

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — Dr Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Emm. Ergo — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — René Héry — F. Hellouin — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Maclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 6 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



G.-M. WITKOWSKI

M. G.-M. WITKOWSKI, né en 1867, est l'auteur de mélodies, de pièces et suites d'orchestre, d'un Quintette pour piano et cordes, qui fut joué il y a quatre ans à l'un des concerts de la Société Nationale, — de la Symphonie en ré mineur, exécutée pour la première fois en 1901 sous la direction de Vincent d'Indy, et jouée depuis aux concerts Ysaye, à Bruxelles, à Angers, Nancy, Monte-Carlo, Aix-les-Bains, — enfin du Quatuor pour instruments à cordes dont la première audition eut lieu au concert de la Nationale du 18 avril, avec le concours du quatuor Zimmer, et dont nous parlons en détail ci-après (voir la Quinzaine).



Sur quelques points de théorie musicale (Suite)

En poursuivant ses réflexions, l'élève de M. Tempérament remarque cependant qu'il n'a pas tout à fait perdu son temps. Il a pu constater que si la quinte est, après l'octave, le plus simple des intervalles et la consonnance la plus parfaite, l'intonation d'une quinte « juste » tempérée constitue un problème infiniment plus compliqué que l'intonation de n'importe quel intervalle naturel.

Le dit élève étant curieux de sa nature, comme on l'a vu, cette constatation pourrait lui suggérer la fantaisie de comparer d'autres intervalles tempérés avec les intervalles naturels. Voici les résultats qu'il obtiendrait pour les intervalles « consonnants ».

La tierce majeure naturelle étant un intervalle dont le son fondamental fait 4 vibrations dans le même temps que le son supérieur en fait 5, soit le rapport $\frac{5}{4}$, la tierce majeure tempérée est formée de deux sons faisant respectivement 4 et 5 vibrations 03968 cent millièmes de vibrations, d'où le rapport $\frac{5,03968}{4}$

Grâce à la « simplification » du tempérament, les autres vibrations des intervalles naturels deviennent :

Pour la tierce mineure, $\frac{5,94605}{5}$ au lieu de $\frac{6}{5}$;

Pour la sixte mineure, $\frac{7,937}{5}$ au lieu de $\frac{8}{5}$;

Pour la sixte majeure, $\frac{5,04537}{3}$ au lieu de $\frac{5}{3}$.

En présence de la formidable complexité d'intervalles *consonnants* aussi subtils, l'élève estimerait sans doute que leur réalisation serait un événement extraordinaire et, à tout le moins, rarissime.

Un musicien, organiste d'une église parisienne, me vantait récemment les bienfaits du tempérament et émettait l'avis qu'une « simplification » aussi pratique devait avoir été trouvée par un « accordeur » d'instruments à clavier. Et en effet, si l'on songe que la question des tempéraments divers a suscité de longs et savants débats, qu'on pourrait remplir toute une bibliothèque avec les ouvrages dont cette discussion fut le prétexte rien que pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, on ne peut s'empêcher de rester stupéfait du mal que se sont donné tant d'illustres mathématiciens et de théoriciens renommés, pour déterminer avec tant de soin, dans un but *pratique*, des intervalles *impraticables*.

En fait, mon interlocuteur organiste avait raison : le seul tempérament qui existe et exista jamais est celui des « accordeurs » et, non seulement il varie avec chaque accordeur, mais il n'est sûrement jamais « égal » pour un même accordeur. Enfin, quel qu'il soit, il dure tout au plus ce que vivent les roses, l'espace d'un matin.

L'élève de M. Tempérament serait ainsi parvenu à se convaincre qu'une gamme de 12 demi-tons tempérés égaux est à peu près une chimère, et un intervalle exactement tempéré, quelque chose comme un merle blanc. Mais il a retenu de la leçon de son maître une observation plus importante. C'est que, quelque incertaine ou même impraticable que s'atteste, en réalité, leur détermination exacte, *les intervalles tempérés sont des intervalles naturels altérés dans un but pratique.*

D'où il s'ensuit que, en dehors de ce but pratique, un tempérament quelconque n'a plus aucune raison d'être. Et, si l'on admet la nécessité pratique d'altérations *approximatives* pour l'accord des instruments à clavier, pour celui de certains à cordes pincées ou frappées, pour la perce des « bois » ; si on reconnaît l'avantage résultant, pour l'écriture et la terminologie, d'un moindre nombre de signes et de mots pouvant, à l'occasion, jouer le rôle d'« homonymes » ; on ne voit pas quel bénéfice la théorie de l'art musical pourrait retirer de ces « simplifications ».

L'élève de M. Tempérament, au contraire, ne s'aperçut que trop bien de leurs inconvénients, et il est bien obligé d'en arriver à cette conclusion que, puisque les intervalles tempérés sont des intervalles naturels intentionnellement altérés, la théorie a au moins le droit de chercher, dans l'examen des rapports d'intervalle naturels, les éclaircissements que le tempérament est impuissant à lui fournir.

(A suivre). Jean MARNOLD.

ERRATA. — Dans l'article précédent (*Courrier Musical* du 15 avril 1903), lire :

Page 119, 2^e colonne, 21^e ligne de l'article, « la tierce majeure et la quarte diminuée, la sixte majeure et la septième diminuée, la quinte diminuée et la quarte augmentée, etc., etc. ».

Les mots en italique avaient été omis.

Page 120, première colonne, ligne 17, au lieu de « consonnances », lire « dissonances ».

Troisième ligne avant la fin de la même colonne, au lieu de « théories à claviers », lire « instruments à clavier ».



COURS d'Histoire de la Musique

DE M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Les clavecinistes italiens. — Scarlatti.

La danse a inspiré nombre de pièces d'orgue et de clavecin. Tant qu'elle resta dans la période hiératique, elle s'exprima par des mouvements sobres, simples, presque rudimentaires. A mesure qu'elle s'éloigna de cette période d'essais, elle acquit plus de liberté, de rapidité ; les mouvements perdirent leur grande ampleur primitive, ils se firent plus menus, plus serrés et plus significatifs. En même temps, ils cessèrent progressivement de traduire l'émotion sacrée et exprimèrent plutôt les passions humaines. Il y eut un moment d'équilibre parfait, où l'intensité du sentiment fut adéquate à la beauté du geste, mais cet harmonieux accord ne dura qu'un instant et, par une évolution singulière, inexplicable, on en vint à aimer le mouvement pour lui-même pour sa difficulté d'exécution. L'élément sacré, l'élément d'expression, en un mot l'élément humain disparut ; la virtuosité seule resta. Et cependant la Danse, comme tous les autres arts, n'est belle que lorsqu'elle met la virtu-

sité au service d'un élément inspirateur, et quel autre peut être plus grand, plus universel, encore une fois plus « humain » que l'élément religieux ?...

Il en est de même en musique. A l'époque du contre-point vocal la langue était propice à l'expression d'un sentiment simple et général, les hommes étaient comme emprisonnés dans un même idéal ; ils l'acceptaient d'un consentement universel et cette forme contrapuntique était merveilleusement appropriée à leur besoin d'expression musicale. Mais, sous l'influence émancipatrice de la Renaissance, ils se détachèrent peu à peu de ces idées collectives, ils se mirent à envisager d'une façon toute personnelle les grands problèmes de leur existence et l'art refléta ces dispositions nouvelles. Il se fit individuel au lieu d'être collectif. Au quatuor vocal, seul employé jusqu'alors, on substitua le chant à une voix, la masse sonore se désagrégea pour donner la prépondérance au soliste. Pour soutenir la voix, quelques accords nécessaires furent indiqués en basse chiffrée sur les partitions de l'époque.

Cependant une forme d'art, acceptée depuis longtemps, ne meurt pas ainsi, sa durée affirme sa robustesse, et quand celle-ci n'est pas épuisée devant l'obstacle, elle se transforme. Il en advint ainsi du contre-point. Banni du domaine vocal, il passa dans celui des instruments et il vint demander une vie nouvelle au plus beau de tous : à l'orgue. Alors il se transforma.

Son rythme était rudimentaire. Il devint plus précis, plus arrêté, plus délicat ; tout ce qui y était inclus comme puissance rythmique s'épanouit en une riche et opulente floraison. Sa liberté nouvelle lui révéla sa force. D'autres instruments, doués d'aptitudes spéciales, se joignirent à l'orgue et prêtèrent leurs voix à la mélodie devenue purement instrumentale. Elle connut des hauteurs que ne lui offrait point la voix humaine et disposa d'une agilité jusqu'alors insoupçonnée. Ainsi deux arts distincts se formèrent auxquels leur séparation assura une beauté, une variété une étendue plus grandes.

..

L'école italienne peut être considérée comme la Mère de toutes les écoles musicales. Au XVII^e siècle, elle représenta, au point de vue vocal, un type parfait. La beauté absolue, qu'incarne l'école allemande, n'eût peut-être jamais existé si l'Italie ne l'avait préparée par sa culture artistique. Mais sans s'arrêter à d'hypothétiques « peut-être » il faut citer ces grands génies passés auxquels nous devons toute la musicalité moderne. Un des plus extraordinaires fut Frescobaldi qui devait inventer la *fugue*. Il en a laissé qui sont, du premier jet, frappées au coin de la vraie forme de la fugue. D'autres l'avaient pressentie : en Angleterre, Tallis et Byrd ; en Italie, Gabrielli et Merulo ; aucun ne l'avait réalisée comme ce géant de l'orgue qui, sans émoi, jouait à Saint-Pierre devant 30.000 personnes. Avant ce grand compositeur, il faut citer Jean Gabrieli contemporain des derniers madrigalesques qui, dans la

dernière moitié du XVI^e siècle, se signala par plusieurs innovations importantes. Jusqu'à lui on n'avait écrit que des chœurs *a capella* sans accompagnement ; il leur en adjoignit un. Dans son orchestre, il fit entendre des trombones. Au point de vue de la composition, sa forme se rapproche de celle de Palestrina. A chaque phrase littéraire correspond une phrase musicale qui reçoit ensuite ses développements particuliers ; il n'y a pas unité de sujet, tandis que la fugue possède l'unité du sujet ou au moins accuse la priorité d'un des sujets.

Une des fugues (ré mineur) de Frescobaldi est exécutée par Mlle Mallet. La « réponse » est tonale. On y sent la tonalité déjà fixée ; à l'ancienne gamme mineure se substitue la forme mineure moderne. La « strette » est heureuse, complète, intéressante. Frescobaldi appartient presque à l'art contemporain.

Pour important qu'il soit, le développement de l'art instrumental, en Italie, est dépassé par celui de l'art vocal. Les auteurs qui écrivirent des pièces de clavecin se livrèrent plutôt ainsi à un délassement, leur grande préoccupation c'était le théâtre ou l'église. Cependant quelques-uns excellèrent dans l'art du claveciniste, tels Marcello et Durante.

Marcello appartenait à l'école vénitienne qui se distingue par la vivacité du coloris, une audace d'allure, une puissance de mouvement très grande. Ses compositeurs, comme ses peintres, ont des tempéraments fougueux, amis des couleurs éclatantes, des teintes vives et chaudes. Cavalli, Cesti, Legrenzi, Lotti et Marcello sont les plus grands maîtres du temps. Les 50 *psaumes* de Marcello restent un des plus beaux monuments de l'art italien. Leur auteur vint au monde en temps de paix ; Venise cultivait les arts, la musique et la poésie ; toute une pléiade de jeunes artistes y brillait d'un éclat incomparable. Marcello devait y occuper une des premières places. Poète et musicien, il se montra artiste convaincu et ardent patriote. Issu de race noble, ayant la plus haute idée des devoirs que lui imposait son rang, il ne manqua jamais de les remplir, son amour de l'art ne lui en fit négliger aucun. Chose assez curieuse, bien qu'il fût musicien — nous n'avons pas à nous occuper ici de sa vie civile — il n'écrivait pas la musique de ses livrets d'opéras, laissant à d'autres le soin de les présenter au théâtre. Il a laissé un grand poème intitulé *La Rédemption* et de curieuses études sur la musique grecque. Le hasard, qui se fait quelquefois le complice du génie, devait lui offrir le moyen de prouver sa maîtrise. Un de ses amis, le comte Justiniani lui apporta un jour la traduction des dix premiers *Psaumes* de David, le priant de leur adjoindre quelque musique. Le sujet l'inspira si heureusement qu'il en écrivit cinq en un temps très court. Ces fragments furent exécutés et leur succès fut tel que les deux collaborateurs se remirent au travail et publièrent successivement les 50 *Psaumes* de David.

Les devoirs de citoyen et les méditations de l'artiste laissaient peu de place à Marcello pour des travaux de minime importance, cepen-