

COLLECTION. DES INITIATIONS

INITIATION
MUSICALE

PAR CHARLES-MARIE WIDOR



LIBRAIRIE HACHETTE

INITIATION
MUSICALE

UAT 78 V. 2.

COLLECTION DES INITIATIONS

En vente :

INITIATION LITTÉRAIRE

Par É. Faguet,
de l'Académie Française.

INITIATION PHILOSOPHIQUE

Par É. Faguet,
de l'Académie Française.

INITIATION FINANCIÈRE

Par R.-G. Lévy,
Membre de l'Institut.

INITIATION ARTISTIQUE

Par L. Hourticq,
Professeur à l'École des Beaux-Arts.

INITIATION MUSICALE

Par Ch.-M. Widor.

INITIATION MATHÉMATIQUE

Par C.-A. Laisant,
Examinateur à l'École Polytechnique.

En vente :

INITIATION ASTRONOMIQUE

Par Camille Flammarion,
Directeur de l'Observatoire de Juvisy.

INITIATION CHIMIQUE

Par Georges Darzens,
Répétiteur à l'École Polytechnique.

INITIATION À LA MÉCANIQUE

Par Ch.-Éd. Guillaume,
Directeur du Bureau international des Poids et Mesures.

INITIATION ZOOLOGIQUE

Par E. Brucker,
Docteur es sciences naturelles.

INITIATION BOTANIQUE

Par É. Brucker,
Docteur es sciences naturelles.

INITIATION A LA PHYSIQUE

Par F. Carré,
Agrégé de Physique.

En préparation :

INITIATION JURIDIQUE

Par M. Maassé

La collection des initiations scientifiques a été fondée par C.-A. Laisant, examinateur d'admission à l'École Polytechnique.

COLLECTION DES INITIATIONS

INITIATION
MUSICALE

PAR

CHARLES-MARIE WIDOR



LIBRAIRIE HACHETTE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

*Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Hachette 1953.*

PREFACE

Ce petit livre contient le programme de ce qu'il faut savoir en musique.

Après l'exposé des phénomènes de l'émission et de la perception des sonorités, perception par l'oreille, émission par les instruments, vient celui de la science elle-même, l'harmonie, le contrepoint, la composition.

Il n'est pas sans intérêt de confronter la pratique avec la théorie, les exemples avec les écrits des philosophes, le présent avec le passé, et de comparer le résultat de l'enquête à la réalité des faits, à la vérité harmonique, laquelle est LOI DE NATURE.

Car il y a, pour la musique, une loi de nature, l'ONDE SONORE.

Longtemps on a cru que cette onde se perdait dans l'atmosphère, alors que, telle devenant son acuité, nous cessions de l'entendre. Aujourd'hui, si nous ignorons encore son point-terminus, nous pouvons la suivre très loin dans sa course vers l'infini.

La musique commence, au plus bas de l'échelle, avec 32 vibrations à la seconde; de 32 à 30 000, c'est l'étendue des sons perceptibles: dix octaves maximum. Au-dessus, de dix en dix octaves environ, ces vibrations toujours plus serrées s'appellent successivement télégraphie sans fil, ondes herziennes, chaleur

PREFACE

obscur, lumière invisible dans l'ultra-violet, etc., et ce sont alors des millions, des trillions à la seconde.

Ainsi l'acoustique est en passe de nous stupéfier par sa pénétration dans le domaine de l'éther.

Le timbre dépend de la forme des vibrations (des harmoniques)... Or voici qu'à volonté nous allons pouvoir augmenter ou diminuer leur intensité et modifier le son de nos instruments.

L'onde sonore va nous apporter l'image de la personne avec qui nous causons au téléphone.

De l'Opéra, notre orchestre accompagnera la cantatrice en scène à Bruxelles.

Dans Paris, le dimanche, il suffira d'une seule maîtrise, celle de Notre-Dame, par exemple, qu'on entendra de Saint-Sulpice, de Saint-Eustache, de la Madeleine, de partout... Notable économie; plus de grève de chœurs à redouter.

Et déjà, la nuit, sans pilote, un bateau rentre au port, guidé par le son, comme un aveugle par une main secourable.

Nous revenons aux temps fabuleux. C'est la sirène de jadis, mais une sirène à la voix pure de toute perfidie, au charme non trompeur.

Écoutons, suivons-la.

CH.-M. W.



INITIATION MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

L'OREILLE

SA CONSTITUTION.

LES TROIS MILLE CORDES DE LA HARPE DE CORTI.

AVANT d'étudier le son, la voix, les instruments, l'homophonie antique, la polyphonie moderne — la musique en un mot — il est bon de rappeler nos moyens de perception auditive, et de brièvement décrire cet organe si merveilleusement machiné, si mystérieusement compliqué, qu'il a fallu attendre jusqu'au XIX^e siècle pour qu'un anatomiste italien, Alfonso Corti, en découvrit le ressort essentiel.

Dans l'oreille, trois cavités successives : l'*externe*, la *moyenne*, l'*interne*.

La première, qu'on peut comparer à un entonnoir dont l'issue serait fermée par une membrane — le tympan —, comprend le *pavillon* et le *conduit auditif*.

La seconde, derrière cette membrane, n'est qu'une sorte d'office de transmission, ayant pour

INITIATION MUSICALE

agents quatre petits osselets accolés entre le tympan à gauche et une ouverture à droite, la *fenêtre ovale*, qui donne sur la troisième cavité¹. De ces quatre osselets, le *marteau*, l'*enclume*, l'*os lenticulaire*, l'*étrier*; le dernier, suspendu à l'orifice de la fenêtre ovale en façon d'escarpolette, transmet à droite, par le balancement de sa platine, les vibrations qui, de gauche, lui ont été transmises par les osselets.

Quant à la cavité interne, le *labyrinthe*, dernière étape du voyage, c'est elle qui contient les organes les plus curieux : le *colimaçon*, l'*organum* de Corti, et tout le système des ramifications nerveuses destinées à porter, au centre de la surface cérébrale, les impressions auditives. Or, l'onde sonore qui y pénètre vient sympathiser avec certaines des cordes de l'instrument extraordinaire, la *harpe aux trois mille cordes*, qu'a découvertes et approximativement dénombrées le savant physiologiste italien. Et pour conserver à ces cordes, ainsi qu'au système des ramifications nerveuses, leur souplesse et leur élasticité, la nature les fait judicieusement humecter par deux liquides : l'*exolymph*e et l'*endolymph*e.

N'oublions pas de rappeler que l'oreille moyenne correspond avec la gorge par un conduit, la *Trompe d'Eustache*, dont la fonction est de lui maintenir la quantité d'air nécessaire. (*Bartolomeo Eustachi, lui aussi italien, mais de trois siècles plus ancien que Corti, est mort vers 1570.*)

Ainsi donc, entre les deux premières cavités, une cloison : le *tympan* ; entre les deux dernières,

1. Nous nous plaçons face à face avec la tête d'étude dont l'oreille droite est à notre gauche.

L'OREILLE

une percée : la *fenêtre ovale*. Transmises par la chaîne des osselets, les vibrations du tympan atteignent la dernière (*la cavité labyrinthique*), et c'est alors que se mettent à frémir certaines cordes de la harpe et que, grâce aux ramifications mystérieuses, le cerveau est affecté. C'est alors que nous *entendons*.

Pourquoi *certaines* cordes plutôt que d'autres ? Comment établir la correspondance entre certaines formes de vibrations, — nous verrons que le *timbre* dépend de cette forme, — et telles ou telles cordes ? Quel est le rapport entre nos sensations auditives et les moyens que nous donne la nature de les enregistrer ? Or, c'est plus de trois mille cordes que celle-ci met à notre disposition, alors que l'oreille la plus exercée ne perçoit pas au delà de neuf octaves, que l'ensemble des timbres de la voix et des instruments ne dépasse guère la centaine, que les bruits de tout genre n'en dépassent pas plus d'un millier. A quoi peuvent servir les cordes inutilisées ? Sont-elles en réserve pour une humanité plus affinée, des perceptions plus subtiles, pour des gammes nouvelles, de plus étroites divisions de l'octave, des scizièmes, des trente-deuxièmes de ton ? D'éminents physiologistes le croient.... Seuls le fonctionnement de l'organe, la vue du marteau sur l'enclume, du balancement de l'étrier, de l'agitation de la harpe enchantée, seule l'expérience *in anima vili* pourrait nous répondre, mais le moyen de la tenter ?



CHAPITRE II

LE SON

LES VIBRATIONS SONORES.
FONDAMENTALE ET HARMONIQUES.
LES PRINCIPES DE L'ACOUSTIQUE CONNUS
DE L'ANTIQUITÉ. | COMPOSITION D'UN SON :
LA MUSIQUE REPOSE SUR LES HARMONIQUES.

LES vibrations sonores. ∞ *Vibration de l'air résultant du choc de deux corps*, de la glotte, par exemple, sur les muscles du larynx, de l'archet sur la corde, du vent sur le biseau d'un tuyau, de la lèvre sur l'embouchure d'une flûte, d'un cor, d'une trompette, d'un trombone...

Une comparaison s'impose, celle de la chute d'un caillou dans un bassin : autour du point de chute, une irradiation d'ondes circulaires toujours plus rapprochées les unes des autres, tout en diminuant d'amplitude ; à l'ordre qui réglait leur mouvement succède une progressive confusion, un frémissement de la surface, comme sous l'action d'un léger souffle. Or la nature ne suspend pas ses lois : l'ordre qui préside au début du mouvement ne devient pas confusion. C'est notre vision seule qui est en faute, notre faculté d'observation qui ne dépasse pas certaines limites. La progression continue, régulière, mathématique, alors que, pour nous, tout s'emmêle, s'efface, se perd.

Le phénomène du caillou sur la plane surface liquide se reproduit identique pour l'oreille, dans le sphérique domaine de l'éther. Le point de chute, maintenant, c'est l'attaque de l'archet sur la corde, le choc de la glotte dans le larynx, de l'air dans le tuyau.

Fondamentale et harmoniques. ∞ Prenons ce point pour unité : la première onde résultant du choc donnera deux vibrations, la seconde trois et ainsi de suite, à l'infini. Le point d'attaque, nous l'appellerons désormais la *fondamentale*, et les ondes provoquées, les *harmoniques*.

Tout degré de l'échelle musicale se compose donc d'une *fondamentale* et de ses *harmoniques*.

Quant à la loi qui détermine l'ordre de ces harmoniques, c'est, comme sur la surface du bassin, la progression mathématique.

Soufflez dans un tube rectiligne ou recourbé, la trompette, le clairon, le cor de chasse, vous n'obtiendrez que les résultantes de cette progression mathématique, c'est-à-dire les sons correspondant à l'ébranlement de la colonne d'air tout entière (*son fondamental*), ou de sa moitié (*l'octave*), de son tiers (*la quinte*), de son quart (*la double octave*), de son cinquième (*la tierce majeure*), de son sixième, septième, huitième, neuvième, ... etc.

Ce sont les différentes pressions des lèvres qui font sortir tel ou tel des sons résultants. De même pour les instruments à cordes : le doigt du violoniste à moitié, c'est *l'octave* ; au tiers, la *quinte supérieure* ; au quart, la *double octave*, etc.

Les principes de l'acoustique connus de l'Antiquité. ∞ Nous croyons volontiers que la science est

INITIATION MUSICALE

née d'hier et que les anciens ignoraient tout de l'acoustique : Pythagore amusait ses amis en tendant une corde sous laquelle il déplaçait un cheval. Également divisée, chaque segment donnait l'octave de la corde entière ; par tiers, la *quinte* ; par quarts, la *double octave*.... Et son contemporain Aristote ? Un cours de lui, en Sorbonne, attirerait la foule par la nouveauté des observations.

Pourquoi deux jattes égales, l'une vide, l'autre à moitié pleine, produisent-elles la consonance d'octave ?

Pourquoi l'accord d'octave paraît-il souvent un simple unisson ?

Pourquoi un chœur nombreux est-il plus d'« ensemble » qu'un chœur restreint ? Ne serait-ce pas parce que, dans une nombreuse réunion d'exécutants, personne ne cherche à se signaler, à l'emporter sur la masse ? En petit nombre, les exécutants seront portés à rivaliser entre eux, plutôt qu'à se fondre dans l'ensemble.

Dans nos orchestres d'aujourd'hui, comme dans l'Orphéon antique, l'ensemble des « cordes » nous donne un *pianissimo* de mystère et de rêve incontestablement plus idéal que celui d'un *quatuor* (de quatre solistes).

Nous prenons plaisir au rythme par la régularité du nombre, par les mouvements ordonnés qu'il provoque en nous ; nous prenons plaisir aux accords consonants parce que la consonance est une fusion d'éléments en rapport, et que ce rapport, c'est l'ordre.

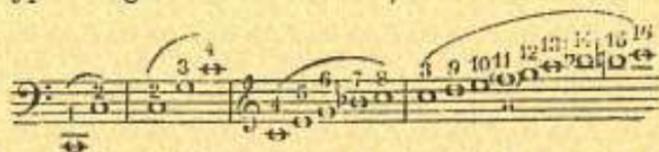
Et parmi quantité de non moins judicieuses remarques, celle-ci d'un intérêt documentaire sans égal :

Pourquoi, supérieure à tous les instruments à cordes et à vent, la voix leur devient-elle inférieure si elle n'a pas le secours de la parole ?

Aristote témoigne ainsi de l'inaptitude de ses compatriotes à *vocaliser* ; d'où nous pouvons conclure que, dans ce qui nous reste de l'art vocal antique, rien de ce qui n'est pas syllabique ne peut provenir de Grèce. Grecques d'origine et de tradition, par conséquent, ces hymnes syllabiques de notre Plain-chant : *Te Deum* et *Lauda Sion* ; d'Asie-Mineure, par contre, les vocalises des *Graduel*, des *Alléluia*, des *Répons*. Nous le savions d'autre part, mais quelle lucur dans le passé projette cette constatation du vieux philosophe ! Aussi bien que Pythagore et Aristote, Platon, Plutarque, Aristoxène avaient constaté et formulé que l'octave est la différence entre *un* et *deux*, la distance entre la fondamentale et son premier harmonique.

Dans la série des ondes qui se perpétuent à l'infini, les octaves se chiffreront donc ainsi : 2, 4, 8, 16, 32, 64, etc....

Composition d'un son. ∞ Le tableau suivant nous donne la composition d'un son quelconque. (Pour plus de facilité d'écriture, je prends comme type l'*ut* grave du violoncelle) :

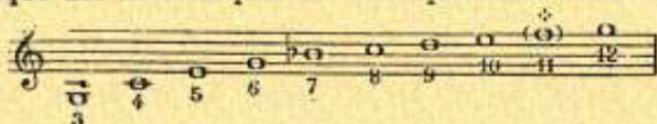


Impossible de noter la *cinquième* octave où nous aurions à enregistrer des *soixantièmes* de ton ; à plus forte raison, la *sixième* qui donnerait des *trente-deuxièmes*, puis les autres..., nos claviers ne se prêtant qu'à des *douzièmes*.

Mieux que toute description, ce tableau nous montre, avec le progressif rapprochement des har-

INITIATION MUSICALE

moniques à mesure qu'ils s'éloignent de la fondamentale, les lacunes d'un tube sonore dépourvu des moyens artificiels, clefs ou pistons. Dans la première octave, l'instrumentiste ne disposera que des deux *ut* ; dans la seconde, il trouvera *ut*², *sol*, *ut*⁴ ; dans la troisième : *ut*⁴, *mi*, *sol*, *si*, *ut*⁸ ; dans la quatrième : *ut*⁸ et presque intégralement la gamme majeure jusqu'à *ut*¹⁶. Aussi, sur le cor de chasse, les clairons, les trompettes, n'use-t-on guère que des harmoniques de cette quatrième octave :



REMARQUE. — Le son *onze* + ne coïncide pas exactement avec le son correspondant de notre gamme (que nous avons « tempérée ») ; il est plus haut ; au concert, à l'orchestre, le talent de l'instrumentiste le rectifie, et d'ailleurs trompettes et cors à pistons ont aujourd'hui une échelle aussi juste que complète. Nous sommes toujours joyeusement impressionnés par l'accent si particulier, si pittoresque, si « plein air » de ce son *onze* du cor de chasse :



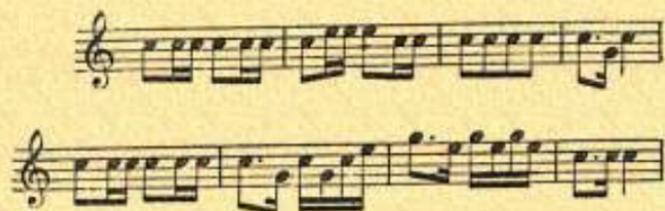
Le cor de chasse ayant *mi* ♯ pour fondamentale, nous l'entendons ainsi :



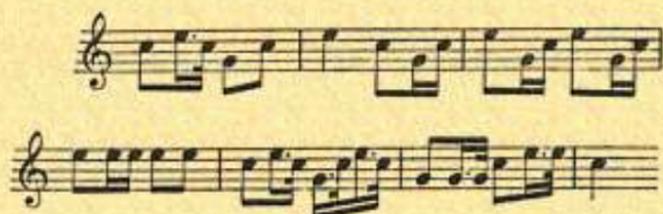
Quant à la trompette de cavalerie et au clairon, comme le cor de chasse dépourvu de pistons, leurs

LE SON

sonneries n'emploient que les harmoniques de 4 à 12, laissant d'ailleurs de côté le son 7, dont ils ne savent que faire. Trompette (en *mi b*) :



Clairon (en *ré*)

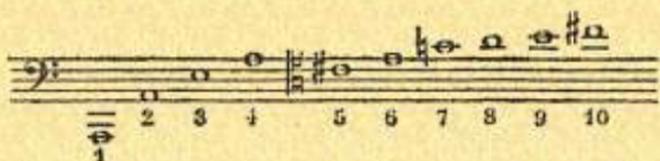


La musique repose sur les harmoniques. ∞ Les harmoniques sont notre « matière » musicale ; telle la terre dont use le sculpteur pour modeler sa statue. Rien de solide sans eux. Pas un beau thème, pas un de ces accents inoubliables une fois entendus, pas un de ces hymnes antiques, de ces chants populaires, de nos chants nationaux, qui ne repose sur les sons 2, 3, 4, 5, sur les intervalles immuables de la quinte et de l'octave.

En résumé, chaque son est une fondamentale de laquelle se dégagent les mêmes résonances secondaires, toujours dans le même ordre et toujours s'en allant à l'infini.

INITIATION MUSICALE

Comme il y a douze demi-tons dans l'octave, il y a douze transpositions de la série harmonique suivant les douze déplacements de la fondamentale. Le trombone nous le démontre par sa technique : son tube, grâce à la coulisse, pouvant s'allonger de sept demi-tons, chaque demi-ton lui donne une nouvelle fondamentale. Il obtient ainsi l'échelle complète des degrés diatoniques et chromatiques.





Or voici comment il lui est loisible de chromatiquer ; comment, à partir du registre moyen, il peut disposer de plusieurs « positions » pour certains degrés :

REMARQUE : Afin d'obvier aux défaillances et combler les lacunes des instruments de cuivre dépour-

INITIATION MUSICALE

vus de coulisses (trompettes et cors), on a d'abord usé d'un système de clefs inspiré de celui des instruments à vent en bois, système médiocre que fit bientôt abandonner l'invention du PISTON, lequel abaisse l'étendue de l'instrument en augmentant sa longueur :

1^{er} piston : toute la série harmonique abaissée d'un demi-ton ;

2^e piston : toute la série abaissée d'un ton ;

3^e piston : toute la série abaissée d'un ton et demi ;

4^e piston : toute la série abaissée de deux tons.

Nous disons *toute la série* : c'est vrai théoriquement ; mais dans la pratique nos lèvres n'arrivent à faire sortir d'un tube ni le grave ni l'aigu. Ainsi, dans la gamme chromatique du trombone (ci-dessus), le *mi* grave n'est pas la fondamentale, mais seulement son premier harmonique. Quant à l'aigu, je le répète, dépasser le son 10 est dangereux ou impossible.



CHAPITRE III

ÉTENDUE DE L'ÉCHELLE MUSICALE

LES DIX OCTAVES.

RAPPORTS DU SON AVEC LA T. S. F., LA CHALEUR,
LA LUMIÈRE, LES RAYONS X.

LES dix octaves. ∞ L'étendue de l'échelle musicale ne dépasse pas dix octaves, de l'*ut* grave (32 vibrations à la seconde) à l'*ut* suraigu (33 000 vibrations), limites extrêmes que n'atteint pas l'orchestre, mais que permettent les poumons artificiels de l'orgue.

L'*ut*₁, produit par un tuyau de 32 pieds de hauteur — les facteurs ont conservé ces vieilles mesures — est à l'*octave* au-dessous de la Contrebasse d'orchestre, tandis que l'*ut*₁₀ du Piccolo de l'orgue est à la *neuvième* au-dessus du *si* terminus de la Petite flûte.

Au-dessous de l'*ut*₁, il n'y a plus qu'un vague bourdonnement. Au-dessus du *si* de la Petite flûte, nous cessons peu à peu de distinguer, voire même de percevoir le son. Pourquoi alors nous y intéresser ?

Rapports du son avec la T. S. F., la chaleur, la lumière, les rayons X. ∞ Pourquoi ? Demandez-le aux physiciens. Demandez-leur ce que devient l'onde sonore, ils vous répondront :

INITIATION MUSICALE

De la 10^e à la 34^e octave, c'est la *télégraphie sans fil* ; de la 34^e à la 44^e, c'est un clavier muet dont on ignore encore l'utilité ; puis, c'est la *chaleur obscure*, la *lumière visible*, la *lumière invisible dans l'ultra-violet*, les rayons X, etc...¹

Sans doute le *mélòs* de la télégraphie sans fil se poursuit-il là-haut, sans que nous l'entendions. Faut-il nous en féliciter ou le regretter ? Il semble, à certains signes, que, mieux doués, certains animaux n'y soient pas insensibles et en reçoivent, quand il faut, d'utiles avertissements ?

Pour nous, moins favorisés, nous avons cherché et trouvé le moyen de capter au passage, sinon la chanson des nuages, du moins le méli-mélo, les mille bruits de la terre, conversations, plaintes, cris, appels, musiques de concert ou de théâtre, etc. Chacun peut avoir aujourd'hui un appareil de T. S. F. et écouter, en suivant ce qui lui plaît, au hasard des communications dans toutes les langues, des manifestations de toutes sortes, artistiques ou scientifiques.

De votre fauteuil, à Paris ou à la campagne, vous écoutez la représentation de *Covent Garden*, de la *Scala* de Milan, du *Liceo* de Barcelone, des théâtres de Madrid ou de Bruxelles.

1. Voir le tableau ci-après, page 24.



CHAPITRE IV

NOTATION DES HARMONIQUES

L'OPINION D'UN GRAND PHYSICIEN.

C^E que dit M. Branly. ∞ Prenons pour type le clavier le plus étendu de nos instruments les dix octaves de celui de l'orgue :



Le *la* du diapason normal, 850 vibrations, se trouve dans l'octave 5-6.

Comment les physiciens ne se sont-ils pas mis d'accord pour prendre, comme unité, le plus grave de l'échelle, l'*ut* de 32 vibrations à la seconde, et éviter ainsi les divergences des traités d'acoustique ? Dans l'inextricable confusion, mes éminents confrères de l'Académie des Sciences, d'Arsonval, Bigourdan, Branly, ont bien voulu parfois venir à mon aide et me prêter leurs lumières. Voici

INITIATION MUSICALE

ce que dernièrement m'écrivait l'illustre père de la télégraphie sans fil :

« En comptant comme vous, on appelle ut_1 un son de 32 vibrations ; ut_2 en donne 64, ut_3 128, ut_4 256, ut_5 512, ut_6 1024, ut_7 2048, ut_8 4096, ut_9 8192.

« Comme vous le dites, il y a des vibrations beaucoup plus rapides que nous ne percevons pas à l'oreille, ce sont les vibrations électriques de la télégraphie sans fil dont le nombre le plus élevé par seconde peut en effet correspondre à peu près à ce que nous appellerions ut_{32} (32^e octave), avec votre façon de compter, en prenant le symbole de ut_1 pour 32 vibrations par seconde.

« Mais le nombre le plus petit, en télégraphie sans fil, peut descendre bien au-dessous du nombre qui correspondrait à ut_{11} . Je trouve votre notation très logique : vous appelez ut_1 un son que les physiciens appellent d'une façon baroque $ut - 2$ et nous nommons $ut - 1$ votre ut_2 . Nous avons ainsi $ut - 2$, $ut - 1$, ut_1 , ut_2 , ut_3 , ut_4 , ut_5 , ut_6 , ut_7 . En outre, conformément à la décision adoptée à Vienne, en 1885, nous appelons la_3 (c'est votre la_5) le son du diapason dit normal de 870 vibrations à la seconde. Cela en donne 522 pour ut_3 (votre ut_5). J'ai quelquefois entendu dire que ce nombre de 870 avait été changé, mais je n'ai jamais pu être fixé là-dessus, et jusqu'ici je m'en tiens à 870.

« En appelant ut_1 (32 vibrations) le son le plus grave, on a 512 vibrations pour ut_5 . Inversement, en prenant 522 pour ut_5 on a 32, 52 pour ut_1 (mon ut_2).

« Voilà tout ce que je sais sur cette question dont le point de départ me paraît incertain.

« Votre bien dévoué,

« E. BRANLY. »

NOTATIONS DES HARMONIQUES

L'incertitude du point de départ provient en effet de l'imprécision du chiffre 32, lequel, d'après Branly, est un peu plus élevé que celui des facteurs d'orgues dont voici l'échelle, en comptant, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, par *pieds*, *pouces*, *lignes* ¹.

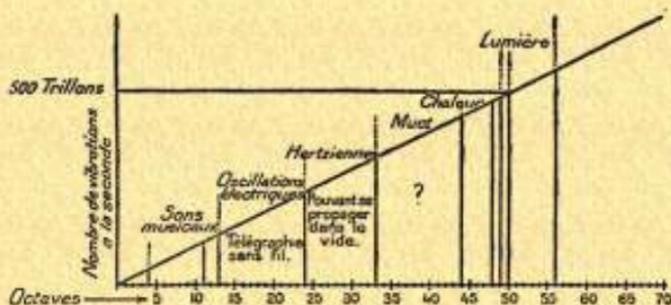
<i>ut</i> 32	pieds.	32,331
— 16	—	64,663
— 8	—	129,326
— 4	—	258,652
— 2	—	517,304
— 1	—	1 034,608
— 6	pouces.	2 069,216
— 3	—	4 138,432
— 18	lignes.	8 276,864
— 9	—	16 553,728

REMARQUE : Le *si*, douzième degré au-dessus de l'*ut* 9 lignes, qui fait encore partie des sons perceptibles (puisqu'il est employé dans nos *Plains-Jeux* et nos *Piccolos*), émet 31 249 vibrations. J'avoue d'ailleurs qu'isolément, sans être doublé à l'octave inférieure, lui assigner une place sur l'échelle me paraît difficile. Impossible, dans ce fallacieux sifflement, de distinguer *ré* de *mi*, *fa* de *sol*, *la* de *si*.

Quant à la propagation de l'onde sonore, rien ne peut en donner une plus frappante image que ce tableau du *Bulletin de l'Institut général physiologique*, publié par d'Arsonval :

1. Le pied = 0 m. 32 484.
Le pouce = 0 m. 02 707.
La ligne = 0 m. 00 225.

INITIATION MUSICALE



Le point de départ qui est le son le plus grave que nous donne la musique (l'orgue) produisant 32 vibrations à la seconde, les dix premières octaves, répétons-le, en produiront :

64, 128, 256, 512, 1 024, 2 048, 4 096, 8 192, 16 384, 32 768.

Surviennent les octaves de la T. S. F., puis ceux des ondes hertziennes, de la chaleur, de la lumière, etc.

Sic itur ad astra



CHAPITRE V

LA VITESSE DU SON

COMPARAISON AVEC CELLE DES PROJECTILES.
LES PROGRÈS DE L'ACOUSTIQUE PENDANT LA GUERRE.

L *A vitesse du son comparée à celle des projectiles.*
∞ Très lente dans l'air, la vitesse du son est variable suivant la température. Beaucoup plus active dans l'eau, dans le bois, dans les métaux.

Alors que la lumière parcourt des milliers de kilomètres à la seconde, l'onde sonore, dans l'air, ne parcourt que :

332 mètres à zéro.
339 — à 12 degrés.
376 — à 26 —

Tandis que, dans l'eau, elle parcourt :

1436 mètres¹

1. En 1824, on fit l'expérience suivante : entre Rolle et Thonon, le lac a 13 km. 500 de largeur et 140 mètres de profondeur. Ici, une fusée annonçait le moment précis d'un coup de marteau sur une cloche immergée. Là, un récepteur acoustique, lui aussi immergé et communiquant avec un compteur, enregistrait le temps écoulé entre la vue de l'éclair et la perception de la cloche.

La vitesse constatée représenta 1 435 mètres à la seconde.

INITIATION MUSICALE

Et dans le bois, dans le métal, de 1 400 à 4 000 !¹

Il est intéressant de constater l'action de la température, d'expérimenter cette vitesse, par exemple, sous les voûtes de Notre-Dame ou de Saint-Sulpice, les jours où collaborent le grand orgue et le chœur, à 100 mètres de distance.

L'église vide et froide, impossible de s'entendre sans un agent de liaison, bâton de mesure ou sonnerie électrique, d'après lequel il faut se guider.

Pleine et surchauffée par la foule, tout change : les deux foyers semblent rapprochés. L'onde est plus agile. Nul besoin de secours pour le synchronisme de l'ensemble.

La guerre a permis d'étudier la portée sonore du canon à des distances souvent considérables, suivant les diverses conditions de terrain, d'atmosphère, d'altitude².

Quant aux vibrations émises, un curieux phénomène s'est révélé à nos artilleurs.

L'obus part avec une vitesse quelquefois double, quelquefois même triple de celle du son. Peu à peu

1. Sur les fils télégraphiques de Paris-Versailles, rive droite, un observateur frappe d'un coup de marteau le poteau tendeur, un autre note l'arrivée de l'onde sonore. La vitesse constatée, sur les fils de fer, représente 3 435 mètres.

2. Le 14 juillet 1918, quelques minutes avant minuit, nos fenêtres, à l'Institut, étaient ébranlées par une violente canonnade. Dans l'échancrure, entre le Louvre et Saint-Germain-l'Auxerrois, le ciel s'illuminait d'un rouge d'incendie que sillonnaient les éclairs des pièces lourdes. La seconde bataille de la Marne commençait ; c'était le canon de Gouraud et de Mangin que nous entendions. Comment, de Château-Thierry et de Dormans, à plus de 100 kilomètres de distance, le son pouvait-il nous arriver avec une telle intensité ?

Pendant la lutte sous Verdun, de Montigny-sur-Loing, derrière la forêt de Fontainebleau qui devait faire obstacle, on pouvait, chaque jour, se rendre compte de la violence du combat.

LA VITESSE DU SON

la résistance de l'air ralentit sa course. A un moment donné, alors que son sifflement continue à émettre des milliers de vibrations, il se trouve rejoint par les vibrations du coup du départ. De là un enchevêtrement, un choc d'ondes sonores qui, pour l'observateur placé dans une zone déterminée par rapport avec la trajectoire, produit un formidable éclat, lequel lui parvient avant les deux autres, celui du départ, celui de l'arrivée. Ce phénomène acoustique fut cause de nombreuses erreurs, aux premiers mois de la guerre, sur l'emplacement des pièces de l'ennemi ; ainsi naquit la légende des obus allemands « qui éclataient deux fois ».

La pièce de 75 envoie l'obus avec une vitesse initiale de 529 à 584 mètres à la seconde, suivant la charge ;

Le 105 long, de 580 mètres ;

Le 140 (marine), de 910 mètres ;

Le projectile du fusil Lebel : 655 mètres.

Le progrès de l'acoustique pendant la guerre. ☞

Avant 1914, l'acoustique était au second plan des sciences physiques. On ne tarda pas à s'apercevoir de ses multiples et capitales utilisations pour repérer les batteries ennemies, les sous-marins, les avions, les mines sur terre et sur mer, etc.... Il fallait se hâter de créer des moyens de défense. Aussitôt construits, les nouveaux appareils permirent de constater quantité de phénomènes dont certains purent être expliqués, mais dont quelques autres (les zones de silence, par exemple) restent pour nous, aujourd'hui encore, à l'état de mystère.

Soit par écoute directe, soit par inscription, grâce aux ondes sonores ou infra-sonores diffé-

INITIATION MUSICALE

rentes, on put distinguer les batteries les unes des autres ¹.

D'intéressantes solutions furent trouvées pour les sapes et pour les avions.

On réalisa :

De William Loth : ses microphones à membrane atonique, ses fils dragueurs-avertisseurs des mines sous-marines, ses fils conducteurs qui règlent l'entrée d'un navire au port ;

De Langevin : sa brillante application des ultrasons ;

De Ch. Nordmann, astronome de l'Observatoire de Paris, ses études sur le repérage par le son ;

De l'abbé Rousselot : ses enregistrements de la voix, des timbres divers, des bruits d'hélice des sous-marins ;

Du commandant Walser : son appareil à *concentration acoustique* ;

Du directeur de l'Observatoire de Strasbourg, M. Esclangon, ses importantes études sous-marines :

Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo.

L'écho. ¶ Étant donnée la vitesse moyenne de 350 mètres, placez-vous à 35 mètres devant une surface réfléchissante, un mur ; émettez un *ah !* aussi vigoureux que bref. Le son parcourra 70 mètres pour atteindre la paroi et rebondir vers vous, en un cinquième de seconde.

Donc, à 35 mètres d'une paroi, vous obtenez l'écho d'une syllabe ; à 70 mètres, celui de deux syllabes, etc.

1. M. André Bloch, prix de Rome, professeur au Conservatoire franco-américain de Fontainebleau, a été décoré de la Légion d'honneur pour ses appareils *écouteurs-isolateurs*.

CHAPITRE VI

LE TIMBRE

LE TIMBRE DÉPEND DES HARMONIQUES MAIS NON
DE LA MATIÈRE DE L'INSTRUMENT.

Il résulte de la forme des vibrations d'après l'émission du son. ∞ Le timbre est cette coloration particulière du son qui, sans que nous puissions voir l'instrument, nous fait distinguer une flûte d'un hautbois, un violon d'une clarinette, est dû au degré d'intensité de tel ou tel harmonique. Séparez ces harmoniques de leur fondamentale, celle-ci perd son caractère.

La forme de l'ébranlement de la colonne d'air dans un tube, dépend de l'attaque à l'embouchure ; de cette forme résulte la prédominance de tel ou tel harmonique.

Prenez deux embouchures, celle d'une trompette (très courte : une sorte de petit godet qui se colle à la lèvre) et celle d'un cor (longue de près de 8 centimètres), substituez l'une à l'autre pour constater le changement de caractère des deux instruments, l'adoucissement du timbre métallique du premier, le contraire chez le second.

Les harmoniques que dégage la voix humaine se distinguent d'autant mieux que la voix est plus grave. Pour peu que nous sachions écouter, nous entendons l'octave et la douzième d'une voix de basse.

Les voyelles, elles aussi, dépendent de l'intensité de tels ou tels harmoniques.

INITIATION MUSICALE

« Dans la construction des pianos, l'expérience de deux siècles a conduit à des règles empiriques qui se trouvent aujourd'hui justifiées par la théorie. Ainsi le marteau frappe au *septième* ou *neuvième* de la longueur des cordes moyennes : le choix de cette place a été déterminé par le timbre qui en résulte. Or, la théorie démontre que, par cet artifice, on supprime les harmoniques 7 et 9, les premiers qui soient en dissonance avec les fondamentales » (Radau).

Jusqu'ici, il n'y a que l'orgue qui ait réalisé les harmoniques et les ait enregistrés à côté des fondamentales, sous le nom collectif de *mutations* ou *mixtures* (*cornets, fournitures, cymbales et nazards*). Nous disposons ainsi des premiers échelons de la série, y compris la *septième*, — cristallines sonorités d'où l'orgue de Bach tirait force et clarté, que l'on dédaigna longtemps chez nous, et dont Aristide Cavaillé-Coll fit comprendre et reconnaître la valeur. A l'orchestre, nul encore n'en a usé. Au piano, Saint-Saëns en a fait une heureuse application dans son *Cinquième Concerto* : le timbre produit par ces « quintes et dixièmes » rappelle la percussion du Xylophone.

La matière dont est fait l'instrument ne joue qu'un rôle secondaire. ∞ Quant à la matière de l'instrument, bois ou métal, argent ou cuivre, elle a bien moins d'effet que la forme de l'onde produite. Flûtes de bois ou d'argent ou d'airain, le timbre n'est pas sensiblement différent. De même, pour les parois d'une salle, la pierre, le verre, le bois sont également favorables, pourvu que ces parois soient justement proportionnées, rectilignes et lisses de surface.

CHAPITRE VII

LES INSTRUMENTS

INSTRUMENTS A CORDES ET A VENT. || LES CORS.
LES TROMPETTES. || LES TROMBONES.

DEUX grandes familles : les *cordes* et les *vents*. Ces derniers se subdivisent en *bois* et en *cuivres*, et les *cuivres* eux-mêmes en *cuivres doux* (les *cors*) et *gros cuivres* (*trompettes, trombones, tubas*).

Les instruments à cordes. ∞ Entre les membres de la famille des *cordes*, violons, altos, violoncelles, contrebasses, l'harmonie des timbres est presque aussi complète que celle qui unit les diverses octaves du piano. Une grande gamme qui commence à l'extrême grave de la contrebasse et passe successivement au violoncelle, à l'alto, au second violon pour finir à l'extrême aigu du premier, traduit l'impression d'une gamme sur le clavier.

Instruments à vent. ∞ Moins d'unité dans le groupe des *bois*, flûtes, hautbois, clarinettes, cors anglais et bassons : Dans la flûte, la colonne d'air est directement ébranlée par la lèvre de l'instrumentiste, tandis que hautbois, cors anglais, clarinettes et bassons ne chantent que par la vibration

INITIATION MUSICALE

d'une *anche* (languette actionnée dans le tube par le souffle de l'exécutant, comme la glotte dans le gosier).

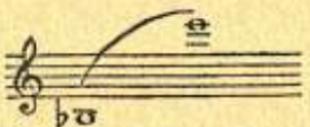
Voici l'étendue de ces « bois » :

Flûte :



(avec tous les intervalles chromatiques).

Hautbois :



(avec tous les intervalles chromatiques).

Cor anglais :



(avec tous les intervalles chromatiques).

Clarinette :

id.



Clarinette-basse :

id.



Basson :

Id.



Contrebasson :

Id.



Si les flûtes et les hautbois étaient connus dès la plus haute antiquité, avant notre XVIII^e siècle on ignorait les clarinettes. Quant au basson, on l'attribue à un chanoine de Pavie (1540), cherchant une meilleure basse que celle du hautbois-basse (il y avait alors *hautbois-alto*, *hautbois d'amour*, *hautbois de chasse*, *hautbois-basse*).

Les cors. ∞ Le groupe des cors est un intermédiaire entre les *bois* et les *cuvres*, leur son ayant une intensité très supérieure à celle des *bois*, mais pouvant, dans la douceur, se fondre avec eux. Dans la force, il s'associe aux trompettes et aux trombones ; l'unisson des quatre cors s'entend au milieu du fracas de l'orchestre.

Leur timbre ? Trois colorations : le *son naturel*, doux et poétique ; le *son cuivré*, strident, métallique ; le *son bouché* qu'on obtient en oblitérant de la main la moitié du pavillon, et qui produit avec la clarinette le minimum de sonorité à l'orchestre. Seul, le médium de la clarinette peut donner un *pianissimo* aussi diaphane.

INITIATION MUSICALE

L'étendue du clavier des cors est à peu près celle du basson. Toutefois il est imprudent de les faire descendre au-dessous du *re*[♭]. Voici ses limites à l'orchestre :

Cor à pistons :



(avec tous les intervalles chromatiques).

Jadis, avant l'invention des pistons, les cors ne donnaient que les sons de l'échelle harmonique, et l'instrumentiste ne produisait les sons intermédiaires qu'en bouchant de la main soit la moitié, soit les deux tiers du pavillon :

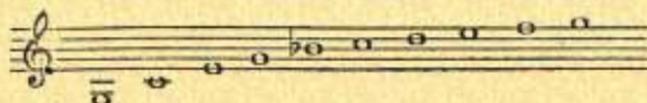


Tous les demi-tons immédiatement au-dessous d'un son naturel et provenant de l'oblitération de la moitié du pavillon, — ce qui fait baisser d'un demi-ton le son naturel, — sont assez sonores, mais non les autres, ceux qui résultent d'une oblitération des deux tiers, des trois quarts de ce pavillon.

La trompette. ∞ Plus incomplète encore, puis-

LES INSTRUMENTS

qu'elle n'a pas la ressource des sons bouchés, l'échelle de la trompette simple (sans pistons) :



C'est, avec la flûte et le hautbois (*cornemuse*), de tous les instruments le plus ancien. Égyptiens, Assyriens, Étrusques, Hébreux le pratiquaient quinze siècles avant notre ère ; les bas-reliefs en font foi ; Homère compare à son éclat le cri d'Achille.

Chez les Grecs, et plus tard chez les Romains, la trompette était d'os ou de bronze. « Qu'il périsse, dit Properce, celui qui forma les funestes trompettes avec d'affreux ossements. »

L'instrument était court et ne donnait que les harmoniques aigus. Celui des Égyptiens était plus long et par conséquent plus grave.

Moins encore que sa matière, la forme du tube n'a d'influence sur le son. Trompettes antiques rectilignes, trompettes modernes enroulées, aucune différence de timbre ni d'intensité. Nos trompettes de cavalerie ont la longueur des trompettes que représentent les sculptures égyptiennes ; on enroule leur tube en forme de cercles allongés afin de préserver l'instrumentiste des chocs extérieurs. Un coup de coude, une ruade atteignant le pavillon ; alors que l'embouchure est aux lèvres de l'exécutant, voilà ses dents brisées. C'est pourquoi les règlements militaires ont déterminé la position de l'instrument : pavillon « visant haut ».

Nous connaissons tous cette vieille estampe représentant une procession, place Saint-Marc. En tête, des musiciens soufflent dans de longues trom-

INITIATION MUSICALE

pettes rectilignes dont le pavillon repose sur l'épaule de jeunes pages, ceux-ci prudemment armés de sortes de lances pour écarter la foule et empêcher tout contact. D'après l'échelle de l'estampe, ces trompettes auraient 2 m. 75 de longueur, à peu près celle de nos trompettes-basses. Un instrument de pareille longueur, et dont l'extrémité est la partie la plus lourde, ne peut se jouer sans un point d'appui et une garantie de sécurité pour l'exécutant. C'est ce que nous prouve l'estampe de Venise.

A quelle époque a-t-on pensé à courber un tube, à le pelotonner, à l'enrouler ?

Déjà les Étrusques fabriquaient des cors de ce genre ; nous avons sur ce point le témoignage de Virgile :

Æreaque assensu conspirant cornua rauco.

ÉNEÏDE, VII, v. 615.)

Les bas-reliefs de la colonne Trajane nous montrent le corniste et son instrument circulaire.

A quelle époque a-t-on pensé à pelotonner le tube de la trompette?... Sans doute à la création des armées permanentes et aux premiers règlements de cavalerie. Toutefois les primitifs Flamands nous représentent déjà le concert des anges usant de trompettes ainsi repliées.

Le timbre du cor étrusque devait ressembler à celui de la trompette, sauf en ce qui concerne son échelle, naturellement plus grave. Quant à la forme de l'embouchure, nous l'ignorons.

Si les Romains eurent à leur service flûtes, hautbois, trompettes, cors et cornemuses, les Grecs ne connurent, comme instruments à vent, que flûtes, hautbois et trompettes. Il est juste d'ajouter qu'il

y avait flûtes et flûtes, et que la famille de leurs flûtes com̄tait quantité d'espèces.

Il y en avait pour ;
 Le chant des hymnes ;
 Les chœurs d'enfants ;
 Les chœurs d'hommes ;
 Les funérailles ;
 La marche lente des cortèges ;
 La tragédie, la comédie, etc....

Il y avait des flûtes-traversières ¹, qu'on jouait comme les nôtres ; des flûtes à bec, qu'on jouait comme nos hautbois ; des flûtes doubles, des flûtes à anches dont le son devait porter au loin.

Les musiques actuelles des régiments écossais ont des ensembles de flûtes, de hautbois, de cornemuses dont l'effet supérieur à celui des « cuivres » s'entend à grande distance, et dont le caractère agressif devient irrésistible sur le champ de bataille. Ne nous étonnons donc pas lorsqu'on nous raconte que les Spartiates s'élançaient à l'assaut au son de la flûte....

Après la trompette, le cornet à pistons. ∞ La symphonie moderne a mis de l'ordre dans son domaine ; chacun garde son caractère propre sans empiéter sur le voisin. Les accents belliqueux appartiennent maintenant au groupe des « gros cuivres », trompettes, cornets, trombones et tubas, et non plus aux « bois ».

Le Cornet à pistons ne date que d'un siècle. Plus petite que celle de la trompette, son embouchure le rend plus souple, plus agile. L'échelle est

1. La flûte oblique ou traversière, qui se trouve représentée sur de nombreux monuments en Égypte, ne se voit pas dans les peintures ou sculptures grecques ; cependant les Grecs en faisaient usage puisqu'ils lui donnaient le nom de *plagiaste* (πλάγιος αὐλός ; *plagi oblique*) Féli, *Hist. de la musique*, t. II, p. 293).

INITIATION MUSICALE

la même, montant aussi haut, descendant aussi bas, ce dont profitent les trompettistes sans scrupule pour se permettre de substituer un instrument à l'autre. Nous devons énergiquement protester : quelle que soit l'habileté du virtuose : quand c'est l'impérieux accent de la *trompette* que réclame le texte, ce n'est pas au *cornet* de répondre.

Le trombone. ∞ Plus vieux est le trombone. Au Moyen Age, on le connaissait sous le nom de Sacquebute ; ceux que nous représentent les peintures du temps sont assez semblables aux nôtres. C'était alors le seul instrument de cuivre jouissant d'un clavier complet avec tons et demi-tons, grâce aux déplacements de la fondamentale (Voir p. 16).

La famille des trombones est complète : *soprano*, *alto*, *ténor* et *basse*. Bach la réunissait, les jours de fête, non pour servilement doubler les quatre parties du chœur, mais pour faire entendre, du haut des tours, le Choral qui allait être chanté dans l'église. Le quatuor des cuivres remplaçait la sonnerie des cloches.

Vrai jouet d'enfant, le petit *trombone-soprano*, n'existe plus à Paris qu'à l'état de curiosité¹ ; de même l'*alto*, pour lequel, écrivaient encore Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann. Nous ne conservons plus du quatuor des trombones que le *ténor* à l'ordinaire et la *basse* exceptionnellement, car le *trombone-basse*, très beau de sonorité, très noble, très puissant, est fort dur à jouer, très fatigant pour les poumons de l'exécutant. Aussi,

1. Les fabricants d'instruments de cuivre conservent chez eux, à titre de document, tous les types, qu'ils soient ou qu'ils ne soient plus en usage.

LES INSTRUMENTS

est-ce au Tuba que nous confions d'ordinaire la basse du groupe des « gros cuivres », le soutien de l'orchestre.

Le tuba. ∞ Le tuba appartient à la famille des saxhorns, dont le créateur, Adolphe Sax, était un Belge (de Dinant), mort à Paris en 1863.

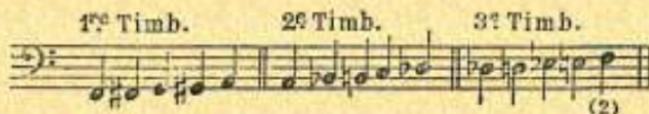
La famille des saxhorns comprend :

Soprano ...	Le petit bugle en <i>si</i> ♯;
Contralto ..	Le bugle en <i>si</i> ♯;
Alto.....	L'alto en <i>mi</i> ♯;
Baryton ...	Le baryton en <i>si</i> ♯;
Basse.....	Le tuba en <i>si</i> ♯, ou en <i>ut</i> .
Contrebasse.	Le bombardon ou tuba-contrebasse.

Les saxhorns, avec les saxophones, constituent le fond de nos musiques militaires, fond sur lequel jouent les colorations diverses des flûtes et des hautbois, du groupe des clarinettes, du quatuor, des cors et de la masse des cuivres.

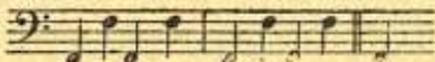
Instruments à percussion. ∞ Les timbales nous viennent d'Orient, au temps des Croisades : tapisseries, vitraux, sculptures du Moyen Age nous les montrent, dans les tournois, les fêtes, les combats, toujours groupées par deux.

Aujourd'hui, pas un de nos orchestres qui ne compte au moins trois timbales afin de donner toute liberté au compositeur, chacune d'elles, suivant la tension de sa membrane, s'accordant dans les limites de cinq ou six demi-tons :



INITIATION MUSICALE

Au-dessous du *fa* grave, la timbale basse n'a plus de sonorité ; à l'aigu, la petite timbale ne peut dépasser le *fa*². Beethoven a donné de l'instrument un exemple caractéristique, dans le final de sa *Huitième Symphonie* :



Avec le *Glockenspiel* (jeu de timbres), le *Colesta* (clavier de diapasons), le *Xylophone* (lames de bois graduées), les Timbales sont les seules *percussions musicales*, c'est-à-dire donnant des sons en accord avec la tonalité de l'œuvre.

Au contraire : Tambour, Tambourin, Tambour de basque, Triangle, Castagnettes, Cymbale et Grosse Caisse, Tam-Tam, ne sont que bruits sans rapport avec cette tonalité et ne participent à la symphonie que par le rythme. Que le morceau soit en *ré*, en *mi*, en *fa*, n'importe ; ni la baguette, ni la mailloche n'ont à s'en inquiéter.



CHAPITRE VIII

LE QUATUOR

L'ANCÊTRE DU VIOLON.
LES VIOLONS A LA COUR DE FRANCE,
LUTHIERS D'AUTREPOIS.

L'ANCÊTRE du violon, ∞ C'est de la Viole qu'est né le quatuor, d'elle que sont issus le Violon (*violino*, diminutif de *viola*), puis le Violoncelle (*viola di gamba*), enfin la Contrebasse (*contraviolone*). C'est toujours la Viole, avec l'archet fortement arqué par la tension des crins, que représentent les primitifs quand ils groupent le chœur des anges, ou qu'ils dessinent un jongleur jouant de son instrument. Le Violon est venu plus tard ; il est postérieur à la Renaissance. Quant à la Contrebasse, elle n'apparaît qu'au XVII^e siècle. L'orchestre de l'Opéra ne l'admet qu'en 1706.

Les violons à la Cour de France. ∞ Les Valois aimaient les arts, Charles IX, voulant réformer sa chapelle, s'adressa au plus célèbre luthier du temps, Steiner (d'Inspruck), pour ses violons et ses violes, à la profonde humiliation des luthiers français¹.

En grand honneur sous Louis XIII, les Menuets

1. Il y a quelques années, l'un de ces instruments, en parfait état, se vendait à Paris. C'était une Viole de Gambe (un grand violoncelle), portant au dos un élégant écusson doré, aux armes de France.

INITIATION MUSICALE

des violons de la Cour, dont quelques-uns, dit-on, étaient de la composition du roi. Certaines proses de l'Antiphonaire parisien, à l'Ascension, à l'Assomption, par exemple, rappellent thèmes et rythme de ces Menuets, lesquels d'ailleurs dérivent des rapsodies des ménestrels, au Moyen Age.

En contant les derniers moments de Louis XIV, Saint-Simon nous montre le rôle des « violons » à la cour du Grand Roi :

« Le vendredi 9 août, grande musique chez Mme de Maintenon ¹. Lundi 12, le soir, petite musique. Vendredi 16, grande musique. Dimanche 25, fête de saint Louis: le roi est couché, mais n'a voulu aucun changement au traditionnel programme du jour ; comme d'habitude, aubade des tambours et des hautbois sous ses fenêtres, et ses « vingt-quatre violons » dans l'antichambre, à l'heure du dîner.

« Les violons reviennent un peu plus tard, pour le concert de 7 heures, mais l'état du roi a subitement empiré, tout le palais est en émoi ; on congédie les musiciens et l'on court chercher le curé de la paroisse. Louis XIV mourait le 1^{er} septembre. »

Il n'y avait pas uniquement des violons dans l'orchestre de Lulli; le bon La Fontaine s'en plaint :

*La voix veut le théorbe et non pas la trompette:
Et la viole, propre aux plus tendres amours,
N'a jamais, jusqu'ici, pu se joindre aux tambours.*

Puis, rêvant d'une jeune cantatrice :

1. La bande des *Vingt-quatre violons du roi* date de Louis XIII (grande musique). Lulli forma celle des *Violons de Cabinet* (petite musique), composée de quelques instruments à cordes avec des hautbois et des bassons.

Les douze Trompettes, quoique dits *de la Chambre*, faisaient partie de la *Grande Écurie*, ainsi que les Timbaliers (*Etat de la France*, 1798).

LE QUATUOR

*De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus qu'Isis et toute sa musique.
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'oreille, et l'esprit, et les yeux.*

L'oreille toutefois, nous l'avons constaté, est préparée à de plus rudes accents. Après Lulli, viendra Rameau, et après Rameau, Gluck avec les trombones d'*Alceste*.

Luthiers d'autrefois. — C'est l'Italie qui, presque à la naissance du violon et dans l'espace d'un siècle (1630-1730), a produit ces luthiers illustres de Brescia et de Crémone, les Maggini, les Amati, les Stradivarius, les Guarnerius, les Bergonzi, etc. Et c'est l'Allemagne qui, presque aussitôt, glorifie leur œuvre le jour où, vers 1740 ou 45, Bach écrit cette page magistrale, la *Chacone*.

Que ces grands luthiers d'Italie ne nous fassent pas oublier les nôtres, les Lupot (1758-1824), les Gand et Bernardel, les Vuillaume et leurs successeurs.

Depuis trois cents ans, les violons d'Amati, de Stradivarius, de Guarnerius, etc., se transmettent de main en main, de virtuose en virtuose, sans donner aucun signe de fatigue, toujours plus recherchés, plus admirés. Ils conservent leur vigueur, leur éclat, leur charme, parce qu'on les joue et qu'ils vivent des battements du cœur de celui qui les joue. Mettez-les au tombeau, c'est-à-dire dans la vitrine d'un musée, ils sont perdus. Le bois que ne secoue jamais plus l'onde sonore se dessèche et perd sa force de résistance à la tension des cordes.

Le musée de notre Conservatoire possède quelques-uns de ces beaux instruments qui, dans quelques années, ne seront plus que de tristes épaves, si on les y oublie.

CHAPITRE IX

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

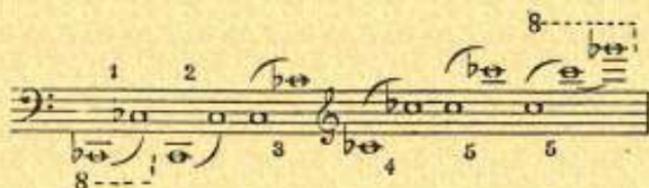
DANS L'ANTIQUITÉ. || LA HARPE.

DANS l'antiquité. ∞ Après la lyre et la cythare grecques, après la harpe égyptienne, le plus ancien est le luth, sorte de guitare à quatre cordes et à dos arrondi. Perfectionné, porté à douze, voire même à seize cordes, il changea de nom et devint le Théorbe, en honneur jusqu'au XVII^e siècle. Et alors, c'est la revanche de l'antique instrument que peintres et sculpteurs reproduisent depuis que le monde est monde ; la Harpe fait oublier luths et théorbes.

La harpe. ∞ Depuis Sésostris jusqu'au XVIII^e siècle elle avait subi peu de modifications ; on chercha ; il l'agissait de compléter son échelle, de lui permettre la gamme chromatique et de lui donner les moyens de moduler. On imagina des pédales actionnant les cordes et les faisant monter d'un ton ou d'un demi-ton. En 1770, on construisait déjà des harpes ayant trente-six cordes et plusieurs pédales. Toutefois l'instrument restait défectueux et insociable, quand un mécanicien de génie, Sébastien Érard, lui donna les ressources qui lui manquaient en inventant le *double mouvement*, c'est-à-dire le moyen, pour la même corde, de s'élever successivement de trois demi-tons

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

ut, puis *ut* ♯, puis *ré*. C'est la harpe actuelle de six octaves et d'une quinte (quarante-sept cordes) :



(avec tous les intervalles diatoniques).

Ces quarante-sept cordes équivalent donc aux cent quarante et une cordes que devrait avoir une harpe sans pédales.

Il y a loin de cette harpe si ingénieusement machinée à celles que nous voyons, au Louvre, exhumées des tombeaux égyptiens.

On a cherché à augmenter la sonorité de la Harpe en diminuant le nombre des cordes et en augmentant celui des pédales. Excellent résultat, mais excessive difficulté pour l'exécutant.

Inversement, on a multiplié les cordes et supprimé les pédales. Naturellement le son diminua en proportion de la naïve multiplication. Cette harpe qui n'*arpégeait* pas, ne *gammait* pas, restait sans utilité pour nos orchestres.



CHAPITRE X

INSTRUMENTS A CLAVIER

LE PIANO ET SES ANCÊTRES.

ANCÊTRES *du piano.* — Au Moyen Age, on connaissait le clavier, puisqu'on connaissait l'orgue. A quelle époque essaya-t-on de remplacer le « pizzicato » du doigt par une transmission mécanique? Il est difficile de le préciser. Tout d'abord on créa l'*épinette*, puis le *clavecin*, puis l'*harpsicorde*.

L'*épinette*? — Ce nom lui venait de la languette, sorte d'épine qui, sous l'action de la touche, pinçait la corde. Plumes de corbeau ou plumes d'oie, affinées comme un cure-dents, étaient affectées à ce service.

Le *clavecin*? — L'*épinette* perfectionnée. Aux cordes d'archal primitives on substitua des cordes de cuivre; l'étendue du clavier s'accrut; on inventa les pédales d'accouplement d'octaves; on transforma le mécanisme en remplaçant les plumes de corbeau par de petits morceaux de cuir.

L'*harpsicorde*? — Le *clavecin* à deux claviers pouvant s'accoupler. C'est pour *harpsicorde*, à deux claviers manuels et clavier de pédales, que Bach écrivit les *Sonates d'orgue*, la *Passacaglia* et le *Prélude en mi b* qui devait servir de préface au recueil des *Chorals*.

Tout accent, tout « *sforzando* » est impossible

INSTRUMENTS A CLAVIER

sur ces anciens instruments à cordes pincées, vu la faiblesse de leur résistance. Le poids du bras, voire même du poignet, l'attaque un peu forte, les traits en octaves briseraient cordes et mécaniques ; aussi est-ce par des *groupes*, des *trilles*, des *appoggiatures*, des *ornements*, que les compositeurs d'alors faisaient remarquer telle ou telle note du texte. Nul exemple de ces procédés dans la musique d'orgue, où la durée du son dépend de notre bon plaisir, et où l'on n'accentue qu'en insistant sur cette durée.

Le piano. ∞ En 1711, Bartolomeo Cristofori exposait, à Florence, un clavecin de nouveau système : à la place des plumes qui pinçaient la corde, *des marteaux la frappaient*. Vers 1730, l'idée était reprise par Godefroy Silbermann (de Freyberg, Saxe), ensuite propagée en Angleterre par son élève Zumpe et adoptée par Broadwood. Elle s'infiltrait peu à peu chez nous malgré d'assez vives résistances¹. Sans doute les essais de nos facteurs n'étaient-ils point faits pour l'imposer ; ce fut Sébastien Érard qui s'en chargea.

Élève à l'École du génie de Strasbourg, ne sentant pas en lui la vocation militaire, il vint à Paris chercher fortune. Le hasard le conduisit chez un fabricant de clavecins qu'il étonne bientôt par son esprit inventif. Il y reste peu de temps. La duchesse de Villeroy dont il a réparé les instruments lui offre l'hospitalité dans son hôtel ; il y installe un atelier, et c'est là qu'il construit son premier piano. Il en fait d'autres ; on les admire ; c'est le succès.

1. Lettre de Voltaire à Mme du Deffant : « Un piano-forte n'est qu'un instrument de chaudronnerie à côté d'un clavecin », 8 décembre 1774.

INITIATION MUSICALE

En 1786, Louis XVI accorde au jeune Érard un brevet « pour les méthodes nouvelles apportées à la fabrication de l'instrument nommé *forte-piano*. » Survient la Révolution : Sébastien Érard transporte à Londres son industrie. De retour en France, il invente le *double échappement* qui permet au virtuose « les nuances les plus délicates avec l'articulation la plus rapide ». C'était créer le piano moderne. De là, gloire et fortune.

Le génial mécanicien avait une âme d'artiste. Il fait hommage à Beethoven du plus beau de ses instruments. Lié avec David, c'est d'après ses conseils qu'il collectionne d'admirables tableaux. Célèbres, les réceptions du château de la Muette¹ où fréquentaient toutes les illustrations contemporaines, et dont son neveu, Pierre Érard, et plus tard Mme Pierre Érard, sa veuve, femme d'un esprit supérieur, conservèrent l'hospitalière tradition². Que de noms à citer parmi les habitués du dimanche : Spontini, Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Liszt, Gounod, Ingres, Horace Vernet, Hébert, Jules Janin, Legouvé, Sardou, Émile Ollivier....

L'intelligente curiosité de Sébastien Érard ne s'était point limitée au piano ; il étudia la construction d'autres instruments, et Charles X lui commanda l'orgue de la chapelle des Tuileries. Là encore il inventa : suivant le degré d'enfoncement de la touche, l'intensité du son augmentait ou diminuait. Le moyen était peu efficace et il y renonça bientôt. Ce ne fut qu'une fantaisie.

1. Il l'avait achetée en 1821 (*La Muette*, par le comte de Franqueville, Hachette, édit.).

2. Mme Pierre Érard mourut en 1889. Elle vivait à la Muette avec sa belle-sœur, Mme Spontini, veuve de l'auteur de *la Vestale*, et sa nièce qui épousa le comte de Franqueville.

CHAPITRE XI

L'ORGUE

L'ORGUE CONNU DE L'ANTIQUITÉ.
PROGRÈS DANS SA CONSTRUCTION. ARISTIDE
CAVAILLÉ-COLL.
CRÉATEUR DE L'ORGUE MODERNE.

L'ORGUE connu de l'Antiquité. Des tuyaux sur un réservoir d'air, voilà en quoi consiste essentiellement l'orgue.

C'est le principe de la cornemuse (*utriculum*), instrument aussi vieux que la flûte et la trompette. Chaldéens, Assyriens, Phéniciens, Carthaginois savaient que la pression de l'air contenu dans une outre produit, sur un tube, le même effet que la pression des lèvres.

Au musée Pompéien de Naples, on voit de petits instruments à tuyaux de bronze, des Syringes, sortes de flûtes de Pan de « salon ». Combiner les deux principes, associer cornemuses et syringes, on devait y penser tôt ou tard. Les mosaïques et les bas-reliefs de Trèves, d'Arles, de Constantinople et quantités de médailles représentent l'orgue. Les fouilles du R. Père Delattre, à Carthage, ont exhumé des terres cuites figurant l'orgue et l'organiste.

Celui-ci est debout : sa tête émerge au-dessus des tuyaux ; sur le côté de l'instrument, des sortes de tonneaux (la soufflerie). Deux cents ans avant

INITIATION MUSICALE

notre ère, on songeait déjà à perfectionner cette soufflerie ; la pression du vent s'obtenait alors par l'intrusion de l'eau, de là le nom d'*hydraulis* donné à l'orgue. Vitruve, qui dédie à Auguste son *Traité d'architecture*, fait de l'instrument une description détaillée, mais malheureusement un peu confuse : en vain, à dix-sept siècles de distance, son confrère, Claude Perrault, s'efforcera-t-il de l'éclaircir.

Néron, Héliogabale, Alexandre Sévère, jouaient de l'orgue, instrument aussi populaire alors, chez les Romains, qu'actuellement le piano à Paris.

« Écoutez cet ensemble de sons formant de si agréables modulations ; voyez la multitude de ces tuyaux rangés comme une armée en bataille ¹... » (Pétrone).

« Un artiste habile, aux doigts véloces, dirige ces soupapes adaptées aux tuyaux qui, ébranlées doucement sous l'action des touches, exhalent une tendre cantilène » (Julien l'Apostat).

A l'empereur Constantin, un poète du IV^e siècle, Porphyre Optatien, adresse une pièce de vingt-six vers iambiques figurant les vingt-six touches du clavier, pendant qu'un hexamètre, placé horizontalement sur le papyrus, représente le sommier sur lequel sont fixés les vingt-six tuyaux.

D'autre part, cette critique d'un grincheux :

« Toute occupation intellectuelle est abandonnée pour des frivolités musicales ; au lieu de professeurs d'éloquence, des maîtres des arts d'amusement. On mure les bibliothèques comme des tombeaux ; l'art ne s'ingénie qu'à fabriquer des instruments

1. Pétrone attribue l'idée première de l'orgue au génie d'Archimède et, plus tard, sa construction à Ctesibius, mécanicien célèbre d'Alexandrie (250 ans avant notre ère).

gigantesques : orgues hydrauliques, lyres grandes comme des carrosses, instruments de théâtre de dimensions ridicules » (Ammien Marcellin).

Au son de l'hydraulis, les jeux du cirque, les combats de gladiateurs, les orgies du palais des Césars, les persécutions, les supplices, les massacres du Colisée.

Avec l'empire, l'orgue émigre à Byzance. Vers la fin du v^e siècle, on s'en souvenait à peine à Rome ; toutefois un texte de saint Augustin y prouve encore son existence au iv^e.

Dans une lettre de saint Jérôme, il est fait mention d'un orgue, à Jérusalem, dont les sons imitant le roulement du tonnerre s'entendaient jusqu'à mille pas de la ville, « à la montagne des Olives » et plus loin encore. Une outre faite de peaux d'éléphant recevait *le vent produit par douze soufflets de jorge*.

Précieux est le document ; il prouve qu'au temps de saint Jérôme (337-405) on avait déjà remplacé le système hydraulique par une soufflerie pneumatique.

En 757, l'empereur Constantin Copronyme, voulant faire à Pépin un cadeau de grand prix, lui envoyait un orgue, chose inconnue chez nous. On le plaça dans l'église de Compiègne sans que personne s'avisât de ses origines païennes et des souvenirs qu'il évoquait, le Colisée, les martyrs, les chrétiens livrés aux bêtes au son de l'hydraulis.... Il semblait fait pour le sanctuaire. Seul, en effet, de tous les instruments du monde, il peut à perpétuité déployer le même volume de son et « faire naître ainsi l'idée *religieuse* de celle de l'*infini* ». Son caractère, c'est la *durée*, l'*éternité*, par opposition au primesaut, à la nervosité de l'orchestre.

En 826, Louis le Débonnaire commande à un

INITIATION MUSICALE

facteur vénitien un orgue pour Aix-la-Chapelle.

Toutes les églises de France, d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre ont bientôt des orgues. Celui de Winchester (quatre cents tuyaux et vingt-six soufflets) nécessitait l'effort de soixante-dix souffleurs.

Progrès dans la construction des orgues. ∞ Au XIV^e siècle, on commence à établir des claviers de pédales et à doubler le clavier manuel. Pendant deux ou trois cents ans, chaque pays apporte à la facture son contingent d'inventions. Des Frescobaldi, des Durante ne pouvaient se contenter d'instruments vétustes. Bach conseilla, dirigea les Silbermann soit pour leurs clavecins, soit pour leurs orgues : lui-même dessina le modèle du pédalier que nous pratiquons aujourd'hui, l'ancien ne permettant pas le *legato* ¹.

L'orgue du Temple Neuf, à Strasbourg, est signé Silbermann; remarquable est sa claire sonorité, et particulier le module de ses touches (un peu plus étroites que les nôtres).

À Paris, les Couperin, les Clérambault eurent leur part d'influence sur les orgues de Saint-Gervais, des Invalides, de l'Oratoire, de Saint-Leu, sur l'art des Somner et des Clicquot.

L'orgue n'est point *expressif*. L'intensité de la colonne d'air dans un tuyau ne varie pas. Cette masse sonore, ces pédales profondes, ces puissantes et pesantes harmonies semblent lutter, d'égales à égales, avec les murailles de pierre qui

1. On peut le constater sur l'orgue du Dauphin (Saint-Sulpice, chapelle des Étudiants), construit en 1745 pour Versailles. La forme et l'étendue de la pédale sont encore à l'ancienne mode : il faut sautiller de touche en touche, comme le moineau sur la branche.

les encadrent : « Mesdames, chantez-moi *cathédrale* et non pas *canapé*, » disait Gounod à d'aimables mondaines minaudant du Palestrina. Ce n'est pas de la grâce, c'est de la majesté qui s'en dégage. Un jour vint, cependant, où il fallut attenter à cette majesté et lui demander de se prêter à l'accompagnement des voix et des instruments, de se mêler à l'orchestre, de se plier à ses primesautières fantaisies.

Le procédé de Sébastien Érard restait sans grande action sur la masse polyphonique, et l'on ne se doutait pas que, depuis 1712, le problème était résolu. A Londres, en l'église de Saint-Magnus-le-Martyr, Jordan aîné avait tout simplement enfermé quelques tuyaux dans un coffre dont les parois étaient remplacées par des jalousies : le son paraissait augmenter ou diminuer suivant qu'on ouvrait ou qu'on fermait ces jalousies.

On est fort surpris qu'il ait fallu près de cent cinquante ans pour la diffusion d'une idée aussi simple et aussi pratique.

Aristide Cavaillé-Coll. ∞ En réalité, depuis Archimède et Ctesibius, l'orgue a servi de champ, d'expériences à tous les mécaniciens et acousticiens de la terre. Ses continuelles transformations n'ont trouvé leur état définitif qu'au siècle dernier grâce au génie d'Aristide Cavaillé-Coll.

Il était né en 1811, à Montpellier, d'un père facteur d'orgues lui-même.

A l'inventeur Cavaillé-Coll on doit les diverses pressions de la soufflerie, les cloisons étanches des sommiers (caisses à air comprimé sur lesquelles reposent les tuyaux) les combinaisons des registres, l'application des moteurs pneumatiques de Barker

INITIATION MUSICALE

(d'où résulte la légèreté du clavier), l'absolue précision du mécanisme, la disposition générale de l'instrument et son architecture.

A l'acousticien, on doit la loi du *rapport entre le diamètre et la longueur d'un tuyau*, l'appareil enregistreur des 32 premières vibrations d'une fondamentale, la création de timbres nouveaux (« sons harmoniques »), l'équilibre de la polyphonie, celui des trois groupes (*fonds, mixtures, anches*), la construction du *poikilorgue*, d'où est sorti l'harmonium, la théorie des *surfaces rectangulaires* pour les salles de musique....

Ayant construit des instruments un peu partout en Europe, il avait dû proportionner leur intensité à la sonorité du local. C'est ainsi que l'expérience lui avait démontré la justesse de la théorie des anciens : *les surfaces courbes déforment le son comme elles déforment la vision.*

Enfin, il nous a laissé ces chefs-d'œuvre de sonorité et de solidité, car sa conscience de constructeur correspondait à son génie d'inventeur, les instruments de Saint-Sulpice, de Notre-Dame, de Saint-Ouen (de Rouen), les orgues des conservatoires de Bruxelles et de Moscou... et combien d'autres !

Il avait travaillé la physique avec Cagniard de la Tour, l'illustre inventeur de la *Sirène* ; il était lié avec toutes les célébrités scientifiques et artistiques de France et de l'étranger. Il savait écouter. Si les conseils des maîtres-organistes ont eu sur ses travaux une heureuse influence, ses travaux à leur tour ont exercé une action décisive sur la production musicale. Souvent il nous réunissait avec Saint-Saëns et Franck.

Sans lui, l'œuvre d'orgue française n'existerait pas.

CHAPITRE XII

LA GAMME

ORIGINE DES VOCABLES DE LA GAMME.
DIVERSES SORTES DE GAMMES.
TONIQUE ET DOMINANTE.
MODES ANCIENS. || TONALITÉ.

O *RIGINE des vocables de la gamme.* ∞ Son nom lui vient du *gamma*, troisième lettre de l'alphabet grec α, β, γ (lettre G, septième du nôtre), qui, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, un peu partout, désigne le ton de *sol*. Quant aux vocables des degrés de la gamme, dès l'an 1000, le moine Guy d'Arezzo eut l'idée de remplacer les *té, ta, thés, tho*, etc., du grec par les premières syllabes de l'hymne de saint Jean :

<i>Ut</i> queant laxis	<i>Resonare</i> fibris
<i>Mira</i> gestorum	<i>Famuli</i> tuorum,
<i>Solve</i> polluti,	<i>Labii</i> reatum,

Sancte Johannes.

Le *si* viendra plus tard.

Elle doit provenir du rapprochement de deux tétracordes, l'idée de la division de l'octave en tons et demi-tons, le plus grave accordé en *ut, ré, mi, fa*, l'autre en *sol, la, si, ut*. Rien ne prouve, d'ailleurs, que tel fut l'accord. La légende d'Orphée et de sa lyre ne donnant que les quatre sons *ut¹, fa, sol, ut²* suggère quelques réflexions : la

INITIATION MUSICALE

première, c'est que nous devons profondément admirer l'artiste qui, avec si peu de moyens, a pu charmer bêtes et gens ; la seconde, c'est que ces quatre cordes résumant la tonalité moderne, — octave, dominante et sons dominante, — ledit artiste joignait, à un charme extraordinaire, un don non moins extraordinaire de divination.

Diverses sortes de gammes. ∞ Les gammes de Pythagore et d'Aristoxène, des Hindous et des Chinois sont différentes de la nôtre. Des quinze modes néo-aristoxéniens (*mode*, synonyme de *gamme*), l'église latine ne nous en a conservé que huit, dont quatre sont dits *authentiques* et les autres *plagaux*, les quatre premiers (dorien, phrygien, éolien, mixolidien) ayant pour points de départ *ré, mi, fa, sol*, sans dièzes ni bémols à la clef, et le caractère de chacun résultant de la place des demi-tons relativement à ce point de départ (*finale* ou *tonique*) et à celui de la *dominante*.

Tonique et dominante. ∞ Dans notre système, cette dominante est toujours au cinquième degré, — tonique, dominante, sous-dominante et note sensible gouvernent la maison. — Or, c'est précisément une dominante que nous donne la nature :



Mais quand, de cette dominante, nous descendons au point terminus (qui est non seulement celui du départ, mais aussi celui de l'arrivée), c'est encore le chiffre 7 que nous allons trouver dans les *har-*

moniques de cette tonique fondamentale. Cette tonique est-elle donc elle aussi une dominante ?

Dans le chapitre suivant, nous verrons que tout intervalle dissonant *seconde, septième, neuvième*, veut se résoudre, c'est-à-dire descendre d'un degré ; et, de ce fait, résulte l'idée de *mouvement*. Comment comprendre alors que le même *ut*, dominante armée d'un *si* bémol, nous fasse oublier son armure et nous inspire l'idée de l'absolu repos quand il nous apparaît à l'état de tonique ?

Quelle explication possible en dehors de la faiblesse de notre entendement ? Il est clair qu'au delà du quatrième harmonique, voire même du cinquième, nous ne percevons plus les autres. C'est donc la tonalité générale qui prête à cette dominante ou à cette tonique un caractère momentané qu'elles n'ont point par elles-mêmes. Ainsi, sur une figure impassible, se reflètent les couleurs changeantes du paysage.

Modes anciens. ∞ Dans la constitution primitive des modes ecclésiastiques, le *si* ♯ avait même valeur que les autres degrés de la gamme. Le rapprochement du *fa* (l'écart *fa-si*) n'effrayait pas plus les diacres des premiers siècles que les choristes du Sophocle. La musique se préparait, se travaillait, s'exécutait dans les monastères. Quand elle s'est extériorisée et que le peuple a été admis à y participer, le tournant un peu court du *triton* s'est modifié ; l'angle aigu est devenu un pan coupé ; le *si* ♯ s'est bémolisé.

Voici la constitution primitive : quatre modes *authentiques* : *ré-mi-fa-sol* (toniques ou finales), quatre *plagaux* : *la-si-do-ré* (dominantes ou teneurs).

Puis, celle qui s'y est substituée depuis l'expul-

INITIATION MUSICALE

sion du *si* décrété schismatique, *diabolus in musica*.

Finales (toniques).	Dominantes (teneurs).
1. <i>Dorien</i> :	(<i>ré</i> <i>la</i>)
2. <i>Plagal.</i>	(<i>la</i> <i>fa</i>)
3. <i>Phrygien</i> :	(<i>mi</i> <i>do</i> (à la place
4. <i>Plagal.</i>	(<i>do</i> (à la place du <i>si</i>) <i>la</i> du <i>si</i>).
5. <i>Éolien</i> :	(<i>fa</i> <i>do</i>)
6. <i>Plagal.</i>	(<i>do</i> <i>la</i>)
7. <i>Mixolidien</i>	(<i>sol</i> <i>ré</i>)
8. <i>Plagal.</i>	(<i>ré</i> <i>do</i> (à la place du <i>si</i>).

Ce dernier mode diffère du dorien par sa dominante.

Comme on le voit, les tons plagaux ne sont guère que des déplacements à la quarte inférieure des tons authentiques. Toutefois leurs *dominantes* se placent au sixième degré.

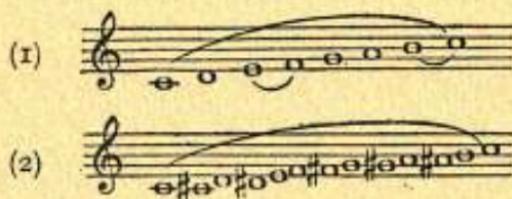
De ces huit modes, et par le fait du *consensus universalis* de l'instinct populaire, est sortie la tonalité moderne.

Comme la légendaire lyre d'Orphée, mais avec quatre cordes en plus, notre gamme est accordée tout d'abord en *ut, fa, sol*, — *tonique, sous-dominante, dominante*, — la *tonique*, point de départ et d'arrivée (sentiment du repos, du retour au logis), la *dominante* attendant, préparant ce retour, la *sous-dominante* (repos relatif). Puis viennent les deuxième, troisième, sixième degrés sans caractère personnel; enfin le septième (*note sensible*) attractif, nerveux, en équilibre instable, en mouvement.

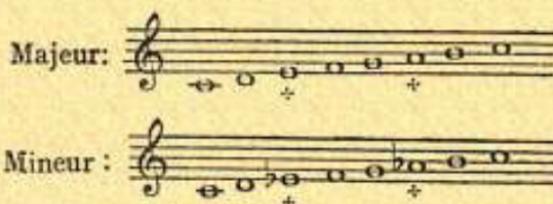
Nous n'avons qu'une gamme, laquelle est *diatonique* ou *chromatique*, *majeure* ou *mineure*.

LA GAMME

Diatonique (1), elle divise l'octave en une série de cinq tons et deux demi-tons ; Chromatique (2), en douze demi-tons



Contrairement au sens que lui attribuaient les anciens, le *mode* caractérise pour nous la manière d'être de la gamme. Suivant que ses troisième et sixième degrés sont plus hauts ou plus bas d'un demi-ton, le mode est *majeur* ou *mineur*.



Ni la tonique, ni la sous-dominante, ni la note sensible n'ont à s'inquiéter du mode : elles restent immuables.

Toutefois, nous voyons souvent dans un dessin *mineur ascendant* l'altération du sixième degré, et par une sorte de compensation, dans un dessin *descendant*, celle du septième :



INITIATION MUSICALE

C'est une formule adoptée par les solfèges, dans le dessein d'éviter aux chanteurs l'écart du *la* au *si naturel*. Comme on doit, avant tout, ménager l'attraction de la *sensible* vers la tonique, c'est le sixième degré qu'on exhausse, puis, en revanche, le septième qu'on bémolise, quand, par le fait de son mouvement rétrograde, il perd son caractère de *sensible*.

Le mouvement d'unification tonale, qui date des premiers temps du christianisme, s'accélère sous l'impulsion de saint Ambroise, saint Augustin, des évêques et des moines mélomanes; au Moyen Age, grâce aux Trouvères, aux Ménestrels, avec la musique profane, enfin avec la Réforme. Dans sa retraite de la Wartburg, où il avait emmené son chancre, Luther se faisait, par bribes, chanter l'antiphonaire. Sur sa flûte, il répétait chaque phrase : « Cela reste, cela sera retenu, » disait-il, et l'on en prenait note. « Cela ne reste pas » et l'on passait outre. Telle est l'origine de la plupart des *Chorals*.

Ainsi vinrent se fondre, dans une instinctive aspiration vers l'unité, les modes antiques.

Tonalité. ∞ Nous n'avons donc qu'une gamme, mais cette gamme peut se transposer en prenant successivement pour points de départ les douze demi-tons chromatiques. Ainsi disons-nous : la romance en *sol*, la ballade en *fa*, la symphonie en *la*. En *sol*, en *fa*, en *la*, c'est toujours la même disposition des tons et demi-tons vis-à-vis la tonique, le point de départ.

Et c'est ce rapport des tons secondaires avec le ton premier qui constitue la tonalité.

Quand on monte la spirale des quintes accordées

LA GAMME

mathématiquement, on constate, à leur sommet, un écart de près d'un ton avec nos claviers.

L'art de l'accordeur consiste à diminuer chacune de ces quintes d'un *comma*.

Le *comma* est la différence entre *ut*♯ et *ré*♭, par exemple, le *neuvième* d'un ton. Glissant sur *ré*, le doigt du violoniste exhausse d'un *comma* son *ut*♯. Il abaisse d'autant le *ré*♭ quand il descend sur *ut*.

L'orgue du château de Frederiksborg (Danemark), construit en 1612, n'a pas l'accord tempéré¹: impossible d'user d'autres tonalités que celles de *do*, *sol*, *ré*. Cet accord, qui a heureusement égalisé les douze tons chromatiques, a été imposé au monde vers 1730 ou 1735, par une œuvre immortelle, *le Clavecin bien tempéré*.

1. Cet orgue, cité par Prétorius en 1618 (chapitre sur les modèles d'orgues), oublié depuis, fut « découvert » par notre agent consulaire à Elsnœur, M. Philbert, qui le signala à Cavaillé-Coll. Cavaillé-Coll le fit restaurer par son harmoniste Félix Reinburg. Les touches de la pédale sont, comme celles des « manuels », recouvertes d'ivoire ; ses boutons de registres sont en argent.

Inutile d'ajouter que rien ne fut modifié dans l'harmonisation de l'instrument, dont la sonorité et le mécanisme furent religieusement respectés.



CHAPITRE XIII

L'HARMONIE

INTERVALLES ET ACCORDS. || LEURS DIVISIONS.
TONS RELATIFS.

L'HARMONIE est l'art de grouper les sons dans l'ordre naturel et d'après nos principes de tonalité.

Intervalles et accords. ∞ On appelle *intervalles* l'association de deux sons, *accord* l'association de deux, ou plus de deux intervalles.

Non seulement l'Harmonie, mais le Contrepoint, lui aussi, traite de cette association, sans toutefois s'inquiéter d'intervalles ou d'accords. Il ne s'occupe que du mouvement des voix dans l'ensemble polyphonique.

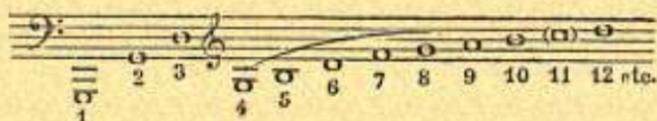
On peut dire que le domaine de l'Harmonie est orienté *nord-sud*, celui du Contrepoint *est-ouest*.

Dans le second chapitre de ce livre, nous avons étudié les vibrations qui se dégagent d'une *fondamentale*. L'une d'elles est intéressante entre toutes : la *septième*, celle qui « accidente » la série. Comme désormais nous considérons un son non plus isolément, mais en rapport avec d'autres sons et dans ses fonctions harmoniques, il nous faut tenir compte de la tendancieuse attraction *ut-si* ♯ qui se dégage

L'HARMONIE

des harmoniques 1-7 et en constater les conséquences.

L'accident *si* classe l'*ut* fondamental parmi les *dominantes* — celle du ton de *fa* en l'espèce. — La nature ne nous donne donc pas une *tonique*, mais une *dominante*. Donc, pour continuer en *ut* nos exemples, nous prendrons *sol*, dominante d'*ut*, comme point de départ. (Revoir, p. 56).



Les intervalles sont *consonants* ou *dissonants*.

Consonants : ceux qui, ne résultant pas du choc de deux notes voisines, donnent plus ou moins l'idée de repos.

Dissonants : *ut* contre *ré*, *ré* contre *mi*, *mi* contre *fa*, etc., idée de mouvement. (Car il faut que la note choquée recule).

QUATRE ESPÈCES DE CONSONANCES.

PARFAITES : *quinte* et *octave* (repos plus ou moins absolu, invariables suivant le mode).

IMPARFAITES : *tierce* et *sixte* (variables).

MIXTE : *quarte* (invariable, mais sans caractère).

ATTRACTIVE : *quinte mineure* (agent de liaison avec les dissonances).

TROIS DISSONANCES:

La *seconde* ;

La *septième* ;

La *neuvième*.

L'*octave* est l'intervalle produit par les harmoniques 1 et 2 ; la *quinte*, par les harmoniques 2 et 3 :

INITIATION MUSICALE

la *quarte*, par 3 et 4. Entre 4 et 9, nous trouvons la *tierce majeure* (4 et 5), la *quinte* (4 et 6), la *septième* (4 et 7), la *neuvième* (4 et 9); puis, de 5 à 6, la *tierce mineure*; de 5 à 7, la *quinte mineure*; de 5 à 9, la *septième de sensible*.



Ainsi, en ramenant à leur plus simple expression les homophones, — au *sol* 4, les sons 1, 2, 8, au *ré* 6, le son 3, — tout se réduit à *cinq* degrés.

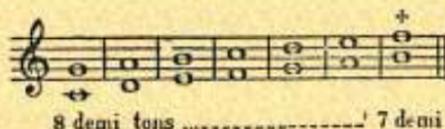
En majeur comme en mineur, *quintes* et *octaves* restent immuables dans leur attitude de force et de durée. Exemple : le début de la *Neuvième Symphonie* ; l'infini du tableau ; seul, à découvert, le scintillement du quatuor, symbole de l'éternité.

Caractéristiques du mode, *tierces* et *sixtes*, variables par destination, tantôt majeures, tantôt mineures.

Comme la *quinte*, la *quarte* est immuable, mais dépourvue de tout ce que représente, de solidité tonale, la consonance parfaite. On l'a beaucoup discutée, quelques-uns voulant en faire une dissonance, quoiqu'elle n'en eût aucun des attributs. Traitons-la « d'énigmatique » et n'en abusons pas.

Quatrième espèce des consonances : la *quinte mineure* qu'on devrait appeler *moindre* (*minor* = *plus petite*), car elle est aussi bien majeure que mineure ; invariable comme la *quinte juste*, mais particulièrement tendancieuse. Alors que sur chacun des degrés de la *gamme diatonique* la *quinte* compte *huit*

demi-tons, celle de la *note sensible* n'en compte que *sept* :



Il a été question, dans le chapitre précédent, du caractère attractif, nerveux, de cette *note sensible*. Ce caractère se trouve encore intensifié du fait de ces sept demi-tons, d'où résulte le sentiment d'instabilité, de recherche d'un point d'appui, de mouvement, qui prête à un intervalle consonant l'agitation d'une dissonance :



Comme une dissonance, la quinte doit *descendre* et la note sensible *monter d'un degré*.

Considérons maintenant le rapport des degrés de la gamme avec les intervalles.

Trois degrés ont le sentiment du repos : la *tonique* absolument ; *dominante* et *sous-dominante*, relativement.

Il fut de mode, il y a quelques années, de finir une composition en s'arrêtant tout court en pleine période, sans autre souci de prendre congé. L'exemple venait d'apprentis dramaturges empêtrés dans une inextricable situation. « Comment en sortir? — Un moyen bien simple, baisser le rideau. » Et cela s'appelait une *tranche de vie*. Quand on ne sait comment finir, mieux vaut ne pas commencer.

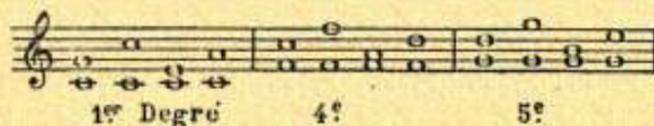
INITIATION MUSICALE

Entre *tonique* et *consonance parfaite*, rapport intime. Remarquons, d'ailleurs, la situation de cette *tonique* sur l'échelle : à droite, les deuxième et troisième degrés sans personnalité tonale ; à gauche, la septième qui s'incline devant elle ; c'est comme une pierre précieuse mise en relief par sa monture. Il n'est d'œuvre sérieuse qui ne conclue avec elle et par elle dans le sentiment de la *quinte* et de l'*octave*.

Ce même sentiment, mais avec moins d'absolutisme, nous le reporterons sur la *dominante* et la *sous-dominante*. Si donc nous réservons *quintes* et *octaves* aux premier, quatrième et cinquième degrés, nous affecterons *tierces* et *sixtes*, consonances imparfaites, aux second, troisième et sixième, et aussi au septième, quoique déjà avangagé par la *quinte mineure*.

Telle est la classification rigoureuse des intervalles sur les degrés diatoniques. Hâtons-nous de déclarer que cette rigueur de principe n'exclut pas un très artistique libéralisme dans l'application. C'est l'esprit et non la lettre qui nous mène.

Ainsi, le caractère des *premier, quatrième, cinquième* degrés étant nettement défini, nous ne craindrons pas de leur accorder, après les *consonances parfaites*, la pleine et entière disposition des *tierces* et des *sixtes*, *consonances imparfaites*, lesquelles, nous le verrons dans le chapitre suivant, compléteront leur parement harmonique.

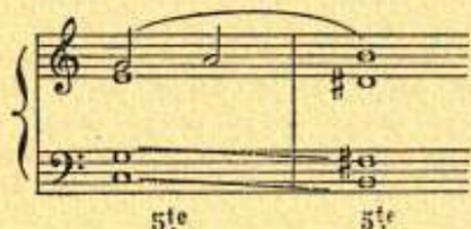


Nous ne transigerons point, toutefois, sur l'incapacité du *second* degré à bénéficier de la *quinte*.

L'HARMONIE

Deux *quintes* de suite, sans liens entre elles, sont inadmissibles, car chacune d'elles impliquant l'idée de repos (idée tonale), nous ne pouvons nous reposer dans deux tons à la fois. Nous sommes en *ut* ou en *ré*; nous ne pouvons être en même temps et en *ut* et en *ré*.

Par contre, s'il y avait un lien entre elles et si l'unité tonale était hors de doute, peut-être oserions-nous écrire :



Nous serons moins rigoureux pour le *troisième* degré, dont les harmonies, grâce aux notes communes, se rapprochent du *premier*.

Moins encore pour le *sixième*.

Tons relatifs. ∞ On appelle ainsi deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, usant à peu près des mêmes degrés, avec les mêmes accidents à la clef; par exemple, *ut* majeur et *la* mineur, *ut* mineur et *mi bémol* majeur.

Rappelons la formule vocale de la gamme mineure (p. 35), et constatons ses rapports avec la gamme majeure :



INITIATION MUSICALE



Or, la tonique de *la mineur* comporte la quinte ; le sixième degré du ton d'*ut*, qui ne devrait pas l'accepter, l'admet cependant par courtoisie pour le ton relatif son *alter ego*. Et ainsi ce *la* devient à la fois sixième et premier degré.

L'exemple suivant n'éveille aucun soupçon de changement de gamme :



Il est certain que ce *la* ⁺ appartient ici au ton d'*ut majeur*, et que nous n'avons pas modulé.



CHAPITRE XIV

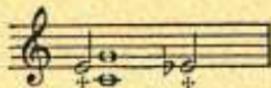
ACCORDS CONSONANTS

ACCORD PARFAIT. || ACCORD DE QUINTE MINEURE.

DES intervalles passons aux groupes de plus de deux sons, aux *accords*.

Accord parfait. ∞ Le premier, celui qui donne à la fois l'idée du *ton* et l'idée du *mode*, s'appelle *accord parfait*. Il se compose d'une quinte et d'une tierce, c'est-à-dire d'une consonance parfaite et d'une consonance imparfaite.

Tout ce qui s'est dit sur la quinte, sur sa valeur tonale se reporte sur cet accord : la *quinte* reste immuable ; quant à la *tierce*, elle est plus haute ou plus basse d'un demi-ton suivant que nous sommes en majeur ou en mineur.



Majeur Mineur

Renverser un intervalle, un accord, c'est substituer à la basse fondamentale une des notes de cet accord. Un groupe de trois sons a donc deux renversements :



(69)

INITIATION MUSICALE

Le premier, avec la *tierce* pour basse, s'appelle accord de *sixte* (on omet la mention de la tierce, chaque fois qu'elle n'est pas indispensable).

Le second, accord de *quarte* et *sixte*. La *dominante* devient sa basse.

L'harmonie consonante n'use que de groupes de trois sons ; les compositions pour quatre voix doivent donc réunir sur le même degré tantôt l'une, tantôt l'autre de ces quatre voix. Est-il un choix à faire parmi ces degrés ? Assurément. Il faut doubler les degrés les plus solides, préférer les termes de la consonance parfaite à la tierce.

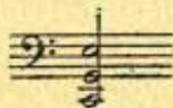
Une surprise toutefois : à l'orchestre, c'est de cette tierce que dépend la sonorité. Étouffoirs levés, frappez les sept quintes du piano ; il suffira d'y ajouter *une* tierce dans le médium pour obtenir la plus pleine, la plus riche sonorité. A l'orchestre, au contraire, il faut multiplier les tierces.

Nous sommes toujours choqués, au piano, de la lourdeur d'une tierce dans le grave. Nos pères l'étaient moins. Pourquoi ?



Produite par les ondes sonores 4 et 5, la tierce évoque une fondamentale sise à deux octaves au-dessous, l'*ut*², le son le plus grave de l'échelle. Sur les instruments d'autrefois, grâce à la maigreur du son, moins pâteux était l'effet.

Ce que nous écrivons ainsi aujourd'hui :



ACCORDS CONSONANTS

s'écrivait :



En effet, il y a proportion entre le volume du son et le cube d'air dans lequel il se propage.

Un orgue dont les tuyaux sont enfermés dans un buffet trop exigü « sonne » mal.

Cent choristes entassés sur la scène de l'Opéra n'obtiendraient pas l'effet de trois solistes justement distancés les uns des autres. L'admirable sonorité de l'orchestre de Weber résulte de l'espace que l'auteur ménage à ses groupes des *bois* et des *cuvres*. En vertu de ce principe, depuis Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus, s'efforce-t-on de disposer les voix dans un idéal de souplesse et de liberté. Ce qui est vrai pour l'orchestre l'est aussi pour les chœurs.

Remarque : Il faut se garder de confondre *dispositions* avec *renversements*.

Quel que soit l'ordre des sons d'un accord, tant que la basse ne change pas, c'est toujours le même accord :



Tout au contraire, quelle que soit la persistance des voix supérieures, dès que la basse change, l'accord n'a plus le même sens :

INITIATION MUSICALE



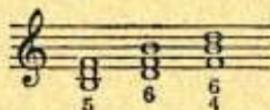
Remarquons la profonde différence de ces trois premiers accords; le troisième, en absolue contradiction avec le premier, en équilibre instable sur la dominante, veut descendre, se reposer sur la tonique.

Accord de quinte mineure. ∞ Par l'adjonction de la tierce, l'intervalle de quinte est devenu l'accord parfait; ainsi celui de quinte mineure devient l'accord de quinte mineure.



C'est la même attraction des deux termes de la quinte mineure; quant à la tierce, elle reste libre de ses mouvements soit sur le premier, soit sur le troisième degré.

Comme l'accord parfait, la quinte mineure a deux renversements.



Le prochain chapitre nous montrera cet accord incorporé dans celui de neuvième.

ACCORDS CONSONANTS

Suivant la loi qui oblige toute dissonance, le *fa* se heurtant contre un *sol* descendra d'un degré. Quant à la note sensible, moins rigoureuse est l'obligation ; aussi la traiterons-nous sur pied d'égalité, dans une série de sixtes, sans souci de ses velléités vers la tonique :



La gamme majeure a, pour relatif, le *sixième degré mineur*, parfois même le *troisième majeur*, ainsi que Beethoven le démontre dans la Sonate en *ut* (dite l'*Aurore*) *ut-mi*, sans doute en souvenir de ce ton phrygien si superbement ensoleillé, celui du *Te Deum*.

La gamme mineure a pour relatif le *troisième degré majeur* (*ut* mineur, *mi* > majeur).

On peut appeler *relatifs*, d'ailleurs, les tons à notes communes :

En majeur :

Deux notes communes.



INITIATION MUSICALE

Une note commune.



En mineur :

Une note commune.



Deux notes communes.



CHAPITRE XV

ACCORDS DISSONANTS

SEPTIÈME DE LA DOMINANTE. || SEPTIÈME DE LA SENSIBLE. || SEPTIÈME DIMINUÉE. || L'ACCORD DE NEUVIÈME QUI LES COMPREND TOUS.

LA dissonance méconnue autrefois. ☞ La dissonance avait-elle droit de cité au Moyen Age? *Non*, à l'état d'intervalle isolé, classé, doué d'une personnalité civile. *Oui*, comme produit d'une rencontre fortuite, d'un froissement, — tels deux individus se heurtant dans la rue. Pour les théoriciens, c'était l'imprévu, le retard de quelques parties de l'ensemble ; ce n'est jamais ni intervalle ni accord.



La dissonance était *préparée*, elle n'était jamais *spontanée*.

Le Moyen Age avait inauguré la polyphonie à deux voix ; puis s'affirmèrent les premiers principes du contrepoint et bientôt s'épanouit la riche floraison de cet art, gloire du XVI^e siècle.

Quoi qu'on ne s'inquiétât guère alors de la série

INITIATION MUSICALE

harmonique, sans doute avait-on quelque vague notion des ondes les plus voisines de la fondamentale. Ce n'est qu'après Palestrina qu'on osa, sans préparation, attaquer, *a priori*, *sol-si-ré-fa*, sans se douter que cet accord était aussi naturel que celui qui allait le suivre.

Il a fallu quarante siècles pour que notre oreille s'affinât jusqu'à percevoir (ou plutôt deviner) les sons 7 et 9.

Historiquement, la *septième dominante* n'a droit de cité que depuis 1600 ; la *septième de sensible*, depuis 1800 ; la *neuvième* qui les synthétise, il n'y a pas cent ans ¹.

Qu'est-ce que la dissonance? — Une note qui se heurte à plus forte qu'elle.

Quelles sont les notes les plus fortes? — Les notes essentielles du ton, tonique, dominante, sous-dominante....

Combien avons-nous de dissonances? — Trois, la *seconde*, la *septième*, la *neuvième*.

Sur quels degrés les placez-vous, et dans quel ordre? — La *seconde*, d'abord, sur le quatrième degré *fa-sol* ; la première *septième* ensuite (renversement de la seconde) sur la dominante ; puis la deuxième *septième*, sur la note sensible ; enfin la *neuvième*.

En réalité, *seconde*, *septième*, *neuvième* ne forment qu'un seul et même accord, duquel notre instinct a commencé par extraire la *septième dominante*, puis la *septième sensible*.

1. Les traités d'harmonie de la première moitié du siècle dernier n'admettent pas le son 9 comme naturel ; ils le prennent pour une note substituée au son 8, en façon d'appogiature.

ACCORDS DISSONANTS



La septième 4-7 a pour basse la *dominante*, note solide qui fait reculer la dissonance.

Cette reculade s'appelle : *résolution de l'intervalle ou de l'accord* :



En majeur, la résolution s'opère sur le *demi-ton* inférieur, sur le *ton*, en mineur.

Dans l'accord de *septième dominante*, la note sensible, comme dans l'intervalle de *quinte mineure*, garde sa déclivité vers la tonique. Quant aux termes de l'*accord parfait*, *ré-sol*, le premier reste libre de toute obligation ; le second, quoique libre en principe, se trouve empêché dans certains mouvements, sur le troisième degré, par exemple :



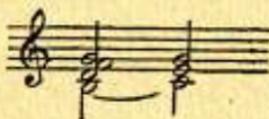
On évite de résoudre les termes de la dissonance sur un même degré, car, ces termes se confondant, le sentiment de repos n'est pas satisfait.

Voici les trois principales résolutions de la septième dominante : *cadences parfaite, suspendue, rompue* :

INITIATION MUSICALE



Le premier renversement de la septième dominante s'appelle *quinte mineure et sixte* :



La basse glisse sur la tonique ; la septième sur la tierce ; quant à la quinte, *ré*, elle est libre de monter sur *mi* ou de descendre sur *ut*. La dominante, *sol*, peut rester en place ou « voyager ».

Le second s'appelle : *tierce quarte et sixte* (ou accord de *sixte sensible*) :



Le troisième : accord de *triton* :



La dissonance se trouvant à la basse descend d'un degré : une seule résolution, par conséquent.

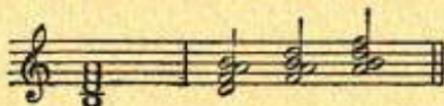
ACCORDS DISSONANTS

Second accord dissonant. ∞ *Septième de sensible* (groupe des harmoniques 5-9, dont pas une n'est indépendante) :

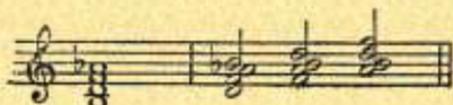


Contrairement aux trois degrés 5-7-9, qui obéissent à leurs attractions, le sixième devrait rester libre: il ne l'est plus ici, car il lui est interdit de descendre sur la tonique, vu le parallélisme des quintes avec la dissonance.

La *septième de sensible* a, comme la *septième dominante*, ses trois renversements :



mais elle en diffère par ce fait qu'il entre dans sa composition un degré *variable suivant le mode*, le *sixième* :



Alors, devenue accord mineur, son caractère, ses tendances se trouvent en complète opposition avec la franchise un peu fruste du majeur, et elle change de nom.

Lorsque, pour la première fois, Beethoven fit heurter les deux termes de la *septième de sensible*⁺ *la-si*, les théoriciens protestèrent.

INITIATION MUSICALE



Ils n'admettaient pas la rencontre, « car, disaient-ils, une seule dissonance est permise, celle-ci au contact du quatrième et du cinquième degré, /a-sol ».

En dépit de son infirmité, Beethoven était doué d'une sensibilité supérieur à celle de ces messieurs ; poète, il devinait.

Accord de septième diminuée. ∞ C'est cette septième sensible en mineur.

Arrêtons-nous, et étudions curieusement l'assemblage de ces trois tierces mineures, dont les degrés se trouvent à égale distance les uns des autres, et dont chacun est doublé d'un synonyme.

Nous appelons *enharmoniques* les notes qui, orthographiées différemment, occupent la même place sur le clavier, telles ut \sharp et ré \flat , ré \sharp et mi \flat , la \flat et sol \sharp , si \flat et la \sharp , etc...

Or, examinons les effets de l'enharmonie sur la septième diminuée qui, suivant qu'on prend, tout à tour, chacun de ses degrés pour dissonance, d'accord fondamental devient premier, second, troisième renversement :



ACCORDS DISSONANTS

Les notes sont restées les mêmes, mais non leur signification. La dissonance est d'abord la *septième si-la* ♭ qui se résoud sur la tonique ; puis c'est la seconde augmentée (synonyme de la tierce mineure), *fa-sol* ♯, qui appartient au son de *la* ; puis la seconde *ré-mi* ♯ qui va sur *fa* ♯ ; puis le triton *ut* ♭-*ré* . . . nous sommes en *mi* ♭.



C'est l'accord *plaque tournante*, avec lequel il est si facile de moduler. Chacun de ces états correspond à quatre tons.

La loi qui oblige toute dissonance à se résoudre se trouve impuissante devant un *la* ♭ dissimulant sa personnalité sous un faux nez et se proclamant *sol* ♯.

Aussi gravirons-nous l'échelle chromatique sans aucun respect des attractions :



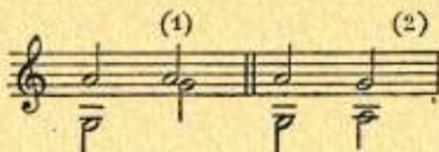
Or, tous les 3 degrés, les mêmes notes se reproduisent sur le clavier, une tierce mineure au-dessus.

Puisque, tous les 3 degrés, se reproduit le même accord, nous n'avons donc en réalité que trois *septièmes diminuées* ; mais puisque chacun de ces accords nous « ouvre » quatre tons, nous voilà suffisamment armés pour harmoniser les douze demi-tons de la gamme chromatique.

INITIATION MUSICALE

Quant aux renversements normaux de la *septième diminuée*, on les assimile à ceux de la *septième de sensible*.

Accord de neuvième. ∞ Nous n'avons qu'à rappeler ici ce qui a été dit sur les groupes 4-7, 5-9, et sur la *septième diminuée*. La *neuvième* les comprend tous, car, ainsi que cette dernière, elle varie suivant le mode. Une remarque cependant : *Hors de l'octave, il n'y a pas de renversement.*



Dans ce premier exemple, le *sol* reste toujours la basse, par conséquent l'harmonie ne change pas. Dans le second, le sens harmonique se trouverait annihilé, car les deux accords qui en résultent appartiendraient à deux tonalités différentes :



N'est-il donc pas possible de renverser la *neuvième*? — Si, mais en maintenant à juste distance la *basse* de la *neuvième* et en se contentant de trois renversements, car le quatrième aurait cette *irenversible neuvième* pour basse :

ACCORDS DISSONANTS



Les accords parfaits et celui de quinte mineure, les trois septièmes et la neuvième, voilà, en définitive, tout ce que donne la nature. N'est-ce pas merveille que si peu de matière ait pu suffire à tant de si grandes idées !

Dans les seuls moyens consonants, le Contrepoint a trouvé des ressources infinies ; de l'exemple des contrapontistes médiévaux l'art moderne s'est inspiré en échafaudant sur le fond naturel tout un système d'*appoggiatures*, d'*altérations* et de *retards*.

L'*appoggiature* est une note de passage immédiatement au-dessus ou au-dessous de la note vraie sans aucun rapport avec la tonalité :



Toutes ces petites notes sont des appoggiatures, ainsi que les *si* et les *sol* de l'avant-dernière mesure.



INITIATION MUSICALE

Appoggiatures les *ré*, *si* et *ut* ♯.

Les *altérations* représentent une espèce particulière, car, tout en restant *consonances*, elles exercent une attraction analogue à celle des dissonances (avec cette différence que cette attraction est tantôt ascendante, tantôt descendante).

Ascendante: (+)



Descendante: (+)



Ascendante ou descendante à la fois: (+)



ACCORD DISSONANTS



Les *retards* sont, eux aussi, une source inépuisable de contacts imprévus, de dissonances pour ainsi dire « hors cadres ».

Telle, par le retard de la basse, cette cascade de secondes :



Telle, par le retard du soprano, cette succession de *septièmes* :



Le hasard des rencontres peut grouper deux ou trois dissonances sur le même point sans que l'oreille ait à en souffrir. Il suffit que chacune d'elles se résolve logiquement et qu'il nous soit permis de percevoir clairement ces résolutions. C'est alors la satisfaction du public, au théâtre, lorsque l'innocence enfin triomphe des embûches pendant quatre actes accumulés sous ses pas. Ou mieux, c'est la surprise, dans un carrefour, de quatre automobiles se trouvant nez à nez... Chacune de se

INITIATION MUSICALE

glisser en frôlant sa voisine et, sans accroc, sans secousse, de poursuivre sa route.

Doubles, triples retards, retards ascendants ou descendants, la Polyphonie moderne en use de

The image contains three musical examples. The first two are piano accompaniments, each with a treble and bass clef staff. The first example shows a treble clef staff with chords and a melodic line, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second example shows a treble clef staff with chords and a melodic line, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The third example shows a treble clef staff with chords and a melodic line, and a bass clef staff with a simple accompaniment.

plus en plus, car elle y trouve des moyens toujours nouveaux d'intensité expressive et de force.

C'est d'abord, nos 1 et 2, tantôt le soprano, tantôt le ténor retardé ; n° 3, soprano et alto, puis soprano, alto et ténor.

D'ailleurs, nous sortons ici du domaine de l'harmonie pour entrer dans celui du contrepoint.

Urtos Vo.

CHAPITRE XVI LE CONTREPOINT

LE CONTREPOINT, ART DU MOUVEMENT. || LA FUGUE

L^E *contrepoint, art du mouvement.* ∞ Rien de moins compliqué, on le voit, que le bilan de l'harmonie : *deux accords consonants, trois septièmes et une neuvième* avec leurs déductions. Quant à celui du contrepoint, la chose est plus embarrassante. Aussi bien que l'onde sonore, les combinaisons du contrepoint se perpétuent à l'infini. C'est l'art du mouvement : il s'agit de faire concourir à l'effet d'ensemble le soprano, l'alto, le ténor, la basse, en même temps que d'intéresser chacun d'eux en particulier à son rôle. Presque pas de règles. On ne procède que par consonances, en proscrivant même la quarte comme basse. Tout se passe entre *quintes, octaves, tierces et sixtes.*

En réalité, c'est un mécanisme de l'esprit, une souplesse d'écriture qu'il faut acquérir et conserver par une gymnastique de tous les jours.

Les dernières années de sa vie, après avoir écrit les *Maîtres chanteurs*, la *Tétralogie*, *Parsifal*, Wagner s'en allait chaque matin copier les vieux manuscrits du l'alais des Doges. Il estimait qu'on ne lit attentivement que la plume à la main.

Par quelle méthode s'entraîner au contrepoint ? En commençant par opposer, à un chant donné

INITIATION MUSICALE

(en *rondes*¹), note contre note, puis deux *blanches* par mesure, puis quatre *noires*, enfin un mélange de ces quatre espèces appelé *contrepoint fleuri*.

On opère ensuite d'après le même programme, non plus à deux, mais à trois, quatre, cinq, jusqu'à huit voix, les combinaisons se multipliant en proportion du nombre des parties. Dans un choral à quatre voix ; par exemple, la basse chantera des *rondes*, pendant que le ténor lui opposera des *blanches*, l'alto des *noires* et le soprano *syncopes* ou *retards*.

De même que pour émettre facilement les sons élevés le chanteur travaille les demi-tons et tons au-dessus, de même pour écrire élégamment à « quatre » faut-il s'exercer avec un plus grand nombre de voix. Et d'ailleurs, quel crescendo de richesse sonore dans un quintette, dans un sextuor ! Qui de nous a pu, sans un frisson, écouter l'attaque du « Sanctus » de la *Messe en si mineur*, ou l'entrée du double-chœur final de la *Matthæus-Passion* ?

La fugue. ∞ Quand on a fini ses études de contrepoint et qu'on sait écrire, tel l'architecte aux prises avec ses matériaux sur le chantier, on commence à *construire*. La *fugue* est un monument dont les proportions doivent être raisonnées et justement équilibrées ; c'est la type de la « forme » musicale adoptée et consacrée par les maîtres,

1. L'indication de la mesure se fait, comme chacun sait, par un *numérateur* et un *dénominateur*. Une question d'examen de solfège : « Qu'est-ce qu'une mesure à sept cent cinquante 8 ? » Le candidat ahuri reste bouche bée. « — C'est, monsieur, une mesure dans laquelle il y aurait sept cent cinquante *croches*. » « — Vous n'en avez jamais vu et n'en verrez jamais, non plus qu'une mesure à un million de 16, c'est-à-dire à un million de doubles *croches*.... Allez vous asseoir et vivez en pa'x. »

depuis les débuts de la polyphonie instrumentale, jusqu'à Hændel et Bach. Et c'est le génie de Bach qui, se trouvant à l'étroit dans ces conventionnelles formes, a cherché autre chose et conçu d'autres projets. Philippe Emmanuel, son fils, s'en inspira et après lui Haydn, Mozart, Beethoven et tous ceux qui voulurent faire œuvre durable¹.

Quand, après avoir terminé ses études d'harmonie, l'élève a subi toutes les épreuves du contrepoint, quand il sait écrire, on l'initie à l'art de construire, de faire un plan, de « composer ».

L'échafaudage d'une fugue doit reposer sur quatre fortes assises, dont les deux principales sont l'*exposition* et la *strette* ; les deux autres, le *relatif* et la *sous-dominante*.

Dans l'exposition, le sujet passe successivement d'une voix à l'autre par une sorte de balancement entre *tonique* et *dominante*. S'il va d'*ut* en *sol* (supposons-le imposé par le soprano), l'alto le reprend de *sol* en *ut* ; repris d'*ut* en *sol* par le ténor, de *sol* en *ut* lui répond la basse.

C'est alors un premier épisode modulant et la transposition du *sujet* et de la *réponse* dans le *ton relatif*.

Puis un second épisode modulant du *relatif* à la *sous-dominante*, et la réapparition du *sujet* à cette *sous-dominante*.

Enfin un troisième épisode préparant le retour au ton initial, conduisant à la *péroraison*, la *strette*.

La *strette* est, en raccourci, la reprise de l'ex-

1. Un fait à constater : tous les grands musiciens, vers la fin de leur vie, reviennent à la fugue ou au style fugué... Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns, etc.

INITIATION MUSICALE

position. Si le sujet s'y prête, les entrées des voix qui s'y étaient réglées de quatre en quatre mesures¹ — ou à peu près, — se rapprochent de plus en plus. Certains sujets se prêtent à plusieurs entrées toujours plus serrées et en progression d'intérêt.

Après quoi, l'on conclut.

Tel est le plan classique que personne, d'ailleurs, ne vous force d'adopter. Quand on le propose aux étudiants, c'est pour leur épargner la peine d'en chercher un autre et de perdre leur temps dans cette recherche.

1. Cette cadence *de quatre en quatre* n'est point obligatoire. Le rythme n'est point en fils de fer barbelés. Les sujets de Fugue, comme ceux d'une Sonate ou d'une Symphonie, dépendent de la fantaisie de l'auteur, caractère et mesure.



CHAPITRE XVII

LA COMPOSITION

PRINCIPES D'UN PLAN SYMPHONIQUE.
DE SOPHOCLE A BERLIOZ.
LA MÉLODIE ET LE THÈME.

PRINCIPES d'un plan symphonique. ∞ Sur les vingt-six Préludes de l'œuvre d'orgue de Bach, deux seulement ont la même architecture. Rien de plus instructif que d'analyser ces conceptions toujours nouvelles et de suivre, pas à pas, l'infatigable créateur. Toutefois, une si perpétuelle recherche nous paraît impliquer quelque peu d'inquiétude : où et quand s'arrêter ? Est-il donc un but à atteindre et quel peut être ce but ?

Il semble que Bach l'ait entrevu dans le grand Prélude en *mi*, préface des Chorals, où il expose ses thèmes dans l'ordre, sinon dans la tonalité définitivement adoptée aujourd'hui. S'il n'a pas vu la Terre Promise, il en a montré le chemin à ses successeurs, qui s'y sont installés. Le but est donc atteint. La musique a son architecture.

Symphonie, ouverture, quatuor, trio, sonate, toute pièce sérieux se construit sur le même plan ; un développement central encadré dans deux ailes ; tel le portail de Notre-Dame entre les deux tours.

Il ne s'agit ici, bien entendu, que du premier morceau, l'*Allegro* d'une symphonie.

INITIATION MUSICALE

Au tableau noir, à la craie, dessinons un château. Aile gauche : deux thèmes dans *deux tons relatifs* ; aile droite : ces deux thèmes dans *le même ton*, celui du début.

Pourquoi deux thèmes ? L'intérêt l'exige dans une pièce de longue haleine où, sans répit, sans contraste, le développement d'une même idée serait d'une intolérable monotonie. Aussi, à un sujet rythmique oppose-t-on d'ordinaire une sorte de *réponse* de sentiment plus mélodique.

Relisons la symphonie en *ut mineur* :

1^o Un thème en *ut* ; le groupe chantant en *mi b* ;

2^o Un développement qui, tout en préparant sagement la rentrée, accentue encore l'énergie du morceau ;

3^o Péroration.

Le plus souvent, c'est le premier thème seul qui se développe, parce qu'il est le plus significatif ; l'autre n'intervient que presque incidemment, (une fois dans l'*exposition*, une autre dans la *péroration*).

Les dispositions spéciales à chaque partie du morceau ?

Dans la première, exposer les deux thèmes en si pleine lumière qu'une fois entendus, ils ne se puissent oublier ; puis glisser légèrement sur le passage entre les deux thèmes, car la route est défoncée par cent cinquante ans d'usage. D'*ut mineur* à *mi b*, un seul accord suffit. D'*ut* en *sol*, c'est un peu plus long....

Dans la seconde, il s'agit de développer l'idée maîtresse, de la présenter sous des couleurs nouvelles, d'en tirer des conséquences, des idées secondaires. On marche un peu à l'aventure, mais il

n'y a pas de mal si l'on sait la direction et si l'on n'oublie pas l'heure du retour. L'admirable *Symphonie en sol mineur*, de Mozart, est le modèle du genre.

Dans la troisième, on conclut. A moins que le développement ne l'ait maladroitement épuisé, c'est avec joie que nous devons retrouver ce thème initial comme on retrouve un ami. A sa suite, et cette fois dans le même ton, survient le groupe chantant. C'est la *péroration*.

Les proportions des trois parties ?

De même longueur à peu près. La seconde est égale aux deux autres chez Mozart, un peu plus courte chez Beethoven — sauf dans l'*Héroïque* et la *Neuvième*....

Tel est le plan symphonique qu'on retrouve au fond de toute œuvre de musique pure, *andante*, *scherzo*, *romance sans paroles*. Musique et architecture obéissent aux mêmes lois du nombre, suivant les mêmes rythmes. Voyez Versailles où tout se conjugue par trois....

De Sophocle à Berlioz. ∞ Musique pure, avon-nous dit... A côté de la symphonie, ou plutôt *avant elle*, bien longtemps avant elle, et depuis que le monde est monde, l'art n'a cessé de se manifester sous des formes multiples. Au soir de Salamine, ce fut l'hymne d'action de grâces improvisé par Sophocle ; plus tard, la complainte des Croisés marchant vers Constantinople ; au Moyen Age, les chansons des Trouvères et des Ménestrels ; puis la musique descriptive de l'*Oratoire de Noël*, de l'*Ode funèbre* et de la plupart des *Cantates* de Bach, toujours inspirés d'un texte liturgique.

Descriptive, quoique de la plus pure forme classique, la *Symphonie pastorale*.

INITIATION MUSICALE

Descriptives encore, et non moins respectueuses de cette forme, les ouvertures de *Don Juan*, de *Léonore*, d'*Obéron*, de *Freischütz*, le *Songe d'une Nuit d'Été*, la *Grotte de Fingal*, *Guillaume Tell*, *Tannhäuser*.

Et littéraire et descriptive au premier chef, l'œuvre de Berlioz: *la Damnation*, *l'Enfance du Christ*, la *Symphonie fantastique*, le *Carnaval Romain*....

C'est Liszt qui popularisa le *Poème symphonique* avec *Dante*, *Faust*, *Mazeppa*, les *Préludes*, etc. Chez nous, c'est Saint-Saëns avec le *Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, la *Danse Macabre*, le *Déluge*.

Ici, plus de forme classique, plus d'architecture consacrée ; comme au théâtre, il faut suivre au plus près et traduire au plus juste les péripéties du drame. Que ce drame soit avec ou sans paroles, opéra, cinéma, poème lyrique, le musicien collabore avec le librettiste et marche de pair avec lui. Parfois, dans cette union, *poésie et musique*, l'équilibre se rompt à nos dépens. Du temps de Mozart, on oubliait volontiers le dialogue pour la musique : il arrive aujourd'hui que ce soit le contraire et que « cela ne reste pas », comme disait l'ermite de la Wartburg.

La *Suite d'orchestre*, qui ne s'inspire pas d'idées étrangères à notre art, est une collection de pièces de fantaisie, le plus souvent sans liens entre elles.

Musique instrumentale : concertos, quatuors, trios, duos, sonates, ces œuvres se construisent d'ordinaire sur le plan classique.

Musique vocale : mélodies, chœurs, motets. Le texte littéraire avant tout : s'il permet de « composer », c'est-à-dire de diviser le poème d'après un

plan, — en forme de triptyque, par exemple, — l'œuvre n'en sera que plus solide.

La mélodie et le thème. ∞ Le sentiment est un mouvement de l'âme. Le fait de la mélodie est d'exprimer le mouvement psychique par le diagramme sonore d'un mouvement musical.

Les diverses parties du mouvement s'enchaînent. C'est du reste le sens du mot grec *melos*, qui signifie *articulation, liaison*.

La mélodie constitue donc un « tout » qui se suffit à lui-même, pareil à la phrase grammaticale, pareil à l'harmonie d'un monument, pareil à la fleur dont la forme et le parfum sont distinctifs de sa nature.

Un thème peut être une mélodie, mais il peut se contenter d'être un rythme qui se développe ; tels, celui de la *Symphonie en ut mineur*, celui de la *Symphonie en si b*, de Schumann.

Un sujet de Fugue est un thème qui provoque des développements. Le « Thème varié », par contre, est une mélodie qui ne se développe pas, ne module pas, mais qui se reproduit sous des aspects différents.

Les meilleurs thèmes sont les plus courts. Leur concision s'impose à l'attention, à la mémoire. L'art du vrai symphoniste, d'un Beethoven, après qu'il aura voilé ce thème dans ses développements, sera de le ramener ensuite par une préparation savante. L'auditeur n'avait pu l'oublier, il le reconnaît, parce que Beethoven l'avait buriné dans son esprit.

La musique, comme l'architecture, répétons-le encore, vit de symétrie et de rappels.

L'art est fait de volonté, d'affirmation, de logique.

CHAPITRE XVIII

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

EN ÉGYPTÉ. || EN GRÈCE. || A ROME.
L'ANTIPHONAIRE.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE AU MOYEN AGE.
L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE A TRAVERS LES SIÈCLES.

E^N *Égypte.* ∞ Nous connaissons mal les origines de la musique. La sculpture égyptienne représente quantité d'instruments ; nous en avons exhumé un certain nombre des tombes royales ; le Louvre possède des flûtes de quinze siècles antérieures à notre ère, des tambours sans doute moins âgés, trois harpes dont l'une, la plus complète et la plus élégante, est un prodige de conservation.... Malheureusement aucun papyrus, aucun bas-relief, aucune inscription ne nous livre le secret des cantilènes soupirées par ces flûtes, rythmées par ces tambours, accompagnées par ces harpes. En vain, place de la Concorde, interrogeons-nous ce contemporain de Moïse qui les a entendues : l'obélisque reste muet.

En Grèce. ∞ Un peu plus de lumière nous vient de la Grèce. Platon, Aristote, Aristoxène ont expliqué la tonalité, les modes, la syntaxe de la langue musicale de leur temps, mais, hélas ! sans nous laisser d'exemples à l'appui.

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

Qu'avons-nous de ce passé ?

Trois hymnes : à *Calliope*, à *Némésis*, à *Apollon*.

Des lambeaux d'un chœur d'Euripide.

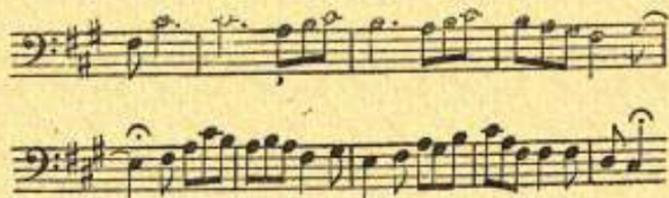
Les deux hymnes de Delphes découverts en 1894. (Voir p. 144).

Quelques fragments énigmatiques, parmi lesquels un bout de papyrus provenant de l'église grecque d'Alexandrie (III^e siècle de notre ère), le début d'une ode de Pindare et quelques mesures de petites pièces instrumentales....

Enfin, une chanson gravée sur le tombeau de Tralles (bords du Méandre).

Ironique destinée !

De tout le lyrisme musical du pays d'Homère, il n'y a guère que cette chanson qui laisse deviner, chez son auteur, la notion des sons naturels :



Les trois hymnes à *Calliope*, à *Némésis*, à *Apollon* sont attribués à un cithariste célèbre sous le règne d'Antonin le Pieux, Mésomède.

A Vienne, un papyrus, provenant de la bibliothèque de l'archiduc Regnier, nous conserve quelques dramatiques accents de *Oreste*¹.

Des deux hymnes de Delphes, le plus important

1. Comme tous les poètes ses compatriotes, comme Eschyle et Sophocle, Euripide écrivait la musique de ses drames. On ne concevait pas alors qu'une œuvre d'art pût naître d'une collaboration. Pindare, dit la légende, rythmait parfois ses vers d'après le mouvement du « ruelos » qu'il entendait chanter en lui.

INITIATION MUSICALE

est inscrit sur les assises d'un temple aujourd'hui disparu ; l'autre a été péniblement reconstitué en rajustant les morceaux d'une stelle meurtrie.

Quant aux papyrus d'Alexandrie (de 10 centimètres carrés), au recto, c'est un fragment d'hymne en l'honneur de la Trinité ; au verso, un compte courant, quelques chiffres. — Bibliothèque de l'Université d'Oxford

Avouons-le : loin de nous éclairer, ces pauvres épaves ne font que jeter le trouble dans nos esprits, car elles concordent mal avec les écrits des philosophes. Chaque jour, sur l'Agora, devant le théâtre, les actes officiels, les édits des archontes, les convocations de tout genre se faisaient au son des trompettes, de leurs sonneries naturelles, *octaves, quintes, quarts, tierces*, l'arpège consonant.

Comment la *vérité harmonique* que proclamaient ces fanfares semble-t-elle avoir été ignorée des compositeurs d'alors ? Comment choisir le sombre maquis des demi-tons quand il s'agit de chanter l'idéal de beauté, de grandeur, d'éclatante lumière, Phébus-Apollon ?

Évidemment, nous sommes mal préparés à pénétrer un art si distant du nôtre, où tout nous semble décor et façade, alors que nous jugeons tout au point de vue « construction », en ramenant tout au concept symphonique, à la *basse*, à la *fondamentale*.

Puis, que croire, lorsque Platon, Aristote, Aristoxène et les autres nous parlent *consonance* et *dissonance*, tandis que, dans nos épaves, il ne se trouve pas la moindre preuve de l'emploi collectif de ces intervalles ?

On s'accorde à nous dire que l'Antiquité ne

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

chantait qu'à l'unisson.... Il ne suffit pas à l'unisson d'un chœur d'être soutenu par un même unisson instrumental, pour s'acquitter honorablement de sa tâche. Or, même pour un soliste, les intonations de l'hymne de Delphes présentent des difficultés : il a été exécuté en chœur par les artistes dionysiaques d'Athènes, assure-t-on... bien ou mal, Apollon seul le sait.

Chez nous, à une première répétition d'orchestre, si l'œuvre est d'un maître, chacun devine son rôle dans la symphonie ; premier, second ou troisième plan, chacun le sent, parce qu'il y a une basse, un centre de gravité d'après lequel tout s'échafaude et tout se comprend. Mais, s'il n'y a ni basse, ni centre de gravité, mais seulement une mince ligne mélodique plus ou moins pure, que comprendre, où se repérer ?

Aristote l'a dit et nous le redisons : « *Pourquoi, de tous les instruments, le plus beau, la voix, devient-elle inférieure à eux tous, quand elle n'a pas le secours de la parole ?* »

La parole devait donc être, pour les chanteurs d'alors, ce qu'est dans nos bains froids la perche tendue aux élèves de natation. « Les anciens, dit très justement M. Th. Reinach, n'avaient recours à la notation des durées que lorsque les valeurs rythmiques ne résultaient pas avec évidence du mètre poétique, et celui-ci de la quantité naturelle des syllabes. » Chez le poète musicien, le musicien était naturellement aux ordres du poète.

Une question maintenant : « Sommes-nous assurés de l'exacte interprétation des « hiéroglyphes » de Delphes et d'ailleurs ? »

C'est Alypius, de l'époque romaine, qui nous en

INITIATION MUSICALE

a livré le secret. Sur le rapport entre les degrés de la gamme et leur figuration ancienne, il y a peu de divergence. Sinon sur les valeurs rythmiques, du moins sur celle de ces degrés, les traducteurs sont généralement d'accord.

Les notes de la gamme étaient représentées par les lettres de l'alphabet et certains signes spéciaux, quelquefois même par la même lettre sous différents aspects : le *kappa*, par exemple, tantôt droit, tantôt couché, tantôt retournés K \approx X. Un trait (—) valait deux temps ; deux traits à angle droit (┘), trois temps.

Les rares pièces dont nous avons hérité semblent, presque toutes, rythmées à *trois-huit*, *six-huit*, *trois* ou *cinq* temps (ce dernier mouvement très élastique, déterminé par le vers, la volute de la phrase, l'importance du mot, la sonorité des voyelles). En déduire une théorie, conclure à l'exclusivisme d'autres rythmes, serait absurde. Aucun exemple d'un *deux-quat*, du pas cadencé, de nos marches militaires¹....

On le voit, malgré les efforts, les recherches, nous ne saurions rien de ce passé, si, leur territoire envahi, les Grecs n'avaient à leur tour envahi celui du vainqueur et transplanté dans Rome le génie de leur race, la règle de leur art.

Et l'église latine, pénétrée de cet esprit, va bientôt nous transmettre les plus précieux témoignages de la mélodie antique, avec leurs tonalités

1. Dans les cortèges, en avant et autour du César victorieux, il devait y avoir, comme dans nos défilés militaires, des cohortes en ordre réglé et sans doute rythmé.... Mais la foule qui chantait l'hymne de gloire, le *Lauda Sion* peut-être, suivait sans discipline, sans chef de chœurs, piétinant comme la foule qui accompagne à sa dernière demeure un citoyen de marque.

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

et leur doctrine¹. C'est elle qui mettra de l'ordre et de la méthode dans ces tonalités et qui, inconsciemment attirée par la vérité harmonique, comme l'aveugle par le soleil, préparera l'unification.

A Rome. ◊ Déjà, cinquante ans avant notre ère, Cicéron se plaignait de l'immigration hellénique : « Trop de Grecs chez nous, notre *bel canto*, notre accent, la pureté de notre prononciation se perdent... »

Qu'aurait-il dit un siècle plus tard? Que dirait-il aujourd'hui en entendant le charabia italo-latin de nos chantres montmartrois?

Bientôt, à Rome, dans le monde intellectuel et dans l'autre, on ne compte que des compatriotes de Démosthène : philosophes, rhéteurs, poètes, écrivains publics, virtuoses du chant et de la danse, acteurs, chorégraphes, précepteurs, coiffeurs, bonnes d'enfants, nourrices, tous Grecs. Au théâtre, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tiennent l'affiche. Les empereurs donnent le ton. Auguste, Trajan, Adrien, Commode, créent des institutions

1. La Grèce conquise avait conquis son vainqueur. Un texte de Juvénal illustre cette vérité historique :

« Romains, une chose me révolte, c'est que Rome soit devenue une ville grecque. Les voilà, ces Grecs, qui partent de tous les points de la Grèce, de la haute Sicyone, d'Amydone, d'Andros, de Samos, de Tralles, d'Alabanda. Tous marchent droit aux Esquilies et vers le mont Viminal. Les voilà au cœur des grandes maisons et bientôt ils en seront les maîtres. L'esprit prompt, aplomb imperturbable, parole facile, ils ont tout pour eux. En voici un ! Quelle profession lui supposes-tu ? Toutes celles que tu peux désirer. C'est un homme universel. Grammairien, rhéteur, géomètre, peintre, baigneur, augure, saltimbanque, médecin, sorcier. Un Grec, quand il a faim, sait tous les métiers. Tu lui dirais : « Monte au ciel, » il y monterait. » (JUVÉNAL, *Satire III*, traduction E. Despois.)

INITIATION MUSICALE

de propagande artistique, des sortes de conservatoires, des troupes qui, de ville en ville, de théâtre en théâtre, parcourent l'immense empire. Sur les frontières, sur les points choisis pour la défense, en même temps que des retranchements, se construisent des théâtres¹.

La Grèce romaine, dit Gevaert, « ne déploya jamais une activité intellectuelle comparable à celle des II^e et III^e siècles, et le dernier art de la société païenne fut précisément la musique... ».

On croit généralement que c'est par intérêt politique que Néron fit empoisonner Britannicus : la légende prétend que c'est par jalousie artistique, rivalité de chanteurs. Néron avait une voix de baryton-basse, rugueuse et peu malléable ; Britannicus, un ténorino charmeur.

Avec le règne de Dioclétien finirent les persécutions. Par l'édit de Milan (313), Constantin fait la paix religieuse. Les chrétiens sortent des catacombes et, sans crainte du gendarme, crient leur joie au grand soleil, *Alleluia* !

Dès le milieu du IV^e siècle, les arts helléniques ont suivi l'Empereur à Constantinople, nouvelle capitale du monde ; les peuples de Gaule, d'Italie, d'Espagne, ne chantent plus qu'en latin, et la traditionnelle notation par lettres de l'alphabet grec tombe peu à peu en désuétude.

L'Antiphonaire. La musique religieuse au Moyen Age. ∞ Alors les évêques s'efforcent de constituer un formulaire du chant ecclésiastique, l'*Anti-*

1. Dernièrement, le maréchal Lyautey s'émerveillait de l'habileté stratégique qui avait déterminé le choix de ces points : « Quels admirables tracés de chemins de fer ces gens-là nous auraient laissés ! »

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

phonaire. Ils font le tri des mélopées anciennes pour n'en conserver que les plus caractéristiques, celles qui « restent », celles qui, une fois entendues, ne s'oublient plus.

Aux textes grecs ils substituent des paroles latines.

Une légende nous dit que saint Ambroise et saint Augustin adaptèrent le poème du *Te Deum* à la mélopée improvisée, le soir de Salamine, par un distingué cythariste, chef des chœurs, le jeune Sophocle.

Une autre légende attribue l'œuvre immortelle à Nicétas, évêque de Rémésiana¹ (province du Danube), IV^e siècle.

Nous l'avons constaté ailleurs : deux courants se sont rencontrés pour former l'*Antiphonaire*, l'un venant de Grèce, l'autre de Judée.

Les Grecs ne vocalisaient point² ; par conséquent tout ce qui n'est pas *syllabe contre note*, *note contre syllabe*, est d'origine hébraïque. Exemples : les *Graduel*, les *Alleluia* de la messe.

Le *Graduel*, verset qui succède à l'Épître, était jadis vocalisé par un soliste sur les marches de l'ambon, petite tribune surélevée de quelques « degrés ».

C'était aussi un soliste qui vocalisait l'*Alleluia*.

L'ensemble du chant liturgique a été constitué entre les VI^e et VII^e siècles. Les plus anciens manuscrits datent du IX^e siècle. Pendant deux cents ans, la mélopée liturgique s'est transmise *oralement*, de vieux à jeune clerc, chacun pouvant ajouter, retrancher, modifier suivant ses moyens, suivant

1. Aujourd'hui Neo Palenka (Serbie).

2. Rappelons-nous, ci-devant page 99, le témoignage d'Aristote.

INITIATION MUSICALE

la coquetterie propre aux solistes, suivant la nécessité d'en user librement avec la ligne musicale, quand il s'agit de *s'adapter à de nouvelles paroles*.

Que valait l'interprétation de ces clercs ? Une chronique du temps en compare l'effet à celui d'un chariot dégringolant l'escalier.... Dans l'espoir d'assouplir les cordes vocales de ses chantres, Charlemagne engage deux maîtres italiens qui leur enseignent l'art des *tremblés*, des *fioriturés*, des *répercutés*, mais sans y réussir....

Ainsi, c'est par les hurlements des uns et les mièvreries des autres que la tradition parvient à Saint-Gall, à Saint-Maur, à Saint-Denys, dans tous les monastères où l'on cherche à la fixer.

Comment, à ce moment, n'en revint-on pas à la vieille notation ? Il est difficile de comprendre cet oubli des signes alphabétiques pour leur substituer la chinoiserie des *neumes*¹ vagues linéaments assez semblables aux bacilles de la typhoïde ? Les Bénédictins les ont déchiffrés et traduits avec une patience et une conscience presque exagérée, car leurs éditions reproduisent le bien et le mal, le vrai et le faux, jusqu'aux *tremblés*, aux *fioriturés*, aux *répercutés* d'antan.

Archivistes, ils ont collationné des textes, et les musiciens les en remercient ; mais ces textes sont de la musique, et *c'est aux musiciens de les juger*.

Or ce dernier travail, commencé au XIII^e siècle, a duré trois cents ans. Il a été accompli par des hommes éminents, élevés à l'ombre des cloîtres, ne parlant que la langue de l'Antiphonaire. Pour construire le magnifique édifice de la polyphonie vocale, ils ont examiné et vérifié les textes anciens en les

1. *Neumes*, du grec πνεῦμα (souffle), disent les uns, de * νόμος ; * (règle, mode, cantilène), disent les autres.

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

expurgeant des scories ridicules, des *tremblés*, *fortiturés*, *réperculés*, etc.... Et ainsi nous ont-ils laissé leur magnifique *Canto Firmo*, le Plain-Chant de nos pères.

La polyphonie vocale est l'épanouissement de la mélodie antique. Si l'on veut se pénétrer de l'esprit latin, il faut commencer par étudier à fond cette polyphonie que résume l'art du contrepoint, avec ses règles basées sur la tradition, l'expérience et la logique.

Les musiciens réclament, dans les éditions modernes, contre tout ce qui porte atteinte à ces règles.

Ils n'admettent pas, sous prétexte qu'elle figure dans un vieux manuscrit, la mutilation du *Te Deum* au retour du verset *Et laudamus*.

Le temps fait les chefs-d'œuvre.

Musique et architecture, on ne saurait trop le redire, obéissent aux mêmes lois d'équilibre et de proportion. Le sentiment architectural est inné en nous ; il l'était au siècle de Périclès comme au temps de Léon X. Pour preuve, la plus ancienne cantilène qui nous soit parvenue sans altération d'aucune sorte, le *Credo* du Concile de Nicée (325),



Credo in unum Deum, Pa_trem omnipoten_tem

La ligne mélodique n'excède pas les limites de la sixte mineure, et cependant il ne s'en dégage aucune monotonie. C'est un chef-d'œuvre d'unité, de simplicité, de vérité. La note « humaine » se traduit, au temps fort, par l'expressif retour des deux liées + ; et ces deux liées reviennent sur le mot final synthétiser l'admirable morceau.

INITIATION MUSICALE

Beethoven, le grand architecte, n'eût pas fait mieux. Quant au *Te Deum*, il est construit comme le sont nos cathédrales : deux tours encadrant un portique. A qui viendrait l'idée de jeter bas l'une des deux?

Faut-il rappeler les grands Papes qui ont particulièrement favorisé le développement de la mélodie religieuse : saint Grégoire, Serge I^{er}, Grégoire II, Adrien I^{er}, Serge II, Léon IV, Léon IX?...

Un roi de France? Robert le Pieux qui dirigeait volontiers le chœur de Saint-Denys avec son sceptre comme bâton de mesure.

Les grands évêques? saint Ambroise, saint Augustin, saint Hilaire de Poitiers.

Nous n'avons malheureusement que la partie littéraire du traité de l'évêque d'Hippone ; la partie musicale, qu'il se projetait d'écrire et qui eût été d'un prix inestimable pour nous, n'existe pas.

Les théoriciens, écrivains, poètes?

L'évêque de Mayence, Maur, contemporain de Charlemagne, Aurélien, Hucbald, René d'Auxerre, Abélard, Adam de Saint-Victor, etc., et plus tard, successeurs des Ambroise et des Augustin, Thomas d'Aquin, Thomas de Celano.

A quelles époques attribuer les cantilènes les plus populaires ?

Au x^e siècle, le *Libera* de l'office des morts (sauf le *Dies iræ* certainement postérieur). Au xi^e siècle, le *Victimæ Paschali*, l'*Inviolata*, le *Salve Regina*. Au xiii^e siècle, l'*Ave verum*, le *Veni Sancte Spiritus*, le *Lauda Sion* (que je crois de dix siècles plus vieux). Au xvi^e siècle, le *Stabat* (qui me semble de deux siècles plus jeune).

Est-il vrai que les croisés de Godefroy de Bouillon, cheminant vers Constantinople, chantaient,

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

et rechantaient les quatre-vingt strophes d'une complainte, devenue plus tard l'*Ave Maris Stella* ?

N'oublions pas que la musique de la plupart de ces mélopées est de beaucoup plus ancienne que les paroles. Aux textes païens plus ou moins antiques, ont été substitués, le plus souvent, des versets de l'Écriture.

Homophone de Sophocle à Guy d'Arezzo, polyphone avec Josquin des Prés, Jannequin, Goudimel, Roland de Lassus, Vittoria, Palestrina, l'esprit antique disparaît tout à coup devant une tonalité nouvelle, l'*unification des modes*, la *symphonie*, mais il se retranche dans l'église, où il est de notre devoir de le défendre, car il reste à la base de notre enseignement musical, comme est le *latin* pour le *français*.

Ancien ou moderne, depuis que le monde est monde, le chant appartient aux musiciens, et particulièrement le Plain-Chant.

C'est ce que comprenait si bien le vénérable et vénéré Pontife, musicien lui-même, auteur du *Motu proprio* : « Qu'ai-je voulu ? me disait Pie X. Séparer la musique d'église de la musique de théâtre, et mettre un peu d'ordre dans le chant ecclésiastique. » (15 novembre 1909.) Et il se plaignait du sectarisme des idées qu'on lui prêtait, du désordre anarchique de ces congrès qui se multipliaient en raison directe de leur inutilité : « On ne m'écoute point, » concluait-il assez tristement...

L'évolution de la musique à travers les siècles. ∞
Avant de pénétrer le monde nouveau de la polyphonie orchestrale, de la symphonie, du chant avec orchestre, du théâtre, jetons un dernier regard sur le passé.

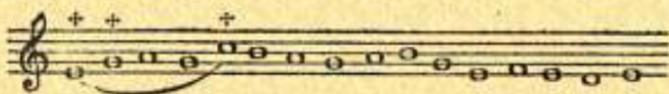
INITIATION MUSICALE

Du pays d'Aristote que nous reste-t-il ? De nombreux écrits, d'insuffisants exemples.

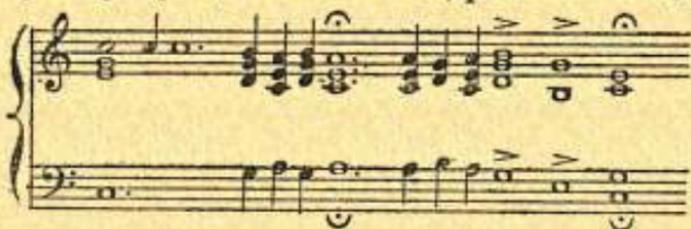
De la période romaine ? Peu de littérature, mais un riche héritage mélodique dont la tonalité, faite des sons naturels, s'accorde avec la théorie des Grecs.

Le *mélòs* du *Credo* de Nicée s'appuie sur les harmoniques 2 et 3.

Celui du *Lauda Sion*, sur les harmoniques 5⁺, 6⁺, 8⁺ :



La magnifique cadence du *Te Deum* gagne la tonique en groupant, de tierce en tierce, quintes et modes :



Aux mêmes lois obéissent la *Puer natus est*, de l'*Introit* de Noël, dont la tonalité est si naturelle qu'on pense à Mozart en écoutant le morceau, et l'*Hæc dies* de Pâques :



LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

C'est déjà notre gamme moderne : deux tons relatifs : *ré majeur, fa $\frac{2}{11}$ mineur*.

Le sentiment d'une vérité tonale dont avaient conscience les philosophes grecs, mais qui ne se manifeste guère dans ce qui reste de leur art, nous le constatons ainsi dès les premiers siècles du christianisme.

Il ne fera que s'accroître avec le temps et surtout à la Renaissance, sous l'influence des maîtres de la polyphonie vocale.

Et d'ailleurs, Trouvères et Troubadours, chanteurs et instrumentistes laïcs, contribuèrent singulièrement à ce mouvement d'unification modale, et aussi la *Réforme*.

Luther n'avait rien d'un iconoclaste¹; loin de détruire, il construisait avec des matériaux tirés du *Graduel* et de l'*Antiphonaire*². Ses Chorals appartiennent à la tonalité moderne, et c'est sans évocation quelconque des anciens modes que, deux cents ans plus tard, Bach les harmonisera.

1. On attribue souvent au maître d'Eisenach la paternité de ses chorals. Dans les *Passions saint Mathieu et saint Jean*, ainsi que dans toute son œuvre, seules les harmonisations sont de lui. Le thème de la mélodie, d'origine plus ou moins ancienne, appartient toujours à la liturgie luthérienne.

Celui du choral d'orgue *O Mensch bewein' dein' Sünde gross* est, paraît-il, dû à un chanteur de Strasbourg.

La bibliothèque de Munich possède l'unique exemplaire de l'édition parue en 1539 (Strasbourg) des *Psaumes et Cantiques*, la plupart avec des paroles de Clément Marot, quelques-unes de Calvin.

Les lansquenets, descendant sur Pavis pour y combattre François I^{er}, chantaient un vieux refrain de taverne aux paroles peu liturgiques. Luther en fit son Choral de l'Avent (Ch.-M. W. Sinfonia sacra).

2. Le *Graduel* est le recueil des messes; l'*Antiphonaire*, celui des antiennes

CHAPITRE XIX

LA TONALITÉ MODERNE. L'OPÉRA

SON ORIGINE.

L'OPÉRA EN ITALIE. || EN FRANCE. || EN ANGLETERRE.

LE drame lyrique est né en Italie. ∞ A Florence, où quantité de petits théâtres, au temps des Médicis, laïcisaient peu à peu leur répertoire et remplaçaient les traditionnels « mystères » du Moyen Age par des scènes de l'Antiquité.

A Mantoue, où la brillante cour de Vincent de Gonzague, le beau-frère d'Henri IV, attirait poètes, peintres et musiciens....

Singulier paradoxe : le réveil de l'esprit grec fait alors abandonner la modalité grecque. L'*Orfeo* de Monteverdi condamne la langue musicale de Sophocle.

Rappelons les noms des compositeurs florentins : des Vincenzo Galilei (père de Galilée), des Caccini, des Peri, et saluons le vrai créateur du drame lyrique, l'illustre maître de chapelle mantouan¹, l'auteur de l'*Orfeo* (1607), du *Couronnement de Poppée* (1642), Monteverdi.

Quelle belle époque ! *Les Noces de Cana* nous représentent Titien contrebassiste, Véronèse et Tintoret, violoncellistes ; Bassano, flûtiste.

1. LOUIS SCHNEIDER, *Claudio Monteverdi*. Perrin, édit.).

LA TONALITÉ MODERNE

Tous les maîtres peintres sont musiciens.

La bonne peinture est une mélodie, » affirme Michel Ange.

S'accompagnant sur un luth qu'il a fabriqué lui-même, Léonard chante des madrigaux, paroles et musique de sa composition.

Dans sa *Sainte Cécile*, Raphaël précise, comme le ferait un facteur d'orgues, le désordre des tuyaux de l'instrument renversé.

Les poètes eux-mêmes sont mélomanes, le Tasse, l'Arioste.

Comme admirateur et chef de claque à Mantoue, Monteverdi avait eu le jeune Pierre-Paul Rubens. Comme admirateur et imitateur, il aura plus tard, à Venise, Heinrich Schütz, le prédécesseur de Bach¹.

Le musicien saxon avait été fort étonné d'entendre une « comédie à plusieurs voix que l'on joue en chantant ». Il écrit à l'électeur son regret de ce qu'en Allemagne « ces inventions restent ignorées ». Et c'est Schütz qui fera connaître à ses compatriotes la nouvelle forme musicale.

L'Opéra en France. ∞ En France, ce n'est pas vers la « comédie chantée » ou le drame lyrique que se produit l'évolution, mais vers le *Madrigal* et le *Ballet de cour*. Paris n'avait pas de théâtre fixe ouvert au public. La première salle de spectacle fut celle que fit aménager Richelieu, au Palais-Royal qu'il habitait. Dans cette même salle, en 1647, une troupe italienne, engagée par Mazarin, joua l'*Orfeo* de Rossi, opéra à grand spectacle oublié aujourd'hui. Tel fut le début du drame lyrique chez nous.

Vingt-six ans plus tard, un musicien, un écri-

1. ANDRÉ PIRRO, *Schütz*. Alcan, édit.

INITIATION MUSICALE

vain, un gentilhomme amateur de mécanique s'associaient pour exploiter la salle du Palais-Royal. Ils venaient de réussir, Molière étant mort, à en chasser sa troupe de comédiens. Lulli, petit homme myope, aux yeux rouges, très intrigant¹; Perrin, pauvre diable se disant poète; Sourdeac, gendre du marquis de Garancière, ne cèvant que machineries, voilà les fondateurs de notre Académie de musique.

A ses qualités négatives l'intrigant Lulli joignait celles d'un musicien particulièrement doué et d'un administrateur émérite. Dès 1672, il créait à l'Opéra une école de chant et de déclamation, seule et unique en France jusqu'en 1784. Alors un décret royal établit, dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, « une institution où les élèves qui se destinent au théâtre recevront des leçons d'habiles maîtres chargés de leur enseigner la musique, la composition, la déclamation, le clavecin, la langue française ». Huit ans plus tard, l'institution devient l'*École gratuite de la Garde nationale parisienne*; puis, par décret du 10 Thermidor an III (3 août 1795), notre *Conservatoire de musique* et de déclamation.

Le premier vrai maître français, celui qui

1. Perrin le traitait de *voleur*, Sourdeac de *brigand*. La Fontaine de *maraud*, Boileau de *coquin ténébreux*; quant à Molière, il ne prononçait pas son nom, mais haussait les épaules.

Les fonctions de Lulli à la Cour lui rapportaient, 90 000 livres sans compter cadeaux et gratifications. Pendant quinze ans, il eut le monopole des théâtres. Aucun autre musicien ne put se faire jouer.

A l'angle de la rue Sainte-Anne et de la rue des Petits-Champs, sa maison conserve les trophées d'instruments caractéristiques; malheureusement le rez-de-chaussée, envahi par le commerce, ne rappelle pas l'ancien propriétaire. Son tombeau est à Notre-Dame-des-Victoires, nef gauche.

LA TONALITÉ MODERNE

réveille le génie national épris de clarté, de vérité, d'expression, de mesure, c'est Rameau (1683-1764), claveciniste, organiste, théoricien, auteur des premiers « Essais » sur l'harmonie en même temps que compositeur de pièces instrumentales, de cantates, de ballets, de nombreux opéras dont plusieurs encore au répertoire : *Hippolyte et Aricie*, *les Indes Galantes*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, etc.

Après Rameau, nous oserons classer comme naturalisé français — et par ordre chronologique, s'entend — Christophe Willibald Gluck, dont la réputation en Allemagne et en Italie ne fut définitivement consacrée qu'à Paris, lorsque Marie-Antoinette y fit jouer *Iphigénie en Aulide* (19 mars 1774). « Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre n'avait encore donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra » (Fétis). Puis vinrent *Orphée* et *Alceste*, et l'enthousiasme ne fit que grandir.

Maître architecte, Gluck apprend à Mozart l'art de spéculer sur un effet de théâtre. Les trombones de « Divinités du Styx » n'interviennent plus dans la suite de l'ouvrage, quel que soit l'éclat sonore qu'on réserve d'ordinaire à la scène finale. Les trombones de *Don Juan* n'interviendront que dans la scène du commandeur.

Survient la Révolution, pendant laquelle on ne signale guère que les hymnes patriotiques de Rouget de l'Isle, Gossec, Lesueur et Méhul.

Avec l'ordre renaît la vie artistique et, bientôt, sur l'affiche de nos théâtres, vont se succéder les noms de Spontini, Cherubini, Weber, Rossini, Meyerbeer, Auber, Berlioz, Wagner, Gounod, Verdi, Bizet, Lalo, Debussy, Massenet, Saint-Saëns, Moussorgski, Rimsky-Korsakoff, pour ne parler que des maîtres disparus.

CHAPITRE XX

LES ANCÊTRES

HÆNDEL. || BACH. || MOZART. || BEETHOVEN. || WEBER. ||
SCHUMANN. || WAGNER.

L'ANGLETERRE peut à bon droit revendiquer l'honneur d'avoir, grâce à Dunstaple (1373-1453), créé l'école de contrepoint dont Palestrina reste le plus illustre représentant. Au XVI^e siècle, elle a eu William Byrd, et, au XVII^e siècle, Henri Purcel, qui s'exerça avec une égale supériorité dans tous les genres. Les compositions religieuses, les morceaux destinés au théâtre indiquent la souplesse et la fécondité de son génie. Mort à trente-cinq ans, il n'a pas malheureusement donné toute sa mesure.

Si nous nous sommes permis de « naturaliser » Gluck, à bien plus juste titre encore l'Angleterre réclamera-t-elle George-Frédéric Hændel, né en Saxe, mais devenu par le fait citoyen de Londres (1684-1759).

Hændel débuta comme violoniste au théâtre de Hambourg, puis comme compositeur au même théâtre, avec un *Néron*. Il court l'Italie et fait jouer un *Rodrigo* à Florence, une *Agrippina* à Venise. On le retrouve, en 1750, maître de chapelle et organiste de l'Électeur de Hanovre, mais il rêve de l'Angleterre. Profitant d'un congé de

quelques mois, il part. A la cour de la reine Anne comme à la ville, on l'accueille de telle façon qu'il n'hésite plus. En 1712, hôte du duc de Chandos, il organise les représentations italiennes du théâtre d'Hay-Market, engage les meilleurs chanteurs, monte les meilleurs opéras, parmi lesquels les siens.

La réputation de l'entreprise s'étend au loin. Grand amateur d'art, musicien lui-même, le Régent était en pourparlers avec Hændel pour une saison de sa troupe à Paris, quand subitement la mort vint le surprendre et couper court au projet.

Vers 1738. Hændel renonce au théâtre, peut-être à la suite des jalousies, des intrigues, des difficultés de tout genre qui se multipliaient autour de lui. Il s'était déjà essayé dans l'oratorio avec *Israël en Egypte* ; il s'y consacra désormais.

Chaque année au carême, alors que les théâtres faisaient relâche, sans costumes ni décors, sans mise en scène, en tenue de ville, on donnait un drame sacré.

Ainsi parut *Saül*, mars 1738 ; l'*Ode à sainte Cécile*, l'année suivante ; le *Messie*, le 18 avril 1742. La partition, qui appartient à la famille royale d'Angleterre, porte une date sur la première page, *Angefangen den 22 August*, une autre sur la dernière, *Fine dell' oratorio G F Hændel, September 12, 1741*. Vingt-quatre jours pour écrire l'œuvre !

Après le *Messie* se succèdent *Samson*, *Élie*, *Judas Macchabée*, la *Fête d'Alexandre*, pour ne citer que les plus célèbres.

Au début de son séjour à Londres, Hændel s'était fait une réputation de virtuose en donnant des récitals d'orgue à Saint-Paul. Quand il s'agit de produire ses premiers oratorios et d'y attirer la

INITIATION MUSICALE

foule, il eut l'idée de s'annoncer sur le programme, à la fois comme compositeur et comme exécutant ; il jouerait entre les deux derniers numéros du drame sacré un concerto d'orgue. Et ainsi faisait-il dans la suite : Ici le concerto, dit la note de son manuscrit du *Trionfo del Tempo*.

On ne voit pas Berlioz intercalant une fantaisie de flageolet (c'était son instrument favori), dans la *Damnation*, avant la *Course à l'abîme*. En ce temps-là, personne n'y trouvait à redire.

L'œuvre de Hændel est colossale. Seule peut-elle être comparée à celle de Bach. Des opéras, des oratorios, des cantates, des pièces instrumentales pour orgue, clavecin, hautbois, des sonates pour violon, des trios pour instruments à vent, des airs, des cantilènes admirables...

Hændel est mort le 19 mars 1759.

L'œuvre de Bach. ∞ Bach mourut avant lui (le 28 juillet 1750). Compatriotes et contemporains, quel que fût leur désir, ils ne purent se rencontrer en ce monde. De quel prix eût été la rencontre ! Bach improvisant sur un sujet de Hændel, Hændel lui donnant la réplique ; le premier ligotant l'adversaire dans les liens de sa polyphonie, l'autre d'un bond lui échappant, tout prêt à la riposte...

Hændel, organiste à Saint-Paul, habitué aux amples résonances, écrivait pour des masses de cinq ou six cents voix. Bach se plaignait du petit nombre de ses choristes et réclamait au moins quatre chanteurs pour chaque partie.

Le cantor de Saint-Thomas ne fit pas de théâtre, nous l'avons dit. Son œuvre est presque toute religieuse.

Je n'ai pas à parler de l'œuvre d'orgue, l'ayant

LES ANCÊTRES

fait longuement dans la version française de l'édition Schirmer¹, ni des Concertos, ni du *Clavecin bien tempéré*², ni des Sonates³, non plus que de tant de pièces universellement connues, mais je protesterai, dans les éditions récentes, contre les nuances, les articulations, les mouvements irrévérencieusement prêtés au maître.

Chez lui, tout est simple. Comme un dessin noir sur blanc, sa musique oppose *piano* à *forte*. C'est le procédé du concerto, l'alternance du *Tutti* vigoureux de l'orchestre et des arabesques délicates du soliste.

Si son architecture comporte plusieurs plans, à nous de les respecter. Exemple :

Le thème est en *ut* (exposition et péroraison) : *forte*.

Il reparaît en *la* (1^{er} relatif mineur) : *mezzo forte*.

Puis en *mi* (2^e relatif mineur) : *piano*.

En réalité, Bach procède par gradations bien plus que par nuances. Toujours claire, la pensée se manifeste au mépris de tout artifice d'interprétation.

Avant trente ans, il s'était senti assez sûr de lui-même pour arrêter ses programmes et fixer le choix de ses expressions mystiques : *joie, tristesse, con-*

1. WIDOR et SCHWEITZER, *Les Préludes et les Fugues* (New York).

2. Czerny en a fait l'étude la plus approfondie, la plus intelligente par ses combinaisons de doigtés, qui, mieux que tous commentaires, expliquent le texte musical.

3. L'adagio de la III^e (clavecin et violon) est le chef-d'œuvre de la mélodie continue :



INITIATION MUSICALE

fiance serene, quiétude, etc. Chacun de ces états d'âme a sa formule définitive, son étiquette musicale¹.

Quant aux *phrasés, nuancés, détachés* desdites éditions, ils y sont généralement à contresens. Pour preuve, l'orchestre des Cantates. Lisez et comparez. Vous y trouverez des articulations, des coups d'archet, des indications de tout genre qui vous révéleront la manière du maître, sa pensée, son style.

Au clavecin, Bach jouait *vite ; lentement* à l'orgue où tout doit s'entendre. On joue plus vite chez soi qu'à Saint-Sulpice. Il savait par expérience que les « mouvements » dépendent du cube de la salle.

Impeccable son *legato*, en dépit de la petitesse de sa main. Remarquons à ce propos que la touche d'alors était de quelques millimètres plus étroite que la nôtre.

Si l'on veut se faire une idée de l'ordre, de la précision, de la solidité de ce cerveau, il faut feuilleter le manuscrit de la *Messe en si mineur*, à la bibliothèque de Berlin. Tout y est en place, les *rondes* bien rondes, les *noires* bien noires, les perpendiculaires de mesure tracées comme à la règle, les *valeurs*, les *silences* observés au plus juste.

Quant aux manuscrits du *Clavecin bien tempéré*, ils méritent un prix de calligraphie. Bach était son propre copiste pour répondre au désir des riches amateurs, et la gravure de musique était alors peu pratiquée.

1. SCHWEITZER, *Bach, le musicien-poète* (Breitkopf et Härtel, édit.).

ANDRÉ PIRRO, *L'orgue de Bach* (Fischbacher, édit.).

LES ANCÊTRES

Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788). ∞ Chose rare : le fils d'un grand homme se trouve être lui-même un presque grand homme, un esprit supérieur.

L'œuvre de Philippe-Emmanuel Bach impose à l'Allemagne la forme symphonique qu'adoptèrent Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns et qu'adopteront tous ceux qui ont le souci des lois du nombre, de la construction, de l'architecture¹.

Joseph Haydn (1732-1809). ∞ Non plus que Jean-Sébastien, non plus que Philippe-Emmanuel Bach, Haydn ne travailla pour le théâtre. Très jeune, ses quatuors, ses symphonies se jouaient un peu partout en Europe. A Paris, on éditait ses ouvrages. Deux Oratorios, *la Création*, *les Saisons* mettaient le comble à sa renommée.

C'est pour entendre *la Création* que le Premier Consul se rendit à l'Opéra, le 24 déc. 1800, quand éclata la machine infernale de la rue Saint-Nicaise.

Cédant aux sollicitations de ses admirateurs anglais, Haydn vint passer l'année 1791 à Londres. Il y retourna en 1793, mais sans traverser la France, alors trop agitée pour lui. Les Français lui faisaient peur. La malchance voulut que les Français vinssent un jour justifier ses préventions et, à deux reprises, jusqu'à Vienne même, troubler sa quiétude, une première fois en 1805, l'année d'Austerlitz, une seconde en 1809, l'année de Wagram. Des boulets tombèrent dans son jardin.

Mozart. ∞ Mozart avait sept ans quand son père le produisit à Versailles. Il y fut fêté, choyé, gâté.

1. Voir, p. 92, la forme de la sonate.

INITIATION MUSICALE

A la chapelle du château, les vieux Noël's le ravis-saient ; il admirait les chœurs et demandait la permission d'assister chaque jour aux offices. A la Comédie italienne, il écoutait attentivement la musique des Philidor et des Monsigny. Entre temps, il écrivait quatre sonates de clavecin qu'il dédiait à Madame Victoire de France. Ce fut son premier recueil gravé¹.

Plus tard, il revient à Paris. Alors il a vingt ans ; partout en Italie, à Vienne, à Munich, à Salzbourg, il a donné la mesure de son génie. Mais il semble qu'une sorte de ligue d'envie et de jalousie veuille, chez nous, lui barrer la route. Les circonstances, d'ailleurs, sont défavorables. Gluck règne en souverain maître à l'Opéra. Grétry et Monsigny se partagent le monopole de la Comédie italienne. Le directeur du *Concert spirituel* refuse de le jouer, Versailles l'a oublié. Pour comble d'infortune, sa mère, qui l'a accompagné en France, meurt de désespérance et presque de misère. On l'enterre à Saint-Eustache (3 juillet 1778) ; derrière le cercueil, Mozart, un de ses compatriotes et la tenancière de l'auberge des *Quatre fils Aymon*, voilà tout le cortège². « Les Français sont des brutes, » a-t-il dit...

Avouons-le : du Paris d'alors, de tant de déceptions, de tant d'injustices, de si cruels chagrins, comment ne pas garder rancune ?

Tout à coup : une lettre le rappelle à Munich,

1. Mozart était né en 1756. Avec son père, pendant son séjour à Paris, il habita l'hôtel de Beauvais, qui existe encore, 68, rue François-Miron, près l'église Saint-Gervais.

2. Dernièrement, à Saint-Eustache, j'écoutais la maîtrise de M. Raugel répéter l'admirable *Ave Verum*. L'église était vide. Suivi de deux hommes et d'une femme, un pauvre cercueil y entra. Coïncidence émouvante : Mozart, pour nous, était là....

LES ANCÊTRES

où l'Électeur Charles-Théodore lui commande un opéra. *L'Idoménée* y est joué le 29 janvier 1781 avec un succès retentissant.

L'Enlèvement au Sérail parut en 1782, à Vienne.

Les Noces du Figaro, en 1786.

Le 4 novembre 1787, Prague eut la primeur de *Don Juan*¹. Quant à *la Flûte enchantée*, la « première » qui eut lieu à Vienne, le 30 septembre 1791, fut suivie de plus de cent représentations consécutives.

Le 6 décembre suivant, Mozart n'existait plus.

Beethoven. ∞ Si le bon Joseph Haydn avait peur des Français, si Mozart ne les aimait pas, Beethoven gardait pour eux d'autres sentiments. En 1798, nommé ambassadeur à Vienne, Bernadotte emmenait avec lui le jeune violoniste Kreutzer (de Versailles). Les soirées du palais Lobkowitz lièrent le futur auteur de *l'Héroïque* et le brillant virtuose français.

En 1809, un de nos attachés au Conseil d'État, le baron de Trémont, se présente chez Beethoven, qui l'accueille aimablement et bientôt le traite en ami : « La grandeur de Napoléon l'occupait beaucoup, écrit-il ; il en parlait souvent. Au fond, ses idées démocratiques étaient flattées d'une si prodigieuse destinée. Il me dit un jour : « Si je venais à Paris, serais-je obligé d'aller saluer votre Empereur ? — Non, à moins que vous ne soyez demandé. — Et pensez-vous qu'il me demande?... »

Quand, en 1821, Beethoven apprend la mort de

1. Le manuscrit de *Don Juan* appartient à la bibliothèque du Conservatoire, rue de Madrid. Il lui a été donné par Mme Viardot qui l'avait acheté à Saint-Petersbourg.

INITIATION MUSICALE

l'Empereur : « Il y a dix-sept ans, dit-il, que j'ai écrit son oraison funèbre. »

Alors, vivait, à Vienne, une jeune pianiste alsacienne de grand talent, récemment mariée à l'un de nos attachés aux Affaires Étrangères, M. Bigot. C'est à elle que nous devons le manuscrit de la sonate *Appassionata* (Bibliothèque du Conservatoire). Voici comment M. Bigot lui-même nous conte l'histoire :

« A la fin de septembre 1808, Beethoven revenait de passer quelques semaines chez le prince Lichnowski. Une pluie d'orage avait transpercé sa malle, et je le vois entrer chez nous en riant, un manuscrit tout mouillé à la main. Ma femme s'en empare avec précaution, le met sur son piano, et, sans s'inquiéter des ratures, sans hésitation, d'un bout à l'autre, le déchiffre, à la grande surprise de l'auteur ; après quoi, elle se permet de lui réclamer le précieux autographe : « Dès qu'il reviendra de chez le graveur, je vous le rendrai, » répondit-il, et il tint parole. »

Nous avons, à la bibliothèque du Conservatoire, une admirable collection de manuscrits. Nous avons quantité de livres rares, quelques-uns *uniques*. Nous avons tout le matériel d'orchestre de Versailles (de Louis XIV à la Révolution). Nous avons de belles reliures, opéras, cantates, pièces de tout genre, aux armes de France, du Dauphin, des Princes, de Marie-Leczinska, de Marie-Antoinette, de Mme de Pompadour, de Mme du Barry. Le contenant est malheureusement indigne du contenu. C'est moins une bibliothèque que l'arrière-boutique d'un libraire.

A la Bibliothèque Nationale, à l'Arsenal, à Sainte-Geneviève, se trouvent des trésors. Espérons

LES ANCÊTRES

qu'une intelligente initiative, un jour, les réunira dans un bâtiment approprié. Alors posséderons-nous la plus riche bibliothèque musicale du monde.

Weber. ◊ En 1826, Weber traverse Paris, se rendant à Londres pour surveiller les études de son nouvel ouvrage : *Obéron*. Il passe son temps en visites chez Cherubini, Rossini, Spontini, Auber. La représentation de *l'Olympie* l'intéresse vivement : « Comme l'opéra est ici en spectacle grandiose, écrit-il à sa femme ! La splendeur du vaisseau, la présence de masses sur la scène et dans l'orchestre forment un spectacle superbe et imposant. Exécution excellente. L'orchestre a une force et une ardeur telles que je n'ai jamais rien entendu de comparable. »

Le jeune Berlioz, qui a pour l'auteur de *Freischütz* une admiration passionnée, cherche à le voir ou de près ou de loin : « Vaine poursuite ! Le matin, Lesueur m'avait dit : « Je viens de recevoir la « visite de Weber. Cinq minutes plus tôt, vous l'auriez entendu me jouer des scènes entières de nos « partitions françaises ; il les connaît toutes. » En entrant dans un magasin de musique : « Si vous « saviez qui s'est assis là tout à l'heure ! — Qui « donc ? — Weber ! » — A l'Opéra : « Weber vient de « traverser le foyer... il est aux premières loges.... » Tout fut inutile.... A l'inverse des poétiques apparitions de Shakespeare, visible pour tous, il demeura invisible pour un seul » (Berlioz, *Mémoires*).

Mendelssohn. ◊ Cinq ans plus tard, Mendelssohn débute à la Société des Concerts. Son nom figure sur le programme, comme interprète du *Concerto en sol*, de Beethoven, — encore inconnu à Paris, —

INITIATION MUSICALE

ensuite comme auteur de l'ouverture du *Songe d'une Nuit d'été*. Au grand concert qu'il donne à l'Odéon assistent le roi Louis-Philippe, la Cour et tout ce que Paris renferme d'artistes et d'amateurs.

Époque charmante. Chaque jour à l'heure de *Tortoni*, se réunissaient chez l'éditeur Schlesinger, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Henri Heine... Chopin que, par un affectueux respect, Liszt avait surnommé « le Prince » ; Meyerbeer, que Beethoven appelait *der kleine Bär* (le petit ours). Il avait débuté comme pianiste, à onze ans, dans le concert où fut jouée pour la première fois, la *Sonate* de Beethoven pour piano et cor.

Schubert, Schumann. ∞ Avec Beethoven, de tous les grands musiciens du siècle dernier, ce sont les seuls qui ne nous honoreront pas de leur visite.

Richard Wagner. ∞ Tout au contraire, le jeune chef d'orchestre de Königsberg et de Riga, Richard Wagner, ne rêvait que de Paris. Dans ses nombreux séjours, il habita rue de la Tonnellerie, rue du Helder, rue Jacob (n° 12, dans la maison où Prudhon avait eu son atelier) ; à Meudon, où il écrivit *le Vaisseau Fantôme* ; à Montmorency, dans une ferme où il termina *Lohengrin*, rue d'Aumale, rue Newton, quai Voltaire.

C'est à l'hôtel Voltaire qu'en 1861 il acheva le poème des *Maîtres chanteurs*. Plaisamment il raconte, dans ses *Mémoires*, une visite chez Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Très modeste « correcteur », très médiocrement appointé par l'éditeur Schlesinger, il apportait à l'auteur de *la Reine de Chypre* les épreuves de

sa réduction au piano. De même avait-il transcrit *la Favorite* pour piano, violon, clarinette, etc.

Halévy occupait, à l'Institut, l'appartement qu'avait occupé Isabey, à droite de la coupole, 25, quai de Conti.

Non moins plaisamment, Saint-Saëns rappelait cette soirée de l'ambassade d'Autriche où, bien des années plus tard, il accompagnait l'auteur de la *Tétralogie*, dont il admirait la musique, mais dont la voix restait un quart de ton au-dessous de l'étiage.

Si, de l'autre monde, Wagner voit l'affiche de l'Opéra et celle de nos concerts, peut-il conserver rancune aux Parisiens de ses années de misère et de lutte, de ses premiers échecs?

De Berlioz à César Franck. — Wagner a franchement déclaré qu'il devait à Berlioz la révélation des richesses de l'orchestre, et sa gratitude l'a entraîné jusqu'à lui emprunter quelques-unes de ces richesses.

Sous le continuo des violons, les « cuivres » de Tannhäuser entonnent leur choral comme l'avaient fait, avant eux, ceux du final de « Roméo ».

Musicien-poète, Berlioz procède plus encore de Shakespeare et de Goethe que de Gluck et de Weber. Sans souci de la tradition, mais non pas sans respect, il supplée au dessin par la couleur et à la technique par l'effet sonore, et ainsi parvient-il à mettre d'accord des aspirations et des moyens souvent contradictoires.

Entre le théâtre et le concert, il cherche une forme nouvelle procédant de l'un et de l'autre : la *Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*. Au théâtre, après *Bonvenuto Cellini*, c'est l'Antiquité qui le hante, Homère qui le passionne, et

INITIATION MUSICALE

sa musique se fait rectiligne comme le temple grec. Dans la symphonie, c'est le romantisme de *Lélio*, de *Harold*, de la *Symphonie fantastique*¹.

Liszt l'admire et le défend comme il admire et défend Wagner. Jamais grand artiste n'eut plus de souci que Liszt des intérêts de l'art en général, en même temps que plus d'indifférence pour les siens propres. Lui aussi écrivit des oratorios comme la *Légende de sainte Élisabeth*, le *Christus* ; des poèmes romantiques² ; des motets, des psaumes, des messes. Inutile de parler de son œuvre de piano, de ses *rhapsodies*, de ses *études*, de ses transcriptions de Bach, Beethoven, Berlioz... que tout le monde connaît.

De même admire-t-il le bon César Franck.

Je vois encore Liszt à Sainte-Clotilde, écoutant les *six grandes pièces d'orgue* du futur auteur des *Béatitudes*, de *Rédemption*, de la *Symphonie en ré mineur*, de la *Sonate piano et violon*, le félicitant, le remerciant.

Franck était né dans cette ville de Liège déjà fière de Grétry et, jadis, de Dumont, le maître de chapelle de Louis XIV, l'auteur des *Plains-chants* célèbres, des messes dites *royales*. De fait, naturalisé Parisien, en 1872, il fut nommé par Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, professeur de la classe d'orgue, où je lui succédai (1890) et où, six ans après, j'eus Guilmant pour successeur. On sait la réputation de notre école d'orgue, quels artistes en sont sortis : Vierne, Marcel Dupré, J. Bonnet, Libert, Jacob, Fauchet, Cellier, Philip, Huré, Mulet, Letocart, Decaux et

1. ADOLPHE BOSCHOT, *Une vie romantique*. — PRODHOMME, *Berlioz*.

2. Voy. ci-devant p. 94.

LES ANCÊTRES

combien d'autres, fêtés en France et à l'Étranger....¹

DE L'ANTIQUITÉ AU XX^e SIÈCLE.

Comme nous ne pouvons parler que des œuvres consacrées par le temps, il faut terminer ici l'examen des grandes étapes de notre art, de son *curriculum vitæ*.

Mais, avant de conclure, résumons-les brièvement.

Première étape :

De toute l'Antiquité grecque jusqu'au IV^e siècle de notre ère, il ne reste, s'accordant plus ou moins avec les théories d'alors, que la *Chanson de Tralles*, le *Credo* de Nicée et le *Te Deum*.

Du IV^e au XIII^e siècle, la mélopée de l'église latine.

Du XIII^e au XVIII^e siècle, la polyphonie vocale.

Enfin, depuis 1600, la Symphonie, la Cantate, le Drame lyrique....

Et l'évolution continue lente, combien lente, pendant plus de vingt siècles! Au XVIII^e, le mouvement s'accélère. Pendant les XVIII^e et XIX^e, la

1. Je saisis l'occasion et j'ai le devoir de m'inscrire ici en faux contre une légende obstinément propagée je ne sais dans quel intérêt. On a dit et écrit que le Conservatoire avait brillé par son absence aux obsèques de Franck. La vérité est que le directeur, Ambroise Thomas, retenu par l'examen de cent vingt candidates au concours d'admission et d'ailleurs fort souffrant, s'était fait représenter par Delibes, professeur de composition, membre de l'Institut. Je vois encore Delibes, à côté du fils de Franck, répondant officiellement aux condoléances d'une foule émue dans laquelle se trouvaient la plupart de nos collègues, ainsi qu'il advient chaque fois que l'un de nous disparaît. C'est Ambroise Thomas qui, sur le conseil de Théodore Dubois, avait, en 1872, confié la classe d'orgue du Conservatoire à César Franck.

INITIATION MUSICALE

grande roue tourne vite et régulière ; mais voici que, sous une mystérieuse poussée, la vitesse s'accélère en de si folle proportion que la machine donne des signes d'usure, secouée d'inquiétants soubresauts, et commence à tourbillonner dans le vide.

Qu'en résultera-t-il ? Qui pourra la réparer, au besoin même la remplacer ? Disposérons-nous de moyens nouveaux, grâce à de récentes découvertes acoustiques, ou d'après une plus minutieuse division de l'octave ?

Pour le moment, on constate une certaine période de stagnation, conséquence logique de cette vitesse détraquée. Ne nous inquiétons pas. Elle ne durera pas vingt siècles, comme la première.

Même aux époques qu'on peut croire décadentes, il est possible, parmi les abracadabrances ou les pauvretés des petites écoles, de discerner, si l'on y apporte l'impartialité et la sympathie nécessaires, des germes sains, d'utiles recherches, des vérités encore obscures qui, se précisant, se développant, s'enchaînant, produiront dans un avenir plus ou moins proche une forme nouvelle de notre art.

Et partout se manifestent ces germes, aussi bien dans la vieille Europe que dans la jeune Amérique.

En Angleterre, en Italie, en Espagne, dans cette Espagne si brillante, si féconde au temps de la polyphonie vocale, depuis lors ensommeillée, quel réveil ! quel mouvement !

En même temps qu'inquiète de nouveauté, jamais époque ne fut plus curieuse du passé, avide de documents, férue d'histoire.

Le XIX^e siècle s'était grandement honoré par les publications intégrales de Bach, Handel,

LES ANCÊTRES

Gluck, Rameau, Mozart, des *Maîtres musiciens de la Renaissance Française* (Henri Espert), etc.... Le xx^e siècle a commencé par la collection des vieux maîtres italiens (Ricordi, édit.) : Frescobaldi, Durante, Correnti, Vivaldi, Martini, Scarlatti, etc....

Chez nous, que de beaux travaux, d'intéressantes études !

Je cite au hasard :

<i>Histoire de la Langue musicale.</i>	Emmanuel.
<i>Dictionnaire du théâtre.....</i>	Pougin.
<i>Les musiciens au XVIII^e siècle.</i>	—
<i>De Couperin à Debussy.....</i>	Chantavoine.
<i>Musiciens et poètes.....</i>	—
<i>L'esprit de la musique française.....</i>	Pierre Lasserre.
<i>Psychologie de l'opéra français.....</i>	Dauriac.
<i>Mozart, sa vie musicale.....</i>	Wyzeva Ste-Foix.
<i>L'opéra français avant Lulli.</i>	Prunières.
<i>Bach, le musicien poète.....</i>	Schweitzer.
<i>Buxtehude.....</i>	Pirro.
<i>Les symphonies de Beethoven</i>	Prodhomme.
<i>Les Couperin.....</i>	Bouvet.
<i>L'école du violon.....</i>	L. de la Laurencie.
<i>Chez les musiciens.....</i>	Ad. Boschot.
<i>Les primitifs de la musique française.....</i>	Gastoué.
<i>Le Chant dit Grégorien...</i>	G. Houdard.

Je ne parle pas, naturellement, des livres que nous consultons tous les jours, tels *l'Histoire de la musique* et le *Dictionnaire* de Fétis, tels ces admirables ouvrages de Gevaert : *la Musique dans l'Antiquité*, *la Mélodie antique dans le chant de l'Église*

INITIATION MUSICALE

latine, la traduction des *Problèmes d'Aristote*. Je me contente d'indiquer quelques-unes des dernières publications françaises, d'après les trouvailles faites dans les bibliothèques.

Croirait-on qu'il n'y a guère plus de cinq ans qu'on s'est mis à inventorier le fonds musical compris entre 1750 et 1800 à la Nationale : plus de trois cent mille pièces entassées, ficelées, sans catalogue ! Les premières recherches ont fait découvrir un trésor : la bibliothèque particulière de Lulli léguée par ses filles à la Bibliothèque royale.



CHAPITRE XXI

L'ACOUSTIQUE DES SALLES

LES CONDITIONS QUE DOIT REMPLIR UNE BONNE SALLE
LES GRANDES SALLES DU MONDE.

UNE bonne salle doit être rectangulaire. Les anciens ne s'y trompaient point.

Dans le théâtre antique, toujours un mur rectiligne derrière le récitant. A droite et à gauche, à angle droit, deux amorces de murailles non moins rectilignes.

Le son doit se produire dans des parois rectangulaires. Ces parois doivent présenter le poli de l'intérieur d'un tube sonore¹. Que ce soit flûte, cor, trompette, tuyau d'orgue, toute craquelure dans le tube, toute scorie en relief ou en creux y devient préjudiciable à sa qualité ou à sa propagation.

Quant à la matière de ces parois, pourvu qu'elle soit dure, marbre, pierre, fer, verre, voire même carton silicaté, il n'importe.

La Sainte Chapelle, la cathédrale de Metz et la plupart de nos cathédrales ne sont guère que de grandes verrières encadrées dans de la pierre.

Écoutez la résonance des trains sous le vitrage de la gare Saint-Lazare, ou de la gare de Lyon....

1. Voir ci-devant page 30. L'acoustique d'une salle dépend des mêmes lois que celle d'un instrument à vent.

INITIATION MUSICALE

Quant au *carton silicaté*, il réfléchit le son non moins efficacement que la pierre, le verre ou le métal. Il ne pèse guère, par mètre carré, que 2 ou 3 milligrammes de plus que le carton ordinaire.

Soixante ans d'expérience en placant des orgues dans des salles de concert, dans des théâtres, dans des églises, avaient démontré à Cavaillé-Coll la justesse de la théorie des anciens.

Une preuve plus récente à l'appui : les concerts populaires de Rome se donnent dans l'*Augusteum*, ancien cirque, vaste rotonde dans laquelle, vu l'enchevêtrement de l'onde sonore, il était difficile de s'entendre. Voici qu'on y place un grand orgue dont la façade, coupant la circonférence, forme derrière l'orchestre le mur rectiligne du théâtre antique. Dès lors, plus de confusion. L'onde est canalisée. Le son, droit au but, atteint l'auditeur.

Les surfaces courbes déforment le son comme elles déforment la vision.

Rectangulaire, et sans reliefs décoratifs d'aucune sorte, la chapelle Sixtine, de merveilleuse sonorité.

Rectangulaires et sans reliefs décoratifs, les salles de Moscou, de Varsovie, de Sheffield, de Zurich, toutes les salles d'Allemagne et d'Autriche.

De l'encadrement absolument lisse et décorativement neutre du rideau, résulte le charme de l'orchestre de Covent Garden, de la Scala (de Milan), du San Carlo (de Naples), du Liceo (de Barcelone), de l'Opéra de Vienne, du théâtre de Bayreuth.

C'est Wagner lui-même qui détermina les plans et les proportions de son théâtre. La salle de Bayreuth contient 1 344 places (sans compter la « loggia des princes » et, au-dessous, celle du « per-

L'ACOUSTIQUE DES SALLES

sonnel » (tout au fond de la salle). Quoique d'aspect trapézoïdal, grâce à un artifice d'architecture cette salle est carrée : 31 mètres de largeur sur 29 du rideau à la loggia, celle-ci profonde de 2 mètres. Elle a 15 mètres de hauteur. Ni peintures, ni sculptures, rien qui puisse distraire le spectateur ; la simplicité d'une salle de conférences. Des rangées de fauteuils sur un plancher s'inclinant de 5 sur 29 mètres de longueur.

Admirable l'équilibre les voix sur la scène et de l'orchestre en sous-sol.

La plus vaste salle d'Europe est l'*Albert Hall* à Londres : 10 000 places environ... Comme celle de Rome, elle est ronde, mais, comme à l'*Augusteum*, l'orgue y forme un segment qui coupe la circonférence et ménage ainsi, derrière l'orchestre, une surface réfléchissante rectiligne.

Après Londres, nous citerons :

Bristol, <i>Colston Hall</i>	3 500 places.
Liverpool, <i>Saint-George Hall</i>	3 000 —
Birmingham, <i>City Hall</i>	2 500 —
Leeds, <i>City Hall</i>	2 500 —
Édimbourg, <i>Usher Hall</i>	2 500 —

La seule ville de Glasgow possède cinq belles salles, contenant de 3 000 à 2 000 places : *Saint-Andrew, City Hall, University, Art Gallery, Spring-burn*.

A l'exception d'*Albert Hall* et de l'*Usher Hall*, toutes les salles d'Angleterre sont rectangulaires, toutes excellentes ; et, si le public de l'*Usher Hall* occupe un amphithéâtre circulaire, le foyer sonore est strictement rectangulaire.

C'est d'après les conseils de Cavaillé-Coll qu'ont été construites les salles de Sheffield, du Conser-

INITIATION MUSICALE

vatoire de Bruxelles et du Conservatoire de Moscou, toutes plus sonores les unes que les autres, fruit d'une expérience personnelle s'ajoutant à celle des anciens.

LES GRANDES SALLES DU MONDE.

Voici le résumé du rapport que j'avais demandé à Marcel Dupré, l'hiver dernier, pendant la série de ses concerts en Amérique :

SALLES RECTANGULAIRES.

Forme carrée (ou rectangulaire de juste proportion, toujours excellente).

Cleveland: <i>Auditorium</i>	13 000 places.
San Francisco ¹ : <i>Civic Auditorium</i> .	10 000 —
Portland: <i>Auditorium</i>	4 000 —
Cincinnati, <i>Music Hall</i>	3 600 —
New Haven: <i>Yale University</i>	3 000 —
Boston: <i>Symphony Hall</i>	3 000 —
Minneapolis: <i>Auditorium</i>	2 500 —
Baltimore: <i>Lyric Theatre</i>	2 500 —

SALLES TRAPÉZOIDALES.

Excellentes (se rétrécissant vers la scène) :

Chicago: <i>Auditorium theatre</i>	5 000 places.
Saint-Paul: <i>Auditorium</i>	4 000 —

Moins bonne (s'élargissant vers la scène) :

Cleveland: <i>Temple maçonnique</i>	2 500 —
--	---------

SALLES CIRCULAIRES.

Échos dangereux ; son roulant :

Salt Lake City: <i>Tabernacle Mormon</i> .	12 000 places.
--	----------------

1. Une mention spéciale pour l'admirable acoustique de cette salle.

L'ACOUSTIQUE DES SALLES

Chicago : <i>Orchestra Hall</i>	3 000 places
Scattle, <i>Temple presbytérien</i>	2 800 —

AMPHITHÉÂTRE ANTIQUE AVEC SCÈNE
RECTANGULAIRE.

EXCELLENTE SONORITE :

Los Angeles, <i>Temple Auditorium</i> ...	4 000 places.
Boston : <i>Conservatoire de musique</i> ..	2 000 —
Pittsburg : <i>Carnegie Hall</i>	1 800 —

Notre opinion était faite depuis longtemps : rien n'est plus fallacieux que de placer le foyer sonore dans des parois de forme circulaire ou elliptiques ; mais ce n'est pas sans une certaine satisfaction qu'il nous est donné de trouver, dans ce classement des salles américaines, les nouvelles preuves du bien-fondé de la théorie des anciens, laquelle est aussi la nôtre.

A Paris, nous n'avons qu'une Salle de Concerts, le *Trocadéro*, construit en 1878 par Davioud et Bourdais (4 090 auditeurs). La forme ronde de la conque où se place l'orchestre y produit de fausses résonances. Pour les atténuer on a capitonné ce fond avec d'épaisses peluches ; idée malheureuse, car les instruments, les choristes les plus rapprochés, c'est-à-dire toutes les basses de la symphonie n'ont plus de son. On assassine le malade pour lui éviter de souffrir.

Comment Davioud, le très heureux architecte des deux théâtres du *Châtelet* et de celui de la *Gaité*, d'excellente sonorité les uns et les autres, a-t-il pu être entraîné à mal au *Trocadéro* ? Il serait assez facile, d'ailleurs, de remédier à ce « mal » par de fausses parois rectangulaires encadrant la scène.

INITIATION MUSICALE

Après le *Trocadéro* et par ordre de proportions, voici la conterance de nos théâtres de musique :

Châtelet.	3 400 places.
Opéra.	2 200 —
Gaieté.	2 000 —
Champs-Élysées	1 900 —
Sarah-Bernhardt	1 700 —
Opéra-Comique.	1 900 —
Odéon.	1 264 —

LE CONSERVATOIRÉ

Le décret royal de 1784 avait créé une école de musique. Huit ans plus tard, la maison devenait l'*École gratuite de la Garde nationale parisienne*, sous la direction de Sarrette, capitaine d'état-major : les élèves y devaient concourir au service de la Garde nationale et des Fêtes publiques. Le 8 novembre 1793, Sarrette obtenait de la Convention, pour son école, la dénomination plus sonore d'*Institit national de musique*.

Quelques jours plus tard, l'infortuné se voyait jeté en prison, dénoncé au Comité de Salut Public¹, menacé de la guillotine... mais sauvé, grâce à l'approche de la Fête de l'*Être Suprême*, pour laquelle son concours était indispensable. On lui permit de sortir de Sainte-Pélagie, encadré de deux gendarmes qui ne le quittèrent ni jour ni nuit, pas plus au pupitre de chef d'orchestre que dans sa chambre à coucher. Et c'est ainsi qu'il dirigea l'hymne de Gossec chanté par huit ou neuf cents voix, rythmé par deux cents tambours et coupé çà et là par des décharges d'artillerie. L'exé-

1. Un de ses élèves avait, en préludant sur le cor, fait entendre le thème de Grétry : *O Richard ! O mon Roi !*

L'ACOUSTIQUE DES SALLES

cution, dont Robespierre l'avait rendu responsable, ayant obtenu tous les suffrages, il fut relâché.

« Cette même année, Chénier, caché chez Sarrette, composa les paroles du *Chant du Départ*, destiné à célébrer le quatrième anniversaire de la prise de la Bastille. Méhul en écrivit la musique sur le coin de la cheminée du salon, au milieu d'une conversation bruyante. » (Constant Pierre.)

En réalité, c'est du 16 thermidor an III (3 août 1795) que date notre vieille et glorieuse École, de la loi qui organise un *Conservatoire* destiné à enseigner la musique à six cents élèves des deux sexes, choisis proportionnellement dans tous les départements. Un crédit de 246 000 francs est accordé à la nouvelle institution, logée dans le local des Menus-Plaisirs, dirigée par Sarrette aidé d'un conseil de six inspecteurs (Gossec, Méhul, Lesueur, Cherubini, Martini et Monsigny), et comptant parmi les professeurs : Kreutzer, Garat, Rode, Baillot, Boieldieu, Berton....

En 1821, Cherubini est nommé directeur. Auber lui succède en 1843 ; à Auber succède Ambroise Thomas (1871), puis Théodore Dubois (1896). Après la démission de Théodore Dubois (1905), c'est Gabriel Fauré, et après Gabriel Fauré, lui aussi démissionnaire, Henri Rabaud (1920).

C'est à Cherubini que revient l'honneur de la fondation de la *Société des Concerts*. « Il voulait faire exécuter, au Conservatoire, par des élèves *anciens et nouveaux*, non seulement les productions connues en France, mais encore celles qui ne l'étaient pas. » L'orchestre comprenait les nouveaux élèves, plus une cinquantaine d'anciens. Avec eux, un chœur de vingt-cinq voix.

Les anciens élèves formèrent bientôt, à eux seuls,

INITIATION MUSICALE

une société présidée par Cherubini et dirigée par Habeneck. Quant à la salle, Cherubini lui-même en indiqua les dispositions à l'architecte, les proportions de l'estrade, les dimensions du plancher des choristes.

Le 9 mars 1828, concert d'inauguration, consacré à Beethoven.

Je n'ai pas à rappeler la brillante carrière de la Société des Concerts, pendant de longues années sans rivale au monde. Mendelssohn était fier d'y entendre, pour la première fois exécutée, sa *Symphonie Romaine* ; Wagner déclarait qu'il y avait eu la révélation de la *Symphonie avec chœur* ; toutes les grandes œuvres y ont été travaillées et interprétées avec un soin scrupuleux, un religieux respect.

Ce foyer de notre art devrait rester pour nous comme un Musée, comme le Louvre, dont les portes ne s'ouvrent qu'aux œuvres consacrées par le temps.

L'OPÉRA

Le 6 avril 1763, un incendie détruisait la salle du Palais-Royal, fondée par Richelieu et consacrée, depuis Lulli, à l'Opéra. Le 24 janvier 1764, l'Académie royale de musique s'installe aux Tuileries dans l'ancienne salle des Machines restaurée par Soufflot. Installation provisoire ; la seconde salle du Palais-Royal terminée en 1770 est, elle aussi, détruite par le feu après une représentation d'*Orphée* (1780).

Le 27 octobre 1781, l'Opéra inaugure une nouvelle et très belle salle construite en quelques jours par l'architecte Lenoir, boulevard Saint-Martin ; il s'y trouve à merveille et compte y vivre de

L'AGoustIQUE DES SALLES

longues années. Mais voici la Révolution et, treize ans plus tard, un décret du Comité du Salut Public le fait émigrer rue de la Loi (1794).

La tourmente s'est apaisée ; après Thermidor, c'est le Directoire, le Consulat, l'Empire. Lesueur, plus connu de nous tous aujourd'hui comme professeur de Berlioz que comme compositeur, triompha à l'Opéra avec la partition des *Bardes* ; puis Spontini avec *la Vestale* (en dépit de l'hostilité du chef d'orchestre et du chef du chant).

A la suite d'une audition que dans son salon fit organiser Joséphine, l'Empereur avait non seulement donné son approbation, mais fait mettre l'œuvre à l'étude en lui prédisant un grand succès (1809).

L'Empire s'est écroulé. Après l'assassinat du duc de Berry, l'Opéra donne des représentations salle Favart, la salle où le drame s'était passé, ayant été démolie. Admirons l'activité des « Bâtimens civils » d'alors : le 18 août 1821, l'Opéra s'installait dans l'élégant et sympathique édifice de l'architecte Debret, rue Le Peletier, où il serait encore sans l'incendie du 29 octobre 1873.

Les justes proportions du vaisseau, son admirable acoustique ne furent point sans influence sur la réussite des ouvrages qui, de là, pendant plus de cinquante ans, rayonnèrent sur le monde : *Robert-le-Diable*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Juive*, *le Prophète*, *Hamlet*, épanouissement de notre Académie nationale, période la plus brillante qu'elle eût encore traversée depuis les beaux jours d'*Iphigénie* et d'*Alceste*.

C'est le 5 janvier 1875, sous la présidence du maréchal de Mac-Mahon, que fut inaugurée la salle actuelle, due à l'architecte Ch. Garnier.

INITIATION MUSICALE

L'OPÉRA-COMIQUE

L'Opéra-Comique ne fut d'abord qu'un spectacle forain se donnant tantôt à la foire Saint-Laurent, tantôt à la foire Saint-Germain. Il ne prend quelque importance que grâce à l'ordonnance de 1762, qui réunit les deux théâtres : *Opéra-Comique* et *Comédie Italienne*, et désormais c'est le succès. De 1762 à 1784, paraissent *le Déserteur*, *le Tableau Parlant*, *les Deux Avides*, *l'Épreuve villageoise* et *Richard Cœur de Lion*, qui attirent tout Paris. L'Hôtel de Bourgogne où, depuis vingt et un ans, se donnaient les représentations, devenu insuffisant, on s'installe place Favart (1784).

De même que la fâcheuse concurrence de jadis entre comédiens italiens et français, de même la lutte entre le théâtre Favart et le théâtre Feydeau ; mais en 1801, comme en 1762, on finit par s'entendre : et, de cette fusion, date la fortune de notre seconde scène lyrique.

Salles Favart, Feydeau, Ventadour, des Nouveautés, puis seconde salle Favart reconstruite après l'incendie de 1838 et inaugurée en 1840 par la 347^e représentation du *Pré aux Clercs*, telles sont les pérégrinations de l'Opéra-Comique, lesquelles ne le cèdent en rien à celles de son frère aîné, l'Opéra.

De 1784 à 1838, ce sont les noms de Grétry, Monsigny, Delavrac, Boieldieu, Herold, Auber qui alternent sur l'affiche ; de 1840 à 1887, date du second incendie, ceux de Victor Massé, Félicien David, Bizet, Offenbach, Delibes, Massenet, Saint-Saëns.

L'ACOUSTIQUE DES SALLES

Du 25 mai 1887 au 7 décembre 1898, l'Opéra-Comique avait donné ses représentations place du Châtelet, dans l'ancien Théâtre-Lyrique, aujourd'hui théâtre Sarah-Bernhardt.

Le 7 décembre 1898, fut inaugurée la salle actuelle, due à l'architecte Louis Bernier, par une brillante représentation de *Carmen*.

L'ODÉON

Nous n'hésitons pas à classer le « second Théâtre Français » parmi les théâtres de musique, car, à plusieurs reprises, on y a joué l'opéra et l'opéra-comique, on y a donné des concerts et dansé des ballets.

Construit en 1782 pour la comédie et le drame, en 1794, il abrite un moment le *Conseil des Cinq Cents*, et l'on y joue le drame politique. C'est de là que part le décret du 18 Fructidor condamnant à la déportation Carnot, Barthélemy, Boissy-d'Anglas, Portalis, cinquante-trois députés.

Deux fois incendié, en 1799, en 1818, sans grand dommage toutefois pour ses façades, c'est en 1825 qu'il devient Théâtre-Lyrique et que, sur son affiche, vont se succéder les traductions de Mozart, de Weber, de Rossini, de Meyerbeer, *Don Juan*, *Freischütz*, *le Barbier de Séville*, *Marguerite d'Anjou*, etc..., et cinquante ans plus tard, *l'oratorio*, la pièce avec musique de scène (comédie ou drame) *Marie-Madeleine*, *le Songe d'une Nuit d'été*, *l'Arlésienne*, etc. Ce dernier genre, comme chacun sait, lui a réussi.

INITIATION MUSICALE

VERSAILLES

LE THÉÂTRE DU PALAIS.

Élégant et simple, d'aussi belles proportions que de bonne sonorité, disposant d'une scène large et profonde, où de nombreux choristes évoluent à l'aise, et de tous les dégagements nécessaires à la machinerie, nous regrettons qu'il soit fermé.

Quel succès auraient, l'été, des représentations dans ce cadre sans pareil.

La Politique le garde jalousement. Supplions-la de nous le rendre.



APPENDICE

L'HYMNE DE DELPHES

(Bulletin des correspondances helléniques, 1914.)

Henri Weil : *Un nouvel Hymne à Apollon.*

Th. Reinach : *La musique du nouvel Hymne de Delphes.*

Le texte musical ne comporte que la notation alphabétique (au-dessus de la portée) et le texte littéraire qui l'accompagne.

Les cinq lignes, la clef de sol, les trois bémols, l'indication rythmique ne sont qu'une traduction, *ad usum populi*, de l'inscription originale.

Γ Α Κ Γ Ο Μ Γ Δ Κ Η Α Κ Α Η
 τας δι' ἑνὸς - ἡμετέρας ἅ - (ἡμετέρας αὐτὴν - ἡμετέρας) ἡμετέρας
 13

Α Μ Ο Κ Α Γ Η Ο Μ Ι Ο Γ
 μὴ - γὰρ τὸν - ἑαυτοῦ ὀφθαλμοῦ δι' ἑνὸς ἡμετέρας ἡμετέρας ἐκ τῶν
 14

Ο Τ Ο Η Α Μ Ο , Γ Ο Μ Α Η Μ
 ἡμετέρας - τὸν ἑαυτοῦ ὀφθαλμοῦ δι' ἑνὸς ἡμετέρας ἡμετέρας
 15

Σ Α Κ Α Η Μ Γ Ο Η Α Η , Γ Α
 αὐτὴν ὀφθαλμοῦ ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 16

Κ Γ Η Ο Κ Α Η Ο Τ Ο Η Α Μ Ο
 ἡμετέρας ὀφθαλμοῦ ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 17

Ο ΔΙ ΤΙΣΤΑ - ΤΙΣΤΑ ΑΡΧΕΤΑΣ Ε - ΤΙΣΤΑ ΧΩ - ΔΙ - ΔΙ ΔΙ - ΧΩ
 18

COL II. Ο Γ Δ Ο Δ ΤΟΙ
 ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 19

Ι Ο Γ Ο Δ Ο Δ Γ - Ο ΤΣ
 ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 20

Δ Ο Δ Γ Ο Η Τ Η Μ
 ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 21

Σ Ο Ι Η Ι Ο Γ Ο Δ Γ Ο Δ Ο
 ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας ἡμετέρας
 22

INITIATION MUSICALE

Musical score for a piece titled "INITIATION MUSICALE". The score consists of seven staves of music in a treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Greek and are placed below the notes. The score includes measure numbers and some musical markings such as accents and breath marks.

The lyrics are:

 1. θ - υ π | - ουτ - ε α β | - λ - ουτ ε | ρ η - τ - ουτ αι | . ε - λ - ου ε - λ -

 2. ουτ ε | ρ η - τ - ουτ | ουτ ε - ρ ε - γ ρ α β | ουτ .

 3. ε - λ - ουτ ε - λ - ουτ | ε - λ - ουτ ε - λ -

 4. ουτ ε - λ - ουτ ε - λ - ουτ | ουτ ε - λ - ουτ ε - λ -

 5. ουτ ε - λ - ουτ ε - λ - ουτ | ουτ ε - λ - ουτ ε - λ -

 6. ουτ ε - λ - ουτ ε - λ - ουτ | ουτ ε - λ - ουτ ε - λ -

 7. ουτ ε - λ - ουτ ε - λ - ουτ | ουτ ε - λ - ουτ ε - λ -

REMARQUE

Les notes gravées en petits caractères ne sont que « proposées » par les traducteurs de Delphes, pour suppléer aux lacunes du texte.

Il en est de même des barres de mesure destinées

APPENDICE

à servir de jalons au lecteur moderne, car la mélodie grecque, on le sait, n'admettait rien de comparable à notre chronométrie métronomique¹.

Les Grecs, je le répète, n'avaient pas la moindre notion de ce que nous entendons par *Harmonie*, *Basse fondamentale*. Leurs instruments, à en juger par leur dimension, ne devaient pas descendre au-dessous du sol (4^e corde du violon), et ce qui pouvait passer pour un embryon d'accompagnement se pratiquait toujours *au-dessus* du texte mélodique.

Quant à chercher des plans, imaginer des « reprises », une composition quelconque dans cette pièce due sans doute au grand-prêtre du temple, ou à l'un de ses « marguilliers », ou à sa fille, c'est peine et temps perdus.

Toute cantilène destinée à des masses, c'est-à-dire à l'unisson² d'un chœur mixte, ne doit pas sortir des limites de la *mixième*.

Le diapason d' alors devait être d'une tierce plus bas que le nôtre ; pour preuve, la notation suraiguë de cet hymne.

La moyenne des voix grave entre le *fa* aigu du soprano et le *fa* grave de la basse, trois octaves. Ce sont, d'ailleurs, les limites traditionnelles de la polyphonie du Moyen Age :

Soprano : de l'*ut* grave au *sol* (douze degrés).

Alto : du *sol* grave au *ré* médium du soprano (douze degrés).

Ténor : l'octave au-dessous du soprano.

1. L'idée de « métronomiser » le Plain-Chant doit être rangée parmi les nombreuses maladies du cerveau, épidémies contemporaines.

2. Unisson comprenant les voix de femmes à l'octave des voix d'hommes. « Pourquoi dans ce cas, dit Aristote, l'octave ne se fait-elle pas remarquer et paraît-elle un simple unisson ? »

INITIATION MUSICALE

Basse: du *fa* grave au *mi* ♭ médium du ténor (quatorze degrés).

Limites de principe.

S'il s'agit d'un thème collectif gardons-nous de sortir des limites de l'octave et de monter plus haut que ce *mi* ♭.

Sept degrés suffisent au *God save the King*.

Huit au *Te Deum*.

Neuf à la *Marseillaise*.

Voix hautes et voix basses, voix de femmes et voix d'hommes, lorsque toutes peuvent se rencontrer sur un terrain commun, rien n'égale la puissance de cet unisson.

POST-SCRIPTUM.

Il n'a été question, dans ces pages, que du développement occidental de notre art. Quant à son développement oriental, il serait imprudent d'en parler avant la publication d'un travail que, de sa villa de Sidi-Bou-Said¹, prépare le plus compétent des musicographes-explorateurs, exécutant en même temps que théoricien. Avec une clarté qu'on cherche vainement dans les nombreux ouvrages en la matière², avec une connaissance toute particulière des pays d'Asie et d'Afrique, M. Rodolphe d'Érlanger s'est voué à l'étude de l'art arabe. Son

1. Promontoire du golfe de Tunis.

2. Parmi ces ouvrages, nous citerons :

VILLOTEAU, *Description de l'Égypte*.

KOSEGARDEN, *Ali Ispahanensis Liber castilenarum*.

CARRA DE VAUX, *Traité des rapports musicaux de Sali el-Din*.

LICHEVRENS, *Étude sur la science musicale*.

COLLANGETTES, *Étude sur la musique arabe*.

livre explique les règles de cet art, leur origine, leur histoire, leur application.

« Le premier instrument dont on retrouve le type dans l'Afrique centrale, dit-il, se composait de trois cordes : *tonique, quarte, octave*. Serait-ce la lyre d'Orphée?

« La première gamme complète, ne comprenant que six degrés, *do, ré, fa, sol, la, do*, c'est la gamme des peuples qui, de mémoire d'homme, n'ont pas évolué, celle qui a donné naissance à toutes les autres et qui est encore en honneur chez certains peuples d'Orient. Les Hébreux des pays Barbaresques (Tripolitaine, Tunisie, Maroc) modulent d'après elle, aujourd'hui comme jadis, la déclamation des premiers livres de la Bible — jusqu'à la mort de Moïse. — Serait-ce une tradition remontant à l'époque des Pharaons, un souvenir de l'Égypte? Serait-ce une épave de cet art qu'allaient étudier, à Memphis ou à Thèbes, les philosophes de l'Hellade? »

Ils voyageaient beaucoup les philosophes, autant et peut-être plus facilement que nous. Quelques tablettes et un stylet pour noter leurs impressions, voilà tout le bagage¹. L'itinéraire commençait habituellement par la Grande Grèce, puis on visitait la Sicile, et, de là, on passait en Égypte, la terre promise non seulement des enfants d'Israël, mais aussi des intellectuels du monde civilisé.

1. Pas plus qu'aujourd'hui cependant on ne voyageait sans passeports, sans visites à la douane, témoin la jolie légende hébraïque de Jacob.

Très jaloux de la beauté de sa femme, il l'avait enfermée dans une caisse : « Qu'avez-vous à déclarer? — Rien. — Comment? Rien?... Ouvrez cette caisse! — Non. — Ouvrez! — Non! Non! Non!... Indiquez-moi l'objet coté au plus haut prix de vos tarifs, je paierai en conséquence. — Ce sont les perles, répond le douanier. — Eh bien! Voici de quoi payer la plus belle perle du monde... »

INITIATION MUSICALE

Platon raconte quelle place la Musique y tenait. Il admire son idéal si grand, si simple, et il s'élève contre la mièvrerie des Orientaux, la déliquescence de leurs *quaris-de-ton* : « La multiplicité des degrés de la gamme et la trop grande variété des rythmes, déclare-t-il, engendrent un art malsain, dangereux pour l'avenir. »

L'intrusion de cet art chez ses compatriotes lui semble d'autant plus menaçante qu'il la sent plus proche. En effet, la Grèce va bientôt subir la contagion et adopter les dix-huit tons néo-aristoxéniens.

L'étude de la musique arabe nous permettra de mieux comprendre le génie de la Grèce, et sans doute, par comparaisons et rapprochements, serons-nous amenés à d'heureuses trouvailles, car c'est chez les philosophes d'Athènes que les savants arabes ont pris les règles de leur art.

Peu à peu le mélôs d'Égypte avait dû gagner les rives de la mer Égée, grâce aux perpétuelles communications de ces rives entre elles¹. L'*Enéide* raconte que, de Tyr, Didon vint fonder Carthage. De Tyr, de Byblos, les Phéniciens promenaient leur commerce, leurs mœurs, leur savoir le long des côtes de la Méditerranée. Ils allaient de l'Hellespont aux Colonnes d'Hercule ; au delà même, paraît-il.

Les fouilles d'Elché, côte sud de l'Espagne, témoignent de leur culture artistique.

1. Si la Musique jouait un rôle prépondérant dans l'ancienne Égypte, où elle était à la base de toute l'éducation, elle n'était pas de moindre importance chez les peuples sonitiques. Exemple : chez les Maures d'Espagne, toute cure médicale commençait par l'audition successive de plusieurs modes afin de déterminer le tempérament du malade, était-il bilieux, sanguin, lymphatique?

APPENDICE

Quelle plus efficace propagande que l'exode de toute une nation !

In exitu Israel de Ægypto.

Après des années rentré au bercail, le peuple de Dieu avait-il pu oublier le mélòs du pays oppresseur ? Les échos de la vallée du Nil ne devaient-ils pas s'entendre au pied de l'Acropole comme à Jérusalem, sur le paryis du Temple ?

Nous avons beaucoup à demander aux Arabes ; si le hasard ne nous ménage pas de surprises, si quelque sous-sol d'Europe, d'Asie ou d'Afrique ne nous livre pas ses secrets, d'où espérer le document révélateur ?

Seul, le soleil d'Orient peut aujourd'hui pénétrer l'épais brouillard d'hypothèses et de contradictions qui s'étend sur nos origines.

Car, en fin de compte, avant la tradition chrétienne, nous n'avons, de la Grèce, aucune pièce authentique, chant religieux, chant de guerre, chant de triomphe, rien qui caractérise un grand siècle, un grand peuple. Et certes, les œuvres de ce genre ne devaient pas manquer à ce peuple d'artistes.



L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

Dans sa *Dissertation sur le Chant Grégorien* (1783), le maître organiste de la chapelle du roi, Nivers, reproduit la note suivante de son contemporain Du Peyrat :

« Le pape Étienne II étant venu trouver le Roi Pépin, nouvellement parvenu à la Couronne, pour le prier de le défendre contre les Lombards, la chapelle de Pépin fut instruite dans le chant et dans les cérémonies romaines par les chœurs et chapelains du Pape, qui fut longtemps à la Cour et dans l'abbaye de Saint-Denis... De la chapelle de Pépin, ce chant fut communiqué à tout le royaume; de sorte que non seulement le Plain-Chant mais aussi la musique des voix et celle des instruments et des orgues s'est répandue de la chapelle de nos rois (qui était l'élite et la fleur des ecclésiastiques de France) aux principales églises du royaume.

« Il est vrai que cette réformation du chant ne dura guère, ni à la Cour, ni partout les églises de France. Bientôt après la mort de Pépin, Charlemagne, son fils, y rencontra un aussi grand désordre que jamais, et cela fut cause que cet empereur demanda au Pape Adrien I^{er} des chœurs pour instruire les prêtres de France. Le moine de Saint-

L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

Gall dit que le pape lui envoya douze chantres excellents et des mieux versés au chant d'église, selon le nombre des douze Apôtres, pour régler les accords des églises de son empire, afin qu'un même chant y fût observé partout, que ces chantres complotèrent ensemble de diversifier tellement le chant que jamais les Français ne pourraient apprendre d'eux *une même harmonie*.

« Étant arrivés en la Cour de Charlemagne, après avoir été honorablement reçus, aussitôt qu'ils furent envoyés en divers lieux pour enseigner la façon de chanter à la Romaine, ils enseignèrent les Français si diversement et avec tant de corruption que l'Empereur, ayant passé les fêtes de Noël et des Rois dans la ville de Trèves et en celle de Metz, où il prit plaisir à la façon de chanter à la Romaine, et l'année d'après, passant les mêmes fêtes à Paris et à Tours et n'entendant rien de semblable à l'harmonie de l'année précédente, ayant même voulu curieusement écouter ceux qu'il avait envoyés en divers lieux et les trouvant tous différents et discordants les uns des autres... il en fit la plainte au Pape, lequel les ayant appelés à Rome condamna les uns au bannissement, les autres à tenir prison perpétuelle.

« Quelque temps après, Charlemagne envoya deux clercs de sa chapelle à Rome, lesquels, étant parfaitement instruits, retournèrent en France, et par leur industrie le chant romain y fut rétabli dans toutes les églises. »

« Ce qu'il y a d'admirable, remarque Niviers, c'est que, sous le règne de Louis le Débonnaire, ce chant fut plus corrompu que jamais ; en ce temps-là, le véritable Grégorien ne subsistait plus que dans la mémoire de quelques Romains ; il n'y

INITIATION MUSICALE

avait plus de Livres de chant ni à Rome ni en France. Cette vérité est prouvée par Amalarius, qui fut envoyé à Rome pour demander au Pape Grégoire IV des Antiphonaires. Sa Sainteté lui fit répondre qu'elle n'en avait plus, parce que ceux qu'on avait autrefois à Rome, avaient été portés en France lorsque Walla y fut envoyé en ambassade par l'Empereur, pour le même sujet. Or, ce Walla était un des principaux ecclésiastiques de la chapelle de Charlemagne, comme Amalarius de celle de Louis le Débonnaire. »

« Pour bien chanter le Plain-Chant d'église, il n'y faut rien changer, ajouter ou diminuer, mais simplement chanter ce qui est dans les livres. »

Le bon Nivers a cent fois raison ; mais, comme le démontre l'histoire d'Amalarius, encore faut-il qu'on ait des livres. Or, l'imprimerie n'existait pas. Quand on se mit à imprimer les livres ne reproduisirent que des cantilènes oralement transmises, nous l'avons dit, pendant plus de deux cents ans, de vieux à jeunes clercs et sans doute fort détériorées par la transmission. C'est pourquoi mon vénérable et lointain prédécesseur a écrit, outre sa très intéressante *Dissertation*, une *Méthode pour apprendre le Plain-Chant*, un *Traité de composition* et publié en même temps que ses *Chants à l'usage de la paroisse Saint-Sulpice* et ses *Motets à l'usage de la royale Maison de Saint-Cyr*, un Antiphonaire romain, très consciencieusement, sagement et pieusement révisé.

Tous ceux qui s'occupent du chant ecclésiastique devraient étudier ces ouvrages.

Nivers fut à la fois organiste à Saint-Sulpice, organiste de la chapelle du roi et maître de chapelle de la Reine. Nous avons de lui une centaine de pièces pour orgue et deux gros livres de Motets sans

L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

accompagnement, les uns pour *voix seule*, les autres pour *deux sopranos*, dédiés aux dames et aux demoiselles de Saint-Cyr.

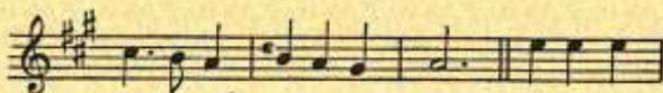
Saint-Cyr ! Est-ce pour ces demoiselles que Lulli burina le si noble et si ferme dessin musical du *God save the King*? Est-il vrai que Mme de Brionne, Directrice de la maison, lui en donna les paroles (destinées à fêter la convalescence du roi)? D'après la même légende, Hændel, par aventure, l'aurait entendu et, sans plus de façons, s'en serait emparé : Plus tard, l'auteur du *Rule Britannia*, Arne, l'aurait popularisé en le faisant chanter dans les théâtres de Londres, les jours de fêtes nationales?

Les preuves manquent pour prendre parti : rien ne permet de soupçonner Hændel. Et d'ailleurs l'*Alleluia* du *Messie*, le *Lascia chio pianga* ne sont pas sans parenté avec l'hymne célèbre... Mais à quelle date, à quelle occasion Hændel l'a-t-il produit, on voudrait le savoir.

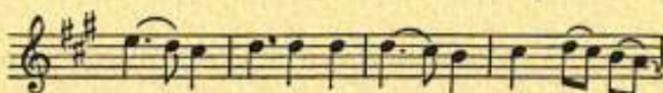
Quoi qu'il en soit, voici le texte prétendu littéraire que chantait cette musique à Saint-Cyr :



Dieu sau-ve no-tre roi, Longs jours à



no-tre roi, Vi-ve le roi! A lui glo-



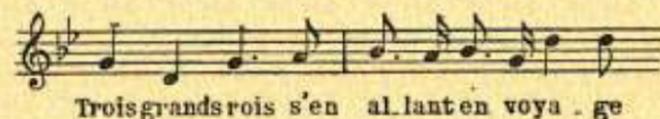
-toi-re! Bonheur et gloi-re! Qu'il ait un

INITIATION MUSICALE



Quant à la *Marche* composée pour l'armée de Turenne, elle est bien de Lulli ; personne ne l'a jamais contesté.

Condamnée à la Révolution, rayée du répertoire des musiques militaires et bientôt oubliée, on la retrouve longtemps après en Provence, mais alors sous la forme d'un *Noël* aux multiples couplets :



Alphonse Daudet (de Nîmes, je crois) les chantait agréablement ; il en proposa le thème à la fantaisie de Bizet, pour *l'Arlésienne*. On sait quel parti en tira le compositeur.

Sur les origines de *la Marseillaise*, comme sur celles de l'hymne anglais, par contre, on a discuté. Les sirupeuses romances de Rouget de Lisle, son *Roland à Roncevaux* plus pacifique que guerrier, son *Hymne à la Raison* exagérément raisonnable, n'ont rien de commun avec la tragique et entraînante mélopée, laquelle est l'œuvre d'un musicien maître de sa pensée, sachant le but à atteindre, y marchant sans hésitation. Elle est *composée*. Or, Rouget de Lisle était un simple amateur qui dut recourir à l'expérience de Gossec pour harmoniser et orchestrer le morceau. Se souvenait-il d'une cantate exécutée devant lui à Saint-Omer ? On l'a dit, et c'est possible. Est-ce vrai ?

L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

L'œuvre parut en 1792 chez un éditeur de Strasbourg. Un journal de Marseille la reproduisit, et les volontaires phocéens, à leur entrée dans Paris, enthousiasmèrent la foule en la chantant à pleins poumons ... On la chanta ensuite à Jemmapes, à Valmy, sur l'Escaut, sur la Sambre, sur le Rhin et encore autre part.

En 1797, Rouget de Lisle reçut du Directoire le surnom de « Tyrtée français ». En 1830, Louis-Philippe le nomma chevalier de la Légion d'Honneur.

Histoire ou légende? Ce n'est pas seulement en Égypte ou en Grèce, au temps de Sésostriis ou de Périclès, que plane le mystère, mais c'est aussi chez nous et tout près de nous.

Le *Te Deum* est-il de Sophocle ou de Nicéas?

Le *God save the King* de Lulli ou de Hændel?

La *Marseillaise* de Rouget de Lisle ou de Grisons?

Shakespeare est-il l'auteur d'*Hamlet*, Léonard de « notre » belle *Ferrounière*, Gounod de *Faust*? Des critiques d'outre-Manche contestaient récemment cette dernière paternité, ce qui n'a pas laissé de surprendre la famille et les amis du regretté maître français.

La recherche de la paternité des œuvres ne semble donc pas moins décevante que celle de la vérité des textes. Alors que l'Histoire nous conserve, en assez grand nombre, les noms de poètes collaborateurs de l'hymnodie latine, elle ne mentionne aucun nom de musicien, et ainsi nos très vénérables confrères disparaissent dans la brumeuse légende. Résignons-nous, contentons-nous de connaître quelque peu de notre pays d'origine et de savoir où s'amorce la grande chaîne du développement de notre art.

INITIATION MUSICALE

Vox populi, vox Dei. Conséquence de ce développement : peu à peu s'est constituée, en autorité sans appel, l'opinion des générations successives, parfaitement d'accord sur un même idéal de la forme et du fond, du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, sur un dessin, sur un mouvement, sur la volute d'une cantilène, sur ces mélopées qui, une fois entendues, ne s'oublient jamais, sur ces accents révélateurs de ce que le cœur humain renferme de plus noble et de plus pur.

Qu'un vieux manuscrit nous montre une platitude là où nous cherchons les signes représentatifs de ces accents, qu'importe ! C'est le *consensus universalis* qui les a notés et le Temps qui nous les a transmis, et c'est le Temps, encore une fois, qui fait les chefs-d'œuvre.

Grecque ou latine ou française, homophone ou polyphone, grégorienne ou paestrinienne, symphonique ou théâtrale, religieuse ou laïque, la musique se travaille dans les Conservatoires et non à l'École des Chartes, et il n'y a qu'une *musique*.



TABLE DES MATIERES

	Pages.
PRÉFACE	5
<i>CHAPITRE I</i>	
L'OREILLE	7
<i>CHAPITRE II</i>	
LE SON	10
<i>CHAPITRE III</i>	
ÉTENDUE DE L'ÉCHELLE MUSICALE	19
<i>CHAPITRE IV</i>	
NOTATION DES HARMONIQUES	21
<i>CHAPITRE V</i>	
LA VITESSE DU SON	25
<i>CHAPITRE VI</i>	
LE TIMBRE	29
<i>CHAPITRE VII</i>	
LES INSTRUMENTS	31
<i>CHAPITRE VIII</i>	
LE QUATUOR.	41
<i>CHAPITRE IX</i>	
INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES	44
<i>CHAPITRE X</i>	
INSTRUMENTS A CLAVIER	46
<i>CHAPITRE XI</i>	
L'ORGUE	49

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
<i>CHAPITRE XII</i>	
LA GAMME.	55
<i>CHAPITRE XIII</i>	
L'HARMONIE.	62
<i>CHAPITRE XIV</i>	
ACCORDS CONSONANTS	69
<i>CHAPITRE XV</i>	
ACCORDS DISSONANTS	75
<i>CHAPITRE XVI</i>	
LE CONTREPOINT	87
<i>CHAPITRE XVI</i>	
LA COMPOSITION	91
<i>CHAPITRE XVIII</i>	
LES ORIGINES DE LA MUSIQUE.	96
<i>CHAPITRE XIX</i>	
LA TONALITÉ MODERNE. — L'OPÉRA	110
<i>CHAPITRE XX</i>	
L'ACOUSTIQUE DES SALLES	129
<i>APPENDICES</i>	143





