

de mettre un terme à toutes les fausses notes, grâce auxquelles elle tient une place unique dans l'histoire des instruments à cordes.

Pour une raison opposée, car il chante encore, et fort juste, M. Edmond Clément est promu officier et M. Marcel Journet de l'Opéra est nommé chevalier.

Mais là où l'averse rouge fut drue, c'est dans le secteur étranger : un officier, M. Schumann, impresario, et quatre chevaliers : M. Koubitzky le ténor russe bien connu ; M. Stan Golestan, l'un des meilleurs compositeurs roumains, qui servit obstinément la cause de la musique fran-

çaise dans son pays ; M. Th. Szanto, pianiste et compositeur hongrois et M. Georges Boskoff, sujet roumain qui faillit être un bon pianiste.

A peine cette promotion parue, elle fut amendée par deux noms éclatants : M. Vincent d'Indy est promu commandeur et Mme Wanda Landowska est nommée chevalier, au titre de professeur à l'Ecole Normale de Musique.

Le célèbre compositeur et la grande interprète de la musique ancienne sont assez connus, pour qu'il nous suffise de dire combien sont justifiées les distinctions dont ils viennent d'être l'objet.

A. M.

DE LA TONALITÉ

Il semble que, de tous temps, les compositeurs aient été guidés dans le choix des tonalités par le caractère particulier qu'ils tenaient à donner à leurs œuvres.

Cela se sent déjà très nettement dans des œuvres des auteurs des XV^e et XV^e siècles : des Josquin Desprès, des Rolland de Lassus, Vitoria, Luther, Palestrina, etc., tant Belges qu'Espagnols, Allemands ou Italiens. Et leurs choix de tonalités en vue d'effets plus ou moins brillants ou sombres correspond nettement au choix que nous aurions fait nous-mêmes après le tassement de près de cinq siècles ; ce qui tendrait à démontrer qu'en la matière on se trouve en présence d'un « immuable » au travers des lieux et au travers des temps.

Gevaert, dans la première édition de son traité d'orchestration, dresse un tableau des couleurs propres à chaque tonalité. Après lui, Lavignac, dans « La Musique et les Musiciens », en donne un classement analogue. Pour lui, par exemple, le ton de *si bémol majeur* est noble, celui de *si majeur* est énergique et celui d'*ut majeur* est simple ou plat et commun ; soit, pour trois tonalités se suivant chromatiquement, des caractéristiques nettement différentes.

Et quel est le musicien qui ayant voulu décaler simplement d'un demi-ton certaines œuvres, n'a pas été frappé parfois du fait qu'il lui semblait que ces œuvres étaient détruites par cette transposition ? Qu'on en fasse l'essai un demi-ton au-dessus ou au-dessous avec l'admirable « Prière à Notre-Dame » de la *Suite Gothique* de Boellmann, et on jugera de l'effet produit ! Qu'on joue, même simplement au piano, en *mi majeur*, la Sixième Symphonie de Beethoven, et on verra si une bonne partie du caractère pastoral ne semble pas disparaître, alors qu'on s'est contenté de baisser cette œuvre d'un demi-ton.

Si nous avions encore des instruments à clavier accordés (comme ils l'étaient presque tous au commencement du XVIII^e siècle), avec des distances de quintes variant suivant les tons, nous pourrions attribuer à cet accord l'explication de ces résultats de transpositions en tonalités proches pourtant. Mais il y a longtemps que le seul accord employé est l'accord tempéré, dans lequel, on le sait, les quintes sont exactement affaiblies d'un douzième de coma, les tierces majeures renforcées d'un

tiers de coma et les tierces mineures affaiblies d'un quart de coma, afin de donner des instruments à clavier exactement aussi « faux » dans un ton que dans l'autre...

Il semblerait donc établi que nous ne sommes le jouet d'aucun mirage quand nous pensons, après tant d'autres, que chaque tonalité a sa couleur propre.

**

Mais un fait sérieux vient troubler toutes nos croyances sur ce point, et ce fait est malheureusement du domaine des mathématiques, où les choses sont un peu moins discutables qu'en littérature ou en politique... Et ce fait (que tout le monde connaît, mais aux conséquences duquel il est bon de réfléchir), le voici : *le nombre de vibrations du la d'accord ci, partant, de toutes les notes, a toujours varié et varie encore de nos jours.*

En voici quelques preuves, afin qu'on ne croie pas cette assertion simplement basée sur des écrits de musicographes affirmant sans avoir en main des documents probants. Ces preuves nous permettront en même temps de situer comme hauteur approximative le *la* pendant les derniers siècles :

Un rapport fait en 1650 (et conservé à la Bibliothèque Nationale) sur l'état des cloches de Notre-Dame de Paris et l'utilité de déplacer certaines de ces cloches en vue d'un classement plus aisé à faciliter l'exécution des carillons, considère le gros bourdon de cette église comme donnant le *la*. Or, il résulte d'une lettre adressée le 2 mai 1855 par M. Montal, professeur d'accord à l'Institution des Jeunes Aveugles de Paris, au Président de la Société des Facteurs de pianos de Paris, qu'en 1855 le même gros bourdon donnait exactement le *fa dièze* par rapport au diapason alors usité par les accordeurs. Cela donne une différence d'un ton et demi, qui est la plus grande pour laquelle j'aie pu trouver des preuves irréfutables.

Mais le *la* d'accord a occupé des positions intermédiaires :

Des études faites par le physicien Sauveur et de l'examen des tuyaux de certains orgues (due la pauvreté des églises a sauvés de transformations), il est établi que le *la* (qui variait de reste de ville à ville) n'a nulle part dépassé 810 vibrations de 1699 à 1715. Cela

donne une note très rapprochée du sol actuel.

A la fin du dix-huitième siècle le *la* était sérieusement monté puisque le hautbois (conservé) de la chapelle de Louis XVI a un *la* de 818 vibrations, qui équivaut presque à un sol dièze actuel.

Au début du dix-neuvième siècle, nouvelle ascension du *la* : une flûte ayant appartenu à M. Delezeune, ancien professeur de physique à Lille, et construite en 1805 par Holtzapffel (facteur alors réputé) a un *la* de 853 vibrations.

A partir de ce moment la progression ascendante est faible. Mais elle paraît être sans discontinuité jusqu'en 1858 où un arrêté ministériel du 17 juillet fait rétrograder le *la* de 898 à 870 vibrations.

Ainsi nous avons vu le *la* d'accord occuper, par rapport au *la* « ministériel », des positions très voisines de *fa dièze*, *sol*, *sol dièze* et *la dièze*.

**

La conséquence de ce fait n'est-elle pas la destruction navrante de tous ces beaux catalogues de couleurs propres à chaque tonalité, dont nous avons parlé plus haut, auxquels nous avons cru et qu'il nous est vraiment désagréable de classer dans les illusions perdues... ? Il me paraît pourtant difficile de l'éviter.

Allons plus loin dans le domaine d'une incohérence utile à la mise en lumière des déductions de notre petite étude et supposons un instant Palestrina, J.-S. Bach et Mozart entrant à la *Société des Concerts* un jour où on y exécuterait un « Madrigal » du premier, une « Suite » du second et un quintette du troisième. Si la sûreté d'oreille de ces grands maîtres a aussi bien résisté au temps que leurs noms, Palestrina déclarera qu'il ne comprend pas pourquoi M. Gaubert fait chanter en *si majeur* (« ton énergique », d'après Lavignac) son *Madrigal en la bémol majeur* ; ce à quoi le « père Bach », avec son calme habituel, conseillera de ne s'étonner de rien avec ce chef d'orchestre, qui a certainement la manie des ascensions... ou en veut aux lèvres des trompettes, puisqu'il a l'audace de faire jouer en *mi* la vieille *Suite en ré*. Quant à Mozart, il se déclarera, à tout prendre, moins lésé que les deux autres, « M. Gaubert se contentant de faire jouer en *si bémol* son délicieux quintette en *la* avec clarinette. Car c'est ainsi que la chose apparaîtra à chacun d'eux.

Mais là où tout se corsera entre ces trois grands Maîtres, c'est en entendant le premier mouvement de *Schéhérazade* qu'un programme leur aura peut-être indiqué en *mi mineur*, mais que Palestrina affirmera entendre en *sol mineur*, Bach en *fa dièze mineur* et Mozart en *fa mineur*. Nul doute qu'ils quittent la vieille salle du Conservatoire en emportant chacun l'impression d'un déséquilibre mental.

**

De tout cela faut-il conclure que les œuvres d'auteurs d'époques où le *la* n'était pas le même qu'aujourd'hui doivent être immédiatement transcrites à la sonorité vibratoire prévue par l'auteur ? Cela nous amènerait « La messe en *la mineur* de Bach » et bien d'autres surprises désagréables dans les titres et je ne crois

LES INSTRUMENTS A ARCHET

Programmes

pas du tout à cette nécessité. D'ailleurs, même si la chose était utile, dans bien des cas elle serait rendue impossible, car lorsqu'un auteur du début du XVIII^e siècle a écrit pour les violons par exemple un *sol grave* (4^e corde à vide), ou, pour le basson un *si bémol* à la limite inférieure de son registre, on ne peut transcrire pour ces instruments un ton au-dessous, pour la simple raison que ces notes sortent de leur registre, et la réorchestration serait pleine de ces surprises; sans compter qu'une corde à vide prévue par un compositeur ne se remplace pas toujours impunément par une note produite avec un doigt appuyant la corde sur la touche, que telles doubles cordes faciles dans un ton sont impossibles dans un autre ton, que tels arpèges en tons fortement bémolisés qui se font avec aisance sur la clarinette par exemple sont presque irréalisables avec une invasion de dièzes à la clef.

Devra-t-on alors modifier l'accord des instruments, pour jouer la musique ancienne? Je sais bien (pour en avoir trouvé d'intactes dans de vieilles boîtes à violons que je conserve), que les montures beaucoup plus fortes des instruments à cordes peuvent être facilement reconstituées et qu'avec ces montures des instruments accordés plus bas sonnaient cependant fort bien. Mais imagine-t-on un violoniste obligé d'avoir sa monture pour une sonate de Corelli, sa monture pour une sonate de Mozart et sa troisième monture pour la Sonate de Franck? Et les bois?... Imagine-t-on la façon dont serait reçu un chef d'orchestre qui dirait à son hautboïste d'amour, pour lequel il est plein de ménagements obligés: « Vous allez me faire le plaisir d'avoir un hautbois d'amour pour les pièces de Bach et un autre pour les pièces modernes »... Je crois que pousser la conscience jusque-là serait tomber dans un méticulosisme enfantin et dans... la pose.

Par contre, en présence de ces faits, n'est-il pas bon que nous nous demandions si, en matière de couleure de tonalités très voisines, notre cerveau n'est pas le jouet de certaines habitudes prises par notre oreille, plutôt que de réalités?

Et notre faute ne sera-t-elle pas vénielle si nous baissons d'un demi-ton pour un chanteur dont la voix nous paraît trop tendue, un cantique de Bach, que Bach lui aurait accompagné encore plus bas?

Enfin ne devons-nous pas réfréner notre indignation si, à une « Institution Jehanne d'Arc » quelconque, nous entendons l'Adagio de la Sonate en *ut mineur* de Beethoven transcrit en *ut dièze mineur*, pour le besoin de suppression de 4 dièzes en faveur d'un bémol? Si désagréable que nous paraisse la chose, il faut bien que nous nous disions que c'est dans cette relativité de sonorité que l'eût entendu Beethoven si Liszt le lui avait joué sur un piano parfaitement bien accordé au début de 1858, le diapason étant en effet monté à peu près d'un demi-ton de l'époque où fut écrite la sonate en *ut mineur* à cette date.

Telles sont du moins les déductions qui semblent s'imposer.

J. DE BOSREDON.

Dans le calme des vacances, j'essaie de me remémorer la saison de concerts qui vient de s'écouler, et plus particulièrement les récitals de violon. Pour les avoir suivis avec assiduité, — depuis des années — ce m'est peut-être un devoir de formuler, en y insistant, une remarque d'ordre général.

On sait le nombre considérable de violonistes qui défilent, d'octobre à juillet, sur l'estrade de nos grandes salles. Quelques-uns remplissent l'Opéra: la plupart doivent se contenter, dans des locaux plus modestes, d'auditoires clairsemés, dont la densité ne répond, dans bien des cas, ni au travail fourni, au talent dépensé, ni aux sommes engagées.

La situation n'est pas d'hier. On peut incriminer une publicité insuffisante, la quantité toujours croissante de manifestations musicales pour un public qui n'est pas extensible à l'infini. Je me demande s'il n'y a pas lieu de s'en prendre, pour le moins autant, à la monotonie des programmes. On voudra bien noter que nombre d'artistes échappent à tout grief de cet ordre, qui en peuvent supporter le contre-coup.

Les virtuoses s'accordent sur cet axiome qu'un concert où ne sont données que des nouveautés éloigne à coup sûr l'« auditeur moyen ». Véridique, à moins que l'on n'ait l'oreille d'un cercle assez restreint de modernistes, ou qu'une première audition sensationnelle ne vienne piquer les curiosités.

Mais des programmes exagérément routiniers n'engendrent-ils pas, en fin de compte, des résultats analogues?

Je songe surtout aux débutants. Est-il adroit à eux de paraître pour la première fois avec les mêmes séries d'œuvres que viennent de faire entendre des maîtres consacrés, présentées dans le même ordre, et trop exposées à reproduire, avec des chances variables, les mêmes interprétations?

Sur l'uniformité — d'ailleurs relative — du répertoire des grands virtuoses, on s'est déjà expliqué ici même. D'une part on ne se lasse pas de leur réclamer les « maroques » dans lesquelles ils se sont illustrés, et leur existence surchargée leur laisse peu de loisir pour se renouveler. De l'autre, il est excellent, puisqu'il n'y a pas de musée pour l'art des sons, qu'ils conservent et transmettent la tradition des chefs-d'œuvre dont ils ont la clé; ou même évoquent des échantillons d'une sensibilité fort éloignée de la nôtre, comme l'a fait naguère Enesco avec cette *Gesangsscene* de Spohr, que la critique a si mal accueillie.

Les impresarii demandent vingt fois par saison à Jacques Thibaud le *Poème* de Chausson, dont il est l'interprète privilégié; à Enesco les sonates à violon seul de J.-S. Bach; Kreisler promène par le monde avec un succès constant ses transcriptions — dont je ne discute pas le tenor.

Soit. A la condition que le premier espoir venu ne borne pas son ambition à réunir sur un même programme, comme il se produit

constamment, le *Poème* de Chausson, une sonate à violon seul de J.-S. Bach, et des transcriptions de Kreisler. D'autant que la *Chaconne* ou le *Prélude* en mi, faute d'une technique, d'une sensibilité, d'un style exceptionnels est proprement un supplice. Et le *Poème*, présenté économiquement, sans sa parure orchestrale, perd une notable part de ce que les Anglais appelleraient son efficacité.

A défaut de tels arguments, c'est la satiété qui menace, comme elle menace le Rondo en *sol* de Mozart, le concerto en *la* de Vivaldi, le *Prélude et allegro* de Pugnani, le *Chant Hindou* de Rimsky-Kreisler et la petite douzaine d'œuvres qui bénéficient pour deux ou trois ans d'une quasi exclusivité.

**

Mais, dites-vous, il n'y a rien d'autre? C'est ici que commence notre désaccord. Laissons de côté l'immense domaine de la production contemporaine, bien que toutes les esthétiques y puissent trouver de quoi se satisfaire. Négligeons même l'époque dite classique — en remarquant toutefois que l'on n'entend jamais les trois concertos d'Haydn édités chez Breitkopf, ni ses sonates; de Mozart, trois concertos sur les sept ou huit publiés; tandis que ses sonates, comme celles de Schubert sont pratiquement à l'abandon, sans doute pour excès de facilité.

Remontons à Bach et à ses contemporains. Qui joue (à part une ou deux exceptions par an) ses sonates à violon et piano? ou celles de Haendel, *la* et *ré* majeur exceptées? Et J.-M. Leclair, qui a laissé quarante-huit sonates, douze concertos, et non l'unique *Tambourin*, et Tartini, avec une centaine de sonates, cent vingt-cinq concertos et non l'unique *Trille du Diable*, et Vivaldi, avec près de deux cents concertos, et non l'unique *la* mineur.

Tout cela n'est pas édité, et c'est un long travail que de mettre en partition et de réaliser?

Il y a, en tous cas, pour Leclair, deux livres excellentement remis au jour par Debroux et Guilmant (Demets, éditeur), sans compter de nombreuses sonates séparées, par Alard (O'Kelly), Jensen (Augener), Moffat (Eschig), un concerto par E. Borrel (Ed. Muetuelle).

Pour Tartini les rééditions de Naclaud (huit sonates chez Costallat et Senart), quinze sonates transcrites par E. Pente (Edition Universelle), deux concertos (A. Benjamin et Eulenburg).

Pour Vivaldi, outre le concerto en *la* mineur, trois autres par Nachez et Moffat (Schott), deux par E. Borrel (Senart), d'autres par de Gurnieri (Ricordi), des sonates par Moffat (Schott), etc., etc.

Pour Corelli, qui n'est pas seulement l'auteur de la *Folia*, de nombreuses rééditions partielles, et les douze sonates de l'œuvre V, par G. Jensen (Schott).

Pour Pugnani, six sonates, par E. Polo (Ricordi), pour l'admirable et pathétique Veracini, des sonates par G. Jensen et A. Moffat (Schott), Wotquenne-Cornélis (O. Junne),