

Son tempérament musical appauvri et déformé ne saurait renaître et s'épanouir.

On y supplée en lui apprenant des recettes d'expression musicale : comment on exprime la joie, la douleur, en style symphonique et style dramatique : comment on orchestre de manière colorée, — pas trop. — Au temps de Beethoven le trombone était prohibé... Aujourd'hui on donne pour suspects le doux celesta, les tubas imposants, les graves saxophones, et toute autre batterie que les timbales.

Au reste, on enseigne à l'élève un style qui passe, contraire au style des maîtres qui ne vieillit pas.

Le prix de Rome de nos jours eût passé pour fou il y a trente ans et celui d'il y a trente ans serait aujourd'hui la risée de tous.

Voilà, résumée et exposée sans malveillance, l'éducation musicale habituellement adoptée.

(A suivre.)

JEAN HURÉ.

Ce numéro contient une

PLANCHE HORS TEXTE

reproduisant un très rare portrait de

MOZART

COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

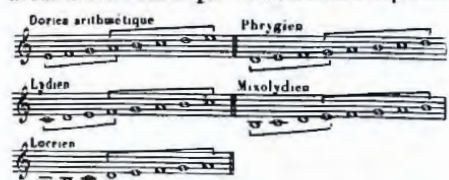
PAR H. WOOLLETT

LA MUSIQUE

dans la Grèce antique et moderne

(Suite)

Les modes grecs varièrent donc à plusieurs reprises ; toutefois, pendant une longue période de temps, la période la plus brillante et la plus féconde de l'art grec, les modes furent définitivement fixés ainsi que nous allons l'exposer :



Ce dernier mode était proscrit par les théoriciens. Il ne fut guère employé de façon courante qu'au Moyen-Age. C'est alors le second ton du plain-chant,



Ces gammes sont formées de deux façons différentes. Les unes divisent la gamme en quart et quinte, ce sont celles dont la première note est réellement la dominante et la quart la tonique. Les autres sont produites par le renversement des premières. Leur division est par quinte et quart et, par conséquent, leur première note est une tonique et leur quinte la dominante.

Car la place occupée par les demi-tons n'est pas la seule caractéristique des gammes grecques, ce n'est pas cette seule différence qui leur donne toute leur couleur bien particulière, mais la tonique et la dominante ont une influence très grande sur l'effet bien spécial de

chaque mode. Ajoutons que la finale peut avoir lieu sur la dominante et sur la médiane dans certains cas. M. Gevaert considère la gamme mixolydienne non comme basée sur le *si*, mais comme une gamme phrygienne basée sur *sol* et finissant sur la médiane *si*. Il est impossible en effet d'harmoniser cette finale autrement que par l'accord de *sol*. Je serai pourtant cette réflexion que les considérations d'harmonisation sont des considérations exclusivement modernes, ne devant avoir par conséquent aucune influence sur la formation des modes antiques.

De plus, les anciens concevaient certaines échelles fixes de sons appelées *systèmes* et qui leur permettaient de faire entrer dans une gamme une même note tantôt naturelle et tantôt altérée. Les deux plus importants étaient :

1° Le grand système parfait ou disjoint :



Ce système se compose ici de deux quarts conjoints avec le demi-ton du premier au quatrième degré ; ces deux quarts sont répétées une octave plus haut, les deux gammes étant disjointes. De plus, on ajoute une note au grave pour compléter la double octave.

2° Le petit système parfait ou conjoint :



Ce système est formé de trois quarts conjoints avec le demi-ton entre le premier et le deuxième degré. Dans la troisième quart le *si* est forcé baissé d'un demi-ton pour rendre cette quart semblable aux autres. D'où la présence du *si bémol* et du *si bécarre* dans la même gamme. Le *la* grave complète la gamme.

3° Enfin, le système immuable réunissait les deux :



donnant ainsi cette fois le *si* du médium alternativement bécarre et bémol. Ici intervenait la loi d'attraction. Le *si* était naturel quand il montait sur *do* et bémol quand il redescendait sur le *la*. Cette attraction est une chose très naturelle à la voix, et je ne suis pas loin de penser que, là comme ailleurs, la théorie a suivi la pratique et n'a été inventée que pour la justifier.

Vers le 7^e siècle avant l'ère chrétienne, une réforme s'accomplit dans une partie de la Grèce. Par suite des nombreuses altérations chromatiques introduites, les modes perdirent leur caractère et arrivèrent à se ressembler presque tous. On adopta jusqu'à treize modes. Mais ils ne différaient guère le plus souvent que par la hauteur des sons, comme diffèrent nos gammes majeures par la transposition. Plus tard, on revint aux sept modes fondamentaux. Ptolémée (1^{er} siècle après J.-C.) en donne une nomenclature où les noms primitifs ne s'appliquent plus aux mêmes gammes. Ce fut pourtant cette dénomination qui prévalut chez les premiers Chrétiens, et ce système fut la base des chants de l'Eglise orientale. Nous verrons plus tard les transformations ou les applications de tous ces systèmes dans les chants de l'Eglise romaine.

Quelle était l'instrumentation antique? Habités à la variété et à la puissance de nos

orchestres modernes, nous ne pouvons guère concevoir comment les magiques effets de la musique grecque ont pu être réalisés avec des instruments aussi faibles que les flûtes, les lyres et les cithares. Ce dernier instrument n'était qu'une sorte de lyre un peu plus sonore. Toutes les flûtes n'avaient pas le même son, il est vrai : elles étaient droites pour la plupart comme nos clarinettes, elles pouvaient être à anche ou à sifflet, certains artifices de construction en renforçaient le son. Mais tous ces instruments jouaient le plus souvent en plein air, la sonorité générale devait donc être assez maigre, même en y ajoutant les petites harpes ou *Magadis*, dont l'emploi se généralisa beaucoup plus tard. La trompette n'était guère connue (comme le cor) que comme un instrument guerrier ; en aucun cas elle ne s'unissait aux autres instruments.

Tout ceci pourrait nous induire à penser que la musique était surtout vocale ; l'art musical grec était par-dessus tout dans l'union de la parole et du chant, dans l'association de la poésie à la mélodie, dans la déclamation juste et expressive et dans les vastes ensembles choraux. Cependant il y eut aussi des compositions purement instrumentales, sortes de Sonates en plusieurs parties pour flûte ou pour cithare.

Platon dit pourtant que l'emploi des instruments sans la voix était une barbarie. Sans doute les danses pouvaient être accompagnées par les flûtes et les lyres seules, mais le plus souvent les danses étaient en même temps chantées.

Platon blâmait aussi la confusion des modes, l'introduction du chromatisme oriental ; cinq siècles après Platon, Plutarque gémit sur l'abus des trilles, des ornements, des roulades. Tous deux parlent de décadence. Il en est de même en tous temps. Les influences extérieures agissent sur l'art et le modifient, parfois en bien, parfois en mal. Ces ornements compliqués se sont bien solidement implantés en Grèce, l'usage s'en est conservé dans les chants de l'église orthodoxe.

Aux premiers temps, la musique antique eut un caractère purement religieux et politique. Les chants des hymnes accompagnaient les sacrifices, les marches des prêtres dans le temple étaient rythmées par le jeu des flûtes. Des chœurs furent consacrés à certaines divinités.

Plus tard la musique accompagna les danses descriptives et toujours religieuses au début. L'usage vint enfin de la faire figurer dans les fêtes et les banquets. Certain chant funèbre appelé *linos* se disait, semble-t-il, à la fin des repas, comme un *Mané, Thécel, Pharés* destiné à rappeler au milieu des jouissances la fin commune de tous les mortels. Un usage semblable exista en Egypte, où les *Mandros* se chantaient également dans les banquets, mais avec l'accompagnement terrifiant d'un cercueil promené autour de la table. Le *Frère il faut mourir* des moines n'est pas d'invention récente.

La musique antique grecque put donc être divisée ou classée de la façon suivante.

1° LA MONODIE. — Chant pour une voix et un instrument. La plus importante forme en fut la citharodie, chant accompagné de la cithare. Il y eut ainsi d'importantes cantates lyriques de style épique, chantées presque toujours par une voix de ténor et consacrées au culte d'Apollon. Ces sortes d'hymnes comptent parmi les plus anciens. Terpandre fut un des plus célèbres citharodes Lesbiens. (Vers 776 avant J.-C.)

2° LES CHANTS EN CHŒUR ACCOMPAGNÉS DE DANSES. — Ces danses n'eurent un caractère sacré que dans les temps les plus anciens. Elle devinrent profanes par la suite.

3° LA MÉLODIE NOMIQUE. — Cantilène pour une voix, dans laquelle la musique, moins soumise au texte que dans les hymnes monodiques religieux, pouvait se développer plus librement. Type actuel : la chanson populaire.

A ce genre appartient les chants orphiques, dont les formes étaient déjà parfaitement définies chez les anciens. Si donc Orphée appartient à la période fabuleuse par plus d'un côté, on peut croire qu'il a existé néanmoins, abstraction faite des légendes dont son histoire est agrémentée. (Environ 1000 ans avant J.-C.)

4° LA COMPOSITION INSTRUMENTALE. — Sorte de sonate, appelée Nome pythique. Elle était en cinq parties et chacune d'elles se rapportait à une phrase d'une action dramatique. Le point culminant était le combat d'Apollon et du python. On peut donc voir là le point de départ de la musique descriptive.

5° CHANT CHORAL, indépendant de la danse. — Ce genre fit son apparition plus tard. Les chœurs étaient tous à l'unisson et à l'octave. Ils étaient accompagnés suivant les genres de lyres et de cithares ou d'instruments à vent. Dans toutes les anciennes compositions on observait un caractère sévère et grandiose. Les changements de mode et de mesure étaient interdits. Ces lois se modifièrent profondément par la suite.

(A suivre.)

H. WOOLLETT.

CORRESPONDANCE

« L'Ensorcelé » et « Les Demoiselles de Saint-Cyr. »

Comme suite à l'article « Un important débat (1) » dans lequel nous relations l'incident provoqué à la Chambre des Députés par le refus de M. le directeur de l'Opéra-Comique de monter *L'Ensorcelé* et les *Demoiselles de Saint-Cyr*, nous avons reçu des auteurs de ces deux partitions les lettres suivantes qu'il nous prie d'insérer.

M. Lazzari nous écrit :

« Je relève notamment les lignes ci-après sur le refus de M. Carré de monter *L'Ensorcelé* : « M. Carré fut certainement imprudent en inscrivant sur son affiche de saison *L'Ensorcelé* et les *Demoiselles de Saint-Cyr* avant de les avoir définitivement reçus et sans être sûr qu'il les représenterait. »

« Je ne puis permettre l'affirmation que mon ouvrage « *L'Ensorcelé* » n'est pas reçu et reçu sans conditions et qu'il fut affiché par imprudence. Vous savez, cher Monsieur Mangeot, que la réception d'une pièce s'établit par tous les moyens de droit commun ; ce sont les propres termes d'un jugement rendu à Paris.

« Or, la réception de *L'Ensorcelé* est établie d'abord en soi : par la correspondance de M. Carré même, par l'affichage (aucun directeur n'ayant le droit d'afficher une pièce non reçue), et par la lettre de convocation pour la distribution des rôles (on ne distribue pas les rôles d'une pièce non reçue) ; elle est établie, en outre, par plusieurs témoignages écrits irréfutables — déclarations réversales — parmi lesquels je citerai celui de M. Déandréis, en sa qualité de rapporteur du budget des Beaux-Arts au Sénat, et en outre en sa qualité de porte-parole du Ministre, par qui il fut expressément autorisé de parler en son nom ; ensuite par le témoignage de M. le Directeur des Beaux-Arts, Henry Marcel ; puis par celui de M. Simyan, rapporteur devant la Chambre.

« Voici quelques-uns de ces témoignages : « 1^{er} avril 1903. — Le directeur de l'Opéra-Comique m'a affirmé que votre tour ne serait

« point perdu ; d'autres pièces sont reçues avant « LA VOTRE et doivent passer à leur rang... »

« signé : Déandréis. »

« 20 juin 1903. — Le Directeur de l'Opéra-Comique a fort bien accueilli une fois de plus ma démarche. Il m'a donné la promesse « formelle, que *L'Ensorcelé* serait représenté « dans la campagne 1904-1905, ajoutant qu'il « ferait bénéficier votre pièce d'une représentation plus prochaine, si quelque débacle « survenait dans son programme 1903-1904... »

« signé : Déandréis. »

« 7 mars 1904... M. Carré ne retire rien de « son engagement de jouer votre pièce... signé : « Henry Marcel. »

« J'arrête ici ces citations. »

Nous arrêtons ici cette lettre.

Il serait juste, pour éclairer impartialement le débat, de citer maintenant des extraits de la correspondance échangée entre M. Albert Carré et les auteurs de *L'Ensorcelé*. Nous en avons pris connaissance et nous pouvons affirmer que le directeur de l'Opéra-Comique ne cessa de faire les plus formelles réserves sur le poème de M. Henry Bataille. Il le rejeta lorsqu'il lui fut présenté la première fois sous son titre original *La Lépreuse*. On lui proposa ensuite de le modifier. M. Albert Carré y consentit et, croyant que satisfaction lui serait donnée, écrivit — prématurément — l'œuvre parmi les nouveautés qu'il se proposait de monter. Mais les corrections ne lui ayant pas paru apporter de changement suffisant à l'essence même du poème, il le rejeta définitivement.

Cette divergence, au sujet du poème, nous est d'ailleurs pleinement confirmée par les personnalités sur lesquelles s'appuie M. Lazzari et dont il invoque le témoignage.

M. Henry Marcel, qui était à cette époque directeur des Beaux-Arts et qui fut mêlé en raison de ses fonctions à l'incident dont il est aujourd'hui question, nous affirme avoir écrit à M. Lazzari « que M. Carré s'était déclaré prêt à jouer sa musique, mais qu'il demandait un autre poème ».

On peut donc conclure en disant que la musique de M. Lazzari était « reçue », mais que le poème de M. Bataille ne l'était pas.

Voici maintenant la lettre de M. Chapuis :

« Mon cher Monsieur Mangeot,

« Dans l'article, très documenté, du *Monde Musical* daté du 15 mars, sur la discussion du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés et sur les incidents provoqués par la contre-argumentation de M. le député Levrard au cours de la séance du 14 février dernier, je lis, avec surprise, un passage concernant les *Demoiselles de Saint-Cyr* dans lequel il est dit que M. Carré devait avoir de bonnes raisons pour refuser de jouer cette pièce à l'Opéra-Comique. Quelles raisons M. Carré pourrait-il invoquer pour justifier le refus — qu'il s'adresse à lui-même — d'une pièce qu'il a choisie, de son plein gré, et qu'il m'a commandée ?... »

« En 1901, M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, m'a fait remettre le livret des *Demoiselles de Saint-Cyr*, comédie lyrique en quatre actes, tirée de la célèbre pièce d'Alexandre Dumas par MM. Bernède et Lénéka. Ce livret a été « choisi » par M. Carré lui-même, j'y reviens et j'y insiste.

« Les quatre actes de cet ouvrage ne m'ont été confiés que successivement et après que chacun d'eux eut reçu la critique et l'approbation de M. Carré. En 1903, je fus promu au « tableau d'avancement », suivant l'exquise et savoureuse métaphore prêtée à M. le Directeur de l'Opéra-Comique, c'est-à-dire que les *Demoiselles de Saint-Cyr* furent annoncées au public et inscrites sur la liste des ouvrages devant être représentés dans un temps plus ou moins prochain.

« Cette même année, tous les changements demandés ayant été faits, la partition, complètement terminée, fut achetée par M. de Choudens et gravée.

(1) Voir le *Monde Musical* du 15 mars.

« En 1904 — pour être exact — le 17 décembre, M. Carré, oubliant ses promesses, déclara purement et simplement aux auteurs des *Demoiselles de Saint-Cyr*, stupéfaits, ô combien ! qu'il ne jouerait pas cet ouvrage. »

En disant que M. Carré « crut avoir de bonnes raisons pour ne monter ni *L'Ensorcelé*, ni le *Demoiselles de Saint-Cyr* », nous n'avons pas voulu prétendre que c'était à juste titre que le directeur de l'Opéra-Comique avait refusé ces deux ouvrages. Ne les connaissant pas, nous ne pouvions ni les défendre, ni les condamner.

Mais il nous paraît évident que M. Carré dut avoir des raisons qui étaient bonnes à son sens. Elles ne le firent pas au sens des auteurs et c'est de là que naquit le débat.

M. Alb. Carré nous a déclaré qu'il n'avait fait aucune commande à M. Chapuis, pas plus qu'il n'en avait jamais fait à aucun compositeur. Il aurait simplement accepté la collaboration de M. Chapuis au poème de MM. Bernède et Lénéka.

Nous ne sommes d'ailleurs, pas plus que la Chambre ou le Sénat, qualifiés pour donner même un simple avis dans ce débat. Il relève uniquement de trois pouvoirs :

1° De la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, constituée à l'effet de défendre les intérêts matériels de ses sociétaires ;

2° De la Justice, disposant d'une sanction pénale, si on lui prouve que les engagements pris par M. Carré envers les auteurs n'ont pas été tenus ;

3° De l'administration des Beaux-Arts, chargée de veiller à l'application du cahier des charges, mais à rien de plus.

Les auteurs, ainsi qu'on le voit, sont bien armés pour se défendre. Ils ne manqueront pas de le faire et ils seront aidés dans leur tâche par l'enquête que M. Albert Carré a lui-même demandé à l'administration des Beaux-Arts d'ouvrir sur cet incident. Nous en ferons connaître le résultat. En attendant nous surseoirons à tout autre débat.

LETTRE DE VIENNE

Comme continuation des fêtes Mozartiennes, le directeur de l'Opéra, Mahler, nous a enfin donné une représentation digne de l'ancienne réputation de notre première scène musicale : *l'Enlèvement au Sérail* (représenté pour la première fois à Vienne, le 13 juillet 1782, quelques jours avant le mariage du grand maître autrichien avec Constance Weber). C'est bien un opéra comique que Mozart a voulu écrire et il a réussi d'une façon merveilleuse. Depuis 15 ans, on ne l'avait pas entendu, surtout faute de cantatrices qui aient su chanter le rôle difficile et charmant de Constance. Il faut bien dire qu'on ne peut entendre rien de plus joli, de plus parfait que l'interprète actuelle Mlle Selma Kurz ; elle est agréable à voir et délicate à entendre, et c'est un grand bonheur pour l'Opéra d'avoir en Mlle Kurz une chanteuse légère, idéale. Hesch, dans Osmin, le ténor Slezak, dans le rôle de Belmont et les autres chanteurs ont fait leur possible pour donner fraîcheur et grâce à l'œuvre de Mozart. Le *Rondo à la turca*, qui avait été intercalé lors de la nouvelle instrumentation de Herbeck, a été laissé à sa place comme intermezzo. C'est tout ce que l'Opéra nous a donné de « neuf ». Un de nos meilleurs critiques, M. Korngold, se plaint avec raison de l'inaction absolue de notre grande scène.

Par contre, les salles de concerts ne désemplissent pas. On a fait beaucoup, même beaucoup trop de bruit autour de Mlle Aikté, qui n'a pas eu le succès qu'elle aurait mérité.

Ysaye, le violoniste, le titan du violon, a donné deux concerts pour lesquels — *rara avis* — on a dû renvoyer du monde. Son coup d'archet, son sentiment, sa grandeur musicale en font aujourd'hui le plus grand violoniste et surtout le plus musicien des virtuoses du violon.

Henri Marteau et Fritz Kreisler en première ligne ont été appréciés tous deux à leur juste valeur.

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