

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 13 (septième année)

1^{er} Juillet

1907

Les œuvres récentes.

LE TRIOMPHE DU PIANO ; FESTIVAL PLANTÉ. — Les deux concerts donnés les 18 et 20 juin par M. Francis Planté au profit de la Société mutuelle des professeurs du Conservatoire n'ont pas été seulement deux matinées de bienfaisance particulièrement brillantes ; elles ont constitué deux manifestations artistiques d'une haute importance, qu'il ne faut pas laisser disparaître et tomber dans le passé sans en garder le souvenir. Le programme de chacune de ces journées avait par lui-même une signification. Composé exclusivement d'œuvres à deux et trois pianos, il réunissait les noms des compositeurs anciens et modernes consacrés par le consentement sinon unanime au moins général du monde artistique. Sans faire de concessions à la fraction révolutionnaire du parti musical, il comprenait à côté de noms consacrés par la gloire, ceux des auteurs contemporains les plus en vue et les plus estimés pour la musique pianistique et symphonique. Les lecteurs de la *Revue musicale* nous sauront gré de les reproduire intégralement ci-dessous :

PREMIER CONCERT

1. **Concerto** à 3 pianos en *ré* mineur J.-S. BACH.
Allegro maestoso. — Alla siciliana. — Allegro.
F. PLANTÉ, L. DIÉMER, R. PUGNO.
2. **Sonate** en *ré* majeur. MOZART.
Allegro. — Andante. — Allegro molto.
F. PLANTÉ et A. CORTOT.
3. a) **Grand duo.** SAINT-SAENS.
Allegro. — Choral. — Scherzo. — Finale.
b) **4^e Valse** (transcription pour 2 pianos par I. Philipp). G. FAURÉ.
c) **Toccata** (transcription pour 2 pianos par I. Philipp). CH.-M. WIDOR.
F. PLANTÉ et E. RISLER.
4. **Concerto** à 2 pianos en *ut* mineur. J.-S. BACH.
Allegro. — Adagio. — Allegro.
F. PLANTÉ et R. PUGNO.

5. **Andante et variations.** SCHUMANN.
 (1^{re} version originale de l'auteur, avec accompagnement
 de 2 violoncelles et 1 cor. — *Première audition à Paris.*)
 F. PLANTÉ et A. CORTOT.
6. a) **Rondo posthume** CHOPIN.
 b) **Improvisata sur « la belle Grisélidis »** REINECKE.
 (Chanson française du XVIII^e siècle.)
 F. PLANTÉ et R. PUGNO.
7. **Scherzo.** SAINT-SAENS.
 F. PLANTÉ et L. DIÉMER.
8. a) **Prélude et Fugue** en *la* mineur pour orgue. . . } J.-S. BACH.
 b) **Ouverture de la 28^e cantate.** }
 (Transcription pour 2 pianos par I. Philipp.)
 F. PLANTÉ et E. RISLER.

DEUXIÈME CONCERT

1. **Concerto** en *ut* majeur à 2 pianos. J.-S. BACH.
2. a) **Fileuse de « Pelléas et Mélisande »** G. FAURÉ.
 (Transcription par A. Cortot.)
 b) **Impromptu sur « Manfred »**, de Schumann
 (*la Fée des Alpes*). REINECKE.
 F. PLANTÉ et A. CORTOT.
3. a) **Prélude et Fugue.** J.-S. BACH.
 (Transcription pour 2 pianos par I. Philipp.)
 b) **Bourrée fantasque** EM. CHABRIER.
 F. PLANTÉ et C. RISLER.
4. **Concerto** à 2 pianos. MOZART.
 F. PLANTÉ et L. DIÉMER.
5. **Valses romantiques.** EM. CHABRIER.
 F. PLANTÉ et A. CORTOT.
6. a) **In Paradisum.** }
 b) **Toccata.** } TH. DUBOIS.
 (Pièces d'orgue transcrites pour 2 pianos par I. Philipp.) }
 c) **Scherzo du « Songe d'une Nuit d'été »** MENDELSSOHN.
 (Transcription pour 2 pianos par I. Philipp.)
 F. PLANTÉ et L. DIÉMER.
7. **Caprice héroïque** pour 2 pianos. SAINT-SAENS.
 F. PLANTÉ et C. RISLER.

Les concertos ont été accompagnés par un orchestre composé des élèves lauréats du Conservatoire et dirigés par M. Taffanel, avec la sûreté et le goût dont il a donné tant de preuves à la Société des concerts et à l'Opéra.

Le public s'est vivement intéressé à ces morceaux si variés, d'un caractère si différent, et qui avaient été ainsi choisis et disposés par Francis Planté, avec un tact exquis et une connaissance parfaite à la fois de la musique et des préférences du public parisien. On peut dire que tout a porté, tout a produit impression, tout a été applaudi ; s'il fallait tirer de pair ce qui a été le régal le plus délicat des musiciens, nous citerions l'*Andante avec variations* de Schumann, auquel l'accompagnement des deux violoncelles et du cor ajoute des douceurs, des tendresses, des profondeurs d'horizon incomparables. Bach, le grand et incomparable Bach, a triomphé par sa clarté, sa grâce et sa noble simplicité. C'était à lui que s'adressaient d'abord les hommages, et le concerto à 3 pianos, les fugues et préludes ont été l'objet d'applaudissements qui ne s'adressaient pas seulement aux admirables interprètes.

Ceux-ci ont par eux-mêmes vivement intéressé le public, qui a apprécié le tempérament de chaque artiste, et le caractère personnel de chaque style et de chaque jeu. M. R. Pugno donne du charme, de la douceur et du fondu aux pages les plus sévères de Bach. M. Diémer a une netteté, un brillant, une sobriété de style admirables. M. E. Risler est le musicien impeccable qui s'efface derrière l'auteur qu'il interprète, et qui cependant s'impose aussitôt à son auditoire par l'autorité de son jeu. M. A. Cortot a l'intelligence musicale la plus vive, et des qualités de sonorité incomparables.

Quant à Planté, il possède à lui seul toutes ces qualités réunies, et il en ajoute encore quelques-unes, dont la plus caractéristique est sa manière de filer une mélodie au piano comme s'il jouait d'un instrument à archet : ses douceurs ne peuvent être égalées. Où achetez-vous votre velours ? lui disait un jour Saint-Saëns ; et de fait les marteaux du piano qu'il touche semblent parfois doublés de l'étoffe la plus moelleuse, et comme capitonnés d'un tissu dont la finesse est un monopole.

Il a été le triomphateur de ces deux journées, où il s'est dépensé avec un entrain juvénile, suffisant à tout, se donnant à tous, parlant au public, le saluant avec une exubérance de gestes, une sincérité d'accent, qui lui ont conquis l'auditoire. Public un peu froid au début du premier concert, mais qui a été peu à peu réveillé et réchauffé par cette flamme artistique qui illumine Planté et qui rayonne autour de lui. A la fin du concert, on se pressait devant la rampe pour lui serrer les mains qu'il tendait à tous du haut de l'orchestre.

Quant à lui, il a supporté la charge de ces deux journées sans aucune trace de fatigue. Un trait qui le peint : après le premier concert, comme la salle s'était vidée, un photographe arrive et lui demande la permission de le prendre au piano dans sa pose familière.

— Volontiers, dit Planté, mais je vais jouer à mes amis ici présents une polonaise de Chopin, et quand je serai à la dernière mesure, je vous ferai signe, vous allumerez votre magnésium !

Trois heures et demie ininterrompues de piano n'avaient pas calmé son ardeur.

Planté a retrouvé là ses plus beaux succès d'autrefois. Le Paris artistique et musical lui a fait fête. Il a acclamé l'artiste unique qui trouve moyen, à l'âge où l'on peut à peine retarder les inévitables défaillances, d'être en progrès et de se

surpasser lui-même. Il a acclamé l'homme au cœur généreux qui a voulu consacrer le bénéfice de ces deux concerts à la Caisse de retraites des professeurs du Conservatoire.

N'oublions pas, pour marquer l'intérêt de ces deux journées, que M^{me} Rose Caron a dit au premier concert la *Procession* de César Frank et *Chant d'Alsace* d'Alphonse Duvernoy ; elle a interprété ces deux œuvres avec un art si noble et si simple, une telle intensité d'accent et une telle émotion, qu'elle a dû les redire au second concert sur la demande du public.

S.

LE TRIO INSTRUMENTAL. — De toutes les formes de composition du genre *musique de chambre*, le trio avec piano est la plus aisée à réaliser et la plus facile à exécuter. Chacun des éléments du quatuor à cordes doit être un virtuose accompli, et, de plus, un travail opiniâtre en commun peut seul donner l'homogénéité et la cohésion indispensables au quatuor. Dans le trio, au contraire, une petite pointe de fantaisie individuelle ne messied pas ; le piano est d'ailleurs là pour réprimer de sa grosse voix les écarts trop risqués que pourraient se permettre le violon et le violoncelle.

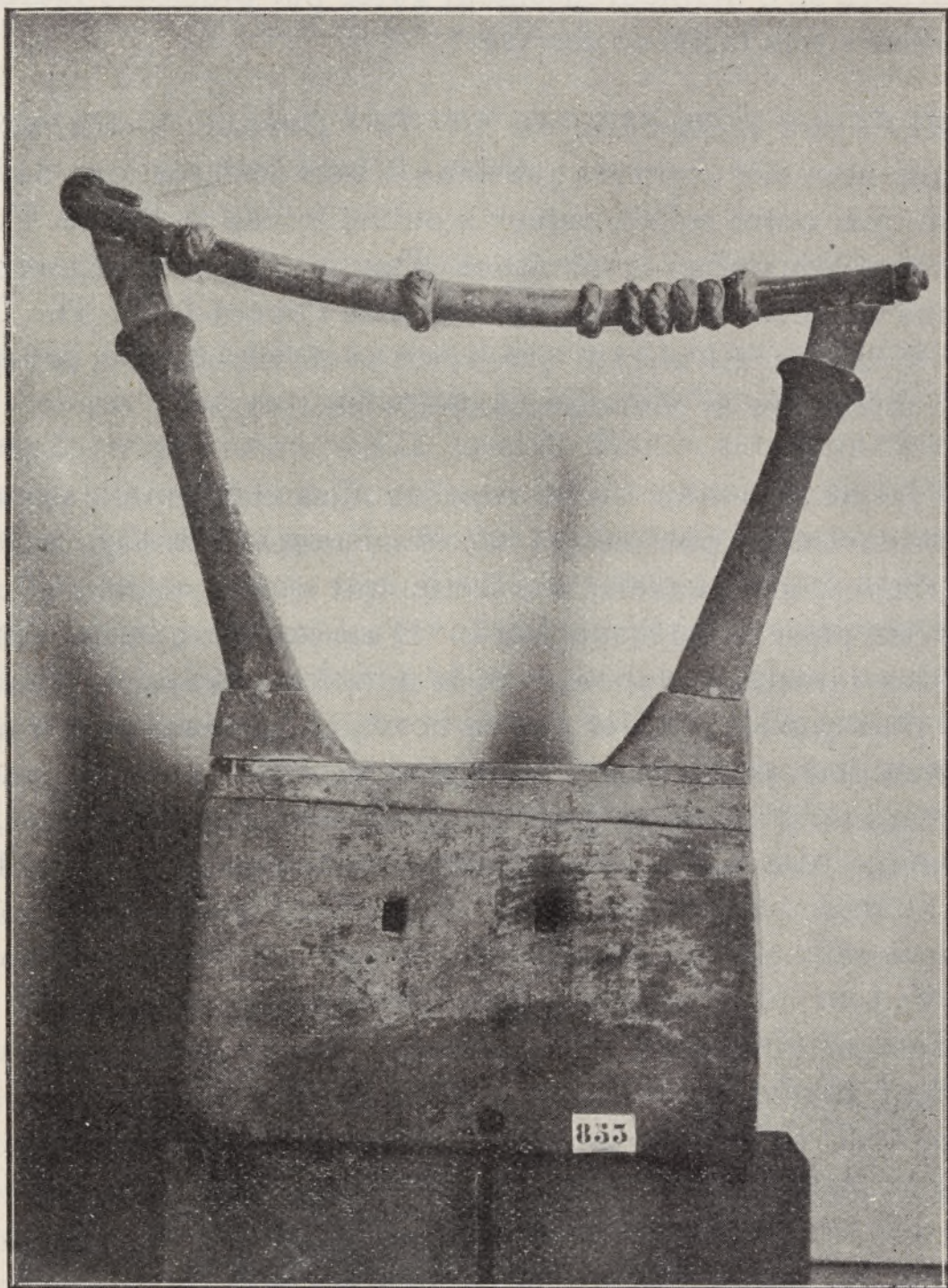
Choisissant parmi les plus beaux trios qui aient été écrits, MM. Alfred Cortot, Jacques Thibaud et Pablo Casals ont consacré trois séances à l'histoire du trio. Le 1^{er} concert comportait un brelan de trios classiques (Haydn, Mozart, et l'admirable op. 97 de Beethoven) ; la 2^e séance fut exclusivement romantique (Schumann et Mendelssohn). La période moderne fut représentée à la dernière séance par un trio de Brahms, un de César Franck (sa première œuvre) et un de M. Saint Saëns.

Ce fut, je n'ai pas besoin de l'affirmer, un régal très fin qu'un tel programme interprété par de tels artistes, et par trois fois la salle des Agriculteurs retentit d'applaudissements très justement mérités. — H. B.

ESTHÉTIQUE DE BACH. — M. Pirro, licencié ès lettres, ancien soldat de la colonne expéditionnaire de Madagascar, aujourd'hui maître de chapelle à Paris, a été reçu docteur par la Faculté des lettres, le 14 juin, avec la mention *très honorable*. Il présentait comme thèse principale une étude très considérable sur l'*Esthétique de J.-S. Bach*, et comme thèse complémentaire une étude sur le petit traité de musique publié par Descartes en 1618. Nous applaudissons de grand cœur au succès de M. Pirro, qui à sa solide compétence musicale joint une rare érudition et un talent très brillant d'écrivain. Son attitude, pendant la soutenance, a été parfaite. Nous parlerons ici, en détail, de son livre sur Bach ; mais dès maintenant je dois dire que j'aurai à faire de très importantes réserves sur la façon dont le sujet a été compris, d'abord par le candidat, ensuite par la Faculté qui, contrairement à l'usage, n'a pas abordé l'examen des problèmes négligés par le nouveau docteur, et qui étaient d'une importance capitale dans le sujet qu'il a traité. — J. C.

CORRESPONDANCE. — *Musique égyptienne*. — M. Maspéro, l'éminent égyptologue, membre de l'Institut et professeur au Collège de France, nous envoie, du Caire, la photographie, que nous reproduisons ici, d'une lyre qui a été récemment découverte et qui remonte à la XII^e dynastie (l'indication était écrite au

verso, de la main même de M. Maspéro). Le lendemain du jour où nous arrivait ce précieux document, M. von Tschudy, conservateur du Musée des antiquités de Berlin, nous envoyait d'Allemagne la photographied'un instrument à peu près identique, (sauf que les deux montants de lyre sont ornés, au 3^e quart de leur hauteur, d'une tête de cheval) et remontant à la même période, c'est à dire celle du moyen empire, qui va de l'an 2200 à l'an 1800 avant l'ère chrétienne. De ces deux envois, nous ne retenons que ce seul fait : la haute antiquité de l'art musical.



Musique hindoue.

— M. Arnold, professeur d'arabe à King's College et bibliothécaire assistant à l'India

Office, veut bien nous envoyer, de Londres, le recueil de vingt-deux études, écrites en anglais, sur la musique hindoue. Ces études ont été réunies en un seul volume, qu'on peut consulter au Musée Guimet : *Hindu music. from various authors, etc...*, par le Rajah comm. *Sourindro Mohun Tagore*, 2^e édition, Calcutta, 1882. Mais qui nous donnera la traduction des traités musicaux sanscrits, tels que le *Ragarnava* (ou *Mer des passions*), le *Ragavibodha* ? Rappelons, à ce propos, que les Hindous divisaient leur gamme en 7 degrés, partagés eux-mêmes par des quarts et des tiers de ton appelés *srutis* :

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
(la)	(si)	(do #)	(ré)	(mi)	(fa #)	(sol #)	(la)
4 sr.	3 sr.	2 sr.	4 sr.	4 sr.	3 sr.	2 sr.	

Soit, dans la gamme, 22 degrés, donnant lieu à un très grand nombre d'échelles. Entre le 4^e et le 5^e degré, comme entre le 1^{er} et le 2^e, il y a un intervalle de ton majeur, comme dans notre système ; mais entre le 5^e et le 6^e, l'intervalle mineur dans notre gamme, paraît être majeur dans la gamme hindoue.

— De Porto-Rico, un jeune compositeur, M. Frederick Ramos, nous envoie une originale composition, *President Roosevelt March* (éditée à Chicago, 59, Dearborn st.), malheureusement gâtée par plusieurs fautes de gravure, qu'il est d'ailleurs très facile de corriger.

M. Fugère et Xavière, de M. Th. Dubois. — Un abonné de l'Opéra-Comique nous fait observer que dans la liste des créations de M. Fugère, à l'Opéra-Comique, notre collaborateur a oublié le rôle de l'abbé Fulcran, dans *Xavière*, en 1895. Nous nous empressons d'autant plus de réparer cet oubli que nous avons conservé le meilleur souvenir de l'opéra de M. Th. Dubois, et en particulier du bon curé Fulcran, qui, après avoir replié son parapluie rouge, chantait aux enfants de si charmantes mélodies.

Musique byzantine. — M. Amédée Gastoué, répondant à une communication antérieurement publiée ici de M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, nous envoie une lettre que nous regrettons de ne pouvoir insérer faute de place, et où il soutient : 1° (d'après un témoignage du hiéromoine Gabriel), que les caractères aphones de la notation byzantine n'indiquent aucune note, pas plus que les *f* ou les *p* de la notation européenne ; 2° que la notation byzantine ne dérive nullement d'un alphabet. — M. Gastoué annonçant un prochain ouvrage où il exposera les résultats de ses propres travaux, ces divers problèmes pourront être repris au moment de cette publication. — T.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

BIBLIOGRAPHIE. — ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE EN FRANCE
AU XIX^e SIÈCLE (*suite*).

LA MUSIQUE GRECQUE. — MM. VINCENT, CH.-E. RUELLE, TH. REINACH.

L'étude de la musique grecque devrait avoir chez nous un foyer et un centre de direction qui paraît indiqué tout naturellement : c'est l'Université. Malheureusement, de même que le clergé, y compris la cour de Rome, est en général peu compétent en matière de plain-chant et de mélodie grégorienne, de même l'Université française, bien qu'elle soit la gardienne des traditions classiques, est peu musicienne. Elle ne l'est même pas du tout. J'irai plus loin : il faut considérer comme un gain qu'elle ne soit plus hostile, car elle l'a été pendant très longtemps. Il y a bien, à la Sorbonne, une chaire de l'« histoire de l'art ». Mais, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, on entend, par l'histoire de l'*art*, celle des *arts plastiques* ; si le professeur ou le coadjuteur qui est chargé de ce service est un musicien, il peut, à son gré, parler musique ; mais c'est là un effet du simple hasard. Son successeur pourra supprimer la musique. Les études d'histoire musicale ne sont pas officiellement reconnues. Tous les travaux dont je vais parler se sont faits en dehors de l'Université ; mais ils ont créé un tel mouvement d'opinion, que nous les avons vus dans ces derniers temps modifier les habitudes universitaires. Nous ne sommes plus à l'époque où un Patin pouvait écrire un gros ouvrage — d'ailleurs plein de savoir et de goût — sur Eschyle, Sophocle et Euripide, en littérateur exclusif. Dans son livre sur *la Poésie de Pindare*, M. Alfred Croiset, aujourd'hui doyen de la Faculté des lettres, a été forcément amené à parler de la musique et de la danse chez les Grecs. Dans une thèse récente sur les formes de la tragédie attique, M. Masqueray a traité au moins la moitié de son sujet en s'occupant des rythmes et de la composition. Du dehors vient comme une poussée à laquelle on ne peut se soustraire. Certes, nous n'avons pas de livres analogues à ceux d'un Boekh, d'un Westphal ou d'un Gevaert, mais nous pouvons citer, sur la musique grecque, des travaux utiles et fort honorables. Le choix des sujets de thèses de doctorat s'en ressent. Il y a quelque temps, la Faculté rendait justice à un travail magistral de M. L. Laloy sur Aristoxène ; demain, elle aura à juger une thèse de M. Pirro sur J.-S. Bach. C'est là un point d'aboutissement. J'ai à parler aujourd'hui de ceux qui l'ont préparé. Le premier dont je m'occuperai est Alexandre-Joseph-Hydulphe Vincent, né à Hesdin (Pas-de-Calais) le 20 novembre 1797, professeur de mathématiques au lycée Saint-Louis, philologue, bibliothécaire, membre de l'Institut, etc.

Son œuvre la plus connue et la plus importante se trouve au XVI^e volume (500 dernières pages) du recueil *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque royale*, etc..., commencé en 1787. Elle comprend 4 parties : dans la première, Vincent donne la traduction d'un *Traité* et d'un *Manuel* de musique anonymes, et celle de l'*Introduction à l'art musical* par Bacchius l'ancien (II^e siècle de l'ère chrétienne) ; la deuxième partie est consacrée à des notes sur le texte de

ces opuscules. Dans la troisième partie, Vincent traduit 14 fragments de divers manuscrits ; la quatrième partie est consacrée au *Traité d'harmonique* de George Pachymère, auteur *byzantin* du XIII^e siècle de notre ère. Avec les textes grecs, les traductions et les commentaires qu'il contient, ce travail est du même genre que les *Problèmes musicaux* de M. Gevaert, sorte de miscellanées musicographiques, où l'étude des documents particuliers est encadrée par l'exposé d'une doctrine d'ensemble.

Vincent est un helléniste mathématicien qui a foi dans la valeur musicale des *Traités* qui nous sont venus des Grecs, même des basses époques, et qui les interprète avec un esprit pythagoricien beaucoup plus qu'avec le sens de l'histoire et de la musique réelles. Je ne parlerai pas des tableaux qu'il nous donne, par exemple de sa « table de logarithmes acoustiques décimaux, ayant pour base la racine soixantième de 2, et mesurant des dixièmes de ton moyen ». Mais j'indiquerai quelques-unes de ses idées principales sur la musique ancienne et sur les différences qui, d'après lui, la séparent de la nôtre.

Vincent estime que l'intervalle de quarte est le rudiment de toute musique, le seul lien commun véritablement essentiel de tous les systèmes mélodiques en usage chez les divers peuples. La consonance de quarte était la base des systèmes grecs, qui employaient des séries de quartes adaptées l'une à l'autre, ou disjointes (avec une note surajoutée au grave) :

quarte
quarte
quarte
 (la) si (do, ré) mi (fa, sol) la (si, do) ré (séries *adaptées*)

quarte
quarte
+ quarte
quarte
 (la) si mi la si mi la (séries *disjointes*).

Cette consonance de quarte est, d'après Vincent, une sorte de principe premier : « C'est seulement *lorsque ce système (la quarte) vient à s'étendre et à se perfectionner qu'on voit apparaître l'octave* » (sic). La quarte et l'octave donnent lieu à un troisième intervalle, qui représente leur différence : la *quinte*, et tout le reste se déduit par le même procédé. L'excès de l'octave sur la quarte a donné la quinte ; de même l'excès de la quinte sur la quarte donne l'intervalle de *ton*, et par suite le *double ton*, que nous appelons « tierce » (majeure) ; et l'excès de la quarte sur le double ton ou tierce donne le *demi-ton*. « Tous ces intervalles, insiste Vincent, dérivent comme on le voit de la quarte et de l'octave. » Singulière genèse de la gamme ! Voici où le système antique se sépare du nôtre.

Dans notre tétracorde, le demi-ton est à l'aigu, et les deux intervalles de ton, au grave : do-ré-mi-fa, ou bien, sol-la-si-do. Au contraire, dans le tétracorde de l'échelle vraiment grecque et nationale, l'échelle dorienne, le demi-ton est placé au grave : mi-fa-sol-la. Or, le *mi* initial, sur lequel le chant devra se reporter, est la note qui détermine le ton ; par suite la note qui en est le plus voisine (fa) est ce qu'on appelle « la note sensible ». Chez les modernes, la note sensible est donc au grave, à cause de la place du demi-ton :

do, ré, *mi*, fa, — sol, la, *si*, do.

Chez les Grecs, elle est à l'aigu :

mi, fa, sol, la, — si, do, ré, mi.

D'où il suit que notre gamme est chantée en montant, alors que la gamme dorianne, au contraire, est plus convenablement disposée pour une mélodie descendante.

Voici une autre différence très importante :

Dans notre tétracorde, les intervalles sont soumis à un mode de division nettement déterminé : les deux premiers intervalles, en commençant par le grave, sont d'un ton chacun ; le dernier est d'un demi-ton. Il y a sans doute des écarts que l'oreille tolère, mais sous la condition qu'ils ne seront jamais assez marqués pour détruire l'idée des véritables intervalles. Cette condition est exigée par l'emploi des sons simultanés et ce que nous appelons l'*harmonie*. — Chez les Grecs au contraire (probablement parce que l'usage des sons simultanés était extrêmement restreint), la détermination juste et précise des tons intermédiaires du tétracorde (le *fa* et le *sol*, par exemple, dans le premier tétracorde au grave de la gamme dorianne) n'existait pas. Entre les sons extrêmes du tétracorde, les notes n'étaient que des *notes de passage* ; non seulement il n'était pas nécessaire de donner une position constante à ces degrés transitoires, mais on trouvait un grand avantage à leur mobilité : elle était pour le musicien-poète le plus puissant moyen de varier, avec ses intonations, le caractère et l'expression qu'il voulait donner à son chant. « Quelque paradoxal, dit Vincent, que puisse
« être pour nous ce principe, fondamental dans la musique grecque antique, de
« la mobilité de certains sons de la gamme, nous trouvons dans plusieurs auteurs,
« notamment dans Aristoxène, dans Ptolémée et son école, une foule de pas-
« sages dont un seul suffirait à lever tous les doutes à cet égard. Le premier
« de ces deux auteurs nous donne, exprimées en nombres exacts, les diverses
« divisions du tétracorde, soit admises par les philosophes qui l'avaient précédé
« et par les praticiens de son temps, soit imaginées par lui-même et établies
« sur ses propres expériences. Ces divisions, que nous pouvons reproduire
« avec la plus grande facilité, sont tellement nombreuses, et comportent une
« telle latitude dans la décomposition de l'octave, qu'autant vaut admettre,
« pour la fixation de certains degrés de l'échelle, une indétermination presque
« absolue. »

Après avoir rappelé que Ptolémée donne comme exemple 70 divisions de l'octave, Vincent corrige dans une note ce qu'il vient de dire sur l'indétermination absolue. En réalité, les intervalles constituant une échelle, sans avoir tous une individualité fixe, ne pouvaient varier qu'entre certaines limites.

Cette mobilité des « notes de passage » entre les extrêmes d'un tétracorde, avait donné lieu à différents *genres*, c'est-à-dire à des échelles caractérisées par la nature des intervalles employés. Nous n'avons aujourd'hui qu'un seul genre, le *diatonique*, caractérisé par l'emploi du ton entier et du demi-ton. Les anciens en avaient trois, et c'est là une autre différence essentielle entre leur musique et la nôtre ; ils étaient caractérisés par ces dispositions du tétracorde :

1^o genre *diatonique* : 1 ton, 1 ton, 1/2 ton.

2^o — *chromatique* : 1 ton et 1/2, 1/2 ton, 1/2 ton.

3^o — *enharmonique* : 2 tons, 1/4 de ton, 1/4 de ton.

Il y a un autre point sur lequel Vincent a montré une insistance qui l'engagea dans des polémiques très vives : c'est la question de savoir si les Grecs ont connu

ou ignoré la musique à plusieurs parties. Il est plus difficile qu'on ne le suppose de poser nettement, sans équivoque, une pareille question !

Au moment où Vincent intervint, le débat était déjà ancien. Il s'était engagé, au commencement du XVIII^e siècle, entre le P. jésuite du Cerceau et le pianiste-harpiste-médecin Pierre-Jean Burette (1665-1747), membre de l'Institut, dont les opuscules sur la musique antique se trouvent dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* (vol., IV, V, VIII). Fétis, dans sa *Biographie des musiciens* (au mot *Burette*), ayant exposé cette querelle tout au rebours de la vérité en attribuant à chacun des deux adversaires la thèse justement combattue par lui, je rappelle en passant cet épisode ; quelques textes donneront une idée du ton de ces polémiques, lequel a peu changé aujourd'hui. Du Cerceau avait été vivement frappé de ces deux vers d'Horace, qui autorisent des interprétations diverses :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac dorium, illis barbarum.

« Un poème où se mêlent (?) la lyre et la flûte, la première en dorien, la seconde sur un mode étranger. » Fétis dit qu'en se fondant sur ces deux vers le P. du Cerceau « avait cru y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et qu'ils avaient des concerts où plusieurs instruments jouaient à la fois dans deux modes différents ; les *Nouvelles réflexions* de M. Burette, ajoute-t-il, *contiennent la réfutation de cette opinion.* » C'est tout le contraire de la vérité. Celui qui niait l'usage de la tierce chez les Grecs, c'est du Cerceau ; celui qui affirmait l'usage de la tierce et de la sixte chez les Grecs, c'est Burette. Voici, en effet, ce qu'on lit dans les *Nouvelles réflexions* de ce dernier (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1730, VIII, p. 68) : « Sur quelle garantie le R. P. du Cerceau vient-il nous certifier que l'antiquité n'a jamais admis l'accord de tierce, qu'elle ne l'a jamais connu, qu'elle n'a pu l'admettre dans sa musique, qu'elle n'a pas même de nom pour cet accord ?... Cela nous apprend combien il faut se défier des décisions du R. P., et qu'il n'est jamais plus mal fondé dans ses prétentions que lorsqu'il semble parler du ton le plus affirmatif » ; et Burette concluait ainsi : « Il résulte de toute cette discussion que le passage d'Horace ne peut avoir d'autre dénouement *qu'un concert à la tierce, soit mineure, soit majeure, ou le concert à la sixte qui n'est qu'un renversement du concert à la tierce.* » (*Ibid*, p. 74.)

Cette question fut reprise par Vincent en 1859, contre deux adversaires d'esprit très différent. Le premier était Jullien (né en 1798, prédécesseur, si je ne me trompe, de J. Girard comme proviseur du lycée Louis-le-Grand), auteur d'un curieux ouvrage (*De quelques points des sciences dans l'antiquité*, in-8° de 512 p., Hachette, 1854), où il affirmait, entre autres thèses, que les Grecs et les Romains ont ignoré l'harmonie (1). Le second était Fétis (dans le vrai, cette fois), auteur du *Mémoire de l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc... (extrait du tome XXXI des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1858, in-4°). Vincent lui opposa la brochure suivante : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons ? en ont-ils fait usage dans leur musique ?* (Lille, Danel, 1859, 80 p. in-8° avec planches). La thèse de Vincent se résume dans des pro-

(1) Cf. le *Correspondant* des 25 sept. et 25 oct. 1854, où se trouve la réponse.

positions hardies, étayées sur un texte de Plutarque qui est très sujet à controverse : 1^o En certains cas (dans le mode spondiaque), les Grecs s'abstenaient du *mi* dans le chant, mais s'en servaient dans la partie instrumentale, *en dissonance avec le ré* ; 2^o les instruments employaient aussi la note *ré*, *en dissonance avec ut* (dans le chant) ; 3^o en résumé, *les anciens employaient dans le chant accompagné, non seulement les consonances de quarte et de quinte, mais les dissonances de seconde et de tierce.* (Ibid., p. 61.)

Fétis niait cela, non sans raison. On jugera de son état d'esprit d'après les lignes suivantes, extraites de son *Dictionnaire* : « Quand M. Vincent et moi discourons de la musique, de sa nature, de sa théorie, de son histoire, je parle de ce que je sais ; lui, de ce qu'il ignore, et même de ce qu'il ne peut comprendre, car il n'a pas le sens musical. » Comme je l'ai dit, les formules de ce genre n'ont pas entièrement disparu de l'usage. J'ai eu sous les yeux, il y a quelques années, une lettre écrite par un helléniste de profession à un musicien qui s'était permis de donner son avis dans une question de musique antique : « Vous oubliez, lui disait-il, et cela est navrant, qu'il faut pouvoir lire les documents dans le texte grec. » Et il s'adressait à un agrégé des lettres !... Quand j'aborderai l'histoire de l'art musical, ce n'est pas la thèse de Vincent, mais probablement celle de Fétis que je soutiendrai. Je dis « probablement », car je n'apporte pas ici une doctrine *ne varietur* ; je chercherai le vrai en toute sincérité.

Parmi les autres ouvrages de Vincent sur la musique des anciens, je citerai encore : *Dissertation sur le rythme* (1845, in-8°) ; *de la Musique dans la tragédie grecque, à l'occasion de la tragédie d'Antigone* (dans le *Journal de l'Instruction publique*) ; *de la Notation musicale de l'Ecole d'Alexandrie* (dans la *Revue archéologique*, 3^e année) ; *l'Analyse du De Musica de saint Augustin* (1849, in-8°) ; *de la Notation musicale attribuée à Boèce et de quelques chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin n° 989 de la Bibliothèque impériale*. Sur la plupart des questions touchées dans ces opuscules, des travaux plus récents ont fait une lumière dont Vincent eût été le premier à se réjouir.

*
**

A côté des travaux de Vincent sur les manuscrits grecs, il faut placer ceux d'un savant modeste qui a rendu les plus grands services à l'archéologie musicale. En l'absence de documents musicaux sur les Grecs et en prévision de ce que les fouilles pourraient mettre au jour, le premier soin de tous ceux qui travaillent devait être d'étudier le texte des théoriciens. Cette tâche a été facilitée au public non helléniste par un savant de premier ordre, M. Ch.-E. Ruelle, ancien administrateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, membre de la Société nationale des antiquaires de France. Nietzsche dit quelque part que, dans une science quelconque, comparable à un grand travail sur chantier, on ne peut se passer de ceux qui tamisent, remblaient, poussent la brouette, rendent possible l'œuvre des hardis architectes. M. Ch.-E. Ruelle s'est contenté de ce rôle modeste, mais nous lui devons des études de détail plus importantes et plus utiles que de gros volumes pleins d'idées générales. De la liste considérable des opuscules qu'il a publiés, je cite seulement avec les dates ceux qui se rapportent à la musique grecque.

1870-1898. — *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, traduction

française. — I. Aristoxène, *Éléments harmoniques*. — II. Nicomaque, *Manuel d'harmonique et autres textes musicaux*. — III. Euclide et Cléonide, *Canons harmoniques de Florence*. — IV. *Problèmes musicaux d'Aristote*. — V. Alypius, Gaudence, Bacchius. — VI. Sextus Empiricus, livre VI. (Chez Pottier de Lalaine, 115, rue de Provence.)

1877. *Deux textes grecs anonymes (et inédits) concernant le canon musical*, publiés et traduits. (Annuaire... des études grecques.)

1878. *Historique de notre gamme*. (Rev. et Gaz. mus.)

1879. *Une découverte d'archéologie musicale à Rome*. (Ibid.) (Traduit en allemand dans la Musik. Zeitung de Berlin.)

1882. *Notice et variantes d'un manuscrit de Strasbourg contenant les éléments harmoniques d'Aristoxène*. (Revue de philologie.)

Note sur la musique d'un passage d'Euripide. (Annuaire des ét. gr. et Renaissance musicale.)

Etudes critiques sur la musique ancienne et moderne. (Journal général de l'instruction publ.)

1889. 1^o *Le chant des sept voyelles grecques d'après Démétrius et les papyrus de Leyde*. — 2^o *Note additionnelle*. (Rev. des ét. gr.)

1890. *Note sur un passage du néoplatonicien Hermias relatif à la musique*. (Scholies sur le Phèdre de Platon, p. 107, Ast.) (Rev. de philologie.)

1891. *Corrections anciennes et nouvelles dans le texte des problèmes musicaux d'Aristote*. (Rev. de philologie.)

1892 (Avec C. Wessely). *Le papyrus musical d'Euripide*. (Annotation.) (Ibid.)

1894. *Le musicographe Alypius corrigé par Boèce* (Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 17 déc. 1894.)

1895. *Les noms des notes ut, ré, mi, fa, sol, la, si, sont des notes grecques (!)* Lettre à M. L. B. (Bernard). (Revue angevine.)

1896. *Corrections proposées dans Aristide Quintilien. Sur la musique*. (Ibid.)

1897. *Le Monocorde, instrument de musique*. (Rev. des ét. gr.)

1900. *Etudes sur l'ancienne musique grecque*. Plutarque, de Musica, ch. II. (Revue archéolog.)

1901. *Parallélisme des musiques ancienne, médiévale et moderne*. (Annales de la musique.)

Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques Esquisse historique. — Suivi de : *Analyse des formules*, par Elie Poirée. (Comptes rendus du Congrès d'histoire musicale en 1900.)

1904. *Le diagramme musical inédit de Florence*. (Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.)

Les traductions des théoriciens grecs que nous a données M. Ch.-E. Ruelle constituent une œuvre utile entre toutes. C'est évidemment par là qu'il fallait commencer. Mais, par elles-mêmes, ces traductions sont loin de mettre la connaissance de la musique grecque à la portée du musicien instruit et même très cultivé, s'il n'est pas helléniste. Plus d'un lecteur qui, en parcourant ces opuscules, croit entrer de plain-pied dans un monde nouveau, sera tenté de maudire les archéologues en même temps que les anciens. Ce ne sera pas tout à fait sa faute. Les théoriciens de la musique antique ne sont pas artistes ; on dirait qu'ils n'ont jamais éprouvé l'émotion que donne une belle mélodie. Avant tout,

ce sont des mathématiciens, qui gardent l'esprit de Pythagore alors même qu'ils s'écartent de sa doctrine. Ne craignons pas de le dire : ils ne sont nullement musiciens, au moins comme nous l'entendons. Nul ne pourra dire le mal qu'ils ont fait en perpétuant à travers tout le moyen âge une doctrine qui plaçait l'art musical à côté de l'arithmétique et de l'astronomie, et qui, au lieu de laisser libre carrière au sentiment artistique, le retenait par des préoccupations de maître d'école (1) !

Une autre raison qui rend l'abord de ces traités plutôt rebutant pour le lecteur musicien, — et ici ce ne sont pas les anciens, mais nos savants contemporains qui sont en faute, — c'est que les modernes ne se donnent pas toujours la peine de traduire, mais se bornent trop souvent à reproduire les mots grecs en les habillant à la française. Ils ne disent pas la *dernière* et l'*avant-dernière* (note, au grave) mais l'*hypate* et la *parhypate* ; ils ne disent pas la *troisième*, mais la *trite*, ni l'*indicatrice*, mais la *lichanos*. Une gamme où il y a des $1/4$ de tons, ils l'appellent « une échelle *catapycnosée* », etc... De tels mots ne sont ni grecs ni français : ce sont des barbarismes. Est-ce l'esprit « scientifique » qui produit de tels excès ? Ah ! l'esprit « scientifique » dans les arts ! qui nous en délivrera ?.. Je pense à ces lignes de Platon : « La musique n'est elle pas pleine de conjectures, elle qui ne règle pas ses accords par la mesure (rigoureuse), mais par l'usage et par l'à peu près ? Dans le même cas est toute la partie instrumentale de cet art, laquelle ne saisit que par conjecture la juste mesure de chaque corde, de manière qu'il y a dans la musique bien des choses obscures et très peu de certaines. » (*Philèbe*.) Mais ceci m'entraîne trop loin de mon sujet...

*
* *

Après avoir traversé une période exclusivement philologique, et, si je puis dire, livresque, les études de musique grecque, à la fin du xix^e siècle, ont pu s'alimenter de documents plus précis, grâce aux fouilles heureuses faites à Delphes par l'Ecole française, sous la direction de M. Homolle, et grâce à M. Th. Reinach.

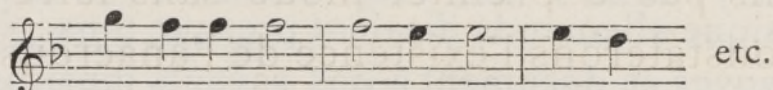
Le 12 avril 1894, dans une séance mémorable, l'Association pour l'encouragement en France des études grecques faisait entendre le premier hymne à Apollon dont on avait découvert la notation et les paroles gravées sur une pierre. Ce n'est pas sans peine et sans tâtonnements qu'on était arrivé à reconstituer cette pièce. Je me rappelle que quand la découverte fut connue en Europe, les journaux de musique allemands disaient presque tous : « Pourquoi les Français tardent-ils à envoyer ce document à nos savants musicographes, habitués à traiter de pareils problèmes ? » Un Français nous épargna l'humiliation de recourir au voisin pour nous renseigner sur nos propres richesses : c'est M. Théodore Reinach. Au moment où la pierre de Delphes fut entre ses mains, il n'était nullement musicien, à ce que m'ont affirmé quelques-uns de ses proches. Mais il fit ce que devraient faire tous ceux qui ont à étudier la poésie lyrique

(1) J'excepte leur théorie du rythme, qui n'a pas été dépassée. Westphal avait une admiration enthousiaste pour la doctrine d'Aristoxène, qu'il a étudiée pendant trente ans de sa vie « sans lui être infidèle une seule semaine ». Cette doctrine, telle que la comprend Westphal, aboutit à des résultats pratiques dont quelques-uns sont inacceptables (par exemple l'édition des fugues de J.-S. Bach, par Mëlgünow, élève de Westphal). En la modifiant sur plusieurs points, je l'ai exposée dans ma *Théorie du rythme* (Alph. Picard, 1893, 1 vol.) que l'Institut m'a fait l'honneur de couronner.

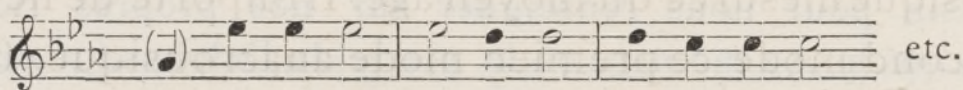
chez les Grecs ou au moyen âge : il apprit ce qu'il ne savait pas et ce qu'il était indispensable qu'il sût. Il lut, pour le déchiffrement de la notation, le traité d'Alypius (dont Montfaucon, au début du XVIII^e siècle, avait déjà donné l'essentiel dans sa *Palæographia græca*) ; il se mit surtout à l'école de M. Gevaert, — qui devait lui donner plus tard un précieux témoignage, — en étudiant son *Histoire de la musique dans l'antiquité*. Il s'entoura de collaborateurs d'élite : M. Weil pour la détermination du texte littéraire et de son rythme, M. d'Eichthal pour la traduction française, M. Fauré pour l'accompagnement. Le texte définitif de ce morceau a été donné dans la seconde édition du *Bulletin de correspondance hellénique* (année 1895, pl. xxv à xxvii) ; l'arrangement pour l'usage pratique se trouve chez l'éditeur Bornemann (15, rue de Tournon).

Le mérite est quelquefois récompensé ; celui de M. Th. Reinach le fut par la découverte d'un second hymne. Dans la brochure intitulée *le second Hymne delphique à Apollon, transcription pour chant et piano*, M. Reinach, étudiant cette nouvelle pièce écrite selon lui sur un rythme de danse (à cinq temps), en dégage quelques caractères généraux de l'art grec, et essaie de se représenter l'exécution primitive : « Une cantilène chantée par un premier groupe d'artistes qui tantôt
« se meuvent en cadence autour de l'autel, tantôt se tiennent immobiles auprès
« de lui ; un second groupe exécutant une danse, une sorte de ballet, dont les
« poses, les figures, les gestes, expriment les épisodes successifs du récit épico-
« lyrique ; un orchestre de flûtes et de cithares soulignant le rythme, soutenant
« la voix des chanteurs, et, dans les intervalles de reprises, faisant entendre de
« petites ritournelles. Ajoutez le cadre incomparable que l'art et la nature
« avaient fait à un pareil spectacle : le temple majestueux de Delphes, la foule
« curieuse et parée qui se pressait sur les gradins, sous les portiques, l'autel
« couronné de fleurs, chargé de victimes fumantes et voilé d'un tourbillon
« d'encens ; puis, à perte de vue, des « trésors », des édifices de tout genre, un
« peuple de statues de marbre et de bronze, enfin la falaise rougie par le soleil,
« d'oliviers bleuissant dans le lointain, etc... etc... »

Cet hymne, qui fut chanté solennellement, comme le premier, par M^{lle} Lita de Klint, avec un harpiste de l'Opéra, constitue cependant un terrain peu sûr, plein de trous et d'abîmes, pour la connaissance de la musique grecque. Il ne renferme à peu près rien d'essentiel qui, pour un musicien, soit objet de certitude, ou satisfaisant. L'art de la conjecture doit y remplacer trop souvent l'art musical. Dans ses *Musici scriptores græci*, Carolus Janus en donne ainsi le début :



Voici la version de M. Reinach, pour le même passage :



Entre les deux textes, il y a certainement « une nuance ». Dans la version de M. Th. Reinach, il y a une soixantaine de notes suppléées, imaginées pour combler les vides, — quelquefois sept notes de suite. Peut-être eût-il été plus prudent de renoncer à la reconstitution de cet hymne en vue d'une exécution publique, et de marquer la pierre où quelques fragments sont gravés, d'une croix de désespérance.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Musique du moyen âge

L'ŒUVRE MÉLODIQUE DES TROUBADOURS
ET DES TROUVÈRES.

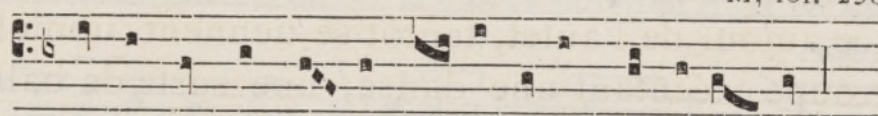
EXAMEN CRITIQUE DU SYSTÈME DE M. HUGO RIEMANN.

(Suite.)

Les numéros VI, VIII, X, XI, XIV, XVII, XXIX, XXXII, XXXVII, XLIII et LI de *l'Art harmonique* de De Coussemaker sont écrits en premier mode et s'expliquent par les règles que nous venons de poser (1).

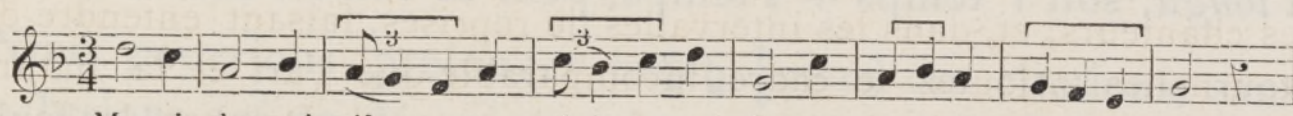
Voici quelques exemples pris directement dans le manuscrit de Montpellier (2) :

M, fol. 238 v^o.



etc.

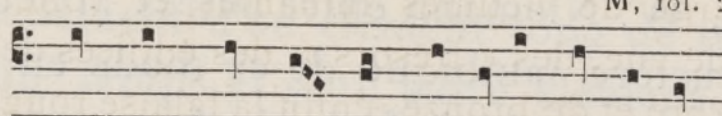
Merci, de qui j'a- tendoi- e Secors et a- i- e



etc.

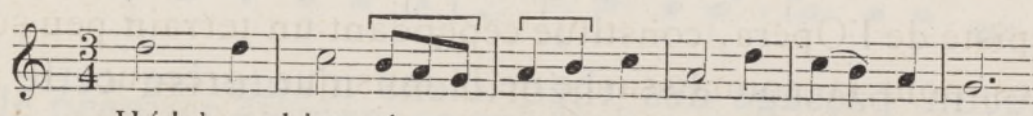
Merci, de qui j'a- ten- doi- e Secors et a- i- e

M, fol. 28 r^o.



etc.

Hé ! berchier, si grant envi- e J'ai de toi



etc.

Hé ! ber- chier, si grant en- vi- e J'ai de toi

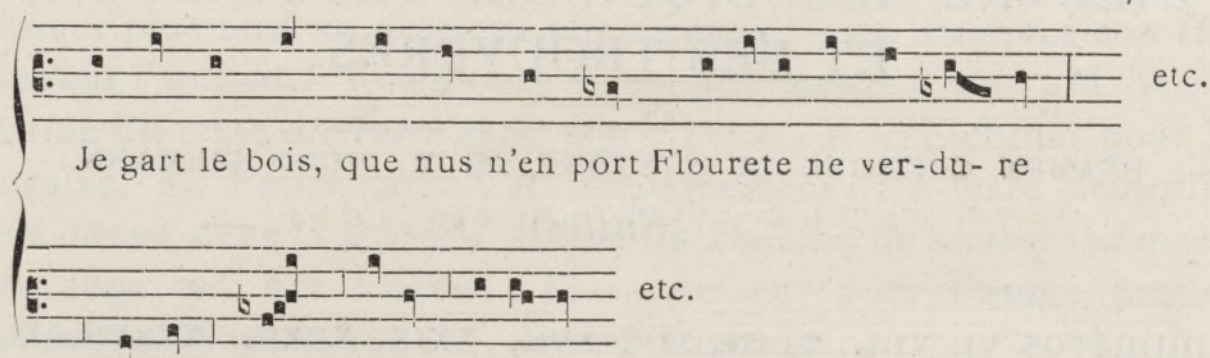
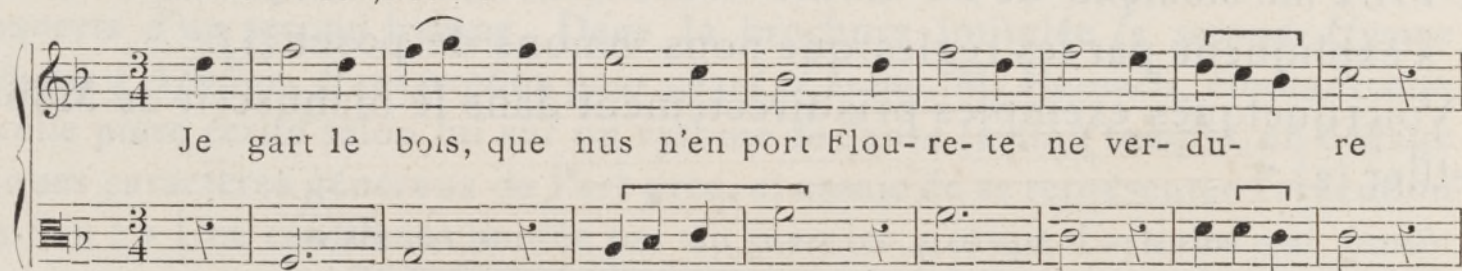
Nous ne quitterons pas le premier mode sans faire une remarque importante. Nous constaterons l'existence de l'anacrouse, et du rythme anacroustique c'est-à-dire d'un premier mode commençant sur l'élément bref, dans la musique mesurée du moyen âge. Il importe de ne point confondre avec le second mode ce premier mode anacroustique. Celui-ci est

(1) Ces numéros, ainsi que ceux que nous citerons plus loin, appartiennent aux fascicules préfranconiens de Montpellier (II, III, IV, V et VI). Nous laissons de côté les pièces provenant des fascicules VII et VIII.

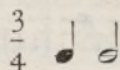
(2) Nous prenons nos exemples dans le recueil de motets de Montpellier, parce que la nature polyphonique de ces pièces donne à nos transcriptions un caractère de certitude que les chansons du manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale, par exemple, ne leur fourniraient qu'à un moindre degré.

attesté dans les motets, toutes les fois que le tenor commence par une *pausa brevis*, correspondant à l'élément bref initial de la partie de dessus.

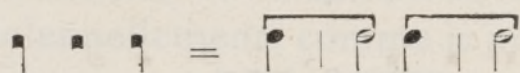
M, fol. 257 v°.

TENOR. *Et confitebor.**Et confitebor.*

DEUXIÈME MODE. — Nous savons que la formule du deuxième mode, *brevis et longa*, soit 1 temps + 2 temps, peut se rendre ainsi :



Disons ici que nous ne suivrons pas l'interprétation de quelques musicologues allemands, W. Niemann entre autres (1), qui transforment régulièrement le caractère iambique de ce mode en un trochée anacrouse et le ramènent ainsi à la formule du premier mode.



Outre qu'aucun passage des théoriciens n'autorise cette interprétation, elle a le défaut de confondre l'*éthos* de deux modes, qui ont leur caractère propre. Le premier mode avec anacrouse aurait rendu inutile le second mode, si tous deux avaient eu la même signification. Enfin les relations harmoniques dans les motets sont en contradiction avec une semblable lecture du second mode : les consonnances se font sur le temps bref.

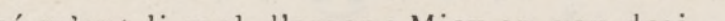
Revenons à l'interprétation des ligatures. Elle est la même qu'en premier mode, avec cette différence que l'ordre des éléments est renversé, que l'élément bref est le premier et l'élément long le second.

On pourra appliquer ce système d'interprétation aux numéros VII, XII, XXX, XXXIII et L de *l'Art harmonique*. Si De Coussemaker avait

(1) NIEMANN (WALTER). — *Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia*, Leipzig, 1902, in-8°.

tenu compte des remarques que nous faisons ici, la notation du motet xxxiii lui eût semblé moins défectueuse (1). Comme plus haut, nous prenons dans le manuscrit de Montpellier quelques exemples nouveaux.

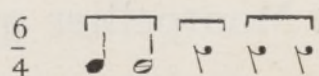
M, fol. 251 r^o.



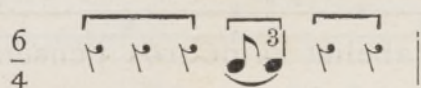
etc.

Gre-vé m'ont li mal d'amer : Miex en vau-drai

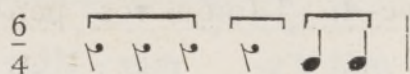
occupant la place du premier élément se traduira par une brève suivie d'une longue imparfaite :



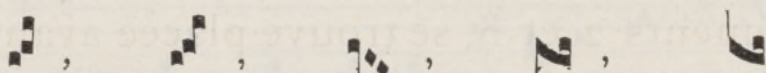
occupant la place du second élément, par deux semi-brèves,



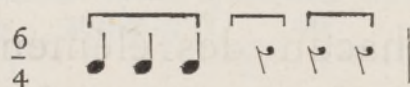
occupant la place du troisième élément, par deux brèves,



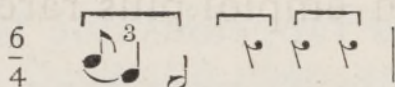
Une ligature de trois notes



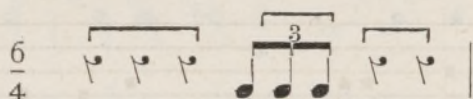
occupant la place du premier élément se traduira par trois brèves égales :



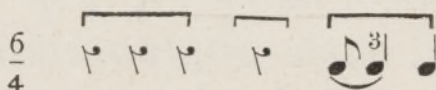
ou par deux semi-brèves et une longue de deux temps,



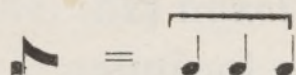
occupant la place du deuxième élément, ce qui est plus rare, par trois semi-brèves,



occupant la place du troisième élément, par deux semi-brèves et une brève :



Une même ligature de trois notes peut également grouper la valeur des éléments deux et trois, soit par trois brèves égales,



soit en marquant la distinction de l'élément deux et de l'élément trois par deux semi-brèves suivies d'une brève de deux temps.

On peut vérifier l'exactitude de ces propositions dans les pièces de Montpellier publiées par De Coussemaker aux numéros iv, v, xv,

Poinçon du manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale sont d'excellents et rares exemples de ce mode dans la chanson monodique.

CINQUIÈME MODE. — Uniquement composé de longues, ce mode convient mal à l'expression mélodique dans une pièce entière et sert à peu près uniquement aux tenors de motets. Toutefois, on le rencontre mélangé à d'autres, particulièrement dans le troisième mode.

SIXIÈME MODE. — Ce mode est fait d'une suite de brèves, quelquefois résolues en deux ou trois semi-brèves. On le trouve principalement dans les parties de *triplum* des motets. Il est assez facilement reconnaissable dans la notation mesurée des chansons à ligatures développées, telles qu'il s'en rencontre dans certaines pièces des chansonniers provençaux.

*
* *

Nous avons démontré tout d'abord que les compositions tant mélodiques que polyphoniques des poètes lyriques du moyen âge appartiennent à la musique mesurée, encore que les signes extérieurs de rythme et de mesure n'apparaissent point dans la notation.

Nous avons ensuite exposé d'une façon toute théorique les principes qui doivent, selon nous, régler l'interprétation de ces pièces, et nous avons reconnu dès l'époque la plus ancienne de l'*ars mensurabilis* la prédominance de l'influence modale.

Nous devons nous demander maintenant comment l'application de ces principes peut se faire aux textes infiniment nombreux que les manuscrits chansonniers nous ont conservés, et qui constituent l'héritage mélodique du douzième siècle à son déclin et de tout le siècle suivant. Aussi, nous allons poursuivre ces essais sur quelques pièces prises au hasard dans le vaste répertoire des troubadours et des trouvères, et, pensons-nous, leur rendre du même coup, avec une quasi certitude, l'allure rythmique qu'elles possédaient quand, avant d'être figées et mortes dans les folios des manuscrits, elles vivaient, fleurs nouvellement écloses, au beau temps de la jonglerie (1).

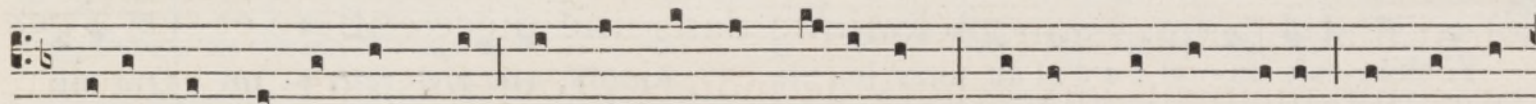
(1) On remarquera qu'entre l'interprétation que nous proposons aujourd'hui et les transcriptions que nous avons données dans *Les plus anciens monuments de la musique française*, il y a d'assez notables différences. Nous avons toujours été un partisan convaincu, Riemann dit même fanatique, *ein fanatischer Vertreter*, de l'interprétation mesurée. Un examen comparatif du manuscrit de Montpellier et des anciens chansonniers nous a attaché davantage encore à cette opinion : seulement aujourd'hui nous concevons un peu différemment l'application du rythme ternaire, et nous sommes le premier à faire la critique de nos précédentes transcriptions. Nous croyons avoir réussi à fixer le principe : sans doute l'application aux textes est-elle encore susceptible de perfectionnements.

I

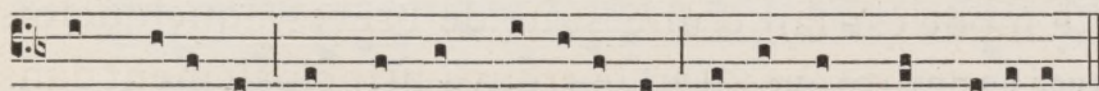
ROMANCE (I)

ANONYME.

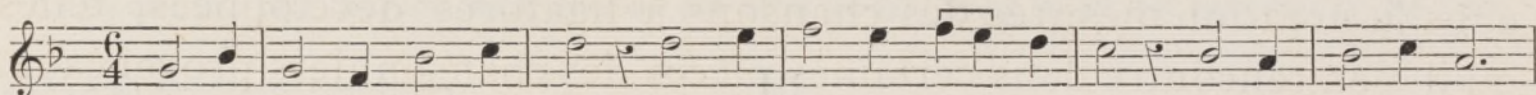
Bibl. de l'Arsenal, ms. 5198, p. 314.



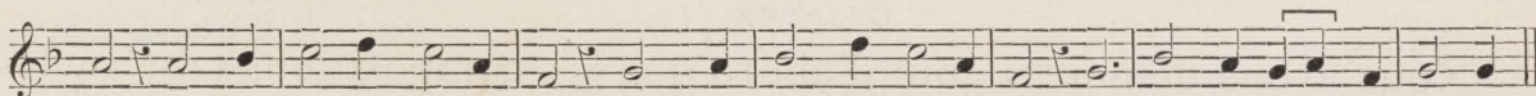
Vo-lez vos que je vos chant Un son d'amour a-venant ? Vilains nel fist mi-e, Ainz le fist



un chevalier Soz l'onbre d'un o-livier Entre les bras s'amie.



Vo-lez vos qu: je vos chant Un son d'amour a- ve-nant ? Vilains nel fist mi-



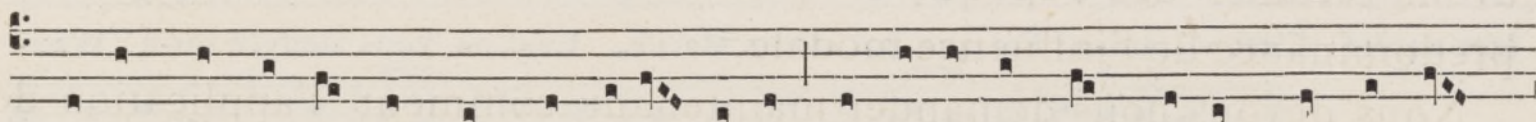
e, Ainz le fist un cheva- lier Soz l'onbre d'un o- li-vier En- tre les bras s'a-mi-e.

II

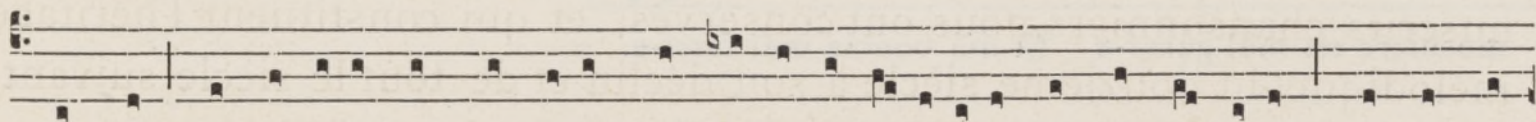
PASTOURELLE (2)

ANONYME.

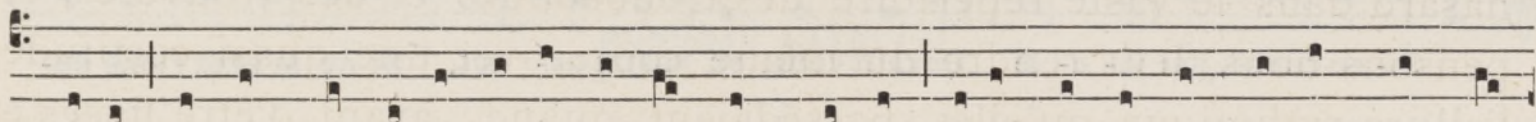
Bibl. de l'Arsenal, ms. 5198, p. 348.



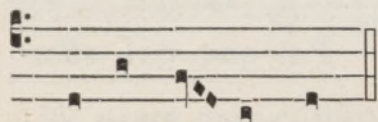
Avant hier en un vert pré, Tout a un serain, m dames de grant biauté Trouvai main



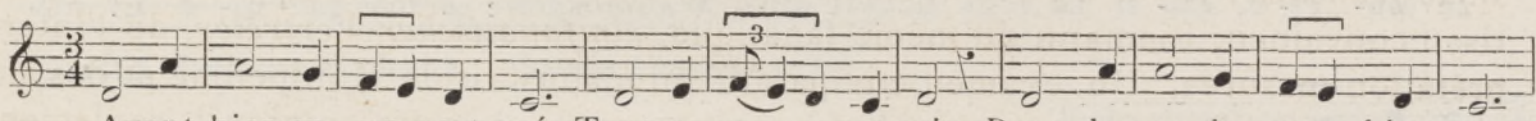
a main Desouz une vert coudrete. L'une estoit si jo-li-e-te, Si chantoit ensi : « J'ai au cuer



jo-li Amors, qui qierent ami Qui me font chanter. Jolif cuer ne doit penser Qu'a bone



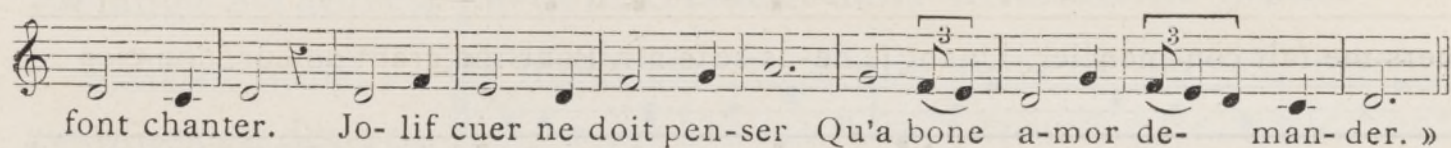
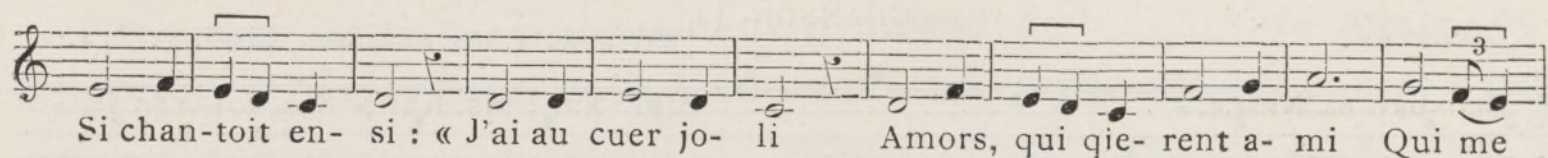
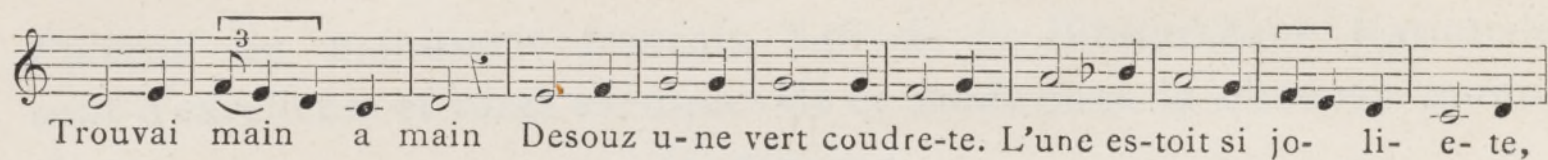
a-mor demander. »



Avant hier en un vert pré, Tout a un se-rain, Deus dames de grant biau-te

(1) On trouvera dans K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, p. 23 (Leipzig, 1870), la suite du texte littéraire.

(2) Texte littéraire dans Bartsch, *ouvr. cité*, p. 49.

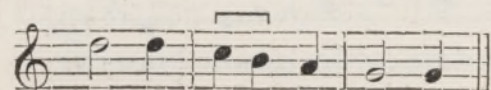
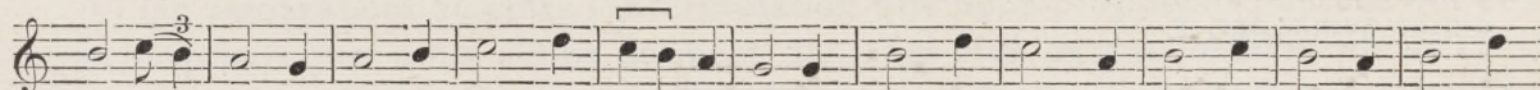
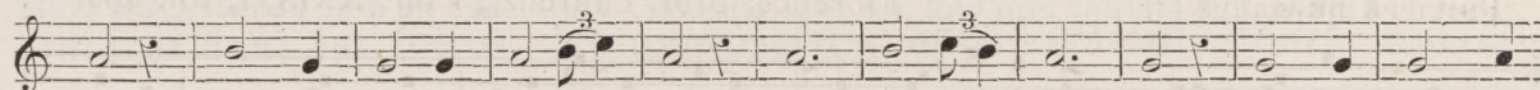
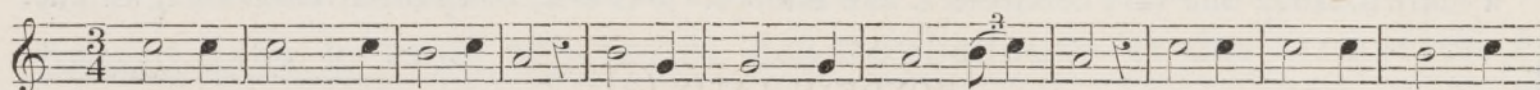
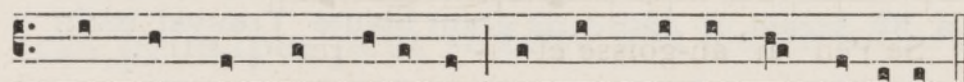
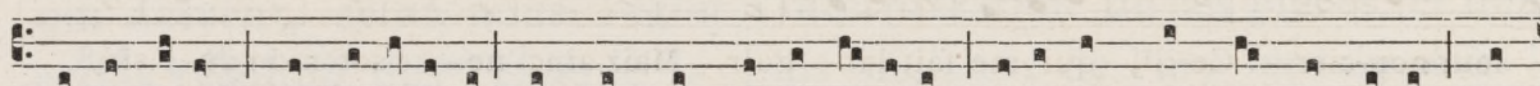
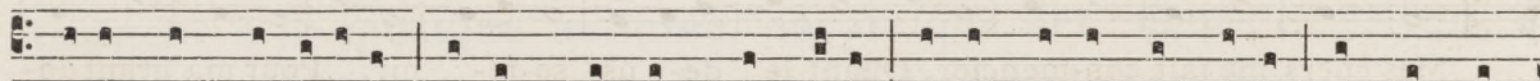


III

CHANSON (I)

COLIN MUSET.

Bibl. de l'Arsenal, ms 59 8, p. 236.

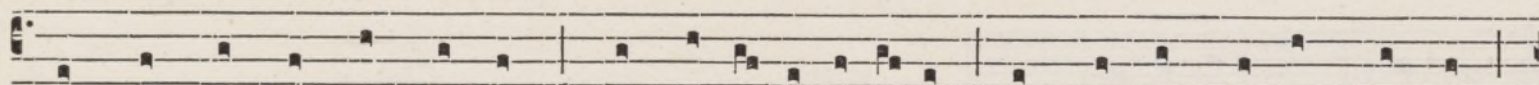


IV

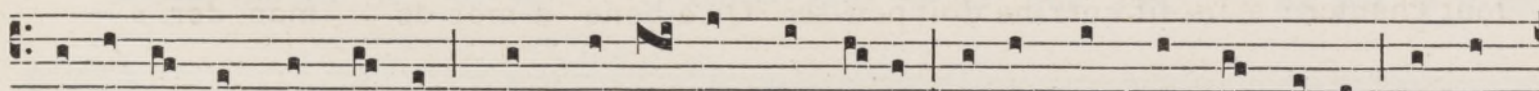
CHANSON (I)

BLONDEL DE NESLE.

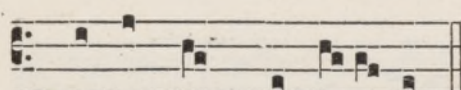
Bibl. Nat., ms. franç. 844, fol. 139 v°.



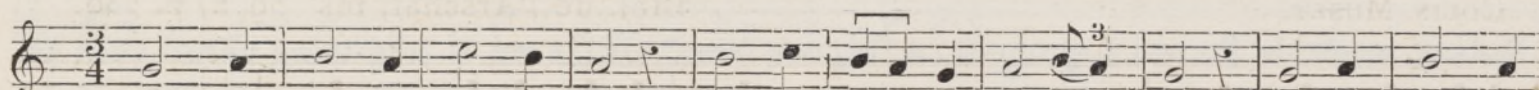
Mes cuers me fait con-mencier, Quant je de-üs-se fe-nir, Pour ma grant douleur non-cier



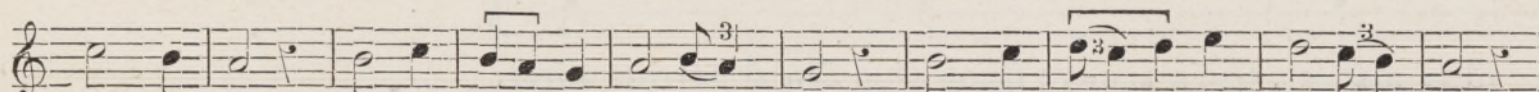
Ce-li, qui me fait languir. Maiz ainc ne sot mon de-sir, Si ne m'en doi merveiller, Se j'en



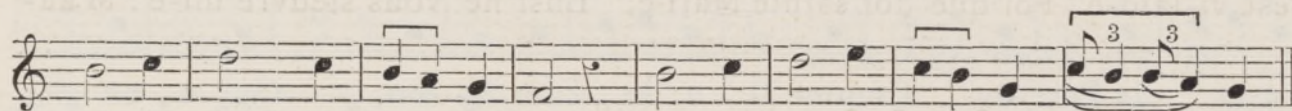
ai angoisse et i- re.



Mes cuers me fait con-mencier, Quant je de-üs-se fe-nir, Pour ma grant do-



leur non-cier Ce-li, qui me fait lan-guir. Maiz ainc ne sot mon de-sir,

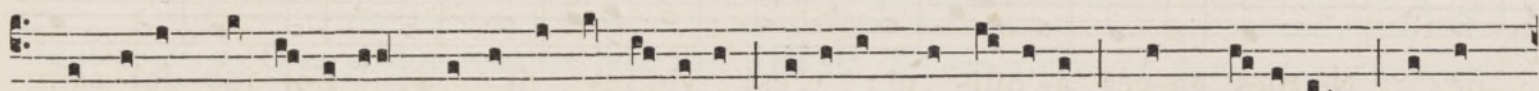


Si ne m'en doi mer-veil-ler, Se j'en ai an-goisse et i- re.

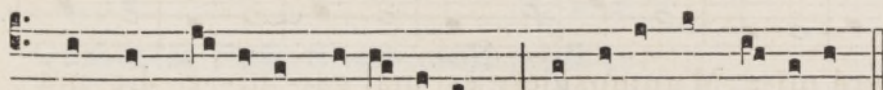
V

RONDEAU LATIN (2)

PHILIPPE DE GRÈVE (?)

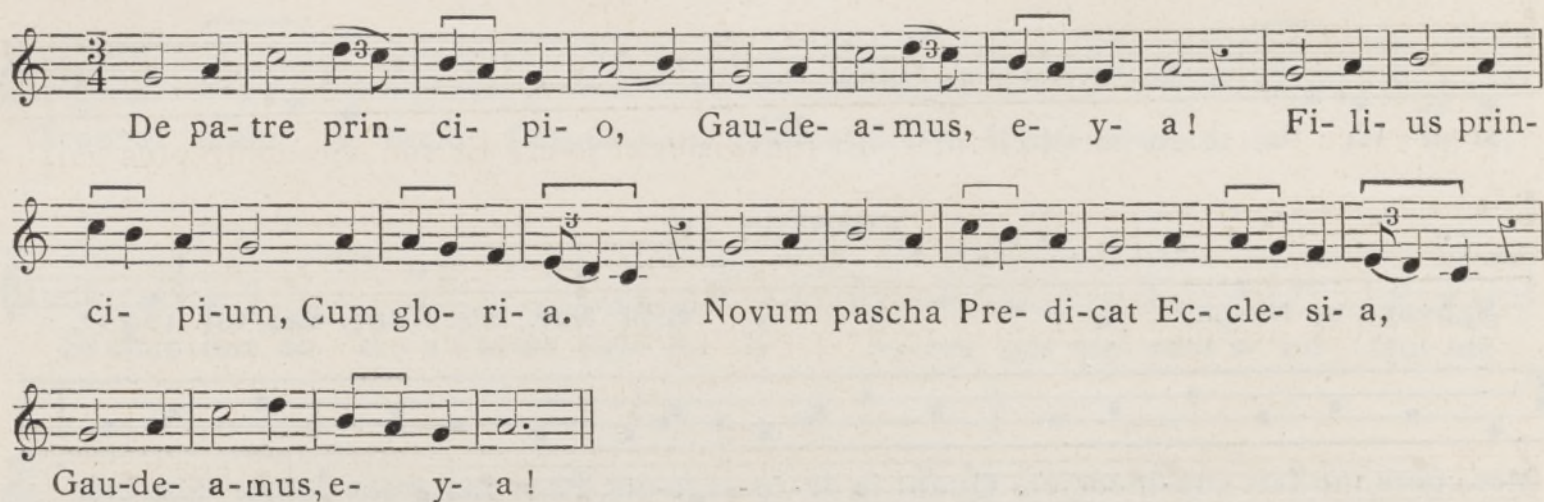
Florence, Bibl. Laurenz., *Plut.* XXIX, 1, fol. 463.

De patre prin-ci-pi-o, Gaude-amus, e-y-a ! Fi li-us princi-pium, Cum glo-ri-a. Novum



pascha Predicat Ecclesi-a, Gaude-amus, e-y-a !

(1) Texte littéraire dans L. Wiese, *Die Lieder des Blondel de Nesle*, p. 156, Dresde, 1904.(2) Texte littéraire dans Dreves, *Analecta hymnica*, t. XXI, *Cantiones et Muteti*, p. 37, Leipzig, 1895. — Il nous a semblé intéressant d'essayer l'application de notre principe de transcription sur une pièce prise en dehors des chansonniers français, mais appartenant croyons-nous, à la même tradition musicale.



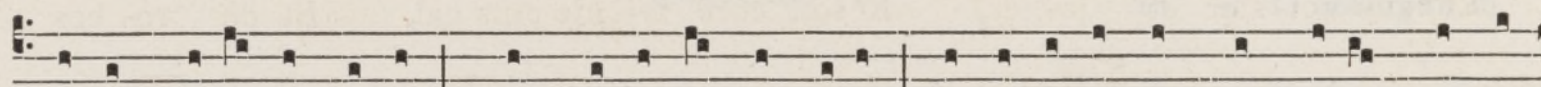
De pa-tre prin- ci- pi- o, Gau-de- a-mus, e- y- a! Fi- li- us prin-
ci- pi-um, Cum glo- ri- a. Novum pascha Pre- di-cat Ec- cle- si- a,
Gau-de- a-mus, e- y- a!

VI

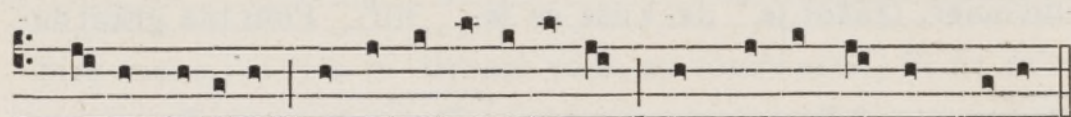
JEU PARTI (I)

LE ROI DE NAVARRE.

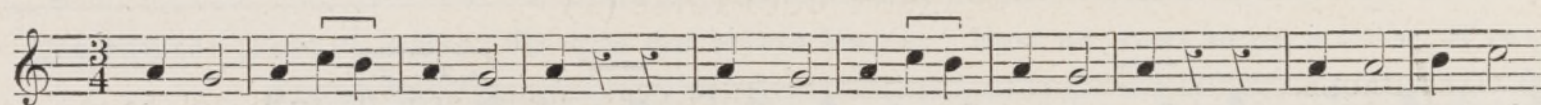
Bibl. Nat., ms. fr. 845, fol. 9.



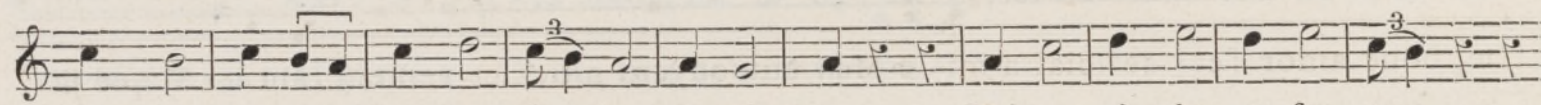
Robert, ve-ez de Perron Comme il a le cuer felon, Qui a un si loig-taing baron Veut sa



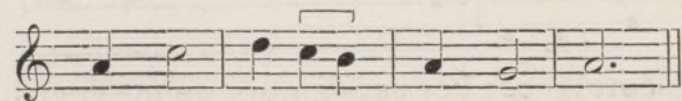
fil-le mari-er, Qui a si clere façon Que l'en si porroit mirer.



Robert, ve-ez de Per-ron Comme il a le cuer fe- lon, Qui a un si



loig-taing ba-ron Veut sa fil- le ma- ri- er, Qui a si cle- re fa- çon



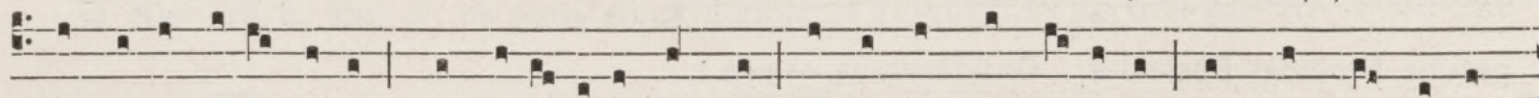
Que l'en si por- roit mi- rer.

VII

LAI (2)

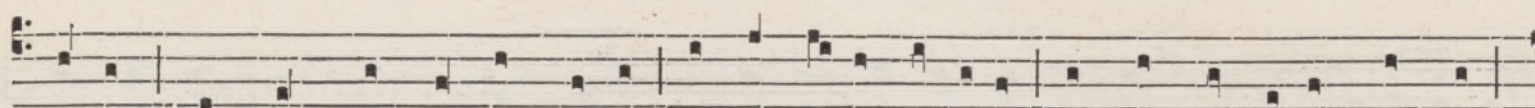
COLIN MUSET.

Bibl. Nat., ms. fr. 845, fol. 161.

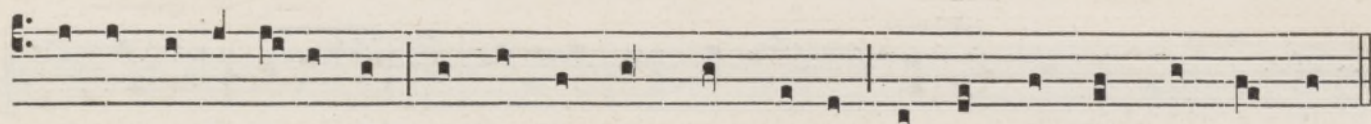


En ceste no-te dirai D'une amorete que j'ai, Et por li m'envoierai Et biaux et jo-ians

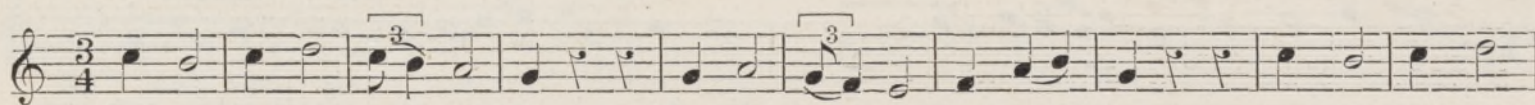
(1) Texte littéraire dans K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 249 (1866).(2) La dernière édition de cette pièce a été donnée par Jeanroy, Brandin et Aubry, *Lais et descorts français du XIII^e siècle*, p. 8, Paris, 1901.



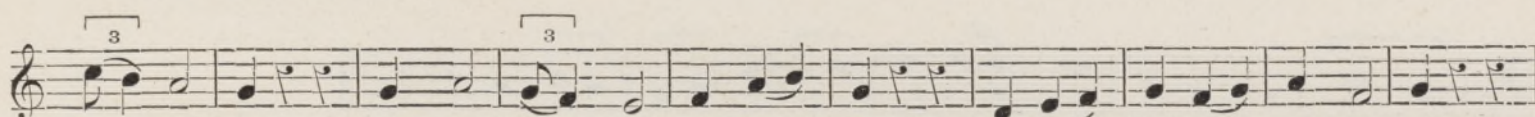
serai : L'en doit bien por li chanter Et renvoisier et jo-er, Et son cors tenir plus gai,



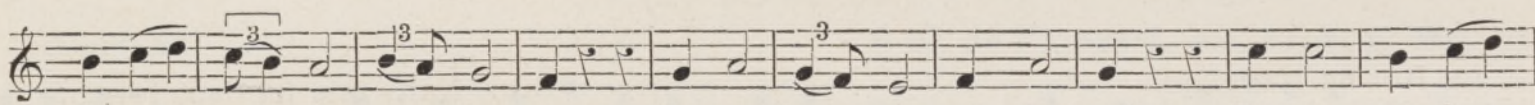
Et de robes acesmer Et chapiau de flour porter Au-si come el mois de mai.



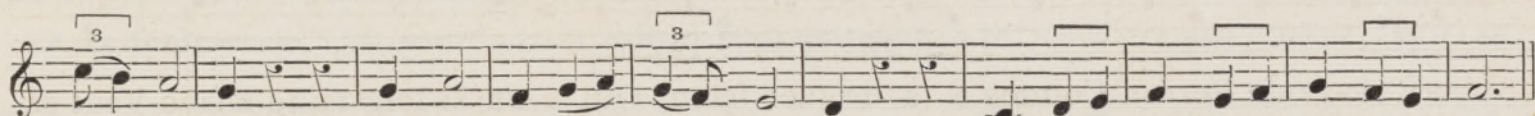
En ces-te no-te di-rai D'une a-mo-re-te que j'ai, Et por li m'en-



voi-se-rai Et biaux et jo-ians se-rai : L'en doit bien por li chanter



Et ren-voi-sier et jo-er, Et son cors te-nir plus gai, Et de ro-bes



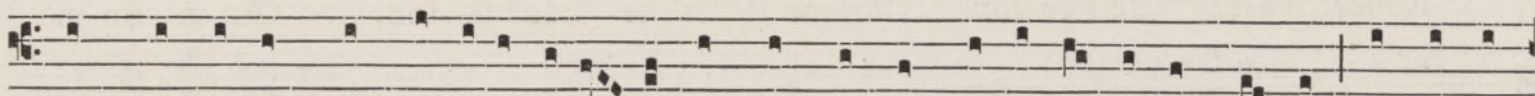
a-ces-mer Et chapiau de flour por-ter Au-si come el mois de mai.

VIII

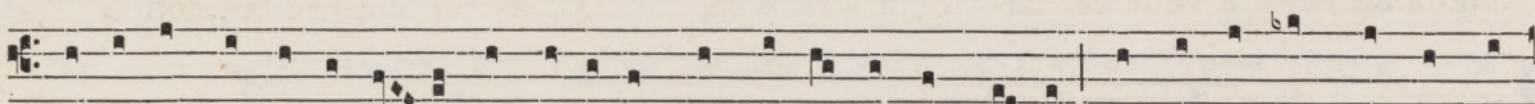
CHANSON COURTOISE (I)

GACE BRULÉ.

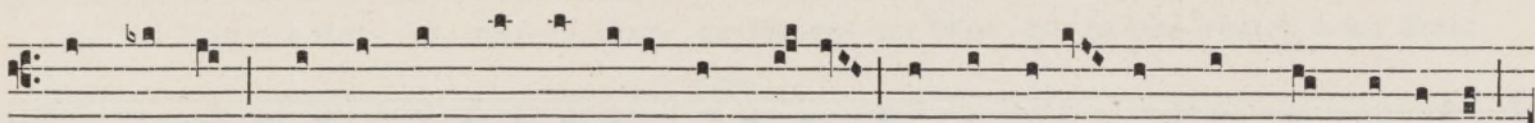
Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 1050, fol. 52 v^o.



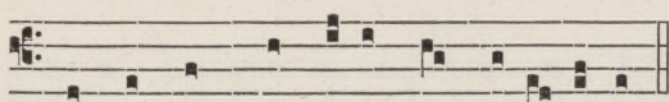
[De] bone amor [et] de loial a-mi- e Me vient souvent pitiez et remembrance; Si que ja



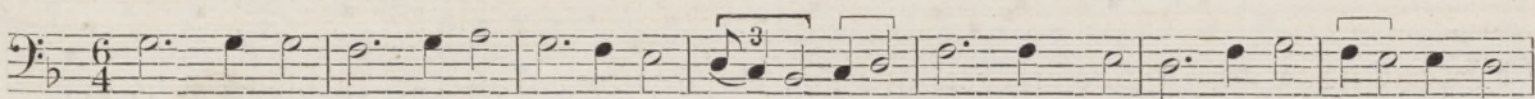
mès a nul jor de ma vi- e N'oubli-e-rai son vis ne sa semblance; Por ce, s'amors ne me vuel-



lent souffrir, Que je dou tout ne face son plai-sir Ne des autres ne vueil mais consentir

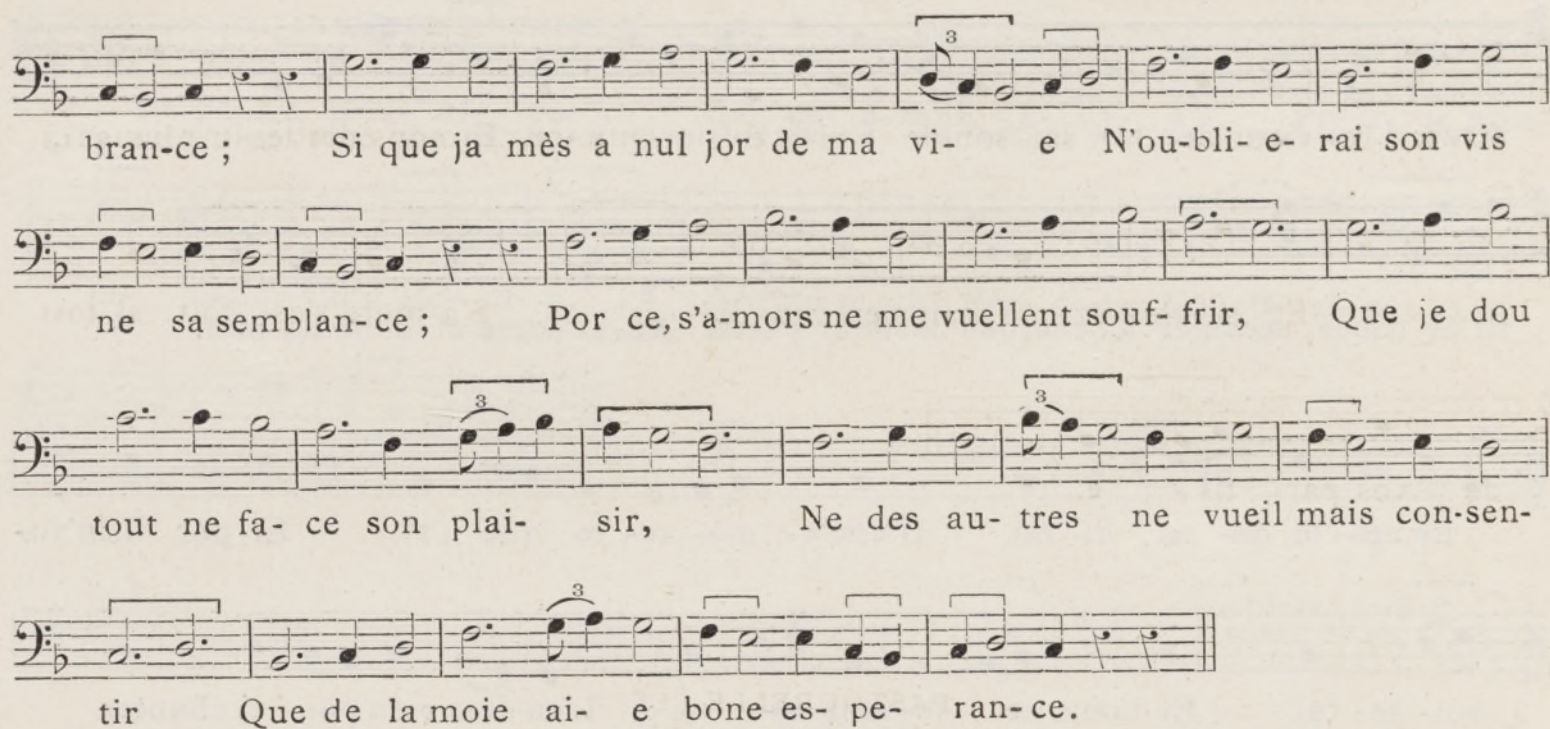


Que de la moie ai-e bone esperance.



[De] bone a-mor [et] de lo-ial a- mi- e Me vient souvent pi-tiez et remen-

(1) Texte littéraire dans l'édition des *Chansons de Gace Brulé*, p. 16, par Gédéon Huet, Paris, 1902.



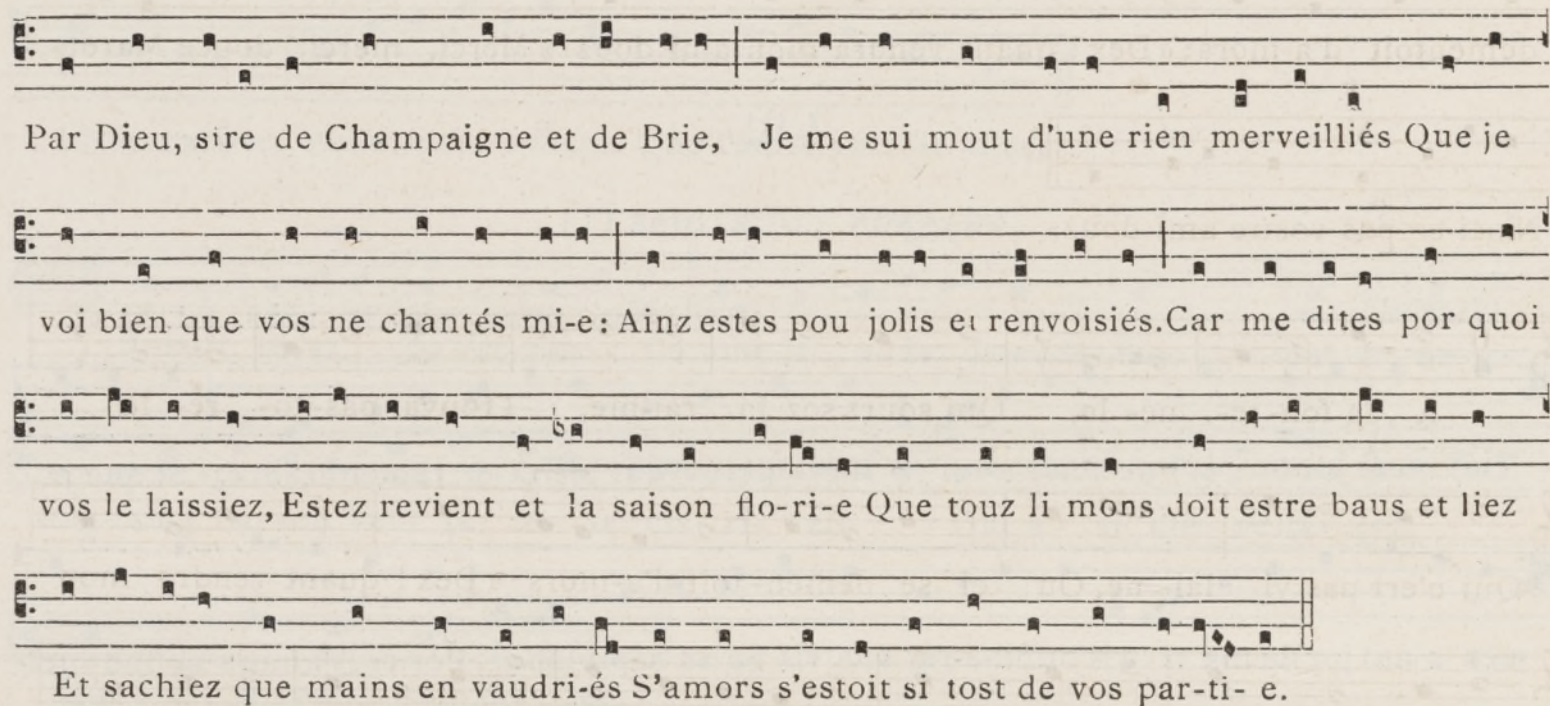
bran-ce ; Si que ja mès a nul jor de ma vi- e N'ou-bli- e- rai son vis
ne sa semblan- ce ; Por ce, s'a-mors ne me vuellent souf- frir, Que je dou
tout ne fa- ce son plai- sir, Ne des au- tres ne vueil mais con-sen-
tir Que de la moie ai- e bone es- pe- ran- ce.

IX

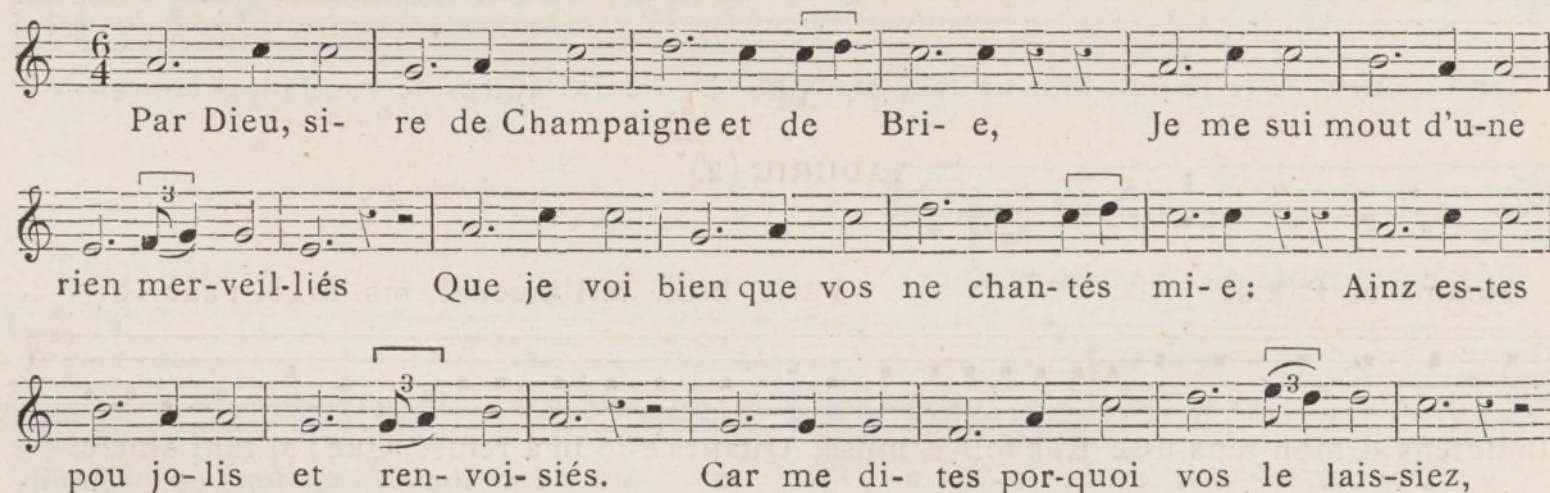
JEU-PARTI (I)

LE ROI DE NAVARRE.

Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 1050, fol. 39.

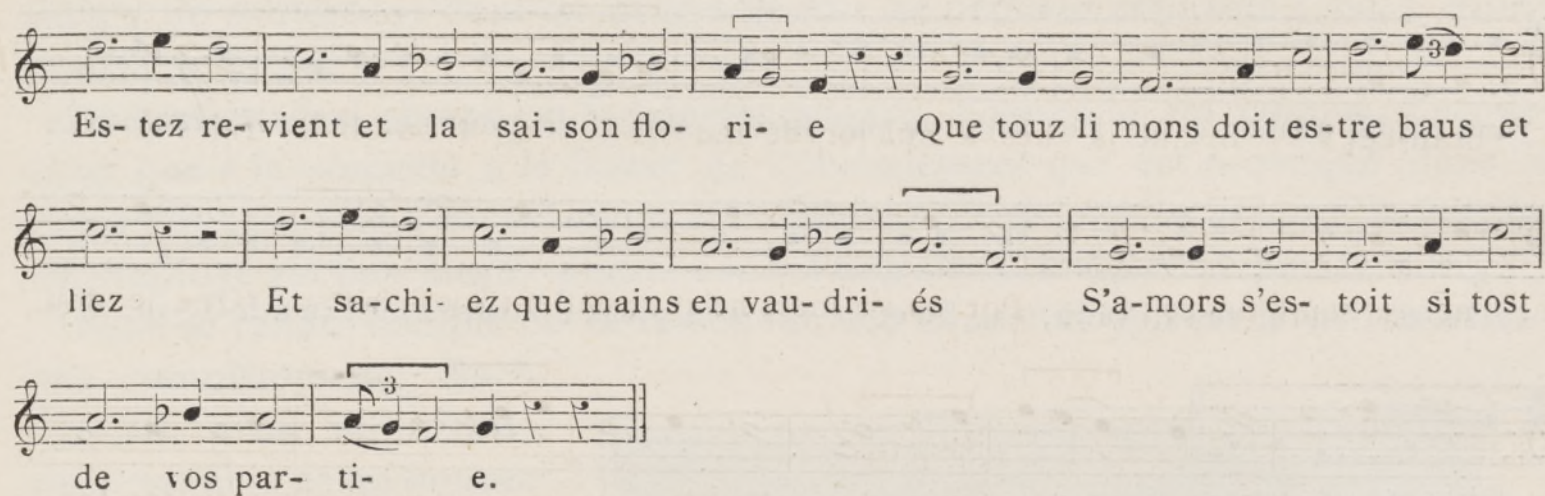


Par Dieu, sire de Champagne et de Brie, Je me sui mout d'une rien merveilliés Que je
voi bien que vos ne chantés mi-e : Ainz estes pou jolis et renvoisiés. Car me dites por quoi
vos le laissez, Estez revient et la saison flo-ri-e Que touz li mons doit estre baus et liez
Et sachiez que mains en vaudri-és S'amors s'estoit si tost de vos par-ti- e.



Par Dieu, si- re de Champagne et de Bri- e, Je me sui mout d'u-ne
rien mer-veil-liés Que je voi bien que vos ne chan-tés mi-e : Ainz es-tes
pou jo-lis et ren-voi-siés. Car me di- tes por-quoi vos le lais-siez,

(1) Le texte littéraire de ce jeu-parti a été publié par Tarbé, *Chansons de Thibault IV*, p. 94 (1851).



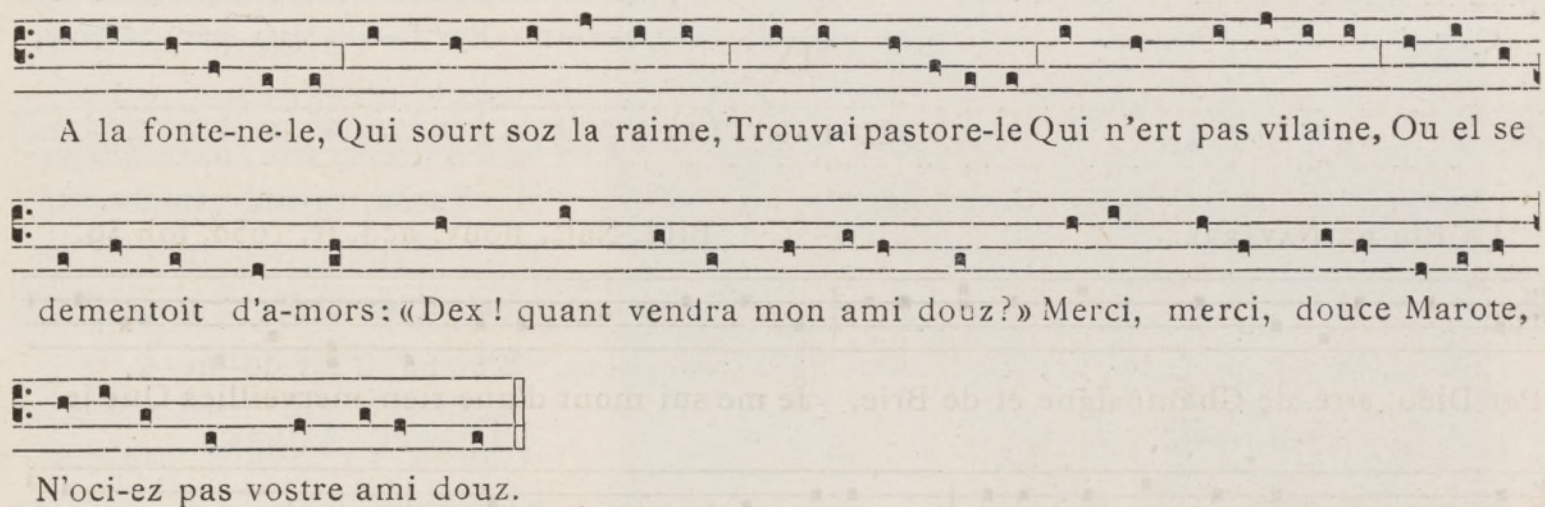
Es- tez re- vient et la sai- son flo- ri- e Que touz li mons doit es- tre baus et
liez Et sa- chi- ez que mains en vau- dri- és S'a- mors s'es- toit si tost
de vos par- ti- e.

X.

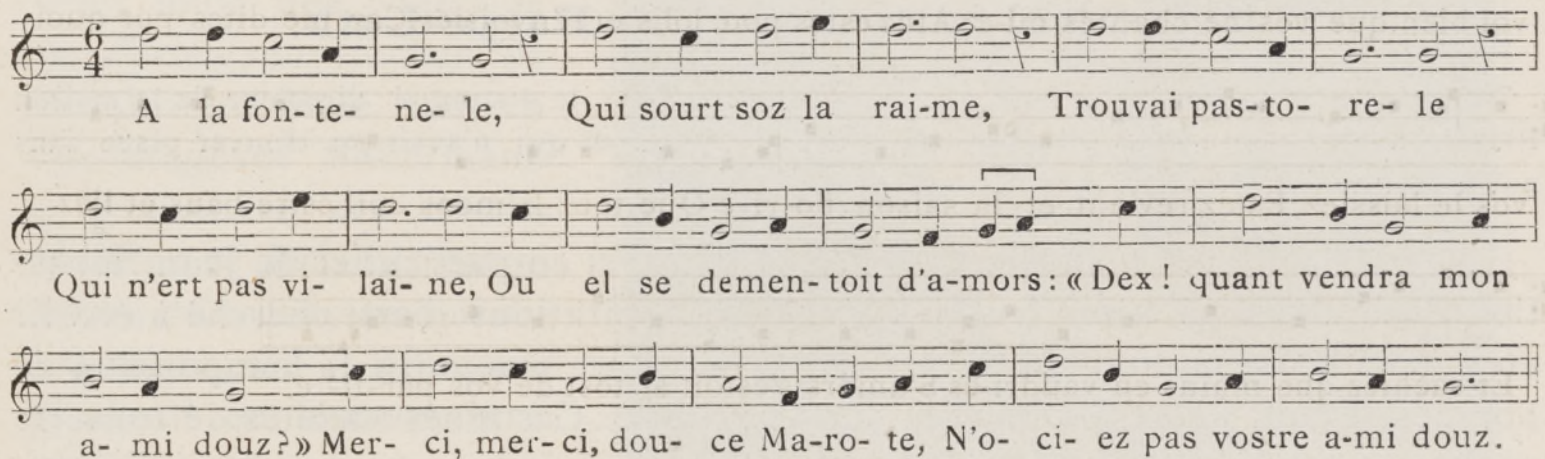
PASTOURELLE (1)

ANONYME.

Bibl. de l'Arsenal, ms. 5198, p. 357.



A la fonte- ne- le, Qui sourt soz la rai- me, Trouvai pas- to- re- le
dementoit d'a- mors: «Dex! quant vendra mon ami douz?» Merci, merci, douce Marote,
N'oci- ez pas vostre ami douz.



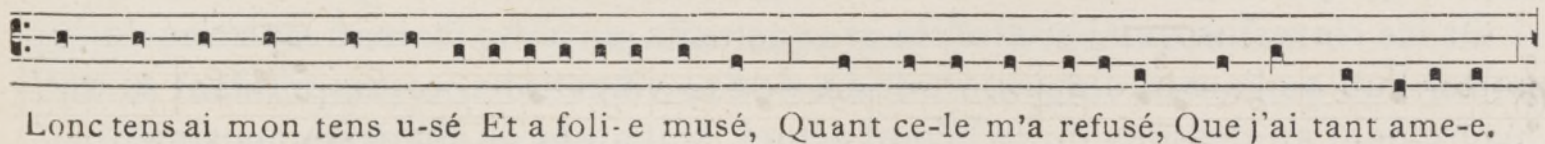
A la fon- te- ne- le, Qui sourt soz la rai- me, Trouvai pas- to- re- le
Qui n'ert pas vi- lai- ne, Ou el se demen- toit d'a- mors: «Dex! quant vendra mon
a- mi douz?» Mer- ci, mer- ci, dou- ce Ma- ro- te, N'o- ci- ez pas vostre a- mi douz.

XI

VADURIE (2)

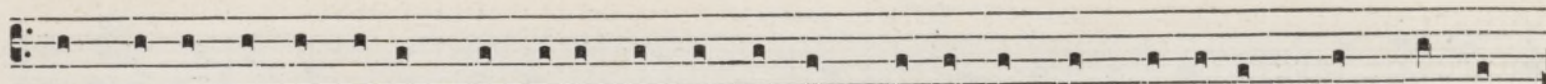
MONIOT DE PARIS.

Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5198, page 191.

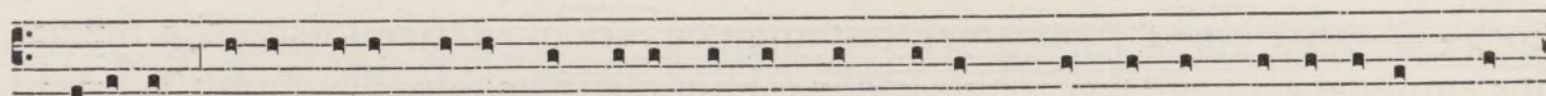


Lonc tens ai mon tens u- sé Et a foli- e musé, Quant ce- le m'a refusé, Que j'ai tant ame- e.

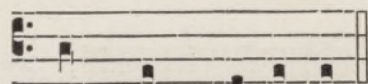
(1) Texte littéraire dans Bartsch, *Altfr. Rom. und Past.*, p. 188.(2) Le texte littéraire de cette pièce n'a pas été publié. Le 1^{er} mode, dans lequel nous lisons cette mélodie, est attesté par la leçon du ms. franç. 846 de la Bibliothèque Nationale.



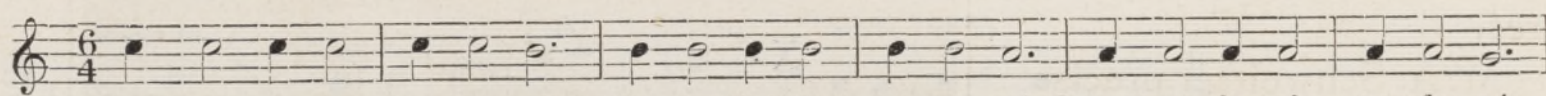
Bien cuidai s'amor avoir Par folie ou par savoir, Més el dit pour nul avoir N'iert de moi



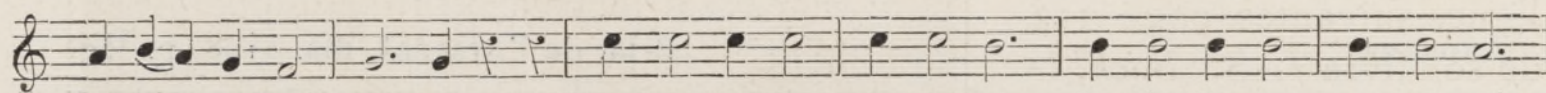
prive-e. Vadu, vadu, vadu, va, Be'e, je vos aim pieça ; Vostre amor m'a-fo-l-ra, S'el



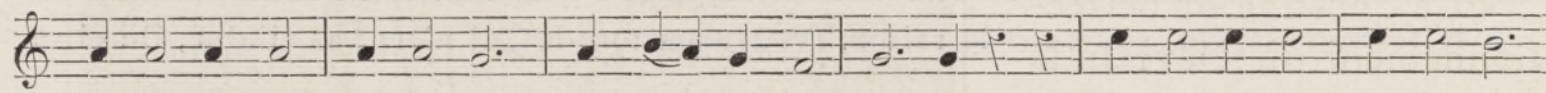
ne m'est do-ne-e !



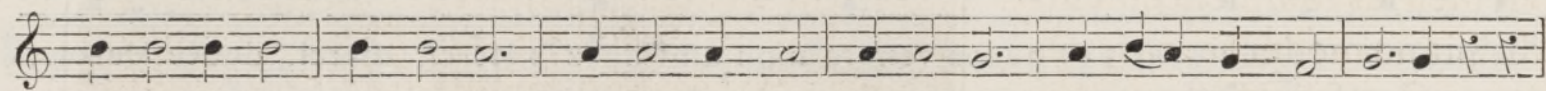
Lonc tens ai mon tens u-sé Et a fo-li-e mu-sé, Quant ce-le m'a re-fu-sé,



Que j'ai tant a-me-e. Bien cuidai s'a-mor a-voir Par fo-lie ou par sa-voir,



Més el dit pour nul a-voir N'iert de moi pri-ve-e. Va-du, va-du, va-du, va,



Be-le, je vos aim pie-ça ; Vostre amor m'a-fo-le-ra, S'el ne m'est do-ne-e.

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.

Un nouvel instrument : la Harpe-Luth.

Nous donnons ci-dessous la note que M. Gustave Lyon, le distingué directeur de la maison Pleyel, a bien voulu nous envoyer, sur notre demande, et qui n'avait pu trouver place dans notre dernier numéro.

Les musicologues historiens des frères Bach, et en particulier de Jean-Sébastien Bach, ont tous, selon leur idéal et leurs aspirations d'art, cherché à établir en dogme la façon dont on devait comprendre de nos jours la composition de l'orchestre pour jouer ces œuvres du XVIII^e siècle. Certaines sociétés de concerts anciens ont reconstitué les instruments anciens, mais les ont accordés au diapason moderne ; d'autres ont repris de vrais instruments *anciens* qu'ils n'ont malheureusement pas voulu maintenir au diapason *ancien*.

Aucune des sociétés qui se sont donné pour mission de faire connaître les œuvres de Bach ne s'est décidée à reprendre le diapason d'autrefois et par suite, toutes les auditions ont été exécutées avec le diapason normal actuel (*la* de 870 vibrations par seconde).

Or les clavecins que j'ai étudiés et construits en 1889 étaient capables de supporter l'un ou l'autre diapason ancien de 810 vibrations, correspondant à un *la* légèrement au-dessous du *la* bémol actuel, soit au *la* du diapason normal.

Il est probable que Bach aurait, malgré les progrès sérieux que je crois avoir apportés à la construction et à la sonorité des clavecins modernes, regretté l'espèce de sécheresse des sonorités produites par le contact, sur des cordes métal-

liques, de sautereaux dont les doigts de cuir ne peuvent dépasser 4 ou 5 millimètres de large.

Le timbre ainsi obtenu est forcément maigre, d'après la loi connue d'acoustique que « la sonorité a la forme de l'ébranlement qui est provoqué dans le corps vibrant ; plus l'ébranlement est anguleux (ce qui arrive lorsque le médiateur employé est peu large) plus le son est anguleux, maigre ou pointu ».

Sans se rendre compte de la raison de ces sonorités qui ne le satisfaisaient pas complètement, Bach désirait avoir un instrument capable de lui donner d'autres impressions sonores.

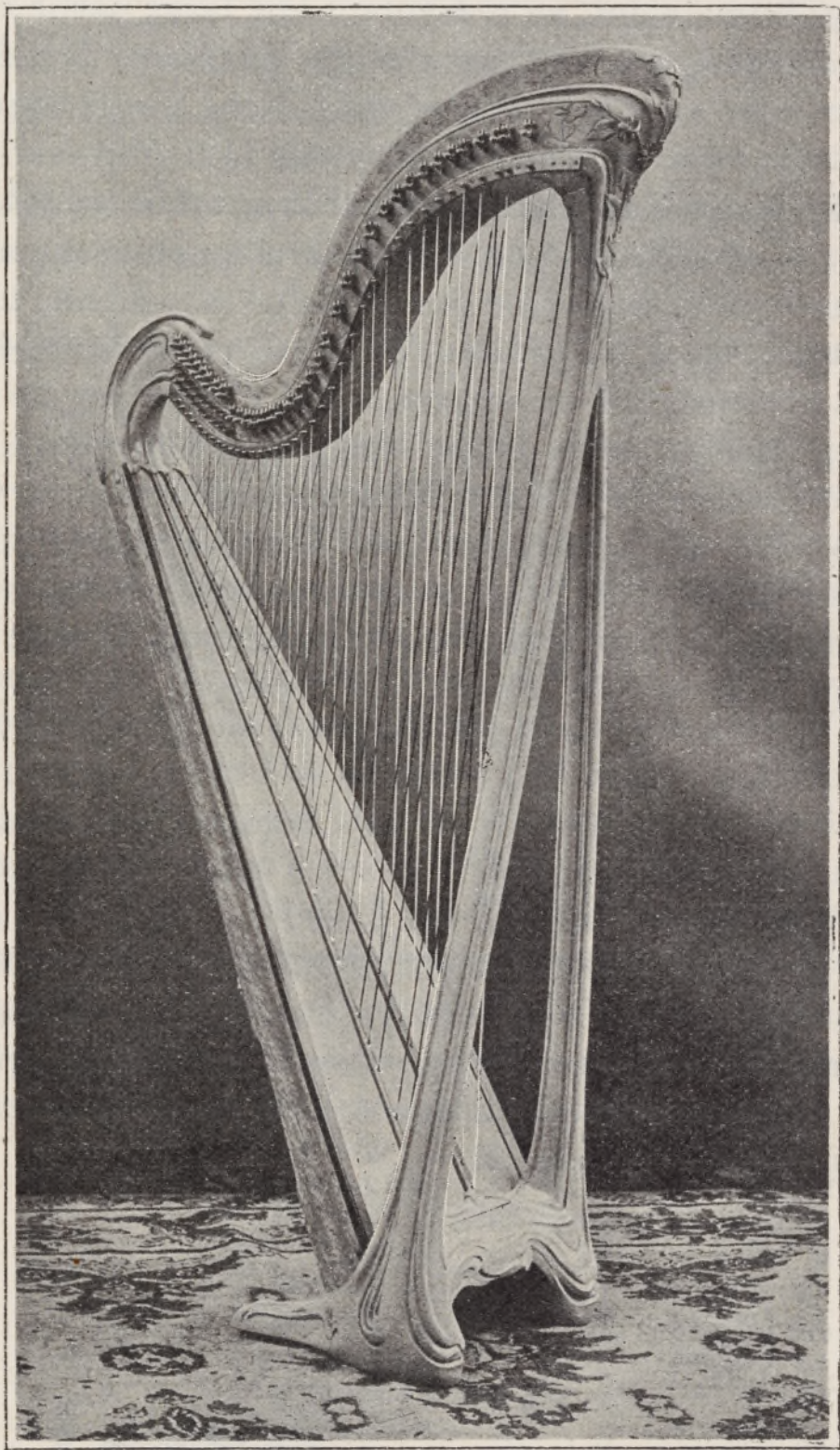
M. A. Schweitzer précise fort bien ce point dans les lignes suivantes (page 153 de son livre *J.-S. Bach, le musicien-poète*) :

« La question du perfectionnement du clavecin le préoccupa de tout temps. Il vit bien les commencements du piano moderne, car, dès 1740, Gottfried Silbermann construisait des *Hammerclaviere* (clavecins à marteaux). Frédéric le Grand avait toute une collection de *Fortepianos* sortant de sa fabrique. Mais, tout en encourageant Silbermann à poursuivre ses essais, Bach ne se déclarait satisfait ni du mécanisme ni du son du nouvel instrument. Il rêvait un instrument à sonorité aussi souple, aussi flexible que possible, et se fit, en 1740, construire par le facteur d'orgue Zacharias Hildebrand un clavecin-luth qui devait remplir ces conditions.

« Pour prolonger le son, il avait imaginé deux rangs de cordes à boyau et, de plus, un rang de cordes métalliques en octave. De cette façon, il avait deux sonorités à sa disposition. En appuyant la sourdine en feutre contre les cordes métalliques, on obtenait une sorte de luth en plus fort ; sans la sourdine, un instrument à son grave. »

Et M. Schweitzer termine en disant que « l'essai ne satisfait point Bach ; il dut continuer à se servir du *Clavicord* simple ».

Les raisons que j'ai indiquées de la sonorité courte en même temps que



sèche du clavecin subsistaient en effet complètement avec le palliatif essayé.

M. Schweitzer ajoute, en parlant de ce clavicord : « Forkel raconte que malgré l'exiguité du son, il le préférerait à tous les autres genres de clavecins, parce qu'il lui permettait mieux que tout autre de nuancer à sa guise. C'était lui même qui accordait ses instruments, et avec tant d'habileté qu'il ne lui fallait jamais plus d'un quart d'heure. »

C'est en réfléchissant à ce que pouvait ainsi désirer Bach que l'idée m'est venue de substituer au doigt du sautereau, constitué par du cuir ou du buffle, le doigt humain qui, en présentant une large partie charnue pour l'attaque, devait produire la sonorité tant désirée par Bach. Il suffisait de concevoir un instrument basé sur les principes de la harpe chromatique et pouvant être attaqué par le doigt pour réaliser un véritable luth chromatique en forme de harpe, qui, muni de cordes métalliques sur une table de résonance spécialement étudiée, devait, sous l'action de doigts intelligents commandés par un cerveau musical, donner toute la gamme des sonorités répondant, selon moi du moins, aux desiderata du grand Bach ; et c'est ainsi que la harpe-luth est née.

Les calculs qui m'ont permis de l'établir ont été démontrés exacts du premier coup, puisque cette harpe-luth venait d'être terminée seulement depuis quatre jours lorsque M^{lle} Renée Lénars, premier prix du Conservatoire de Paris, de la classe de harpe chromatique, le fit entendre, sous la présidence du maître Saint-Saëns, aux compositeurs et artistes russes que l'illustre membre de l'Institut avait conviés à une réception intime à la salle Pleyel. — GUSTAVE LYON.

Tous les musiciens compositeurs ou exécutants qui ont entendu ce nouvel instrument, manié à la perfection par cette remarquable artiste, ont bien voulu déclarer que la sonorité en était exquise, particulièrement belle et satisfaisante pour les œuvres que M^{lle} Lénars a exécutées sur cette harpe-luth.

Beaucoup d'entre eux ont émis leur intention d'écrire dans la forme ancienne des motets ou autres compositions pour être interprétées sur cet instrument, et je suis certain qu'une série d'œuvres anciennes écrites pour clavecin et instruments à cordes, ou pour deux clavecins, offriront, grâce à cet instrument nouveau, des sonorités inconnues, doublant le charme que ces œuvres ont présenté jusqu'ici au point de vue musical. — S



Actes officiels et Informations.

— Par arrêtés ministériels, M. Rousselle, chef de musique au 4^e régiment de génie à Grenoble, a été nommé directeur de l'Ecole nationale de musique de Valenciennes, en remplacement de M. Dennery, qui a résilié ses fonctions en raison de son grand âge.

— Une somme de 1.800 francs a été accordée, à titre d'encouragement, aux concerts populaires dits « de l'Art pour tous », à Paris.

— Une allocation de 3.000 francs est accordée aux concerts populaires d'Angers et une somme de 5.000 francs aux concerts classiques de Marseille.

— Une somme de 500 francs est accordée à la Société des compositeurs de musique.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Un emploi de professeur de solfège, élèves-femmes (3^e catégorie), est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation par suite du décès de M. Mangin. Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national pendant un délai de vingt jours à partir du 16 juin 1907. Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

LE BAROMETRE MUSICAL : I. — Opera.

Recettes détaillées du 20 mai 1907 au 19 juin 1907.

DATES	PIECES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mai	<i>Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.</i>	Saint-Saëns. C. Erlanger.	20.659 41
22 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	22.209 76
24 —	<i>La Catalane.</i>	Fernand Le Borne.	11.961 34
25 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.781 »
27 —	<i>La Catalane.</i>	Fernand Le Borne.	12.722 91
29 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.369 26
31 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	19.034 41
1 ^{er} juin	<i>La Catalane.</i>	Fernand Le Borne.	8.800 50
2 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	12.918 »
3 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.382 41
5 —	<i>La Catalane.</i>	Fernand Le Borne.	14.677 76
7 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	17.949 34
9 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	11.295 »
10 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.011 41
12 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	20.034 76
14 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	17.577 91
16 —	<i>La Catalane.</i>	Fernand Le Borne.	Représ.gratuite.
17 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	22.312 41
19 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	17.961 76

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 mai 1907 au 19 juin 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mai	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.603 50
21 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.732 50
22 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.131 »
23 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	9.203 33
24 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.505 »
25 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	9.332 83
26 — matin.	<i>Les Noces de Jeannette. —</i>		
	<i>Werther.</i>	V. Massé. Massenet.	4.948 »
26 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.226 50
27 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.598 50
28 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	5.176 »
29 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	7.486 »
30 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.570 »
31 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.988 50
1 ^{er} juin	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.979 83
2 — matin.	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	6.506 50
2 — soirée	<i>Werther. — Les Rendez-vous</i>		
	<i>Bourgeois.</i>	Massenet. Nicolo.	5.997 50
3 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.608 50
4 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.462 50
5 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	1.578 50
6 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.323 33
7 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	7.896 50
8 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.719 83
9 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.723 50
9 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.095 50
10 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.610 »
11 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	5.854 50
12 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.646 »
13 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.610 50
14 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	6.181 50
15 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	9.356 48
16 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.599 »
16 — soirée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.685 »
17 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	8.271 50
18 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.360 50
19 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	8.230 50

Le Gérant : A. REBECQ.