

peuse solennité que la cérémonie s'est continuée, présidée par M. l'abbé Picque, ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Evreux.

M. l'abbé Cresté, professeur à l'école St-François-de-Sales à Evreux, a, en véritable artiste, fait entendre l'instrument ; c'était plaisir et joie que de le suivre, développant ses improvisations, d'un sentiment profondément pieux et plein cependant de cette finesse qui révèle le goût naturel, développé par l'étude.

L'église de Rugles possède aujourd'hui un grand et bel orgue, grave, sonore, et c'est merveille de voir comment nos facteurs parisiens savent tirer d'un amas de tuyaux un véritable instrument. Disons-le à leur honneur.

CORRESPONDANCE

M. Mathis-Lussy nous prie de publier la lettre suivante :

A M. Breslaur, Rédacteur du
Klavier-Lchrer, à Berlin.

Monsieur,

Dans le numéro 24 de votre si intéressant journal que vous avez bien voulu m'adresser, vous me mettez en demeure de vous donner la raison qui m'a déterminé à désigner par le terme de « *médiant* » la 3^e note de la gamme.

Cette raison est des plus simples.

Quand j'ai publié, en 1863, les *Exercices de Piano* et préparé la publication du *Traité de l'Expression musicale* (1), je n'avais aucune prétention au rôle de réformateur, nulle envie d'ergoter sur des notes. Je me suis simplement servi des *termes techniques* employés dans tous les ouvrages de théorie musicale français. Ces termes n'en ont pas moins été compris. Les *Exercices* en sont à la 2^e édition ; le *Traité de l'Expression* a atteint la 6^e édition française et il a été traduit dans presque toutes les langues de l'Europe. Mais votre mise en demeure m'a fait réfléchir et je prends la liberté d'y répondre.

Les notes de la gamme ont reçu des noms se rapportant, soit à la position qu'elles occupent dans la gamme, soit aux fonctions qu'elles y remplissent. *Tonique*, *dominante*, *sensible* désignent fonctions ; *médiant*, *sous-dominant*, *sous-sensible*, *sous-médiant* désignent positions.

Les français appellent la 7^e note *sensible* ; les allemands lui donnent le nom de *Leitton* ; la 7^e note de la gamme n'étant pas à un plus haut degré *active*, *Leitton* que la 4^e, il aurait été rationnel de l'appeler *sensible supérieure*, *Ober-Leitton* et la 4^e *sensible inférieure*, *Unter-Leitton*. Car ces deux notes ont la même importance harmonique et mélodique.

Frappées simultanément, le *si* demande le *ut* ; le *fa* exige le *mi* avec une égale force attractive. En montant, le *fa* termine le 1^{er} tétracorde, attiré qu'il est par le *mi*, dans notre mauvaise gamme, dit Grétry ; le *si*, au contraire, attire le *ut* et termine le 2^e. Le *si* est le modèle des dièses : il tend à monter à la *tonique* ; le *fa* est le modèle des bémols : il tend à descendre à la *médiant*. Frappées simultanément, ces deux notes forment une dissonance et leur résolution engendre dans l'harmonie le *mouvement contraire*. A cause de leur puissance attractive, passionnelle, St-Ambroise en défendait usage. Elles forment le fameux *triton*, intervalle diabolique.

St-Ambroise a bien fait, à son point de vue. Il a pressenti ce qui est arrivé mille ans après. Le jour où ces deux notes frappées simultanément ont été employées, et l'effet qu'elles produisent harmoniquement *accepté* les 7 gammes anciennes étaient per-

dues ! Et cela au bénéfice de nos deux gammes modernes : la *majeure* et la *mineure*.

Il y aurait une belle et longue dissertation à faire sur ce sujet !..

Revenons à la *médiant*, 3^e note de la gamme qui vous offusque. Certes, on aurait bien fait de lui donner le nom de *modale-inférieure* et à la 6^e note le nom de *modale-supérieure*. Ces deux notes *baissées* ou *haussées* transformant une gamme majeure en gamme mineure et vice-versa. Seule, la 2^e note de la gamme n'offre rien de caractéristique, de *fonctionnel*. Elle est dépourvue d'attraction et monte, selon les exigences de l'harmonie, au *mi*, ou bien descend au *ré*. Aussi l'appelle-t-on indifféremment *sus-tonique* ou *sous médiant*. C'est à elle qu'on aurait dû donner le nom de *médiant* : c'est la *médiatrice*, la note de jonction entre les éléments harmoniques qui composent la *cadence majeure* et ceux dont est composée la *cadence mineure*.

En effet, si on part du *fa*, véritable génératrice, *Mater genitrix*, de notre système, de notre gamme moderne, — connu des chinois — paraît-il, il y a quelques milliers d'années, on trouve par *superposition* de *tierces*, la *gamme harmonique* : *fa-la-do* ; *do-mi-sol* ; *sol-si-ré* ; trois accords majeurs de quinte avec lesquels on fait la *cadence majeure pure*. Puis, en prenant le *ré*, dernière note de cette première série d'accord, pour point de départ de la série nouvelle on obtient : *ré-fa-la* ; *la-do-mi* ; *mi-sol-si*, qui fournissent la *cadence mineure pure*, ancienne. Donc *ré* est la note médiatrice entre les éléments composant la *cadence majeure* et ceux qui composent la *cadence mineure* à ce titre elle mériterait le nom de *médiant*.

Quel que soit le nom qu'on lui donne, le *ré* est la base de l'accord de quinte, *ré-fa-la*, et de l'accord de 7^e : *ré-fa-la-do*, dont le 1^{er} renversement donne : *fa-la-do-ré*. A chaque instant ce dernier accord se présente avec l'altération, la *chromatisation* du *ré* : *fa-la-do-ré dièse*, ou bien encore avec double altération : *fa dièse-la-do-ré dièse*. Dans mes ouvrages cités plus haut, j'ai appelé ces deux accords : accords de 7^e avec simple ou double altération. Voici pourquoi.

La tierce est la base des accords ; un accord à l'état direct, *normal* n'est qu'une superposition de *tierces*. Du moment qu'il contient une *seconde* c'est le résultat d'un renversement. Donc, *fa-la-do-ré dièse* ne peut être que le 1^{er} renversement, avec *chromatisation* du *ré*, de : *ré-fa-la-do* ; l'accord : *fa dièse-la-do-ré dièse* ne peut être que le 1^{er} renversement de : *ré-fa-la-do*, avec double chromatisation, avec l'altération du *fa* et du *ré*.

Telles sont, très honoré Monsieur, les explications que votre mise en demeure m'a suggérées.

J'ose espérer que vous voudrez bien les accepter avec indulgence et agréer l'assurance de ma considération distinguée.

MATHIS-LUSSY.

Paris, 14 janvier 1893.

NOS ORGANISTES

M. CH. COLLIN

Nous recevons un intéressant envoi des œuvres d'orgue de M. Charles Collin, organiste de la cathédrale de Saint-Brieuc et compositeur de musique religieuse très estimé.

M. Ch. Collin, né en Bretagne en 1828, vint à Paris à l'âge de onze ans et grâce à l'intermédiaire de son ami Aristide Cavaille Coll, devint l'élève favori de Lefebvre Wély qui fut son seul maître. Il était aussi fort lié avec César Franck, mais à dix-sept ans il retourna à Saint-Brieuc où Cavaille Coll construisit pour lui un fort bel orgue que M. Collin tient encore à la cathédrale.

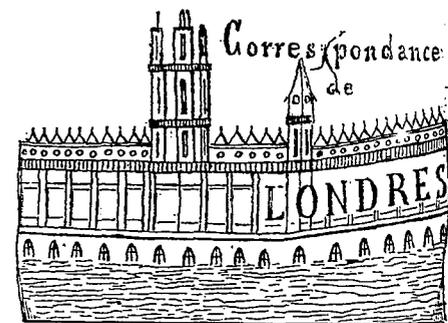
La place nous manque pour analyser tous les ouvrages de cet organiste, nous signalerons néanmoins à nos lecteurs les œuvres qui nous paraissent les plus remarquables. Par exemple : Un recueil de *cent pièces dans tous les tons majeurs et mineurs* (Leduc éditeur) renfermant des *andante*, *marches*, *prières*, *invocations*, *fanfares*, *absoutes*, etc... d'un sentiment élevé et d'une facture excellente. — *l'orgue à l'Eglise*, ouvrage divisé en 6 livraisons et contenant d'intéressants morceaux pour toutes les parties de l'office divin, un autre volume de six morceaux d'orgue chez les mêmes éditeurs que le précédent (Péregally et Parvy). — chez Novello à Londres : une collection de sept livraisons de nouvelles pièces se distinguant par les qualités que nous avons signalées plus haut, le sentiment religieux et la pureté de la forme. nous citerons spécialement dans ces dernières livraisons. les *andante* et les *communions* dans lesquelles l'auteur excelle.

Nous devons aussi parler des *Cantiques Bretons* où l'on retrouve toute la pittoresque poésie de ces vieux chants de l'Armorique d'une saveur si pénétrante, de la *Messe de Saint-Yves* sur des airs de cantiques bretons, des *Chants de la Bretagne*, des cantiques à Sainte-Anne et à N.-D. de Rostremen, des nouveaux *Noëls* publiés récemment et dans lesquels M. Collin a finement harmonisé tous les Noëls populaires français.

Le journal la *Maîtrise* a aussi donné plusieurs morceaux : *Communion*, *Élévation*, de M. Collin. Il existe encore un recueil de dix morceaux pour le grand orgue, des chœurs, des motets, de la musique d'orchestre, etc...

M. Ch. Collin est le père de l'organiste distingué de Notre-Dame de Rennes, premier prix d'orgue et de plain chant de l'Ecole Niedermeyer et de notre confrère Sullian Collin le sympathique directeur du *Sonneur de Bretagne*.

HENRY EYMIEU.



La saison d'opéra à Covent Garden, qui n'a pas duré moins de dix mois, a éclipsé par son importance toutes celles qui l'ont précédée ; il n'y a pas eu moins de cent soixante représentations.

Ce théâtre a monté trente œuvres dont cinq n'avaient jamais été jouées à Londres ; il a produit cinq opéras nouveaux : *La lumière d'Asie*, par Isidore de Lara ; *Elaine*, de Bemberg ; *Irmen-garde*, de Chevalier Emil Bach ; *L'ami Fritz*, de Mascagni et le *Trompeter von Sackkingen*, de Vessler, sans compter les drames de Wagner : *Ring den Nibelungen*.

Sir-Lago a produit au New Olimpic Eugène *Onégin*, de Tchaikowski, *l'Impressario* de Mozart et *Caedmar*, de Granville Bantocke.

La compagnie Carl Rosa, aujourd'hui Opéra Royal Anglais, a produit *Djamillé*, de Bizet ; *Le Postillon de Longjumeau*, d'Adam, et *l'Ami Fritz*.

Le début le plus important de la saison a été celui de Mme Calvé dans les deux premiers opéras de Mascagni.

Parmi les trop nombreux opéras-comiques, ou plutôt opérettes qui ont vu le jour, trois seulement

(1) Paris, au Ménéstrel, 2 bis, rue Vivienne.