

avec un souci parfois puéril de l'harmonie imitative, au pittoresque de ses imaginations ; il sait être ingénieux et charmeur ; et, enfin, ses ailes d'aigle, non pas toujours plongeantes sans l'infini d'en haut ou dans l'infini d'en bas, s'alentissent, diminuent leur envergure, se ferment, se posent avec le frisselis des ailes de colombes. Mais il n'en demeure pas moins vrai que l'Effréné est le caractère général de son tempérament où l'excès s'égale au génie ; et c'est cette puissante et admirable violence qui, après avoir déconcerté ses contemporains, lui vaut, à cette heure, l'enthousiasme des foules ; déjà elle lui avait mérité — consolation générale à tant de déboires — que sur la première page d'une partition d'orchestre de *Tristan*, Richard Wagner écrivit : « Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Iscalt*. »

Mais il faut bien le dire, si inspirée, si passionnée qu'elle soit, l'œuvre de Hector Berlioz ne saurait être considérée comme une œuvre totalement irréprochable. Rien de plus magnifique, de plus sublime que l'ambition, que l'effort dont elle témoigne ! mais la Réalisation ne s'y accorde pas toujours au Désir. Elle émeut, secoue, transporte, terrifie : mais c'est en de trop rares moments où le musicien fut visité d'un Dieu, qu'elle donne l'impression du beau absolu, définitif. Même quand elle palpite triomphalement dans les hauteurs, on sent qu'elle n'y est point née : elle y monta, elle va en redescendre ; elle plane, comme Icare. En un mot, l'auteur de *la Damnation de Faust*, musicien grandiose et formidable, n'était pas un génie parfait. Richard Wagner, je m'en souviens, me disait un jour : « Bien qu'il ait écrit des chefs-d'œuvre, Hector Berlioz ne fut jamais un maître, est toujours resté un élève. » D'ailleurs Wagner ajouta : « Mais un élève si grand que personne n'aurait pu lui servir de maître. »

La cause de cette infériorité en un musicien si noblement, si magnifiquement supérieur ?

On serait tenté de la trouver en une double disproportion de son gé-

nie avec la forme symphonique, d'une part, et la forme dramatique, de l'autre. En effet, il voulait le drame, et il en avait les passions en lui, superbes ! mais plutôt en l'état perpétuel devenir qu'en celui de réalisation immédiate ; c'était du désir, de l'urgence du drame qu'il était possédé plutôt que du drame lui-même. De là, des furies parfois inopportunes, des enragements allant jusqu'à l'incohérence parmi les sublinités de ses symphonies où d'ailleurs ce qu'il y avait de drame suffisait souvent, à cause des restrictions de la forme, à faire croire qu'il en reçut le don total ; de là, aussi, son inégalité à le manifester, à le faire vivre totalement dans les œuvres purement dramatiques.

« Mais une autre cause apparaît, plus sûre.

Si Hector Berlioz, admirable inspiré, ne fut pas un maître dans l'absolue acception du mot, ne fut pas un « phare » suprême, c'est que, musicien, il lui manqua la conception poétique. Il fut merveilleusement lyrique, en tant qu'exprimeur d'idées, mais il n'en fut pas inventeur. Ses œuvres sont nées de l'Évangile, de Shakspeare, de Gœthe, d'Homère, de Virgile. Il eut, prodigieusement féconde et passionnée, l'imagination qui développe ce qui fut créé, il n'eut pas la puissance qui crée, en un mot, ne fut pas — songez à l'étymologie — Poète, c'est-à-dire ce que, peintre, sculpteur, musicien, doit d'abord être, un homme, pour s'élever au-dessus de tous les autres hommes. Si Richard Wagner se dresse à une telle hauteur devant l'admiration des esprits et le culte des âmes, c'est que, poète, il n'a d'égal que Victor Hugo : et, frères, ils sont seuls.

Catulle MENDES.



## Sur quelques points de Théorie musicale (Suite)

L'élève curieux, et toujours avide de s'instruire, décide alors de s'adresser aux mathématiciens, pour connaître les rapports d'intervalle naturels et leur arracher le secret préliminaire des notions subjectives de « consonnance » et de « dissonance ». Il tombe, par hasard, sur un disciple attaché de Pythagore, et lui expose ses doutes, ses vœux et ses désillusions « tempérées ». Il sent renaître en soi la confiance et l'espoir dès les premiers mots de son nouveau maître.

Celui-ci l'initie aux beautés du « cycle des quintes ». L'ex-élève de M. Tempérament assiste à l'élaboration logique d'une gamme fondamentale, et il est ravi que la formation de cette gamme soit si simple à la fois et si solide, puisque basée sur un phénomène naturel et sur des lois mathématiques. Six quintes lui suffisent pour obtenir les sept sons de la gamme diatonique : *Fa-Do-Sol-Ré-La-Mi-Si* ; donc : *Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do*. Il s'émerveille que ce ne soit pas plus compliqué.

Mais, après lui avoir révélé Pythagore, son professeur lui cite Descartes :

« Chacun de nos sens peut être le siège d'une sensation agréable et devenir une source de plaisir. Ce plaisir exige l'existence d'un certain rapport entre le sens et l'objet de la sensation. Cet objet sera d'autant plus aisément perçu par nos sens, que l'hétérogénéité de ses parties constitutives sera moindre. Nous entendons par les parties constitutives les moins hétérogènes, celles entre lesquelles il existe le rapport le plus clair, la proportion la plus parfaite (*inter quas est major proportio*). »

— Il est évident, poursuit l'érudit pythagoricien, que les rapports d'octave (2/1) et de quinte (3/2), dont nous déduisons notre gamme diatonique, sont les plus agréables ; les plus consonnants et les plus simples de tous. D'où l'excellence et la supériorité de notre système.

L'élève curieux écoutait ces paroles

avec une satisfaction peu déguisée. Se souvenant à propos du but de sa visite et en prévoyant l'heureuse issue, il demande à son maître de lui faire connaître les rapports d'intervalle correspondant à quelques consonnances et dissonnances.

Il apprend ainsi que, la relation de la quinte au son fondamental étant représentée par le rapport 3/2, le rapport de la tierce majeure, formée en continuant la série des quintes et en rapprochant de la quatrième le son fondamental, devenait 81/64 ; et celui de son renversement, la sixte mineure, 128/81. On obtenait d'une manière analogue, pour la tierce mineure, le rapport 32/27, et pour la sixte majeure, le rapport 27/16.

Mais, au fur et à mesure de la démonstration pythagoricienne, l'élève parvenait mal à dissimuler une inquiétude grandissante. Il ne peut se tenir d'interroger son professeur.

— Monsieur, M. Tempérament m'assurait que la tierce majeure était, après la quinte, la consonnance la plus parfaite ?

— Sans doute, et cet intervalle fut admis au rang des consonnances longtemps avant la tierce mineure.

— Il prétendait aussi que les sixtes majeure et mineure sont encore aujourd'hui considérées par quelques-uns comme des consonnances imparfaites.

— Cela est très exact. L'oreille humaine ne s'accoutuma que peu à peu aux combinaisons sonores simultanées, et les sixtes furent acceptées les dernières dans la catégorie des consonnances.

L'élève, décidément trop curieux, avait fort envie de continuer la conversation. Il ne comprenait pas bien pourquoi la consonnance plus parfaite de tierce majeure correspond au rapport 81/64, tandis que le rapport moins complexe, sinon beaucoup plus limpide 27/16, représente la consonnance « imparfaite » de sixte majeure. Certes, entre les rapports 81/64 et 32/27, il aurait été plutôt embarrassé de choisir, à vue de nez, le rapport constitué par « les parties les moins hétérogènes, *inter quas est major proportio* ». Néanmoins, il lui semblait bizarre que la tierce majeure 81/64 ait pu paraître « consonnante » aux oreilles humaines longtemps avant la tierce mineure 32/27, et il n'en apercevait pas du tout la raison.

Cependant, intimidé par une première entrevue, il n'osa pas abuser des instants

de son professeur, et se contenta de demander quelques renseignements sur les « dissonnances ». Il les obtint aussitôt.

— L'intervalle dissonnant de seconde majeure est formé en rapprochant, au moyen de la relation d'octave, le son fondamental d'une série de quintes consécutives, de la seconde de ces quintes ; d'où le rapport 9/8....

Mais, ce jour-là, ils ne pythagorisèrent pas plus avant. L'élève avide de s'instruire prétexta de l'heure oubliée, et s'éloigna tout déconfit, en se disant que la notion de consonnance et de dissonnance était sans doute un mystère aussi insondable que celui de la Sainte-Trinité, puisque un intervalle composé de deux sons, faisant respectivement un nombre de vibrations d'où résulte le rapport au moins abordable 9/8, est un intervalle dissonnant, tandis qu'un autre, correspondant au ténébreux rapport de vibrations 81/64, constitue l'harmonieuse consonnance de tierce majeure. Qu'eût-il conjecturé, si le complaisant pythagoricien lui avait dévoilé que, longtemps après l'avènement de la dite tierce majeure au rang de « consonnance », certains théoriciens reléguèrent encore le renversement de la quinte, la quarte « juste » 4/3 elle-même, parmi les « dissonnances » ?

Jean MARNOLD.

(A suivre).



## COURS d'Histoire de la Musique

De M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Les clavecinistes. — Hændel

(Suite)

Le développement de l'école allemande est très tardif ; celle qui devait donner au monde les Bach, les Hændel, les Haydn et les Mozart resta pendant longtemps fidèle aux traditions musicales du moyen âge et du XVI<sup>e</sup> siècle ; elle fut la dernière à profiter des améliorations et des simplifications que le temps et le génie des maîtres avaient apportées dans la musique. Le progrès musical qui y est réel reste anonyme et sans éclat.

Un nom seul mérite de nous arrêter, celui d'Henri Schütz (1185-1672). Ce fut un excellent musicien et un homme d'une haute moralité ; croyant plein de ferveur il écrivit surtout des compositions religieuses, cependant, à l'occasion du mariage de la fille de Georges I<sup>er</sup>, roi de Saxe, avec le margrave de Hesse-Darmstadt on organisa des réjouissances et Schütz écrivit la musique de *Dafné*, pastorale de Rinuccini que le célèbre poète Martin Opitz avait traduite. La représentation eut lieu le 15 avril 1627. Ce fut le premier opéra dont un Allemand écrivit la musique. Peu de compositeurs allemands se vouèrent à l'art dramatique, trois noms seuls y acquirent une gloire incontestable : Weber, Mozart, qui fut illustre dans tous les genres bien que Beethoven l'ait surpassé comme symphoniste, et Wagner qui n'a fait que des opéras et qui tint le plus haut le drapeau de l'art dramatique allemand. Les titres de gloire de l'école allemande s'inscrivent en trois genres : *La Musique de chambre*, *l'Oratorio*, *la Symphonie*.

Le génie allemand est plutôt scientifique ; il est patient, très élevé, il féconde et mûrit l'inspiration spontanée grâce au développement de la science. Mais cette science s'élabore lentement ; peut-être est-ce la cause de la tardive apparition de l'école allemande. Elle n'a rien produit au temps où les Flandres voyaient naître Regino et Francon de Cologne, et où l'Angleterre s'enorgueillissait de Dunstaple et la Belgique de Dufay et Binchois. Lorsque l'école franco-belge s'épanouit l'Allemagne n'a que des noms si obscurs qu'ils tombent bientôt dans un juste oubli.

Au moment du développement de l'école paestrinienne en Italie, il semble qu'un éveil se produise, quelques compositeurs surgissent : Gumpelzheimer, Senfl, Gallus, Luscinius qui nous a laissé un livre curieux sur les instruments de son temps ; Knepf auquel on a longtemps attribué les premières compositions instrumentales. Cependant dans le premier recueil de musique, qui fut imprimé en 1502, on ne rencontre qu'un seul nom allemand.

Après Schütz il y a un arrêt dans l'essor germanique, l'influence de l'école italienne se fait sentir dans le sud de l'Allemagne et étouffe toute tentative d'art national. Dans le nord on reste plus indépendant. Hambourg la ville libre et protestante que la guerre de Trente ans a épargnée est fière de son importante école d'orgue qui ne reconnaît pas l'influence italienne. Elle ne devait pas y échapper ; un élève de Frescobaldi lui apporta comme un souffle d'Italie. Il se nommait Froberger et contribua puissamment à l'émancipation