sol, la, do*.

C'est la forme antique de la gamme, celle que l'on trouve chez les peuples primitifs et même chez des peuplades non civilisées d'aujourd'hui.

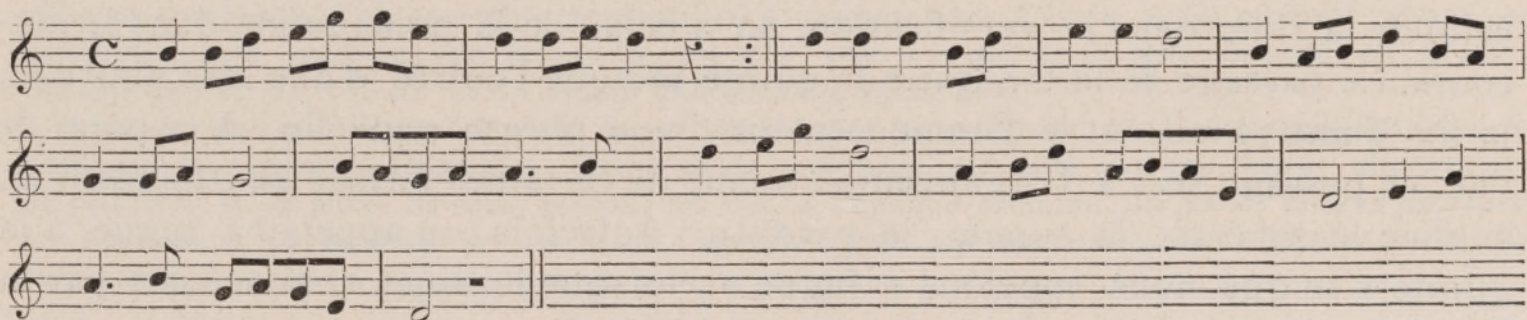
J'ai recueilli quelques spécimens des mélodies qui ont été constituées avec ces éléments ; j'en donne une idée en les jouant au piano.

Voici un air cité par Aalst, dans son livre sur *la Musique chinoise* (publié en 1884, à Shangai). Le titre, que vous me permettrez de ne pas vous dire en chinois, veut dire, d'après la traduction en anglais : « Maman, vous comprenez bien ce que je veux vous dire ! » C'est un peu comme : « Ah ! vous dirai-je, maman ! »

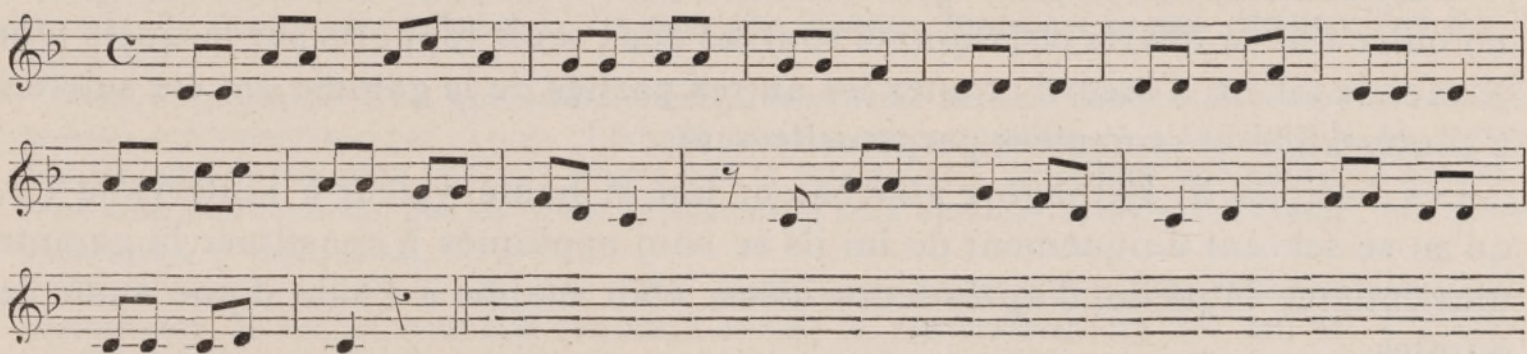


Cette mélodie est parfaitement construite, avec une gamme sans demi-tons.

Voici un autre air chinois cité par Helmholtz :



Je citerai encore ce chant de rameurs polynésiens reproduit par Bücher d'après R. Parkinson (*Im Bismark-Archipel*, Leipzig, 1887) :



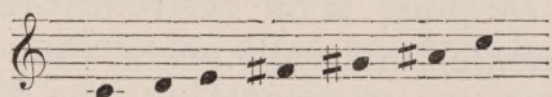
Je ferai remarquer que les compositeurs qui veulent donner à leurs œuvres un tour archaïque font constamment usage de cette gamme ; ils suppriment les demi-tons et privent ainsi l'auditeur de l'impression de tonalité ; on ne sait plus exactement dans quel ton on se trouve, et le compositeur peut à son gré diriger l'imagination de l'auditeur, toujours très docile.

Les autres notes de la gamme se trouvent de la façon la plus simple. Pour le *mi*, nous n'avons qu'à multiplier le *la*, $27/16$, par la quinte $3/2 = 81/32$, ce qui nous amènera au-dessus de l'octave ; ensuite nous diviserons par 2, de façon à faire entrer cet intervalle dans l'espace que nous avons à remplir = $81/64$; le *mi* va nous donner le *si* ; nous n'avons qu'à le relever d'une quinte, c'est-à-dire $81/64 \times 3/2 = 243/128$.

Voilà notre gamme pythagoricienne. Elle est formée d'après un principe simple et unique : le rapport $3/2$. Seulement, les résultats auxquels elle aboutit ne sont pas simples. Voici un rapport simple : $9/8$; $3/2$ est encore un rapport simple ; $4/3$, également ; mais le rapport $81/64$ est plus compliqué ; de même, $243/128$.

Voilà un premier défaut. Un second défaut de cette gamme, c'est que si elle arrive très simplement (pour la théorie, sinon pour la pratique) à trouver toutes les notes, elle est incapable d'arriver à un élément essentiel de la gamme : l'octave. On a beau suivre la série ascendante des quintes, au lieu d'arriver à l'*ut* que l'on devrait rencontrer sur sa route, on arrive à un *si* dièse qui diffère de l'*ut* nécessaire, comme 74 diffère de 73 ; c'est à peu près le $1/5$ d'un demiton. Si on suit la série descendante, on arrive à un *ré* double bémol qui diffère de l'*ut* d'une façon analogue.

En troisième lieu, si on suit la série des quintes ascendantes, on rencontre des dièses et des doubles dièses ; la série descendante nous donne des bémols et des doubles bémols. Pourquoi toutes les notes que l'on rencontre ne figurent-elles pas dans cet espace qu'il s'agit de remplir ? Ne sont-elles pas obtenues, elles aussi, à l'aide du rapport $3/2$? Pourquoi a-t-on créé un privilège, comme dit M. le Dr Guillemin, à l'égard de certaines notes ? Pourquoi, dans la gamme, ne fait-on pas figurer certains dièses et doubles dièses ? Il y a là une exclusion qui semble arbitraire et qui n'est justifiée ni par des raisons mathématiques ni par des raisons artistiques, car il y a des compositeurs (comme M. Vincent d'Indy) qui ont adopté une division de la gamme comme celle-ci :



C'est une division originale, et qui peut produire d'excellents effets : il y a d'ailleurs, là encore, quelque chose d'arbitraire.

Un défaut plus grave de la théorie pythagoricienne, c'est qu'avec un système ainsi constitué, il est impossible de faire de l'harmonie. En voici la raison. L'harmonie suppose le sentiment très net d'une tonalité définie ; et le sentiment de la tonalité ne peut se produire que quand nous avons entendu d'une façon claire la tierce d'une tonique. Par exemple, quand on joue un air en *la* majeur, nous ne savons dans quel ton il se joue qu'au moment où nous avons entendu le *do* ; nous ne percevons la tonalité d'*ut* mineur que quand nous avons entendu le *mi*, etc. La tierce joue un rôle capital, parce qu'elle est constitutive de l'accord parfait, sans lequel il n'y a pas d'harmonie. Or, la tierce pythagoricienne, $81/64$, est réfractaire à l'harmonie pour les raisons suivantes : la théorie nous apprend — j'en ai parlé la dernière fois — que, lorsque deux sons résonnent en même temps, ils produisent un troisième son appelé résultant, représenté par la différence des nombres de leurs vibrations. Par conséquent, $81/64$ doit produire un 3^e son représenté par la différence, c'est-à-dire 17. Or, 17 n'a aucun rapport simple ni avec 64, ni avec 81 : 17 élevé à l'octave donne 34 ; 34 élevé à l'octave donne 68 ; et nous avons ici 64 : il s'en faut donc de 4 unités que la double octave de ce son coïncide avec celui-ci. Et nous touchons peut-être ici à un point important dans l'histoire de la musique antique. Il est possible que les Grecs d'une certaine époque n'aient pas pratiqué l'harmonie

telle que nous la concevons aujourd'hui, précisément parce qu'ils avaient adopté la tierce $81/64$.

On a donc essayé de très bonne heure de modifier la gamme de Pythagore ; on l'a soumise à une revision minutieuse ; et il ne faut pas s'étonner que le premier point attaqué soit précisément la tierce.

L'intervalle du *do* au *ré*, du *ré* au *mi*, adopté par Pythagore, était $9/8$. Un grammairien d'Alexandrie qui vivait à la fin du dernier siècle avant l'ère chrétienne proposa de substituer à $9/8$, représentant la distance du *ré* au *mi*, l'intervalle $10/9$. Un autre mathématicien, Ptolémée, qui a composé en partie la gamme dite « des physiciens », substitua dès lors au rapport $81/64$ le rapport $5/4$. Cette tierce est le produit de $9/8$ par $10/9$. Ici l'inconvénient signalé plus haut n'existe plus. Les 2 sons 5, 4, produisent un 3^e son qui est représenté par 1. Or, 1 a pour octave 2, 2 a pour octave 4.

Cette tierce est donc consonante et peut servir pour l'harmonie.

La différence entre les intervalles $5/4$ et $81/64$ est-elle bien grande ? Elle paraît insignifiante. Pour s'en rendre compte, il suffit de diviser l'intervalle le plus grand par le plus petit ; on constate que le rapport de la tierce de Pythagore à celle de Ptolémée est représenté par $81/80$. C'est ce qu'on appelle un comma, du mot grec *κομματιον*, qui signifie petit fragment. Pratiquement, il est étrange qu'une différence aussi insignifiante en apparence ait pu faire une séparation très grave entre 2 systèmes de gammes. Mais il faut songer que si on restreint l'intervalle de tierce, d'abord on est obligé de restreindre 3 autres intervalles de la gamme, puisque la tierce apparaît 3 fois : *do-mi*, *fa-la*, *sol-si*. Voilà 3 changements qui sont amenés par un seul. De plus, si on restreint l'intervalle : *do-mi*, il arrive forcément que l'on augmente l'intervalle *mi-fa*. Cet intervalle s'accroît de la petite partie que l'on a retranchée de l'intervalle *do-mi* ; et le même fait se reproduit entre *si* et *do* par suite du rétrécissement de la tierce *sol-si*. Voilà des changements déjà assez nombreux ; mais ils ont encore une répercussion sur d'autres faits : les dièses et les bémols, qui, par suite de ces remaniements, ne sont plus à la même place. Le *do* dièse, par exemple, est inférieur au *ré* bémol dans la gamme des physiciens (gamme de Ptolémée) ; le *do* dièse, au contraire, est supérieur au *ré* bémol dans la gamme de Pythagore. Ce fait a encore une répercussion sur une autre série de faits, par exemple sur l'accord majeur *ré-fa-la* *la-b* et sur l'accord parfait de *la* naturel majeur. C'est donc une différence capitale qu'il y a entre les deux gammes. Dans cet organisme infiniment délicat, la moindre retouche est grave ; et on a pu se demander quelle était celle de ces deux gammes qui était la meilleure et devait être adoptée par l'art musical.

Ici doit se placer la mention d'expériences très curieuses qui ont été faites en 1869 et années suivantes par MM. Mercadier et Cornu.

M. Mercadier a fait venir dans son laboratoire des chanteurs, des violonistes ; il leur a demandé de chanter et de jouer comme ils avaient l'habitude de le faire, sans se préoccuper de rien. Il les a mis en présence d'un phonautographe, muni d'un appareil enregistreur, si bien que tous les sons émis étaient fixés avec une exactitude absolument (?) rigoureuse. Or, il a constaté que, quand un violoniste jouait seul une *mélodie*, il employait l'intervalle de Pythagore en ce qui concerne la tierce, c'est-à-dire qu'il faisait la tierce un peu plus grande. Au contraire, lorsqu'il jouait pour accompagner, il observait l'intervalle de la gamme des phy-

siciens, c'est-à-dire la tierce un peu plus réduite. Ceci se comprend parfaitement en dehors de toute considération mathématique ; le violoniste qui fait chanter une mélodie sur son violon veut avoir un son aussi brillant que possible ; et pour cela il a une tendance à monter. Lorsque, au contraire, il fait partie d'un concert, il se trouve dans des conditions différentes. Après ces expériences, M. Mercadier en a fait sur la quinte, et il a constaté la même chose : quand il s'agit d'une mélodie, on emploie l'intervalle de Pythagore, c'est-à-dire un peu étendu. Quand il s'agit d'harmonie, l'intervalle est plus réduit, c'est-à-dire que l'on emploie la gamme des physiciens. Pour tous les intervalles de la gamme, M. Mercadier a fait une constatation du même genre, si bien qu'il a conclu :

« Il n'est nullement nécessaire de choisir entre les 2 gammes : *elles existent toutes les deux, dans des cas différents.* »

Il est arrivé à des conclusions encore plus graves : c'est que le nombre 7, qui avait été exclu par les théoriciens, est au contraire admissible ; il va même jusqu'à poser la question : En est-il de même des nombres premiers suivants : 11, 13, etc. ? Il ne les exclut pas. Il dit : C'est à l'oreille à en décider, mais il n'y a aucun intérêt à fixer la limite des nombres pairs qui peuvent entrer dans la musique.

Ces expériences et ces conclusions se trouvent exposées dans le *Compte rendu des séances de l'Académie des sciences* (t. LXVIII, p. 301 et suiv.).

Par conséquent, M. Mercadier aboutirait volontiers à cette conclusion : c'est que ces deux gammes, fondées l'une et l'autre sur des rapports simples, constitués avec les chiffres 2, 3, 5, ne sont pas les bonnes. On peut y faire entrer les éléments qu'on avait d'abord exclus. Que faut-il penser de tout cela ?

La théorie des rapports simples, qui n'est pas très en faveur aujourd'hui, est cependant très séduisante. Il paraît extrêmement curieux de constater que les anciens, qui n'avaient aucune idée de ce qu'est la vibration d'une corde et ignoraient le phénomène de la résonance multiple, sont arrivés, par des considérations mathématiques, aux mêmes résultats que les modernes, Helmholtz par exemple. Il semble qu'il y ait là une concordance curieuse entre les travaux qui s'appuient volontiers sur des concepts, et des travaux qui s'appuient sur l'observation des faits.

Ce qui paraît encore assez curieux, c'est l'analogie qu'il y a entre le rôle joué par ces rapports simples dans le domaine musical et le rôle qu'ils jouent dans d'autres domaines. Par exemple, en ce qui concerne la lumière, l'accord majeur a son analogue dans la couleur la plus basse du spectre solaire, représentée par 8, 10, 12 = rouge, orangé, vert. Les sons hauts ont leur analogue dans la couleur la plus élevée, 9, 12, 16 = orangé, rouge, vert indigo.

L'accord de quarte et de sixte, *do-fa-la*, a son analogue dans rouge, vert, violet = 9, 12, 15.

Je signale aussi en passant que certains savants intrépides, comme M. Goldschmidt (1), se sont attachés à trouver les mêmes lois dans les phénomènes chimiques et même la cristallisation. Malheureusement, il y a des objections très fortes.

Lorsque j'ai parlé dans ma dernière leçon de la théorie des battements, con-

(1) Professeur à l'Université de Heidelberg, dans *Harmonie et Complication* (1 vol. en all., 1900).

sidérés comme l'origine des dissonances, j'ai cité cette objection d'un savant allemand, M. Stumpf :

« On peut construire un accord tellement dissonant qu'il déchire l'oreille ; cependant il ne produit aucun battement sensible. »

C'est une objection péremptoire.

De même, on peut construire des accords dans lesquels n'entrent que des rapports simples. Cependant, ces rapports ne sont pas musicaux. Par exemple : $128/108$, $141/125$, représentent un intervalle un peu plus grand qu'une seconde majeure, un peu plus petit qu'une tierce mineure ; ces rapports ne sauraient être adoptés par aucun système musical, et cependant il n'y entre que les nombres, 2, 3, 5.

2^e objection : d'après la théorie des rapports simples, Descartes, Euler, avaient classé les consonances en allant de la plus simple à la moins simple. La plus simple de toutes, c'est l'octave représentée par $2/1$; ensuite vient la quinte représentée par $3/2$, puis la quarte représentée par $4/3$; la sixte, par $5/3$; la tierce par $5/4$, etc. Or, il se trouve que l'ordre de simplicité ne correspond pas manifestement à l'ordre de consonance. Par exemple, la quarte est beaucoup moins consonante que la sixte et surtout que la tierce.

Enfin, une dernière objection pourrait remplacer les autres. On nous dit qu'il faut des rapports simples pour produire la consonance, c'est-à-dire l'agrément. Or, en musique l'exécution n'a jamais qu'une justesse approximative. Je ne parle pas des chanteurs ou des violonistes qui jouent ou qui chantent faux ; je parle, au contraire, de ceux qui chantent et qui jouent « juste ». Il leur arrive constamment d'être un peu à côté de la note. Supposez un violoniste qui doit produire le son représenté par le chiffre 300 pendant qu'un autre exécutant devra produire le son représenté par 200. Si le premier nous donne 300 vibrations, plus $1/300$, nous ne nous en apercevrons pas le moins du monde ; et cependant il suffit qu' $1/300$ soit ajouté au chiffre 300 pour que le rapport devienne extrêmement compliqué. Il y a là un fait en contradiction avec toute la théorie.

Comment, en d'autres termes, un rapport simple peut-il brusquement devenir très compliqué sans que le plaisir musical soit le moins du monde troublé ?

Enfin, pour terminer, je signalerai une 3^e gamme, la gamme tempérée. Vous avez vu qu'on avait retouché d'abord sur un point la gamme de Ptolémée. Au XVIII^e siècle, on a pris une mesure radicale qui a consisté à faire une retouche générale et non des altérations partielles, et à diviser l'octave en demi-tons égaux ; comme il y en a 12 dans l'intervalle représenté par le rapport $2/1$, cette gamme se définit donc par le rapport qui représente le demi-ton, c'est-à-dire la racine 12^e de 2. Cette gamme tient une place intermédiaire entre celle de Pythagore et celle de Ptolémée, sauf pour l'intervalle de quarte et celui de quinte qui, dans les deux gammes anciennes, sont les mêmes. Elle est défectueuse, puisqu'elle repose sur une erreur systématique, et confond, de propos délibéré, les dièses et les bémols ; elle a une quinte qui est trop grande et une quarte qui est trop petite. Cependant, nous nous en accommodons parfaitement ; elle est passée dans l'usage ; c'est celle du piano, et elle est devenue celle de tous les instruments à cordes, parce qu'au XVIII^e siècle Bach, à l'aide de cette gamme, a écrit un chef-d'œuvre : Les Fugues du *Clavecin bien tempéré*.

Nous revenons donc à cette idée que ce n'est pas l'organisation objective des sons qui détermine le plaisir musical. L'auditeur jouit surtout de la musique

d'après les associations d'idées qu'elle éveille en lui, d'après son imagination, son sens artistique, sa faculté d'abstraction, son tour d'esprit, en un mot d'après le plus ou moins d'âme qu'il met lui-même, par sa propre initiative, dans le langage des sons. Quant au compositeur, il ne subit pas ses moyens d'expression : il les crée. Ce qui éclate partout, c'est l'œuvre de la pensée.

En somme, aucune théorie ne s'impose à nous avec l'autorité qui s'attache aux démonstrations mathématiques.

Ni la gamme pythagoricienne, ni la gamme des physiciens, encore moins la gamme tempérée, n'offrent le double avantage d'être pratiques et de se soutenir, aux yeux du théoricien, comme des systèmes dérivant d'une loi objective qui dominerait le sens musical et les sensations acoustiques, et s'imposeraient aux musiciens. Notre oreille se contente presque toujours d'à peu près ; la musique est surtout affaire de sentiment, de pensée spéciale et de libre création : voilà des faits qui seront toujours incompatibles avec la tyrannie de quelques nombres. On connaît la phrase de Képler, au début d'un livre célèbre : « J'entreprends de prouver que Dieu, en créant l'univers et en réglant la disposition des cieux, a eu en vue les cinq polyèdres réguliers de la géométrie. » Il ne serait pas plus exact de dire que telle symphonie de Beethoven se ramène aux multiples de 3, 4 et 5. On a dit que le grand livre de la nature « était écrit dans la langue des mathématiques » (Galilée) ; et assurément, en un certain sens, on en peut dire autant d'une œuvre musicale, toujours exprimable, au point de vue *écriture*, par des nombres et des rapports de nombre. Mais l'écriture n'est pas la pensée.

Les mathématiques sont un moyen commode d'exposition et d'analyse, à l'aide duquel on mesure ce qui est mesurable dans la musique (c'est-à-dire l'écorce extérieure, la formule où l'idée et le sentiment se réalisent), le corps, ou la charpente du corps, sinon l'âme de la chose, mais elles ne sont rien de plus. Elles viennent à la suite, et non en tête de l'art. Elles rendent compte, en un clair langage, de la « chose faite », elles n'en déterminent pas le plan. Ce n'est pas elles qui ont le don d'émouvoir et de faire couler les larmes de l'admiration. *Ancillæ, non magistræ artis*. Celui qui leur attribuerait une fonction essentielle céderait à une illusion aussi grande que celle de Pythagore bâtissant une théorie astronomique sur la notion de quelques intervalles ; ce serait croire qu'on possède l'art musical quand on a effleuré à peine la frange de son manteau.

JULES COMBARIEU.



OPÉRA-COMIQUE : **LA CABRERA**

opéra en 2 actes, livret de M. Cain, musique de M. Gabriel DUPONT

(Couronné au concours Sonzogno, Milan).

Rien ne doit être plus doux au cœur d'un artiste de vingt-cinq ans que de voir la consécration d'une de ses œuvres, au moment même où le premier rayon de joie entre dans sa chambre de malade enfin convalescent. M. Gabriel Dupont, dont la santé fut péniblement éprouvée, a ressenti cette double émotion, et, pour l'une comme pour l'autre, la *Revue musicale* lui adresse ses cordiales félicitations. La récente représentation de l'Opéra-Comique, suite légitime du succès déjà obtenu à Milan, doit être de toute façon, pour le jeune et brillant compositeur, le plus solide réconfort. J'avais déjà entendu la *Cabrera* dans ce salon ami de la rue de Clichy où M. Dupont lui-même tenait le piano d'accompagnement. A la scène, je l'ai appréciée avec une entière liberté d'esprit, sans me laisser influencer par le souvenir de l'aréopage que présida M. Humperdinck. C'est une œuvre tout à fait remarquable, séduisante surtout par l'orchestration et par la grande adresse dramatique dont elle témoigne. Le livret, dû à la plume facile de M. Cain, est une esquisse vigoureuse, présentant l'action rapide d'un *fait divers* un peu sombre dans un cadre suffisamment pittoresque : la chevrière espagnole qui, en l'absence de son fiancé Pedrito, parti pour le service, s'est laissé séduire, tue son enfant pour supprimer tout obstacle à un amour encore vivace et partagé. Pedrito la méprise quand il apprend sa faute et qu'elle n'est qu'« une mère désespérée » ; il se reprend à la vouloir, quand elle est, par surcroît, criminelle ; on s'étonne un peu de ce naïf enfant du peuple, qui, revenu « au pays », exprime son chagrin sur le mode philosophique et lamartinien : « Ah ! pauvre cœur humain, comment peux-tu, sans éclater, contenir tant de larmes ? . . » N'insistons pas. La partition de M. Gabriel Dupont témoigne d'une grande intelligence du théâtre lyrique. Les deux personnages principaux sont posés par des mélodies caractéristiques, dont l'une (servant de prélude) est suffisamment disloquée, malgré son dessin très ferme, pour satisfaire au goût du jour. Toutes les situations sont suivies et observées avec un sens très juste ; les épisodes (entre autres la danse charmante qui ouvre le 2^e acte) sont traités sobrement. Nombre de pages sont très bien venues et fortement écrites. A vrai dire, l'orchestration est un peu inégale ; parfois, on sent la juxtaposition, au lieu de la trame *continue*. Le caractère dominant, c'est la puissance, ou l'habileté, plus encore que l'émotion et cette poésie qui va au fond des choses . . Mais le compositeur est fécond en ressources et maître de ses moyens. Il excelle à employer les cuivres ; la page la plus belle (avec le prélude et le divertissement) me paraît être celle où les trombones pathétiques accompagnent la pantomime de la Cabrera emportant son fils et désertant sa maison. Songeons que la plupart des maîtres admirés aujourd'hui n'avaient, à vingt-cinq ans, rien donné de semblable ! De M. Dupont, nous sommes maintenant en droit d'attendre le chef-d'œuvre où il mettra toute sa personnalité. — La chanteuse italienne, M^{me} Genna Bellincioni, a été très applaudie, mais plus comme actrice que comme chanteuse ; la voix, trop serrée, n'a pas d'émission assez franche. M. Clément a donné beaucoup de charme au

rôle de Pedrito. Le spectacle commençait par *Philémon et Baucis* ; tant pis pour ceux qui ne sont venus que pour la seconde pièce ! Ils auraient entendu la voix admirable de M^{lle} Korsoff, et M. Dufranne, qui est *unique*. — S.

Publications nouvelles.



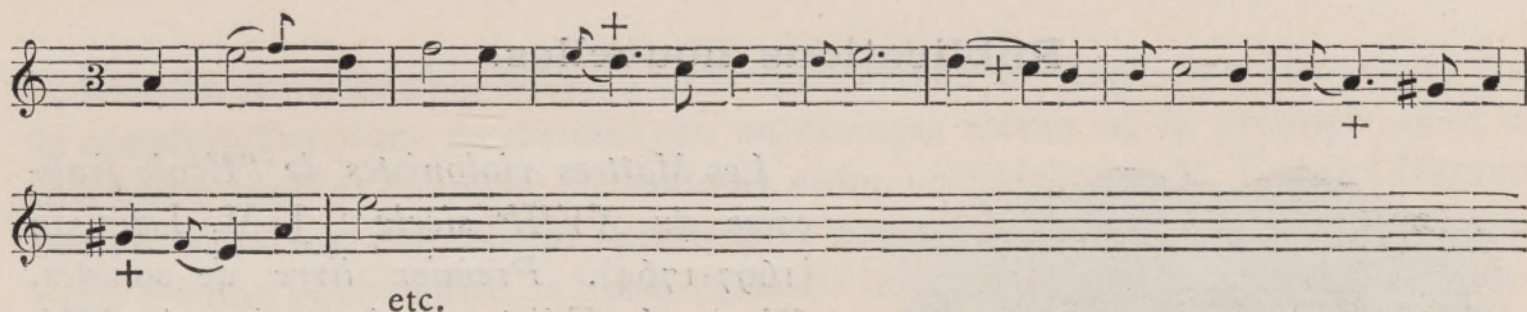
Les Maîtres violonistes de l'Ecole française du XVIII^e siècle : J.-M. LECLAIR (1697-1764). Premier livre de sonates. Œuvre I. Edité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux. — Paris, E. Demets, éditeur, 2, rue de Louvois, 1905.

La publication des œuvres de J.-M. Leclair par MM. A. Guilmant et J. Debroux est de celles dont il est agréable à la *Revue musicale* de parler : on sait, en effet,

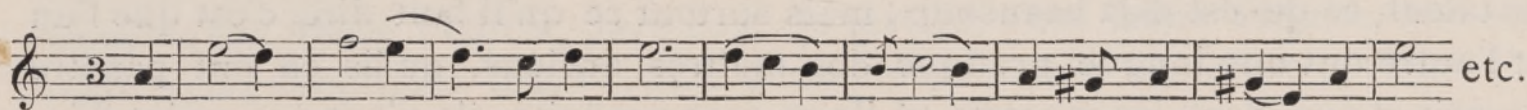
que les deux éditeurs étaient réellement qualifiés pour entreprendre et mener à bien cette tâche délicate, car tous deux peuvent être des virtuoses et des artistes de talent, ce qui est déjà beaucoup ; mais surtout ce qu'il faut dire, c'est que l'un et l'autre ont une longue pratique des maîtres anciens, qu'ils en ont pénétré l'esprit et que, dans les concerts où ils se sont produits, ils n'ont pas craint d'inscrire au programme et de faire applaudir une foule d'œuvres du xvii^e et du xviii^e siècle, superbes et inconnues. Ils ont tous deux le culte du passé, ils ont tous deux le sentiment de la vieille musique française, qui n'est point dans ses manifestations, — telles les sonates de J.-M. Leclair, — celui de la vieille musique allemande, anglaise ou italienne : il fallait, pour faire revivre l'âme de Leclair, une âme française, éprise de noblesse et de clarté. C'est ainsi qu'il s'est rencontré deux interprètes pour le comprendre.

Mais ce n'est point tout. Nous avons, en matière d'édition de texte, des exigences que nos aînés ne soupçonnaient guère. Le travail de MM. Guilmant et Debroux en est au contraire tout entier inspiré. Leur texte reproduit l'édition de 1723. On sait que les anciennes partitions ne répondent plus à notre actuelle éducation musicale. Il faut réaliser la base chiffrée pour permettre l'accompagnement au piano. Ce fut l'œuvre de M. Guilmant : toute cette réalisation est gravée en un corps plus petit qui la distingue immédiatement de ce qui est propre à J.-M. Leclair. De même, les indications nouvelles de nuances sont entre crochets carrés. Quant aux clés anciennes, des clés modernes ont été substituées. Enfin, la partie de violon en partition est la reproduction fidèle de l'édition ancienne : les signes d'agrément n'ont pas changé, les coups d'archet de Leclair ont été scrupuleusement respectés. Bref, en supprimant par la pensée la réalisation du *continuo* et les indications de nuances, on retrouve exactement la partition originale, si bien que le lecteur mécontent du travail des éditeurs peut le recommencer lui-même, sans avoir à recourir au texte de 1723, peu aisé à consulter.

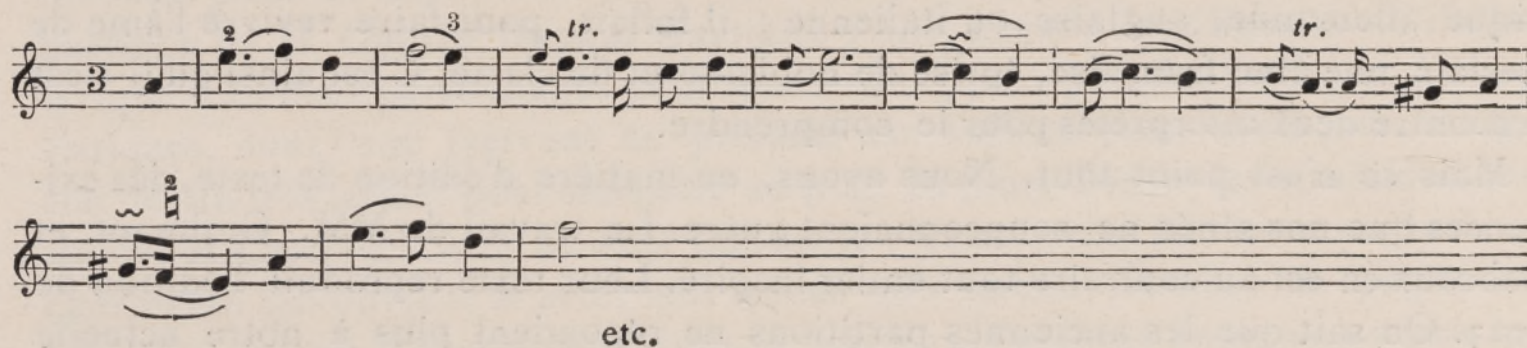
La collaboration de M. J. Debroux révèle toute sa science des anciens violonistes français. Son interprétation éclaire l'œuvre ancienne, elle lui redonne la vie que la sécheresse de l'écriture musicale avait fait disparaître. Nous ne pouvons songer à analyser les six sonates de la publication. Un exemple montrera la méthode suivie. L'*Aria* de la première sonate débute ainsi :



Or, il en est un peu de l'ancienne musique de violon comme de la musique de clavecin : la simplicité de la ligne mélodique n'est qu'apparente, les multiples signes d'agrément sont là pour animer les doigts du virtuose et remplir les vides. Ici, ce sont les petites croix placées tantôt au-dessus, tantôt à côté de la note. Ferdinand David, qui a édité ce fragment dans les *Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels*, l'a fait dans une inintelligence absolue de la question. Au lieu d'interpréter les signes d'agrément, il les a supprimés ! Voici son texte :



C'est un véritable brigandage ! Le génie allemand est mal fait pour comprendre les œuvres françaises. Qu'en pense à son tour M. Debroux ?



Il pense ce qu'il veut, mais il pense quelque chose, et c'est ainsi qu'à chaque ligne d'un long travail, son interprétation apparaît et s'impose comme la traduction fidèle dans notre écriture musicale de la pensée de Leclair.

L'œuvre du vieux maître comprend 48 sonates, divisées en quatre livres. Seules les six premières sonates du premier livre ont été publiées, les six autres paraîtront très prochainement et les autres suivront. Ce sera un pieux monument élevé à la gloire de l'art français ; on peut à bon droit espérer qu'elles revivront sous l'archet de nos artistes. Ces compositions sont admirables, peut-être autant que les œuvres classiques du violon, et infiniment moins connues.

GASPERINI (GUIDO). — *Storia della Semiografia musicale. Origine e sviluppo della Scrittura musicale nelle varie epoche e ne'vari paesi*. Milano, Ulrico Hoepli, 1905.

Cette histoire de la notation musicale, parue dans la collection des *Manuels Hoepli*, est un petit livre tel que nous aurions aimé nous-même à l'écrire. Nos artistes sont par le monde entier généralement si ignorants de tout ce qui en musique n'est pas le métier, si peu curieux de ce qui touche leur art en dehors de la pratique elle-même, que les érudits n'ont guère été tentés d'écrire pour eux. Aussi bien, les musiciens qui en Italie voudront lire le travail de M. Gasperini en recevront-ils grand profit. Infiniment supérieur au livre de MM. David et Lussy sur le même sujet, plus moderne et plus complet même que les *Studien zur Geschichte der Notenschrift* d'Hugo Riemann, l'ouvrage de M. Gasperini est au courant des plus récentes études sur l'histoire des notations et au fait des résultats acquis. C'est la condition indispensable pour faire ensuite de bonne vulgarisation, ce qui est le but de M. Gasperini : dans son livre, il semble surtout se préoccuper d'exposer d'après les spécialistes l'état de la question, et non d'exprimer des vues personnelles. Pourtant nous aurions préféré voir l'auteur supprimer certains chapitres, tel celui de la notation hébraïque contemporaine, tel encore celui de la musique chinoise, pour lesquels il n'avait que des autorités trop secondaires à citer ainsi que des conclusions fragiles à proposer : ce sont des questions qui ne sont pas mûres scientifiquement. En revanche, tout ce qui concerne le moyen âge est excellent. Une restriction pourtant : la typographie musicale a fait assez de progrès pour qu'un éditeur puisse se dispenser aujourd'hui de reproduire ces hideux petits clichés dessinés à la main qui déparent le livre de M. Gasperini. Un livre, dont nous parlerons quelque jour, de M. Johannes Wolf, est, à cet égard, comme à bien d'autres, admirable.

Bref, il est à souhaiter que M. Gasperini trouve un imitateur français et qu'on nous délivre du triste travail de David et Lussy, compilation informe, que quelques naïfs citent encore parfois comme une autorité.

P. A.



Actes officiels et Informations.

PRIX DE ROME. — Le Concours d'essai pour le grand prix de Rome, en composition musicale, s'est ouvert au Palais National, Compiègne, le samedi 6 mai courant, à 10 heures du matin.

19 concurrents se sont présentés à ce concours :

M^{lles} Audan-Fleury, Grumbach ;

MM. Defosse, Doyen (Albert), Dumas, Estyle, Gailhard, Gallois, Gaubert, Koch, Le Boucher, Marsick, Mazellier, Motte-Lacroix, Ravel, Rousseau, Saura, Soyer (André).

ABBEVILLE. — Par arrêté ministériel en date du 26 avril dernier, M. Braut, professeur à l'Ecole nationale de musique, est nommé directeur de cette école, en remplacement de M. Grare, démissionnaire.

CHAMBÉRY. — Par arrêté du 28 avril de M. le Préfet de la Savoie, M^{me} Laplace Cécile est nommée professeur du cours de solfège-filles à l'École nationale de musique, en remplacement de M. Bayoud, nommé professeur du cours de solfège-garçons.

M. Fauré est nommé, à titre temporaire, professeur du cours d'instruments à vent (bois), en remplacement de M. Wüst, démissionnaire.

— Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder une somme de cinq cents francs à l'Association des Concerts Alfred-Cortot.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes du 20 mars au 19 avril 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mars	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	15.684 41
22 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.343 76
24 —	<i>La Valkyrie.</i>	Wagner.	18.970 41
25 —	<i>Rigoletto. — La Maladetta.</i>	Verdi. Vidal.	11.111 »
27 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.152 91
29 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	15.326 76
31 —	<i>La Valkyrie.</i>	Wagner.	16.733 41
1 ^{er} Avril	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	11.412 »
3 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.006 41
5 —	<i>La Valkyrie.</i>	Wagner.	14.044 26
7 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	14.992 41
8 —	<i>La Valkyrie.</i>	Wagner.	11.121 50
10 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	18.678 41
12 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	13.915 26
14 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	18.241 41
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.889 »
17 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	20.159 91
19 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.589 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mars	<i>Xavière. — Le Légataire universel.</i>	Th. Dubois. Pfeiffer.	3.501 »
21 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.425 50
22 —	<i>Hélène. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	St-Saëns. Massenet.	7.576 »
23 —	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	6.111 52
24 —	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	7.575 »
25 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.630 74
26 — matinée	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	2.492 50
26 — soirée	<i>Les Noces de Jeannette — Lakmé.</i>	Massé. Léo Delibes.	5.754 50
27 — matinée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.578 50
28 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Hélène.</i>	Massenet. St-Saëns.	6.571 »
29 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	6.734 50
30 — matinée	<i>La Traviata. — Le Chalet.</i>	Verdi. Adam.	5.960 50
30 — soirée	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.019 64
31 —	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	2.406 50
1 ^{er} Avril	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.636 38
2 — matinée	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — La Fille du Régiment.</i>	Massenet. Donizetti.	4.980 50
2 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.020 50
3 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	3.765 »
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	4.980 50
5 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.429 »
6 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.950 02
7 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.831 50
8 —	<i>Le Légataire universel. — Le Barbier de Séville.</i>	Pfeiffer. Rossini.	8.948 74
9 — matinée	<i>Werther. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Massenet. Nicolò.	4.054 »
9 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.588 50
10 —	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	4 212 »
11 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.051 »
12 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.224 »
13 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.110 14
14 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	7.180 »
15 —	<i>Le Cor Fleuri. — La Vie de Bohême.</i>	F. Halphen. Puccini.	8.743 38
16 — matinée	<i>La Traviata. — Les Noces de Jeannette.</i>	Verdi. Donizetti.	4.210 50
16 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	5.334 50
17 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.507 50
18 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.893 50
19 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.002 50

Concerts.

A signaler parmi les concerts les plus intéressants de ces deux dernières semaines :

— Le Concert du Conservatoire (4 mai), où M. Weingartner a dirigé l'exécution de symphonies de Beethoven. — Au Trocadéro (4 mai), le 1^{er} Festival populaire, avec l'orchestre de 100 musiciens, dirigé par M. Edmond Colonne, et le concours de MM. Camille Saint-Saëns et Sarasate ; le 11, 2^e Festival (M. Sarasate et M^{me} Kutscherra). — Nouveau-Théâtre (29 avril), Mischa Elman avec M^{lle} Lilly de Markus. — Salle Pleyel (1^{er} mai), Suzanne Percheron avec Joseph White. — Salle Erard (2 mai), Récital Edmond Hertz ; (4 mai) M. Frédéric Lamond. — Salle des Agriculteurs (6 mai), concert avec orchestre donné par M^{lle} Minnie Tracey avec M. Arthur Shattuck (orchestre dirigé par M. Camille Chevillard). — Trocadéro (6 mai), soirée de gala des Concerts classiques et modernes (151^e et dernier de la saison) ; (7 mai) concert d'orgue de Georges Jacob. — Salle Erard (8 mai), Récital de piano donné par M. Theodor Szantó. — Salle Pleyel (9 mai), M^{me} Jane Arger avec M. G. Fauré et M^{me} Monteux Barrière. — Salle Æolian (10 mai), M. Raphaël Navas avec M^{lle} Elisabeth Frédérick. — Salle Pleyel (10 mai), M. et M^{me} Ezio Ciampi (avec le gracieux concours de M^{lle} Valentine Page, de l'Odéon, Marie Cabry, Gabrielle Ciampi, de M. Raoul Paumier, de l'Odéon, Marcel Ciampi). — Salle des Agriculteurs (11 mai), M^{lle} Yvonne Pean (avec M^{lle} Hélène Kahn et MM. Jean ten Have et Ernest Moret) ; (13 mai) Récital donné par M. Charles Clark. — A la *Schola Cantorum* (6 mai), Concert de musique catalane avec M^{me} Maria Gay, cantatrice, M^{lle} Blanche Selva, et Ricardo Vinès, pianistes, et M. Llobert, guitariste ; le 14 mai, reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi. — Aux Mathurins (13 mai), concert consacré à MM. Paul Lacombe, Dupont, Diot, Vuillemin, Wieniavsky (avec M. Grovlez).

— M. Raynaldo Hahn, le délicat compositeur, nous informe qu'il reprendra prochainement au Nouveau-Théâtre ses exécutions de musique dramatique ancienne. Le programme de la prochaine séance sera consacré à Lulli (pour les opéras duquel il n'existe pas de modernes partitions d'orchestre).

Le Gérant : A. REBECQ.