



DOGME MUSICAUX

Les Règles du Contrepoint
et de l'Harmonie

(Suite)

III

PARALLÉLISME

A l'origine, les mélodies se chantaient à l'unisson et à l'octave.

Bientôt, se conformant aux lois naturelles (1) de l'oreille humaine, — qui, ici, se rencontrent avec les lois acoustiques, — les musiciens primitifs inventèrent l'Organum ou Diaphonie (2), car le premier intervalle qui leur sembla harmonieux fut la quinte, puis la quarte.

Donc, ils se plurent aux successions parallèles de cette consonance et de cette dissonance (langage contrapuntique) (3).

La première trouvaille harmonique qui paraît avoir succédé à l'Organum, ou tout au moins l'avoir complété, est, sans doute, le Faux-bourdon.

Il est naturel, en effet, à l'oreille humaine — après avoir accepté les deux premiers intervalles de la série des harmoniques — de ressentir la nécessité d'une consonance moins crue, moins claire, plus vague et plus douce, la Tierce (4) — qui, dans la série des harmoniques, succède à la quarte.

Le Faux-bourdon consista d'abord en une succession parallèle de tierces.

Dans le Faux-bourdon à trois voix on entendra le plain-chant de deux voix parallèles, l'une notée à la tierce supérieure, l'autre à la tierce inférieure : l'accord parfait était trouvé.

(On commençait et on finissait par la quinte nue, d'où naquit, en partie, une loi contrapuntique) (5).

Chose curieuse, la voix inférieure dans la notation, était confiée à un soprano et se chantait à l'octave supérieure (6), si bien que les chanteurs du XIV^e siècle appliquaient, sans l'avoir observée théoriquement, la loi naturelle des renversements, découverte (?) par Rameau au siècle XVIII^e.

Il n'est guère étonnant que les mélomanes du moyen âge se soient vite fatigués de ce parallélisme continu.

(1) Ces lois, j'ai pu les observer sur des êtres primitifs et j'en ai suivi la progression. J'ai connu une vieille paysanne, merveilleusement douée au point de vue musical, possédant une voix fort juste et connaissant un grand nombre de chansons populaires, de style très ancien. Elle ne put d'abord entendre de musique à plusieurs voix : bientôt son oreille s'habitua à la quinte et à la quarte (organum), puis elle prit plaisir, peu à peu, à entendre les tierces et les sixtes. Actuellement, elle ne tolère pas encore la musique à trois voix ; l'accord parfait, même, la choque.

Elle habite au fond de la Vendée en un pays retiré où l'on ne chante qu'à l'unisson.

(2) L'Organum consiste en un parallélisme constant de quartes ou de quintes.

(3) Voir plus loin.

(4) On est convenu d'appeler la Tierce — et son renversement la Sixte — consonances imparfaites.

(5) En contrepoint on commence par l'unisson, octave ou quinte ; on termine par l'octave ou l'unisson.

(6) On avait donc, au lieu d'accords parfaits dans la position fondamentale, une suite d'accords de sixte 1^{er} renversement).

Et d'abord, il cessa d'évoluer « note contre note ». On donna à l'organum des valeurs plus brèves qu'au cantus firmus, et déjà s'esquissait un naïf contrepoint fleuri.

De cette diminution du cantus firmus naquit la Pédale et avec elle s'affirma une réaction contre le mouvement parallèle ou direct, faisant place au mouvement oblique.

La Pédale fut théoriquement expliquée dès le XII^e siècle... (il y avait déjà longtemps que le Triton était prohibé).

La Pédale — qui doit son nom, sans doute, à ce qu'on l'exécutait à l'orgue, sur le clavier pédalier (car il n'y avait, en ce temps-là, que des pédales inférieures, alors que, bien antérieurement, les Grecs avaient connu les pédales supérieures) — la Pédale était un moyen ingénieux d'affirmer la tonalité et de rompre la monotonie de ce parallélisme continu.

On trouva un moyen nouveau et plus ingénieux encore de lutter contre l'organum, lourd et désuet, et l'on inventa le Déchant.

On l'inventa ou plutôt on le remit en honneur, car au XII^e siècle déjà, il était connu sous le nom « chant sur le livre » : alors on l'improvisait.

Il ne devait pas tarder à prendre, dans l'art musical, une place importante, et, de lui, devait naître, bientôt, le contrepoint.

Au mouvement direct ou oblique, il opposait le mouvement contraire.

Le parallélisme avait vécu. Ces divers essais polyphoniques étaient soumis, depuis leur principe, aux lois relatives au Triton.

Bientôt, et sans doute sous l'influence du déchant, les théoriciens créèrent peu à peu des lois nouvelles régissant l'emploi du parallélisme.

Voici les plus respectées...

**

1^o Deux quintes ou deux octaves ne peuvent se succéder, par mouvement parallèle sur-tout (1).

Ce précepte est raisonnable.

En effet, lorsque deux parties indépendantes chantent deux mélodies capables, en se contrepointant, de former un « tout » harmonieux, il est pénible pour l'oreille qu'elles se fassent entendre tout à coup en succession de quintes, il est sans intérêt qu'elles procèdent subitement par octaves parallèles.

Quant à l'organum primitif, on l'emploie de nouveau, aujourd'hui, avec succès, et il peut donner lieu à des effets curieux.

Cependant, il faut se méfier de ces suites de quintes justes : elles donnent l'impression que chacune des parties chante en un ton différent.

La mineur



Le mineur

Cela n'a lieu, du reste, que si l'auteur ne prend pas soin de renforcer celle des parties qui chante dans le ton qu'il veut imposer.

(L'emploi de la Pédale (2) peut servir ici — et a servi — à indiquer nettement la tonalité.)

Enfin, il ne faut pas oublier que la quinte, — comme l'octave, — continuellement employée ainsi, peut, en bien des cas, n'être que le

(1) Certains théoriciens succèdent, en bien des cas, les quintes et octaves se succédant par mouvement contraire.

(2) Voir plus haut.

renforcement harmonique (1) d'une note fondamentale.

On ferait un livre pour classer tous les cas où le parallélisme des quintes est excellent et ce livre serait inutile, car n'importe quel homme de goût trouverait soudain un nouvel emploi ingénieux du parallélisme suspect.

Il vaut mieux se borner à dire que, ici comme ailleurs, il faut consulter les lois naturelles et obéir à l'instinct musical seulement...

Si l'on ne possède pas cet instinct sûr, il vaut mieux se donner à quelque autre carrière.

**

2^o Deux parties ne doivent pas aboutir, par mouvement parallèle, à l'octave ou à la quinte.

Loi prudente, car, dans une œuvre rigoureusement polyphonique, d'un style doux, châtié et très pur, cette négligence des lois imposées produit mauvais effet : mais un musicien bien doué et attentif au charme de l'oreille ne la commettrait jamais.

De plus, il y a des cas nombreux et — quoiqu'on l'ait tenté — impossibles à énumérer, où la « faute » en question produit un effet excellent.

Ces mesures où elle s'étale complaisamment, en dehors des exceptions prévues, en sont un témoignage évident.



(Bach, Choral No.)

3^o Jamais deux sixtes ou deux tierces parallèles ne doivent être suivies d'une troisième (2).

Dans les œuvres des grands maîtres, l'application de ce précepte n'est qu'une exception.

On peut le défendre cependant en disant que ces deux intervalles donnent à la polyphonie quelque mollesse, lorsqu'ils se succèdent trop fréquemment.

L'emploi même en fut interdit dans les premiers âges du déchant.

**

Il n'est pas question ici des Parallélismes de Quartes (employés aussi dans l'organum) et dont il n'y a guère d'exemples dans la musique moderne.

La quarte, en effet, est considérée comme une dissonance (3). En effet, elle n'est pas agréable à l'oreille, peut-être bien parce qu'elle ne saurait contenir, entre ses deux notes extrêmes, le doux intervalle de Tierce.

Mais l'on peut fort bien se contenter de ce qu'un musicien ingénieux en trouve quelque jour un emploi inattendu et savoureux.

(1) Les jeux de mutation de l'orgue le prouvent ; sans doute, ils furent les premiers jeux de l'Orgue (organum-outil-instrument), et peut-être à cause de cela, le même terme désignait à la fois l'instrument aux jeux polyphoniques et la polyphonie vocale.

(2) Interdit également le parallélisme de plus de trois parties, dont beaucoup de compositeurs modernes ont tiré de si charmants effets.

(3) Voir plus loin la définition des dissonances.

Enfin, il n'a pas été question des *Parallélismes d'unisson*.

Ils seraient, au reste, d'un bien faible effet, mais il n'y a pas lieu de les interdire, car, en contrepoint, l'unisson, en dehors de la première et de la dernière mesure, est absolument prohibé.

4° Les parties ne doivent pas se croiser (dans les contrepoints compliqués, le croisement est parfois toléré).

En effet, le *croisement* peut donner à la polyphonie (surtout à deux voix) un aspect grimacant.

Mais les œuvres, les essais même, d'un musicien bien doué ne grimaceront jamais, et quelques lois qu'on invente, les productions d'un individu musicien en dépit de la nature grimaceront toujours.

Au début de la Fugue Ricercata (dans l'*Offrande musicale*), Bach écrit ceci :



(Offrande musicale.)

Il y a là un croisement que Bach aurait pu éviter facilement, qui est donc bien évidemment voulu, et qui produit un effet délicieux.

Au moyen du *croisement*, Palestrina atténue souvent les *Parallélismes interdits*.



C'est fort habile, mais l'on ne saurait recommander un emploi fréquent de ce subterfuge.

IV

• DISSONANCES

Il serait irréflecti de croire que, dans le langage musical, le mot *dissonnance* signifie sensation harmonique désagréable; cette expression contient un sens très différent.

Elle s'applique à un intervalle harmonique — ou à un accord — que l'oreille ne saurait accepter comme concluant ou comme initial.

C'est là une impression que tout musicien subit et qu'on ne saurait expliquer nettement à qui ne la sentent pas.

Tout au plus peut-on tenter de la décrire.

Ainsi, lorsque nous entendons la quinte Do-Sol, il nous paraît qu'elle peut commencer un morceau de musique; notre oreille ne demande pas qu'elle soit amenée par un intervalle précédent.

Et si une phrase musicale s'arrête sur le même intervalle, nous avons l'idée que le morceau est fini, notre oreille ne réclame pas un intervalle conséquent. Il y a *consonance*.

Donc, tout intervalle ou accord qui n'est pas une *conséquence* et n'appelle pas de *conséquence* est dit *consonant*.

Au contraire, si nous entendons la quarte Sol-Do, nous éprouvons d'abord un étonnement (1), notre oreille, d'abord, est surprise que cet intervalle arrive soudain sans être précédé d'un intervalle qui le justifie, puis notre

(1) On n'en conclue pas que tout étonnement musical doit être prohibé. Rien ne doit être prohibé, il faut seulement que tout arrive en bon lieu. Il y a des surprises harmoniques exquises.

sens musical réclame la *conséquence* de cette sonorité inachevée. Il y a *Dissonnance* ().

On peut soutenir — c'est l'avis de M. Riemann — qu'il n'y a pas d'accords dissonnants comme on serait tenté de le croire : il y a seulement des accords qui contiennent des notes *dissonnantes*.

Ainsi, dans l'agrégation de sons Do-Fa-Sol, le Fa attire Mi, qui forme avec Do et Sol l'accord parfait majeur, le Fa est alors note dissonnante; le Sol peut amener le La, ce qui donne l'accord de Fa, 2° renversement, — et les deux notes Fa et La appellent Mi et Sol, — nous revenons à l'accord de Do; l'Ut peut encore appeler le Si, ce qui donne une septième de dominante (sans quinte); alors Fa, à son tour, attire Mi, et Si revient à Do.

De ces phénomènes naturels, — ils sont innombrables même dans des harmonies aussi simples, — on a tiré naturellement des *Dogmes* oppresseurs et inutiles.

Il est curieux d'expliquer les principaux. Ils eurent pour cause le désir impérieux — ressenti par toute oreille avide d'harmonies pures — d'accepter les *Dissonnances* seulement lorsqu'elles sont engendrées, puis expliquées — donc précédées et suivies — par une *Consonance*.

On dit, en langage de métier : *préparées et résolues*.

1° — PRÉPARATION DES DISSONANCES

Cette précaution harmonieuse est abandonnée depuis Monteverde. On n'y prend plus garde que dans les devoirs d'école.

Il serait imprudent de la mépriser; elle donne au style — surtout dans l'écriture vocale — une clarté, une douceur, une *facilité de compréhension et d'exécution*, qu'il serait péril de nier.

Elle peut aussi devenir la cause d'une lourdeur d'écriture et d'une monotonie très grande: elle est un obstacle à une foule de trouvailles harmoniques.

Les œuvres des maîtres témoignent du peu de cas qu'ils ont fait de ce précepte.

2. — RÉSOLUTION DES DISSONANCES

a) Attraction

1° La note sensible doit monter à la tonique toutes les fois que celle-ci appartient à l'accord suivant.

Ainsi seraient supprimés tant d'enchaînements agréables à l'oreille!!



Est-il besoin d'ajouter que cette loi paraît ne pas prévoir que bien des pages musicales sont écrites sur des modes absolument différents du Majeur et du Mineur.

(1) La quarte ne donne l'impression de dissonance que prise comme intervalle (à deux voix) et, dans les accords, lorsqu'elle se forme entre la basse et une des notes de l'accord parfait (= renversement).

2. Dans la quinte diminuée — et son renversement, la quarte augmentée — *dissonnances naturelles*, qu'on appelle inutilement, *consonances attractives*, la note supérieure (4° degré de la gamme) doit descendre d'un 1/2 ton. (Naturellement la sensible monte, comme toujours, à la tonique.)

Quoique, sous les noms de *Non-résolution* et de *Résolution exceptionnelle*, on admette des cas où cette règle peut n'être pas observée, elle semble bien inutile et nombreux sont les maîtres qui n'y ont pas obéi.

Mozart, le plus purement musical de tous, écrit ces mesures délicieuses :



(Sonate en Fa.)

On trouve encore ces troublantes suites de septième diminuées, dans Bach :



(Fantaisie chromatique.)

Ce qui est incontestable c'est que, la plupart du temps, il est agréable à l'oreille que les notes d'une *consonance attractive* ne se déplacent que par demi-ton ou, tout au moins, par degrés conjoints; là, comme ailleurs, les plus petits mouvements mélodiques sont les meilleurs.

Mais un sage se gardera bien de faire de cette *remarque*, observée d'après la nature des sensations musicales, une Règle harmonique, une Loi à quoi il faut obéir, un *Dogme* qu'il faut adorer.

De même que pour les accords de 7° dominante et diminués, traités, comme on l'a pu lire plus haut, par Mozart et Bach, on ne saurait accepter cette loi pour les accords de neuvième qui, eux aussi, contiennent la consonance attractive (qui n'est autre que le fameux *Triton*, si mal compris encore aujourd'hui par les théoriciens).

Rien n'est exquis pour l'oreille comme ces neuvièmes s'enchaînant et s'enlaçant dans Wagner, dans Liszt, dans Franck...

b) Dans les accords dissonnants, septièmes mineures, septièmes majeures, qui ne contiennent pas la consonance attractive, il n'y a qu'à résoudre, tout simplement, la note dissonnante en la faisant descendre à la note voisine.

Et c'est tout aussi simple que cela! — et, même, on a assez de bienveillance pour ajouter à cela quelques tolérances exceptions...

Et, tacitement, l'on accuse Beethoven, Weber, Mendelssohn et surtout Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Franck, de n'avoir pas écrit purement, car leurs œuvres abondent en accords dissonnants nullement résolus selon ce précepte.

Mais qu'importe au musicien bien doué : a-t-il d'autre loi que les joies naturelles de son instinct musical?

Cependant, s'il faut se garder d'avoir pour ces *Dogmes* le respect que l'on ne doit qu'aux

ois naturelles, émises par l'homme doué d'un esprit scientifique et qui observe et qui constate, il convient de ne pas oublier qu'ils eurent leur origine même dans des exigences auditives propres à tout homme bien doué.

La préparation et la résolution des dissonances sont absolument naturelles dans certain style très pur et il est fort bon pour l'élève d'accoutumer son oreille à apprécier, par elles, les nuances les plus délicates de la sonorité; il n'en goûtera que mieux les richesses des harmonies hardies, saura ne pas les employer maladroitement et inutilement, il acquerra en même temps plus de souplesse dans l'écriture.

Même on peut soutenir que, souvent, les traités de contrepoint sont trop tolérants. En voici un exemple entre plusieurs autres: il est convenu que toute dissonance doit être précédée et suivie, par mouvement conjoint, d'une consonance.

Or, pourquoi admet-on que ce mouvement conjoint, qui relie les deux consonances à la dissonance, ne doit exister que dans le contrepoint, et non dans le chant donné.

Pourquoi ne pas interdire à l'élève la dissonance lorsque le chant donné procède par mouvement disjoint.

Ainsi dans cet exemple :



Pourquoi tolérer, au premier temps de la 3^e mesure, la dissonance si bémol-mi alors que précédemment la mélodie grave a monté d'une tierce. C'est là une préparation insuffisante; il doit y avoir mouvement conjoint dans les deux parties (comme le montre la préparation de la dissonance précédente).

Il faut laisser l'élève libre, absolument libre, lorsqu'il compose, mais il faut exercer son oreille et sa plume, par l'observance, acceptée par lui et comprise, des plus délicats scrupules de l'instinct musical.

C'est seulement par la science parfaite que l'on peut aimer la Beauté libre et mépriser consciemment le Dogme.

V

FAUSSE RELATION CHROMATIQUE (OU D'OCTAVE)

Une partie quelconque d'un accord ne doit pas former un intervalle chromatique avec une autre partie de l'accord suivant.

C'est, en effet, la plupart du temps d'une laideur effroyable et toujours d'une exécution vocale très pénible.

Cependant le génie a souvent violé cette loi avec succès et, de nos jours, plus d'un auteur en tire des effets charmants.

Bach écrit hardiment ceci :



(La Passion selon Saint-Mathieu.)

Et l'étrangeté de ces accords sera toujours d'une séduction profondément troublante et majestueuse.

Au reste, cette mesure contient toute une

série de « fautes de contrepoint » et elles sont d'une beauté incontestable.

De Bach encore, ceci :



(Clavecin bien tempéré.)

et ceci :



(Clavecin bien tempéré.)

Le grand Palestrina, avec moins de bonheur, a pratiqué cette bizarre fausse relation en maints endroits de ses œuvres.

En voici un exemple :



(Office du Jeudi-Saint.)

L'harmonie de ces deux mesures est, de beaucoup, moins agréable, n'est-il pas vrai, que celle des exemples tirés de la Passion et du Clavecin ?

Et cependant elle peut être — au point de vue dogmatique — acceptée, comme faisant partie d'une Marche harmonique. (La Marche harmonique est un procédé qui permet toutes les laideurs.)

Donc ces mesures de médiocre sonorité sont plus conformes aux Règles que les sublimes mesures de Bach !

Pour terminer ce chapitre, il est amusant de citer une mesure extraite d'une Fugue du Clavecin bien tempéré.



C'est divinement beau et il y a là — cause absolument nécessaire de cette beauté — un croisement — un frottement (causé par une dissonance non résolue) — une fausse relation de triton — une fausse relation chromatique — un parallélisme de 4 tierces — et toute une série de dissonances non préparées ni résolues.

PETITES RECETTES

On enseigne un tas de petits procédés pour bien écrire qui ne sont mêmes pas des dogmes et dont la connaissance est aussi inutile à un musicien qu'est superflue, pour un écrivain, l'étude des figures de rhétorique, et vaine, pour un philosophe, la logique de Port-Royal.

Tout cela s'appelle : Changement de position, Echanges de notes, Redoublements, etc.

DEFINITIONS INUTILES

Une manie des théoriciens est encore de définir toutes les combinaisons d'écriture qu'un musicien emploierait instinctivement: tel M. Jourdain faisait de la prose, et, ici, le théoricien c'est le philosophe de M. Jourdain.

Ainsi sont décrits les Retards, Appoggiatures Broderies, Notes de passages, Dissonances de retour, Ornaments, Marches harmoniques... etc.

EXERCICE INUTILE

Autrefois, par indolence, les compositeurs écrivaient sous la mélodie ou sous les parties concertant en contrepoint, une simple basse : ces notes graves étaient surmontées d'un chiffre qui indiquait de quel intervalle il les fallait accompagner, et un claveciniste ou organiste réalisait les accords, à première vue, au Clavecin ou à l'orgue.

La réalisation de cette abréviation pratique est devenue, sous le nom de basse chiffrée, un exercice d'école : on ne saurait en démontrer l'utilité et, à bien des égards, il est nuisible, car il ôte de l'initiative à l'élève, qui, bientôt, ne sait pas se passer du chiffre et est arrêté dans l'élan qui l'entraîne à trouver librement des accords.

Il serait absolument erroné de croire que, étant bien prouvé le peu d'importance artistique des Règles de contrepoint et d'harmonie, il est inutile de se livrer à l'étude de la musique.

Il faut seulement y être clairvoyant et attentif à comprendre.

Chacune des lois imposées par les dogmatiques est l'observation d'un cas particulier qu'ils ont eu le tort de généraliser, ou d'un cas général qu'ils ont cru utile d'imposer comme absolu et sans exception.

Autrement dit, aucune combinaison sonore ne doit être repoussée de parti pris et aucune ne doit être acceptée comme impeccable en elle-même.

Tout, en art, dépend des circonstances.

Quelques mesures de Wagner seraient intolérables dans Palestrina et quelques mesures de Palestrina nuiraient, dans une œuvre de Wagner, à l'unité générale.

De même, des colonnes et un fronton grecs feraient aussi mauvais effet, servant de péristyle à Notre-Dame, qu'une des tours de cette basilique surmontant le Parthénon.

Quatre vers de Mallarmé dépareraient une page de Racine et quelques lignes de Racine auraient l'air bien étrange dans un sonnet de Mallarmé.

Il nous faut donc tout apprendre, tout connaître, tout comprendre, pour aimer toute Beauté — car la Beauté prend toutes les formes possibles — et pour être aptes à exprimer, sans efforts et naturellement, les pensées esthétiques qui sont en nous.

Il faut haïr les Dogmes parce qu'ils rétrécissent le domaine infini de l'Art, parce qu'ils sont une des formes de l'ignorance qui se complique de despotisme et de pédanterie.

On ne saurait enseigner à l'élève doué d'un instinct vraiment musical — il faut dédaigneusement ignorer qu'il y a des monomanes qui, possédant une oreille fautive, se livrent à l'étude des sons — on ne saurait donc enseigner au musicien-né rien autre que de se connaître musicien — lui-même, de perfectionner son ouïe

musicale, par la science des sons, par l'observation des phénomènes sonores, par l'étude des maîtres, par la connaissance, en un mot, des *lois naturelles* de la musique; de perfectionner son goût par la contemplation de cette unité de style qui régit tout dans les œuvres humaines ou les spectacles naturels qui nous semblent beaux. En lui, spontanément, naîtra bientôt le désir, le besoin d'assouplir sa plume par des exercices nombreux, difficiles et variés; le maître alors l'y aidera, lui suscitera des pièges et l'habitue à rechercher *pour elle-même* la beauté sonore, car la musique est surtout Musique et bien moins Architecture, Peinture ou Psychologie.

JEAN HURÉ.

Apaisement et Concorde

Une partie de la presse musicale vient d'être le théâtre d'une polémique qui, ayant été motivée par des questions artistiques, a rapidement dégénéré en querelles personnelles. Notre direction et plusieurs de nos confrères ont été pris à partie avec un choix de termes et de moyens qui en disent long sur la moralité de nos agresseurs.

Nous leur répondrons simplement ici par l'article que nous adressions "A nos lecteurs" dans le *Monde Musical* du 15 octobre 1903. Après avoir montré l'importance prise dans ces dernières années par la presse musicale, et après avoir énuméré les titres de toutes les revues de notre spécialité, nous ajoutions :

« Il ne faut pas croire qu'aucun de ces journaux soit complètement négligeable. Chacun représente une opinion, a son caractère propre, sa particularité, son point de vue, et offre un attrait spécial. Les uns sont fort anciens, les autres sont seulement nés d'hier, et, quoique leur importance soit fort variable, ils ont tous une certaine part d'intérêt. A tous, nous souhaitons sincèrement longue vie et prospérité. »

Nous n'espérons pas que cette déclaration ramènera à de meilleurs sentiments ceux pour lesquels l'injure est une profession. Ils ont l'immense avantage de nous faire revenir sans cesse, en dépit d'excitations passagères, vers des mœurs beaucoup plus calmes et plus simples que les leurs.

Aujourd'hui, comme hier, nous faisons de notre liberté et du respect de toute opinion sincère, honnêtement exprimée, l'essentiel de notre bonheur. Ceci ne veut pas dire que nous puissions jamais être complaisants et que nous laissions sans protester s'accréditer d'inconvénients mensonges.

Ce que nous voudrions, c'est que tous ceux qui aiment sincèrement l'art, tous ceux qui ont une âme franche, tous ceux qui ne confondent pas musique avec boutique, justice avec gendarme, et Bruneau avec Dreyfus, unissent leurs forces pour le bien commun. Tout en restant indépendantes, il est des activités qui pourraient marcher dans le même sens, agir au même moment et atteindre un but auquel personne n'arrive parce que chacun veut s'en rapprocher isolément.

En attendant que cela soit, nous continuerons notre route en naïfs serviteurs de l'art, quitte à passer pour ridicules aux yeux de certains. Nous aurons toujours un peu de pitié à leur donner.

LE MONDE MUSICAL.



"Miarka"

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Miarka*, comédie lyrique en quatre actes, de M. Jean RICHARDIN, musique de M. Alexandre GEORGES. (Enoch et C^{ie}, éditeurs.) Première représentation le 7 novembre.

Voilà, enfin, un poème qui, avec des allures de légendes, montre, au milieu de la vie morne de chaque jour, un peu de rêve et d'irréel, avec beaucoup de vérité!

Voilà, enfin, une musique qui *chante librement*, qui *chante vocalement* et qui, dès les premières mesures du poème, semble heureuse de chanter encore, de chanter toujours, d'être mélodique avec ingénuité, avec abondance!...

Voici, en raccourci, l'histoire que nous racontent des rythmes variés.

Miarka naît. — Nous ne savons pas de qui elle naît; elle naît dans une roulotte mystérieuse que traîne une vieille femme, une Romane; elle naît près d'un joli village, la Thiérache, où nous voyons les enfants apprendre à lire, *ba, be, bi, bo, bu*, des vanniers tourner la tresse, des laveuses rire et battre le linge à la rivière; où nous entendons l'innocent oiseleur Gleude jouer doucement de la flûte à treize tuyaux, ce qui met fort en colère le maître d'école, bientôt interrompu lui-même par les cris d'effroi qui signalent l'arrivée de la vieille.

Elle passe pour sorcière et croit l'être; elle menace ceux qui voudraient la mettre en fuite, elle leur apprend que

Miarka vient de naître, elle a du sang de roi.

Et la Vougne, l'aïeule de Miarka, la Vougne, vieille héroïne mystérieuse et vagabonde, et insoumise à nos lois, prenant doucement en ses bras le berceau où dort l'enfant, la baptise selon les rites des Romanis;

« Dans l'eau qui court sans but, dans l'eau qui court sans fin »

Elle la baptise... puis l'offre à la chaude splendeur du « *Soleil de diamant* », du « *Soleil qui crée* », du « *Soleil de sang* ».

Miarka grandit. — Elle grandit près de sa grand-mère et près de Gleude, l'oiseleur, qui l'aime tendrement et ne le dit pas.

Miarka s'instruit. — Elle apprend de la Vougne les chansons de sa race, qui disent l'histoire du monde et des choses. Elle sait aussi que personne ne doit connaître ces chansons, pas même Gleude l'oiseleur, pas même M. le maire, qui, cependant, est bienveillant pour les Romanis, dont il veut écrire l'histoire fière, mais la Vougne repousse sa curiosité indiscrète et lui chante la chanson du savoir :

Le savoir est pareil à l'eau,
Le savoir est pareil au feu...

Mais si tu laisses couler la source,
Elle deviendra une rivière,
Demain tu y seras noyé.
Et si tu laisses flamber la flamme
Elle brûlera demain la forêt
Où tu passes pour t'en aller.

Miarka apprend encore qu'elle doit se garder à l'Inconnu qui l'attend.

Ah! prends garde, il a l'âme jalouse
Le Roi dont tu seras l'épouse,

Le Roi promis par les tarots,
Lui qui te rendra le diadème
De ton aïeul,
Lui qui doit venir et qui t'aime.
C'est lui qu'il faut aimer, lui seul.

Et dans un rêve divin, évoqué par la Vougne, Miarka voit les Romanis et leur Roi qui se pressent vers elle.

Miarka n'aime pas. — Elle n'aime pas Gleude, l'oiseleur, qui l'aime, et ose enfin le lui dire.

Miarka se défend. — Elle se défend de Gleude affolé d'amour, en qui le désir fait renaitre la brute inassouvie...

Elle se défend et Gleude s'immole à elle; de nouveau il taira son amour, et, dans la douleur, ne sera plus que l'ami fidèle.

Miarka souffre de la peine de son ami, mais elle se doit à celui qui vient vers elle et qu'elle ne connaît pas; et Miarka va vers son destin, mais elle regrette un peu de ne pouvoir aimer Gleude comme il l'aime.

La Vougne craint qu'elle ne se laisse attendrir; elle incendie le logis qui lui fut hospitalier et, suivie de Gleude résigné, elle s'enfuit sur les routes sans fin, avec Miarka.

La Vougne, trop vieille, va mourir sur la route nue et Miarka regarde les nuages qui errent dans le ciel changeant.

Elle chante :

Nuages, nuages, que vous êtes loin!
Nuages, nuages, que je suis lasse!
Et sur vos seins à la peau blanche
Je voudrais tant me reposer.

Mais Gleude, fidèle, à entendu les Romanis. Il les appelle et, sacrifié, il les conduit; leur roi apparaît à Miarka, il la « *reconnaît* », elle l'aime.

Miarka s'en va. — Elle s'en va avec les Romanis, car elle devient, selon les rites mystérieux, l'épouse du roi qu'elle attendait... et La Vougne meurt, dans cette gloire naissante, heureuse.

Tel est ce poème exquis, enlaidi ici d'une sèche analyse.

C'est l'œuvre généreuse d'un grand poète.

* * *

Les *Chansons de Miarka* sont écrites depuis bientôt vingt ans!!

Aujourd'hui elles triomphent au théâtre et jamais succès enthousiaste ne me causa tant de joie. La musique de M. Georges est étrange et neuve. Il semble que l'auteur ait ignoré Liszt, Wagner et Franck... Lorsqu'il n'accumule pas les trouvailles exquises et très curieuses, étrangères à tout le mouvement musical actuel, il a des ingénuités charmantes. Tout comme Meyerbeer n'y eût pas manqué, il décrit — un de nos grands confrères l'a remarqué justement — la terreur indignée de Miarka, par un cri arpégéant une septième diminuée.

Mais lorsque M. Alex. Georges *invente*, il nous fait ressentir un charme si particulier, si éloigné et dédaigneux de tout procédé — ses moyens musicaux sont incroyablement simples — que l'on reste étonné et ravi. Toute cette musique, abondante, intarissable, ne ressemble, même de loin, à rien qui ait été tenté, et l'on ne saurait expliquer en quoi elle est si nouvelle. Ce qu'il faut surtout remarquer c'est que les voix *chantent*... elles sont traitées *vocalement*... et combien je suis heureux de saluer, avec une joie respectueuse, un auteur qui aime sensuellement la voix humaine et lui fait dire des mélodies, au lieu de s'occuper seulement à imiter le langage parlé, à composer de la musique aussi peu musicale que

LE SAMUD

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes. Paris