

siècles suivants, peut être rajeunie. D'autre part ceux qui doivent leur vogue à la mode d'une époque, ceux-là ne présentent guère pour nous qu'un intérêt historique et documentaire et il semble bien difficile de les séparer de la présentation de leur création.

Il faut donc à tout prix se méfier de la tendance présente à généraliser la conception décorative dans un sens trop absolu : il n'existe et il n'existera jamais un style « décor de théâtre » uniforme pour tous les ouvrages lyriques. Il s'agit avant tout de respecter, de mettre en valeur le caractère propre d'un ouvrage d'où la nécessité pour le décorateur de posséder un bagage technique important étayé sur une grande érudition.

Si dans la tentative de M. Rouché on a pu constater fréquemment le mariage heureux de tempéraments analogues, il ne serait pas moins tout à fait ridicule de confier l'illustration de telle œuvre de Massenet à Picasso pour la même raison qu'il est pénible de voir Pelléas dans les décors de Jusseume.

Là où le décorateur vise à faire œuvre personnelle, indépendamment de la qualité de son talent, il risque fort d'y avoir lutte et désaccord entre sa personnalité et celle du musicien, mais c'est incontestablement celle du musicien qui doit l'emporter.

ANDRÉ BOLL.



## Polytonalité et Atonalité

Les tendances de la musique contemporaine ont par leur évolution sans répit mis à la disposition des compositeurs une écriture harmonique et contrapuntique nouvelle : la polytonalité et l'atonalité, qui, bien loin de détruire les principes fondamentaux de la musique comme on se l'est imaginé souvent bien à tort, ne font que continuer et pousser jusqu'au bout les idées soulevées par ces principes à mesure qu'à travers l'histoire les musiciens les utilisaient et les enrichissaient.

Il existe entre la polytonalité et l'atonalité les mêmes différences essentielles qu'entre le diatonisme et le chromatisme.

Le diatonisme implique la croyance en l'accord parfait (composé de sa fondamentale, de sa tierce majeure ou mineure, et de sa quinte) comme en une réalité fixe reposant sur une gamme majeure ou mineure que le musicien utilisera dans la composition de ses thèmes. Les mélodies diatoniques n'emploieront donc que les notes qui composent la gamme du ton dans lequel elle seront écrites et les modulations qui surviendront ne seront qu'une mise en mouvement pour aboutir à un plan tonal parallèle, ayant une fondamentale différente, reposant sur une autre gamme et un autre accord parfait, mais dont les rapports entre eux seront les mêmes que ceux des éléments du ton initial.

La croyance en douze tonalités définies, ayant pour base les différents degrés chromatiques de la gamme, devait, après avoir admis la possibilité,


grâce aux modulations, de passer d'un ton à un autre, amener à étudier les possibilités de superposer plusieurs tons et de les faire entendre simultanément. L'écriture contrapuntique devait aussi contribuer à ce résultat. Le jour où les canons autres qu'à l'octave furent admis, le principe de la polytonalité était posé. Le jeu consistait à combiner deux mélodies semblables dont une était écrite une seconde, une tierce, une quarte plus haut ou plus bas, mais celle qui était ainsi transposée gardait l'armature de l'autre, c'est-à-dire que ce qu'on croyait être sa tonique n'en était que le second, troisième, quatrième, cinquième, sixième ou septième degré, suivant le canon employé. Mais souvent, si on lit séparément et horizontalement les deux lignes d'un canon on s'apercevra qu'elles peuvent impliquer une harmonisation parallèle en deux tons différents et que le sentiment unitonal qui dérive de l'audition du canon vient de ce que chaque rencontre de notes des deux lignes étudiées verticalement reste dans les limites imposées par les lois du contrepoint à deux parties et de l'harmonie. Nous arrivons donc à admettre une indépendance tonale contrapuntique qui ne fait croire à une unité tonale que par un jeu de contrepoint contrôlé verticalement. Chez Bach déjà on sent parfois un désir de laisser à chaque ligne sa vie tonale séparée : cela se traduit dans un canon, par exemple, par une rencontre de notes qui s'explique mal harmoniquement et qui ne prend tout son sens que si on admet qu'il s'agit de deux tonalités superposées.

Ainsi dans le deuxième des quatre *duetto* de Bach (édition Peters n° 208, page 40) nous avons le canon suivant :


EXEMPLE I.

Lisons les deux parties séparément : la partie supérieure est nettement en *ré* mineur, malgré les modulations passagères des 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> mesures ; la partie inférieure est exactement, avec les mêmes modulations passagères, la partie supérieure transposée une quinte au-dessus, en *la* mineur. Mais ces deux parties sont combinées de manière à ce que verticalement chaque accord produit par ce contrepoint à deux parties permet une harmonisation dans un seul ton. Néanmoins les 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> mesures contiennent une incorrection d'écriture qui disparaîtrait si on admettait la superposition de deux tonalités. Comment expliquer le *la* du 2<sup>e</sup> temps de la 9<sup>e</sup> mesure, à la partie inférieure, par rapport au *fa* qui est à la partie supérieure ? Quarte et sixte ? Le contrepoint à deux parties n'en permet pas l'emploi, surtout attaqué ainsi. Accord de sixte ? L'harmonie ne permet pas la fausse relation qui se produira entre le *do* ♯ tierce de cet accord de sixte et le *do* ♯ du premier temps de la mesure suivante.

Les appoggiatures et les notes de passage devaient également attirer l'attention sur la possibilité d'introduire dans un accord une ou plusieurs notes ne faisant pas partie de cet accord et pouvant aussi appartenir à une tonalité étrangère. Les artifices d'écriture, les résolutions des appoggiatures et la stabilité du point d'arrivée des notes de passage tournaient le problème et le maintenaient dans les limites permises, mais le jour où l'on employa dans un accord des notes étrangères fixes, qui ne passaient pas et qui ne résolvaient pas, il fallut bien l'envisager d'une autre façon. Lorsqu'un morceau en *ut* majeur finit par exemple avec l'accord *do mi sol*

*la*  , comment analyser ce *la* ? On dira que ce *la* est l'appoggiature supérieure du *sol* qui est sous-entendu, que l'appoggiature n'est pas résolue, que si elle se résolvait on aurait forcément le *sol*, quinte de l'accord parfait d'*ut*, et que ce *la* équivalait au *sol*. Mais il me paraîtrait logique, en musique, de ne considérer que les notes entendues, et, par conséquent, difficile de faire prendre un *la* pour un *sol*. On peut aussi prétendre que le *la* est la sixte, 6<sup>e</sup> degré de la gamme d'*ut*, surajouté à l'accord parfait, du moment qu'on admet la présence de notes étrangères ; mais dans ce cas

pourquoi ne pas généraliser et admettre la présence d'une tonalité étrangère, superposée à la première ? Dans l'exemple que nous examinons actuellement on peut aussi bien considérer ce *la* comme appartenant au ton de *la* mineur, qui se trouverait ainsi superposé au ton d'*ut* majeur d'une manière complète (la tierce et la quinte de *la* mineur étant contenues dans le ton d'*ut* dont elles sont la fondamentale et la tierce). D'ailleurs l'analyse d'un accord est une question conventionnelle et arbitraire et il n'y a aucune raison par exemple pour ne pas considérer cet accord de

9<sup>e</sup> majeure  comme la superposition d'un accord de *sol* mineur

et d'*ut* majeur, ce qui permettrait d'envisager la superposition de deux mélodies dont l'une serait construite sur la gamme d'*ut* majeur et l'autre sur la gamme de *sol* mineur.

Ce principe admis, il serait alors nécessaire d'étudier méthodiquement les différentes combinaisons harmoniques qui naîtront de la superposition de deux tons, d'étudier les renversements des accords ainsi obtenus et les enchaînements qu'ils peuvent avoir entre eux (sans compter les différentes manières d'exprimer deux tonalités simultanément : deux tons majeurs, deux tons mineurs, un ton majeur et l'autre mineur, un ton mineur et l'autre majeur).

En prenant pour faciliter les exemples le ton d'*ut*, nous n'avons qu'à lui superposer successivement les onze autres tons pour avoir toutes les combinaisons harmoniques possibles avec deux tons :



EXEMPLE 2

Chaque accord obtenu peut s'exprimer de quatre manières différentes en variant les modes :



EXEMPLE 3

et l'on devra aussi étudier les renversements que l'on obtient pour chacune de ces manières de superposer deux tons :

accord II de l'ex-  
emple 2 selon A  
de l'exemple 3.



EXEMPLE 4

Nous trouvons constamment dans la musique contemporaine des exemples de bitonalité qui pourraient tous être ramenés à une des combinaisons de l'exemple 3 appliquée à un des accords de l'exemple 2.

A la fin du deuxième tableau de *Petrouchka* de M. Igor Strawinsky (Edition Russe, Berlin-Moscou), nous avons la superposition d'*ut* majeur et de *fa* # majeur



EXEMPLE 5

c'est l'accord VI de l'exemple 2. C'est le même accord que nous trouvons au début de *la Fête de Printemps* de M. Albert Roussel (Durand éd.) où *la* majeur et *ré* majeur sont entendus simultanément.



EXEMPLE 6

Dans l'*Ondine* du 2<sup>e</sup> livre des Préludes de Debussy (édition Durand), nous avons la superposition des accords de *ré* et de *fa* # majeurs



EXEMPLE 7

c'est l'accord IV de l'exemple 2.

La première des 14 *Bagatelles* de M. Bela Bartok (op. 6), composées en 1908 (14 *Zongoradarabja*. Rozsnyai Karoly, éditeur, Zenemukiadohivatula, Budapest), est écrite en *ut* # mineur à la partie supérieure et en *fa* mineur à la partie inférieure : c'est l'accord VIII de l'exemple 2 exprimé selon la manière B de l'exemple 3 :



EXEMPLE 8

La suite d'accords suivants de la *Sonate* de M. Ravel pour violon et violoncelle (édition Durand) peut être considérée comme une marche d'harmonie composée d'accords de onzièmes, mais aussi comme une suite d'accords en deux tons se rapportant à l'accord XI de l'exemple 2 exprimé selon la manière D de l'exemple 3.



EXEMPLE 9

Dans cette même *Sonate* nous trouvons un peu plus loin l'exemple suivant :



EXEMPLE 10

le violon en *si* mineur, le violoncelle en *fa* (tantôt majeur, tantôt mineur) ; ce mélange de *fa* et *si* correspond à l'accord VI de l'exemple 2 exprimé de la manière B de l'exemple 3 lorsque le *la* du violoncelle est bémol et de la manière D lorsque ce *la* est bécare.

Il est nécessaire de remarquer que quelquefois on croit se trouver en présence de tons indépendants alors que l'un d'eux ne fait que jouer le rôle de pédale. De même qu'en harmonie une pédale peut supposer le passage de bien des accords étrangers à la note tenue, de même un accord ou un mouvement mélodique qui se répète peut être gardé comme pédale tandis que l'autre ligne mélodique peut passer momentanément dans un autre ton et moduler à sa guise, formant ainsi une espèce d'échappée prolongée, sans créer bitonalité pour cela. Par exemple, dans *Parade*, de M. Erik Satie (Rouart Lerolle, éditeur), les mesures suivantes :



EXEMPLE 11

ne sont qu'une sorte d'échappée qui relie les mesures qui précèdent à celles qui suivent et qui sont untonales.

La même remarque s'applique à l'*Idylle* du même auteur (extraite des *Avant-Dernières pensées* publiées chez Rouart Lerolle) où la partie supérieure module pendant tout le cours du morceau sur une partie inférieure traitée en pédale de quatre notes



EXEMPLE 12

et au premier *Mouvement Perpétuel* de M. Francis Poulenc (Chester, éditeur), nettement en *si* bémol majeur, où la basse continue joue le rôle de pédale et où la partie supérieure module par endroits comme dans les mesures suivantes :



EXEMPLE 13

Le même travail théorique peut se faire pour les accords composés de trois tons. L'exemple 2 qui, pour deux tons, nous donne onze combinaisons différentes, nous en donnera cinquante-cinq avec trois tons :

do ré b ré	do ré b mi b	do do # mi	do ré b fa	do ré b sol b	do ré b sol	do ré b la b
do ré mi b	do ré mi	do ré fa	do ré fa #	do ré sol	do ré sol #	do ré la
do mi b mi #	do mi b fa	do re # fa #	do mi b sol	do mi b a b	do mi b la	do mi b si b
do mi fa	do mi fa #	do mi sol	do mi sol #	do mi la	do mi la #	do mi si
do fa fa #	do fa sol	do fa la b	do fa la	do fa si b	do fa si	
do fa # sol	do fa # sol #	do fa # la	do fa # si b	do fa # si		
do sol sol #	do sol la	do sol si b	do sol si			
do sol # la	do la b si b	do sol # si				
do la si b	do la si					
do si b si #						
do ré b la	do ré b si b	do re b si				
do ré si b	do ré si					
do ré # si						

Chacun de ces cinquante-cinq accords peut être exprimé de huit manières différentes selon le mode employé :

	1	2	3	4	5	6	7	8
3 <sup>e</sup> ton =	maj.	min.	maj.	min.	min.	min.	maj.	maj.
2 <sup>e</sup> ton =	maj.	min.	min.	maj.	min.	maj.	min.	maj.
1 <sup>er</sup> ton =	maj.	min.	min.	min.	maj.	maj.	maj.	min.

Ainsi le premier de ces accords (composé des tons d'*ut*, de *ré* bémol et de *ré*) pourra s'écrire des huit manières suivantes :



EXEMPLE 14

dont on pourra étudier les renversements respectifs comme l'exemple suivant nous l'indique pour le cas où les trois tons sont majeurs :



EXEMPLE 15

Il est à remarquer que cet accord de neuf notes composé des tons de *do*, *ré* bémol et *ré* majeurs contient les éléments (fondamentale, tierce, quinte) d'autres tons : nous y trouvons *fa* majeur, *fa* mineur, *fa* # mineur, *la* mineur, *la* majeur, *ré* bémol mineur, *ré* mineur, ainsi disposés :



EXEMPLE 16

La richesse de ces accords est, comme on le voit, immense : déjà dans un accord de trois tons nous découvrons sept autres tons exprimés.

Nous pouvons imaginer à l'infini l'étude des superpositions tonales qui devraient faire l'objet d'un supplément pour les traités d'harmonie qui servent de base aux études des différentes écoles de musique.

En superposant les douze tons de la gamme nous obtenons un accord se composant des douze notes de la gamme chromatique que l'on peut disposer d'une infinité de manières, mais dont les plus simples sont par quarts et par quintes à cause de l'équidistance qui sépare chaque note de cet accord :



EXEMPLE 17

Ici tous les tons se trouvent réunis et c'est comme s'il n'y en avait aucun : la Polytonalité empiète sur le domaine de l'Atonalité, car une mélodie construite sur les notes de cet accord (les douze notes de la gamme) pourra employer n'importe quelle note et de ce fait échappera au sentiment tonal.

On voit par les différentes étapes qui s'échelonnent de la bitonalité jusqu'au maniement des douze tons à la fois combien les ressources de la polytonalité sont vastes et combien les possibilités d'expression sont augmentées. L'échelle expressive se trouve ainsi considérablement étendue, et dans le domaine plus simple de la nuance, l'emploi de la polytonalité ajoute aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d'âpreté et de force sonore.

Les contrepoints d'accords se combinent à l'infini et livrent au musicien un domaine illimité où il pourra s'aventurer et travailler sans relâche.

Les exemples de riches contrepoints d'accords abondent dans toute la musique contemporaine de l'Europe. Nous ne citerons qu'un exemple pris dans le « Clair de lune sur les terrasses », extrait des *Heures Persanes* de M. Charles Kœchlin :



EXEMPLE 18

De même que, comme nous venons de le voir, il existe une polytonalité harmonique dont les ressources sont contenues dans toutes les manières de superposer toutes sortes d'accords, il existe aussi, parallèlement à celle-là, une polytonalité purement contrapuntique. Au lieu de superposer des accords ou des enchaînements d'accords, nous avons en mains comme élément des mélodies écrites en plusieurs tons et qui se superposent par un jeu de contrepoint. Nous nous trouvons en face d'un mode d'expression très dépouillé et dont l'indépendance tonale de chaque partie est réduite à son minimum, puisqu'homophone.

Cette forme d'écriture convient tout particulièrement au quatuor ou au petit orchestre d'instruments solistes. Je m'excuse de prendre un

EXEMPLE 19

exemple dans mon œuvre : ainsi dans ma 3<sup>e</sup> Symphonie pour petit orchestre (Universal Edition), la ligne mélodique jouée par la flûte est en *si* bémol, celle de la clarinette en *fa*, du basson en *mi*, du violon en *ut* (à partir de la deuxième mesure), de l'alto en *si* bémol, du violoncelle en *ré* : (Voir exemple 19).

Il est à remarquer que la plupart du temps, en envisageant l'ensemble harmonique de ces contrepoints polytonaux de mélodies diatoniques, on obtient verticalement des agrégations de notes inanalysables et dont le résultat harmonique est atonal.

Autant de compositeurs, autant de polytonalités différentes. Il serait intéressant d'étudier toutes les formes que prend la polytonalité chez les principaux musiciens contemporains, mais cela dépasserait les limites de cet article qui se restreint à l'analyse des différents moyens que la polytonalité met à notre disposition.



Avant d'étudier les origines et l'évolution de l'Atonalité, il me paraît nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour signaler le système de la gamme par tons entiers, dont l'accord qui sert de base à cette gamme est l'accord de quinte augmentée. Ce système harmonique, si habilement employé par Debussy, échappe à la tonalité diatonique à cause de l'absence de demis tons de sa gamme, il ne rentre non plus dans le domaine de l'atonalité dont l'existence est basée sur le chromatisme, ni dans celui de la polytonalité, car la gamme en question ne contient pas une quinte juste, condition indispensable à l'existence d'un accord parfait et à plus forte raison à l'existence de plusieurs accords parfaits. Il est d'ailleurs de ressources fort limitées, et bien loin d'ouvrir une porte sur tout un nouveau champ d'expériences harmoniques, il restreint l'écriture harmonique à un même accord et l'écriture mélodique à six notes.



La musique atonale est, comme son nom l'indique, celle qui échappe au sentiment tonal tant par le caractère de ses lignes mélodiques que par les agrégations harmoniques qui résultent de leur superposition. Si la musique polytonale est d'origine essentiellement diatonique et nécessitera des mélodies, des harmonies se rattachant au domaine de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, la musique atonale prendra ses sources dans le chromatisme. Si le diatonisme implique la croyance en l'accord parfait, le chromatisme sera basé sur celui de septième dominante, c'est-à-dire que l'accord parfait sera considéré comme un accord de mouvement, permettant de passer constamment d'un ton dans un autre, perpétuelle transition qui impliquera toujours l'idée de résolution, donc de dominante. Si l'on considère un accord comme un mouvement en marche vers un autre accord dont il serait la dominante, lequel serait à son tour la dominante d'un autre accord, on arrive à une marche de septièmes dominantes, point de départ du chromatisme et premier pas vers l'atonalité. Une ligne mélodique construite sur les douze notes de la gamme chromatique pourra évidemment comporter dans l'édifice harmonique qui la soutiendra des éléments appartenant à l'unitonalité et à la polytonalité, mais ici la polytonalité ne sera pas comme la superposition de plusieurs tons différents qui gardent dans leurs lignes mélodiques respectives les qualités essentielles de chaque ton ; elle sera le résultat d'un mouvement contrapuntique amenant une superposition de notes étrangères à l'accord de septième par tierces-juxtaposées (neuvièmes, onzièmes, treizièmes, etc.).

Nous trouverons constamment dans le tissu harmonique résultant de lignes atonales des accords appartenant à l'harmonie diatonique (accords parfaits, de septièmes, de quintes augmentées, etc.), mais ils seront isolés et rien dans les notes qui les précèdent ou qui les suivent ne pourra les justifier en tant qu'accords appartenant à une ou à plusieurs tonalités définies. Horizontalement, nous serons toujours en présence d'une ligne

atonale et verticalement nous rencontrerons parfois des accords ou des superpositions d'accords que l'analyse permettra de rattacher aux différents accords étudiés dans les traités d'harmonie (résultat inverse de celui obtenu à l'exemple 18 où nous obtenons un résultat harmonique atonal avec des superpositions polytonales de mélodies d'un caractère franchement diatonique).

Ainsi, dans l'*Horace Victorieux* de M. Arthur Honegger (*Composers' Music Corporation*, éditeur), au moment des imprécations de Camille, la ligne mélodique confiée à la contrebasse solo est absolument atonale et repose sur des tenues d'accords de septième dominante avec tantôt la neuvième et la treizième, tantôt la neuvième et la onzième :

C.B. Solo

Example 20 consists of two systems of musical notation. The first system is labeled 'C.B. Solo' and includes a solo line for the double bass (C.B.) and parts for Trumpet (Trp.) and Trombone (Trb.). The second system continues the solo line for the double bass. The notation is complex, featuring various intervals and accidentals, illustrating the atonal and vertically complex nature of the music.

EXEMPLE 20

Dans la première des trois pièces de piano, op. II, de M. Arnold Schönberg (*Universal Edition*), nous avons à la 3<sup>e</sup> et à la 4<sup>e</sup> mesure de l'exemple ci-dessous une ligne chromatique harmonisée avec deux accords parfaits mineurs (*ré* et *ut*  $\sharp$ ) et deux accords de quintes augmentées (*sol* *si* *mi* *b*

et *sol* *b* *si* *b* *ré*), soutenus par une pédale intérieure de *fa* et reposant sur une basse dont la ligne mélodique est atonale. Tandis que dans les six dernières mesures les accords sont inanalysables, les notes qui les composent échappant à toutes les combinaisons que l'harmonie diatonique nous permet d'envisager.

Example 21 is a piano accompaniment score consisting of three systems. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'cresc.' marking. The second system features a 'f' dynamic and a 'dim.' marking. The third system includes a 'pp' dynamic. The notation is highly chromatic and atonal, with complex chordal structures.

EXEMPLE 21

Une musique basée sur des mélodies construites sur la gamme chromatique et sur un système harmonique échappant à la tonalité devait chercher à élargir ses moyens d'expression en s'aventurant dans la voie du quart de ton. Mais, vu la difficulté de réalisation et d'exécution, nous n'avons jusqu'à présent que quelques exemples de l'emploi du quart de ton dans des morceaux écrits pour les instruments à cordes, comme dans la partie de violon des *Mythes* de M. Szymanowski (*Universal Edition*), ou dans le *Quatuor* de M. Aloïs Haba, paru chez le même éditeur.





La Polytonalité et l'Atonalité ne sont pas des systèmes arbitraires. Elles sont, l'une, le développement de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, l'autre, celui du chromatisme, et devraient à ce titre faire l'objet d'études techniques complémentaires.

Nous avons vu que, d'origine absolument opposée, elles se rejoignent dans certains cas (harmonies atonales résultant de contrepoints polytonaux, mélodies atonales reposant sur un tissu harmonique composé d'éléments diatoniques).

Ce qui déterminera le caractère polytonal ou atonal d'une œuvre, ce sera bien moins le procédé d'écriture que la mélodie essentielle qui en sera la source, et qui vient du « cœur » seul du musicien. C'est cette nécessité absolue, organique, de la mélodie initiale qui empêchera ces procédés de se figer en un système autrement mort-né. Toute la vie d'une œuvre ne dépendra que de l'invention mélodique de son auteur, et la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un champ plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle expressive plus complexe, à sa sensibilité, à son imagination et à sa fantaisie.

DARIUS MILHAUD.



## Les Origines de l'art du Violoncelle \*



OMME instrument de concert et comme soliste, le violoncelle a fait ses preuves d'abord en Italie, et grâce à quelques maîtres de l'école de Bologne. Il reçut près d'eux un accueil plus bienveillant qu'ailleurs ; il dévoila par eux ses merveilles de sonorité et d'expression. En France, même au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle, la *viola di gamba*, pratiquée par d'excellents virtuoses tels que Saint-Colombe, Hotman et Marais, était bien éloignée encore de céder la place à son rival quand déjà celui-ci jouissait en Italie d'une universelle faveur et possédait une abondante littérature. On se rappelle

\* Les recherches que j'ai entreprises depuis quelques années sur les maîtres bolonais de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle m'ont permis d'établir, avec une certaine précision, des faits encore insuffisamment déterminés en ce qui concerne le développement de la musique de ce temps pour instruments à cordes, notamment pour violoncelle. J'ai déjà consigné les résultats de ces recherches dans plusieurs essais (*Primordi dell' arte del violoncello* [dans *Harmonia* (1913), Rome et Pizzi-Bologne]. *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo* (dans la *Rivista musicale italiana*, 1916, Bocca, Torino). *Antichi maestri bolognesi* (Varie musiche a cura di F. Vatielli. Fasc. 2. Bologne, Pizzi). Il m'a paru opportun de faire profiter, non seulement les musicologues, mais tous ceux qu'intéresse l'histoire de la musique, du résultat de mes recherches par l'entremise de la *Revue Musicale*.