

LA REVUE MUSICALE

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

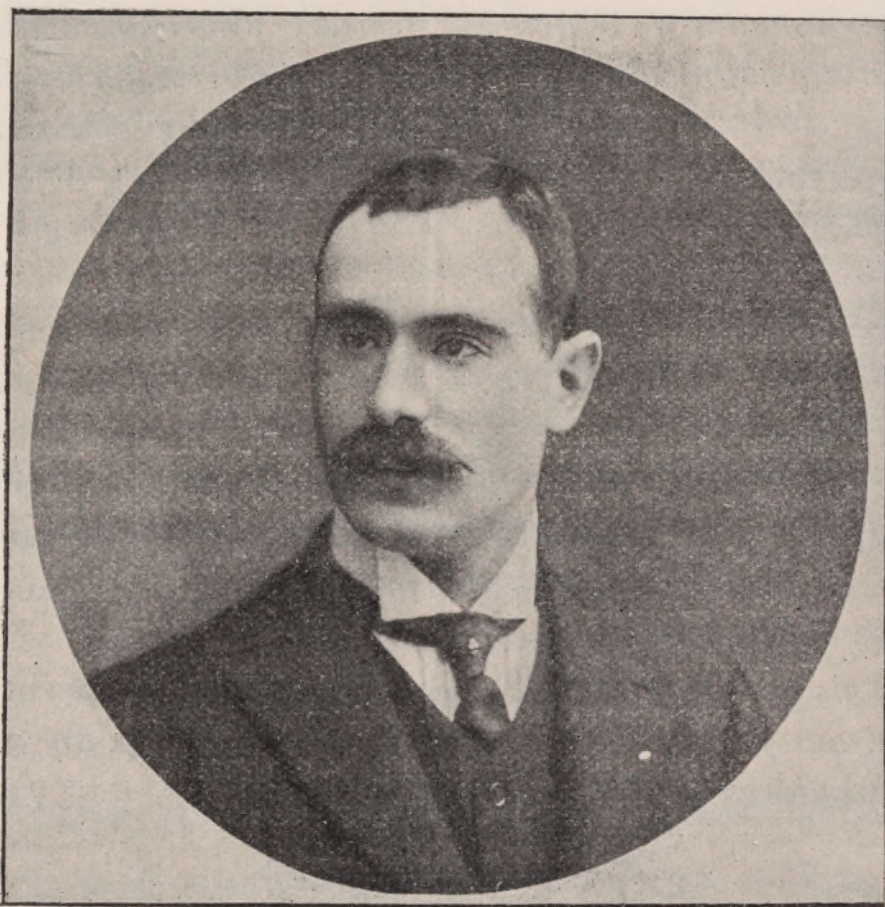
N^o 21 (cinquième année)

15 Novembre

1905.

Notre Supplément musical : M. Louis Kayser

La Revue musicale, entre autres préoccupations, a celle d'être utile] aux jeunes compositeurs qui ont du talent et qui commencent le rude apprentissage d'une carrière où il ne suffit pas toujours d'avoir du mérite pour réussir ; aussi a-t-elle accueilli avec empressement les compositions que veut bien lui envoyer un musicien français d'éducation, sinon d'origine.



Louis Kayser, né à Londres en 1877, a fait ses études musicales à Paris. Entré au Conservatoire dans les classes de piano et de solfège, il n'y fit qu'un court séjour pour se consacrer exclusivement à la composition sous la direction de Henry Maréchal. C'est à Montmartre qu'il débuta, dans des « pièces d'ombres ». De la Butte il descendit aux Boulevards, où son Dante fut représenté au théâtre des Capucines avec M^{me} Caristie Martel. Il est l'auteur d'un ballet, le Violon magique, en collaboration avec Louis Schneider ; de la musique de scène de la Montansier, donnée au Coronet Theatre à Londres ; et de nombreuses romances pour chant, notamment des mélodies sur les paroles de Maurice Maeterlinck, chantées par M^{me} Georgette Leblanc. Parmi ses œuvres pour orchestre, on peut citer : Trois Danses Idylles, écrites spécialement

Quelques lettres inédites de compositeurs (suite).

De toutes les lettres inédites que nous avons publiées (lettres de Chopin, Meyerbeer, Chabrier, Lalo, Delibes, etc...), celle-ci est peut-être la plus curieuse. Nous n'hésitons pas à dire que c'est le document le plus important, sur Berlioz, qu'on ait fait connaître depuis sa mort. A qui était-elle adressée ? C'est ce qu'il est impossible de dire. La date même est incomplète. Elle paraît être une réponse à une demande d'interview.

26 février.

Monsieur,

Vous voulez bien me demander mon opinion sur le romantisme et m'interroger sur mes principes, mon credo, etc... Je pourrais vous répondre qu'il ne m'appartient pas de me tirer à moi-même la bonne aventure, que les quelques ouvrages que je suis parvenu à faire entendre au public disent assez ce que j'aime, et que je suis peut-être un mauvais interprète, autrement qu'avec les violons, de ce que je pense. Mais votre lettre est infiniment trop flatteuse pour que son seul résultat soit de me faire paraître incivil ; je vais donc vous satisfaire.

Je suis un classique. — Romantique ? je ne sais pas ce que cela signifie.

Par art classique, j'entends un art jeune, vigoureux et sincère, réfléchi, passionné, aimant les belles formes, parfaitement libre. Et parce que le mot classique, je désigne tout ce qui a été fait d'original, de grand, de hardi. Gluck et Beethoven sont des classiques ; ils ne se sont jamais gênés pour dire ce qu'ils voulaient, comme ils voulaient, au mépris de certaines règles. Virgile et Shakspeare sont des classiques. La seule chose que je méprise, c'est l'imitation plate, sans flamme et sans volonté. Ma maison n'est pas une chapelle ; mais j'en encadrerais volontiers la porte, comme Cacus, avec les têtes de certains « classiques » qu'on a gratifiés d'une étiquette menteuse, en les considérant comme les continuateurs des plus grands. Etant classique, je vis souvent avec les dieux, quelquefois avec les brigands et les démons, jamais avec les singes.

Je souhaite, Monsieur, que ces quelques lignes vous renseignent suffisamment, et vous prie de me croire, avec une parfaite estime,

Votre bien dévoué serviteur,

HECTOR BERLIOZ.

Notes sur la musique orientale (suite).

LES ARABES ET L'HARMONIE. — EN PALESTINE. — LES HINDOUS.

Plusieurs de nos correspondants ont bien voulu nous envoyer des extraits d'ouvrages déjà anciens (ainsi M^{lle} F., de Saint-Etienne, nous communique quelques pages, d'ailleurs intéressantes, de Castellan, dans ses *Mœurs des Othomans*, éd. de 1812, sur la musique et les instruments turcs). Tout en les remerciant vivement, nous leur rappelons que nous avons pour règle de n'insérer ici que des documents de première main, des témoignages authentiques fournis par des personnes qui vivent actuellement au milieu des indigènes dont elles parlent. C'est le seul moyen de faire à la fois œuvre scientifique et œuvre pittoresque. Nous prions aussi nos correspondants d'écrire très lisiblement, l'envoi des épreuves étant le plus souvent impossible à cause de la distance.

Alger, le 22 octobre 1905.

Monsieur le Directeur de la Revue musicale,

Dans la lettre qu'il vous a écrite au sujet des réserves précédemment formulées dans la Revue musicale sur les théories de son livre, Harmonisation des mélodies

orientales, M. Polak, de Rotterdam, a bien voulu emprunter quelques citations à mon article sur la chanson populaire arabe en Algérie et les faire servir à sa thèse des « tonalités mal comprises ».

Je n'ai pas le dessein de discuter ici la question de principe, bien qu'il parût assez logique de la considérer comme préjudicielle. Car on pourrait se demander avant tout si les peuples orientaux, ceux du moins qui sont restés immuablement fidèles à leurs traditions musicales séculaires et n'admettent encore aujourd'hui d'autres sons concomitants que les unissons et les octaves, on pourrait, dis-je, se demander si ces peuples sont susceptibles de fournir le moindre élément à la théorie des intentions musicales universelles. Et je devrais affirmer une fois de plus, avec tous les musiciens qui ont parcouru le Maghreb (je ne parle que des pays que je connais), que les Arabes ignorent, méconnaissent, réprouvent l'harmonie. La tierce, si facile à saisir et dont on trouve le sentiment très précis chez beaucoup d'illettrés musicaux, la quinte, la sixte, les accords les plus simples et ceux que la théorie appelle accords naturels, les Arabes ne les sentent pas et ne les admettent pas. Le contrepoint le plus fleuri leur paraît une hérésie ; l'harmonie la plus suave (pour nous) est dure à leur oreille. Dès que l'unisson cesse, ils vous diront : Ya, Khaï chaklala, « O l'ami ! quel vacarme ! », et nos musiciens jouant des parties différentes dans un même morceau sont pour eux « une troupe d'amis qui ont trop bu d'anisette et qui titubent chacun de son côté. »

Mais il y a là un problème d'esthétique arabe et de physiologie musicale que je ne veux pas aborder, et où de plus compétents que moi ne manqueront pas, à la Revue musicale, de reconnaître un des plus manifestes défauts de la théorie de M. Polak.

Je veux rester sur les mélodies empruntées aux chansons populaires arabes et pour lesquelles M. Polak déclare que les tonalités ont été « mal comprises ».

Mal comprises par qui ?

Par les Arabes qui me les ont chantées ? ou par moi qui les ai transcrites en notation moderne sous la dictée directe des exécutants indigènes ?

M. Polak a écrit (p. 463) que la Kadria dil écrite avec l'armure de la tonalité de sol est réellement en ut :

« Le chanteur, dit-il, doit avoir mal fait ressortir la différence d'intonation entre ses fa \sharp montants et ses fa \natural descendants » ; et corrigeant aussi le texte, M. Polak entend cette chanson en ut.

J'ai appelé mes chanteurs et je leur ai joué d'abord au piano la Kadria comme l'entend M. Polak. A chaque fa \natural descendant, ils avaient un soubresaut et faisaient la grimace, me criant : Khuredj essenaâ : « Tu sors du mode ! » Je recommençai, exécutant conformément à l'écriture publiée dans mon étude : Brabo alik, « C'est parfait ! » me disaient ces musiciens, et leur face réjouie s'épanouissait (1).

Mais le piano, à cause du tempérament de sa gamme, pouvait ne pas donner à l'expérience toute sa valeur concluante. J'ai pris un violon, une kouitra, un rebeb ; seul le fa \sharp bien accusé donnait satisfaction à ces indigènes.

J'ai continué l'épreuve sur un kanoun, dont les cordes sont accordées trois par trois avec la gamme de sol majeur. La note fa \natural n'existe donc pas à vide, et pour la faire, l'exécutant doit appuyer la tranche du pouce de la main gauche près de la clef de la corde mi pour la raccourcir et lui donner la longueur correspondante au fa \natural .

(1) Voir cette pièce dans le Répertoire de musique arabe et maure publié, sous notre direction, par M. Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, à Alger. Fascicule n° 8.

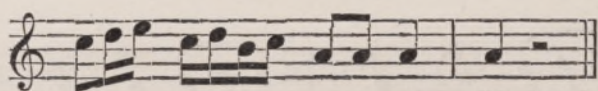
Dans l'exécution de la *kadria*, jamais le *kanouniste* n'a usé de ce doigt ; il a toujours fait ses traits en descendant comme en montant avec le *fa #* à vide.

Cette expérience, j'ai voulu la répéter avec les plus habiles de nos *messemaât*, nos chanteuses indigènes dont la spécialité est précisément l'exécution des *kadriat* et des *zendani*. L'effet a constamment été le même ; si je jouais *fa #*, elles me criaient, fort en colère sur ma maladresse : *Hadi machi dil*, « Ceci n'est plus du *dil* ! »

Voilà le mot du problème. Les chansons incriminées par M. Polak ne sont pas plus en *ut*, comme il l'affirme après les avoir déformées, qu'elles ne sont en *sol*, comme paraît le laisser croire le *fa #* mis pour la seule commodité de l'exécution à l'armure. Elles sont en *dil*, et c'est tout. Il est inutile de se tourmenter l'esprit et de prendre la loupe pour leur demander plus que ce qu'elles contiennent. Chercher à assimiler leur tonalité à une tonalité moderne, c'est ne pas savoir s'affranchir de la suggestion harmonique.

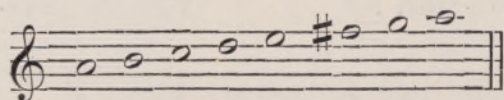
Dès qu'il entend une mélodie, M. Polak, instinctivement et conformément à son éducation artistique, sous-entend l'enveloppement harmonique. Il va même un peu loin dans ce procédé et il ressemble à la petite dame qui déclarait : « Quand je joue un morceau, s'il y a plus de trois bémols, je gratte les autres. » Si le *fa #* le gêne pour sentir la tonalité d'*ut*, il le supprime en déclarant que le chanteur a dû se tromper. C'est simple comme bonjour.

La théorie est dangereuse ; car voyez où elle a conduit M. Polak. Pages 463 et 464, il reproduit l'air traditionnel arabe *Rana djinak* que j'ai publié dans la *Revue musicale* du 1^{er} mars 1905 et déclare que cette pièce est en *ut*, et non en *sol*. Or la pièce finit ainsi (1) :

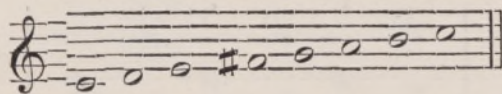


Si M. Polak trouve dans cette conclusion les points d'appui nécessaires pour déterminer la tonalité d'*ut*, c'est qu'il a une subtilité d'oreille extraordinaire.

Cette pièce n'est pas plus en *ut* qu'elle n'est en *sol* ; elle est en *remel maïa* dont voici la gamme :



comme les autres pièces sont en *dil* :



Sans doute, quand on étudie la musique orientale, non pas dans les recueils dont les sources sont douteuses, mais dans les milieux indigènes, il faut en quelque sorte oublier nos traditions tonales et habituer notre oreille à des tonalités qui tout d'abord l'offusquent et lui échappent. Mais il faut surtout respecter ces idiotismes musicaux et nous garder d'un daltonisme auditif qui nous fait entendre cette musique à travers notre éducation musicale.

Que dirions-nous d'un musicien qui prétendrait refaire une œuvre de Lulli, de

(1) Voir *Répertoire de musique arabe et maure*, 1^{er} Recueil de *Zendani*, fascicule n° 15.

Rameau ou de Gluck sous le prétexte qu'il en entend l'harmonie autrement que ces maîtres anciens ? Que penserions-nous d'un restaurateur de tableaux qui nous retoucherait les Primitifs, Jean van Eyck, par exemple, sous le prétexte que leur dessin est gauche et qu'ils n'avaient pas le même sentiment de la couleur que nous ?

C'est pour cela que nous devons repousser comme une hérésie toute harmonisation, si savante soit-elle, des mélodies orientales ; leur musique est à une seule dimension, purement linéaire, et toute tentative d'enrichissement harmonique peut, en principe, être considérée comme un anachronisme inutile quand il n'est pas dangereux. Je dis « dangereux » parce qu'il expose le musicien moderne à déformer la mélodie pour les besoins de sa cause.

J'en trouve une nouvelle preuve dans le prétendu « chant d'amour » d'Alger que cite M. Polak d'après l'ouvrage de M. Georges Capellen. Ce chant d'amour n'est autre qu'un Zendani populaire que chantent les femmes d'Alger et qui a pour titre Ya Zaouet bali (O joie de ma pensée), ou encore Chebbou Chebbane (Jeunesse des jeunesses). M. Polak, M. Capellen et, avant eux, Salvador Daniel, dans son recueil fantaisiste de Chansons arabes et kabyles, l'ont harmonisé en fa mineur et, pour les besoins de cette tonalité, ont introduit le mi ♯. Or voici comment Yanina ben el Hadj Mohammed el Haadj Maadi, la première des chanteuses de l'Algérie, celle dont les versions font autorité dans tout le pays, chante cette chanson, ainsi qu'on peut s'en rendre compte avec le cylindre n° 10-138 de la collection d'airs arabes de la maison Pathé frères de Paris :

CHEBBOU CHEBBANE

The musical score for 'Chebbou Chebbane' is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The rhythmic accompaniment is shown on a separate staff below the melody, consisting of eighth and sixteenth notes. The word 'Simili' is written at the end of the accompaniment staff.

Chebbou cheb- bane ! Ouech fi- faâ- kri merdjane El- lah !

El- lah ! Lah ! El- lah ! Ya le- se-meur Oul-

li aâche-keke ma iesber.

Rythme d'accompagnement (1)

Simili

Ici encore nous ne sommes ni en fa mineur, ni en si bémol, ce que semblerait indi-

(1) Sur cette ariette populaire on chante des petits quatrains qui n'ont entre eux aucun lien. Ex. : Jeunesse des jeunesses ! — Sa lèvre est petite et rouge comme du corail, par Dieu ! par Dieu ! — Par Dieu, par Dieu, ô mon joli brun — Celui qui s'éprend de toi ne peut plus attendre. O joie de ma pensée. — La nuit est bien longue, — Mais mon ami se montre de plus en plus tendre, par ma foi !

Les notes de la ligne supérieure sont frappées sur les petites cymbales de cuivre insérées sur la monture du tambour de basque. Les notes de la ligne inférieure sont frappées sur la peau de l'instrument.

quer l'armure mise pour la commodité de la lecture : nous sommes en remel maïa (voir plus haut) joué sur la tonique fa.

Sans doute de telles tonalités paraissent irrégulières à nos oreilles européennes qui ont l'accoutumance de notre majeur et de notre mineur et mesurent toutes les gammes à l'une de ces deux échelles. Ces tonalités n'en sont pas moins la principale originalité de la musique orientale. Pourquoi vouloir l'en dépouiller ? En avons-nous d'ailleurs le droit ? et ne devons-nous pas au contraire étudier cet art archaïque, cet art de simples et de primitifs, dans ses formes propres qui répondent admirablement au sentiment esthétique des Arabes puisqu'elles ont triomphé du temps et ont résisté pendant des siècles au contact et à la pénétration de la musique moderne ?

JULES ROUANET.

M. Georges Outrey, consul général de la France à Jérusalem, a bien voulu nous adresser la lettre suivante :

Jérusalem, le 21 octobre 1905.

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous envoyer une note sur les instruments employés à Jérusalem et dans le pays environnant : j'y joins des photographies où figure chacun d'eux avec le n° correspondant à celui qu'indique la présente note.



N° I. — Tamboura : Espèce de petit violon dont la boîte est en forme de demi-melon,

en bois et recouverte d'une peau de gazelle. Un assemblage de crins de cheval tient lieu de cordes. Un morceau de bois également muni de crins sert d'archet.

N° II. — Djanah : Espèce de guitare à quatre cordes.

N° III. — Rababé : Sorte de violon, composé d'un cadre en bois tendu sur ses deux faces d'une peau de gazelle. Au lieu de cordes, un faisceau de crins de cheval tendus à plat ; l'archet est en bois de chêne courbé.

N° IV. — Dourbaké : Sorte de vase en terre cuite ouvert des deux côtés. L'orifice supérieur est de beaucoup le plus large.

C'est une sorte de tambour très sonore.

N° V. — Nayé : Flageolet constitué par deux roseaux juxtaposés, de longueur



égale ou différente, percés de six trous chacun et munis eux-mêmes de deux autres roseaux beaucoup plus minces servant d'embouchure.

N° VI. — Daff : Tambourin. Cadre rond en bois de noyer couvert d'un seul côté d'une peau de gazelle et muni, comme celui des tambourins de basque, de petites cymbales de cuivre.

N° VII. — Aoud : Sorte de grande guitare très renflée de forme, dont l'extrémité est recourbée en angle presque droit et plus longue que le reste du manche.

N° VIII. — Canoun : Instrument plat à corde tendues 49 X 90 centimètres ; épaisseur, 5 centimètres. On se sert, pour en jouer, de deux anneaux, munis chacun d'un petit morceau de baleine. On met ces anneaux sur l'index de chaque main. L'instrument a 24 cordes triples qui s'enroulent d'un côté sur des chevilles en bois et sont fixées à l'extrémité opposée.

Cet instrument s'accorde avec une clé comme le piano.

Veillez agréer, etc...

G. OUTREY,
consul général.



Nous avons reçu la lettre suivante, qui, datée de l'Inde française 19 octobre, nous est parvenue le 3 novembre au soir.

Chandernagor, 19 octobre 1905.

MONSIEUR,

Mon ami M. Bourgoïn m'a communiqué les numéros de la Revue musicale. Bien que j'aie laissé à Pondichéry tout le dossier que j'ai établi dans le sud de l'Inde, il me sera possible de vous envoyer, d'ici même, quelques notes importantes. Vous voudrez bien me faire crédit de quelques semaines : nous sommes en pleine période de pujas et fêtes religieuses hindoues. D'un autre côté, le maharadjah S. M. Tagore, dont j'ai l'intention de photographier la collection d'instruments, ne sera guère abordable que lorsque les fêtes seront terminées.

Je vous enverrai donc, pour commencer, des photographies accompagnées de descriptions aussi complètes que possible des instruments, ainsi que quelques râgas (mélodies) choisies. Vers la fin de l'année, je ferai un résumé de mes notes en puisant dans ma collection de râgas inédites (j'en ai environ six cents). Puisque vous voulez bien m'offrir l'hospitalité de la Revue musicale, j'espère intéresser vos lecteurs.

De toute façon, je serai heureux de continuer avec vous des conversations musicales qui m'intéressent au plus haut point.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération,

DE BARRIGUE DE FONTAINIEN,

chargé de mission,
de passage à Chandernagor (Bengale)

**A M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat
aux beaux-arts.**

M. Georges Pleiffer, Président de la Société des compositeurs, nous communique les deux documents suivants ; à l'unanimité, la Commission du Théâtre populaire a pris en considération les vœux qu'ils expriment.

I. Nécessité de reconstituer le Théâtre-Lyrique, par Léon Gastinel.

II. Moyens d'englober le Théâtre-Lyrique dans un grand théâtre populaire, sans subvention spéciale, par Georges Pfeiffer.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Il y a vingt ans, Paris possédait 4 scènes lyriques : le *Grand-Opéra*, l'*Opéra-Comique*, le *Théâtre-Italien* et le *Lyrique*. Aujourd'hui, il compte plus de deux millions d'habitants ; le nombre des compositeurs a beaucoup augmenté ; l'art musical a pris des proportions considérables ; cependant, Paris n'a plus que deux scènes lyriques : le *Grand-Opéra* et l'*Opéra-Comique*. Au moment où, grâce à votre initiative, la question des théâtres populaires vient d'être remise à l'ordre du jour, permettez-moi, Monsieur le Ministre, de m'adresser à vous pour la défense d'une cause que je soutiens depuis tant d'années, en faveur du Théâtre-Lyrique, qui a été le théâtre musical populaire par excellence et doit l'être encore.

Par l'éclat qu'il a jeté pendant plus de 50 ans, les services qu'il a rendus à la musique dramatique, on peut dire qu'il était devenu une institution nationale. Dernier venu dans la carrière, c'est lui qui, par son initiative et son activité, a fait connaître les œuvres suivantes, œuvres qui font honneur à la France : *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Mireille*, *Philémon et Baucis*, le *Médecin malgré lui*, de GOUNOD ; la *Perle du Brésil*, de FÉLICIEN DAVID ; *Jaguarita*, d'HALÉVY ; *Gastibelza*, les *Dragons de Villars*, les *Pêcheurs de Catane*, de MAILLART ; le *Bijou perdu*, *Si j'étais Roi*, le *Roi des Halles*, d'ADAM ; *Paul et Virginie*, la *Reine Topaze*, la *Fée Carabosse*, de VICTOR MASSÉ ; la *Fanchonnette*, la *Promise*, de CLAPISSON ; les *Amours du Diable*, la *Chatte merveilleuse*, de GRISAR ; les *Troyens*, de BERLIOZ ; les *Pêcheurs de perles*, de BIZET ; *Maître Wolfram*, la *Statue*, de REYER.

Pendant la période qui s'est écoulée depuis sa fondation, le Théâtre-Lyrique a donné l'hospitalité à plus de 90 compositeurs ; il a représenté 500 actes ; infatigable, il a fait connaître à la génération d'alors les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres : *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée*, la *Révolte au Sérail*, de MOZART ; *Obéron*, *Préciosa*, *Euryanthe*, de WEBER ; *Orphée*, de GLUCK, magnifiquement interprété par M^{me} Viardot.

Je viens de nommer cette artiste remarquable ; je dois citer ceux qui, avec elle, contribuèrent puissamment à la prospérité et au succès du Lyrique ; ce sont M^{mes} Cabel, Carvalho, Nilson, Ugalde, Rossi-Caccia, Duez, Heilbronn, Devriès, Faivre, Borghèze, Engalli ; MM. Capoul, Monjauze, Michot, Engel Balanqué, Meillet, Bosquin, Hermann-Léon, Dulaurens, Puget, Achard, Troy, Bussine. La plupart de ces artistes, après avoir débuté au Lyrique, s'y être fait une réputation, accrurent, par la suite, la gloire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Récemment, Monsieur le Ministre, vous avez nommé une commission

spéciale chargée d'examiner les projets présentés. Elle se livre en ce moment à des études sérieuses et persistantes ; bientôt elle vous présentera les résultats de ses travaux.

Qu'il nous soit permis, à mon ami et confrère Pfeiffer et à moi, d'espérer que vous voudrez bien prendre en considération les idées et les réflexions que l'expérience nous inspire et prendre une décision favorable à l'art musical, aux compositeurs français et à nos classes populaires de Paris.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de ma respectueuse considération.

LÉON GASTINEL.

II. — Des moyens d'englober le Théâtre-Lyrique dans un projet de Grand-Théâtre populaire sans subvention spéciale.

Mon confrère Gastinel a étudié le glorieux passé du Théâtre-Lyrique et prouvé l'impérieuse nécessité pour les compositeurs français de le voir renaître dans l'avenir le plus proche. Je voudrais, à mon tour, essayer de démontrer la possibilité de réaliser ce vœu sans imposer à l'Etat de nouveaux sacrifices.

Au moment où tant de projets s'élaborent, non seulement pour favoriser les représentations populaires dans nos faubourgs parisiens, mais aussi pour doter la capitale d'un grand théâtre central construit dans la même intention, il me semble urgent de montrer que, loin d'être un obstacle à la réalisation de cette grande scène, le Théâtre-Lyrique lui viendrait puissamment en aide sans en augmenter les frais.

En effet, pourquoi les derniers essais de ce genre ont-ils tous lamentablement échoué ? C'est que chacun d'eux, malgré de grands succès comme *Paul et Virginie* de Massé, des efforts très artistiques comme *Iphigénie en Tauride*, de charmantes œuvres comme *M^{me} Chrysanthème*, ils se heurtaient tous aux difficultés de payer les frais des lendemains avec un répertoire d'ouvrages connus et consacrés. La dernière tentative ne prolongea son éphémère existence que grâce à *Si j'étais Roi*, d'Adolphe Adam.

Toutes ces entreprises ne purent obtenir ni de l'Opéra ni de l'Opéra-Comique, qui y voyaient une concurrence appelée à devenir redoutable, aucun des ouvrages, même abandonnés par eux, appartenant à leur répertoire : *La Muette*, *le Comte Ory*, *Robert le Diable*, *Les Mousquetaires de la Reine*, *l'Etoile du Nord*, *Cinq-Mars*, et tant d'autres que l'on pourrait citer, eussent amplement suffi à alimenter le Théâtre-Lyrique et à attirer le public, surtout le public populaire dont on s'occupe en ce moment.

Mais si le public aristocratique, avide de nouveautés, force les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique à négliger ces richesses, ceux-ci auraient tout intérêt à ne plus les refuser au nouveau théâtre populaire, théâtre qui serait, dans ma pensée, placé sous leur patronage et leur haute direction, avec le secours de leurs jeunes artistes et la participation légitime aux bénéfices.

Déjà en 1898, lorsque le *Figaro* fit une petite enquête auprès des compositeurs, leur demandant leur avis sur ce que devaient être l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique, j'y exprimais la même opinion en ces termes : Il faudrait autoriser le directeur de l'Opéra-Comique à utiliser la partie disponible de sa troupe à exploiter le Théâtre-Lyrique d'essai, sur une scène moindre et sans luxe exagéré.

M. Carré a réalisé déjà en partie ce programme, on sait avec quel succès, en employant ses artistes aux représentations populaires dans nos faubourgs.

Il suffirait donc d'ajouter au cahier des charges du nouveau grand théâtre populaire, l'obligation de créer chaque année un certain nombre d'ouvrages nouveaux.

Il y aurait là encore, en plus de l'éducation populaire par le répertoire, l'attrait d'entendre des nouveautés, choisies parmi celles plus accessibles aux goûts de la foule que les œuvres d'avant-garde réservées aux raffinés de l'art.

Donc, à la création d'un grand théâtre populaire s'adjoindrait un théâtre lyrique sans difficulté ni grands frais, tandis que, jusqu'ici, le Théâtre-Lyrique, seul, n'a pu vivre, faute d'obtenir le répertoire.

J'espère que M. le sous-secrétaire d'Etat verra dans les réflexions qui précèdent la possibilité de réaliser notre vœu, vœu partagé par tous les compositeurs français et que mon confrère L. Gastinel et moi présentons avec confiance à sa haute critique et à sa bienveillante approbation.

GEORGES PFEIFFER.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE ET LE LANGAGE DE L'AMOUR CHEZ LES OISEAUX D'APRÈS DARWIN. — XV (d'après la sténographie)

« Un esprit vraiment philosophique est celui qui se préoccupe des origines. » Ainsi parle E. Renan dans son *Histoire d'Israël*. On pourrait aussi bien dire : « Un esprit vraiment philosophique est celui qui ne se préoccupe pas des origines. » Il y a, en effet, des questions insolubles, ne pouvant donner lieu qu'à des hypothèses et qu'on devrait, semble-t-il, laisser de côté. Pour l'art musical comme pour le reste, chimérique est l'espérance de remonter à un fait initial bien établi, d'où pourrait être déduite, par voie d'enchaînement logique, toute la série des autres faits. L'Histoire est comme les eaux très profondes : la région supérieure est éclairée ; tout en bas, il y a la nuit.

J'ai pourtant essayé, au risque de me contredire, de faire accepter une opinion personnelle sur les origines de la musique. J'ai à examiner maintenant quelques systèmes très différents de celui que j'ai défendu. Je suis très éloigné d'en aborder l'étude avec la préoccupation de les rabaisser et de les réfuter. Il y a sans doute beaucoup d'objections qu'il est facile de leur faire ; la discussion d'un système est un exercice, presque un jeu d'école, où il ne faut pas ajouter une très grande importance aux petites preuves qu'on accumule, pour ou contre. Le critérium du vrai, en certaines matières, est plutôt dans le sentiment que dans la dialectique... Après les avoir discutées consciencieusement, je me préoccuperai surtout de dégager des diverses théories que je vais étudier une part de vérité, et de concilier cette part de vérité avec ce qui a été dit dans les précédentes leçons.

I

Le premier système dont j'ai à parler est celui de Darwin. Au lieu de rattacher la musique à des origines supérieures et même divines, comme on l'a fait si souvent, Darwin croit en apercevoir le principe aux antipodes de la raison cultivée et de la pensée consciente, dans la région confuse où apparaissent les premiers instincts des espèces animales. C'est un système à la fois brutal et grandiose, un peu choquant pour certains esprits, mais non exempt de poésie. Le transformisme (1) soutient que l'homme n'a pas été l'objet d'une création spéciale, mais qu'il descend — comme les autres espèces — d'une souche commune, d'où tous les êtres sont sortis en se différenciant de plus en plus, par suite de la sélection naturelle, qui est elle-même une conséquence de la lutte pour la vie.

Le seul chapitre de cette doctrine dont j'ai à m'occuper ici se trouve dans le livre célèbre, *The Descent of Man*, 1871, t. II, p. 333 et suiv. (traduction française de Barbier, Paris, 1881, 3^e édit., p. 623 et suiv.). Darwin y montre une parfaite impartialité d'esprit, une bonne foi, une prudence dans l'affirmation, qui font de son livre une école admirable. Je ne saurais trop en recommander la lecture à ceux qui veulent s'affranchir de la tyrannie des mots et s'habituer à voir les choses sans préjugés. Très sensible (au moins dans cette période de la vie) au charme de l'art, Darwin veut expliquer pourquoi la musique a un pouvoir d'émotion si troublant, si mystérieux, un sens si profond, dont nous subissons le charme sans pouvoir en rendre compte. Voilà pour lui le problème. Pour le résoudre il fait trois observations préliminaires :

1^o Notre musique n'exprime jamais très bien certains sentiments violents, tels que la peur, la haine, l'épouvante, la rage ; mais elle excelle à exprimer l'amour et la joie du triomphe ; 2^o les animaux font entendre des sons, ils ébauchent un chant à l'époque des amours ; 3^o entre les animaux et l'homme, il y a transmission héréditaire. — Ceci posé, il ajoute :

... Tous les faits relatifs à la profonde expression de la musique deviennent jusqu'à un certain point compréhensibles, si nous pouvons admettre que les sons musicaux et le rythme étaient employés par les ancêtres semi-humains de l'homme pendant la saison de l'accouplement, alors que tous les animaux sont entraînés par l'amour et la jalousie, la rivalité ou le triomphe. Dans ce cas, d'après le principe des associations héréditaires, les sons musicaux pourraient réveiller en nous, d'une manière vague et indéterminée, les fortes émotions d'un âge reculé.

... Le fait que beaucoup d'insectes, d'araignées, d'amphibies et d'oiseaux font entendre des sons pendant la saison des amours, nous autorise à conclure qu'ils évoquent un sentiment de plaisir chez les animaux ; en effet, il faudrait croire, ce qui est impossible, que les efforts persévérants du mâle et les organes complexes qu'il possède souvent pour produire ces sons sont absolument inutiles, si l'on n'admettait que les femelles sont capables de les apprécier, et de se laisser exciter et séduire par eux. (*The Descent of Man*.)

Darwin insiste sur les oiseaux. Les mâles, qui cherchent à séduire les femelles, déploient toutes les ressources qui leur permettent de briller : ils étalent la

(1) Exposé pour la première fois, avant Darwin, par le savant français Lamarck (1744-1829) dans la *Philosophie zoologique* (1809).

richesse de leur plumage ; surtout ils chantent. Les rossignols font de véritables concours de vocalises pour séduire et conquérir une compagne. Celui qui triomphe, c'est le plus artiste. Il devient le fondateur d'une descendance plus belle, puisque, par son triomphe, il a éliminé les individus moins bien doués que lui ; et comme la descendance elle-même est soumise à la même sélection, dans les mêmes circonstances et pour les mêmes causes, il arrive qu'elle se transforme peu à peu, et, avec le temps, produit des espèces nouvelles. — Que de choses il y aurait, vous le voyez, dans la chanson d'un oiseau : c'est tout l'avenir en germe qui chanterait dans sa voix !

Si donc l'on admet que la musique de l'homme n'est que le développement du chant ou du cri de l'animal lorsqu'il est poussé par l'instinct sexuel, on arrive à expliquer deux choses : l'aptitude particulière de notre musique à exprimer les sentiments tendres ; le caractère troublant et obscur de l'expression musicale, qui, tout en étant aujourd'hui désappropriée de sa fin immédiate, réveille en nous les instincts accumulés par une très longue hérédité.

Les mélodies les plus charmantes de nos compositeurs ne seraient pas autre chose que le prolongement épanoui, l'idéalisation consciente, mais aussi, aux yeux du savant, la survivance d'un fait initial, lié à un des instincts les plus forts de la nature (1).

Telle est la thèse dans ses grandes lignes.

Si nous la considérons avec un esprit critique, nous voyons qu'il ne manque pas de raisons pour la recommander à notre attention. Il n'en manque pas aussi pour la contredire. Je dois examiner les unes et les autres, et puis conclure.

II

En premier lieu, *il semble* (mais nous aurons à examiner la valeur exacte de cette impression) qu'on ne puisse refuser aux oiseaux le titre de chanteurs : tous les poètes anciens le leur ont accordé. Les naturalistes sont du même avis. Dans un livre très documenté, *les Jeux des Animaux*, par K. Groos (2), on trouvera l'analyse précise des chants du rossignol, du coq de bruyère, etc. : « Placé sur une solide branche basse, ce dernier dresse les longues plumes de son cou, fait la roue, laisse pendre ses ailes, gonfle son plumage, piétine, tourne les yeux de façon très drôle, comme un homme ivre, puis il émet des sons cliquetants et claquetants, d'abord lents et séparés, puis plus rapides et plus soutenus ; il continue par un *clac* très fort, que suit toute une série de sons à la fois stridents et musicaux... ; ils finissent par un son soutenu, et en même temps le coq ferme les yeux comme enivré de jouissance... »

En second lieu, dans le langage des anciens et des primitifs, peut-être même dans certaines musiques, il y a des preuves que l'homme a non seulement observé le chant des oiseaux, mais cherché à le reproduire, comme le pensait Lucrèce. Les Grecs paraissent avoir été très frappés par le chant du rossignol ; mais, chose curieuse, ils le trouvaient surtout triste et mélancolique ! Ils l'expliquaient par une légende (3). Ils voyaient en lui la plainte d'une ancienne prin-

(1) Cf. Konrad Lange (*Réflexions pour une esthétique fondée sur le principe du développement historique*, dans le 14^e vol. de la *Zeitschrift f. Psychologie und Physiologie des Sinnesorganes*, p. 242-273).

(2) Trad. franç. par A. Dirr et Van Gennep (Alcan, 1902, ch. iv, par. IV).

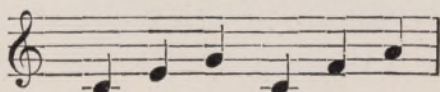
(3) *Odyssée*, XIX, 518 et suiv.

cesse métamorphosée par sa douleur, et qui pleurait toujours la perte d'un fils chéri : *Itus ! Itus !* onomatopée des premières notes du rossignol. Il ne manque pas de traces des idées de Lucrèce dans les traditions populaires. Une chanson populaire du Languedoc débute ainsi :

Roussignoulet du bois,
Roussignoulet sauvage,
Apprends-moi ton langage.

A titre de simple curiosité, on peut mentionner ici le témoignage d'Athénée disant que le poète Alcman n'a pas eu d'autre maître (?) que les perdrix, et que c'est pour ce motif qu'il a intitulé « *Chanson des Caccabides* », ou *des perdrix*, une pièce de chant. Pleyel a écrit une composition du genre le plus élevé en prenant pour motif le chant de la perdrix. L'auteur d'un petit livre sur l'*Origine du langage*, M. Zaborowski, a réuni le nom de certains oiseaux dans les langues et les dialectes les plus divers, chez les sauvages comme chez les civilisés, et on voit que tous ces noms contiennent une harmonie imitative (1). On sait que les sauvages sont très imitateurs : on a remarqué que dans leurs danses ils imitaient parfois les mouvements et les bonds de certains animaux ; de là à supposer qu'ils ont imité aussi les oiseaux chanteurs, il n'y a pas loin.

Voici quelques faits plus spéciaux et plus intéressants pour le musicien. Dans la matière qui nous occupe, il faut avoir recours le plus possible aux observations faites sur les sauvages, car c'est chez eux que l'on a quelque chance de constater le passage de l'animalité à l'humanité. Les indigènes du Kamtchatka ont une mélodie (*Aangitsch*) qui tire à la fois son nom et son origine d'un oiseau sauvage (*Anas glacialis*), lequel à une saison déterminée, apparaît dans le pays par grandes bandes. Les notes qu'il fait entendre sont à peu près celles-ci :



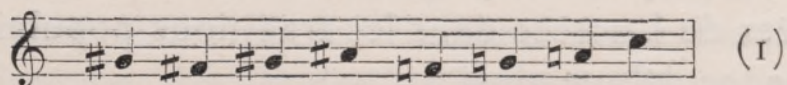
Tous ces oiseaux, dit Engel (2), ne donnent pas exactement la même note ; chez les uns le son est plus élevé, chez les autres plus bas ; et on imagine parfaitement la musique variée que doit produire une troupe de pareils oiseaux. » Le même Engel (3), examinant une syrinx rapportée de l'île Tonga (île d'Amsterdam de l'océan Pacifique) par le capitaine Fourneaux, émet l'opinion que les

(1) Les mots suivants désignent le coq : *kukko*, en finnois ; *kukkuta*, en sanscrit ; *kuku*, en zulu ; *koklo*, en yoruba ; *okako*, en ibo ; *peewit* désigne le vanneau en anglais ; *rol-rol*, l'alouette en yakama ; *pi-pi ! tiet-tiet !* le poulet, chez les Australiens ; *kauter-kaut*, le dindon, en patois souabe ; *gôr*, le corbeau, en patois quercytain ; *kah-kah*, un oiseau analogue dans la Colombie anglaise ; *agasse*, la pie, en patois provençal, etc... Tous ces mots, on le voit, sont des onomatopées fondées sur l'imitation.

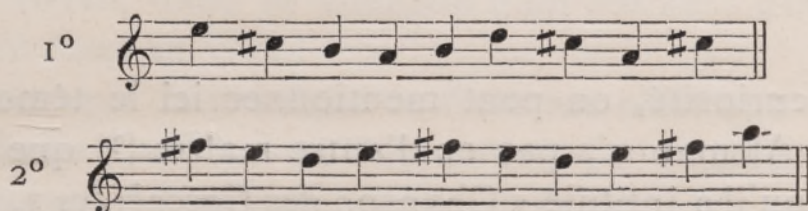
(2) *The music of the most ancient Nations*, p. 21.

(3) Engel, *ibid.*, p. 14. — Des observations sur le chant musical de certains oiseaux sont consignées dans l'ouvrage de Guessfeldt, Falkenstein et Peschüel-Loesche (*Die Loango-Expedition*, Leipzig, 1879, III, p. 263-270) ; Cf. Spencer (*Mind*, oct. 1890), Byam (*La vie sauvage dans l'intérieur de l'Amérique centrale*, p. 159, Londres, 1849) ; Westphal (*Musikalische Rhythmik*, Nachworth, p. XLVII, à la note) ; G. Lausing Raymond, dans *Rhythm and Harmony in Poetry and Music*, Londres, 1895, ch. VIII. etc. ; à titre de curiosité, cf. la *Musurgia Universalis* du P. Kircher (Rome, 1650), I, liv. I, § 3-6. Peu de chose, en somme, à retenir de tout cela.

sons obtenus par cet instrument ont pu être suggérés par le chant d'un oiseau :

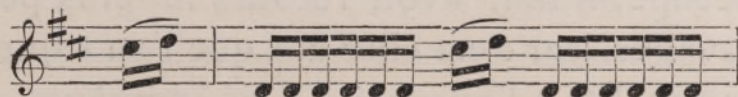


Deux groupes de flûtes actuellement au Bristish Museum produisent, quand on y souffle avec force, les successions suivantes, qui ont donné lieu à la même conjecture :



On les rattache sans peine au chant d'un oiseau.

J'ajouterai, pour compléter ces renseignements sommaires, que dans les orgues d'autrefois il y avait un registre appelé *chant des oiseaux* (*Vogelgesang*, *Vogelgeschrei*) ; que jadis l'art d'imiter le chant des oiseaux faisait partie du programme des jongleurs (2) ; enfin, que souvent les compositeurs se sont amusés à ce genre d'imitation. Clément Jannequin, le célèbre musicien français (ou belge) du xvi^e siècle, a écrit une symphonie descriptive très connue, intitulée *le Caquet des Oiseaux* ; Haydn, dans le finale de son xx^e quatuor, a imité le gloussement de la poule :



imité aussi par Mozart et Rossini ; Beethoven, dans l'andante de sa *Symphonie pastorale*, n'a pas dédaigné de reproduire le chant du coucou. Bien d'autres, dont la liste serait longue, ont été plus hardis encore !

Voilà quelques faits qui semblent s'accorder avec la thèse de Darwin. La plupart d'entre eux, il faut bien l'avouer, ont un intérêt assez mince, et sont un objet de curiosité. On n'en peut pas tirer grand'chose. Par contre, au point de vue artistique et musical, on peut faire les remarques suivantes, qui sont plus importantes et tendent à des conclusions opposées.

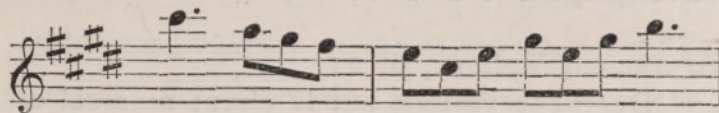
Je les diviserai en deux groupes.

III

1^o En ce qui concerne les animaux :

a) Le coloris et la richesse du plumage, nous dit-on, caractérisent l'oiseau mâle, aux yeux de la femelle, autant que le chant. Soit. Mais si on attribue les

(1) La mélodie à l'aide de laquelle, dans *Siegfried*, Wagner a noté le chant de l'oiseau a une clause analogue :



(2) *Livre des Métiers*, Etienne Boileau, publié par Depping, p. 287 (Paris, Imp. Nat.).

(3) Dans le recueil *Miscellanea Lipsiensia* (Lips., 1718, III, p. 683) se trouve une dissertation de Geamœnus où il est dit que les oiseaux nous ont donné les premières leçons de chant (*natura homini per avium concentum præcinente*). — Dom Caffiaux déclare au contraire que, pour le chant, les oiseaux sont les élèves de l'homme, — ce qui est tout aussi excessif !

(4) Cf. Walascheck, *Primitive Musik*, (p. 242 et suiv.