

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Portraits : *M. Manuel DE FALLA*

M. Félix WEINGARTNER.

<i>Du son 1 au son 2</i>	M. DAUBRESSE.
<i>La Musique religieuse dans les églises de Paris</i>	ALB. BERTELIN.
<i>Les Premières :</i>	
<i>Benvenuto Cellini et Le Freischutz au Théâtre des Champs-Élysées</i>	VICTOR DEBAY.
<i>La Vie Brève au Casino municipal de Nice</i>	CERDANNES.
<i>Le Courrier Lyrique</i>	TH. PUGET.
<i>Le Courrier Dramatique</i>	ED. SCHNEIDER.
<i>Les Grands Concerts</i>	Intérim, Paul Locard, Ed. Schneider.
<i>La Quinzaine musicale :</i>	
<i>Concerts Hasselmans</i>	MAX VIDAL.
<i>Concerts Sécchiari</i>	MARCEL ORGAN.
<i>Salle Erard</i>	MAURICE BEX.
<i>Salle Pleyel</i>	GEORGES HALLER.
<i>Salle Gaveau</i>	MAX VIDAL.
<i>Salles diverses</i>	J. Helft, G. B., A. B., V. Dabay, G. H., G. J.
<i>Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger :</i>	
<i>Lettre de Berlin</i>	W. JUNKER.
<i>Correspondances de : CANNES, LYON, MONTE-CARLO.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>La Mode à travers les Arts</i>	LÉO DE PRÉMONT.

Le Directeur et le Secrétaire de rédaction du Courrier Musical reçoivent les Lundi, Mercredi et Vendredi, de trois heures à quatre heures.

Du son 1 au son 2

(Suite et fin)

II

Nous aboutissons donc logiquement à l'excellente définition de M. Widor, l'éminent professeur du Conservatoire ; l'octave est la distance du son 1 au son 2, et la *gamme est la division artificielle de l'octave.*

Indiquons quelques-unes de ces divisions, usitées, ou qui pourraient l'être.

SOCIÉTÉ DE LECTURE

DE MUSIQUE
1 Place Saint-Michel

1° Un mode majeur type :

ut, ré, mi fa, sol, la, si ut,

2° Un mode mineur première forme :

ut, ré mi b, fa, sol la b, si ut.

3° Le mode mineur deuxième forme, que Mendelssohn affectionna :

ut, ré mi b, fa, sol, la, si ut.

4° Un mode mineur sans sensible :

ut, ré mi b, fa, sol la b, si b, ut.

5° Celui ci pourrait aussi être admis :

ut, ré, mi fa, sol, la si b, ut.

Le *si* perdrait, il est vrai, son caractère de sensible, mais nous admettons bien cette modification dans la gamme précédente (n° 4) mineure descendante. Ajoutons que cette obligation, ne n'employer cette forme que descendante, est singulière comme timidité, cet effacement momentané de la sensible pouvant être dans certains cas d'un effet piquant. Au reste, ce mode (n° 5) a été caractérisé par Winterfeld en termes éloquentes (1). C'est, dit-il, une série de sons « dans laquelle les éléments sonores tendent vers l'origine d'où émane le son fondamental » (c'est-à-dire vers le ton de la sous-dominante majeure) à travers laquelle perce une légère inquiétude à côté d'une douce satisfaction, semblable à l'aspiration du chrétien vers une renaissance spirituelle, une rédemption, un retour à l'innocence primitive, tempérée cependant par la béatitude de l'amour et de la foi ».

On pourrait varier ce mode par l'abaissement de la tierce et obtenir :

6° *ut, ré mi b, fa, sol, la si b, ut.*

Enfin, et par un nouveau déplacement du demi-ton, on aurait encore l'échelle suivante :

7° *ut ré b, mi b, fa, sol la b, si b, ut.*

Ce dernier mode, qui est du reste l'ancien mode dorien (2) :

mi fa, sol, la, si ut, ré, mi.

a été employé par Hændel avec un grand effet, par exemple dans la fugue grandiose du Messie : « And with his stripes, we are healed » qui porte l'armure du ton de *fa mineur*, mais qui accuse l'*ut* comme accord tonique.

Voici l'une de ses cadences :



(1) Gabrieli et son temps. Vol. 1, p. 87.

(2) Deuxième ton authentique de Saint-Ambroise, classé par Glaréan, dans son *Dodécachordon* (1547), sous le nom de phrygien.

De même, dans *Samson*, le chœur : « Dieu de Jacob », qui caractérise d'une manière très belle la prière des Israélites dévorés d'angoisse, par opposition aux chants des Philistins qui suivent immédiatement en *sol majeur*.



Bach, Mozart, Beethoven, ont fait aussi usage de ce mode. Nous citerons, parmi les modernes, un fragment de composition de Grieg « La chanson de Solveig ». La première partie de la mélodie est écrite dans le mode dorien, qui fait un charmant contraste avec la seconde partie en *la majeur*. Toute cette page est délicieuse et emprunte son charme à l'emploi de ce mode.

On pourrait rechercher et citer de nombreux exemples de l'usage de ces différents modes dans tous nos auteurs.

Il n'est évidemment pas question, dans les propositions qui précèdent, de remplacer les formes acquises à ce jour par d'autres qui leur seraient préférables ; mais les modes indiqués pourraient trouver leur place dans des phrases courtes, dans les chorales, dans les transitions rapides, dans certaines périodes mélodiques auxquelles ils imprimeraient un caractère particulier.

Dans la gamme chromatique, composée de demi-tons, nous n'avons qu'une forme :

ut, ut dièze, ré, ré dièze, mi, fa, fa dièze, sol, sol dièze, la, la dièze, si, ut,
et en descendant :

ut, si, si b, la, la b, sol, sol b, fa, mi, mi b, ré, ré b, ut.

Pourquoi n'avoir qu'une forme ?

Parce que l'on fait usage du demi-ton tempéré. — Bien, mais quelle raison d'admettre uniquement le demi-ton tempéré, lorsque le demi-ton juste est connu, que de grandes familles d'instruments (instruments à cordes, cuivres naturels et à coulisses) et les voix jouissent de la justesse absolue ? Alors que le tempérament était inconnu et que les voix sans accompagnement se faisaient entendre, elles donnaient les intervalles exacts, et produisaient des harmonies parfaitement satisfaisantes. Qui empêcherait de nous faire goûter cette pureté de son, ce repos et ce sentiment de plénitude et de beauté qu'inspire toujours la perfection ? Avec cette nouvelle division on obtiendrait :

- 7 notes naturelles,
- 7 notes diésées,
- 7 notes bémolisées.

Donc, vingt et un sons au lieu de douze.

Rien n'empêcherait de conserver pour les instruments à sons fixes le système du tempérament. Le domaine ne serait pas changé, il serait un peu plus étendu. On pourrait encore construire des instruments à claviers multiples, accordés suivant les demi-tons exacts. Des instruments de ce genre ont été faits en Allemagne. Il est vrai qu'ils n'ont servi qu'à des expériences d'acoustique ; mais, en Angleterre, à Londres même, un orgue ainsi conçu a été

installé. Les sons de cet orgue, au dire des auditeurs, font éprouver le sentiment agréable d'une parfaite justesse, et, quand il accompagne les voix, il se trouve avec elles en accord absolu, tandis qu'un chœur accompagné à l'orgue tempéré laisse toujours entendre des différences et des dissonances très appréciables à l'oreille. La complication de ces instruments ne saurait être une raison valable pour ne pas les créer en plus grand nombre ; ils ne seraient étudiés que par ceux qui voudraient se donner la peine de les apprendre ; ce serait évidemment un plaisir de dilettanti, d'une culture musicale affinée et d'une oreille délicate.

Le monde musical a récemment déploré la perte d'un musicien remarquable, doublé d'un mathématicien, M. de Bertha, qui avait proposé, il y a quelques années, une nouvelle division de l'octave basée sur des calculs très précis et apportant des éléments nouveaux à la science musicale.

M. de Bertha, remarquons-le, ne demandait pas de remplacer le système qui existe actuellement par un autre, mais il cherchait à combler le vide qui lui semblait exister entre la gamme diatonique, si riche harmoniquement, et la gamme chromatique, si pauvre à côté de la première. C'était une tentative plutôt d'ordre harmonique que d'ordre mélodique.

Nous allons l'expliquer sommairement.

Partant de la division de l'octave en douze demi-tons, l'auteur remarquait que ces douze demi-tons peuvent présenter les formes suivantes qu'il appelait des groupes.

$\frac{1}{2}$ ton, 1 ton, et, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton.

Quatre fois répétés, ces groupes lui donnaient :

$\frac{1}{2}$ 1, $\frac{1}{2}$ 1, $\frac{1}{2}$ 1, $\frac{1}{2}$ 1

ou

1 $\frac{1}{2}$, 1 $\frac{1}{2}$, 1 $\frac{1}{2}$, 1 $\frac{1}{2}$.

C'est-à-dire deux gammes que l'on peut construire sur une note quelconque de notre système musical.

Elles sont composées d'intervalles inégaux, comme les gammes diatoniques, sans cesser d'être symétriques comme la gamme chromatique, et, quoiqu'elles puissent appartenir à toutes les tonalités, leur nombre se réduit de fait, seulement à la tonalité de trois demi-tons se succédant (1).

« Nous les appelons gammes enharmoniques subdivisées par rapport à « une note initiale commune en deux gammes homotones. »

« 1^{er} homotone *do* $\frac{1}{2}$ *ré* *b* *mi* *b* 1 $\frac{1}{2}$ *mi* 1 *fa* dièze $\frac{1}{2}$ *sol* 1 *la* $\frac{1}{2}$ *si* *b* 1 *do*.

« 2^o homotone *do* *ré* $\frac{1}{2}$ *mi* *b* *fa* $\frac{1}{2}$ *fa* dièze *sol* dièze $\frac{1}{2}$ *la* *si* $\frac{1}{2}$ *do*.

« Prises séparément, ces gammes présentent les particularités suivantes :

« La première contient une seconde mineure, une médiante et une « dominante ; elle manque de sous-dominante et de sensible.

« La seconde gamme contient la note sensible, la seconde majeure et la « sous-dominante, elle manque au contraire de médiante et de dominante. »

Harmoniquement, ces gammes renferment une grande richesse d'accords, et l'incertitude dans laquelle elles laissent l'oreille au sujet de leur tonalité précise a un charme inimitable. M. de Bertha ne s'est pas contenté de la théorie, il a prêché d'exemple, et a fait entendre, écrites avec les gammes dont nous

(1) Rapport présenté à l'Académie des Sciences.

venons de parler, des compositions très intéressantes empreintes d'une grâce étrange et captivante.

Peut-être quelques personnes trouveront-elles les propositions précédentes inadmissibles ou insensées. Pour nous, nous pensons qu'il n'y a en musique — comme en tout autre ordre d'idées — jamais rien d'insensé, il y a des choses possibles, et d'autres qui ne le sont pas, et, parmi les premières, il y a encore à considérer le moment exact où elles peuvent être dites. Ce moment est-il venu ? Le besoin d'étendre notre système musical se fait-il sentir ? À notre époque avide de nouveau, avec cette impatience de l'inexprimé, cette recherche de l'inentendu, la chose est possible. Les modes que nous avons indiqués ont été employés déjà par les compositeurs, nous en avons donné quelques exemples, seulement, ceux qui ont analysé les œuvres de ces maîtres, ont sans doute considéré les harmonies employées comme des harmonies primitives altérées, au lieu de voir qu'elles provenaient d'une nouvelle division de l'octave. Et, puisque nous avons prononcé ce mot d'harmonie, nous irons tout de suite au-devant d'une objection qui nous sera certainement faite, c'est que notre système harmonique n'admet pas de pareilles modifications, et que les exigences de la tonalité moderne sont incompatibles avec de semblables changements. A cela, nous répondrons, qu'à bien réfléchir, les « exigences » de la tonalité n'existent pas ; la tonalité ne peut pas être considérée comme un être exigeant ou non, pas plus que l'harmonie, il n'y a que les musiciens et les musiciens de génie qui aient le droit d'être exigeants. Le jour où il leur semblera bon d'utiliser des ressources plus variées et d'adopter des modes nouveaux, ils plieront la tonalité à leur volonté et se soumettront le système harmonique. Ce sont eux qui font la langue, ne l'oublions pas, puisque ce sont eux qui ont l'ineffable bonheur de la parler.

M. DAUBRESSE.

La Musique religieuse Dans les Eglises de Paris

LA question de la prononciation du latin donne un regain d'actualité à celle de la musique religieuse ; elle lui est d'ailleurs intimement liée et il est curieux d'observer comment les recommandations soigneusement exprimées dans le *Motu proprio* ont été comprises et appliquées par les paroisses parisiennes. Mais il faut, pour être juste, diviser celles-ci en deux catégories : les riches et les pauvres. Ces dernières ne peuvent consacrer au luxe qu'est la musique qu'un très minime budget, elles sont donc dans la presque absolue impossibilité de suivre les conseils judicieux édictés par le Pape ; les éléments dont se composent leurs maîtrises sont insuffisants, et le temps consacré aux répétitions beaucoup trop limité pour que les chœurs puissent se livrer au travail ardu qu'exige une exécution même seulement satisfaisante du plain-chant. Ne leur faisons pas grief de la faiblesse des interprétations et du mauvais choix des œuvres qui figurent à leurs programmes puisque aussi bien ce n'est pas, la plupart du temps, le désir de bien faire qui leur manque. Mais la question se pose tout autrement pour un certain nombre de paroisses riches, auxquelles, malgré la loi de séparation, le denier du culte rapporte encore annuellement des sommes fort respectables, et qui ont à honneur de se placer au premier rang par l'éclat et la perfection de leurs exécutions musicales. Et bien pour celles-là, et je le constate à regret, le