

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 12 (huitième année)

15 Juin

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Etudes de magie musicale (1).

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS.

Le chant magique chez les Mexicains, les tribus indiennes de l'Amérique du Nord, les Chinois, les Hindous, les Egyptiens, les Gréco-Latins.

La magie musicale est fondée, comme la magie manuelle, sur le principe de l'imitation; et elle est appliquée à toutes les circonstances de la vie par les primitifs. Je l'examinerai dans deux cas, indiqués par le titre de cette étude.

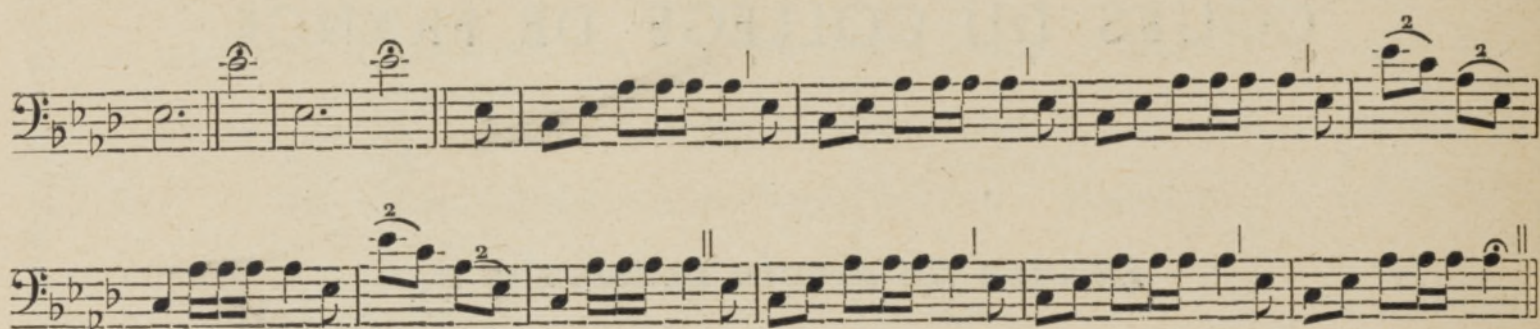
I

Nous voici dans un pays brûlé de soleil, au Mexique (*Sierra Madra occidentale*). Les pluies y sont bien abondantes; mais l'altitude au-dessus de la mer est très considérable (2.079 m. à Mexico) et l'évaporation est extrêmement rapide; d'autre part, le sous-sol est poreux et laisse s'infiltrer les eaux. De juin à octobre environ, les cultures sont menacées d'un fléau: la sécheresse. Et l'alimentation populaire repose sur la prospérité de ces cultures. Pour les indigènes, encore au premier stade de la civilisation, il y a un bien plus précieux que l'argent et l'or: c'est l'eau du ciel. Le dispensateur de la pluie est considéré comme un esprit, un dieu tantôt bienveillant, tantôt avare. Ce dieu occupe la première place dans chaque panthéon local où il est honoré, comme

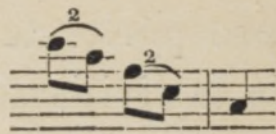
(1) Pour varier, nous donnons aujourd'hui le texte d'une leçon sur la magie. Dans le prochain numéro, nous reprendrons la publication du cours sur l'*Histoire du théâtre lyrique*.

chez les Otomites, avec le dieu de la chasse (*Mizcoatl*) ou, comme chez les montagnards du sud, Yapis ou autres, avec un dieu métallurgique (*Xipe*) (1). Pour fléchir le dieu de la pluie, il y a un moyen traditionnel : le chant magique.

Dans les deux élégants volumes qu'il a publiés à New-York en 1903, et où il raconte un séjour de cinq années au Mexique (2), l'ethnographe scandinave Lumholtz nous donne la mélodie à l'aide de laquelle on s'efforce d'obtenir la pluie. Elle se trouve au tome second de son *Record*, p. 18. La voici :

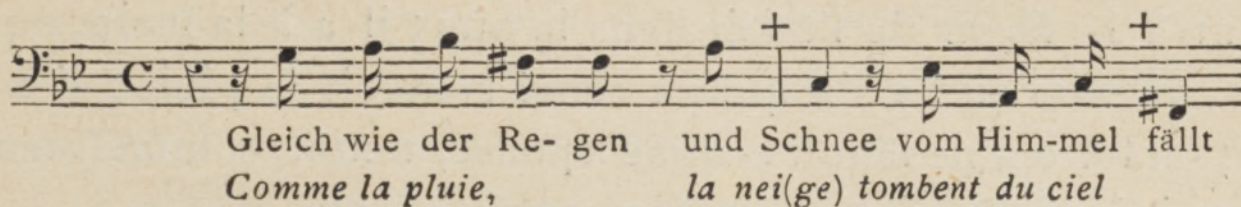


Cette mélodie, au point de vue du rythme et de la forme du dessin mélodique, paraît fort bien appropriée à son objet. Voilà bien une incantation, un *carmen*, ou une *αοιδή*. Les octaves du début, avec leurs points d'orgue, sont un appel, suivi d'attente et d'angoisse, aux choses d'en haut. La première idée mélodique, répétée trois fois (en matière de magie, ce nombre a une importance capitale), est une sorte de prière obstinée, presque impérative. La seconde idée — arpège descendant — a ce qu'on appelle aujourd'hui une valeur « descriptive » ou imitative. Mais ce mot n'a pas pour un primitif le même sens que pour nous. Le musicien donne ici un schéma très rudimentaire de la chose qu'il veut obtenir. Désirant la pluie, il fait un arpège descendant, lequel est un geste signifiant une chose qui tombe. Ce geste, le chanteur le répète deux fois ; puis il reprend la formule de la prière initiale, encore reproduite trois fois. Il y a là un langage, très expressif et très net, avec des types de forme qui, en matière de magie, ont toujours été d'usage très important : ils veulent agir *par le semblable sur le semblable*.

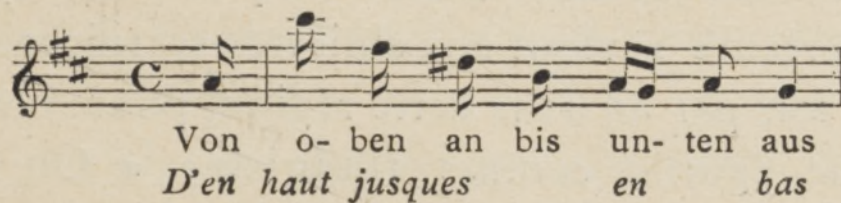
En donnant au dessin mélodique cette direction :  le musicien obéit (bien que son état d'esprit soit différent) au même instinct que les compositeurs modernes : par exemple Bach, commençant ainsi le premier récitatif de la cantate *Gleich wie der Regen* :

(1) Dr Hamy, *Annales du musée Guimet*, conférence insérée dans le t. XXV.

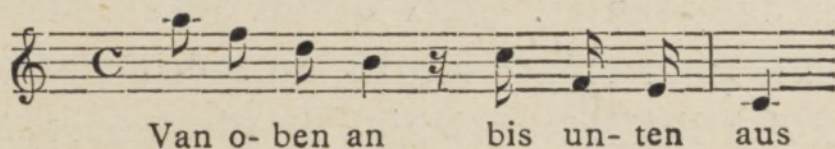
(2) *Unknown Mexico* (New-York, 1903).



ou dans la *Passion selon saint Jean* :



ou encore, dans la *Passion selon saint Matthieu* :



Au point de vue de la composition, cette mélodie offre un exemple de ce que les théoriciens ont appelé, dans la musique savante, le *Rondo de première espèce* (un thème suivi d'un épisode, puis de la reprise du thème en forme de refrain : A B A').

Le document publié par Lumholtz a été recueilli par les populations actuelles du Mexique ; mais il peut être rapproché, en vue d'une comparaison curieuse, des monuments figurés que nous possédons sur les Mexicains de l'époque pré-colombienne. Dans toute la région élevée qui s'étend autour du bassin lacustre dont Mexico tient le centre, puis à l'est vers la mer et au sud vers l'isthme de Tehuantepec, a dominé le culte des dieux Tlalokes, c'est-à-dire des dieux météorologiques qui accordent la pluie, et qui ont pour chef Tlaloc. Il y a même sur le littoral oriental une tribu, celle des Nonoalcas, qui porte l'un des noms antiques du dieu de la pluie, *Nonoalcalt*. Les images de ces dieux, décrites en détail par le Dr Hamy (1), ont le caractère saisissant des habitudes de la magie, car elles paraissent constituées d'après le même principe que la mélodie qui vient d'être citée : elles sont, elles aussi, une *imitation*. Ainsi, dans certaines représentations monstrueuses de l'idole, les dents perdent leur dessin naturel, s'amincissent et se multiplient « au point de pouvoir passer pour la striation de la pluie qui tombe ». (Croix de la pluie, *Cruz de la Lluvia*, à Téotihuacan.) Un dessin qui est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (collection Goupil) nous montre le dieu Tlaloc tenant dans sa main un sceptre en bois,

(1) Cf. les images de ces dieux mexicains qui sont au musée ethnographique du Trocadéro.

ondoyant à la façon de l'éclair dans la nue ; il a à la main, ou sur la poitrine, un vase ou bassin qui est censé contenir la pluie ; il est peint en vert ; on lui donne tantôt comme épouse, tantôt comme sœur, une femme qui s'appelle « le jupon d'émeraude », etc...

Là encore l'invocation à l'esprit de la pluie par une cantilène magique est antérieure au culte d'un dieu personnel ayant un nom et une famille, antérieure surtout aux sinistres sacrifices qui s'accomplissaient plusieurs fois par an dans cette région, pour obtenir des pluies, et où la musique figurait comme tradition : « On tuait un grand nombre d'enfants dans ce mois... on les sacrifiait en beaucoup d'endroits, sur le sommet des montagnes, pour honorer le dieu de l'eau, afin d'en obtenir des pluies abondantes. Ceux qu'on devait tuer étaient couverts de riches vêtements pour être conduits au sacrifice. On les portait sur les épaules, dans des litières enrichies de plumes et de fleurs, tandis qu'au-devant d'eux d'autres marchaient et chantaient, dansant et jouant des instruments. » (Çahagun, cité par le Dr Hamy.)

Nous avons à faire des constatations du même genre dans le folklore de l'Amérique du Nord.

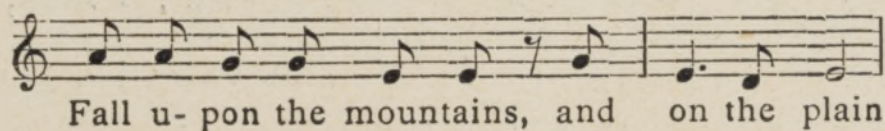
Chez les Zuñis, il y a une « grande danse de la Pluie », considérée par les indigènes comme une de leurs plus anciennes traditions ; profondément enracinée dans la vie de la tribu, elle est populaire au plus haut degré. Accompagnée de chants qui se combinent avec elle dans un cérémonial fixé avec le plus grand soin, elle a pour objet d'obtenir l'eau du ciel. Voici le cadre de la partie musicale de cette cérémonie. On allume d'abord des feux assez nombreux sur les rochers et sur les hauteurs des collines environnantes. Ces feux sont entretenus jusqu'à ce que les prières aient été exaucées par une averse. Il y a un « prêtre de la pluie » qui les entretient avec un bois spécial faisant une fumée épaisse qui tourbillonne dans le ciel. Des incantations, des airs magiques, sont chantés avec ardeur par les jeunes guerriers, et spécialement par les « vierges » qui, sur l'invitation des prêtres, doivent montrer la plus grande ferveur ; elles sont habillées de robes blanches ; elles portent des tablettes où sont figurées d'un côté des lignes sinueuses représentant des nuages accumulés, de l'autre une image de l'éclair. Les danses et les chants sont prolongés nuit et jour, grâce à une endurance qu'on peut difficilement imaginer. Tout, dans l'attitude et la physionomie des danseurs, montre leur foi inébranlable dans le succès de l'opération.

Ils observent avec la plus grande attention un rituel maintenu par le prêtre, qui ne laisse passer aucune faute d'intonation, de rythme ou de mouvement.

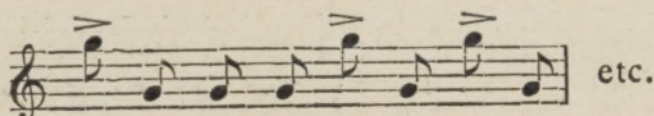
Cette sorte de symphonie, telle que l'a transcrite et harmonisée un artiste américain, M. Carlos Troyer, en respectant fidèlement les mélodies originales, comprend les parties suivantes :

- 1° Les tambours annoncent la « danse de la Pluie » ;
- 2° Le chef, « Maître de la pluie », appelle les jeunes filles pour ouvrir la danse (chant) ;
- 3° Appel général aux nuages (mélodie de quatre mesures) ;
- 4° Signal pour un silence ;
- 5° On frappe des plaques sonores sur lesquelles on imite le bruit du tonnerre ;
- 6° Chant des vierges et invocation au dieu de la pluie ;
- 7° Chœur d'actions de grâces, la pluie étant tombée.

Ces deux dernières parties sont naturellement les plus étendues. Dans une cérémonie de ce genre, l'imitation n'est pas pratiquée seulement par le dessin, mais par la voix. Il y a de véritables gestes vocaux, que détermine le désir d'agir « par le semblable sur le semblable ». Je les vois dans la direction descendante de la mélodie lorsque les vierges disent à la pluie : *Tombé sur les montagnes et sur la plaine !*



Comme aussi dans cette acclamation aux nuages :



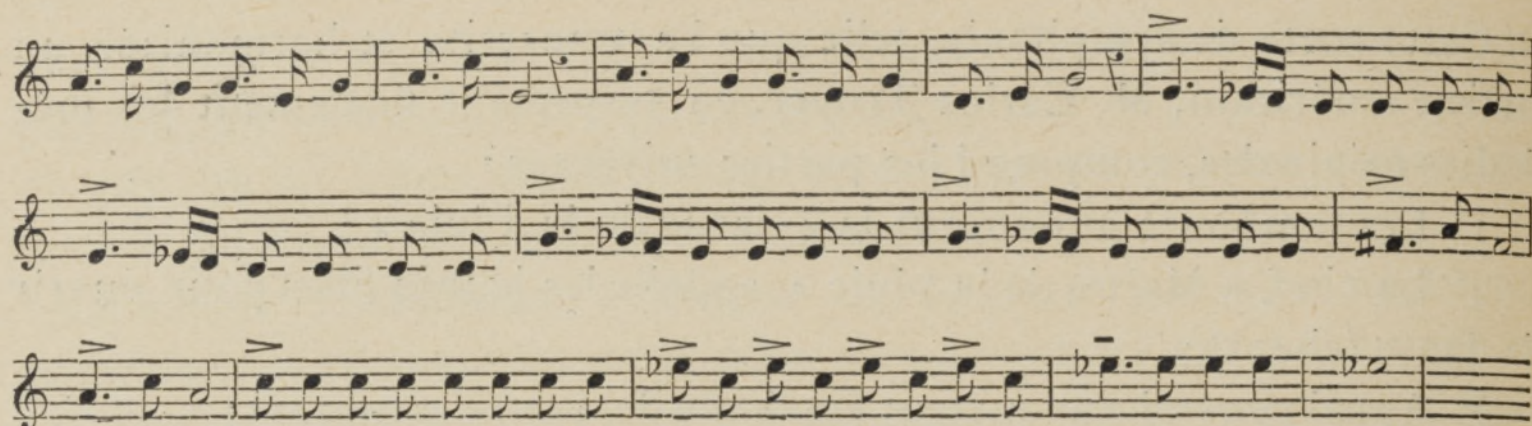
et dans le port de voix que le transcripateur, faute de mieux sans doute, a noté par une gamme chromatique descendante sur les mots significatifs : « Viens vite, pluie, viens vers nous. » (*Come quickly down*, dit la traduction anglaise.)

Voici toute la partie mélodique de la composition, telle qu'elle est reproduite par M. Carlos Troyer (1) :

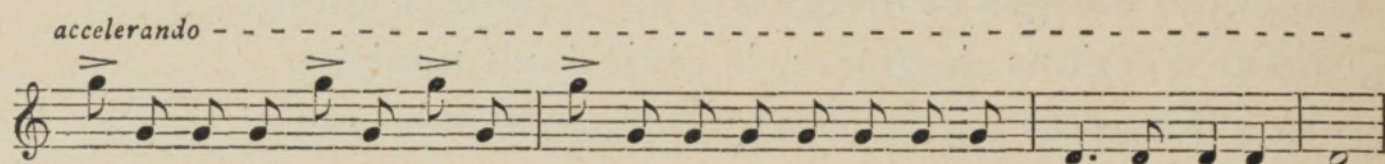
I. *Le chef maître de la pluie appelle les vierges pour la cérémonie. Sens général des paroles : Venez, vierges, pour le chant et la danse.* (2).

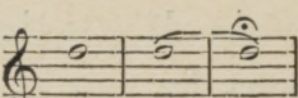
(1) *The Wa-Wan Press, Newton Center Mass., 1904, Traditional Songs of the Zuñis, with english text, second series, transcribed and harmonized by Carlos Troyer.*

(2) Je ne crois pas possible de donner, à titre de document, les paroles anglaises qui ne sont qu'une traduction, probablement libre. — Miss Curtis déclare qu'il y a dans le chant des Indiens plusieurs particularités qui répugnent à une notation ; mais elles sont ici peu importantes pour notre objet.



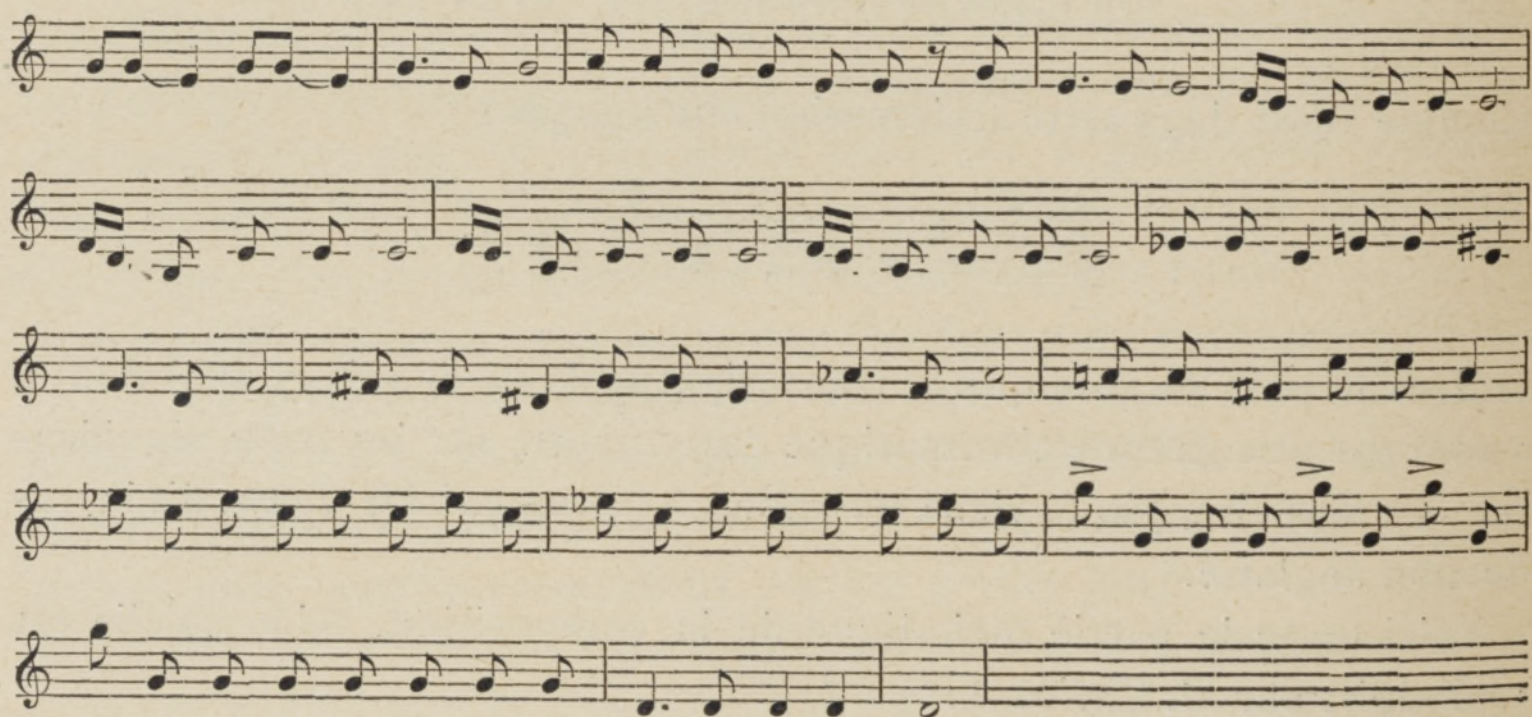
II. *Appel général, acclamation, invitation aux nuages pour qu'ils apparaissent et descendent sur la terre :*



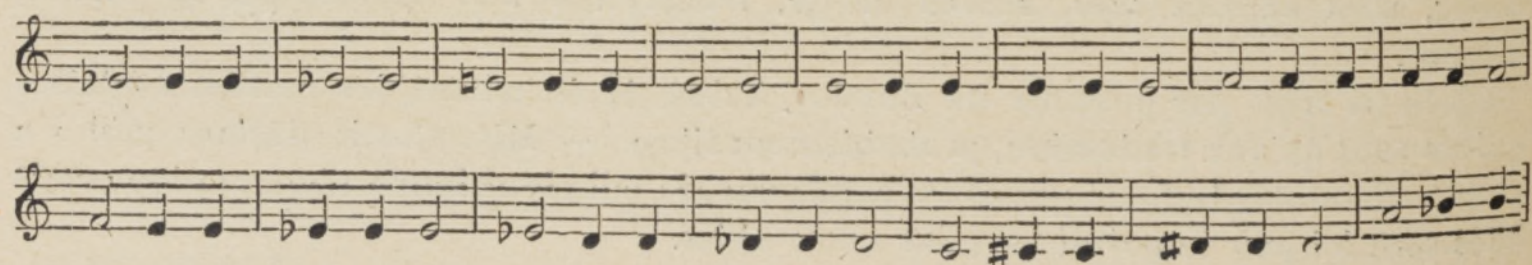
III. *Signal pour le silence :* 

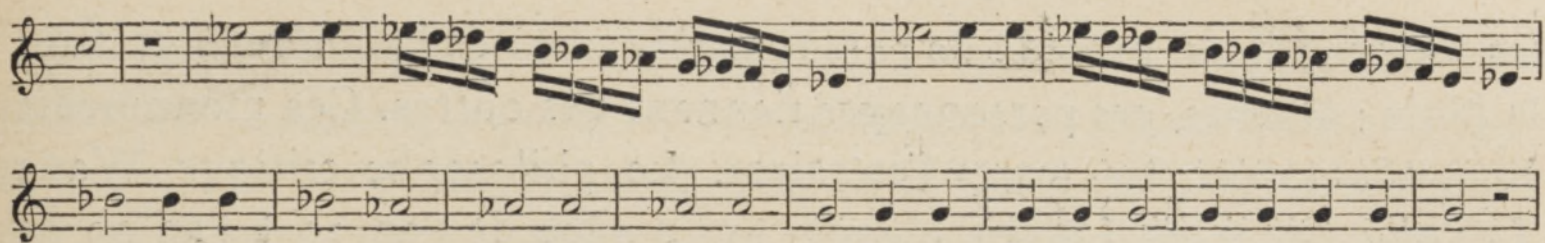
IV. *On frappe sur des plaques de métal pour imiter le bruit du tonnerre.*

V. *Chant des vierges. Sens général des paroles : Viens, reviens, tombe, bonne pluie !*

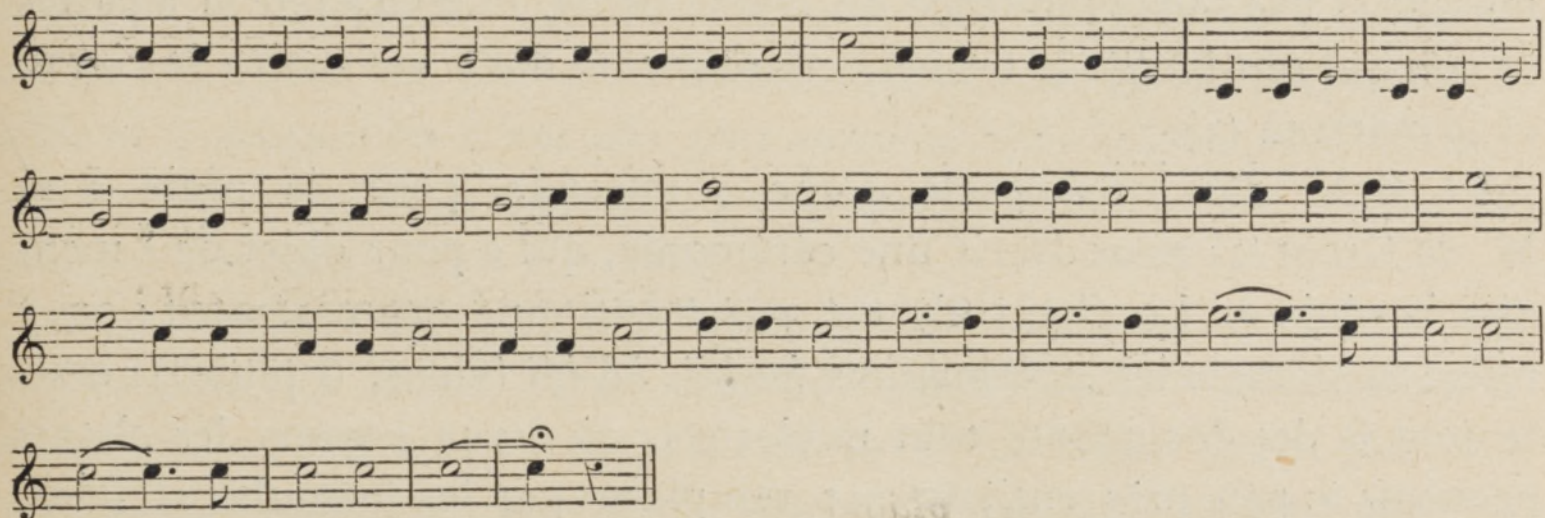


VI. *Invocation au dieu de la Pluie. Sens général des paroles : Grand dieu de la Pluie, entends-nous, protège-nous. (Great Rain-God, hear us, etc...)*

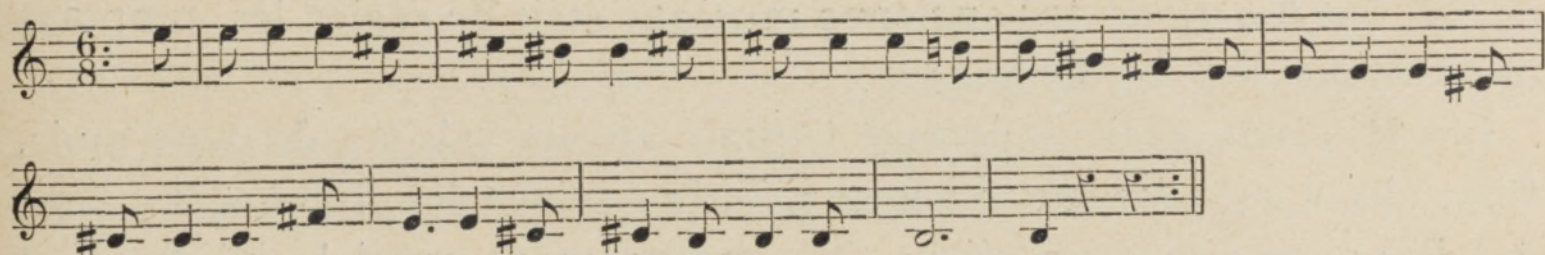




VII. *Chœur sur la pluie. Sens général: le chœur exprime sa joie de voir tomber la pluie. C'est un hymne d'actions de grâces.*



Je citerai encore, comme type d'imitation instinctive réalisée par le dessin mélodique et sa direction, cette prière à Wakonda, chez les Indiens Omakas (1) :



Les guerriers chantent cette mélodie après s'être peint le visage en noir (imitation des couleurs de l'orage).

De l'Amérique, passons maintenant à d'autres contrées. Les airs magiques pour la pluie reproduits par Lumholtz, Miss Fletcher, Farewell, Loomis, Troyer, etc., peuvent être rapprochés d'une multitude de faits du même genre.

*
* *

Chez les Chinois, la pluie et le vent sont des divinités fort anciennes auxquelles on sacrifie. Le dieu du tonnerre, qui apparaît dans une période plus récente, est représenté d'après le principe magique de l'imitation. Un bas-relief le fait voir frappant avec un marteau sur les tambours placés des deux côtés de son char que des servants tirent sur

(1) *The Wa-Wan Press*, vol. 3.

les nuages ; il est précédé de personnages armés de bannières signifiant la pluie ; ailleurs, ces personnages tiennent des outres. Ces monuments concordent avec les textes littéraires. Le philosophe critique Wang Tch'ong (sorte de Lucien chinois qui a vécu de l'an 19 à l'an 90 de notre ère) raille déjà la conception du tonnerre qu'on représente avec la figure d'un homme fort, tenant de la main gauche des tambourins réunis et, dans sa droite, des marteaux. Aujourd'hui, où ce symbole s'est modifié et fixé sous l'influence du bouddhisme, le dieu à tête et à pattes de coq qui représente le tonnerre tient encore dans ses mains le ciseau et le marteau (1).

Le livre des rites parle d'une « offrande pour la pluie » et M. de Groot (2) nous décrit une cérémonie, qui a pour objet de « mendier la pluie ». Le chant n'y est pas mentionné expressément ; on y relève seulement les exclamations *hô-lâi, hô-lâi* (viens, ô pluie !) ; mais ce sont là des documents tout modernes, où nous voyons les chants primitifs à peu près entièrement remplacés par les formules récitées, par les rites manuels et les symboles matériels. Il est permis de croire qu'à l'origine les choses se passaient autrement. Dans l'ancienne mythologie chinoise, la sécheresse est produite par des démons qui ont pour séjour le sud mystérieux, les contrées tropicales (Chavannes) ; or une des fonctions de l'ancienne musique était de régler les rapports de l'homme avec les démons.

Les Hindous avaient partagé l'année en six saisons de deux mois. Pour chacune d'elles, entre autres pour la « saison des pluies », il y avait des *Rags*, ou airs particuliers, d'un arrangement spécial, qui devaient être chantés dans la saison à laquelle ils se rapportaient, non dans une autre. Les modernes, ayant perdu le sens des choses primitives, ont donné diverses explications de ce calendrier musical. Ils ont dit que, d'après les Hindous, la rapidité ou la lenteur avec laquelle se propage le son est due à l'état de l'atmosphère (air raréfié ou condensé) et que, cet état variant selon les saisons, le mouvement et la nature des *Rags* devaient varier en conséquence (Aug. Willard). On a suggéré aussi que chaque saison produisant un état psychologique différent, la joie au printemps, la tristesse en automne, etc., on pourrait voir dans ce système une application du principe général d'après lequel la musique est capable d'exprimer les divers sentiments (William Jones). Ainsi s'expliquerait que chaque saison ait ses chants particuliers.

(1) A. Chavannes, *Etude des bas-reliefs de Kia-siang-hien*, cours du Collège de France, 1908.

(2) Dans ses *Etudes sur les fêtes annuellement célébrées à Emouy*.

La véritable explication est que chaque Rag était censé avoir une action sur la nature, et produire par lui-même les caractéristiques d'une saison. De là l'interdiction de chanter un air en dehors du temps prescrit, sous peine d'amener de graves perturbations, contraires à ce qui était attendu. Une jeune fille ayant chanté innocemment, pour exercer sa voix, le Rag *Maig Mullar*, elle arracha aussitôt aux nuages une ondée bienfaisante qui rafraîchit tout le Bengale et préserva le pays des horreurs de la famine. Sir W. Ouseley, qui rapporte cette légende, ajoute que quand un Européen demande comment un tel fait est possible et pourquoi on n'use pas plus souvent de ce moyen pour préserver les fruits de la terre, on lui répond que le secret de ces chants est aujourd'hui perdu (1).

Dans l'antique Egypte, pays agricole par excellence, le roi, rendu responsable des saisons, était regardé comme capable de produire la sécheresse ou la pluie, parce qu'il était prêtre en même temps que souverain, et, comme tel, doué d'une voix toute-puissante et magique. Un texte fait connaître que, dans une circonstance où on a besoin de citernes, on lui rappelle que par sa voix il peut produire l'eau désirée.

Le document le plus intéressant et le plus ancien que je puisse citer est certainement l'hymne au Nil, analogue à une incantation pour la pluie.

Les premiers habitants qui ont pénétré dans le pays ont dû être frappés de phénomènes singulièrement étranges. Ils voient d'abord un fleuve dont les sources leur échappent et qui sort de deux gouffres insondables (entre Eléphantine et Philæ) ; ce fleuve change plusieurs fois de couleur : au moment où la végétation est desséchée par les vents ayant passé sur les sables du sud (juin), il a des eaux bleu clair ; il augmente de volume, et, chargé des détritits des marais de Bahr-el-Ghazal, il roule des eaux verdâtres (que l'on prendra plus tard pour les larmes d'Isis pleurant son époux) ; il augmente encore, et ses eaux se colorent d'un beau rouge, comme s'il roulait du sang ; il inonde ses rives, et avant de se retirer, y dépose un limon qui, pour les riverains, est la vie. Comment ne pas voir là un esprit, une personne agissante, quelqu'un ?

L'hymne au Nil, tel qu'il a été traduit et commenté par M. Maspero

(1) L'attribution par les Hindous de chants spéciaux aux différentes saisons de l'année peut être rapprochée de la division du jour de 24 heures en six périodes, avec des chants particuliers à chaque période. Au temps du roi Akber, un musicien très habile, Mia Tonsine, ayant chanté en plein midi le *Rag de la nuit*, produisit aussitôt l'obscurité sur l'espace où portait la voix. (Sir W. Ouseley.)

en 1868, se présente à nous comme un échantillon de poésie lyrique et d'incantation magique très ancienne. Dans les vers, le nombre des syllabes n'est pas constant, mais le texte est divisé en versets annoncés par une écriture à l'encre rouge (1). Cet hymne, d'après la version qui nous est parvenue (2), appartient à une époque récente, où le culte du Nil est organisé brillamment, comme celui de Dionysos ou d'Adonis ; mais il contient un passage où l'idée musicale est d'abord nettement indiquée, et où nous trouvons comme le souvenir de l'incantation primitive, d'où tout le reste du poème est sorti, par voie de développement oratoire ou d'amplification poétique.

Strophe XI. — *Un chant de fête s'élève pour toi sur la harpe, avec l'accompagnement des mains.* — Tes jeunes gens et tes enfants t'acclament, — et préparent leurs longues théories. — Tu es l'ornement auguste de la terre, — faisant avancer ta barque à la face des hommes, — relevant le cœur des femmes enceintes, — aimant la multitude de tes troupeaux.

Dans la dernière strophe, on trouve, rythmiquement disposée, une série d'appels ou d'exclamations qui s'accordent bien avec le caractère impératif de l'incantation magique primitive.

Prospère (déborde !), allons ! Prospère, allons ! — ô Nil, prospère, allons ! — ô Nil, prospère, allons ! — Pour les troupeaux et pour les vergers ! — Prospère, allons ! ô Nil, prospère, allons !

Chez les Nègres de l'Afrique centrale, le féticheur (*ganga, chitome*) a des chants pour faire tomber la pluie.

*
* *

Chez les Grecs, nous trouvons la même croyance fondamentale, sans barbarie cultuelle comme au Mexique, avec toute la poésie que peut donner à ses mythes un peuple artiste. Pour eux, la pluie est *quelqu'un* ; c'est l'idée que je vois derrière la formule du vieil Homère, qui ne dit pas : « Il pleut », mais : « *Zeus pleut* » (3). Zeus, c'est toute la vie atmosphérique. Empédocle, bien qu'il soit très postérieur (v^e s. av. J.-C.), indiquait un des articles du programme de la magie musicale quand il disait : « ... Tu changeras la pluie d'orage en sécheresse pour les hommes, ou bien de la sécheresse d'été tu feras sortir la pluie salutaire aux arbres, et rafraîchissante (4). » Plus particulièrement, la pluie

(1) Œuvre d'un scribe (Ennana) auteur du *Conte des deux frères*.

(2) Il y en a deux exemplaires, dont les variantes attestent l'existence d'un modèle ancien.

(3) *Iliade*, XII, 25 ; *Odyssée*, XVI, 457.

(4) Edit. Mullach (*Fragmenta phil. græc.*), p. 14 (collection Didot).

avait pour personnification les Hyades, auxquelles on avait constitué une gracieuse légende. Malheureusement, nous n'avons sur elles que des témoignages appartenant à une période où les croyances primitives ne subsistaient plus que dans le bas peuple, et où le sens exact des mythes était perdu. Mais dans cette partie de la mythologie antique, aussi confuse que la plupart des autres, voici une belle idée à recueillir.

Pour les Grecs, sensuels et poètes à la fois, la pluie qui féconde les champs, c'est l'hymen du ciel s'unissant à la terre. Le désir (Erôs) pousse le Ciel à pénétrer la Terre ; le désir pousse la Terre à recevoir le Ciel. La pluie est nuptiale (*id.* dans la Nouvelle-Zélande). Les fruits de cette union grandiose sont l'herbe que paîtront les troupeaux, les céréales, la belle végétation des arbres. « De tout cela, *c'est moi qui suis la cause.* » Qui parle ainsi ? Aphrodite, dans un fragment d'Eschyle (1) ; Aphrodite, qui est la déesse de la fécondité printanière parce qu'elle règne en maîtresse souveraine sur le cœur des vivants, bêtes, hommes et dieux, sur toute la nature. Or, il y avait des hymnes à Aphrodite ; on l'invoquait ; on la chantait. Au début de son *Hippolyte*, Euripide lui fait dire : « J'ai beaucoup de noms, » froide formule qui ne fait peut-être allusion qu'au grand nombre de villes qui avaient élevé un temple à la déesse, mais formule qui est comme le reste glacé d'une ardente croyance primitive et très générale, attestée par des hymnes.

Ces idées grecques de magie sont passées chez les Latins. Lucain dit, en parlant des incantations d'une magicienne de Thessalie, qu'elles déchaînent une pluie diluvienne, dissimulent Phœbus derrière des nuages, et font gronder la foudre à l'insu de Jupiter lui même :

... omnia complent
Imbribus, et calido producunt nubila Phœbo,
Et tonat ignaro cœlum Jove !...

Sous la plume de Lucain, tout cela n'est sans doute que de la littérature et de la rhétorique ; mais c'est en gros un témoignage de superstitions populaires.

Sénèque (2) dit que la grossière antiquité (romaine) croyait qu'on pouvait attirer ou repousser la pluie par des chants (*attrahi cantibus imbres et repelli*). Si l'on veut avoir une transposition de cette idée, devenue abstraite, ou sa réduction au rôle de simple métaphore (phénomène que nous aurons plus d'une fois l'occasion de constater), on peut citer, dans la liturgie catholique, l'introït du iv^e dimanche de

(1) *Danaïdes*, II. Dans les *Choéphores*, Clytemnestre, racontant l'assassinat de son mari, parle de cet hymen du ciel et de la terre.

(2) *Quæst. nat.*, 4, 7.

l'Avent : « *Rorate cœli desuper, et nubes pluant justum*. Laissez tomber votre rosée d'en haut, cieux ; que des nuages tombe une pluie de justice ! »

Voici un fait voisin, assez curieux. L'auteur arabe du *Livre pour adoucir le temps par la connaissance des airs* (le Caire, imprimerie Tewfikich, 1319 H., p. 7), dit que « si une source est peu abondante et qu'on veuille l'augmenter, il faut choisir sept garçons beaux, sachant bien jouer du 'oud, connaissant bien le rythme, et doués d'une belle voix. Ils jouent, bien ensemble, un air particulier pendant trois heures ; et la source se met à couler, de sorte que leurs pieds en sont mouillés. »

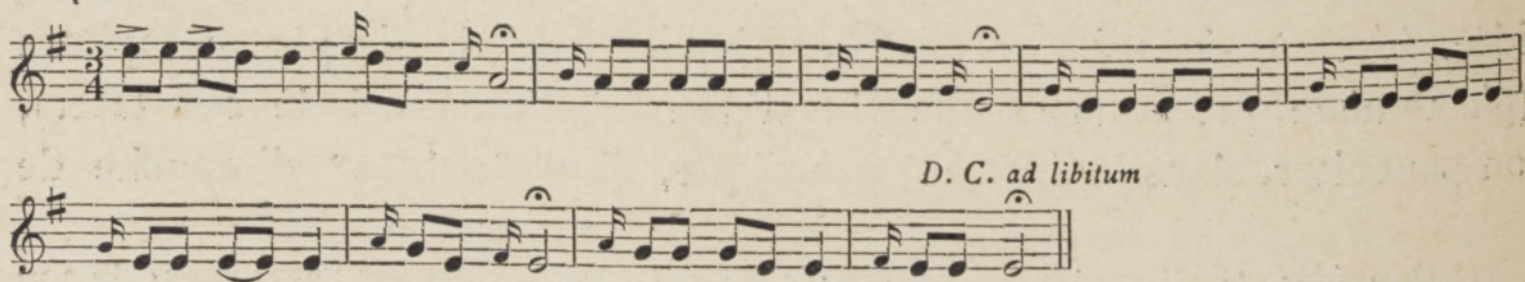
II

Tout autant que la pluie, le soleil est nécessaire à la vie et à la fécondité du sol. A l'homme, il faut tour à tour du sec et de l'humide ; toute l'existence des fruits de la terre est suspendue à ces deux états de l'atmosphère. Quelle est la loi qui les détermine ? Comment peut-on obtenir l'un ou l'autre ? Le savant moderne ne le sait pas ; mais le primitif n'a pas d'hésitation en matière de météorologie : il possède une doctrine ; il sait que le beau temps et l'orage, comme le chaud et le froid, la lumière et l'ombre, l'abondance et la disette, sont des Esprits, et que l'on doit traiter ces Esprits par des incantations.

La personnification du soleil a été si universelle et le lyrisme que cette idée a provoqué est si abondant que quelques indications suffiront.

Chez les Indiens Ojibwa, au cours d'une cérémonie d'initiation (*midè-wiwin*), si le ciel devient menaçant, le prêtre chante pour dissiper les nuages une série d'airs, dont je détache un fragment donné par Hoffman (1). La mélodie y est accompagnée de paroles signifiant : *Le ciel est tel que je vous le dis* (comme si le prêtre créait le beau temps, en affirmant que le ciel est beau) :

Assez lent



(1) *Journal de Folklore américain*.

Ces formules, si elles sont reproduites avec exactitude (ce que je suis hors d'état de vérifier, tout en étant disposé à le croire), sont aussi curieuses que les formules du chant pour la pluie. Elle sont, elles aussi, une imitation ; elles aussi, elles cherchent à réaliser « le semblable par le semblable », selon la grande règle magique. J'y vois une image de sérénité. Comment cette image est-elle obtenue ? Je signalerais l'emploi d'une gamme sans demi-tons, si ce n'était là un effet que nous jugeons du point de vue moderne, par comparaison et contraste avec notre gamme actuelle. Mais il y a le mouvement, le grand nombre de points d'orgue, la direction descendante du dessin mélodique, symbolisant ici un retour au calme, l'arrêt prolongé sur certaines notes... tout cela est bien approprié, sinon au génie, du moins à l'intention naïve d'un primitif qui veut arrêter une menace du temps, la suspendre, et qui la combat par l'illusion du phénomène contraire, en s'imaginant que « quand les choses sont dites — ou chantées ! — elles sont faites ».

Un papyrus égyptien du British Museum, traduit par W. Pleyte, indique les « paroles magiques (à dire) lorsqu'on jette Apophis dans le feu ». Ces « paroles » peuvent être considérées comme un chant, car le même mot est employé, dans ce manuscrit (*Paroles des Pleureuses*), pour désigner un véritable hymne divisé en strophes avec refrain. La recette a pour objet de ramener la sérénité dans l'atmosphère et elle est accompagnée de renseignements très précis sur l'opération magique à accomplir : « ...Apophis doit être fait en cire, et son nom maudit gravé sur l'objet en couleur verte ; il faut ensuite le mettre dans le feu, et le feu le consume en présence de Râ. Faites cela au matin, en plein jour, ou au soir, en présence de Râ, lorsqu'il se repose en Ankhiti, à la sixième heure de la nuit, à la huitième heure du jour, quand la nuit tombe, à chaque heure de la nuit ou du jour, à un jour de fête, au premier jour du mois, au sixième, au quinzième, à un jour quelconque : *et il n'y aura plus de foudre ni de tonnerre dans le ciel.* » (Traduction Pleyte.) Nous sommes autorisés à croire qu'un chant faisant partie d'un rituel magique avait lui-même, nécessairement, un caractère magique.

Au moment d'une éclipse, les peuplades sauvages frappent aujourd'hui sur des instruments de peau et de métal et font un bruit assourdissant ; ce n'est certes pas de la « musique », et nous pourrions laisser en dehors d'une histoire de l'art ce tapage grossier, rappelant le charivari encore en usage dans certaines provinces ; mais voici une légende montrant qu'il y a là une très ancienne croyance ; je l'emprunte aux Japonais :

Un jour, la déesse du soleil, Amatérasu, capricieuse comme toutes les déesses, va

se cacher dans une caverne. Voilà le monde plongé dans l'obscurité et l'angoisse. Les dieux qui composent l'Olympe d'Extrême-Orient viennent supplier Amatérasu de reparaître dans son royaume. Elle reste inflexible. Un dieu plus avisé que les autres imagine alors le stratagème suivant. Il prend six grands arcs, les attache fermement ensemble, les fixe sur le sol, et se met à faire vibrer doucement les cordes de cette harpe improvisée. Puis il fait avancer sur le bord de la caverne la blonde Améno-Uzumé, dont la robe est brodée de fleurs, les cheveux noués avec des pampres de vigne. Tandis que les cordes des arcs se font entendre, Uzumé marque la mesure avec une branche de bambou qu'elle tient dans sa main, puis, suivant le rythme, elle danse, enfin elle chante. Attirée et charmée par la puissance de la mélodie, la déesse du soleil sort de sa caverne, et, avec la lumière, la joie est rendue au monde. Cette épreuve donne à réfléchir aux dieux : ils se mettent à cultiver la musique, le chant et la danse, pour que, si le cas se renouvelle, ils puissent se tirer d'embarras.

Comparez, dans le culte catholique, pour tous ces usages, les *Rogations*.

JULES COMBARIEU.

Publications et exécutions récentes. — Correspondance.

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE, A PROPOS D'UNE RÉCENTE ÉTUDE DE MICHEL BRENET. — Dans la *Rivista musicale* de Turin, éditée par MM. Bocca (dernier cahier de 1907), notre éminent compatriote Michel Brenet a publié, sur *la musique descriptive*, une étude que je n'ai pu lire au moment où elle a paru, — durant les mois d'hiver, à Paris, le temps fait défaut ! — mais que j'avais mise en réserve, me proposant bien d'en prendre connaissance, au premier loisir, pour mon agrément et pour mon instruction. Michel Brenet est un des rares écrivains dont je ne laisse passer aucun opuscule, certain d'apprendre beaucoup dans tout ce qu'il écrit. Et tout d'abord voici une brève bibliographie du sujet que je lui demanderai la permission de reproduire, en y ajoutant le travail de l'auteur :

WILHELM TAPPERT : Chapitre sur la *Zooplastique musicale* dans ses *Musikalische Studien*, Berlin, 1868. Remonte à peine au xvi^e siècle.

JULES CARLEZ : *Les musiciens paysagistes* (*Mémoires de l'Académie de Caen*, 1870, p. 216 et suiv.).

AD. JULLIEN : *Airs variés*, 1877, in-12, p. 137. Ne remontent qu'à Lulli.

R. HOHENEMSER : *Ueber die Programmusik* (*Sammelbände der Int. musikges.*, t. I, 1899-1900, p. 307 et suiv. Traite la question de principe ; pas d'historique.

M. WOELFFLIN : *Zur Geschichte der Tonmalerei* (*Sitzungsberichte...* mémoires de l'Académie de Munich, années 1897 et 1898). Traite de l'orage en musique, mais ne remonte pas au delà de l'époque classique.

MAURICE GRIVEAU : *L'interprétation artistique de l'orage* (dans la *Revue musicale* de Turin, vol. III, année 1896, p. 684 et suiv. *Id.*)

MAX VANCSEA : *Geschichte der Programmusik* (*Die Musik*, 2^e année, t. IV, p. 323 et suiv., 403 et suiv.). Prend la musique instrumentale du xvii^e siècle comme point de départ.

M. KLATTE : *Zur Geschichte der Programmusik* (Berlin, 1905), VII^e vol. de la collection publiée par R. Strauss. S'arrête très brièvement à la Renaissance.

FRIEDERICK NIECKS, auteur d'un gros livre récemment paru en anglais : *Musique à programme dans les quatre derniers siècles* (Londres, 1907).

MICHEL BRENET : *Essai sur les origines de la musique descriptive* (*Rivista musicale italiana* de Turin, Bocca, dernier fascicule de 1907).

La question que s'est posée Michel Brenet est la suivante : Quelles sont les origines historiques de la musique descriptive ? Quand a-t-elle commencé ? Avec sa prudence habituelle, l'auteur conclut ainsi (p. 729 de la *Rivista* de Turin) :

« Le premier musicien qui s'écria : *Et moi aussi je suis peintre !* se perd dans la foule anonyme des musiciens du moyen âge. Peut-être était-ce un de ces moines, retiré dans la paix des cloîtres, qui, entre les longs offices de jour et de nuit, s'occupaient à enluminer des manuscrits et à composer des séquences. On pourrait aisément découvrir dans le répertoire du chant grégorien de nombreux exemples de commentaire ou de description par le chant d'un mot ou d'une phrase du texte. »

Sur un sujet dont je ne connais pas le détail aussi bien que Michel Brenet, mais auquel j'ai beaucoup réfléchi en ce qui concerne les origines, je voudrais soumettre à mon savant confrère quelques observations.

Ce n'est pas au moyen âge que je remonterais pour trouver les premiers monuments de musique descriptive : c'est à la magie musicale de l'époque pré-historique. Notre art musical moderne est issu d'un art musical religieux, et l'art musical religieux est issu lui-même de l'art musical magique qui lui est antérieur. Or les rites religieux et les rites magiques sont fondés sur une même loi : l'*imitation*. De ce fait, je pourrais citer une multitude d'exemples, pris dans tous les pays. Quelques indications me suffiront. Chercher quel est le compositeur qui, le premier, a fait de la description, me paraît aussi illusoire que de rechercher, selon le mot de l'empereur Julien, quel est l'homme qui a éternué le premier. Ce n'est pas à une date, c'est à un *principe* (dont l'application est vieille comme l'humanité) qu'il convient, je crois, de rattacher de pareils faits.

Au v^e siècle avant J.-C., il y a chez les Grecs des virtuoses très habiles qui — toutes proportions gardées — faisaient, avec une sorte de clarinette, des tours de force analogues à ceux de nos descriptifs actuels. Leurs prouesses s'encadrent dans un art affranchi de la construction antistrophique et accompagné de danses et de gesticulations mimétiques ayant nettement pour objet la représentation de certains mythes. Les historiens de la musique voient là une dégénérescence ou une évolution, et il est certain que, restreinte à une période limitée et à un genre spécial comme le dithyrambe, cette opinion est exacte ; mais nous devons voir les choses autrement, si nous voulons saisir l'histoire de l'art à ses débuts.

Nous savons que les primitifs ont employé le chant et la danse pour *imiter* des états affectifs et des mouvements extérieurs. Il est inadmissible que, conformément à ce principe de la magie, *le semblable agissant sur le semblable*, on ne se soit pas servi, de très bonne heure, de quelques premiers instruments à vent ou à percussion pour certains mimétismes qui, non seulement sont accessibles à l'exécution instrumentale, mais qui ne sont possibles que par elle : ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la danse de chasseurs qui imitait les bonds de certains animaux, trouvait un complément naturel dans la reproduction sur le métal, ou sur une peau tendue, ou sur quelque « flûte de Pan », soit de l'intensité, soit du timbre même de la voix de l'animal qu'on voulait dominer. Il en est de même

pour les bruits de la nature, quand on voulait produire quelque phénomène physique. (Chez les Indiens d'Amérique, *toute* la musique est descriptive.)

On peut rattacher la théorie aristotélicienne de l'imitation, loi de tous les arts, à la magie primitive ; je vois en elle une généralisation systématique d'usages très anciens sur lesquels était fondée l'incantation. Mais il est à remarquer que cette théorie ne vise pas seulement les arts plastiques, les divers genres de poésie, ou la mélodie avec des paroles : elle s'étend aussi à la musique instrumentale pure.

Dans cette curieuse théorie d'Aristote, qui doit nous apparaître avant tout comme un fait dont il convient de donner la raison en cherchant ses antécédents, Aristote affirme qu'on « imite » par le rythme et l'harmonie joints à la parole ou employés *seuls* ; il donne comme exemples d'« imitation » faite sans le secours de la parole et du chant, l'aulétique, la citharistique, et tous les arts de même nature, comme celui de la syrinx. Il considère le jeu de la flûte ou des cordes comme un moyen d'imitation au même titre que l'épopée et la poésie tragique. Après avoir dit que, dans la peinture et dans le drame, on peut représenter les hommes tels qu'ils sont, ou meilleurs, ou pires, il va jusqu'à dire que « dans l'orchestique, dans l'aulétique et la citharistique, ces différences peuvent se rencontrer ».

Une thèse aussi hardie, tendant à se limiter aux choses morales, ne pouvait être fondée que sur l'observation. La musique instrumentale que connaissait Aristote et qui lui donnait le droit de parler ainsi, avait pu prendre son modèle dans la mélodie chantée avant d'acquérir une science et une finesse capables de représenter les caractères à l'aide des modes et des rythmes ; mais nous savons qu'il y avait une musique instrumentale purement descriptive qui excellait à représenter certains épisodes pittoresques de la vie des dieux. Cette dernière forme, préparée, comme toutes les manifestations d'art, par une période populaire et non artistique, ne peut avoir son origine que dans les rites de la magie.

Il semble qu'il y ait quelque chose de paradoxal à vouloir rattacher les *effets* les plus brillants de l'orchestre moderne à ce qu'il y a de plus lointain et de plus grossier (pour un musicien) dans la civilisation préhistorique. Je suis cependant convaincu que quand un Mendelssohn emploie un souple dessin mélodique pour imiter l'ondulation d'un serpent ; quand Wagner se sert des notes les plus graves d'un bass-tuba pour représenter un dragon monstrueux ; quand un Beethoven ou un Rossini s'appliquent à peindre un orage, ils font — avec le génie en plus et la superstition en moins — un travail que les primitifs ébauchaient déjà dans leurs opérations magiques.

Les faits se sont ainsi succédé :

1^{re} phase : La magie primitive opère à l'aide de rites oraux qui *imitent* l'état affectif ou le phénomène visé par l'incantation ;

2^e phase : L'Esprit auquel on s'adresse est désormais regardé comme un dieu supérieur, auquel on donne peu à peu une biographie ; la religion est constituée. Le culte continue à *imiter* les faits qui constituent l'histoire des dieux.

3^e phase : De là naissent le drame, le lyrisme, tout l'art religieux, puis l'art profane.

Le lyrisme est fondé sur l'union de la poésie et de la musique, qui, toutes deux, *imitent* à leur façon. Dans une première période, c'est la poésie qui prédomine ; dans une autre, la musique passe au premier rang et finit par s'absorber (sous l'empire romain) dans la pantomime.

On peut concevoir ainsi la genèse et l'évolution des « genres », c'est-à-dire des formes d'art qui ont un caractère plus ou moins savant. Mais en dessous, ou à côté, sans se transformer, et en se bornant à progresser dans le sens de l'adresse pure, a persisté un type d'imitation qui s'est probablement constitué dès l'origine dans les usages de la magie : c'est l'imitation par la musique instrumentale pure.

Sans insister sur cette obscure question des origines, voici un fait bien connu qui permet de rattacher notre brillante musique descriptive du ^{xix}e et du ^{xx}e siècle à la magie par l'intermédiaire de la religion.

Par des témoignages divers, — ceux de Strabon, de Pollux et du scholiaste de Pindare, — nous savons qu'en l'honneur d'Apollon, bien avant l'ère chrétienne, on exécutait des « nomes » qui étaient de véritables « symphonies à programme », dont le sujet, comme dans toutes les œuvres antiques, était tiré de mythes précis et de croyances communes : on représentait *la victoire du dieu sur le serpent Python*, légende dont on retrouve l'analogue dans beaucoup d'autres mythologies.

Dans un hymne homérique, il y a une imitation de ce combat et de cette victoire *par la parole* : « Apollon, le dieu qui frappe de loin, lance son trait puissant. Déchiré de cruelles douleurs, le monstre gît palpitant ; il se roule sur un espace immense en poussant de longs et d'épouvantables cris. Il s'enfonce dans la forêt, contracte ses anneaux et se tord çà et là sur le sol, jusqu'au moment où il expire, exhalant sa vie avec des flots de sang. Alors Phœbos-Apollon prononce les imprécations suivantes : « Pourris maintenant là où tu es, sur la terre nourricière des humains ; tu ne vis plus ; tu ne seras plus le fléau des mortels, etc... » Je vois là le développement d'un acte de magie devenu un acte de commémoration, *honoris causa*, quand les Dieux ont remplacé les Esprits et que le culte a une régulière organisation sociale.

Or nous savons que, dans des concours publics, des instrumentistes virtuoses *imitaient* tous les fait indiqués dans l'hymne homérique. La « symphonie », si on peut l'appeler ainsi, avait une introduction (*proème*) ; une première partie (*ampeira*) qui était la préparation au combat ou la reconnaissance du lieu où la lutte allait s'engager ; une seconde partie qui était la *provocation* ; un troisième mouvement (*iambes*), consacré au combat lui-même, où on entendait les défis d'Apollon mêlés aux sifflements du monstre ; ensuite la victoire du dieu, et enfin (*syringes*) les derniers soupirs du dragon. Le texte de Strabon avait fait croire d'abord que le programme était réalisé à l'aide d'un orchestre varié : cithares, flûtes, trompettes, syrinx, cymbales, chœurs chantés et danses. On pense aujourd'hui que ces diverses formes d'expression étaient dues à un seul et unique aulète, habile à changer de timbre, de rythme, de mode, et chargé de l'exécution tout entière du nome. Quoi qu'il en soit, cette musique *descriptive* était célèbre dans l'antiquité.

A ce moment, la musique est un « art » déjà très avancé, issu de la magie ; l'imitation instrumentale n'aura plus qu'à se détacher du culte et de la croyance et à s'unir à la danse mimétique pour faire les délices de la Rome impériale. Les symphonistes modernes et les faiseurs d'opéras reprendront le legs du passé et le traiteront comme les poètes de la Renaissance traitaient la mythologie antique : ils en tireront des « effets » plus ou moins heureux, ou bien ils s'en serviront comme d'un cadre traditionnel où ils mettront soit l'imitation d'un projet librement choisi, soit l'imitation de leur *moi*.

J. C.

DIVERSES DÉTERMINATIONS DE LA GAMME MAJEURE. — À propos d'une lettre de M. Raouf Yekta (Constantinople) parue ici même le 15 avril, j'ai commencé à résumer (*Revue musicale* du 1^{er} mai) quelques déterminations arithmétiques des degrés de la gamme majeure. Je termine aujourd'hui ce résumé.

Gamme de Delezenne. Ce physicien (professeur à Lille, xix^e siècle) a cru reconnaître empiriquement que le *ré* de la gamme de Zarlino devait être abaissé d'un comma. La gamme est donc, selon lui, d'après la pratique des musiciens qu'il a soumis à ses expériences :

III.	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
		$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

Ici les deux tétracordes *do-fa*, *sol-do* sont semblables, et ce sont, au contraire, les deux tétracordes *mi-la*, *si-mi* qui ne le sont plus (le premier est un ton de Ptolémée, le second un ton de Didyme ; et cette échelle *mi-mi* est symétrique de II (1).

Ce n'est plus la quatrième quinte, mais la troisième, *sol-ré*, qui est faible.

Toutes les tierces sont harmoniques, à l'exception de la tierce mineure *si-ré*, qui est faible. L'accord mineur *ré-fa-la* est devenu juste, mais c'est maintenant l'accord de la dominante *sol-si-ré* qui est faux, de sorte que, *au point de vue de la gamme majeure*, le perfectionnement que Delezenne a cru apporter à la gamme de Zarlino est au moins contestable.

Mais si, par un processus inverse de celui qui nous a donné la gamme de Zarlino, on construit sous *la-mi-si* trois accords parfaits mineurs, on tombe précisément sur la gamme de Delezenne, qui apparaît ainsi comme la forme harmonique de la gamme mineure normale.

Dans l'enchaînement

	<i>sol-si-ré</i>	<i>ré-fa-la</i>
	<i>do-mi-sol</i>	<i>la-do-mi</i>
<i>fa-la-do</i>		<i>mi-sol-si</i>

le point de vue harmonique sacrifie donc l'un ou l'autre des accords centraux, selon qu'on envisage l'aspect majeur ou mineur.

La gamme III est beaucoup plus ancienne que Delezenne ne le croyait sans doute, et antérieure même à Zarlino : car c'est celle qui résulte de la division du monocorde adoptée par Bartolomeo Ramis de Pareja (*Musica practica*, Bologne, 1482 ; rééditée par J. Wolf en 1901 dans les publications annexes de la Société internationale de musique ; *tractatus primus, cap. secundum*). Mais j'oublie que je me suis interdit de toucher à l'histoire !

On peut concevoir encore autrement la construction de la gamme.

Lorsqu'on dépasse le cinquième terme de la série des quintes, on tombe sur un son qui, ramené dans les limites de l'octave, frotte contre le premier terme à intervalle moindre qu'un ton. Il semble que plusieurs peuples aient renoncé à franchir ce degré, et se soient arrêtés aux quatre premières quintes, obtenant ainsi une gamme de cinq sons, sans demi-tons :

(1) V. la *Revue musicale* du 1^{er} mai.

do	ré	fa	sol	la	do
	$\frac{9}{8}$	$\frac{32}{27}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{32}{27}$

où les seuls intervalles entre deux degrés consécutifs sont la tierce mineure faible, $\frac{32}{27}$, et le ton $\frac{9}{8}$.

Or l'idée vient assez naturellement de recouper les deux tierces et de compléter la gamme en déterminant *mi* et *si* par la condition que l'accord de la tonique (*do-mi-sol*) et celui de la dominante (*sol-si-ré*) soient justes : ce qui conduit à

IV.	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	

Les deux tétracordes *do-fa*, *sol-do* sont semblables, comme dans la gamme de Delezenne ; mais l'ordre des tons majeur et mineur y est inverse : ils sont à tons décroissants ; et non plus à tons croissants.

Cette fois, c'est la cinquième quinte, *la-mi*, qui est faible. Les tierces majeures *do-mi*, *sol-si*, sont harmoniques (par construction), ainsi que les tierces mineures *mi-sol*, *si-ré*. La tierce majeure *fa-la* est forte (diton pythagoricien) ; les deux tierces mineures *ré-fa* et *la-do* sont faibles.

L'accord de la sous-dominante (*fa-la-do*) est donc faux, ainsi que les accords mineurs *la-do-mi* et *ré-fa-la*.

Cette gamme est donc à peu près aussi défectueuse que celle de Delezenne ; mais peut-être son mode de formation mérite-t-il d'être remarqué.

Elle est d'ailleurs identique à la gamme de Rast que M. Raouf Yekta recommande à la sérieuse attention du Conservatoire ; à cela près qu'elle est rapportée ici à *do* comme tonique, alors que M. Yekta la rapporte à *sol* pour la rendre compatible avec l'accord du violon. En effet, dans le ton de *do* elle ne l'est pas, à cause de sa quinte faible *la-mi* (1). Mais comme il est heureux que le violon n'ait pas une cinquième corde, à une quinte au-dessus de la chanterelle ! les raisonnements de M. Yekta tomberaient par terre. A quoi tient pourtant l'exactitude des intervalles de la gamme ! C'est à faire frémir.

Il est clair que notre auteur n'admet ni la transposition ni la modulation. Et en effet la gamme IV est intransposable comme les deux précédentes. Mais évidemment rien n'empêche de prendre, théoriquement, pour point de départ de cette gamme, un son quelconque, par exemple *do* ; ce qui revient à lire les exemples de M. R. Yekta en clef d'*ut* seconde ligne, évitant ainsi d'effarants tours de passe-passe avec le *fa*, le dièse, le bémol, le bécarré.

Nous ferons de même pour l'échelle du mode hypophrygien (grec ; ou mixolydien médiéval ; ou *Yéguiah* turc) déduite de la gamme IV (page 251 de la *Revue musicale*), qui reprendra *sol* pour point de départ, comme celle déduite de la gamme de Zarlino. A propos de cette dernière échelle hypophrygienne (p. 250, *in fine*), M. Yekta nous dit, d'après le R. P. Dechevrens, que c'est l'échelle de Guy d'Arezzo : cela étonne. A défaut de l'ouvrage du révérend père, j'ai sous les yeux le *Micrologus* ; le chapitre III indique deux procédés pour

(1) Elle ne pourrait même pas servir à commencer la *Danse Macabre* !

diviser le monocorde : l'un et l'autre donnent uniquement les intervalles pythagoriciens.

M. Raouf Yekta reproche à la gamme de Zarlino d'avoir une tierce mineure *ré-fa* faible ($\frac{32}{27}$) et une quinte *ré-la* faible ($\frac{40}{27}$). « Mais tournez-vous, de grâce... ! » Sa gamme nous offre deux tierces mineures faibles (*la-do* et *mi-sol*, dans sa notation, avec *sol* pour tonique), une tierce majeure forte (*do-mi*, diton $\frac{81}{64}$), et une quinte faible (*mi-si*).

Ne s'aperçoit-il pas que « pour ne point gâter l'œil il abîme le nez ? » (Ce doit être un proverbe persan !)

Avec cette gamme, la plupart des doubles cordes deviennent impraticables sur le violon. En particulier on ne peut y produire la quinte *mi-si* avec le premier doigt posé simultanément sur les 3^e et 2^e cordes : car cette quinte, en vertu de l'accord du violon, serait harmonique et par suite *mi* trop bas ou *si* trop haut pour la gamme *Rast* de tonique *sol*. Comment les altistes et violonistes turcs, pour donner satisfaction à leur compatriote, exécuteraient-ils l'avant-dernière mesure de l'ouverture de *Fidelio* ?

Au reste il semble bien, à lire M. Raouf Yekta, que la pratique des violonistes orientaux doive différer sensiblement de celle de leurs confrères d'Occident. De célèbres expériences de Stumpf et Meyer tendent à prouver que ceux-ci, en même temps qu'ils font toutes les quintes harmoniques, sans exception, font habituellement l'octave plus grande que le rapport $\frac{2}{1}$, la tierce majeure plus grande que $\frac{5}{4}$, la tierce mineure plus petite que $\frac{6}{5}$.

La vérité est que la pratique ne peut connaître que des tempéraments. Et en effet, où règne la précision impérativement déterminée, où commence la rigidité, il n'y a plus d'art.

G. ALLIX.

Pour être complet, il reste à donner à la gamme d'aspect majeur IV, un pendant d'aspect mineur, de même que la gamme de Delezenne s'est présentée comme pendant de celle de Zarlino :

Les cinq derniers termes de la série des quintes forment une gamme pentaphone :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{mi} & . & \text{sol} & & \text{la} & & \text{si} & . & \text{ré} & & \text{mi} \\ & & \frac{32}{27} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{32}{27} & & \frac{9}{8} \end{array}$$

Si l'on recoupe les deux tierces en déterminant *do* et *fa* par la condition que les accords mineurs *la-do-mi* et *ré-fa-la* soient justes, on obtient la gamme mineure normale :

$$\begin{array}{cccccccc} \text{mi} & & \text{fa} & & \text{sol} & & \text{la} & & \text{si} & & \text{do} & & \text{ré} & & \text{mi}, \\ & & \frac{16}{15} & & \frac{10}{9} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{16}{15} & & \frac{10}{9} & & \frac{9}{8} \end{array}$$

formée cette fois de deux tétracordes de Dydime, et symétrique de IV.

Entre *do* et *do* elle donne les intervalles

$$\begin{array}{cccccccc} \text{V.} & & \text{do} & & \text{ré} & & \text{mi} & & \text{fa} & & \text{sol} & & \text{la} & & \text{si} & & \text{do} \\ & & & & \frac{10}{9} & & \frac{9}{8} & & \frac{16}{15} & & \frac{10}{9} & & \frac{9}{8} & & \frac{9}{8} & & \frac{16}{15} \end{array}$$

LA MÈRE. Va, va, maudite ! tes chants, ô mauvaise,
Ont rendu vains mes efforts.

LA MORT. Non ! tu le vois ! C'est mon chant qui l'apaise.
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

LA MÈRE. Grâce ! Mets fin à ce chant qui me glace !
Tu lui fais mal sans remords !

LA MORT. Folle ! L'enfant dort, son âme était lasse,
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

FOLKLORE ITALIEN ET FRANÇAIS. — M^{me} Adaïewski, dont les études sur les mélodies populaires sont si appréciées, nous écrit de Venise pour nous communiquer le texte du mémoire qu'elle a lu au récent congrès féministe de Rome, et où elle proposa aux femmes italiennes de recueillir avec soin certaines chansons populaires relatives à l'enfance, en commençant par les *berceuses*. Cette charmante proposition fut acceptée à l'unanimité. M^{me} Adaïewski nous écrit en même temps pour nous demander si la *Revue musicale* ne voudrait pas prendre l'initiative de la constitution d'un répertoire où seraient réunies toutes les chansons populaires françaises. Nous répondrons à notre savant correspondant : que ce projet a été déjà réalisé au xix^e siècle, en France, par le ministre Fortoul, sur l'initiative d'Ampère et de Vincent ; qu'en exécution d'une mesure officielle (décret du 13 septembre 1852), des collections d'airs populaires ont été constituées en 6 volumes manuscrits, actuellement à la Bibliothèque nationale où ils figurent sous la cote *Manuscrits français, nouvelles acquisitions*, n^{os} 3338-3343, avec une brève préface de G. Raynaud ; que, depuis, ce projet a été repris individuellement, par un assez grand nombre de folkloristes français, dont les recueils sont publiés ; que le sujet nous paraît à peu près épuisé aujourd'hui ; que cependant la *Revue musicale* accueille toujours avec empressement les chansons populaires inédites qui lui sont envoyées.

M. CASELLA, pianiste émérite, chef d'orchestre de moindre envergure, dirigeait récemment la *Symphonie concertante* de Georges Enesco ; il nous envoie la lettre suivante dont on appréciera l'ingénuité :

Le 2 juin 1908.

MONSIEUR,

En lisant le numéro de la *Revue musicale* du 1^{er} juin, je constate qu'en parlant assez longuement (et dans des termes que je ne saurais trop approuver) de mon très cher ami Georges Enesco et de la première exécution de sa *Symphonie concertante*, vous n'avez oublié qu'une chose, c'est de nommer le chef d'orchestre ; et je vous serais bien reconnaissant de bien réparer cet oubli, car vous me paraissez appartenir à la catégorie des personnes qui considèrent une « première audition » d'Enesco comme un événement musical suffisamment important pour que le nom du ou des interprètes soit mentionné, surtout dans le cas présent, où il s'agit de la plus belle œuvre qu'il ait écrite, *par ma seule initiative*, œuvre enfin arrachée aux cartons, où depuis sept ans un certain nombre de chefs d'orchestre (et non des moindres) l'avaient condamnée.

Je compte sur votre courtoisie pour insérer la présente, et vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de ma plus distinguée considération.

ALFRED CASELLA.

LA HARPE CHROMATIQUE. — Au sujet de la harpe chromatique, nous avons reçu de confrères de la presse deux lettres que nous refusons nettement d'insérer, bien qu'elles soient conformes à notre opinion sur les principes, à cause des attaques qu'elles contiennent contre la vie privée de certaines personnes. La *Revue musicale* tient à honneur de ne traiter que des questions d'art, de théorie, d'histoire, et de n'appartenir à aucune coterie.

Au contraire, nous insérons très volontiers la lettre ci-dessous, parce qu'elle est d'un tout autre esprit.

Nous ferons remarquer à ce propos une singulière contradiction des adversaires du nouvel instrument. Ils déprécient la harpe chromatique, même ils contestent qu'elle ait reçu l'approbation des techniciens et des « compositeurs » ; d'autre part, ils voudraient qu'on la mît de côté *parce qu'elle tend à remplacer l'ancienne harpe à pédales et constitue pour elle un danger*. Thèse singulière ! S'il s'agissait de supprimer un privilège pour le remplacer par un autre, nous serions les premiers à nous y opposer ; mais comment peut-on dire sérieusement que la harpe Lyon menace de remplacer la harpe Erard, lorsqu'on affirme, d'autre part, que jusqu'à ce jour la harpe Pleyel n'a eu qu'un médiocre succès ? N'est-ce pas contradictoire ? Les cinq dernières années ne montrent-elles pas, au contraire, que les deux instruments peuvent vivre côte à côte avec justice égale pour tous ?

Pour affirmer notre impartialité, nous insérerons avec empressement toute lettre où on répondrait, en lui opposant des documents précis, à M. Lyon.

Paris, 9 juin 1908.

« MON CHER DIRECTEUR,

Vous avez été un des premiers à proclamer que la harpe chromatique arrivait à son heure pour donner satisfaction aux compositeurs modernes qui, sans conclure qu'une harpe chromatique ne doit servir qu'à faire des gammes chromatiques, ont été heureux de trouver, dans ce nouvel instrument, un esclave docile de leurs œuvres modulantes et un interprète fidèle de leurs pensées musicales.

On a cherché à créer autour de la harpe chromatique Pleyel une série de légendes que je vous demanderai la permission de combattre pour les détruire, si vous voulez bien donner l'hospitalité, dans votre Revue si documentée, à l'exposé de faits qui présenteront, pour vos lecteurs, je l'espère, un réel intérêt.

A l'intérieur des fortifications de Paris, la harpe chromatique compte pour adversaires :

1^o Les défenseurs de la harpe à pédales, que je ne songe pas à attaquer d'ailleurs, en lui laissant le répertoire musical qui a été fait pour ses ressources comme pour ses difficultés ;

2^o Les défenseurs hyperexcités de la maison qui construit en France ces harpes à pédales et du professeur qui les enseigne jalousement au Conservatoire. Celui-ci, depuis quelque 15 ans, s'est donné la tâche de combattre l'instrument rival. Il s'ingénie à signaler que les simplifications réalisées dans la harpe chromatique ont pour objet d'éliminer peu à peu, pour la faire disparaître ensuite, l'ancienne harpe à pédales.

Les faits répondent à ce procès de tendance. Aucune démarche n'a jamais été faite auprès de qui que ce soit pour déposséder les harpistes à pédales consciencieux des postes qu'ils occupent pour l'instant. Mais si les vieux orchestres symphoniques ou des théâtres continuent à utiliser leurs anciens harpistes à pédales, il faut bien constater, à moins de ne pas vouloir voir, que les organisations orchestrales modernes n'hésitent pas, quand l'occasion s'en présente, à s'adresser aux harpistes chromatiques formés au Conservatoire de Paris ou ailleurs.

Il me paraît intéressant, à ce propos-là, de vous envoyer en communication deux lettres très suggestives : la 1^{re} est de M. Grégor, directeur de l'Opéra-Comique de Berlin, et montrera à un organiste célèbre que c'est lui qui s'est trompé et non pas moi, relativement à l'utilisation de la harpe chromatique Pleyel en Allemagne.

Cette lettre répond d'ailleurs, et victorieusement, à cette critique, désormais à remiser aux accessoires démodés, que la harpe chromatique n'était pas un instrument d'orchestre.

Berlin, 31 mars 1908. — Cher Monsieur, — La harpe chromatique présente des avantages si incontestables que j'ai introduit cet instrument dans l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est même déjà en usage depuis trois ans. Le mécanisme savant de cet instrument donne au musicien la plus grande facilité possible pour porter toute son attention sur l'exécution artistique de sa partie. De ce fait, la diction musicale doit naturellement gagner beaucoup, et c'est un avantage qu'on ne saurait trop apprécier en considérant les difficultés de tâche qui incombent à un orchestre d'opéra. Comme, en outre, le son vigoureux, plein et intensif, de la « harpe Pleyel » laisse bien en arrière l'effet des harpes employées jusqu'ici, cet instrument excellent ne peut qu'être très vivement recommandé à tous les orchestres.

Il m'est aussi très agréable de vous dire tout le bien que je pense de votre « harpe luth ». C'est un instrument indispensable pour rendre des effets analogues à celui pour lequel j'ai eu l'occasion de l'employer dans la Louise de M. Charpentier. Il doit convenir parfaitement pour Les Maîtres Chanteurs.

De plus, son timbre caractéristique, qui évoque la sonorité du clavecin, le rend propre à l'interprétation de pièces écrites pour ce dernier instrument, et comme le dispositif des cordes, identique à celui de vos excellentes harpes chromatiques, permet l'exécution de toutes les combinaisons harmoniques, c'est un instrument irréprochable.

Avec mes sincères félicitations pour vos ingénieuses inventions, recevez, cher Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Hans GRÉGOR.

Après la lecture de cette lettre, on se demandera s'il est loisible à quiconque n'est pas fou, aveugle ou inconscient, de ne pas reconnaître que la harpe chromatique actuelle est bien un instrument d'orchestre.

Il est bon de noter que l'Opéra-Comique de Berlin, comme celui de Paris, fait de brillantes affaires et satisfait, par suite, son public.

Il est aussi intéressant de signaler, à ce point de vue-là, qu'entre le 12 mars et le 22 avril 1908, pour ne prendre que cette période, 16 lettres concluant à l'opportunité de l'enseignement et à la nécessité de la harpe chromatique me sont

parvenues, des chefs d'orchestre dont les noms suivent : Ysaye, Richard Strauss, Amalou, Camille Chevillard, Frédéric Le Rey, G. Witkowski, Barrau, Léon Jehin, J. Kerrion, Louis Pister, Marcel Labey, Emile Bourgeois, Pierre Monteux, J. Jemain, Viardot et Félix Mottl.

La harpe chromatique, d'invention française, est, à l'heure actuelle, enseignée dans les conservatoires officiels suivants : Paris, Lille, Nîmes, Marseille, Perpignan, Bruxelles, Ixelles, Verviers, Milan, Bologne, Venise, Gênes, Pesaro, Berlin, Londres, et, en dehors de cela, dans une série de centres d'enseignement où l'ancienne harpe n'a jamais été enseignée. Ceci démontre le côté pratique de la harpe nouvelle, car il faut bien se rappeler qu'il y a beaucoup de conservatoires où jamais la harpe, pas plus à pédales que sans pédales, n'a été enseignée. Si, au Conservatoire de Nancy, on n'enseigne que la harpe à pédales pour le moment, au Conservatoire de Lille, depuis quelque 15 ans, on n'enseigne que la harpe chromatique Pleyel sans pédales.

Aux paroles de libéralisme de Massenet concluant à l'utilité de la harpe chromatique, viennent s'ajouter les approbations, par lettres ou par œuvres déjà écrites, des 20 prix de Rome français dont les noms suivent : Gustave Charpentier, Charles Silver, Emile Pessard, Henri Maréchal, Paul Hillemacher, Henri Lutz, Bourgault-Ducoudray, Charles Lefebvre, George Hue, Gaston Carraud, Max d'Ollone, Claude Debussy, Xavier Leroux, Paul Puget, Henri Büsser, Florent Schmidt, Février, Pech, Kunc, Levadé.

Les prix de Rome de Belgique qui viennent d'être couronnés aux deux derniers concours ont écrit dans leurs œuvres des parties fort importantes pour la harpe ; et ces parties ont été écrites pour la harpe chromatique.

Si à ces prix de Rome on ajoute les noms des compositeurs suivants : Reyer, A. Périlhou, A. Zurfluh, Georges Sporck, Jean Huré, Emmanuel Moor, Anselme Vinée, Gabriel Grovlez, Paul Rougnon, Mancinelli, Sarreau, A. Weingartner, L.-M. Tedeschi, Reynaldo Hahn, Kunc, qui, par leurs lettres du mois de mars 1908, ont approuvé la harpe chromatique, on comprendra qu'elle répond réellement à un besoin moderne.

Elle a d'ailleurs été d'une application nécessaire toute récente lors des représentations de l'œuvre de M. Mancinelli, le compositeur italien fameux qui vient d'avoir tant de succès non seulement en Italie, mais en Portugal, dans d'autres pays de l'Europe, voire même en Amérique.

La lettre que j'ai reçue de M. Mancinelli éclairera la religion de vos lecteurs d'une façon très complète.

25 mars 1908. — Cher Monsieur, — De retour de Lisbonne, je m'empresse de vous écrire pour vous témoigner encore une fois combien j'ai apprécié, pendant les représentations de mon opéra Paolo et Francesca au théâtre San Carlos, les services rendus par la harpe-luth, dont vous êtes l'inventeur.

Je suis enchanté d'avoir ainsi l'occasion de vous dire mon admiration pour les perfectionnements apportés par la maison dans le piano Pleyel, qui peut justement être considéré aujourd'hui comme le « Stradivarius » des instruments à clavier. J'ai admiré beaucoup aussi dans votre établissement, à côté du double piano, très pratique pour les artistes et amateurs qui désirent jouer à deux instruments, votre invention très utile de la « harpe chromatique », que je

voudrais voir adopter dans tous les conservatoires et dans les grands orchestres.

Agréez, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Votre dévoué,

L. MANCINELLI.

J'aurai le plaisir, si vous me le permettez, de vous envoyer, pour un prochain article, d'autres documents qui présenteront la question sous un de ses autres aspects, et vous prie d'agréer l'assurance de mes très amicaux sentiments,

GUSTAVE LYON,

Directeur de la maison Pleyel.

A PROPOS D'HIPPOLYTE ET ARICIE. — Nous recevons la lettre suivante :

Paris, 8 juin 1908.

MONSIEUR ET CHER DIRECTEUR,

J'ai lu avec grand intérêt le remarquable article de M. Quittard sur *Hippolyte et Aricie*, publié dans la *Revue musicale* du 1^{er} juin. Ce travail de votre distingué collaborateur m'a suggéré quelques réflexions que je me permets de vous exposer.

Chacun s'est accordé à voir dans l'abbé Pellegrin un poète médiocre ; c'était justice. Mais personne n'a songé que, de Lulli à Gluck, l'opéra est un peu à la tragédie ce que la parodie du théâtre de la Foire est à l'Opéra. Or cette vérité fournit l'explication de maintes faiblesses livresques.

Il ne faut pas oublier que l'abbé Pellegrin vivait en marge de la société dévote, en un monde où le libertinage des idées faisait bon commerce avec l'hypocrisie des mots. Par son éducation littéraire, par le tour de ses conceptions, par ses fréquentations même, ce dévoyé de l'Eglise était parodiste, et il le savait si bien qu'il crut prudent d'expliquer ses intentions dans une préface qui est un modèle de raisonnement paradoxal. (Voir le beau travail de M. Charles Malherbe, l'érudit à qui nous devons les commentaires des œuvres de Rameau dans l'édition Durand.)

Qui nous dit que l'auteur de *l'Imitation de Jésus-Christ* (mise en cantiques sur DES AIRS D'OPÉRA !) ne voulut pas, dès la première heure, ridiculiser un tantinet la *Phèdre* de Racine ? Que savons-nous d'un texte primitif transformé, sans doute, au gré du compositeur, et n'est-ce point exagérer que dire de Pellegrin qu'il fut un *misérable dramaturge* ? Si nous respectons le caractère du temps, il apparaît, au contraire, comme un dramaturge lyrique fort avisé, toujours prêt à sacrifier son texte aux exigences musicales et scéniques, flattant le goût de ses contemporains qui se souciaient fort peu de l'unité d'action dans le temple où régnait Terpsichore en maîtresse absolue.

Relisons la lettre de Rameau à Houdart de la Motte (25 octobre 1727), et nous verrons que le théoricien est un naturaliste et non un psychologue. Il prêche le « beau naturel » ; il évoque sa science ; il entend peindre des matérialités, mais il ne se pique nullement d'interpréter les mouvements subtils de l'âme. Son domaine se borne à l'expression des colères célestes et des joies humaines. La douleur de ses héros est à peine du désenchantement et leurs amours ne vont jamais jusqu'à la sublime folie.

Rameau n'a pas souffert de l'insuffisance des librettistes, parce qu'il rompait ses collaborateurs à ses vœux. Il lui arriva fréquemment de modifier des scènes entières ; mais il faut ajouter que ses prétentions relevaient de la technique musicale et non de la littérature. Son génie faisait bon marché des vers médiocres ; il entendait seulement qu'ils fussent adéquats, par la forme, à sa manière d'écrire.

Et je prétends que si l'auteur de *Platée* l'avait voulu, *Hippolyte et Aricie* devenait un véritable opéra bouffe, car le livret prêtait à la parodie, de par les intentions primitives de Pellegrin, grand déformateur des tragiques et fournisseur d'histrionies.

En ce qui regarde les ballets de l'œuvre de Rameau, j'abonde dans le sens de M. Quittard ; ils ne respectent ni le caractère, ni l'allure, ni le rythme de la musique. Mais je ne pense ni comme lui ni comme la plupart de nos confrères au sujet des costumes et des décors qui constituent la partie la plus critiquable de la remise de la pièce.

L'admirable collection des costumes du XVIII^e siècle que possède la bibliothèque de l'Opéra pouvait fournir des modèles d'autant plus précieux qu'ils sont, eux aussi, traités selon l'idéal du temps. Pourquoi donc avoir voulu paraître s'inspirer du néo-grec de la *Belle Hélène* ou d'*Orphée aux Enfers* ?

Et pourquoi n'avoir pas, par une étude raisonnée, reconstitué des décors qui eussent apporté à l'œuvre un élément féérique absolument nécessaire ?

Passe encore pour la forêt d'Erymanthe ; mais que signifie le temple de Diane traité à la Fragonard ? Et pourquoi cette sombre entrée des Enfers, alors qu'il est de toute certitude que les décorateurs d'autrefois s'appliquaient à donner l'illusion d'un milieu flamboyant ?

Où donc le char attelé du IV^e acte ? Où donc le nuage « transportant Aricie dans la forêt qui porte son nom » ? Enfin pourquoi les Zéphyrus n'amènent-ils plus Hippolyte dans un char ? Pourquoi le fils de Thésée apparaît-il au tournant d'une coulisse dans la posture d'un demi-dieu qui prendrait un bain de siège ?

Je sais bien qu'on objecte la nécessité d'interpréter une œuvre si lointaine. Je ne suis point de cet avis. En art, on ne crée pas du vieux neuf. Le respect du style s'impose avec toutes les invraisemblances et les erreurs que ce style comporte. Le théâtre du XVIII^e siècle, dénaturé dans son essence, n'a même plus l'intérêt d'une reconstitution historique. La destruction de l'ambiance modifie le sens de l'œuvre, abolit ce qu'avait de pompeux et de naïf à la fois l'opéra sous Louis XV et met en conflit les sens de l'ouïe et de la vue. Qui songerait à traduire Montaigne en argot moderne, à changer les costumes des toiles de Watteau ou à passer la robe de chambre de Balzac à l'Hercule Farnèse de Glycon ?

Voilà, Monsieur et cher Directeur, ce qu'il m'a paru utile de dire dans une lettre, à titre de constatation, simplement.

Veuillez agréer, Monsieur et cher Directeur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

LE SOLITAIRE DE PASSY.

Documents : L'Académie de Danse et Louis XIV.

LETTRES PATENTES DU ROY, POUR L'ÉTABLISSEMENT DE L'ACADÉMIE ROYALE DE DANSE EN LA VILLE DE PARIS, DONNÉES A PARIS AU MOIS DE MARS 1661. — VÉRIFIÉES AU PARLEMENT LE 30 MARS 1662. (Pièce originale conservée aux archives de l'Opéra.)

Louis par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et avenir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnestes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entr'autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en tems de Guerre dans nos armées, mais même en tems de Paix dans le divertissement de nos Ballets ; néanmoins il s'est pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes, pour ignorans et inhabiles qu'ils ayent été en cet Art de la Danse, se sont ingérés de la montrer publiquement, en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvés capables de l'enseigner ayent par leur étude et par leur application si longtems résisté aux essentiels défauts, dont le nombre infini des ignorans ont tâché de la défigurer et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité. Ce qui fait que Nous en voyons peu dans notre Cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que Nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir ledit Art dans sa Première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra, Nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celles de peinture et sculpture, composée de treize des Anciens et plus expérimentés au fait dudit Art, pour faire par eux en tel lieu et maison qu'ils voudront choisir dans ladite Ville l'exercice de toute sorte de Danse, suivant les Statuts et Réglemens que Nous en avons fait dresser en nombre de douze principaux articles. A ces causes, et bonnes considérations à ce Nous mouvant, Nous avons par ces présentes signées de notre main, et de notre pleine puissance et autorité royale, dit, statué et ordonné, disons, statuons et ordonnons, voulons et Nous plaît, qu'il soit incessamment établi en notre dite Ville de Paris une Académie royale de Danse que nous avons composée de treize des plus expérimentés dudit Art, et dont l'adresse et la capacité Nous est connue par l'expérience que Nous en avons souvent faite dans nos Ballets, ou Nous leur avons fait l'honneur de les appeler depuis quelques années : sçavoir, de François Galland, sieur du Désert, Maître ordinaire à danser de la Reine notre très chère Epouse ; Jean Renauld, Maître ordinaire à danser de notre très-cher et unique frère le Duc d'Orléans ; Thomas le Vacher ; Hilaire d'Olivet ; Jean et Guillaume Reynal, frères ; Guillaume Queru ; Nicolas de l'Orge ; Jean-François Piquet ; Jean Grigny ; Florent Galand Désert, et Guillaume Renaud : lesquels s'assembleront une fois le mois, dans tel lieu ou maison qui

sera par eux choisie et prise à frais communs, pour y conférer entr'eux du fait de la Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner et corriger les abus et défauts qui y peuvent avoir été ou être ci-après introduits ; tenir et régir ladite Académie suivant et conformément aux dits Statuts et Règlemens ci-attachés sous le contre-scel de notre Chancellerie : lesquels Nous voulons être gardés et observés selon leur forme et teneur, faisant très-expresses défenses à toutes personnes, de quelque qualité qu'elles soient, d'y contrevenir, aux peines y contenües, et de plus grandes s'il y écheoit.

Voulons que les sus-nommés et autres qui composeront ladite Académie, jouissent à l'instar de ladite Académie de peinture et sculpture, du droit de committimus, de toutes leurs causes personnelles, possessoires hypothécaires ou mixtes, tant en demandant que défendant, pardevant les Maistres des Requestes ordinaires de notre hotel, ou aux Requestes du Palais à Paris, à leur choix ; tout ainsi qu'en jouissent les Officiers Commensaux de notre Maison, et décharge de toutes Tailles et Curatelles, ensemble de tout Guet et garde. Voulons que ledit Art de Danse soit et demeure pour toujours exempt de toutes Lettres de Maîtrises, et si par surprise ou autrement, en quelque manière que ce soit, il en avoit été ou étoit ci-après expédié aucune, Nous les avons dès à-présent revoquées, déclarées nulles et de nul effet ; faisant très-expresses défenses à ceux qui les auront obtenües de s'en servir, à peine de quinze cens livres d'amende, et autant de dommages et intérêts, applicables à ladite Académie. Si donnons En Mandement à nos amés et féaux les gens tenants notre Cour de parlement de Paris, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et registrer, et du contenu en icelles faire jouir et user ledit Désert, Renault et autres, de ladite Académie Royale, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens contraires. Car tel est notre plaisir. Et afin que ce soit chose ferme et stable à toujours, Nous avons fait mettre notre scel à ces dites présentes, sauf en autres choses notre droit et l'autrui en toutes. Données à Paris au mois de Mars, l'an de grace mil six cens soixante un, et de notre Regne le dix-neuf. Signé Louis. Et sur le repli, par le Roy, De Guenegaud, pour servir aux Lettres pour l'Etablissement d'une Académie royale de Danse. Visa, Segurier.

Réregistrées oüy à ce consentant le procureur général du Roy, pour jouir par les impétrans de l'effet et contenu en icelles, aux charges portées par l'arrêt de vérification de ce jour. A Paris en parlement le 30 mars 1662. Du Tillet.

STATUTS

Que Sa Majesté veut et entend être observés en l'Académie Royale de Danse qu'elle désire être établie en la Ville et Fauxbourgs de Paris, à l'instar de celles de Peinture et Sculpture.

Premièrement, ladite Académie sera composée des plus anciens et plus expérimentés Maîtres à Danser, et plus experts au fait de la Danse, au nombre de treize ; sçavoir, de François Galland, sieur du Désert, Maître ordinaire de la Reine ; Jean Renauld, maître à danser de Monsieur frère du Roy ; Thomas le Vacher ; Hilaire d'Olivet ; Guillaume Queru ; Jean et Guillaume Reynal ; Nicolas de l'Orge ; Jean-François Piquet ; Jean Grigny ; Florent Galland Desert, et Guillaume Renaud.

2.

Les dits treize anciens s'assembleront une fois le mois, au lieu et maison qui sera à cet effet par eux choisie et prise à frais communs, pour conférer entr'eux du fait de Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la Perfectionner et corriger les abus qui y peuvent avoir été ou pourroient être introduits.

3.

Il sera fait choix entre lesdits anciens de deux d'entr'eux, pour à tour de rôle se trouver le Samedi de chaque semaine, pour y recevoir ceux des autres Maîtres à Danser, ou autres qui se voudront entremettre d'enseigner la Danse, et les instruire touchant la manière de danser, et montrer tant les anciennes que nouvelles Danses qui auront esté ou seront inventées par lesdits treize Anciens; en sorte que ceux qui s'en voudront instruire, se puissent rendre plus capables de montrer et éviter les abus et les mauvaises habitudes qu'ils pourroient pour ce avoir contractées.

4.

Toute sorte de personnes de quelque qualité et condition qu'ils soient, maîtres, fils de Maîtres et autres, auront entrée dans ladite salle, et seront receus à s'instruire des choses susdites, et les apprendre de la bouche et par les enseignemens qui seront donnés par lesdits Anciens aux autres Maîtres dudit Art.

5.

Pourront aussi les autres Anciens desdits treize, se trouver dans ledit lieu ou salle avec lesdits Députés ledit jour, pour y donner leur avis sur les choses qui s'y présenteront, et les instructions et enseignemens qui leur seront demandés touchant lesdites Danses quoiqu'ils ne soient pas de service et de semaine en ladite Académie.

6.

Les autres Maîtres enseignant la Danse dans ladite Ville et fauxbourgs de Paris, pourront aspirer à estre du nombre desdits anciens et académistes et estre receus et admis en ladite Académie, en cas qu'ils en soient jugés dignes et capables par lesdits Anciens à la pluralité des voix; après que lesdits aspirans auront en la présence desdits Anciens, au jour qui sera par eux à cet effet assigné, fait exercice de toute sorte de Danses tant anciennes que nouvelles, et même de pas de Ballet, en payant par lesdits aspirans la somme de cent cinquante livres pour les fils de Maîtres, et trois cens livres pour les autres, lesdites sommes applicables aux ornemens, frais et dépenses communes de ladite Académie.

7.

Tous ceux qui voudront faire profession de Danse en ladite Ville et faux-

bourgs, seront tenus de faire enrégistrer leurs noms et demeures sur un Registre qui sera à cet effet tenu par lesdits anciens, à peine par eux de demeurer décheus de Privilèges de ladite Académie et de la faculté d'estre jamais admis dans le nombre desdits anciens et Académistes.

8.

Ceux desdits Anciens et autres faisant profession de la Danse, qui auront fait ou voudront faire, inventer et composer quelque Danse nouvelle, ne la pourront montrer qu'elle n'ait été préalablement vüe et examinée par lesdits anciens, par eux approuvée à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés aux jours à ce destinés.

9.

Les délibérations qui seront prises concernant le fait de la Danse par lesdits Anciens, assemblés comme dessus, seront exécutées selon leur forme et teneur, tant par lesdits Anciens que par les autres faisant profession de la Danse et aspirans à ladite Académie, aux peines cy-dessus, et de cent cinquante livres d'amende contre chacun des contrevenans.

10.

Pourront les dix Anciens académistes et leurs enfans, montrer et enseigner en cette Ville et fauxbourgs de Paris et ailleurs en l'étendue du Royaume toutes sortes de Danses, sans qu'ils puissent être pour quelque cause ou prétexte que ce soit, obligés, nécessités ou contraints, de prendre à cause de ce aucunes Lettres de Maîtrise, ni autre pouvoir que celui qui leur sera pour ce donné par ladite Académie, en la manière et dans les formes ci-dessus.

11.

Le Roy ayant besoin de personnes capables d'entrer et danser dans les Ballets et autres divertissemens de cette qualité, Sa Majesté faisant l'honneur à ladite Académie de l'en faire avertir, lesdits anciens seront tenus de lui en fournir incessamment d'entr'eux ou autres tel nombre qu'il plaira à Sa Majesté d'ordonner.

12.

Les affaires communes de ladite Académie seront poursuivies, soutenues et défendues par lesdits académistes, à frais communs, dont le fond sera réglé et fait entr'eux, ainsi qu'il sera à cet effet par eux avisé à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés en la manière ci-dessus.

ENREGISTREMENT.

Réregistrées, oui, et ce consentant le Procureur général du Roy, pour être exécutées selon leur forme et teneur, suivant l'arrêt de vérification de ce jour. A Paris en Parlement le 30 mars 1662. Du Tillet.

Nous donnerons un bref commentaire de cette pièce dans notre prochain numéro.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST.

Voyages à prix réduits.

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest, qui dessert les stations balnéaires et thermales de la Normandie et de la Bretagne, fait délivrer jusqu'au 31 octobre, par ses gares et bureaux de ville de Paris, les billets ci-après qui comportent jusqu'à 50 o/o de réduction sur les prix du tarif ordinaire.

1^o Bains de mer et eaux thermales.

Billets valables suivant la distance 3, 4, 10 ou 33 jours ; ces derniers donnent le droit de s'arrêter, à l'aller et au retour, à une gare au choix de l'itinéraire suivi, et peuvent être prolongés d'une ou de deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 10 o/o pour chaque période.

2^o Excursions sur les côtes de Normandie, en Bretagne et à l'île de Jersey.

Billets circulaires valables un mois (non compris le jour du départ) et pouvant être prolongés d'un nouveau mois moyennant supplément de 10 o/o.

Dix itinéraires différents, dont les prix varient entre 50 et 115 fr. en 1^{re} classe et 40 et 100 fr. en 2^e classe, permettent de visiter les points les plus intéressants de la Normandie, de la Bretagne et l'île de Jersey.

Pour plus de renseignements consulter le livret-guide illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 50 dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

LES VOYAGES MODERNES

AGENCE OFFICIELLE DES COMPAGNIES DE CHEMINS DE FER ET DE NAVIGATION
1, rue de l'Echelle. — PARIS

Billets, Coupons de passage & Excursions
pour
L'EUROPE, L'ORIENT, L'AMÉRIQUE



Le Gérant : A. REBECQ.