

# LA REVUE MUSICALE

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

---

N° 4 (septième année)

15 Février

1907

---

## Notre supplément musical. — Les œuvres récemment exécutées. — Publications nouvelles.

Deux officiers, Guglielmo et Ferrando, viennent d'être fiancés à deux charmantes jeunes filles de Naples, Fiordiligi et Dorabella. Le sceptique don Alfonso fait le pari que si la fidélité des deux fiancées est mise à l'épreuve, elle succombera dans les 24 heures : le prix du pari sera une fête brillante. Les deux officiers acceptent, feignent d'avoir reçu un ordre de départ et font de tendres adieux aux deux Italiennes. Paraissent ensuite deux Albanais de distinction que Don Alfonso présente comme deux de ses amis, et qui trouvent les deux femmes plongées dans la tristesse de leur solitude. Ils déclarent leur amour ; malgré la soubrette Despina, qui engage les deux fiancées à oublier les absents, ils échouent d'abord. Alfonso, qui tient à gagner son pari, emploie alors de grands moyens. Tandis que les deux femmes se promènent dans le jardin en pensant à leurs fiancés, les Albanais se représentent, et, étant toujours repoussés, font mine de s'empoisonner sous leurs yeux... Après bien des épisodes dans le genre de l'ancienne comédie d'intrigue, Alfonso triomphe, mais sans dommage pour l'honneur de personne, puisque les deux Albanais avec qui les jeunes filles ont accepté de signer un contrat ne sont autres que leurs vrais fiancés, munis de fausses barbes et d'un déguisement. Tel est, en deux mots, le sujet de *Così fan tutte*, ou *Comme elles font toutes*.

Dans notre supplément, nous donnons le délicieux quintette où les deux officiers font à leurs fiancées des adieux auxquels se mêle la voix ironique d'Alfonso. Jamais Mozart n'a été plus frais, plus jeune, plus charmant. C'est d'une légèreté de touche et d'une harmonie de construction uniques. Avec les procédés les plus simples, Mozart atteint à un effet d'ensemble vocal que Bach n'a pas connu. D'une telle perle, on peut apprécier la valeur même en se bornant à une exécution au piano. Nous tenons à faire connaître et à signaler particulièrement cette page exquise, tout à fait caractéristique de la grâce inimitable de Mozart, car *Così fan tutte* n'est jamais joué en France.

Cet opéra (4 actes, partition chez Choudens) a été composé en décembre 1789 et janvier 1790, et représenté pour la première fois à Vienne le 26 janvier 1790.

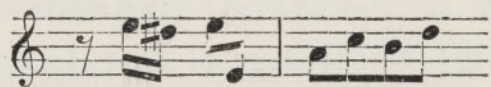
Dans la 4<sup>e</sup> page de notre supplément, nous donnons deux jolies petites pièces de Fischer (Johann-Kaspar-Ferdinand), un des plus grands clavecinistes alle-



mands de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pièces intéressantes pour nous, car elles sont manifestement imitées de l'art français.

SONATE EN LA MINEUR, POUR VIOLON SEUL, DE J.-S. BACH (SOIRÉE DU 4 FÉVRIER, SALLE ERARD). — Dans ce premier récital, où il fut l'objet de véritables ovations, M. Georges Enesco, le compositeur-virtuose, a exécuté la sonate en *la* majeur de Hændel, la *Havanaïse* de Saint-Saëns, l'*allegro* (si difficile !) du concerto en *fa* # mineur de Wieniawski, et la sonate en *la* mineur, pour violon seul, de J.-S. Bach.

Bach a écrit, pour violon seul, trois sonates comprenant chacune quatre mouvements (l'*adagio* initial se liant habituellement à l'*allegro* suivant, cela fait, en réalité, 3 parties). Le triomphe du génie est, en employant tout seul un instrument aussi grêle que le violon, de donner une impression de puissance souveraine et de richesse éblouissante. Bach y arrive non pas seulement par l'emploi de la double corde, mais par la beauté de la pensée, par le rythme, par la construction, par la science du développement. « Qui croirait, dit Mattheson (1), que de huit notes



on peut tirer une page de contrepoint ? » C'est ce que fait Bach. Le second mouvement de la sonate en *la* n'est pas un *fugato*, mais une fugue complète, où se joue une imagination qui paraît intarissable et ne s'arrête que parce qu'il faut bien faire une fin. Le finale est charmant de verve, et M. Enesco en a accru l'intérêt en lui donnant souvent, par la variété des timbres, l'allure d'un dialogue. Comme la musique de Wieniawski, malgré son fatras de difficultés, est pauvre et vide à côté de celle-là !

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO, OUVERTURE DE LA SAISON D'OPÉRA : « Naïs Micoulin », DE M. ALFRED BRUNEAU. — M. Alfred Bruneau reste fidèle à Emile Zola. C'est d'après une nouvelle de ce dernier qu'il a écrit lui-même le poème de son nouveau drame lyrique, *Naïs Micoulin*, dont la première représentation fait le plus grand honneur au théâtre de Monte-Carlo.

L'action, toute vibrante d'amour, se déroule aux environs de Marseille, au sommet d'une falaise à pic, depuis longtemps secouée par des tempêtes et ravivée par les pluies. Le drame, tout de suite noué, va, rapide, jusqu'au dénouement. Naïs aime le fils du châtelain, Frédéric, qui s'amuse à cet amour. Naïs est une belle fille qui lui sert de passe-temps pendant ses vacances au château. Mais le père Micoulin, paysan volontaire et brutal, jaloux de l'honneur de sa fille, a résolu de tuer Frédéric. Une première fois, le jeune viveur échappe à la hache vengeresse de Micoulin : il est sauvé par Toine, un bossu qui aime Naïs et se dévoue pour qu'elle soit heureuse aux bras d'un autre. Au second acte, Toine, qui, à coups de pioche, a miné la falaise, propose à Naïs de donner le dernier coup qui la fera s'écrouler sur Micoulin. Elle a horreur de cette pensée. Pourtant Micoulin a décidé de tuer, ce soir même, Frédéric. Toine continue son travail destructeur. Frédéric, lassé de Naïs, l'abandonne pour voler à d'autres amours.

(1) Cité par Spitta, I, p. 687.



Soudain la falaise s'écroule sur Micoulin, et Naïs, folle de jalousie, pousse elle-même dans le gouffre désert Frédéric qui ne l'aime plus.

La musique de M. Bruneau fait vivre puissamment ce drame violent. Elle développe les sentiments et les passions sans le moindre souci de coloris pittoresque pas plus que du facile emploi des thèmes populaires. M. Alfred Bruneau, soit aux voix, qu'il fait chanter en déclamation expressive, soit à l'orchestre, qu'il traite en polyphoniste rigoureux, ne s'attache qu'à traduire la vie de ses personnages. Et il y réussit avec des moyens personnels, poursuivant sa volonté de ne pas sortir du chemin qu'il s'est ouvert et où il va droit à son but.

C'est une œuvre sévère, sérieuse, profondément dramatique, où l'émotion est violente sans artifice ni vaine parure : c'est d'un art noble et élevé qui mérite la plus haute estime. Et c'est bien ainsi que le public l'a jugée, en acclamant le nom de l'auteur.

L'interprétation est magnifique : M<sup>lle</sup> Grandjean est une admirable Naïs, toute frémissante de passion ; M. Renaud est un Toine impressionnant et superbe de véhémence ; M. Saleza chante et joue le mieux du monde le rôle de Frédéric, et M. Dufrane est un Micoulin rude et farouche à souhait. On a longuement applaudi ces merveilleux artistes.

Il serait injuste de ne pas louer comme ils le méritent les très beaux décors de M. Visconti ainsi que l'excellent orchestre qu'une fois de plus M. Léon Jehin a conduit à la victoire.

« THÉRÈSE », DE M. MASSENET. — Cinq jours après la première de *Naïs Micoulin*, M. Raoul Gunsbourg vient de nous donner la nouvelle œuvre de M. Massenet, *Thérèse*, dont le succès a pris des proportions d'apothéose. C'est le troisième ouvrage de M. Massenet dont le théâtre de Monte-Carlo a la primeur : *le Jongleur de Notre-Dame* et *Chérubin*, repris ensuite à l'Opéra-Comique, y ont rempli une glorieuse carrière et sont aujourd'hui au répertoire. *Thérèse*, à coup sûr, aura vite conquis, sinon éclipsé, le succès du *Jongleur* et de *Chérubin* ; par sa puissance dramatique, par sa délicieuse et émouvante beauté musicale, *Thérèse* mérite d'être placée, entre *Manon* et *Werther*, comme un des plus séduisants chefs-d'œuvre de M. Massenet.

Le livret de M. Jules Claretie fait vivre, avec une poésie délicieuse et une poignante intensité, une histoire d'amour sous la Terreur. Un girondin, André Thorel, a racheté, dans le dessein de le restituer à son maître, le marquis Armand de Clerval, le vieux château seigneurial où, l'an passé, il venait souvent visiter son noble ami, aujourd'hui émigré. Thorel a épousé une orpheline, Thérèse, qu'il aime profondément, et de qui il est tendrement chéri : Thérèse est girondine ; elle vénère la beauté d'âme de son mari, s'émeut des dangers qui le menacent ; elle lui est totalement dévouée. Mais le marquis revient : il est rentré en France ; il va se battre en Vendée. Il retrouve Thérèse, qu'il a aimée, qu'il aime toujours et dont il est secrètement adoré, car, en dépit de sa vertu et de son dévouement conjugal, si la vie de Thérèse est vouée à celle d'André Thorel, le fond de son cœur reste pieusement consacré au souvenir de son ami d'enfance, Armand de Clerval. Armand est traqué par les jacobins ; André Thorel le couvre de sa protection et le prend pour hôte qu'il faut cacher et sauver. Et désormais Thérèse, la pure épouse, mais la sainte amoureuse, devra vivre entre ces deux hommes héroïques. Mais l'action se précipite, comme d'ailleurs se précipitaient



les événements de cette grande époque tragique. Le girondin Thorel est suspect. On l'arrête. Mais il a eu le temps d'obtenir un sauf-conduit pour le marquis de Clerval. Armand, seul avec Thérèse, pendant que Thorel est parti braver l'orage, déclare qu'il ne partira que si elle le suit. Affolée, car c'est la mort pour Armand, s'il tarde à s'enfuir, déchirée par le conflit atroce de son devoir et de sa passion, Thérèse finit par promettre de rejoindre Armand dès qu'elle saura que son mari est hors de danger. Armand part sur cette promesse : il est sauvé, mais la foule hurle sous les fenêtres ; la charrette passe : André est au nombre des condamnés. Thérèse, fidèle à son mari qui va mourir, se rue à la fenêtre et crie : « Vive le Roi ! » Une horde de tricoteuses et de massacreurs envahit la chambre, se jette sur Thérèse qui, à demi étranglée, est entraînée à la mort.

Sur ce drame humain, tout brûlant d'amour, sur lequel pèse la farouche fatalité de la Terreur, et que caractérise vigoureusement tout le pittoresque de cette époque grandiose et tragique, M. Massenet a écrit une partition magnifique : tour à tour mélancolique, tendre, passionnée, emportée, violente, toujours inspirée du profond sentiment de la nature qui rend si naïvement touchants les plus sombres héros de la Révolution, sa musique, où ruisselle la mélodie jaillie du cœur, est d'un mouvement théâtral irrésistible, d'un coloris délicieux ; c'est du Massenet le plus pur, le plus charmeur, le plus vigoureux, le plus admirable.

M<sup>lle</sup> Lucy Arbelle a chanté, et surtout joué, en grande tragédienne lyrique le rôle de Thérèse. M. Dufranne fut superbe d'allure et très pathétique, avec une magistrale simplicité, dans le rôle d'André Thorel. M. Clément a chanté le rôle d'Armand avec cette voix exquise et puissante et ce charme incomparable qui ne sont qu'à lui.

Dans de courts rôles épisodiques, MM. Chalmin, Gluck et Ananian méritent tous les éloges.

On a justement admiré les deux très beaux décors de M. Visconti, merveilles de poésie et de reconstitution.

L'orchestre, dirigé par M. Léon Jehin, a sa large part dans le succès enthousiaste qui a salué la première de *Thérèse*.

Pour compléter la soirée, M. Raoul Gunsbourg nous a donné *Myrienne et Daphné*, d'Offenbach, un acte exquis. Jadis, sous ce titre, *les Bergers*, Offenbach fit jouer un opéra comique en trois actes se déroulant à travers trois époques très lointaines l'une de l'autre. L'excessive fantaisie de cette conception, qui brisait si audacieusement avec l'unité de temps, fit échouer *les Bergers*, dont le premier acte, pourtant, était d'un charme et d'une grâce incomparables. C'est ce premier acte, retrouvé dans les papiers d'Offenbach qui, lui-même, l'avait refait sous un nouveau titre, que M. Gunsbourg n'a pas craint de nous restituer. On y a éprouvé un plaisir délicieux. La simplicité poétique du sujet, la fraîcheur adorable de la musique, la magnificence de la mise en scène, tout a contribué à enchanter le public.

Dans l'interprétation, nous avons retrouvé M. Clément et M. Dufranne, les triomphateurs de *Thérèse*, qui n'ont pas été moins applaudis dans *Myrienne et Daphné* ; M<sup>lle</sup> Dubell, une cantatrice de voix splendide, M<sup>lle</sup> Tate, une jeune artiste qui chante à ravir, et M<sup>lle</sup> Trouhanowa.

Le décor de M. Visconti, les décors lumineux de M. Eugène Frey, ont fait l'admiration des yeux, éblouis de tant de splendeur si harmonieuse.



L'orchestre, pour *Myrienne et Daphné*, était dirigé par le jeune prix de Rome, M. André Bloch, qui s'y est révélé chef d'orchestre impeccable.

CONCERTO EN RÉ MAJEUR, POUR FLÛTE, DE MOZART. (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Plus que toute autre œuvre de Mozart, un concerto pour la flûte nous aide à évoquer l'époque où une bande de musiciens revêtus d'habits « à la française », groupés dans un salon de style Louis XV, exécutaient la musique du maître de Salzbourg. Ce concerto figure en effet rarement sur nos programmes modernes. Nous sommes peu habitués à entendre d'une façon continue le babillage de la flûte, et cette très vieille chose devient une chose nouvelle. En fermant les yeux, je voyais, dans l'ombre de mon rêve, le geste précis et souple de M. Marty s'affirmer avec des manchettes de dentelle, et je distinguais fort bien l'excellent virtuose, M. Hennebains, le chef couvert d'une opulente perruque poudrée. Lorsque le pétulant *allegro* qui forme le 3<sup>e</sup> et dernier morceau du concerto eut pris fin, cessant d'entendre les traits éperdus, les fusées de notes brillantes, les doux roucoulements, les gammes perlées et les trilles énamourés, je rouvris les yeux, je constatai que M. Marty était sanglé dans un habit horriblement noir, que M. Hennebains n'avait pas de perruque, — et je fis comme tout le monde : j'applaudis de bon cœur.

« SADKO » (2<sup>e</sup> TABLEAU), PAROLES FRANÇAISES DE M. MICHEL DELINES, MUSIQUE DE M. RIMSKY-KORSAKOW. (*Ibid.*) — La réputation d'originalité qui a été faite à la « manière » de M. Rimsky-Korsakow serait singulièrement exagérée s'il fallait juger l'ensemble de l'œuvre de ce compositeur d'après le fragment de *Sadko* que la Société des concerts, par un louable souci de nouveauté, a mis sur son dernier programme. Je ne m'attarderai pas à vous narrer le poème de cet opéra-féerie et me borne à dire que la partie de la légende dont nous avons entendu la musique a comme sujet la rencontre du pauvre ménestrel Sadko avec la princesse Volkhova, fille du roi de la mer. Par le charme de sa musique, Sadko a touché le cœur de la princesse, qui promet son amour au pauvre *gouslar*. Profondément imprégnée de l'esprit et des formes de Wagner, cette scène reproduit presque textuellement des phrases entières de la Tétralogie. La déclamation chantée est largement traitée, et toute la partie vocale est écrite avec une connaissance parfaite des capacités et des ressources des voix. Aussi a-t-on particulièrement remarqué le duo où M<sup>lle</sup> Lindsay et M. Dubois ont montré toute la souplesse de leur talent.

A signaler comme particularité l'adjonction à l'orchestre d'un piano droit dont la sonorité bâtarde double par moments les traits de harpes. Mais que dire de ces gammes par tons confiées aux trompettes (sons bouchés), de l'abus des *glissandos*, de tous ces procédés trop entendus déjà, et dont l'emploi masque décidément mal les éclipses de l'inspiration? — H. BRODY.

UN NOUVEL INTERPRÈTE DE « LA DAMNATION DE FAUST ». — M. Chevillard nous a donné, les dimanche 3 et 10 février, une interprétation de *la Damnation de Faust* qui a été très brillante. A côté de M<sup>me</sup> de Vicq et de M. Fournets, le ténor Fernand Lemaire débutait dans le rôle écrasant de Faust. Sa voix, sans être d'un volume extraordinaire, est pleine et bien timbrée, et se meut du *si* grave jusqu'à l'*ut* dièse avec une homogénéité et une aisance parfaites ; son style est excellent et nous aurons suffisamment qualifié sa méthode de chant en disant qu'il est le gendre et l'élève préféré de M. Lucien Fugère.



M. F. Lemaire, qui obtint en 1895 un premier prix de piano au Conservatoire, se fera entendre à nouveau au même concert Chevillard comme pianiste dans un concerto de Liszt qu'il exécutera un de ces prochains dimanches. Voilà un artiste peu banal.

Nous ne parlons pas de l'orchestre de M. Chevillard, dont l'éloge n'est plus à faire. Les morceaux principaux du chef-d'œuvre de Berlioz ont été bissés. Nous recommanderons cependant à certains accompagnements plus d'effacement. — S.

THÉÂTRE DE M. MORS — Le samedi 10, dans l'élégant et charmant théâtre privé de M. Louis Mors, M<sup>me</sup> Ed. Colonne nous a donné une audition de ses élèves de chant. Presque toutes ces jeunes cantatrices ont ce que j'appellerai *la marque de fabrique*, ce qui n'est pas étonnant là où il y a une méthode : et cette marque de fabrique m'a paru excellente. — H.

« PARIS, SOUVENIRS D'UN MUSICIEN » (185.-1870), PAR HENRI MARÉCHAL, AVEC UNE LETTRE-PRÉFACE D'E. REYER. (1 vol., 303 p., chez Hachette, 3 fr. 50.) — M. Henri Maréchal, grand prix de Rome (1870) pour la composition, est trop connu de tous les musiciens pour que nous ayons à le présenter à nos lecteurs, pour lesquels il a donné ici même (*Revue musicale* de 1903, p. 374) une caractéristique de R. Schumann. La liste de ses œuvres est considérable : *la Nativité*, 1875 ; *les Amours de Catherine*, 1 acte à l'Opéra-Comique, 1876 ; *l'Etoile*, 1 acte, 1881 ; *la Taverne des Trabans*, 3 actes à l'Opéra-Comique, 1881 ; *Déidamie*, 1 acte à l'Opéra, 1893 ; *Calendal*, 4 actes à Rouen, 1894 ; *Ping-Sin*, 1895 ; *Daphnis et Chloé*, au Théâtre-Lyrique, 1899 ; *le Miracle de Naïm*, *les Vivants et les Morts* ; la musique de scène pour *l'Ami Fritz*, Comédie-Française, 1876 ; *les Rantzau* (1882) ; *Smilis* ; ... des suites d'orchestre, *Antar*, 1897, *les Esquisses vénitiennes*, 1894, etc., etc. En même temps que grand compositeur, M. Maréchal est un écrivain très élégant et fin, concis, sincère, mais aimant le trait original et l'image rare. Sur tous les artistes, musiciens et poètes qu'il a connus ou qui ont une place dans l'histoire de l'art au xix<sup>e</sup> siècle, — Batiste, Elwart, A. de Castillon, Auber, Benoist, Monsieur Reber, Emile Bernard, Berlioz, etc., etc., — M. Maréchal donne des impressions et des souvenirs toujours intéressants, et, çà et là, fait de jolis portraits en médaillon. Voici la silhouette de Reber :

« Parmi les hautes personnalités musicales que nous croisions dans la cour du Conservatoire, Reber était de celles près de qui s'évanouissent toutes velléités de causerie familière. Non pas qu'il fût d'aspect rébarbatif, mais la gravité de son visage entièrement rasé sous d'abondants cheveux blancs, sa tenue correcte et sobre, invitaient plutôt à garder les distances. On ne sentait pas un causeur ouvert, et le salut le plus déférent résumait les seules relations permises. Reber était certes un homme de savoir : son remarquable *Traité d'harmonie* est excellent à consulter, surtout pour ceux qui savent déjà quelque peu l'harmonie ; c'était un des derniers classiques rigoureux. Il était enfin le type du confrère vénéré parce qu'il ne gênait personne. Professeur de composition au Conservatoire, il y donnait de sages conseils à des élèves qui sont devenus des musiciens distingués : Benjamin Godard, Emile Bernard et d'autres. Lorsqu'il tombait sur un tempérament un peu en dehors, il se trouvait dans une situation délicate dont il savait se tirer avec esprit. Un jour, Henry Ketten, mort si préma-



turément, vint à sa classe et lui joua, avec sa fougue et son brio habituels, une grande ouverture de concert. Que pouvait attendre le romantisme chevelu du pianiste Ketten, d'un esprit aussi docte et à ce point pondéré ? Reber se promenait de long en large. Un assez long silence succéda au dernier accord.

— « Eh bien, cher maître, qu'en dites-vous ? »

— « Je dis, mon ami, que si le piano en revient... il aura de la chance ! »

Au sujet de Chopin (dont nous aurions aimé à voir louer la *grande Sonate*, qui le classe parmi les compositeurs de génie plutôt que parmi les « fleurs de serre chaude »), M. Maréchal fait observer avec infiniment de raison que la mesure mathématique et fixe du temps, en musique, est un non-sens :

« Je ne puis comprendre une édition de Chopin annotée au métronome ! Le métronome est un appareil orthopédique à l'usage des malheureux qu'une infirmité naturelle rend réfractaires à tout sentiment du rythme. — Ce ne sont pas des musiciens. — Si le métronome peut les guérir, tant mieux, chantons ses louanges ; mais en dehors de ce cas pathologique, l'usage en paraît plutôt redoutable. On peut établir en principe que le mouvement absolu d'un morceau de musique n'existe pas plus pour l'auteur que pour nul autre .. On connaît l'histoire de Beethoven envoyant à Londres le manuscrit d'un quatuor annoté de sa main au métronome. Le manuscrit se perd ; il en envoie un second également annoté. Celui-ci arrive, et, après lui, le premier ; on compare les deux : pas un des mouvements indiqués par Beethoven lui-même ne se ressemblait ! »

M. Maréchal s'arrête particulièrement sur un de ses anciens maîtres, Victor Massé, prix de Rome de 1844, auteur d'une vingtaine d'opéras, qui était profondément agacé quand on lui parlait de son meilleur ouvrage, *les Noces de Jeanette* (1853), et qui attachait beaucoup plus d'importance à ses *Saisons* (1855), que personne ne connaît plus.

En tête du livre, notre éminent collaborateur M. Reyer a écrit une charmante préface, toute pailletée, elle aussi, de souvenirs et d'anecdotes. L'illustre auteur de *Sigurd* raconte ainsi la visite qu'il fit à Liszt au Vatican, dans le pavillon du cardinal de Hohenlohe : « Il me reçut dans une salle oblongue, au milieu de laquelle était un guéridon chargé de différents flacons et d'une boîte de cigares. A l'une des extrémités était un Christ, à l'autre la Vierge des Sept Douleurs. Et nous nous promenions en fumant un cigare, allant d'un bout de la salle à l'autre, lançant des bouffées de tabac devant nous. Un scrupule me prit : « Ne craignez-vous pas, mon cher abbé, que l'odeur du tabac n'incommode ces augustes personnages ? »

— « Mon Dieu non ! me répondit-il ; pour eux, c'est comme une variété d'encens ! »

Elle est bien jolie, cette anecdote ; elle caractérise à la fois le tact un peu malicieux du bon Français Reyer et la religiosité assez équivoque d'un Liszt. — M.

### La chanson aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.

HUGO RIEMANN : *Hausmusik aus alter Zeit, intime Gesänge mit instrumental-Begleitung aus dem 14. bis 15. Jahrhundert.*

Il y a beaucoup à louer, plus encore à critiquer peut-être dans l'ouvrage nouveau que vient de commencer à mettre au jour le savant et laborieux musicologue. M. Hugo Riemann, dont l'activité est véritablement inlassable, a entrepris



récemment, chez les éditeurs Breitkopf et Härtel, de Leipsig, cette publication considérable. La première livraison vient de paraître.

Le titre en est significatif : *Musique de chambre de l'ancien temps, chansons intimes avec accompagnement instrumental du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle*. Et ce seul énoncé suffira à choquer singulièrement le plus tenace des préjugés dont s'encombre toujours l'histoire de la musique. Du chant à voix seule, accompagné, à une époque qui précède et prépare l'âge d'or de ce qu'il nous plaît d'appeler le contrepoint vocal ! Quel scandale et quelle nouveauté !

Le fécond musicographe qui a déjà pris soin, dans un long article du *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique* (*Das Kunstlied in 14-15 Jahrhundert*, juillet-septembre 1906), d'annoncer et d'expliquer son œuvre au public, a l'intention de publier successivement douze livraisons, renfermant chacune huit compositions des maîtres les plus fameux de ces deux siècles de musique. Musiciens florentins, français, anglais, flamands, espagnols, allemands, pour la plupart inconnus tout à fait et dont l'œuvre (je parle ici pour ceux qui, tels que Dufay et Binchois, ne sont pas entièrement ignorés) restait, en tout cas, fermée à tous, sauf à quelques très rares érudits spécialistes. Il conviendrait donc de ne point ménager à M. Riemann la louange qui lui est due pour une entreprise aussi utile. La constitution d'un vaste *Corpus* d'accès et de pratique commodes peut rendre les plus grands services à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire musicale et même aux simples musiciens.

Car cette première livraison contient des œuvres fort curieuses. D'abord un *Madrigal* de dom Paolo, de Florence, une *Canzon ballata* de Francesco Landino, deux musiciens de cette école florentine du xiv<sup>e</sup> siècle tout récemment révélée à l'érudition. Une *Ballade notée* de Guillaume de Machault (1284-1372), poète et musicien, homme de guerre et diplomate, curieuse figure française du même temps, vient ensuite.

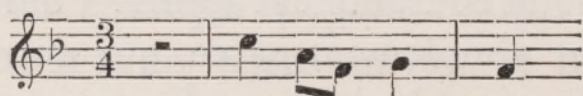
Puis des monuments d'un art un peu plus moderne : quatre *Rondeaux* de Baude Cordier, de Reims (vers 1400), de Raynald Libert (vers 1420), de Gilles Binchois (1400-1460) et de Dufay (1400-1474), avec une chanson allemande de Adam de Fulda (vers 1470). Sauf Dufay et Binchois, tous deux musiciens de la cour de Bourgogne et connus des historiens, tous les autres artistes demeurent autant dire ignorés complètement.

C'est au grand public que M. Riemann les présente. Il ne prétend nullement faire œuvre scientifique à proprement parler, puisqu'il emprunte ses textes à diverses publications savantes parues déjà. Ce en quoi il reste original, c'est dans la façon dont il interprète ces musiques qui, transcrites sous leur forme primitive, demeureraient à peu près artistiquement inintelligibles.

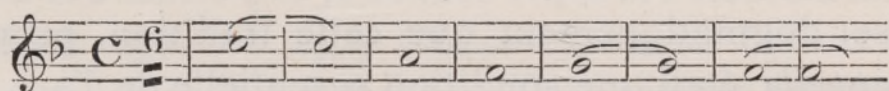
Bien entendu, M. Riemann se sert de la notation la plus usuelle. Il bannit avec raison les clefs anciennes où tant d'excellents esprits semblent reconnaître je ne sais quelle vertu propre à authentifier le caractère de docte érudition de leurs éditions, tandis qu'elles ne servent au fond qu'à les rendre illisibles à beaucoup et mal commodes à tout le monde. Méprisant un autre scrupule non moins commun, M. Riemann n'hésite point à abréger les valeurs des notes de quatre, voire même de huit fois. Rien de plus logique. Car pourquoi, puisque la ronde (la semi-brève comme ils disaient) était pour les anciens l'unité de temps, ne pas la traduire par une noire, ou même à l'occasion par une croche, qui ont exactement pour nous la même valeur suivant les cas ?



Cette transposition de formes, M. Riemann la fait toujours. Et ces vieilles mélodies y gagnent un air de jeunesse, d'aisance, de rapidité qu'elles perdraient, à l'œil du moins, revêtues d'une lourde armature de grosses notes. Voici par exemple le début d'une chanson de Caron :



Reconnaîtrait-on bien facilement ce rythme léger et fluide sous la transcription en valeurs originales, surtout avec l'adjonction, forcée pour nous, des barres de mesure ?



Il se peut bien que, dans cette louable intention de restituer à ces textes une allure véritablement vivante, M. Riemann soit allé parfois un peu plus loin qu'il n'était nécessaire. Certaines pièces qu'il note en 6/8 gagneraient, je crois, à voir chaque mesure remplacée par deux 3/4. Car le dessin y amène des complications de valeurs telles que, non seulement le rythme du 6/8 y disparaît tout à fait, mais que la lecture correcte ne va pas sans quelques difficultés. Mais j'avoue de bonne grâce que cet inconvénient n'est pas en vérité des plus considérables, et qu'en général l'écriture choisie par l'auteur donne toute satisfaction.

Outre ces conventions graphiques, qui semblent peut-être d'importance médiocre, mais qui contribuent bien plus qu'on ne le saurait croire à l'intelligence d'un texte, il va de soi que M. Riemann n'a pas négligé de faciliter par de nombreuses indications de nuances de mouvement, d'intensité et de sentiment la compréhension de ces pièces.

Il est bien entendu que ces indications, toutes conjecturales, ne valent que par l'autorité de l'auteur et qu'elles ne sauraient s'imposer avec certitude. Cela, pour moi, n'en diminue ni la valeur ni l'utilité. Rien de plus anti artistique que l'exécution uniforme et mécanique, trop souvent imposée aux compositions anciennes. Or, tous ceux qui ont essayé d'en mettre une sur pied savent par expérience qu'il n'est point aisé, sinon par une longue familiarité avec l'œuvre, d'en présenter un plan expressif, au moins acceptable, à défaut du sens véritable qui peut-être nous échappera toujours. Faute de quoi cependant la pièce demeure inintelligible et fastidieuse.

Acceptons donc sans hésiter les nuances et les mouvements de M. Riemann. Et que franchement les musiciens se rallient aussi à la forme qu'il adopta pour nous présenter ces compositions, forme mi-vocale, mi-instrumentale, qui me semble bien près d'être la véritable.

C'est un préjugé inconcevable, et qui ne repose sur rien de solide, de s'imaginer que la musique, dès qu'elle a commencé à devenir polyphone, n'a connu et pratiqué qu'une polyphonie exclusivement et expressément vocale. Plus nous entrons dans la connaissance de l'art musical profane du moyen âge et de la Renaissance, plus nous y remarquons le rôle vraiment prépondérant de la musique instrumentale. Rien de plus rare que de voir mentionnée, chez les auteurs contemporains, poètes ou chroniqueurs, une exécution purement vocale d'une pièce à plusieurs voix. Rien de plus exceptionnel que de rencontrer (s'il



en existe même, ce dont je doute) un tableau, un dessin, où des chanteurs figurent sans être au moins mêlés à des instrumentistes. Quant au chant accompagné d'un ou plusieurs instruments, au contraire, c'est à chaque pas qu'il en est question, et les représentations figurées abondent.

Pourquoi ceci n'est-il point couramment admis ? Pourquoi enseigne-t-on précisément le contraire ? Tout simplement parce que notre initiation à la musique de ces temps déjà lointains procède du livre fameux que Baini, en 1828, consacrait à Palestrina. Livre dénué de critique et d'esprit scientifique, et qui, ne s'occupant d'ailleurs que de la seule musique d'église de la chapelle Sixtine, laissait croire que tout, partout, se passait ou aurait dû se passer comme en cette auguste enceinte. Et voilà pourquoi les musicologues en sont venus à croire et à professer dogmatiquement que cette tradition, propre à la Sixtine, de l'exécution *a cappella* était une condition essentielle de l'art, profane ou religieux, du temps passé.

C'est une erreur capitale. Si, à l'extrême rigueur, il ne semble pas que l'alliance des instruments aux voix ait été de grande conséquence dans la musique d'église, qui, de quelque façon qu'ait pu avoir été constitué le chœur, reste franchement chorale à peu de chose près, il en va tout autrement pour l'art profane. Je suis persuadé que nos exécutions modernes des chansons de la Renaissance par des masses de voix les dénaturent entièrement. Et il est aussi certain que leur présentation, constamment à quatre voix, ne correspond ni à l'usage du temps ni au goût des contemporains. Ce préjugé a tout au moins l'inconvénient de nous rendre intelligible l'évolution qui, de l'art polyphonique du xvi<sup>e</sup> siècle, a conduit tout naturellement à l'air à voix seule et à la basse continue. Evolution progressive à peine sensible, dont l'histoire musicale traditionaliste est obligée de faire une révolution brutale et décisive, dont le souvenir, pourtant, n'apparaît nulle part.

La publication de M. Riemann réagit énergiquement contre cette illusion. Dans l'article que j'ai cité, il a déduit diverses raisons de détail qui le confirment dans cette opinion que l'art de la chanson du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle (car il réserve le xvi<sup>e</sup>, selon moi bien à tort) a consisté essentiellement dans une mélodie chantée par une, quelquefois deux voix, mélodie que soutenaient deux ou trois instruments de genre d'ailleurs indéterminé, luths sans doute ou violes.

Je n'exposerai point ces raisons tout au long. C'est assez d'ailleurs pour entraîner la conviction de savoir que *jamais* (ou presque) les manuscrits du xv<sup>e</sup> ou du xiv<sup>e</sup> ne présentent de paroles écrites à toutes les parties. Habituellement la partie supérieure seule en porte. Les autres voix, *Ténor* et *Contraténor*, non seulement s'offrent à nous *sine littera*, mais encore écrites avec une abondance excessive de ligatures. Or nous savons par le témoignage des théoriciens que ce mode d'écriture était spécial pour les textes musicaux sans paroles, c'est-à-dire évidemment instrumentaux. J'ajouterai (ce que M. Riemann ne dit point) que, pour beaucoup de ces textes, il est matériellement impossible de trouver le moyen de placer les paroles de la chanson sous la musique, sans se donner la facilité de mettre plusieurs syllabes sous une ligature. Or cette disposition est manifestement inacceptable. Donc si de telles parties n'ont pas été exécutées sur des instruments, elles n'ont pu être chantées que sans paroles. Et du chant sans paroles, c'est encore de la musique instrumentale.

Là ne se borne point l'emploi des instruments d'ailleurs. La plupart de ces pièces s'accompagnent aussi de préludes, interludes et conclusions sympho-



niques. C'est-à-dire, pour parler plus exactement, que, outre les instruments réalisant les parties harmoniques, il en est un qui suivra la voix chantante et qui la suppléera au besoin quand elle fera silence. Si singulier que cela puisse paraître à beaucoup, c'est une conclusion à laquelle il faut bien se ranger. Le fait avait été reconnu pour Dufay et son école par Sir John Stainer (*Dufay and his contemporaries*, 1898). Chez ce maître, en effet, souvent le texte n'apparaît sous la partie supérieure que longtemps après le début de la pièce, et il disparaît de même avant la conclusion. Autrement dit, le morceau commence et se termine par une sorte de ritournelle instrumentale.

Ce caractère est peut-être encore plus marqué dans ces *Madrigali* et *Caccie* de l'école florentine du xiv<sup>e</sup> siècle que Johannes Wolff et Friedrich Ludwig révélaient au monde musical en 1902 et 1903 (*Recueil trim. de la Soc. int. de musique*). Cette musique si curieuse et déjà si savante, « pleinement originale, dit Ludwig, inestimable part de ce merveilleux ensemble qui constitue la vie artistique de Florence », consiste en pièces à deux ou trois parties, en style généralement syllabique, très expressif, pour la partie vocale. Mais au commencement et à la fin de chaque division, de longues vocalises, en apparence placées sur la première ou la dernière syllabe d'un vers, font avec le reste un contraste singulier. Contraste véritablement inexplicable si l'on n'y veut pas voir, selon l'hypothèse infiniment plausible de Riemann, de simples ritournelles instrumentales. Riemann appuie cette opinion de citations de divers théoriciens qui semblent en effet lui apporter une utile confirmation. Même sans ce secours, il resterait difficile d'expliquer autrement cette singularité.

Ce n'est donc pas sans raisons solides que M. Riemann prétend restituer à ces pièces leur forme originale quand il nous les présente écrites, dans sa publication, pour une voix seule (doublée d'un violon) soutenue d'un alto, d'un second violon, d'un violoncelle, suivant le nombre des parties. Je ne vois guère à reprendre à cette disposition. Je ne puis que souhaiter que la conception de l'auteur s'impose aux musiciens intéressés par l'ancienne musique.

A la vérité, il me semble bien que l'auteur parfois semble avoir un peu abusé de ces ritournelles instrumentales, de celles surtout qui servent de conclusion. Il me paraît difficile de croire que la partie vocale ait pu, comme il le montre en certains endroits, cesser brusquement avant une cadence conclusive pour laisser le champ libre à l'instrument. Tout en acceptant le principe de M. Riemann, on peut trouver qu'il ne l'applique pas toujours avec une suffisante réserve et qu'il se montre, un peu plus que de raison, soucieux de l'appliquer partout.

\*  
\* \*

Mais pourquoi faut-il que le travail de M. Riemann, par d'autres côtés, oblige immédiatement à formuler des critiques bien plus graves et telles que je ne sais si elles l'emportent sur la louange ? Comme Fétis, dont il a l'activité et l'ardeur de travail, M. Riemann en use, en vérité, avec les textes qu'il édite avec une liberté que beaucoup jugeront excessive. Pour peu que l'on soit familiarisé avec l'ancienne musique, on demeurera surpris de l'aspect inusité qu'elle prend entre ses mains. Je sais que l'auteur, par d'ingénieuses théories, se flatte de légitimer les plus sensibles changements qu'il inflige aux originaux. Mais ces raisons paraîtront souvent bien fragiles.

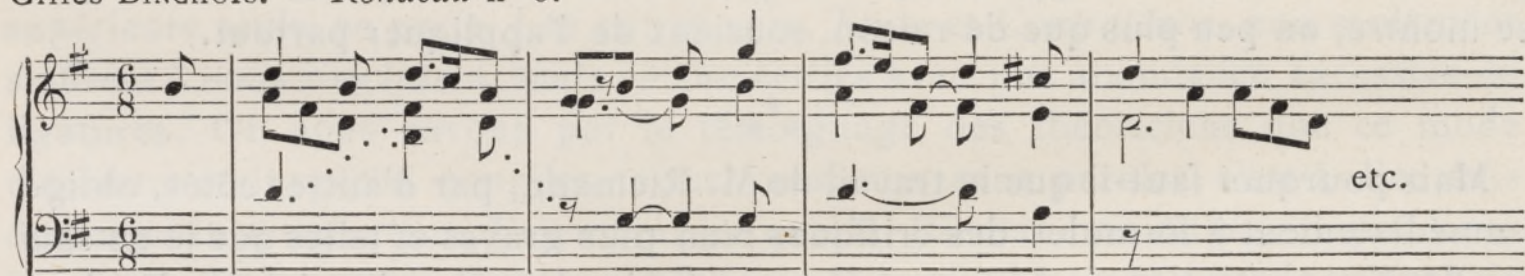
Que M. Riemann, comme je viens de le dire, ait un peu abusé du droit qu'il



avait assurément de délimiter à sa guise la part de l'instrument et celle de la voix (dans la partie supérieure de ces chansons), je ne lui en ferait point grief. Mais pourquoi ajouter une partie supplémentaire dans le *Madrigal* à 2 voix de Paolo de Florence et dans la *Ballade notée* à 3 voix de Guillaume de Machault, et en faire ainsi un trio et un quatuor ? L'auteur ne dissimule pas, il est vrai, cette adjonction. Néanmoins, comme on ne peut, à la lecture au moins, l'abstraire puisqu'on l'a sous les yeux, le sens de la musique en reste faussé. Car cette partie supplémentaire, M. Riemann ne l'introduisit que pour préciser le sentiment tonal qu'il prête, arbitrairement en somme, au morceau, ou bien pour rendre plus acceptables au goût moderne certaines agrégations de sons qui nous trouveraient rebelles. Admettrait-on qu'un éditeur se permît d'ajouter une partie de remplissage à une *Invention* de Bach à deux voix ? Non assurément. Cependant l'attentat serait médiocre. La signification de la musique ne risquerait pas d'en être changée. Dans ces vieux textes, elle l'est certainement et l'inconvénient est beaucoup plus grave.

Ce n'est pas tout. Pour des raisons de commodité, M. Riemann a transposé la plupart des pièces reproduites. Rien à dire à cela. Mais ce travail est fait de telle sorte qu'il en résulte maintes fois des renversements d'accords inacceptables. Voici comment. Personne n'ignore que dans les chansons généralement à trois voix du *xv<sup>e</sup>* siècle par exemple, les parties graves dites *Ténor* et *Contraténor* ont le même diapason. Il en résulte qu'elles croisent constamment, suivant leur dessin, et que c'est tantôt à l'une, tantôt à l'autre, que revient la note de basse véritable, la base des accords. D'où l'impossibilité de doubler ou de transposer à l'octave grave l'une ou l'autre, sous peine de dénaturer entièrement l'harmonie. M. Riemann ne s'en fait aucun scrupule cependant. Il a généralement haussé les pièces d'une quarte ou d'une quinte. Cela surtout parce que, confiant le chant à une voix d'homme, il eût été autrement beaucoup trop grave, car le dessus, dans cette musique, est écrit (si l'on s'en rapporte à la note notée) pour une sorte de contralto assez peu étendu dans le haut. Comme la texture harmonique des trois parties reste toujours très resserrée, le chant aurait été très souvent plus grave que l'harmonie accompagnante. Donc, pour éviter ce défaut, M. Riemann baisse d'une octave le contraténor. Il en résulte des transformations d'accords parfaits en quartes-sixtes d'un effet déplorable. Par exemple ce passage (ici correctement écrit dans la tonalité choisie par l'éditeur) :

Gilles BINCHOIS. — *Rondeau* n° 6.



se trouve prendre cet aspect incorrect et singulier :





C'est à chaque ligne que se trouvent de semblables erreurs. On conviendra qu'il est malheureux qu'elles soient si fréquentes et si graves, car ce changement continu d'accords fait véritablement de l'harmonie des vieux maîtres tout autre chose que ce qu'elle est. Dans les pièces du xv<sup>e</sup> siècle, les rondeaux de Baude Cordier, de Libert, de Binchois, le sens musical, pour faussé qu'il soit, demeure encore presque acceptable. C'est un contre sens, ce n'est pas un non-sens. Mais je défie qui que ce soit de trouver tolérable la pièce de Guillaume de Machault telle que l'éditeur la présente. Les agrégations de sons où se plaît ce vieux maître sont déjà pour nous assez singulières. Avec ce qu'ajoute le déplacement de la partie confiée par Riemann à un second violon et qui devrait être établie une octave au-dessous, c'est absolument barbare et inintelligible. Fâcheux souci de vouloir retrouver à toute force les éléments harmoniques du quatuor moderne dans une musique différemment conçue ! La plupart de ces désastreux changements eussent été évités presque nécessairement si l'auteur eût songé à établir son accompagnement instrumental pour deux instruments graves semblables, deux violoncelles par exemple, soutenant un alto ou un violon chantant seul.

Mais ce n'est pas encore tout. Hanté évidemment par l'idée fixe de retrouver partout la musique moderne, M. Riemann tombe dans l'erreur commune à la plupart des théoriciens de l'harmonie, qui, charmés d'avoir cru trouver les lois éternelles de l'agrégation des sons, s'efforcent de découvrir dans la pratique de tous les temps l'assurance qu'ils ne se sont point trompés. Donc M. Riemann, sans expressément le dire, voudrait se persuader que depuis Guillaume de Machault jusqu'à nous la tonalité demeura la même, et que c'est bien à tort qu'on s'imagine que les primitifs aient établi leur musique sur des gammes autres que celles de nos solfèges. Et il prodigue sans compter tous les accidents qu'il faut pour retrouver partout, comme il le dit, de vrais tons mineurs ou majeurs.

Moins que personne, certes, je pense qu'il faille au point de vue pratique s'en tenir là-dessus à la lettre des textes. Il est constant que l'écriture ne notait point une foule d'altérations traditionnelles tendant plus ou moins, dans les cadences au moins, à instaurer le sentiment de notre tonalité. Mais jusqu'où allait-on dans cet ordre d'idées ? Nous ne le saurons jamais au juste que pour les époques où existent des monuments tels que les tablatures de luth, reposant sur la division par demi-tons, indiquant sans ambiguïté possible les intervalles exacts. Malheureusement, ni pour le xv<sup>e</sup> ni pour le xiv<sup>e</sup> siècle, le musicologue n'a cette précieuse ressource. Cette difficulté n'arrête point M. Riemann. Il supplée à ce manque de documents précis par une théorie subtile de ce qu'il appelle avec complaisance « *Musica ficta* ». Ses explications, exposées avec une obscure abondance dans l'article auquel j'ai fait allusion, ne m'ont point convaincu. Je citerai textuellement l'essentiel de son argumentation, dont la faiblesse, je pense, apparaîtra d'elle-même.

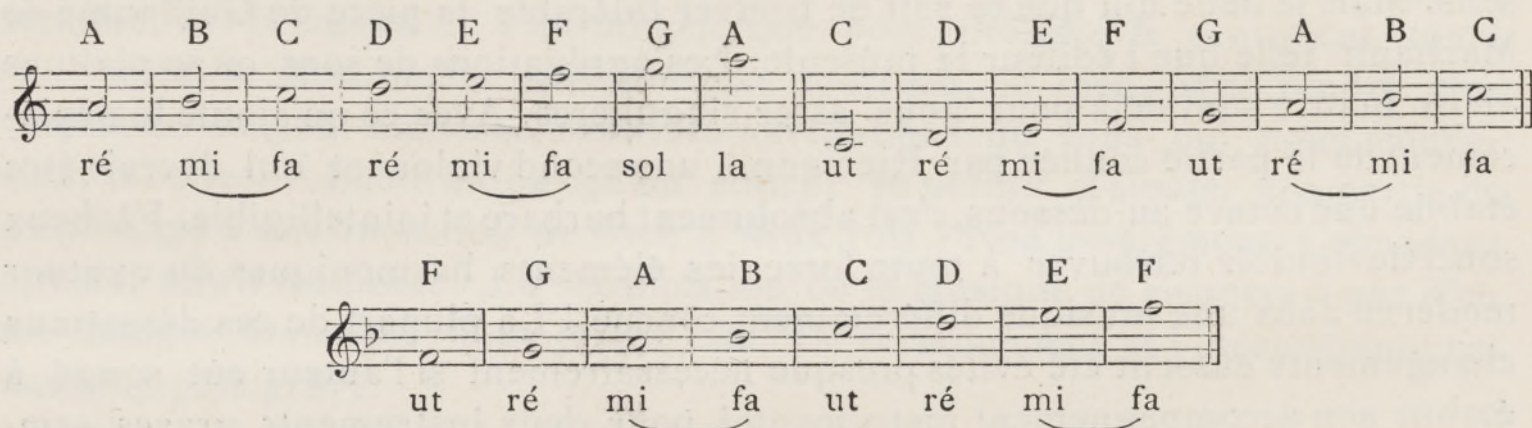
Pour comprendre ce qu'il veut dire, rappelons-nous qu'à l'époque dont il est question, le système des nuances est en pleine vigueur. Il n'y a que six noms : *ut, ré, mi, fa, sol, la*, pour désigner les sept notes. *Mi-fa* représente l'unique demi-ton de cette échelle. Il faut s'en servir toutes les fois qu'un demi-ton se présente. Et c'est cet art de changer, de *muer* à propos, qui constitue le système des nuances.

Dans ce système, les appellations fixes de chaque degré (de chaque touche du



clavier, si l'on veut), ce sont les lettres (encore usitées en Allemagne de nos jours). Les syllabes de solmisation *ut*, *ré*, *mi*, etc., s'appliquent indifféremment partout suivant les *muances* nécessaires.

Soit nos trois gammes de *la* mineur, d'*ut*, et de *fa*. Leurs notes seront ainsi désignées : 1<sup>o</sup> par les lettres invariables, 2<sup>o</sup> par les syllabes mobiles que dira le chanteur en solfiant.



Mais revenons à M. Riemann. Il prenait comme exemple une pièce du ms. de Trente 90. « Cette pièce, dit-il, commence et finit en *sol*. Elle serait donc du 7<sup>e</sup> ton, autrement dit en *sol* majeur, de telle sorte que *g* égalerait *ut*, si un bémol (seulement marqué dans la partie supérieure) ne montrait qu'elle se rapporte au chant par bémol et par conséquent  $f = ut$ . Donc  $g = ré$ , et il ne s'agit plus du 7<sup>e</sup> ton, mais d'une transposition du 1<sup>er</sup> ton d'église (dorien) en *sol*, c'est-à-dire *sol* dorien ou mieux *sol* mineur... C'est pourquoi, puisque  $g = ré$ , le premier motif du chant : *sol fa mi ré* correspond à *ré do si b la* (*d, c, b, a*) du dorien original, donnant *la sol fa mi*. Le *mi* (de la mélodie) doit donc être bémolisé... »

C'est fort bien dit. Mais en acceptant le système, il resterait à démontrer pourquoi dans le dorien original (1<sup>er</sup> ton d'église, gamme sur *ré* sans aucun accident), *ré do si la* (*d, c, b, a*) doit se lire par bémol avec le *si* bémol et non au naturel avec le *si* bécarre ? Cela, M. Riemann ne le fait point. Et, continuant son raisonnement, il démontre sans peine que la pièce en question est bien en *sol* mineur, *echtes rechtes g moll*, comme il le dit complaisamment.

En réalité, je crois qu'il n'y a rien à tirer de cette argumentation. Le système de la *Musica ficta* ne consiste qu'à transposer arbitrairement chaque mode sur un degré quelconque du clavier. Pas plus que la transposition moderne, il ne peut servir à modifier la nature de chaque gamme, ni les rapports des notes entre elles.

Non seulement cependant M. Riemann arrange les gammes à sa guise par ces spécieux arguments, mais il introduit une foule d'altérations accidentelles. Non seulement dans les cadences ou demi-cadences, mais toutes les fois (ou presque) qu'une note entre deux autres semblables s'en écarte d'un degré, y aurait-il même l'intercalation d'un silence. Le résultat de ce chromatisme à outrance est surprenant. Les accords les plus imprévus se trouvent réalisés à chaque instant : quintes diminuées sur la dominante en fonction de cadence, quintes augmentées, quartes-sixtes, septièmes diminuées, sixtes augmentées, se succèdent avec une fréquence inquiétante. Quelque grande que soit l'autorité de M. Riemann, j'ai peine à admettre cette richesse toute moderne. Assurément il est impossible de démontrer précisément qu'il se trompe. Tout reste en ces matières une question



d'espèces. Mais il lui est également impossible de démontrer qu'il ait raison, et j'ai suffisamment transcrit de pièces de luth de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle pour pouvoir affirmer qu'on n'y trouve ni cette profusion d'accords altérés, ni ces tonalités mineures ou majeures modernes si bien déterminées. Il faudrait donc admettre que la langue musicale se soit subitement appauvrie à cette époque où l'art agrandissait son domaine. Ce serait bien extraordinaire.

Il est profondément regrettable que les inexactitudes et le parti pris que je signale viennent gravement déparer un travail aussi estimable et consciencieux d'autre part que celui-ci. La portée, certes, en sera grandement diminuée, tandis que l'idée que beaucoup se feront d'un art qu'ils ne connaissent guère va se trouver faussée complètement. C'est grand dommage. Et tout en félicitant M. Riemann de son zèle et de l'amour sincère qu'il témoigne à une musique qu'il connaît mieux que personne, il faut déplorer que cet amour même l'aveugle au point de vouloir parer ces compositions antiques de grâces et de mérites qui ne sont point les leurs. — HENRI QUITTARD.

MÉTHODE JAQUES-DALCROZE : GYMNASTIQUE RYTHMIQUE. (1 vol., 280 p., avec notations musicales et photographies, in-4°, à Paris, chez Sandoz, et à Neuchâtel.) — LA RESPIRATION ET L'INNERVATION MUSCULAIRE, PLANCHES ANATOMIQUES EN SUPPLÉMENT A LA MÉTHODE DE GYMNASTIQUE RYTHMIQUE. (*Ibid.*, 31 p.) — 164 MARCHES RYTHMIQUES, POUR UNE VOIX MOYENNE, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, COMPLÉMENT A LA MÉTHODE DE GYMNASTIQUE RYTHMIQUE. (1 vol., *ibid.*) — ÉTUDE DE LA PORTÉE MUSICALE. (1 vol., *ibid.*) — LES GAMMES ET LES TONALITÉS, LE PHRASÉ ET LES NUANCES. (1 vol., 140 p., *ibid.*). — Voici toute une littérature se rapportant au même dessein. L'envoi de ces volumes était précédé d'une lettre où M. Dalcroze nous demandait de prendre la peine de lire ces ouvrages. La précaution était inutile. Nous allons donc donner à MM. Jaques-Dalcroze une opinion impartiale et motivée. Il y a une partie de leur méthode qu'il faut louer sans réserve : c'est celle qui enseigne les éléments du rythme musical par la gymnastique. Au lieu d'expliquer abstraitement, au tableau noir, ce qu'est une mesure binaire ou ternaire, on fait *réaliser* cette mesure par la marche ; au lieu d'expliquer par la même pédagogie abstraite et immobile ce qu'est une noire, une blanche, une blanche pointée, une ronde, on emploie encore la marche et on fait *réaliser* ces diverses valeurs. A l'aide du rythme réel et des pas, on enseigne ce qu'est un soupir, une demi-pause, une syncope, etc... Il y a des exercices d'arrêt comme des exercices de mouvement. Une phrase rythmique étant notée et indiquée comme thème de travail, les élèves doivent l'exécuter immédiatement. Tout cela me paraît excellent. Cette association de la musique et de la physiologie est des plus ingénieuses, et profitable à la gymnastique comme à l'enseignement musical. Cette pédagogie qui fait faire des exercices de respiration, des exercices où la mesure est comptée mentalement, des exercices d'alternance de mesure, etc., etc., et qui tout le temps fait *agir* l'élève, ne peut qu'être approuvée par tous ceux qui se sont occupés d'éducation. Il y a deux points sur lesquels je dois faire de sérieuses réserves. Cette méthode, d'après le livre que j'ai sous les yeux, est pour les petites filles. A la fin du volume, des photographies (d'ailleurs charmantes), accompagnées d'un texte fort clair, me montrent qu'on ne leur enseigne pas seulement l'eurythmie et la mesure en les faisant marcher, mais les attitudes et les mouvements *expressifs* : expres-



sion du *dédain*, de la *curiosité*, du *bonheur*, de la *fatigue*, du *découragement*, etc., etc. Ceci n'est pas bon. Il y a là une faute de goût et une erreur. Une faute de goût, car il ne faut pas introduire dans la pédagogie enfantine des préoccupations de théâtre et des exercices qui, destinés aux comédiennes, ont leur place dans les programmes de conservatoire (classe d'opéra ou d'opéra comique). C'est de plus une erreur, et une erreur singulière, car il est inutile d'enseigner aux enfants par quelles attitudes et quels jeux de physionomie on exprime les sentiments. Les enfants savent cela mieux que personne : en un tel art, ils sont instinctivement des maîtres incomparables. Vouloir enseigner à une petite fille comment on exprime la joie ou le bonheur parfait me semble un peu ridicule, car le maître qui prétendrait lui faire la leçon doit d'abord savoir son métier, et pour cela, pour connaître la mimique expressive juste et naturelle, il n'a rien de mieux à faire qu'observer les enfants et les prendre pour *modèles*.

Le second point sur lequel j'ai à faire une réserve expresse est relatif à la musique proprement dite. *L'étude de la notation musicale* débute par une introduction dont voici la première phrase : « *La gamme de do est la première mélodie à chanter.* » Cette méthode est le contraire de celle que j'ai toujours défendue et conseillée. La gamme est une construction théoriquement déduite de l'analyse d'une ou plusieurs mélodies ; elle n'est pas une réalité musicale. Or il faut toujours commencer, en matière d'éducation, par quelque chose de réel, de vivant, non par une abstraction ou un principe de doctrine. Il convient de faire passer l'enfant par les diverses phases qu'a présentées, historiquement, la constitution de la musique. On lui fait d'abord chanter, par imitation, et sans faire intervenir l'idée de *note*, une vraie mélodie, très simple : par exemple les quatre premières mesures d'*Au clair de la lune*. Puis, quand la mélodie est très bien sue, on montre qu'il y a un moyen de la fixer par l'écriture, et on la note sur le tableau noir ou le papier blanc, mais en se bornant à figurer les sons compris dans le petit air déjà chanté. On enseigne, après cela, une autre chanson très courte et très élémentaire, et quand elle est bien sue, on la fixe à son tour par l'écriture. Alors, — mais alors seulement, — on fait voir qu'en disposant d'une certaine manière et dans un ordre nouveau toutes les notes déjà chantées, on a une suite qui s'appelle *la gamme*. N'oublions pas que la musique a été créée par des chanteurs populaires qui ne savaient ni lire, ni écrire, ni compter, et qui n'avaient pas la moindre idée de ce qu'est une « gamme ». — J. C.

LES ANNÉES ROMANTIQUES DE BERLIOZ. — J'avais reproché à M. Tiersot de négliger deux lettres déjà publiées par la *Revue musicale* et écrites d'Italie par Berlioz à M<sup>me</sup> Lesueur. M. Tiersot nous fait remarquer que ces deux lettres se trouvent aux pp. 150 et 181 de son livre. Dont acte. — E. D.

— Le 8<sup>e</sup> concert des matinées musicales et populaires (fondation Danbé) a eu lieu brillamment à l'Ambigu le mercredi 6 février, à 4 h. 1/2, avec le concours de M<sup>lle</sup> Brohly, de l'Opéra-Comique ; M<sup>me</sup> Bureau-Berthelot, MM. Gresse, de l'Opéra ; V. Staub, L. Brémont, de l'Odéon ; G. Pierné et E. Trémisot, le quatuor Soudant. Au programme, œuvres de Haydn, Schubert, Schumann, Trémisot, G. Pierné.

— A son dernier concert, le mercredi 6 février, la Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, a fait entendre le *Concerto brandebourgeois* pour



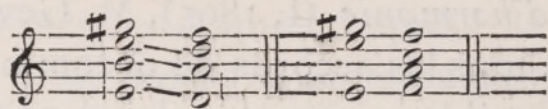
2 cors, 3 hautbois, basson, violon principal et orchestre, et les deux *cantates* suivantes : *Sie werden aus Saba alle Kommen* et *Ihr werdet weinen und heulen*. Le ténor allemand George Walter, spécialement engagé pour ce concert, a chanté de plus 5 *Geistliche Lieder*, et obtenu le plus vif succès.

### Notes sur l'accord de neuvième.

(D'après une leçon du Collège de France).

I. — On sait qu'une des formes de la gamme mineure moderne est la suivante : *la, si, do ♯, ré, mi, fa ♯, sol ♯, la*. Cet écart d'un ton et demi entre le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré, est un ajout assez irrégulier des harmonistes éprouvant l'instinctif besoin d'une note sensible (*sol ♯*) et soumettant ainsi le mode mineur, sur ce point, à l'attraction du mode majeur. De là, une petite difficulté dont les théoriciens classiques d'autrefois tiraient parti pour justifier l'existence d'un « accord de neuvième ». Voici comment.

Quand on veut, par mouvement descendant, harmoniser la gamme mineure (c'est-à-dire rattacher chacune de ses notes à un accord parfait et à une basse), la note *fa ♯*, venant après *sol ♯* ne peut être traitée que de deux façons : il faut la considérer soit comme tierce majeure du iv<sup>e</sup> degré (le *ré*), soit comme fondamentale (vi<sup>e</sup> degré) de l'accord parfait *fa-la-do*. Mais dans le premier cas on obtient des successions d'intervalles (deux octaves et deux quintes de suite) prosrites par l'ancienne théorie; dans le second (ex. 1) on a la juxtaposition, et non l'enchaînement de deux accords sans notes communes.

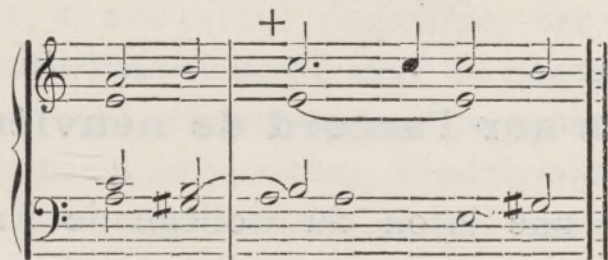


Le seul moyen d'éviter ces « fautes », c'est de prendre un certain nombre de notes, le plus qu'il sera possible, dans le premier accord, et de les incorporer dans le second, de façon à créer le lien qui leur manque. Si nous prenons les trois sons (*si, mi, sol ♯*) du premier accord, en laissant le *si* en place et en abaissant les deux autres notes à l'octave inférieure, nous aurons l'accord *mi, sol ♯, si, fa ♯*, et si nous comblons le vide *si-fa ♯* d'après le principe de la « superposition des tierces », dont l'application est tout naturellement suggérée par l'accord de 7<sup>e</sup> : *sol ♯, si, (ré), fa ♯*, nous aurons l'accord *mi, sol ♯, si, ré, fa ♯*, qui tire son nom de l'intervalle séparant sa première et sa dernière note : accord de neuvième. Telle est l'explication donnée par Marx dans sa *Compositions lehre*, revue et rééditée par M. Riemann. Elle a tout le cachet de l'ancienne méthode scolastique; elle est très claire, mais on ne peut voir en elle qu'un ingénieux expédient de pédagogie à l'usage des écoliers.

II. — On a expliqué autrement cet accord de neuvième. On a vu en lui un accord de 7<sup>e</sup> de sensible auquel on ajouterait sa fondamentale. On a vu en lui un accord de 7<sup>e</sup>, ayant à l'aigu une note accessoire, ajoutée ou « d'agrément ». Ainsi (mesure 2, dans l'ex. 9 de notre feuille d'encartage), le *ré* qui fait intervalle de neuvième avec la fondamentale d'un accord de dominante de *fa ♯*, serait, entre



*mi* et *ut*, une note dite « de passage ». Ailleurs (*ibid.*, mesure 3), ce *ré* serait une « broderie », ou encore (mesure 4) une « note de retard ». Ce point de vue est plus artistique. Dans la musique du xvi<sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare de trouver des cas où cette opinion se justifierait. Palestrina (dernière partie du n<sup>o</sup> 23 du livre I<sup>er</sup> des madrigaux) écrit :





d'abord frappé à l'état indépendant, souligné par un trille sur la note qui fait l'intervalle caractéristique, puis analysé, arpégé, présenté mélodiquement dans un trait en petites notes qui met successivement en relief toutes les notes constitutives du groupe. Gardez-vous de voir là un simple point d'orgue de virtuose ! Ce trait en petites notes a une expression passionnée, éperdue, tragique. C'est du Beethoven, non du Liszt.

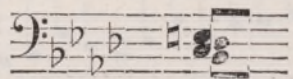
Exemple n° 4 : Mozart emploie l'accord de 9<sup>e</sup> pour moduler dans le ton parallèle, de *mi*  $\flat$  majeur à *ut* mineur. Ici, la neuvième peut être considérée comme un retard du *si*  $\sharp$ . (Lire, à la basse, *ut-sol*, au lieu de *ut-la*.)

Ex. n° 5 : deux fois de suite Mozart fait une modulation à l'aide d'un accord de 9<sup>e</sup> mineure (sur les syllabes *vi-sti*, *di-sti*), où, par exception, la neuvième (*fa*  $\sharp$ , puis *mi*  $\flat$ ) est placée au milieu de l'accord.

Ex. n° 6 : modulation en *fa*  $\sharp$  majeur, par l'accord de 9<sup>e</sup> *do-mi-sol*, *si*  $\flat$ -ré.

Ex. n° 7 : curieux exemple de neuvième placée au début d'une composition. (Il est vrai que ce *Scherzo* fait suite à un *Presto* se terminant sur la dominante de *si*  $\flat$  : *fa*  $\sharp$ .)

Ex. n° 8 : deux neuvièmes sont superposées et arpégées par R. Wagner, pour donner une expression de grandeur et d'harmonie (courant du Rhin). On peut comparer les premières pages de *l'Ouragan*, d'Alfred Bruneau

VI. — Les renversements de l'accord de 9<sup>e</sup> (ex. n° 1) ne sont pas tous possibles, cela se conçoit aisément. Il faut distinguer l'accord de 9<sup>e</sup> majeure (*mi-sol*  $\sharp$ -*si*, *ré*  $\sharp$ -*fa*  $\sharp$ ) et l'accord de 9<sup>e</sup> mineure (*mi*, *sol*  $\sharp$ , *si*, *ré*  $\sharp$ , *fa*  $\sharp$ ). Dans l'accord de 9<sup>e</sup> de dominante majeure (*mi*  $\sharp$ , *sol*  $\sharp$ , *si*  $\sharp$ , *ré*  $\sharp$ , *fa*  $\sharp$ , dans le ton de *la*), deux notes font dissonance avec la neuvième : la dominante, *mi*, et la sensible, *sol*  $\sharp$ . La 9<sup>e</sup>, *fa*  $\sharp$ , n'est tolérée en même temps que ces deux notes qu'à cause de l'éloignement atténuant la dissonance. Si on supprimait cet éloignement en renversant la neuvième une octave plus bas, on rendrait l'accord très dur : de là la règle donnée par les théoriciens classiques, et d'après laquelle la note la plus aiguë doit se trouver à un intervalle de 9<sup>e</sup> au moins de sa fondamentale, et à une 7<sup>e</sup> de la sensible. En d'autres termes, les seuls renversements légitimes de l'accord de 9<sup>e</sup> sont ceux qui laissent la 7<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup> au-dessus de la fondamentale, sans altérer la distance qui les sépare. Cette règle d'école n'a pas été du reste universellement observée par les classiques. Nous avons déjà vu une exception dans Mozart. Nous en trouverions beaucoup dans Bach. Beethoven, dans l'arrangement d'un air irlandais (qu'il intitule *Heimkehr nach Ulster*), ne craint pas d'employer neuf fois de suite, à la basse, le groupement suivant  qui ramasse tous les éléments de l'accord de 9<sup>e</sup> dans un espace de quarte.

Dans les renversements de l'accord de 9<sup>e</sup> mineure, la doctrine classique maintient l'obligation de placer la neuvième à l'aigu, en donnant comme raison que son abaissement à l'octave inférieure produirait la collision désagréable de deux sons *contigus* de l'échelle (*fa*  $\sharp$  et *mi*  $\sharp$ , dans l'accord de dominante de *la*), mais elle admet une place indifférente pour la tierce, *sol*  $\sharp$ , celle-ci constituant avec le *fa*  $\sharp$  une tout autre dissonance qu'avec le *fa*  $\sharp$ . Avec le *fa*  $\sharp$  en effet elle produit une dissonance partout reconnaissable, objective en quelque sorte et indépendante du musicien ; avec le *fa*  $\sharp$ , le *sol*  $\sharp$  n'est en dissonance que par la nature du contexte musical, par les notes qui suivent, précèdent ou accompagnent. La preuve, c'est que si l'on frappait les deux notes simultanément et toutes seules,



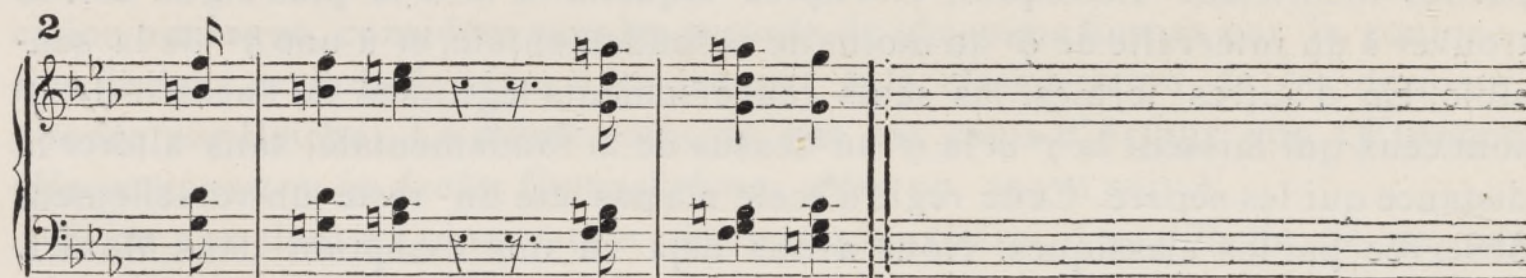
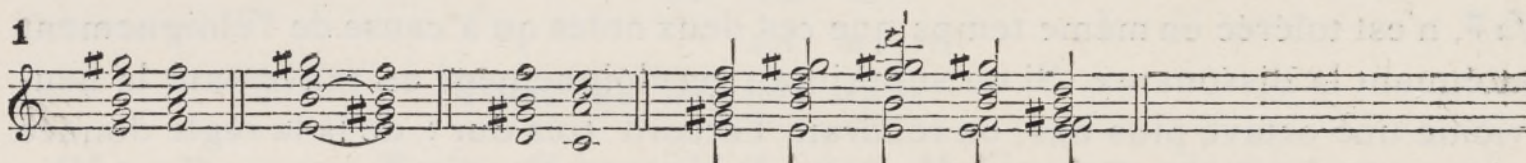
l'oreille pourrait les accepter comme intervalle consonant de tierce mineure. Cette raison, on le voit, consiste à profiter d'une équivoque et n'est pas très sérieuse.

VII. — L'accord de 9<sup>e</sup> est précieux pour le musicien ; réunissant le majeur et le mineur, juxtaposant dans sa forme mineure la quinte juste (*mi-si*) de la triade majeure commune à la dominante des deux modes et la fausse quinte (*si-fa* ♯), il appelle une résolution ; il est une cheville ouvrière de la modulation. Trois des notes qui le composent sont à résolution contrainte : le *fa* ♯, le *mi* et le *sol* ♯ ; elles doivent passer au degré conjoint inférieur (*fa* ♯-*mi*) ou supérieur (*mi-fa* ♯, *sol* ♯-*la*), à moins qu'on ne leur donne une résolution exceptionnelle ; on peut les maintenir en place comme notes d'un nouvel accord en changeant leur fonction, leur imposer un changement chromatique ou enharmonique (*sol* ♯ = *la* ♭).

VIII. — Cependant, un tel accord semble avoir surtout sa place à l'orchestre ou dans la composition vocale à un grand nombre de parties. Comment l'employer quand on écrit à 4 voix seulement ? Alors se pose une question : celle de l'abréviation. Quelles sont les notes de l'accord de neuvième qui peuvent être supprimées ou sous-entendues, sans que l'accord disparaisse ? La note dont on peut se passer est évidemment la quinte, comme dans l'accord de septième de dominante (*m* ♯-*sol* ♯-*ré* ♯) ; on a alors : *mi-sol* ♯-*fa* ♯. Habituellement, on supprime la fondamentale ; l'accord de neuvième prend alors l'aspect d'un accord de septième diminuée posé sur la note sensible :

Ton de *la* mineur : (*mi*) *sol* ♯, *si*, *ré*, *fa*.

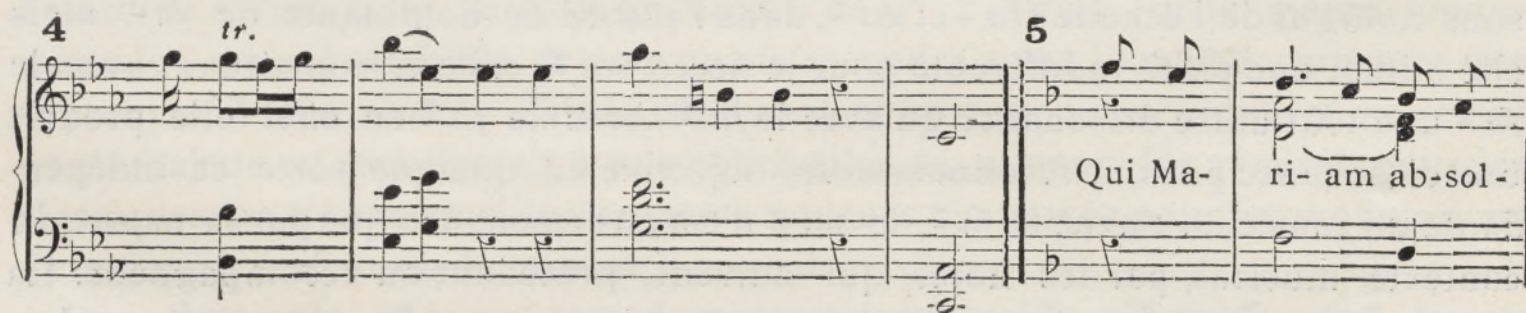
Il n'y a plus alors qu'une seule dissonance, et l'accord peut s'employer avec tous ses renversements.



Sonate op. III (Beethoven)



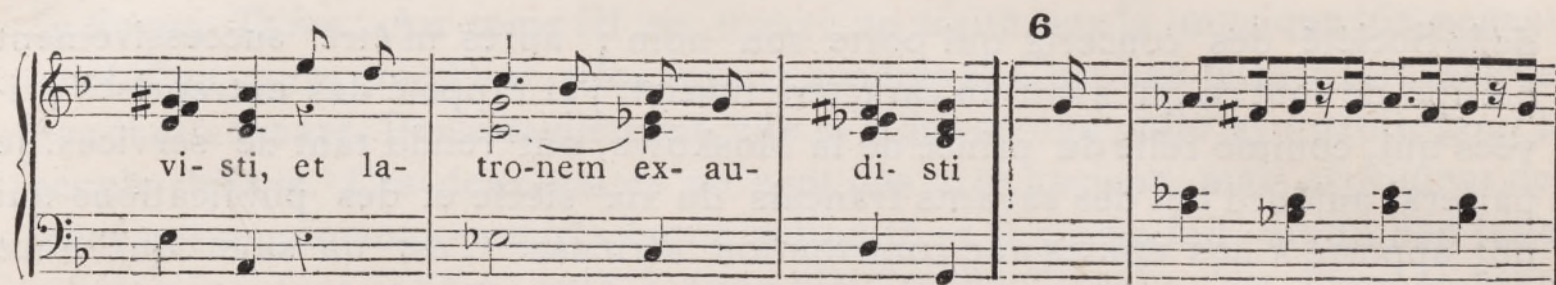
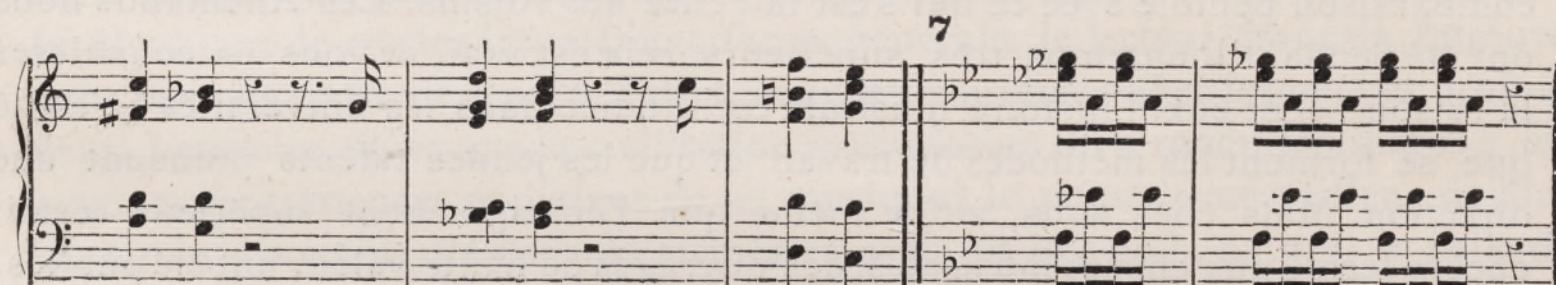
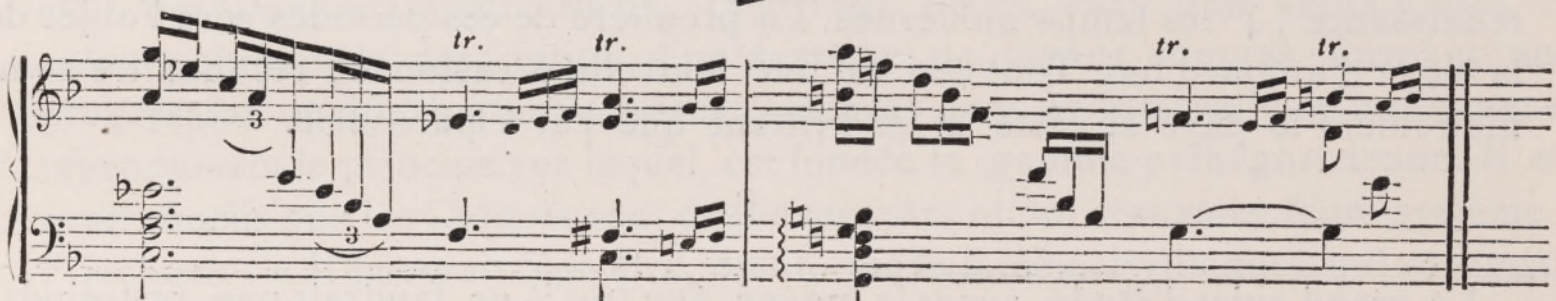
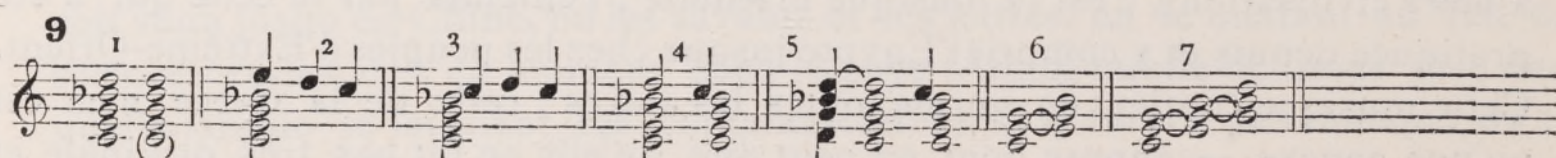
Presto de la Sonate op. 27 n° 2 (Beethoven)



Sonate en ut mineur (Mozart).

Requiem (Mozart).



*Fantaisie en ut mineur (Mozart).**Scherzo de la Sonate op. 106 (Beethoven).**Le Crépuscule des Dieux, acte III, sc. 1 (R. Wagner).*

J. C.

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

L'ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE EN FRANCE, AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(SUITE).

(Rédaction par Emile Dusselier).

### *La musique orientale.*

Dans mes dernières leçons, j'ai parlé des grandes associations organisées et dirigées par le ministère de l'instruction publique pour la réunion des matériaux de toute sorte nécessaires à une histoire générale de la musique. J'ai dit ce qui avait été fait dans l'enseignement supérieur, dans l'enseignement secondaire et dans l'enseignement primaire. J'ai exposé l'œuvre du Conservatoire et



de la Société des concerts qui porte son nom ; après m'être successivement occupé de tout ce qui avait un caractère officiel, j'ai rappelé des entreprises privées qui, comme celle du prince de la Moskowa, ont rendu tant de services. Je parlerai aujourd'hui des savants français du XIX<sup>e</sup> siècle et des publications qui ont apporté à nos études une contribution sérieuse. C'est un sujet que nous pouvons aborder sans crainte d'exposer notre amour-propre national à une comparaison pénible avec ce qui s'est fait chez nos voisins. Les Allemands nous ont été pendant longtemps très supérieurs, cela est vrai, et vous en connaissez la raison : chez eux, l'histoire musicale est étudiée dans les universités ; c'est là que se forment les méthodes de travail et que les jeunes talents prennent une direction. Mais chez nous, alors même que l'enseignement supérieur restait encore fermé aux choses musicales, des ouvrages de haute valeur ont été publiés. Je ne m'engagerai pas dans une histoire de la musique sans les mentionner. Je ne pourrai certainement pas les rappeler tous, mais les lacunes de cette revue rapide seront comblées dans une autre partie de ce cours, au fur et à mesure que j'aurai à traiter les questions spéciales.

En réservant pour la bibliographie proprement dite (par laquelle cette introduction sera terminée) les ouvrages qui embrassent toute l'histoire de l'art, je grouperai sous quatre rubriques ceux dont j'ai à dire quelques mots : 1<sup>o</sup> période antérieure au moyen âge ; 2<sup>o</sup> le moyen âge religieux et profane ; 3<sup>o</sup> la renaissance ; 4<sup>o</sup> les temps modernes. La première de ces périodes sera l'objet de la leçon d'aujourd'hui. Tout ceci est une nouvelle occasion de reconnaître sommairement le pays si vaste et si brillant que j'ai à parcourir.

## I

Le grand sujet d'étude, avant le moyen âge (qu'il ne faudrait pas restreindre à *notre* civilisation), c'est la musique orientale ; j'entends par là celle qui a été pratiquée depuis et y compris l'Égypte jusque chez les peuples d'Extrême-Orient. Cette musique contient en germe toutes les autres ; celle de la Grèce n'en est qu'une annexe, — annexe dont on peut dire qu'elle ne fut pas très originale et que, sauf en matière de rythme, elle n'apporta pas grand'chose de nouveau. Par où faut-il en commencer l'examen ? Quel est le peuple dont il conviendrait de parler avant tous les autres en lui attribuant le vénérable caractère d'ancêtre de l'art ? La question est très difficile et peut-être insoluble. Je n'ai pas à l'examiner en ce moment. Je me bornerai à citer quelques travaux qui me semblent particulièrement importants.

Nous avons eu bien des occasions de prendre contact avec les choses d'Orient et d'élargir nos idées : les grandes expositions universelles, les expositions coloniales, les collections sans cesse accrues de nos musées (en particulier celles du musée Guimet), les récits de voyage des explorateurs, nous ont fait connaître beaucoup de faits musicaux intéressants. Les philologues, avec d'autres moyens, nous ont fait pénétrer dans le monde oriental. Le premier que je citerai est M. Edouard Chavannes, professeur au Collège de France, dont le travail est relatif à la musique d'un peuple qui est à l'extrémité de notre horizon intellectuel : le peuple chinois. M. Chavannes a donné une traduction française en quatre forts volumes (1), couronnés par l'Institut, des mémoires historiques

(1) Chez l'éditeur Leroux.



de *Se-ma Ts'ien*. Au tome III se trouve un traité sur la musique (62 pages), suivi d'un autre traité sur « les tuyaux sonores ». C'est une lecture fort instructive et attachante. Personnellement, elle m'a donné une vraie sympathie pour le peuple chinois. Ces deux traités ne sont pas très anciens, mais expriment des idées qui remontent à une très haute antiquité. « Il y a un fait, dit un bon juge, qui domine, tout entière, cette longue histoire (de Chine) : c'est l'immutabilité de la civilisation chinoise, semblable aujourd'hui, ou peu s'en faut, à ce qu'elle fut il y a tant de siècles (1). » D'une façon générale, le lecteur français retrouve dans les mémoires de *Se-ma Ts'ien*, souvent exprimées avec fermeté et profondeur, toutes les idées que la civilisation gréco-latine lui a rendu familières : les origines mystérieuses et divines de la musique ; le pouvoir merveilleux de l'incantation ; la connexité des lois musicales avec les lois de la nature, et celle de l'état de la musique avec l'état de la vie sociale ou du gouvernement. Il y retrouve aussi la doctrine pythagoricienne sur les intervalles et la formation de la gamme par une suite de quintes ramassées dans une seule octave (non tempérée), si bien que la question suivante se pose tout naturellement pour l'esprit d'un moderne, soucieux de mettre un peu d'ordre dans ses connaissances historiques : quel est l'homme ou celui des deux peuples, grec ou chinois, qui, le premier, a trouvé la théorie de la gamme ?

Le P. Amiot, au tome VI de ses *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, etc... des Chinois* (15 vol., Paris, 1776-1791, in-4°), avait déjà signalé chez les auteurs chinois la description d'un système de tuyaux sonores formant une progression de douze quintes justes ramenées dans un intervalle de huitième, et reproduisant le principe sur lequel est fondée la gamme pythagoricienne. Il en avait conclu que les Chinois sont des inventeurs et ont transmis leur système à l'Occident : « Il pourrait bien être, dit-il, que le fameux Pythagore, qui voyageait chez les nations pour s'instruire et qu'on sait avoir été sûrement dans les Indes, soit venu jusqu'en Chine, où les savants et les lettrés, en le mettant au fait des sciences et des arts en honneur dans le pays (Amiot oublie de nous dire dans quelle langue se faisaient ces communications !), n'auront pas manqué de lui faire connaître celle des sciences qu'ils regardaient comme la première de toutes, je veux dire la musique, et que Pythagore, de retour en Grèce, aura médité sur ce qu'il avait appris en Chine. » L'abbé Roussier s'était rangé à la même opinion.

M. Chavannes a combattu cette thèse dans un appendice considérable et très précis de sa traduction et de son commentaire (appendice II). Après une étude critique de tous les éléments de la question, il arrive à penser que l'hypothèse de relations entre la Chine et le monde grec n'est plus invraisemblable après Alexandre, et que ce sont les Grecs qui ont porté leur doctrine musicale jusqu'en Chine. Il résume très élégamment ses conclusions dans les lignes suivantes : « Sur la lourde vague de civilisation que l'expédition d'Alexandre avait fait déferler aux pieds des Pamirs, surnagèrent les douze roseaux en qui chantait la gamme de Grèce ; cette fille aînée du génie hellénique erra jusque chez les Chinois qui furent émerveillés de sa beauté, mais qui ne surent pas lui conserver sa pureté native ; c'est chez les vieux chroniqueurs du Céleste-Empire que nous trouvons le souvenir de ce qu'elle était lorsqu'elle vint, dans sa simplicité mathé-

(1) *Programme d'une histoire de Chine*, par L. Verhoeghe de Naeyer. (*Journal of the Peking Oriental Society*, vol. II, p. 373.)



matique, attester en Extrême-Orient l'harmonie des nombres pythagoriciens. Et cette hypothèse ne me paraît pas être un conte. » Faut-il souscrire à cette opinion ? Y a-t-il une autre manière d'expliquer — en considérant la gamme comme un fait naturel — cette analogie entre le système grec et le système chinois ? C'est une question dont je réserve l'examen pour plus tard. En tout cas, il faut être très reconnaissant à M. Ed. Chavannes du grand service qu'il a rendu à l'histoire de la musique en nous permettant de lire sans la moindre peine deux importants traités chinois, comme aussi en traduisant deux séries de poèmes qui contiennent des renseignements importants sur le rôle attribué à la musique en Extrême-Orient : les *dix-sept hymnes de l'intérieur de la maison, pacificateurs du monde* et les *dix-neuf hymnes des sacrifices Kiao*, compris sous le titre général de *Chants du Bureau de la musique*. (Même ouvrage, t. III, appendice I.) Pour ne signaler que ce seul point, il ressort clairement de ces divers textes que la musique a eu sa première fonction dans les rites de la magie, et qu'elle a d'abord été employée pour attirer les Esprits, les rendre bienveillants, obtenir d'eux certaines faveurs. C'est un témoignage qui s'ajoute à cent autres.

De ce très utile complément d'informations, qui montre l'unité de l'esprit humain, je citerai un exemple avant de passer à un autre ordre de faits. Je l'emprunte aux mémoires de *Se-ma Ts'ien* (p. 287 et suiv. du t. III de la traduction française). J'ai déjà eu l'occasion, dans la première partie de ce cours, de constater que les primitifs avaient eu des chants pour guérir et des chants pour tuer. J'ai montré cette croyance chez les Hindous, chez les Grecs, et en pleine civilisation chrétienne, à une époque relativement récente. Voici un des faits que rapporte *Se-ma Ts'ien*.

Un jour (nous sommes vers la fin du <sup>vi</sup>e siècle avant J.-C.), le duc *Ling* se rend au pays de Tsin, et voyage avec sa suite. Il arrive au bord de la rivière Pou, et y fait halte. Vers le milieu de la nuit suivante, il entend, sans savoir d'où il vient et par qui il est exécuté, un air joué sur le luth. Il fait venir son maître de musique, *Kinen* : « J'ai entendu les notes d'un luth dont quelqu'un jouait ; j'ai interrogé ceux qui étaient auprès de moi, mais aucun d'eux n'avait entendu ; cela a toute l'apparence de venir de l'esprit d'un mort ou d'un dieu ; écoutez à ma place, et notez par écrit cet air. » *Kinen* s'installe, écoute, prend note, demande même qu'on reste une nuit de plus pour lui permettre de corriger son texte, et finit par posséder l'air mystérieux. On reprend ensuite le voyage et on arrive au pays de Tsin. Le duc et sa suite sont reçus par le duc *P'ing* qui leur donne un grand banquet sur la terrasse dite « des Bienfaits ». Au moment où on est déjà échauffé par le vin, et où le voyageur est naturellement amené à parler des incidents de son voyage, à la manière antique, le duc *Ling* dit à son hôte : « En venant ici, j'ai entendu un air nouveau ; je vous demande la permission de vous le chanter. » L'offre est acceptée par le duc *P'ing* (dont le caractère va se dessiner, au cours du récit, comme celui d'un sceptique, d'un épicurien et d'un homme qui brave les superstitions). On ordonne à *Kinen* de chanter le morceau qu'il a été chargé de recueillir. Mais à peine a-t-il commencé qu'un assistant l'arrête : « Gardez-vous bien de chanter cela ! c'est un air qu'il ne faut pas écouter. C'est une *musique de perdition* qui a été composée par *Yen*, au moment d'une guerre, pour assurer la défaite d'un ennemi. C'est certainement au bord de la rivière Pou que vous avez entendu cela, car c'est dans cette rivière que se précipita *Yen* après s'être enfui. Celui qui le premier entend cet air, son



royaume sera diminué. » Mais le duc P'ing ne veut pas s'arrêter à ces observations : « Les sons que j'aime, dit-il, je désire les entendre. » Kinen joue donc et termine l'air. P'ing n'est pas satisfait et veut pousser plus loin la bravade ou l'expérience : « N'est-il pas des airs encore plus néfastes que celui-ci ? » On lui répond qu'il y en a, mais qu'il est dangereux de les écouter. Il ordonne qu'on les lui chante. Nous assistons alors à une scène qui, par sa progression, fait songer à celle de la fonte des balles, dans le *Freischütz*. Malgré les avertissements qu'on lui donne, P'ing veut entendre des chants de plus en plus « néfastes », et répète son refrain : « Les sons que j'aime, je désire les entendre. » Les effets de l'incantation ne tardent pas à se montrer. D'abord, après le premier air, deux bandes de huit grues noires s'abattent à la porte de la véranda ; au second air, elles allongent le cou, crient, étendent les ailes et dansent. Puis des nuages s'élèvent au Nord-Ouest. Un grand vent se déchaîne. Un orage éclate. Toutes les tuiles de la véranda sont emportées. Les assistants prennent la fuite. Le duc P'ing, saisi de terreur, reste prosterné à terre. « Dans la suite, le royaume de Tsin souffrit d'une grande sécheresse qui rendit la terre rouge pendant trois années ».

## II

Un philologue spécialisé dans l'étude d'une civilisation orientale est un homme de confiance qui nous sert d'intermédiaire pour nos études musicales ; en nous mettant en rapport avec des idées et des faits que sans lui, nous ne connaîtrions pas, il élargit notre horizon. Ce que M. Chavannes a fait pour la musique chinoise a été fait pour une autre civilisation très ancienne, — celle de l'Égypte — par M. Maspéro et, plus spécialement, par un de ses élèves, M. Loret, aujourd'hui professeur à l'Université de Lyon. M. Loret a même soutenu une thèse du même genre que celle de M. Chavannes.

Pendant longtemps nous avons surtout connu la civilisation égyptienne par le témoignage littéraire des écrivains antiques ; aujourd'hui nous la connaissons plus directement par les fouilles archéologiques qui placent sous nos yeux les choses elles-mêmes, au lieu de formules verbales plus au moins exactes, et nous permettent même de rectifier sur quelques points les dires des historiens antiques. Ainsi nous savons qu'il ne faut pas ajouter entièrement foi à Diodore de Sicile, affirmant que les Égyptiens n'auraient eu aucune estime pour la musique et l'auraient proscrite de l'éducation comme nuisible à l'énergie des caractères (1). C'est là un fait particulier, relatif à une certaine musique : ce n'est pas une caractéristique d'ensemble. Chez les Égyptiens, — comme chez tous les autres peuples, — la musique a été associée aux pratiques magiques, aux cérémonies de la religion et à la vie profane. Les Égyptiens ont poussé très loin les superstitions ayant pour objet la parole, la voix, l'« intonation juste ». Leur dieu Thôt, inventeur des formules magiques, a créé le monde en poussant un cri. Nous savons, par le témoignage de Strabon, que, sauf dans le temple d'Osiris, à Abydos, où il était défendu de chanter et de jouer, on faisait de la musique pour tous les autres dieux, soit dans les temples, soit dans les fêtes célébrées hors des temples. « Il y avait des chanteurs et des flûtistes dans ces fêtes où on promenait des statuettes phalliques, par les bourgs et les villages, en l'honneur du Dionysos égyptien. Les fêtes d'Artémis à Bubastis, celles de Sérapis à Canope, celles

(1) Ce témoignage est d'ailleurs contredit par celui de Strabon, (*Geogr.*, xvii, 11.)



d'Apis à Memphis, d'après les descriptions littéraires qui nous en ont été faites, mettaient en jeu une grande activité musicale (1). » (Loret.) Les fouilles de ces vingt-cinq dernières années, pour ne pas remonter plus haut, permettent de pénétrer plus loin, et avec plus de sûreté, dans le passé. Parmi les objets musicaux découverts sous la haute direction de M. Maspéro, il en est certainement d'époque assez récente : flûtes de l'époque romaine, cymbales de l'époque grecque, sistres en bronze de la fin de l'âge saïte (vers 350 avant J.-C.), clochettes de l'époque saïte-grecque, etc... Mais il en est aussi de très anciens : un bas-relief du tombeau de Hormin, qui remonte à la xix<sup>e</sup> dynastie (antérieure à l'an 1200 avant l'ère chrétienne) ; le tombeau de Sakkarah, avec un bas-relief, conservé aujourd'hui au musée du Caire, où l'on voit associés les arts de la danse, de la musique instrumentale et aussi (?) du chant (car les musiciens me paraissent, d'après la photographie, avoir la bouche ouverte) et qui est de la xviii<sup>e</sup> dynastie ; dans le Mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour, une peinture qui remonte à la xii<sup>e</sup> dynastie (antérieure à l'an 2000 avant J.-C.) et qui représente une harpiste accroupie, avec une position des mains indiquant une musique à plusieurs parties. M. Maspéro a même publié (dans le *Recueil Grébaut*, chez Leroux, un monument figuré, contenant un document musical, qui remonte aux temps memphites (1<sup>re</sup> période de l'histoire égyptienne, s'étendant de l'an 5000 avant J.-C. jusqu'à la première dynastie). Quand je commencerai le cours d'histoire de la musique, je compte apporter ici des clichés photographiques, et vous donner une projection de ces monuments, dont la liste serait très longue. Il y en a plusieurs centaines.

M. Loret s'est particulièrement occupé des flûtes trouvées dans les nécropoles égyptiennes. Elles sont de trois sortes : 1<sup>o</sup> la flûte droite, que l'exécutant tient comme un hautbois ; 2<sup>o</sup> la flûte oblique, analogue à la flûte dite *traversière* ; 3<sup>o</sup> la flûte double, composée de deux tuyaux avec une embouchure commune, dont l'un faisait le chant, l'autre l'accompagnement. Les deux premières sont accompagnées de signes hiéroglyphiques indiquant leur nom ; elles répondent aux descriptions données par les écrivains grecs qui les appellent *monaulos*, flûte simple, et *phôtinx*, flûte oblique. Quant à la flûte double, M. Loret déclare n'avoir jamais trouvé dans les bas-reliefs, au-dessus de l'exécutant, de signes hiéroglyphiques pouvant nous renseigner sur cet instrument. D'ailleurs, de tels instruments, bien que nous les désignons par leur nom usuel dans la philologie classique, ne sont pas, à proprement parler, des flûtes, car ils sont munis d'un appendice variable qui change leur nature. Si cet appendice est un sifflet, ce sont des flageolets ; si c'est une anche simple ou battante, ce sont des clarinettes ; si c'est une anche double, ce sont des hautbois. La flûte double est connue sous deux formes : la première composée de deux tuyaux attachés parallèlement (c'est l'*arghoul* des Egyptiens modernes) ; la seconde est celle d'un tuyau formant un angle. Ce dernier instrument était exclusivement joué par les femmes et considéré comme indigne d'un homme à une époque où l'Egypte était dans une situation analogue à celle de Rome vers la fin de la République, et empruntait à l'Asie des mœurs efféminées.

Si, à l'aide des documents littéraires, on essaie de se faire une idée exacte

(1) Cf. Hérodote, *Hist.*, II, 48 et 60 ; Strabon, XVII, 17 ; Claudien, *de IV. Consulatu Hon.*, v. 574-6.



de la nature de ces instruments, on s'engage dans un inextricable dédale de témoignages contradictoires dont le fatras décourage bien vite l'esprit de recherche. Après Fétis, W. Chappell, Helmholtz, M. Loret a étudié avec soin les flûtes égyptiennes, le nombre des trous, leur diamètre, la place de la perce. Il a reconstitué les instruments ; il les a fait jouer — quand ce fut possible ! — par un musicien professeur au conservatoire de Lyon. Il a essayé de prouver que le système musical des Pharaons n'était autre que celui des Grecs (ce qui, *a priori*, paraît très vraisemblable, et recommandé par un grand nombre d'analogies). Il a exposé le détail de ses travaux, de ses expériences, et ses conclusions dans la *Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon (la Musique chez les anciens Egyptiens)*, et dans l'opuscule intitulé *les Flûtes égyptiennes (Journal asiatique de Paris, Impr. N., 1890)*. A-t-il réussi à faire une démonstration ? a-t-il été lui-même satisfait des résultats obtenus par une enquête si pénétrante ? C'est ce que nous aurons à examiner plus tard. La musique égyptienne est un très beau sujet que je me propose de traiter en me plaçant surtout, faute de mieux, au point de vue sociologique, et en me servant des monuments figurés. En pareille matière, je prendrai pour guides principaux M. Maspéro et M. Loret.

### III

La civilisation des Hébreux et des Assyro-Chaldéens est liée à celle des Egyptiens.

En ce qui concerne les Hébreux, il ne nous reste aucune composition que l'on puisse rapprocher des chants de l'Eglise chrétienne, héritière de la Synagogue, et les fouilles archéologiques, moins heureuses que celles qui ont été faites en Egypte et en Grèce, n'ont mis au jour, en Palestine, aucun document musical. La Bible, et en particulier l'Ancien Testament, contient cependant beaucoup de renseignements importants pour l'histoire de l'art musical. On y voit que les Hébreux avaient poussé très loin la connaissance de la musique, qu'ils la cultivaient avec éclat en l'associant aux principaux actes de la vie, et qu'ils appréciaient très finement son pouvoir d'expression. Ce n'est pas seulement dans des livres relativement récents comme *l'Ecclésiaste* (1) que la musique est mentionnée, mais dans *la Genèse*. En me servant de la Bible de Sacy, traduction de 1667 (revue par M. l'abbé Jacquet), — qui serait absolument insuffisante si l'on voulait serrer de près les questions musicales, mais qui suffit ici à mon objet, — je citerai quelques textes un peu au hasard, sans préoccupations d'ordre historique, pour suggérer seulement une idée du sujet.

I. *Vie profane*. — La musique est considérée comme l'accompagnement indispensable d'une vie heureuse, brillante et facile. Job fait ainsi le portrait des impies qui sont élevés et comblés de richesses :

9. *Leurs maisons sont en paix et en sûreté, et la verge de Dieu ne tombe point sur eux*. — 10. *Leurs génisses conçoivent et conservent leur fruit ; elles s'en délivrent sans avorter jamais*. — 11. *Leur jeune famille sort comme des troupeaux, et leurs enfants se réjouissent dans leurs jeux*. — 12. *Ils tiennent*

(1) *Ecclésiaste*, xxii, 6 ; xxxii, 7 ; xl, 20 ; xlix, 2.

Cf. F. Vigouroux, *Psautier polyglotte*, p. 350. — Philon, *de Vita Mosis*, l. I, édit. Maugey, p. 606, dit que « Moïse reçut toute la musique de maîtres égyptiens ». Cf. Clément d'Alexandrie, *Strom.*, l. I, 23 ; t. VIII, col. 900, dans Migne.



*le tambourin et la cithare et ils se réjouissent au son des instruments. (Job, xxi.)*

Même idée dans les textes suivants :

21. *Alors un ange fort leva en haut une pierre semblable à une grande meule de moulin, et la jeta dans la mer en disant : C'est ainsi que Babylone, cette grande ville, sera précipitée avec impétuosité, en sorte qu'on ne la trouvera plus. — 22. Et la voix des joueurs de harpe et des musiciens, ni celle des joueurs de flûtes et de trompettes, ne s'entendront plus chez toi, etc... (Apocalypse de saint Jean, xviii.)*

L'usage de faire entendre un orchestre pendant les repas de fête est mentionné plusieurs fois :

7. *Un concert de musiciens dans un festin où l'on boit du vin est comme l'escarboucle enchâssée dans l'or. — 8. Un nombre de musiciens dans un festin où l'on boit du vin avec joie et modérément est comme un cachet d'émeraude enchâssé dans l'or (1). (Ecclésiastique, xxxii.)*

20. *Le vin et la musique réjouissent le cœur, mais l'amour de la sagesse surpasse l'un et l'autre. (Ibid., xl.)*

1. *La mémoire de Josias est comme un parfum d'une odeur admirable. —*

2. *Son souvenir sera doux à la bouche de tous les hommes comme le miel, et comme un concert de musique dans un festin où il y a du vin délicieux. (Ibid., xlix.)*

4. *Vous qui dormez sur des lits d'ivoire et qui employez le temps du sommeil pour satisfaire votre mollesse, qui mangez les agneaux les plus excellents, et des veaux choisis de tout le troupeau, — 5. Qui accordez vos voix avec le son de la harpe, et qui croyez imiter David en vous servant comme lui des instruments de musique... (Amos, vi.)*

11. *Malheur à vous qui vous levez dès le matin pour vous plonger dans les excès de la table, et pour boire jusqu'au soir, de manière que le vin vous échauffe par ses fumées. — 12. Le luth et la harpe, les flûtes et les tambours et les vins les plus délicieux se trouvent dans vos festins... (Isaïe, v.)*

34. *Berzellaï dit au roi : Suis-je maintenant en âge d'aller avec le roi à Jérusalem ? — 35. J'ai aujourd'hui quatre-vingts ans. Peut-il me rester quelque vigueur dans les sens pour discerner ce qui est doux d'avec ce qui est amer ? Puis-je trouver quelque plaisir à boire et à manger, ou à entendre la voix des musiciens et des musiciennes ?... (Les Rois, II, xix, 34-35.)*

La musique est associée aux fêtes de mariage :

39. *Ils levèrent les yeux, et virent un grand tumulte et un appareil magnifique ; le nouveau marié parut avec ses amis et ses parents, et vint au-devant de la fiancée, au son des tambours et des instruments de musique, accompagné de beaucoup d'hommes armés. (Les Machabées, I, ix, 39.)*

S'il y a une musique pour les réjouissances, la célébration du retour d'un vainqueur (*Juges*, xi, 34 ; *Rois*, I, xviii, 6-7), il y a aussi une musique pour les lamentations ou les funérailles :

23. *(Josias) fut blessé (2) et dit à ses gens : Tirez-moi d'ici parce que je suis fort blessé. — 24. Ils le transportèrent d'un char dans un autre qui le suivait, selon la coutume des rois, et ils le portèrent à Jérusalem ; il succomba et*

(1) Image analogue dans Homère (*Odyssée*, vi, 132 et suiv.) et dans Virgile (*En.*, i, 592 et suiv., et x, 135 et suiv.).

(2) Dans le combat contre Néchao.



fut mis dans le tombeau de ses pères, et tout Juda et Jérusalem le pleurèrent. — 25. Particulièrement Jérémie, dont les lamentations sur la mort de Josias sont chantées jusqu'à cette heure par les musiciens et par les musiciennes... (Paralipomènes, II, xxxv. — Cf. Jérémie, ix, 17, et XLVIII, 36.)

23. Lorsque Jésus fut arrivé à la maison de ce chef de synagogue, et qu'il eut vu les joueurs de flûte et une troupe qui faisait grand bruit, il leur dit : — 24. Retirez-vous, car cette jeune fille n'est pas morte, elle n'est qu'endormie... (Év. selon saint Matthieu, ix.)

II. Vie politique. — Le sacre du roi est une solennité musicale :

39. Et le prêtre Sadoc prit du tabernacle une fiole d'huile, et sacra Salomon. Ils sonnèrent de la trompette et tout le peuple s'écria : Vive le roi Salomon !

40. Et toute la multitude vint après lui. Plusieurs jouaient de la flûte et donnaient toutes les marques d'une grande joie ; et la terre retentissait de leurs acclamations. (Rois, I, II, 1, 39-40. — Cf. Rois, II, xv, 10, et IV, xi, 14.)

III. Vie religieuse. — Trop nombreux pour être tous cités sont les textes qui montrent la participation de la musique à la vie religieuse. Nous en dégagerons l'essentiel en étudiant les psaumes et les cantiques. Dans ceux que je reproduis dès maintenant, on voit que les écoles des prophètes étaient en même temps des écoles de musique ; que les musiciens avaient un office déterminé dans la liturgie ; que les Hébreux ne comprenaient la louange de Dieu qu'avec accompagnement de musique instrumentale et de danse :

15. Maintenant (dit Élisée), faites-moi venir un joueur de harpe. Et lorsque cet homme chantait sur sa harpe, la main du Seigneur fut sur Élisée, et il dit : — 16. Voici ce que dit le Seigneur : Faites plusieurs fosses dans le lit de ce torrent. (Rois, IV, III.)

5. Vous viendrez ensuite à la colline de Dieu, près de Gabaa, où il y a une garnison de Philistins. Lorsque vous serez entré dans la ville, vous rencontrerez une troupe de prophètes qui descendront du lieu haut, précédés de lyres, de tambours, de flûtes et de harpes ; et ces prophètes prophétiseront (1). (Ibid., I, x.)

(David établit Salomon roi d'Israël, puis il règle l'ordre et les fonctions des lévites destinés aux diverses fonctions dans le temple...)

2. Il assembla tous les princes d'Israël avec les prêtres et les lévites. — 3. Et les lévites furent comptés depuis trente ans et au-dessus, et l'on trouva trente-huit mille hommes. — 4. On en choisit vingt-quatre mille, qui furent destinés aux divers offices de la maison du Seigneur ; ceux qui remplissaient les fonctions de chefs et de juges étaient au nombre de six mille. — 5. En outre, quatre mille portiers et autant de chantres qui célébraient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait faits pour chanter. — 6. David les distribua tous, pour servir chacun à son tour, selon les diverses maisons de la tribu de Lévi, savoir : celle de Gerson, celle de Gaath et celle de Mérari. (Paralipomènes, I, xxiii.)

1. David et les principaux officiers de l'armée choisirent donc, pour remplir les fonctions de chantres, les enfants d'Asaph, d'Héman et d'Idithun, afin qu'ils

(1) D'après ces deux textes, la musique a un pouvoir évocateur : elle semble être une condition indispensable de l'inspiration prophétique.



touchassent les guitares, les harpes et les cymbales, s'employant, chacun à leur tour, aux offices qui leur étaient destinés en proportion de leur nombre. (Ibid., I, xxv.)

7. On mit donc l'arche de Dieu sur un chariot neuf, pour l'amener de la maison d'Abinadab. Oza et son frère, fils d'Abinadab, conduisaient ce chariot.

— 8. Or, David et tout Israël témoignaient leur joie devant l'arche, en chantant de toute leur force des cantiques, et jouant de la harpe, de la lyre, du tambour, du fife, des cymbales et des trompettes. (Ibid., I, xiii.)

4. Et ce héraut criait à haute voix : Peuples et tribus de toutes langues, on vous ordonne, — 5. Qu'au moment où vous entendrez le son de la trompette, de la flûte, de la harpe, du hautbois, de la lyre et des concerts de toute sorte de musique, vous vous prosterniez en terre, et que vous adoriez la statue d'or que Nabuchodonosor a élevée. (Daniel, iii.)

25. Il (Ezéchias) établit aussi les lévites dans la maison du Seigneur, avec les cymbales, les harpes et les guitares, en suivant ce qu'avaient réglé le roi David, le voyant Gad et le prophète Nathan ; car c'était un ordre que le Seigneur avait donné par le ministère de ses prophètes. — 26. Les lévites se tenaient là avec les instruments de David, et les prêtres avec les trompettes. — 27. Et Ezéchias commanda qu'on offrît les holocaustes sur l'autel, et lorsqu'on les offrait, ils se mirent à chanter les louanges du Seigneur, à sonner des trompettes et à jouer de diverses sortes d'instruments que David, roi d'Israël, avait inventés. — 28. Et pendant que le peuple était prosterné, les chantres et ceux qui tenaient les trompettes faisaient leur office jusqu'à ce que l'holocauste fût achevé. (Paralip., II, xxix.)

Chantez au Seigneur un nouveau cantique ! que sa louange retentisse dans l'assemblée des saints ! — Qu'Israël se réjouisse en celui qui l'a créé ! que les enfants de Sion tressaillent de joie en celui qui est leur roi ! — Qu'ils louent son nom par de saints concerts ! et qu'ils célèbrent ses louanges avec le tambour et l'instrument à dix cordes ! (Psaume cxlix. — Cf. ps. lxxx, 4.)

Louez le Seigneur au son de la trompette ; louez-le avec l'instrument à dix cordes et avec la harpe. — Louez-le avec le tambour et la flûte ; louez-le avec le luth et avec l'orgue. — Louez-le avec des timbales d'un son éclatant ; louez-le avec des timbales d'un son gai et agréable. (Psaume cl.)

Louez le Seigneur sur la harpe ; jouez pour lui du psaltérion à dix cordes. — Chantez-lui un cantique nouveau par un heureux concert, jouez pour lui du psaltérion au milieu des acclamations. (Psaume xxxii.)

Mon cœur est prêt, ô mon Dieu, mon cœur est prêt ; je chanterai et je ferai retentir vos louanges sur les instruments. — Levez-vous, ma gloire ; excitez-vous, mon luth et ma harpe ; je me lèverai de grand matin. (Psaumes lvi et cvii.)

Ils ont vu, ô Dieu, votre entrée, l'entrée triomphante de mon Dieu, de mon roi, qui réside dans son sanctuaire. — Et les princes, conjointement avec ceux qui chantent de saints cantiques, se sont hâtés de venir au-devant de lui, au milieu des jeunes filles qui jouaient des instruments et qui battaient du tambour. (Psaume lxvii.)

Je vous glorifierai encore, ô Dieu, en publiant votre vérité au son des instruments de musique ; je chanterai vos louanges sur la harpe, ô saint d'Israël ! (Psaume lxx.)



*Réjouissez-vous en louant Dieu, notre protecteur ; chantez dans de saints transports les louanges du Dieu de Jacob. — Entonnez le cantique et faites entendre le tambour, l'instrument harmonieux à douze cordes, avec la harpe. (Psaume LXXX.)*

*Chantez des cantiques, tressaillez de joie, et jouez des instruments. — Chantez sur la harpe des cantiques au Seigneur ; sur la harpe et sur l'instrument à dix cordes, au son des trompettes d'airain et de la corne retentissante. — Faites retentir de saints transports de joie en présence du Seigneur votre roi. (Psaume xcvi.)*

*Je chanterai, Seigneur, devant vous, votre miséricorde et votre justice. — Je les chanterai sur des instruments de musique. (Psaume c.)*

*Je chanterai les louanges du Seigneur tant que je vivrai ; je les chanterai sur l'instrument à dix cordes tant que je subsisterai. (Psaumes ciii, cxlii, cxlv.)*

Dans ces textes qu'une première lecture de la Bible impose à l'attention, apparaît l'idée d'une musique riche et brillante, nullement mystique de tendance, qui sait associer au sentiment religieux le plus profond une vie intense et très en dehors. C'est la musique et la foi d'un peuple jeune, plein de force, pour qui les maux de la vie ne deviennent pas des maladies chroniques (E. Renan) et qui ne cherche point dans un ascétisme résolu une consolation, un refuge nécessaire ou une arme contre la dégénérescence. Il est encore tout imprégné de naturalisme, et sans esprit d'école, non appliqué à faire des distinctions subtiles, à admettre ceci et à proscrire cela ; il met franchement la nature et l'art au service du culte. Il semble vouloir étendre sans cesse les ressources musicales au lieu de les restreindre et de les spécialiser. Il veut toujours que la louange de Dieu soit faite, pour ainsi dire, à *grand orchestre* : « Étoiles et lumière, louez-le toutes ensemble. Louez-le, cieus des cieus, et que toutes les eaux qui sont au-dessous des cieus louent le nom du Seigneur ! » Ainsi chante-t-on dans le psaume cxlviii, que l'Église reprendra pour les *laudes* du dimanche, et dont on retrouve un écho — mais avec un déplacement et comme une déviation de la pensée — dans l'*Hymne au Soleil* de l'humble et fraternel saint François d'Assise. Le cantique des trois enfants dans la fournaise, rapporté par Daniel (1), atteint, grâce à cette largeur de lyrisme, à une beauté sublime qu'on n'a point dépassée. Étoiles du ciel, pluies et rosées, vents et tempêtes, les éclairs, la lumière et les ténèbres, les montagnes et les collines, les mers, les fleuves, les bêtes et les hommes : tout doit bénir le Très-Haut ; et si la nature entière doit parler ainsi, pourquoi l'homme ne chanterait-il pas avec toutes les voix, tous les instruments, toutes les forces dont il dispose ? On s'est demandé si les femmes ne participaient pas au culte comme chanteuses (2). La question paraît très obscure. L'*Exode* (xviii, 8) parle des « femmes qui veillaient à la porte du tabernacle » (3). Ce qui est certain, c'est que le psaume cxlviii fait appel aux femmes en même temps qu'aux hommes pour louer Dieu : « Que les jeunes hommes et les jeunes filles, les vieillards et les enfants, louent le nom du Seigneur ! » Mais peut-être est-ce un appel du même genre que celui qui est adressé aux éléments. Quant à la danse, aucun des textes qui la mentionnent ne permet d'affirmer qu'elle ait régulière-

(1) *Daniel*, ch. iii, 51 et suiv.

(2) V. la dissertation de Jacob Schudt dans Ugolini, t. XXXII, de *Cantricibus templi*, p. dclxiii et suiv.

(3) *Exode*, xv, 20 ; *Juges*, xi, 34.



ment fait partie du culte (1), mais un grand nombre de textes nous montrent qu'elle accompagnait les réjouissances. A la fin du livre des *Juges* (xxi, 19 et suiv.) elle est mentionnée comme ayant un caractère moitié religieux, moitié profane : « ... Ils dirent aux enfants de Benjamin : Voici la fête solennelle du Seigneur qui se célèbre tous les ans à Silo, dans une plaine qui est située au septentrion de la ville de Béthel, et à l'orient du chemin qui va de Béthel à Sichem, et au midi de la ville de Lébona. — 20. Allez, suivez cet ordre que nous vous donnons ; cachez-vous dans les vignes ; — 21. Et lorsque vous verrez les filles de Silo qui viendront, selon la coutume, danser dans cette plaine, sortez tout à coup des vignes, et que chacun de vous en prenne une pour sa femme, et retournez-vous-en au pays de Benjamin. » Nos villageois, eux aussi, ont coutume de danser certains jours de fête : cela ne veut pas dire que la danse soit une partie du culte (2).

Mais quels étaient au juste les instruments de musique dont se servaient les Hébreux, et sur lesquels la terminologie usuelle employée dans les traductions modernes ne peut, le plus souvent, que donner des idées fausses ?

Un philologue musicien, M. l'abbé Vigouroux, auteur d'un livre-répertoire fort utile (le *Psautier polyglotte*, 1 vol. chez Cernowitz, Paris, 1903), a suivi une méthode qui permet de dénouer, dans une certaine mesure, quelques-unes des difficultés inhérentes à pareil sujet ; je me borne à l'indiquer en réservant toute discussion. M. l'abbé Vigouroux estime que les documents égyptiens et assyro-chaldéens valent aussi pour la musique hébraïque, ainsi confondue avec celle des pays voisins. Voici quelques lignes de sa thèse : « L'origine commune des Abrahamides et des habitants des bords du Tigre et de l'Euphrate d'une part, d'autre part les relations fréquentes qui existaient entre la Palestine et la vallée du Nil, nous autorisent à penser que la musique des uns était aussi celle des autres, que les instruments que nous voyons à Ninive et à Thèbes, on les voyait aussi à Jérusalem. Nous pouvons donc juger quelquefois de la musique instrumentale des Hébreux par celle des Assyriens et des descendants de Nasraïm, et l'archéologie orientale nous met ainsi entre les mains des matériaux aussi précieux qu'authentiques pour reconstituer l'orchestre du roi David et de ses successeurs (3). »

A ce point de vue, le *Psautier polyglotte* de M. l'abbé Vigouroux contient une étude qui ne dispense pas toujours de lire le fatras de dissertations réunies par Ugolini, mais qui contient toutes les références de textes intéressants, et la reproduction de plusieurs monuments figurés.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

(1) V. Joh. Spenceri : *Dissertatio de saltandi ritu et ramorum circumgestaltunge*. (Ugolini, *ibid.*, p. MCXXXIII.) On connaît ce célèbre passage : « Et l'arche de l'alliance du Seigneur était arrivée jusqu'à la ville de David ; Michol, fille de Saül, regardant par la fenêtre, vit le roi David qui sautait et dansait devant l'arche, et elle le méprisa dans son cœur. » (*Paralip.*, I, xvi, 29). Sur la danse, v. *Exode*, xv, 20 ; *Juges*, xxi, 21 ; *I Rois*, xviii, 6 ; iii, 1, 40 ; *Ps.* LXVII, 26.

(2) Sur la question des chanteuses dans le temple, v. la dissertation de Lamy, qui conclut négativement sur ce point (*de Levitis et cantoribus*, p. DLXXVI, dans Ugolini) et celle de Jacob Schudt (*de Cantricibus templi*, *ibid.*) qui est pour l'affirmative, mais qui interprète mal les textes, et les cite parfois sans exactitude. (Il s'appuie par ex. sur le ps. LXVIII, v. 25, 26.)

(3) Vigouroux, *Psautier polyglotte*, p. 350.