

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 6 (neuvième année)

15 Mars

1909

La Saquebute.

Saquebute : vieux mot français, de *saquer* (tirer) et *busten* souffler.

Et ce vieux mot français désigne aujourd'hui une société artistique très intéressante, née d'hier. Elle est composée de six membres, n'exécutant que de la musique écrite pour trombone. Il y a, par ordre descendant : le trombone piccolo, tout petit, où la coulisse n'a pas beaucoup de jeu (gare aux fausses notes !), joujou très délicat, équivalent d'une trompette qui serait entrée dans la famille des trombones et qui aurait pris l'air de la famille ; il y a le trombone soprano ; le trombone ténor ; le trombone alto ; le trombone basse ; enfin, dans les profondeurs, une octave plus bas que l'homonyme à cordes, le trombone contrebasse, équivalent d'un tuba qui, lui aussi, se serait harmonisé avec l'ensemble de la série. Nous devons cette unification des timbres à la maison Courtois Delfaux. Tous mes compliments.

Le trombone est épique, tragique, terrible. Dans *Don Juan*, dans les *Requiem*, dans les *Nibelungen* de Wagner, il produit des effets grandioses. Le trombone a aussi, dans la douceur, un volouté exquis ; j'en ai fort admiré les deux qualités (concert du 9, salle Pleyel) dans le quintette du maître Th. Dubois, à la fois tendre, élégant et puissant, comme aussi dans des pièces de Beethoven, Schumann, Panseron, Guy Ropartz, Kœchlin, Mulet.

Il y a là un élément nouveau d'expression ; car, au total, le trombone est un instrument admirable. Trois parties ? Ce n'est plus assez pour lui.

Dans une grande exécution chorale, quel intermède splendide — s'il était bien placé — formeraient ces voix formidables et douces, avec des sonorités si bien fondues ! Quels contrastes de couleur on pourrait obtenir !...

Bravo, et bonne chance à la *Saquebute*, dernière trouvaille du progrès musical en lutherie ! Elle enrichit de nuances rares la palette de l'orchestre.

Avis aux compositeurs coloristes !

Exécutions et publications récentes.

BEETHOVEN A L'ODÉON. — Un jeune poète, M. René Fauchois, a eu l'idée de mettre à la scène quelques épisodes de la vie de Beethoven, — l'amour douloureux pour Giuletta Guicciardi, la lente et tragique surdité, les mécomptes de famille, la mort, — et d'illustrer tout cela par une « musique de scène » qui n'est autre qu'une série de fragments des plus belles œuvres du compositeur. M. Fauchois a du talent ; sa pièce a été bien accueillie, j'en suis très heureux pour lui. Mais son œuvre est le résultat d'une double erreur. Croire qu'il y a un rapport entre les symphonies et la vie intime du compositeur et que la musique et l'homme s'expliquent mutuellement, est une de ces illusions que Taine a mises à la mode, mais qu'il faut écarter résolument si on a le sens de la musique. Ensuite, tailler dans des chefs-d'œuvre pour rehausser une sorte d'iconographie dramatique est d'une déplaisante indiscretion. Les symphonies ne sont pas faites pour le théâtre, et surtout pour accompagner les vers de M. René Fauchois. On ne fait pas de la littérature avec de la musique. Je ne vois là qu'une recherche des gros « effets », — approuvée d'ailleurs, il faut l'avouer, par la majorité du public. — E. D.

« SOLANGE », OPÉRA-COMIQUE DE MM. ADERER ET SALVAYRE. — Il faut que, de temps en temps, l'opéra-comique justifie son titre. Sur un charmant livret de M. Ad. Aderer, maître expert en matière de théâtre, M. Salvayre (prix de Rome de 1872), a écrit une musique un peu composite, artificielle et extérieure, mais vive, extrêmement adroite, et qui se soutient à force de talent. L'ensemble paraît avoir ravi le public ; je ne puis aujourd'hui qu'enregistrer ce vif succès. — H.

LA BASSE CHIFFRÉE ET SES ORIGINES. — Quelques notes, à propos du sujet donné au dernier examen pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles et les lycées (nous publions, dans notre supplément, la réalisation écrite par une abonnée de la *Revue musicale*). On sait que « réaliser » ne consiste pas simplement à écrire l'accord indiqué ; les chiffres ne sont qu'une ossature, un cadre où les parties ont une certaine liberté.

La composition musicale à plusieurs parties a eu d'abord pour caractéristique la marche simultanée de plusieurs mélodies ayant chacune leur mouvement propre, note contre note, ou note contre silence, rythme contre rythme ou imitation contre thème donné, ce qui constitue le *contrepont* (puisqu'autrefois les *notes* s'appelaient des *points*). Tel fut le système pratiqué en France dès le XII^e siècle par le célèbre organiste de Notre-Dame de Paris, Pérotin (dont les œuvres ont été l'objet de rééditions récentes, notamment dans l'*Oxford history of music*, Oxford, tome I, 1901, et sont d'ailleurs parfaitement intolérables pour notre oreille moderne).

La rencontre des diverses mélodies produisait des accords que peu à peu on se mit à classer et à étiqueter. Du contrepont sortit « l'harmonie », au sens de l'école classique moderne, et ce fut une première évolution de l'art musical. Il y en eut une seconde, très importante, vers la fin du XVI^e siècle : c'est l'emploi d'une partie destinée à soutenir, comme une sorte de cariatide, l'édifice sonore. Au lieu de se partager entre toutes les voix, l'intérêt mélodique se concentra sur

une seule, et les autres se massèrent au-dessous, firent bloc en cherchant un point d'appui solide. L'écriture musicale se lut désormais de bas en haut (sauf pour le thème principal), alors qu'elle se lisait auparavant de gauche à droite. Cette évolution, dont les effets furent si importants dans toute l'Europe musicale, était-elle heureuse ? Ce n'est pas le lieu de l'examiner. Cet appui étant jugé nécessaire pour la composition tout entière, on eut ce que les Italiens appellent *basso continuo* et les Allemands *General Bass* : c'est-à-dire une partie d'accompagnement pur, une série de basses sur lesquelles se plaçait ce que j'appellerai l'accord-cariatide.

Or, tous les systèmes d'écriture connus visent à l'économie des gestes comme à celle du temps et du parchemin ou du papier. Au lieu d'écrire toutes les notes constitutives de l'accord, on prit bientôt l'habitude d'écrire seulement la basse et d'indiquer au-dessus par des chiffres la nature de l'accord. Le claveciniste, qui au milieu de l'orchestre accompagnait la voix, l'organiste qui soutenait un chœur, le chef qui conduisait l'orchestre, le musicien qui lisait une partition, étaient familiers avec ce langage et voyaient tout de suite, à la simple inspection des signes, ce qu'ils avaient à faire : c'était d'ailleurs un simple cadre qui leur était tracé, et dans lequel ils ne craignaient pas de se mouvoir librement. Les principaux usages de ce système tout empirique et pratique étaient les suivants :

Là où il y avait un passage devant être joué sans accompagnement, on mettait : *all'unisono* ou *t.s.* (*tasto solo*), ou bien, s'il s'agissait d'une seule note non accompagnée, un *zéro*. Si l'accompagnement devait être un simple doublement à l'octave, on écrivait : *all'8^{va}*, ou bien *8^{va}*... Pour une seule note devant être ainsi doublée, un 8 était employé. Quand les notes étaient dépourvues de chiffres, cela laissait entendre qu'il fallait un accord parfait ; quelquefois cet accord

8
 5
 5
 était suggéré par 3 ou 3, ou encore 3. L'accompagnement de la dominante était
 7
 marqué par 7 ou 5. Les renversements avaient aussi leurs signes. L'accord de
 3
 quinte et sixte (ou tierce, quinte et sixte, premier renversement de l'accord de
 septième dont la tierce passe à la basse, dont la septième devient une quinte, etc..) avait des signes pour toutes ces formes :

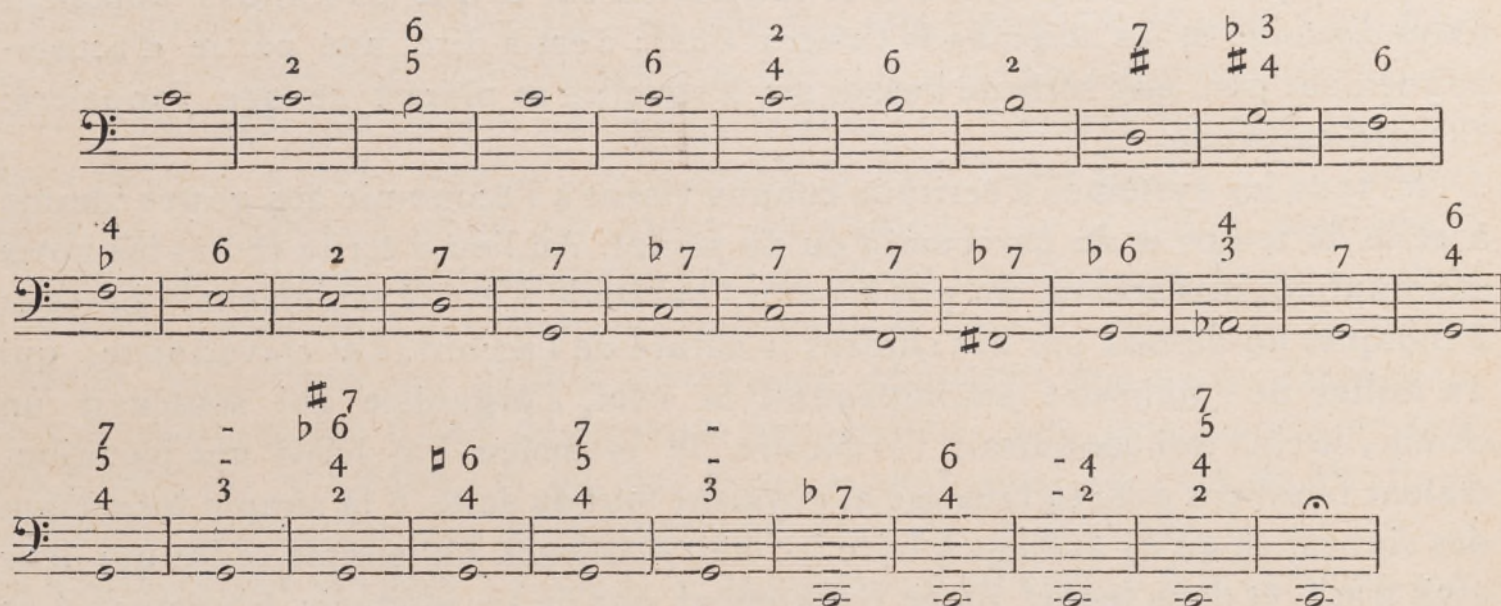
First system of musical notation, showing a sequence of chords and their corresponding fingerings (7, 6, 5, 7, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7, 5, 7, 5, 6, 7, 5, 6, 7, 6).

L'accord de tierce et quarte était ainsi désigné :

etc.

L'usage de la *Basse continue*, dit M. Hugo Riemann, n'est pas bien antérieur à 1600. Elle était employée dans les *Concerti ecclesiastici* d'Adriano Banchieri, en 1595 ; on la trouve dans les *Cantiones sacræ 5 voc. cum basso ad organum* de Richard Deering (Anvers, 1597) dans les « *IV libri di moteti à 2, 3, 4 voci con l'organo* » de Francesco Biancardi (1599-1608) (1).

Voici une basse chiffrée de S. Bach, citée par Marx (2) :



En « réalisant », il convient de ramener l'harmonie au contrepoint.

MUSIQUE ANCIENNE : RÉCITAL DE VIOLON DE M. JOSEPH DEBROUX. — M. J. Debroux vient de donner avec un plein succès, à la salle Pleyel, le second des trois récitals de violon auxquels il nous a conviés. Une des curiosités de ces auditions est, on le sait, la reprise des œuvres de vieux maîtres de la fin du xvii^e siècle et des débuts du xviii^e que M. Debroux s'est donné la mission de faire revivre. Les grands classiques qui ont jeté sur l'époque suivante tout le poids de leur génie et de leur prodigieuse fécondité avaient quelque peu effacé le souvenir de leurs prédécesseurs, dont la production était cependant intéressante, surtout pour le violon, déjà arrivé depuis longtemps à son complet perfectionnement. De plus, un certain nombre de ces compositions avaient été profanées par des adaptations sacrilèges au goût des époques suivantes et, dans le but d'éviter la difficulté d'exécution, certains éditeurs n'avaient pas craint de transformer complètement tel *allegro* ou tel *minuetto*. M. Debroux a non seulement fait parmi ces œuvres une compétente sélection, mais il s'est appliqué à rétablir le texte des éditions originales : ceci explique les diverses mentions : *édition Jongen et J. Debroux*, *édition Dallier et Debroux*, d'après telle et telle édition du xviii^e siècle.

Nous croyons préférable d'attendre le troisième récital pour étudier l'œuvre si intéressante à laquelle M. Debroux se dévoue, car nous pourrions la juger beaucoup plus aisément, sur un plus grand nombre de documents, ce troisième récital étant presque exclusivement consacré à cette musique ancienne. Notre mentalité musicale s'est trop profondément modifiée depuis ces époques lointaines pour l'apprécier exactement à moins de s'enfermer dans une tour d'ivoire, à l'abri des influences modernes. La noblesse et la coloration qu'ont d'abord

(1) Ouvrage cité par M. Hugo Riemann, dans sa *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*, p. 410.

(2) *Die Lehre der musikalischen Composition*, t. I, p. 628.

prises les contours mélodiques sous la main des classiques, la hardiesse et la fantaisie des combinaisons harmoniques auxquelles nous a habitués l'école romantique, et plus encore la sensualité de l'école moderne, nous ont fait une âme nouvelle, avide de sensations que nous n'éprouvons plus à l'audition d'œuvres plus saines peut être, mais plus primitives. Il faut bien dire que le plaisir que nous pouvons y goûter provient, en partie, d'une admiration secrète pour la simplicité des moyens qui nous le donnent.

C'est là du moins l'impression qui se dégageait pendant cette deuxième séance de M. Debroux, lorsqu'après les conceptions d'ailleurs délicates et élégantes, mais simples, de la Sonate en si \flat majeur de Diogeno Bigaglia (édition Jongen et Debroux, d'après l'édition de 1715), on se trouvait brusquement transporté dans le sensuel et chatoyant *Adagio*, op. 145 de Louis Spohr.

Le programme comportait ensuite plusieurs jolies pièces : le *Chant d'Automne* de Tchaïkowsky, la fraîche *Dolly* de Fauré, la *Rêverie* de Aymé Kunc, la *Marche funèbre* (op. 79) de Max Bruch et l'*Appassionato* de Ch.-M. Widor, ainsi que le *Concertstück* de Maurice Reuchsel, première audition à Paris. Pourquoi cette gracieuse série s'est-elle trouvée un instant interrompue par la *Passacaglia* de César Thomson, d'après Haendel ? Le doux instrument, supérieur s'il se peut à la voix féminine, n'est point fait, nous semble-t-il, pour subir, même sous l'archet d'un maître, la torture des sarabandes affolées et des bonds d'un bout à l'autre de l'échelle musicale. Peut-être d'ailleurs M. Debroux n'a-t-il voulu que montrer là l'extrême variété de son talent. Mais elle se manifeste suffisamment par les merveilleux effets qu'il sait tirer de son archet, les sons plaintifs et voilés qui parfois semblent sortir de quelque instrument idéal, et surtout une parfaite adaptation, sans parti pris et sans préjugé de méthode, à la pensée et au style des auteurs qu'il interprète.

J.-L. C.

CONCERTS COLONNE. — Que de parties emphatiques, surannées, poncives, vides, dans la musique de Chopin ! Elle a beaucoup plus vieilli que celle des clavecinistes du XVIII^e siècle ; beaucoup plus que celle de Gluck, de Rameau, de Bach !... La « Romance » du Concerto en *mi* mineur est décidément trop *romance* ! En jouant cette même composition, dans une salle où le public ne voulait plus du concerto pour piano, M. Rosenthal a obtenu pourtant un énorme succès. Son autorité, son exceptionnelle virtuosité, ont enlevé d'enthousiasme l'auditoire. *Idem*, pour le Concerto en *mi* \flat de Liszt, mélodramatique, déclamatoire et un peu vide. — La *Suite* de M. Roger Ducasse paraît être un choix de fragments de ballet. Elle a été favorablement accueillie. L'*Andante symphonique* de M. Paul Pierné est triste, peu cohérent, sans forte et expressive unité de sentiment ou de pensée. Comment peut-on jouer pareilles choses après l'ouverture admirable des *Maîtres Chanteurs* ?... — *Joies et douleurs* de M. A. Coquard est une suite de pièces remarquables (Isolement, Rencontre, Hymne). L'orchestre procède trop par masse, et en bloc. L'ensemble est un peu lourd et manque d'air. Le premier morceau paraît imité de Wagner ; et le début du troisième est plutôt rossinien. Il y a là cependant la griffe d'un bon maître. — M. Ed. Colonne, en convalescence, était remplacé au pupitre par M. Gabriel Pierné.

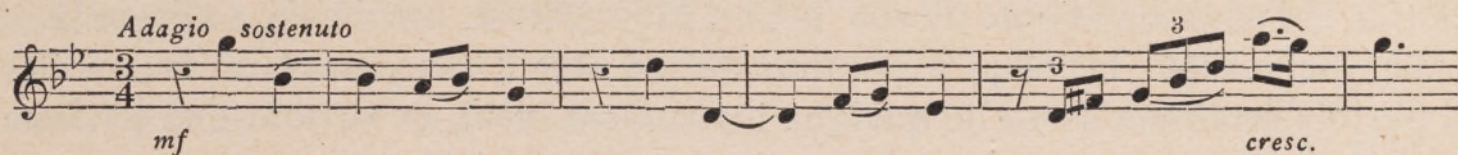
— M. Rosenthal, soutenu par l'énorme succès du dernier concert, a été fort applaudi, 8 jours après, dans le Concerto en *sol* mineur de Saint-Saëns, et dans

le *Carnaval* de Schumann, si varié d'idées, de rythme, de sentiment, de fantaisie et de couleur. Une première audition : légende du *Masque de la mort rouge* pour harpe chromatique et orchestre. J'avoue avoir fait des efforts quelquefois malheureux pour voir clair dans cette œuvre étrange et peu sage, d'un modernisme excessif ; mais je tiens à dire que l'exécutante, M^{me} Würmser-Delcour, montra une parfaite délicatesse de jeu, une sonorité excellente, un sentiment poétique et musical exquis dans la haute virtuosité. Sous ses mains élégantes, la harpe chromatique est toujours assurée de la victoire.

LE « CONCERTSTÜCK » POUR VIOLON DE M. MAURICE REUCHSEL (CONCERT DE M. JOSEPH DEBROUX A LA SALLE PLEYEL (1)). — M. Maurice Reuchsel, le distingué violoniste de Lyon, frère du pianiste compositeur Amédée Reuchsel, a écrit récemment un *Concertstück* pour violon et orchestre qui a vite acquis la sympathie des virtuoses. Composé de trois parties s'enchaînant sans interruption, il est foncièrement musical, fait valoir toutes les ressources de l'instrument solo et « sonne » parfaitement.

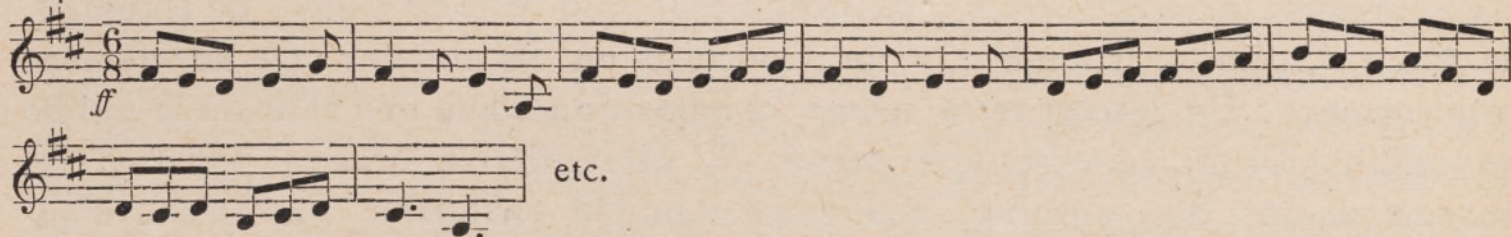
Après quelques mesures d'un choral en *ré* mineur confié aux cuivres et coupé par des récitatif du violon, apparaît un *allegro moderato* construit sur deux thèmes, et dont le style évoque un peu celui de M. Saint-Saëns (on pourrait choisir plus mal ses modèles).

Douze mesures de *tutti* relient ce morceau à un *lamento* en *sol* mineur. Cette page, particulièrement bien venue, est d'une poignante émotion :



Une cadence rompue tourne court à ce chant de désespoir, et le thème d'allure populaire qui sert de base au finale se présente presque subitement,

Allegro deciso
4^e corde



formant un contraste saisissant avec la mélodie du *lamento*. Ce finale, rempli de vie et de gaieté, semble régénérer et consoler une âme qui s'abîmait dans la douleur.

Après différents épisodes, les thèmes du premier *allegro* reparaissent sous une forme plus serrée, le motif du *lamento* est également rappelé, puis le choral du début exposé par tout l'orchestre, en majeur, et scandé par de puissants accords arpégés du violon solo ; suit une péroraison brillante. M. Maurice Reuchsel avait fait entendre pour la première fois cette œuvre séduisante à Genève. C'est M. Debroux qui s'est chargé de la présenter au public parisien lors de son dernier concert, et le *Concertstück* a obtenu un succès considérable qu'il m'était agréable de relater ici.

(1) Paru chez Hamelle, à Paris.

A ce même concert, M. J. Debroux fit entendre des œuvres constituant un programme très éclectique sur lequel nulle œuvre médiocre ne figurait.

HENRI BRODY.

LA GIOCONDA. — A Monte-Carlo, l'an passé, M. Raoul Gunsbourg ouvrit sa saison lyrique par la *Gioconda* de Ponchielli, opéra que son souffle mélodique et son souci de l'effet dramatique placent, comme un trait d'union, entre *Aïda* et *Otello*. Le succès de cette restitution d'art italien fut immense, et tel qu'il nécessitait sa mise au répertoire de Monte-Carlo.

La reprise n'a pas été moins triomphale ; par son intensité théâtrale, par sa justesse d'expression, par sa merveilleuse richesse mélodique, par son orchestration colorée et vivante, la *Gioconda* est digne de figurer au premier rang parmi les œuvres italiennnes de transition.

M. Raoul Gunsbourg, pour faire valoir les beautés de la *Gioconda*, a donné à l'œuvre la plus magnifique interprétation et la plus somptueuse mise en scène qui se puissent rêver.

Le *Gioconda*, c'est M^{me} Litvinne, dont la voix splendide, l'art incomparable et le grand style dramatique ont triomphé, d'un triomphe indescriptible.

Les deux principaux rôles d'hommes sont tenus par deux artistes admirables : M. Anselmi, ténor de voix fraîche et généreuse, délicieusement timbrée, et du plus grand charme, — et M. Titta Ruffo, baryton d'organe puissant et magnifique, aussi merveilleux chanteur que comédien expressif et très émouvant.

M. Vallier a fait sonner sa belle voix de basse, M^{lle} Spennert, soprano d'organe pur et sonore, est une touchante héroïne d'amour. Dans un joli rôle d'aveugle, M^{lle} de Kowska, jeune artiste qui promet une grande artiste, a fait admirer sa voix superbe et caressante de contralto, une des plus belles voix qu'on puisse entendre, et la simplicité d'un jeu sûr et émouvant.

Il serait injuste de ne pas associer MM. Fabert, Salomoni et Padouréano au succès de cette belle soirée.

La mise en scène est d'une vie intense, grâce au mouvement des chœurs, à qui M. Gunsbourg sait donner une vie exacte et pittoresque.

Quant aux décors de M. Visconti, ce sont de pures merveilles.

Le « Ballet des Heures », savamment réglé par M. Saracco, est d'un charme adorable.

L'orchestre, dirigé par M. Alexandre Pomé, mérite les meilleurs éloges.

« TROUVÈRES ET TROUBADOURS », 1 VOL., 223 p. (ALCAN), PAR PIERRE AUBRY. — M. Aubry, dont on sait la compétence en matière de musique médiévale, étudie successivement : les *Genres lyriques* (chansons d'histoire, chansons dramatiques, chansons de danse, reverdies, pastourelles, chansons d'aube, — poésie courtoise, débats ou jeux-partis, chansons religieuses), les *Trouvères et les Troubadours*, les *Jongleurs*. Dans une dernière partie il résume la théorie de la musique mesurée au XIII^e siècle. Il donne enfin une bibliographie du sujet.

Charmant volume de vulgarisation, élégant et clair, de lecture fort agréable. Il s'ouvre par une protestation courtoise, mais très nette, et parfaitement juste, contre l'usage, ou plutôt la routine (universitaire) qui, des études officielles sur le « lyrisme » des poètes du moyen âge, élimine la musique et ne conserve que les paroles. Citons M. Aubry, qui plaide d'ailleurs les circonstances atténuantes :

« Les chercheurs qui, au XVIII^e siècle, eurent le rare courage d'étudier l'œuvre lyrique du moyen âge, Levesque de la Ravallière, qui édita, en 1742, les *Poésies du roi de Navarre*, et De La Borde, qui, en 1780, publiait son *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, s'avisèrent heureusement que les trouvères et les troubadours, autant que des poètes, étaient des musiciens et que c'était faire une besogne incomplète que s'attacher à mettre en relief une face seulement de leur génie créateur à l'exclusion de l'autre : tous deux, éditant les compositions du trouvère de leur choix, Thibaut de Navarre ou le Châtelain de Couci, impriment en conséquence le texte mélodique en regard du texte poétique.

« L'exemple, pourtant, ne fut point suivi. Quand, au tome XXIII de *l'Histoire littéraire de la France*, Paulin Paris consacre aux trouvères chansonniers un chapitre justement célèbre, quand le même savant, en 1833, publie son *Romancero françois*, quand, à sa suite, Hécart, Dinaux, Leroux de Lincy, Keller, Wackernagel, Tarbé, éditent les premiers textes de notre lyrique médiévale, ils se limitent strictement à l'œuvre littéraire, et nous ne voyons point que l'inspiration mélodique ait à aucun moment fixé leur attention. Cette préoccupation ne se retrouve pas davantage dans les éditions critiques parues au cours de ces dernières années, ni dans le *Conon de Béthune* de M. Wallenskoeld, ni dans le *Gace Brulé* de M. Huet, ni dans le *Blondel de Nesle* de M. Wiese, ni dans aucune autre publication du même ordre. Les troubadours n'ont point un sort meilleur : les éditeurs contemporains ne veulent voir en eux que des poètes comme Malherbe, comme Voltaire, comme Lamartine ou comme Victor Hugo.

« Sans doute la conception que les éditeurs du dix-neuvième siècle se firent de la lyrique médiévale avait sa raison d'être. Tandis que pour De La Borde et La Ravallière une « édition critique » aurait été un mot vide de sens, tandis que Paulin Paris et les érudits de son temps commencent à entrevoir que dans la publication d'un texte il y a peut-être quelque discernement à apporter, quelques règles à suivre, l'école philologique a amené aujourd'hui la critique des textes à un degré de rigueur et de précision extraordinaire. Une double conséquence s'ensuit : la première est que pour étudier avec une égale sûreté l'œuvre mélodique et l'œuvre littéraire des trouvères, il aurait fallu — nos éditeurs l'ont bien senti — une culture musicale et philologique à la fois : cette rencontre, jusqu'ici, ne s'est point produite. La seconde conséquence provient de la nature même des textes mélodiques, je veux dire de leur instabilité au regard de l'observation scientifique : si un philologue avait voulu soumettre un texte mélodique de l'époque des trouvères à l'épreuve de la méthode critique, il aurait vu, comme j'en ai fait moi-même l'expérience que, dans la pratique, il y a une quasi-impossibilité à donner un texte définitif et scientifiquement sûr de ces compositions. Cette double raison a découragé certainement les éditeurs du dix-neuvième siècle. Se trouvant en présence d'une œuvre complexe, littéraire et musicale tout ensemble, ils ont ainsi négligé et passé sous silence le côté musical, et, par le seul fait d'une prétérition inconsciente, pour n'avoir pas assez répété que les œuvres lyriques du moyen âge étaient destinées à être chantées sur des mélodies composées par les poètes eux-mêmes, les historiens de la littérature, au XIX^e siècle, n'ont point su faire prévaloir l'opinion que les trouvères et les troubadours étaient des musiciens et des poètes. Cette conception incomplète est, à mon sens, regrettable et dangereuse, parce qu'elle aboutit

à des notions erronées relativement à la poésie lyrique du moyen âge français. »

L'erreur signalée avec tant de raison par M. Aubry a un pendant : c'est l'habitude déplorable qu'on a encore, dans l'Université, d'appeler « Histoire de l'Art » des histoires où il n'est question que des arts *plastiques*. Mais nous touchons au terme d'une évolution où ce parti pris d'ignorance musicale ne sera plus qu'un souvenir. — Au cours du volume, M. Aubry expose sa théorie du rythme dans la monodie médiévale mesurée. Il y a certains points où, malgré l'autorité de l'auteur, nous préférierions nous abstenir, faute de documents suffisants. On oublie trop que les textes des théoriciens (en dehors du plain-chant qui, lui, était arrivé à l'unité quasi-universelle) ne sont applicables qu'aux œuvres du pays de ces théoriciens et non à des œuvres quelconques. S'il s'agit d'un troubadour, le témoignage d'un Francon ou d'un Walter ne m'apprend rien de certain ; je suis tenté de les récuser (1). Il est difficile de prendre la doctrine d'un Anglais, ou d'un Germain, ou encore celle d'un Anonyme (Anonyme n° 7 de de Coussemaker) pour expliquer la technique d'un troubadour du XII^e siècle. On a trop de tendance, en parlant de la musique au moyen âge, à tout mettre sur le même plan, voire dans le même sac !

SCHILLER ET LA MUSIQUE. — Thèse allemande pour le doctorat, par Hans Knadsen (à Greifswald, chez Julius Abel), 83 p. Nous en donnerons ultérieurement une analyse.

« POUR L'ART », PAR J. JOACHIM NIN. — M. Nin, qui a qualité pour parler au nom des artistes, nous envoie de Berlin une élégante brochure où il soutient avec éloquence des thèses qui sont celles de la *Revue musicale*. Appréciant sévèrement les abus du mercantilisme et de la virtuosité dans les exécutions musicales et dans le choix des pièces exécutées, il condamne ceux qui veulent à tout prix jeter de la poudre aux yeux, « arriver », étonner la foule en la trompant. Il demande aussi que les programmes soient élargis ; nous citerons quelques extraits du développement de cette seconde idée, tout en faisant remarquer qu'à Paris au moins, cet élargissement du répertoire existe depuis assez longtemps ; il n'y a qu'à consulter les programmes des concerts donnés quotidiennement chez nous pour voir que la musique des XVIII^e, XVII^e et XVI^e siècles n'est nullement délaissée. Je dirai même que le concert *historique* sévit ici — depuis Fétis ! — avec intensité : histoire de la sonate, histoire de la musique de piano, histoire du lied, etc... ! M. Nin lui-même y a d'ailleurs contribué. Laissons-lui la parole :

« Il faudrait, autant que possible, renouveler et élargir le répertoire actuel, trop limité dans le domaine moderne aussi bien que dans le domaine ancien. La répétition constante des mêmes œuvres, avec les mêmes gestes et dans les mêmes circonstances, n'est pas favorable à la formation du goût et du jugement du public ; par contre, elle devient la source inévitable de perpétuelles rivalités techniques et de querelles de détail aussi fastidieuses qu'inutiles. Sans doute, en soumettant au public des œuvres nouvelles ou inconnues, on s'expose à le

(1) Un simple lapsus, p. 180 : « Les mélodies ecclésiastiques se répartissent en huit types de gammes commençant *chacune* sur un degré différent. » L'ordre des chapitres du livre gagnerait, je crois, à être modifié.

dérouter dans ses jugements sur l'interprète. Tant pis : c'est l'œuvre que l'on doit écouter et non celui qui l'exécute.

« En entendant trop fréquemment les mêmes œuvres, le public est porté à leur prêter moins d'attention et à placer l'interprète au premier plan, alors que celui-ci devrait toujours s'effacer devant l'œuvre ; ainsi s'est répandue, peu à peu, cette aberration qui consiste à ne voir, entendre et juger dans une audition, que l'exécutant, au mépris du respect dû au créateur et à son œuvre.

« Connaître Bach, Hændel et Mozart, par exemple, n'est pas connaître le XVIII^e siècle ; mais c'est surtout le XVIII^e siècle français et italien qui souffre de l'indifférence de nos virtuoses actuels.

« Pour ne parler que des pianistes, — l'espèce la plus répandue, — combien d'entre nous connaissent à fond, et jouent les œuvres de François Couperin, dit *le Grand*, ou de Domenico Scarlatti, dont on s'entête à nous servir invariablement les trois ou quatre mêmes pièces truquées et déformées, avec de faux titres, tandis que nous avons de lui plus de trois cents sonates ?...

« Combien peuvent parler, en connaissance de cause, de Jean-Philippe Rameau, le grand Rameau, dont l'œuvre consiste exclusivement, pour beaucoup de gens, en une *Gavotte variée*, un fameux *Tambourin* et un certain *Rappel des Oiseaux* ?

« Qui connaît les Durante, les Dagincourt, les Martini, les Marcello ?... Qui se doute que Daquin n'est pas seulement l'auteur du *Coucou*, et que Paradies écrivit des Sonates charmantes, où l'on retrouve toute la crânerie napolitaine, alliée à l'élégance et à la simplicité latines ?...

« Dans le XVIII^e siècle allemand même, connaît-on les Sonates dites *bibliques* de Johann Kuhnau, ce véritable monument que nous rencontrons, le premier, au début de ce siècle merveilleux ?

« A-t-on joué souvent les *Concerti* et les Sonates de Karl-Philipp-Emanuel Bach, de Wilhelm-Friedemann Bach, ou de Johann-Christian Bach ?... A-t-on vu mettre sur beaucoup de programmes la belle Sonate en *mi* bémol de Johann-Heinrich Rolle, et celles plus belles encore de Wilhelm Rust, ce précurseur de Beethoven que l'on veut trop ignorer ?...

« Combien de fois a-t-on entendu les Sonates de Hæssler, empreintes d'une suprême élégance et d'un charme infini ?

« C'est pourtant de la belle musique que je cite là !... Point n'est besoin d'être un *érudit* ni un *spécialiste* (oh ! les vilains mots !) pour en comprendre la valeur !... Elle est à la portée de tous les esprits bien organisés pour la musique.

« Et même du grand Johann-Sebastian Bach, dont l'œuvre colossale doit nous être familière, que joue-t-on habituellement ?... La *Fantaisie chromatique* et *Fugue*, piteusement revue et corrigée par les uns et les autres, le *Concerto italien*, quelque autre *Concerto* avec orchestre ; plus rarement, mais *surtout* des arrangements et des transcriptions !... alors que tant d'œuvres originales de toute beauté dorment oubliées et inconnues.

« De Hændel, joue-t-on généralement autre chose que les variations du *Forgeron harmonieux*, dont le thème est précisément d'un autre auteur ?...

« Si nous remontons au XVII^e siècle, où l'on retrouve déjà Couperin le Grand, l'oubli est plus honteux encore, parce qu'il est plus général : Frescobaldi,

Scheidt, Chambonnières, Kerll, Louis Couperin, Froberger, Pasquini (dont le *Coucou* est précisément un petit chef-d'œuvre), Johann Pachelbel, Purcell, Alessandro Scarlatti... autant de noms illustres abandonnés jusqu'ici, par l'incurie des uns et l'ignorance des autres, à la seule curiosité des érudits, réellement accablante pour beaucoup de musiciens.

« En ce qui concerne le xvi^e siècle, qui d'entre nous a jamais eu sous la main les œuvres d'Antonio de Cabezón, ce génial aveugle de la Cour de Philippe II, en Espagne, remises à jour, depuis quatorze ans déjà, par l'éminent maître espagnol Felipe Pedrell ? »

« Qui donc parle encore du Hollandais Sweelink, continuateur de Cabezón ? »

« Combien de fois avez-vous entendu les œuvres de virginalistes anglais, comme Byrd, Bull, Gibbons et autres ? »

« Ce serait trop demander. A chacun de ces auteurs appartient, pourtant, une œuvre, tout au moins, susceptible d'être jouée en public. Ne pas le faire ne revient-il pas à prétendre que dans notre public les imbéciles constituent la majorité ?... »

« Ce même oubli, cette même crainte de jouer une chose inconnue et d'en courir un risque ; cette même terreur à l'idée de faire un geste nouveau, de créer un précédent, se retrouve pour les auteurs modernes, et combien injustement aussi !... »

« Les conséquences de cette manière d'agir sont trop nombreuses et trop palpables pour que j'y insiste ici. Il ne faut cependant pas oublier que nous sommes les premiers à en pâtir. Ceux qui ont connu l'insuccès n'ont jamais manqué d'en chercher l'origine dans l'ignorance du public. Certes, le public est loin de savoir ce qu'il devrait, mais... à qui la faute ?... A qui revient la tâche d'initier le public, de former son goût, de le faire évoluer, de le guider dans ses inévitables hésitations ? »

« Quelle est donc notre fonction sociale ?... Car nous en avons une, ce me semble !... »

« Rester indifférent aux époques passées et aux époques nouvelles équivaut à faire preuve non seulement d'ignorance, mais encore de négligence envers notre public. Or, cela ne nous est pas permis. Solliciter du public un appui et le payer d'indifférence serait du pur cynisme. »

Sur l'unité nécessaire des programmes et sur « le *bis* » — pour parler argot — M. Nin a des idées très originales, que partageront difficilement ses confrères :

« Il faudrait donner aux programmes une raison d'être, une orientation qui justifie leur existence et leur développement. Le programme doit être l'expression la plus claire des intentions de l'interprète ; son orientation, sa raison d'être, pourront, en tout cas, limiter bien des excès, et permettront, surtout, de juger le degré de culture de celui qui l'a composé. »

« On se préoccupe beaucoup d'être *personnel* dans l'interprétation des œuvres, c'est-à-dire de se substituer, souvent, à l'auteur ; mais ceux-là mêmes que ce souci hante le plus fâcheusement, mettent précisément en évidence leur profonde impersonnalité, en offrant au public des programmes absolument dépourvus d'ordre, d'initiative et de bon sens. »

« Nous devrions considérer comme un *plagiat* le fait de composer un programme identique à celui d'un de nos confrères, et cependant, il n'est point

de jour où cela ne se fasse. Pour un programme intéressant, pensé, organisé, raisonné et construit logiquement, combien d'autres qui sont arlequinesques en leur polychromie bigarrée, et absurdes en leur défaut total d'orientation !... Nul souci de l'époque, du style ni de la forme !... Nulle préoccupation esthétique !... Nulle trace d'ordre ni de raison !... Combien un menu savoureux est plus intelligent que tous ces programmes-là !...

« Il est évident que si le programme a été conçu avec logique, s'il part d'un principe qui en régit le développement et qui en fait une sorte d'organisme vivant, aucune addition imprévue n'y sera possible, et sous aucun prétexte. On évitera ainsi les « *bis* » irrespectueux et le spectacle toujours pénible de l'enthousiasme décroissant, à chaque nouveau morceau accordé à la demande du public.

« Quelques artistes consciencieux ont le soin vraiment louable de ne jouer comme « *bis* » que des œuvres du dernier auteur présenté ; mais ceux-là sont rares. Généralement on entend, dans le chapitre des *extra*, soit des ignominies commises par le virtuose lui-même et imposées par lui, subrepticement, soit des « laissés pour compte » des autres concerts. Dans les deux cas, on s'expose gravement au ridicule, sans justifier pour cela les épithètes si souhaitées de « prodigieux », « colossal », « génial », etc., épithètes aussi disproportionnées que saugrenues, quand elles s'appliquent à un modeste interprète.

« En réalité, il faudrait opposer toujours un refus formel au « *bis* » : d'abord, parce qu'on ne peut y obéir sans satisfaire, nécessairement, les préférences de certains auditeurs seulement ; et ensuite, parce que ces préférences sont généralement injustes et souvent vexantes, sinon pour nous-mêmes, du moins pour les autres œuvres qui ont été jouées. Tous ceux qui ont quelque expérience du public le savent très bien.

« Pour les artistes qui méritent vraiment ce nom, l'exécution d'une œuvre intéressante — et on ne doit jouer que de celles-là — exige une certaine préparation spirituelle, une sorte d'*état d'âme* dans lequel on doit chercher à concentrer toute son émotion. Recommencer, pour le caprice irréfléchi et puéril d'une partie des auditeurs, un effort considérable, est aussi peu naturel que de répéter une phrase de notre conversation, sous prétexte qu'elle contient une idée juste ou que notre façon de la dire a plu à notre interlocuteur.

« Pourquoi faire répéter une chose que l'on a parfaitement entendue ?... Je comprends que l'on réclame avidement le « *bis* » pour un tour de passe-passe, pour quelque facétie d'escamoteur, pour une plaisanterie de clown ou pour quelque merveille acrobatique ; mais pour une œuvre que l'on vient d'interpréter en y mettant toute son âme, toute l'énergie spirituelle dont notre volonté est capable aux plus beaux moments de notre vie, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de meilleur en nous... non !. . je ne le comprends pas.

« Au surplus, l'enthousiasme du public est toujours moindre à la seconde audition, et pour cause, car rien ne s'émousse plus rapidement que la sensibilité auditive.

« Il n'y a qu'un cas où nous devrions recommencer : c'est lorsque le public n'a pas compris. Mais alors il ne crie jamais « *bis* ! » Si le public a compris parce que nous avons bien joué, c'est que nous avons tous deux fait notre devoir : alors, notre rôle est fini. »

Ces idées de M. Nin sont peut-être trop belles pour être suivies par les

artistes. L'homme qui s'exhibe devant un public sans y être forcé n'est-il pas, par définition, un homme qui cherche l'« effet », l'applaudissement, la bonne recette en pièces sonnantes ? Et, en conséquence, n'est-il pas, par définition aussi, soumis au goût (habituellement si frivole !) de la foule ? Peut-il y avoir des pianistes et des violonistes éducateurs du public ? J'en doute ; mais il est bon d'avoir un idéal et de le poursuivre noblement, même quand il est inaccessible...

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE PLAIN-CHANT ANTI-MUSICAL.

Je me propose de dresser le bilan du plain-chant ; j'examinerai en même temps quelle est sa valeur artistique et musicale (1).

Un mot d'abord pour justifier pareille question, bien qu'il s'agisse de l'Église latine au moyen âge. Toutes les sociétés religieuses — catholique, juives, protestantes, musulmanes... — ont, entre autres droits, celui de choisir pour leurs liturgies les modalités qui leur conviennent et de proclamer la supériorité de leur musique sur toutes les autres. Ce que nous appelons « la critique » n'existe pas pour les gestes du culte. On ne songe pas à apprécier les attitudes et les mouvements du prêtre devant l'autel ; en principe, il en est de même pour tout ce qui est rituel. Mais le plain-chant est un cas spécial. Il a occupé une place énorme dans l'histoire des arts du rythme et dans celle de la civilisation générale : pendant des siècles, il a été la seule musique connue, pratiquée, enseignée. De plus, les écrivains anciens et modernes de l'Église affirment qu'en célébrant le charme à la fois sévère et délicat des « mélodies grégoriennes » ils ne cèdent pas à une sorte d'entraînement de la foi religieuse : ils voient en elles une forme d'art idéale, méritant par elle-même d'être aimée. Ils nous mettent ainsi en présence d'un jugement dégagé de l'influence des dogmes et des rites, tendant à définir un objet « qui doit plaire *universellement* », selon la définition du Beau donnée par les philosophes ; pour examiner librement cette opinion, nous n'avons donc qu'à conserver le point de vue qui nous est pour ainsi dire imposé.

Deux choses sont nécessaires à l'observateur impartial qui veut formuler un jugement : un bon texte, authentique, correct, et une bonne exécution de ce texte.

La première base, nous la possédons : elle se trouve dans le Graduel et l'Antiphonaire qu'ont publiés les Bénédictins de France après une étude pénétrante des manuscrits, et qui ont reçu de la Cour romaine la meilleure des sanctions, puisqu'ils ont été adoptés par elle.

Quant à la bonne exécution, nous serions plus embarrassés de dire où elle est. Il serait dangereux pour un musicien voulant s'éclairer sans parti pris, d'entrer,

(1) Cette leçon a été la conclusion de la partie des cours du lundi (*Histoire générale de la musique relative au plain-chant*).

au moment d'une fête solennelle, dans une cathédrale comme Notre-Dame de Paris, ou bien dans telle basilique où l'élite du clergé officie devant une élite de la société parisienne. L'Église reste encore, malgré les circonstances, ce qu'elle a été pendant si longtemps pour son propre chant : l'agent par excellence d'altération organique et de déformation expressive. La vogue de certains « arrangements » n'est pas épuisée dans le monde catholique et s'aggrave souvent d'erreurs manifestes. Ici, persistent ces habitudes barbares qu'un Huysmans a si pittoresquement décrites ; là, règne une préciosité mondaine, une affectation de *bel canto*, une sorte de modernisme musical poussé jusqu'à l'outrance. Nous adresserons-nous aux théoriciens les plus récents et les plus autorisés ? Nous voilà jetés en pleine région des batailles. A peine la question de l'établissement du texte était-elle résolue, qu'un débat menaçant s'est ouvert sur la question du rythme. Et les moines, qui seraient si qualifiés pour donner des directions, paraissent eux-mêmes divisés sur ce point !

En nous aidant de ce qui est connu et certain, pour essayer d'éclairer le reste du débat, nous sommes obligés d'*imaginer* l'exécution normale du plain-chant, comme si nous voulions connaître la manière dont Cicéron prononçait ses discours ; il faut déduire une doctrine de l'étude des manuscrits du ix^e, du x^e, du xi^e siècle..., manuscrits dont la notation est très incomplète et ne nous apprend pas, il s'en faut ! tout ce que nous aurions besoin de savoir.

C'est assez dire que dans les observations qui vont suivre, en dehors des faits et des témoignages acquis à l'histoire, il y aura une part de conjecture ou de « subjectivisme ». Je laisse à d'autres le goût du dogmatisme qui, même en certaines matières d'art, veut être « scientifique ». Ma seule ambition est d'arriver à définir — telle que je la sens — l'originalité du chant religieux au moyen âge. Je crois cette originalité admirable et unique ; mais pour la montrer, je ne craindrai pas de prendre des voies peu ordinaires.

I

Historiquement, le plain-chant apparaît comme une œuvre de décadence.

L'Église latine ne crée pas sa musique ; elle l'emprunte aux Églises d'Orient, héritières des traditions juives, qui sont dominées elles-mêmes par l'influence de la musique grecque, presque universelle au moment où va s'ouvrir l'ère chrétienne. Mais ce dépôt qu'elle reçoit, elle ne l'enrichit pas ; elle est même très éloignée de le conserver intact : elle le traite à peu près comme elle a traité la langue latine.

Il y a une première altération *in pejus*, visible dans la doctrine musicale que l'Église emprunte à l'antiquité, surtout en ce qui concerne les modes. Les modes sont désignés par un numéro d'ordre, et leur nomenclature barbare est significative : ils s'appellent *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrardus*. En les confondant avec les *tons* et avec les échelles de transposition — erreur initiale d'un anonyme que reproduisent docilement tous les plagiaires ultérieurs, — on les confond entre eux, tout en gardant l'« éthos » que la tradition leur attribuait : le dorien devient un mode *phrygien* ; le phrygien devient un mode *dorien*... On dirait un instrument de précision tombé entre des mains qui en faussent le mécanisme. A constater ces déformations de la théorie en un temps où la science n'était pas distincte de l'art, on pourrait affirmer, *a priori*, qu'un sort meilleur

n'a pas été réservé aux mélodies venue de Byzance, des monastères d'Égypte et de Syrie, de la Synagogue, de la Grèce. Mais la liste des pertes subies de ce côté est facile à établir d'après des faits précis.

L'Église latine supprime d'abord ce qui était le cadre et l'accompagnement des mélodies. Elle exclut la danse, que dans tout l'Orient, dans les temps juifs, puis dans les communautés chrétiennes elles-mêmes (à Milet, par exemple, au temps de saint Athanase), une très ancienne coutume associait au chant liturgique. L'idée que la danse peut faire partie d'un culte est pour elle une idée intelligible et même scandaleuse. Elle supprime aussi la musique instrumentale ; et ceci est plus grave. Les Juifs accompagnaient leurs psaumes avec des instruments à cordes, à vent et à percussion. En dépit des textes de la Bible, l'Église grecque d'abord, puis l'Église latine primitive, organisent un chant *a capella* : « Nous n'avons besoin que d'un instrument, la voix... Nous n'avons que faire du psaltérion, de la trompette, de la flûte, en usage chez les hommes de guerre. — Ce qui plaît à Dieu plus que les instruments, c'est l'unisson de tout le peuple chrétien. » (Clément d'Alexandrie ; Eusèbe.) Il y a quelques exceptions ; mais telle est la règle générale. Ce qui est singulier, et témoigne d'une indifférence pire que l'hostilité envers « l'orchestre », c'est que cette exclusion n'empêche pas de chanter des formules comme celles-ci :

In cymbalis bene sonantibus laudate Dominum (le samedi, à Laudes) ;

Canite tuba in Sion, quia prope est dies Domini (aux vêpres du IV^e dimanche de l'Avent) ;

In civitate Domini clare sonant jugiter organa sanctorum (Processionale, édit. de Solesmes, p. 203).

Dans un office de saint Antoine, le frère Julien (XIII^e siècle) fait dire et chanter :

Sono tubæ, tympano, cithara, psalterio, cymbalisque Deum, choro, cordis, organo, laudet in Antonio mystice cor meum.

La musique instrumentale est donc devenue une métaphore, un simple trait de rhétorique ou de lyrisme verbal. De cette lacune, on a donné une raison ingénieuse : la nécessité, pour les premiers chrétiens, de se dissimuler et d'échapper à l'espionnage des persécuteurs en ne faisant pas de bruit. Les textes nous font plutôt reconnaître ici l'influence d'une idée religieuse et mystique, secrètement hostile à l'art — à l'art païen si l'on veut — dont elle réduit l'appareil au minimum.

En organisant les mélodies elles-mêmes, l'Église continue la série des éliminations : elle supprime les genres *enharmonique* et *chromatique*. Cette suppression n'est pas motivée par des raisons artistiques ; elle vient elle aussi de préoccupations purement morales qui ne voient que mollesse et tendances efféminées en dehors du genre *diatonique*.

Voilà déjà plusieurs chapitres importants arrachés au livre de la tradition antique. Il y a un autre groupe de pertes qui mérite la réflexion.

On sait qu'au moyen âge, la carte géographique de la langue verbale a des couleurs nombreuses et très distinctes. Ici, le provençal ; là, le français. Dans le français, quatre dialectes principaux : à l'est, le bourguignon ; à l'ouest, le normand ; au nord, le picard ; au centre, le dialecte qui, au temps de Malherbe, deviendra prépondérant. La musique, elle aussi, a eu, dans tous les pays, une carte analogue. Les centres politiques créaient les centres musicaux. Les mélodies s'organisaient autour de la langue parlée et suivaient son génie propre. La gamme fondamentale, les modes, les rythmes, étaient déterminés par les

mœurs locales. Ainsi chez les Grecs, il y eut une musique dorienne, une musique phrygienne, une musique lydienne. Dans nos provinces, les folkloristes ont pu retrouver les restes d'une diversité analogue.

L'Église méconnaît, efface tout cela. Aux usages locaux, elle superpose un usage commun. Parti de la chapelle papale au début du VII^e siècle, le chant grégorien est partout en conflit avec l'œuvre du peuple, liturgie et musique ; il veut la défaire et l'annuler. Il est parfois obligé de lutter avec ténacité (par exemple en Espagne, jusqu'au XI^e siècle) : il finit par triompher grâce à la force d'expansion et à l'autorité que lui donnent ses origines romaines. Dès lors, ce chant absorbe tout. Il y a une langue, le latin, qui, dans les cérémonies du culte, domine tous les parlers nationaux et régionaux : de même, il y a un chant officiel, universel, qui se substitue à tous les autres chants. La concordance des manuscrits, si bien mise en lumière par les Bénédictins, atteste surabondamment sa souveraineté. Si ce fut un bienfait, il est permis de ne pas oublier ce qui en fut la rançon.

Cette exclusion du chant populaire fut-elle consommée au nom d'une certaine conception de l'art ? Il est de toute évidence qu'elle est l'œuvre d'une politique religieuse poursuivant l'unité de l'Église et servie par la déférence des chefs d'État pour la cour romaine.

Constituée dans de telles conditions d'appauvrissement, la musique d'Église était en outre une musique sans avenir, condamnée à l'immobilité. La simplification, la corruption même d'une langue, peuvent être les conditions nécessaires à la naissance d'une langue nouvelle, aussi belle que la première. C'est ce qui s'est passé pour les idiomes antiques. Mais tel n'est pas ici le cas.

Le chant grégorien aurait pu être fécond et donner lieu à de grands développements s'il s'était appuyé sur un accompagnement instrumental, même rudimentaire, et s'il avait connu l'exécution à plusieurs parties. Il eût été ainsi sur la voie qui conduit à la symphonie et à la fugue. Mais il n'admet — comme le proclament les partisans de la pure tradition — que la mélodie chorale unisonique ou le solo. Par là, il atteint bientôt un idéal qu'il lui est impossible de dépasser. Comment se perfectionnerait-il ? en raffinant sur l'expression ? Il y aurait là un écueil fatal : le « maniérisme » ; en traitant la voix comme un instrument et en accumulant les trilles, les roulades, les difficultés de toute sorte ? Un écueil pire serait la virtuosité. Singulière situation, que celle d'un art qui se prive d'un si grand nombre de ressources que tout renouvellement organique lui est interdit et qu'il ne pourrait progresser qu'en s'abaissant ! Cette situation est celle du plain-chant. Il ne peut que se répéter ou s'imiter lui-même. Par définition, il est incompatible avec le progrès ; c'est une limite. On dit communément qu'il a donné naissance à la musique moderne. Erreur absolue ! Notre musique a pour origine une création géniale du moyen âge : le contrepoint, dont les premiers essais de construction sont un peu antérieurs au XII^e siècle. Mais entre la composition en contrepoint et les neumes de saint Grégoire, il y a la même différence qu'entre deux langues n'appartenant pas à la même famille, et dont la première est systématiquement ignorée par ceux qui parlent la seconde.

II

Restreignons, après ces généralités, le champ de nos remarques ; examinons les qualités intrinsèques du plain-chant.

Il y a les paroles et les mélodies proprement dites. Que valent, esthétiquement, les unes et les autres ?

Les paroles sont tantôt une œuvre d'emprunt à la Bible, tantôt une création personnelle (hymnes).

Dans l'un et l'autre cas elles imposent l'idée d'une comparaison assez fâcheuse. L'Église fait grand usage des psaumes. Mais de quelle façon ? Elle se contente d'une traduction qu'elle sait être peu exacte, et qui est écrite en médiocre latin. Pourquoi cette langue plate et peu correcte ? Pour être plus accessible à l'intelligence des fidèles ? L'explication ne me paraît pas bien sérieuse. Le « peuple » est aussi incapable de comprendre le latin médiocre que le bon latin. En second lieu, les psaumes sont soumis à un traitement qui paraît contraire aux lois de la composition poétique. On prend çà et là quelques traits qui semblent appropriés à la fête du jour ; et, de ces fragments épars, on compose une sorte de mosaïque très réduite, sans se préoccuper de l'ordre des idées dans le texte où on a puisé. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, l'introït de la première messe de l'année liturgique (*in nativitate Domini*) est formé (aujourd'hui) de deux phrases qui ne sont autres que les versets 1 et 7 du psaume II ; mais le verset n° 7 est mis en tête de l'introït, et le verset n° 1 vient après. De même pour beaucoup d'autres.

— Vous oubliez, dira-t-on peut-être, que les psaumes ne sont pas une œuvre humaine, mais une œuvre inspirée. Qu'importe le numérotage des versets ? Dieu est partout.

On pourrait répondre : puisqu'il s'agit d'une œuvre divine, n'était-ce pas une raison péremptoire pour n'y rien changer ?

Les hymnes ont parfois des « beautés » ; elles ne sont qu'un très pâle reflet de la poésie orientale de la Bible, — poésie éclatante, ardente, vive comme la flamme. Enfin l'Église a la responsabilité d'une création singulière : celle d'une sorte de poème dont le nom seul implique une contradiction bizarre, puisqu'il s'appelle une *prose*..

Au point de vue purement musical, le plain-chant donne lieu à des constatations vraiment étranges. Il paraît contraire à tout bon sens.

Il a, quoi qu'on ait dit, un médiocre respect des paroles et de leur disposition rythmique. J'ouvre à la première page un graduel « ad exemplar editionis typicæ », et j'y lis la phrase suivante (introït du premier dimanche de l'Avent) : *Ad te levavi animam meam*. Ces mots forment un groupe indivisible, dont les parties sont reliées par un *legato* logique. La mélodie, surtout si elle est à peu près syllabique, va sans doute se modeler sur cette phrase et ne pas en rompre la syntaxe ? Il n'en est rien ; une première voix chante : *ad te levavi* ; là, il y a une césure : que dis-je ! un changement d'exécution. Ce sont d'autres voix qui ajoutent : ... *animam meam*. Le graduel de la même messe, à la page suivante, commence par ces mots : *Universi qui te exspectant, non confundentur, Domine*. Même césure et même changement d'exécution après *universi*. A la communion, d'après le même système, on chante d'abord : *Dominus*... ; puis, après la coupure dont nous avertissent une petite barre et une étoile, on complète le sens en chantant : *dabit benignitatem*. Le procédé est habituel.

Le plain-chant est peu gêné par les paroles ; il en prend à son aise avec elles. On sait de quelles railleries ont été l'objet certains compositeurs modernes qui, obligés de couper une romance quelconque dans un opéra, la font servir dans une autre pièce, bien que le texte du livret soit différent. Ce procédé anti-artis-

tique pourrait se réclamer d'usages religieux. Que l'on fasse servir à l'éloge d'un saint la mélodie qui a déjà été employée pour un autre saint, et qu'on se borne à dire *Franciscus* à la place de *Martinus*, le mal n'est pas grand ; mais, à chaque instant, on trouve dans le graduel des adaptations beaucoup plus graves. Elles se font grâce à des sacrifices qui semblent être sans importance, mais qui sont incompatibles avec le sens musical tel que nous le comprenons. Bien plus : une mélodie étant donnée, on la raccourcit ou on l'étend selon les besoins de la situation ; quelques notes, çà et là, de plus ou de moins, semblent être la partie insignifiante d'un compte de profits et pertes. Un moderne a donné à ces changements des noms tirés de la rhétorique latine : *épenthèse*, *crase* etc... Revanche innocente et tardive de l'esprit grammatical pour masquer les défaillances de l'esprit artistique !

Autre étrangeté. Il y a, dans le plain-chant, des mélismes ou, comme nous disons, des vocalises. Que faut-il penser de ceux qui eurent l'idée anti-musicale de mettre des paroles sous ces mélismes, d'épeler et d'alourdir chacune de leurs notes, de faire marcher l'oiseau-mélodie avec des béquilles ? Après avoir mutilé la tradition judéo-grecque, il semble que le plain-chant se soit déformé lui-même. Au cours de son histoire, l'Église a été la première à laisser tomber ses traditions musicales.

Ces griefs sont déjà nombreux ; et je n'ai pas encore indiqué les plus apparents.

Cette musique est déconcertante. Elle est dépourvue de tout ce qui constitue notre art musical. Elle ignore la mesure. Elle ne cherche jamais ce que nous appelons « l'expression ». Elle a bien des modes à chacun desquels un éthos spécial est attribué ; mais, d'après la doctrine primitive, le mode n'est reconnaissable nettement qu'à la note finale, de telle sorte que, si le mode est réellement expressif, on ne s'en aperçoit que quand la mélodie est terminée ! Elle n'a pas de *tempo* indiqué ; elle n'a pas davantage de nuances d'intensité (*f.*, *m.-f.*, *p.*). Les tons qu'elle emploie sont pratiquement irréalisables ; ainsi, on ne se fait aucun scrupule de tout transposer ; on fait chanter par des voix de basse tout ce qui est écrit dans le 7^e ton ! Cette musique doit-elle nous donner au moins des jouissances d'oreille ? C'est douteux ; un principe formulé par les Pères de l'Église, c'est que le plain-chant peut être très bien exécuté par ceux qui ont un organe médiocre, disons même par ceux qui « n'ont pas de voix ». J'ajouterai enfin que le plain-chant est exclusif de tout auditoire. Il n'est pas fait pour être écouté. A l'Église, il ne doit y avoir que des exécutants.

III

De tout ce qui vient d'être dit ressort cette première conclusion, que le plain-chant a bien une originalité singulière. Il est en opposition avec toutes nos idées, toutes nos habitudes. Disons le mot : il est anti-musical.

Cette originalité est-elle purement négative ?

Je la crois, au contraire, admirable ; et j'ai à dire comment j'arrive à une telle conclusion. Encore une fois, je donne une simple impression d'ensemble.

En énumérant toutes les choses dont le plain-chant s'est volontairement privé, je n'ai fait qu'énumérer (en les désignant par leurs symboles dans les arts du rythme) les états d'esprit dont se dégage le sentiment religieux lorsqu'il s'élève

vers un idéal très pur, et préparer la mise en lumière de la proposition suivante : le plain-chant est au-dessus de toutes les formes d'expression de l'art profane parce qu'il est connexe à une disposition d'âme qui est elle-même au-dessus des sentiments où l'expression musicale prend habituellement sa matière. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il est mystique, et qu'il a une sorte de richesse spirituelle là où les profanes, regardant les choses du dehors, ne voient qu'une apparente pauvreté. Parler ainsi serait méconnaître sa souplesse et sa variété. Mais je dirai que, portée vers le chant par la double influence du lyrisme traditionnel et de l'instinct, et maintenue, par la nature même de sa foi, dans une certaine méfiance à l'égard de la musique, qui, par certains côtés, est le plus sensuel des langages, l'Église a concilié ces tendances contraires et résolu cette antinomie en adoptant un art où je vois une œuvre admirable d'idéalisme chrétien. Encore une fois, ce serait une erreur de croire que le plain-chant est sec, abstrait, incapable de toucher et de peindre ; tout en étant dépourvu des complications du rythme, il n'ignore pas, comme je l'ai montré par des exemples, les images de l'idée et de la sensation. Il sait s'adapter souvent, de façon très remarquable, au sens d'un texte littéraire ; il exprime l'allégresse, le deuil, la supplication ; il a, dans les modes qui lui sont propres, des modulations correspondant aux changements de la pensée ; mais tout en restant reconnaissable, cette partie expressive — qu'on ne pouvait pas supprimer à moins d'upprimer purement et simplement toute musique — est *subordonnée*, sans relief tirant l'attention, dominée par un caractère plus général et plus important ; c'est un peu comme le clair obscur des peintres, où les objets conservent bien leur tache de couleur distincte, mais sont enveloppés d'une pénombre commune et très douce.

Les écrivains du moyen âge, en caractérisant le plain-chant, qui pour eux était toute la musique, emploient volontiers les mots *dulcedo*, *suavitas*. Cette douceur — qui n'a rien de fade et s'allie à une netteté plutôt virile — a plusieurs causes. La principale est l'égalité de toutes les valeurs de durée, sauf les exceptions que nous savons. Je crois avoir démontré cette égalité en examinant les tropes du manuscrit de Saint-Gall, où nous trouvons des neumes composés avec leur traduction en neumes simples. Elle ne produit pas la monotonie, mais un langage calme, posé, affranchi des secousses du pathétique, nullement troublé par les surprises de l'imagination ou les mouvements soudains de la sensibilité, comme pouvaient l'être la musique et la danse chez les Grecs dans le culte de Dionysos.

Un autre fait important, c'est l'absence du *subsemitonium toni* fonctionnel, ou note sensible. Le plain-chant ignore l'attraction exercée par la tonique sur tous les degrés de la gamme. Il emploie des échelles modales où les notes restent indépendantes en étant ordonnées, et non asservies à une force centrale. Par là, une impression de grandeur s'ajoute à l'impression de douceur, surtout dans les cadences ; les phrases ne concluent pas en posant toujours une limite, mais en laissant une large perspective ouverte à la pensée.

Noblesse de l'expression, égalité du chant unisonique, douceur *plane* du débit, élargissement du cadre de la phrase par l'indépendance des notes de la gamme, tout cela contribue à produire une nouvelle qualité supérieure : la sérénité.

Dirons-nous qu'il a suffi de supprimer la note sensible et d'égaliser toutes les valeurs pour avoir un type mélodique très beau ? Je sens tout le ridicule qu'il y

aurait à poser un tel principe. Disons-nous que l'invention mélodique, dans le plain-chant (je parle du dessin et du choix des intervalles), a une exceptionnelle valeur ? C'est impossible. En ce cas, il y aurait plus de musicalité dans le petit doigt de Boëeldieu ou de Rossini que dans tous les manuscrits du moyen âge. De quelque côté que je me tourne, je ne vois, à *l'analyse*, que des lacunes, et je suis tenté de dire en parodiant un mot célèbre : *ubi solitudinem faciunt, musicam appellant*. Ce qu'il faut peut-être ici, c'est précisément ne pas analyser. Ce type de chant, construit avec si peu de chose, et qui s'évanouit dès qu'on veut l'apprécier avec les mesures communes, est comme la foi elle-même — une certaine foi — sentiment dont les mots ne peuvent pas donner l'idée.

Je m'arrête à ce mot de « sérénité » qui résume ce que j'ai à dire de plus important ; et je voudrais préciser.

IV

Les types de beauté que nous trouvons dans la nature ou dans l'histoire de l'art pourraient être classés en deux groupes extrêmes (que relie d'ailleurs beaucoup d'œuvres intermédiaires). Dans le premier groupe règne ce qu'on a appelé « le sublime en puissance ». C'est une tempête sur l'Océan ou dans une forêt, un ciel déchiré d'éclairs ou ébranlé par le tonnerre, un paysage alpestre ; en sculpture, c'est le *Laocoon* se tordant sous l'étreinte du serpent, les *Sybilles*



et les *Prophètes* de Michel-Ange ; en littérature, c'est le *Prométhée* d'Eschyle, le *Macbeth* ou l'*Othello* de Shakespeare, les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, le *Manfred* de Byron, les *Brigands* de Schiller ; en musique, c'est la IX^e Symphonie, la course à l'abîme de la *Damnation de Faust*, la dernière scène d'*Harold en Italie*, la chevauchée des Valkyries, le II^e acte de *Tristan*... Il y a un autre type de beauté où au lieu de se déchaîner violemment pour atteindre le plus haut degré d'intensité et d'éclat, les forces créatrices de l'expression se contiennent, s'effacent volontairement, et où leur subordination semble être la condition du sublime. Dans cette dernière catégorie, où je place le plain-chant, il

y a des distinctions à faire ; car on peut arriver à réaliser ce type de beauté sereine par des voies très différentes et même opposées.

Il y a de la sérénité dans les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque ; mais elle est obtenue par un moyen radical : l'exclusion de la pensée et du sentiment, autant vaut dire la suppression de l'âme. Dans telle statue, la tête est une merveille de beauté ; mais il est impossible de dire ce qu'elle exprime, de telle sorte que, si la statue est mutilée, on accumulera vainement les hypothèses pour deviner l'attitude et le sens de l'ensemble. La tête est traitée comme les épaules, comme le torse, comme toute autre partie du corps, comme le serait presque une nature morte. C'est le triomphe de la forme pure.

Il y a de la sérénité dans certains chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, mais elle est d'un autre caractère. Dans telle tête de Titien ou de Giorgione, elle est obtenue par la subordination des parties hautes de l'âme non à la seule forme matérielle, mais à quelque chose d'approchant. Ce visage, où pas un muscle ne bouge, exprime le calme parfait de la personne morale, — le calme dû à une abdication délicate de la volonté, à l'abandon de soi aux forces souveraines de la grâce et de l'élégance, à la diffusion ingénue de la volupté dans tout l'être physique. C'est le triomphe du sensualisme.



Voyez maintenant ce portrait de Van Eyck, autre image de sérénité. La figure, certes, n'est pas d'une beauté parfaite ; elle est, au point de vue grec, entachée de réalisme. Mais quelle sereine harmonie ! Ici, je vois transparaître l'être intérieur, et, avec lui, la paix, la victoire sur les passions, la docilité à un idéal religieux, l'alliance avec le ciel, l'admiration et la confiance, la certitude (condition du bonheur) ; tout cela se résume en un mot : la foi. Ici c'est le triomphe de l'âme ! Cette forme d'expression est spéciale au moyen âge ; elle est la marque du christianisme primitif ; on ne la retrouve pas ailleurs. Et elle a son équivalent dans le plain-chant. Beaucoup d'autres musiques ont exprimé l'âme ; aucune de cette façon !

Dès lors, toutes les lacunes signalées plus haut s'expliquent, apparaissent même comme les conditions nécessaires d'une certaine esthétique.

A un art d'un tel caractère, peut-on reprocher d'avoir supprimé la danse, et l'orchestre, et les « nuances » raffinées, et les divers degrés du *tempo* ? Tout cela est incompatible avec le genre de beauté que j'essaie de définir.

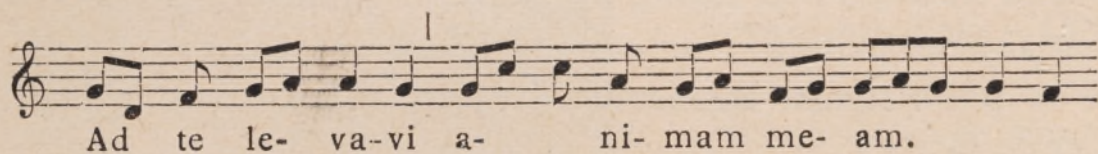
Peut-on lui en vouloir de proscrire la mesure ? Certes, nous aimons cette régulatrice exacte du mouvement mélodique, et l'on a pu comparer l'allure de l'exécutant qui n'observe pas la mesure à la démarche d'un homme ivre ; il y a telles pièces modernes qui, par la netteté et la régularité de leur rythme, nous rendent la joie de vivre et semblent nous affranchir des lois de la pesanteur. Dans le plain-chant, cette même mesure serait odieuse, insupportable. Pour avoir la caricature d'une mélodie grégorienne, il suffit d'y introduire la périodicité des temps forts et des temps faibles : autant vaudrait traiter un cortège de premières communiantes comme un escadron de soldats bien alignés, marchant au pas de parade :

Peut-on lui reprocher de proscrire l'« expression », *au sens que nous donnons*

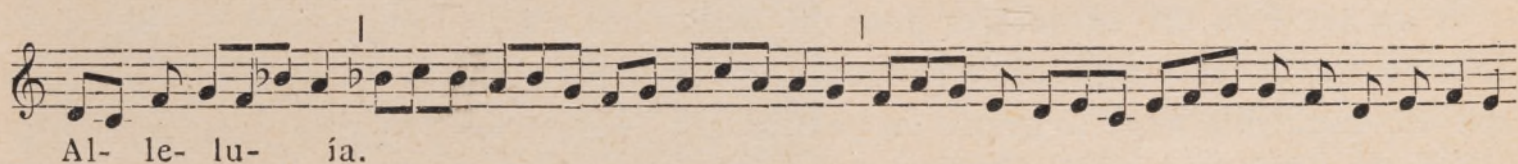
à ce mot ? Le chanteur d'église traitant une mélodie grégorienne comme un chant de Meyerbeer ou de Gounod ne serait pas moins intolérable. C'est une impression vraiment pénible que laissent aujourd'hui certaines exécutions, empoisonnées par les souvenirs de l'art profane. On frise au petit fer la chevelure de sainte Cécile ou de sainte Clotilde ; on leur met de la poudre et des mouches ; on avive leur sourire d'un trait au carmin !...

Et qu'importe que le plain-chant de Rome ait fait reculer le chant populaire s'il a su réaliser dans les groupes

sociaux l'unité qu'il avait déjà faite dans l'âme humaine ?



(Début de l'Introit du 1^{er} dim. de l'Avent, 8^e ton.)



(Début de l'Alleluia du 2^e dim. de l'Avent, 1^{er} ton.)

L'expression de ces mélodies sereines n'a son équivalent nulle part, ni dans les têtes admirables de la sculpture égyptienne, ni dans certaines têtes de la sculpture hindoue, d'un sentiment si profond ; et je ne veux pas rechercher s'il y a quelque chose d'approchant dans notre musique, même dans certaines pièces de Schumann !

Les défauts signalés restent-il cependant des défauts ? Je ne le crois pas, au risque d'émettre un paradoxe ; et je m'explique.

Le plain-chant n'est pas la seule expression musicale de la foi, parce que le

sentiment religieux a des degrés et des symboles divers. Tout en dominant et en réglant l'imagination, il se réalise dans les formes qu'elle lui suggère et qui sont indéfinies. L'Église, après des débuts austères, a fait entrer dans le matériel du culte ce que l'art humain a de plus riche et de plus brillant. Elle déroule ses liturgies au milieu des marbres et des vitraux éblouissants, dans un palais comme Saint-Marc de Venise. Les habits sacerdotaux sont de soie et d'or. Les grandes bénédictions rituelles tombent toujours de mains illustrées par des bagues de prix. Et la musique religieuse, elle aussi, a ses magnificences ; elle a produit les compositions de Palestrina, les *Passions* de J.-S. Bach, la *Missa solennis* de Beethoven. Le plain-chant doit-il paraître un peu grêle à côté de ces œuvres de luxe ? C'est ce que pensent — bien à tort — beaucoup de maîtres de chapelle et la plupart de ceux qui ont autorité sur eux. En tout cas, ce qui est incontestable, c'est que le plain-chant est un art *primitif*, exactement adéquat à une foi primitive. Or un art primitif ne déplaît nullement par certaines maladresses d'exécution qui sont des témoignages de sa sincérité. S'il avait une maîtrise parfaite dans la technique, sa naïveté, qui est sa grande force d'expression et de charme, nous deviendrait peut-être suspecte. Il ne messied pas qu'il soit un peu gauche et que parfois il fasse des « fautes ». C'est ce que comprennent parfaitement quelques artistes de notre temps, qui, soit en musique, soit dans les arts du dessin (je pense ici à certaines sculptures exposées au dernier Salon) commettent des incorrections calculées et, par l'abdication volontaire de leur science, veulent donner l'illusion d'un art jeune, ayant cette fleur d'ingénuité qui est la grâce des œuvres primitives.

Pour ces raisons, j'aime le latin médiocre et parfois incorrect qui soutient le plain-chant ; j'aime la structure défectueuse ou pauvre des hymnes ; j'aime ces formes d'exécution qui déroutent la logique d'un grammairien...

*
**

Sans doute, nous avons besoin d'un effort quand nous remontons le cours des âges, pour ressaisir le vrai sens d'une musique si éloignée de nos habitudes et de nos tendances. Mais, à l'occasion, il faut savoir oublier son temps et comprendre la psychologie des primitifs. L'histoire de l'art serait une œuvre vaine et même funeste, si elle prenait pour point de départ une certaine définition de la Beauté et tirait de là un critérium applicable à tous les temps. Nous devons nous faire un esprit assez large et assez indépendant pour goûter à la fois, sans sacrifices d'un côté ou de l'autre, des types d'art qui paraissent contradictoires, et une musique dont on est réduit à dire qu'elle est admirable parce qu'elle est anti-musicale.

JULES COMBARIEU.

Informations.

« LE BARBIER DE SÉVILLE » A MONTE-CARLO. — La représentation italienne du *Barbier de Séville* fut, avec l'interprétation merveilleuse qu'a su lui donner M. Raoul Gunsbourg, d'un éclat particulier.

Le jeune ténor russe M. Smirnoff, doué d'une voix pure et fraîche, dont il se sert avec une prodigieuse facilité, est, en Almaviva, un cavalier svelte, élégant, d'un très grand charme. M. Titta Ruffo chante et joue le rôle de Figaro avec un brio étourdissant. M. Pini-Corsi, basse de timbre sonore, et comédien d'un style ample et classique, est le plus admirable des Bartholos. Le rôle de Don Basile a un interprète de colossale drôlerie en M. Chaliapine ; le grand artiste, vraiment incomparable, est aussi génial dans la bouffonnerie que dans les rôles d'épopée.

Rosine, c'était M^{lle} de Hidalgo, c'est-à-dire la voix la plus jeune, du plus pur cristal, servie par une virtuosité naturelle qui est un don inné : et elle joue avec une grâce malicieuse, une ingénuité exquise qui lui ont valu d'unanimes acclamations.

Enlevé dans un mouvement de gaieté folle, chanté avec la plus rare perfection, l'opéra-bouffe de Rossini fut un spectacle aussi joyeux que délicieux.

A côté de ces magnifiques artistes, il faut citer M^{me} Mary Girard, une excellente dame Berte, et M. Padouréano.

L'orchestre, dirigé par le maestro Pomé, a joué *Le Barbier* avec légèreté, oppositions de nuances, et brio, — à l'italienne.

Dans le *Roméo et Juliette* de Gounod, M. Anselmi, ténor italien qui chantait en français, a retrouvé le même succès triomphal que dans *Gioconda*.

M. THÉODORE REINACH. — M. Th. Reinach, pour qui la porte de l'Institut était depuis longtemps entre-bâillée, vient d'être élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Nous n'avons pas à rappeler ses brillants travaux sur la musique grecque. Heureuse de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent, la *Revue musicale* adresse ses plus vives félicitations au restaurateur des Hymnes delphiques, d'ailleurs renommé pour quantité d'autres travaux d'archéologie. — Au moment où paraissent ces lignes, l'heureux successeur de Reyer, à l'Académie des Beaux-Arts, vient d'être élu : M. Gabriel Fauré, suivi de très près par M. Widor, de très loin par les autres candidats.

SALLE PLEYEL. — A la Salle Pleyel, la harpe chromatique continue, avec des virtuoses d'élite, une série de concerts très applaudis consacrés à la musique ancienne et moderne. — Dans la salle des quatuors, le 13, très agréable concert donné par M^{lle} Hélène Laye, professeur de violon, qui a joué avec beaucoup de verve la *Symphonie espagnole* de Lalo, et avec une correction parfaite l'admirable Sonate en *ut* mineur de Beethoven.

Le Gérant : A. REBECQ.