

Vous serez surpris, je vous le prédis sans trop craindre votre désillusion, des petites découvertes que nous ferons dans cette sorte d'enquête perpétuelle, ouverte selon le gré de l'actualité et au hasard des numéros présentés dans nos établissements parisiens. Entre ce monde pittoresque et émouvant et vous qui venez le regarder en piste ou sur scène, je veux être l'agent de liaison d'une sympathie consciente et avertie.

Legrand Chabrier ajoute : « Nous demeurerons spectateur parmi les spectateurs ».

Mais, amateur et critique, nous voudrions être le levain de la pâte du grand public en faveur d'un spectacle qui n'est pas plus un vain divertissement à la vogue éphémère qu'un vieux divertissement réservé aux enfants, mais une image expressive, intense et complexe de notre époque sportive, scientifique, cosmopolite.

Il faut féliciter Legrand-Chabrier de son initiative, que justifie d'ailleurs, ainsi qu'il me l'écrit lui-même, « le goût public général et ma foi personnelle ».

Le Cirque ! Merveilleux spectacle pour les grands enfants que nous sommes et pour les philosophes que nous voudrions devenir. Le Cirque ! Consolation des esprits et des yeux fatigués des vaines aventures théâtrales et de la médiocrité de décors d'un réalisme prétentieux. Il y a plus d'art shakespearien dans une farce des Fratellini que dans tout le théâtre de Bataille ou de Brioux.

R. DE BURY.

MUSIQUE

Gabriel Fauré. — Ch.-M. Widor : *Initiation musicale*. — OPÉRA-NATIONAL ; *Nerto*, opéra de M. Maurice Léna, d'après Mistral, musique de M. Ch.-M. Widor.

Gabriel Fauré. — C'est une harmonieuse et noble figure d'artiste qui disparaît avec Gabriel Fauré. Il s'est éteint paisiblement, le 4 novembre dans la nuit, sans souffrances, et nous quitta discrètement, sans bruit, sans vains bulletins à la presse. On ignorait que, depuis son retour de vacances, sa santé s'était altérée, et la brusque nouvelle éclata soudain pour un retentissement mondial. Cette mort sereine est à l'image de sa vie et de sa carrière. Nul plus que Gabriel Fauré ne fut un pur artiste. Insoucieux, bien plutôt même que dédaigneux de réclame, tant la pensée en était étrangère à son indolente fierté d'âme, il créa son œuvre simple.

ment, sans tapage, la confiant pour la plus grande part à un éditeur peu diligent, et la gloire lui vint toute seule, s'imposant peu à peu, universelle, et non sans l'étonner lui-même. Car ce grand artiste était étrangement modeste. Il confiait récemment à M. Henry Malherbe : « Ce qui m'a sauvé, c'est la conviction que j'avais de mon peu de mérite. J'ai toujours pensé qu'une œuvre que j'achevais était de beaucoup inférieure à ce que je voulais faire. Je ne croyais pas que ce que j'écrivais avait une importance, une valeur quelconque. » Quelle leçon que cette inconscience du génie jamais satisfait de soi-même ! Et, pareillement, nulle carrière ne fut plus dénuée d'arrivisme. A l'instar du normalien Taine, c'est en province qu'il fait d'obscurs débuts à vingt ans, en 1865, exilé quatre années à Rennes où il tient l'orgue de Saint-Sauveur. La guerre de 1870 le trouve à Paris, accompagnateur à Notre-Dame-de-Clignancourt, et il s'engage. Il passe ensuite aux orgues de Saint-Honoré-d'Eylau, puis de Saint-Sulpice qu'il délaissa pour remplacer, à la Madeleine, Saint-Saëns que ses tournées de virtuose appelaient souvent pour des mois hors de France. Après la démission de celui-ci, il semble trouver tout naturel que Théodore Dubois lui en souffle la succession en lui cédant l'office subalterne de maître de chapelle. Il y resta neuf ans avant de devenir organiste titulaire, et c'est encore sous l'autorité du même Théodore Dubois qu'il occupa, au Conservatoire, la chaire de composition abandonnée par Massenet en 1896. Cette nomination fit scandale à l'époque, Fauré étant sorti de l'École Niedermeyer et n'ayant jamais appartenu à l'établissement officiel. Ce fut bien pis lorsque sa renommée grandissante le porta au poste suprême de Directeur de notre Conservatoire national, après le départ volontaire de toujours le même Théodore Dubois. Et n'est-il point quelque amère ironie dans le spectacle de cet artiste de génie suivant en ses divers emplois pas à pas, quasiment en serre-file, l'honnête fonctionnaire Dubois durant un quart de siècle ? De ce moment, les dignités et distinctions de l'Institut et de la Légion d'Honneur s'amoncelèrent sur lui sans entamer sa mansuétude. Il planait, en effet, bien au-dessus de tout cela.

Il n'est guère de grand musicien dont l'art défie plus singulièrement, sinon plus malicieusement l'analyse. En cherchant quels acquêts ont pu contribuer à sa formation, on ne saurait

omettre l'éducation que reçut Gabriel Fauré dès son enfance à l'Ecole Niedermeyer. Il y a insisté lui-même dans le fascicule que *la Revue musicale* lui réserva en 1921. En cet endroit, dit-il, « le programme des études comportait, avec les clavecinistes, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn ; pour l'orgue, avec les organistes français du XVIII^e, Bach, Haendel, Boëly, Mendelssohn. On dira que ce sont les programme de toutes les écoles ? Actuellement, oui ; en 1853, non. A cette époque, les chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qui constituaient notre pain quotidien, n'avaient pas encore pénétré dans la classe d'orgue du Conservatoire ; dans les classes de piano du même Conservatoire, on s'appliquait à l'exécution des Concertos de Henri Herz, tandis qu'Adolphe Adam répandait l'éclat de ses lumières sur les élèves de sa classe de composition ». L'enseignement de l'Ecole Niedermeyer comprenait aussi la connaissance du plain-chant, et, réunissant des élèves de tout âge, elle avait pu organiser des chœurs « dont les exercices étaient strictement consacrés à l'exécution des œuvres de Palestrina, de Vittoria, d'Orlando Lasso, etc..., ou de Bach et de Haendel ». Bref, en cette sorte de Sorbonne musicale, un jeune musicien « faisait ses humanités » et acquérait de son art une culture à laquelle on est loin, bien loin d'atteindre encore aujourd'hui dans notre Conservatoire officiel. Et Fauré ajoutait : « Peut-être étonnerais-je si je disais combien peut s'enrichir une nature musicale au contact fréquent des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, et quelles ressources peuvent naître de l'étude et de la pratique du chant grégorien. » Il l'a prouvé par son exemple.

On ne saurait méconnaître, en effet, qu'un des éléments qui confèrent une saveur toute particulière à l'art de Gabriel Fauré fut un délicat amalgame de la « modalité » ecclésiastique à la « tonalité » de l'harmonie moderne. Mais d'autres que lui, tels Claude Terrasse et M. Messager, sucèrent au même lieu la « substantifique mouelle » pour de fort différents résultats. C'est le mystère du génie que la personnalité d'un artiste. A l'heure où il vécut, celle de Gabriel Fauré stupéfie par une originalité presque miraculeuse. Il apparaît comme isolé dans la mêlée des disciples et des épigones, comme en marge d'une évolution qui lui doit cependant d'insoupçonnés apports. Ainsi que je le remarquais ici naguère, cette originalité native était si franche et si

robuste que, seul des musiciens français de sa génération, il échappa aux influences beethovénienne et wagnérienne, autant qu'à la debussyste depuis; si fortement caractérisée que, dans quelques compositions pour le piano, il put subir impunément, et d'ailleurs tout incidemment, celles de Chopin et de Schumann. Elle devint insensiblement, on peut dire, intégrale avec le radieux *Requiem*, dès 1887; puis de plus en plus dominatrice avec *la bonne Chanson* (1892) et *Prométhée* (1900). L'analyse en semble déceler certains facteurs: d'abord cette exploitation instinctive des anciens modes ecclésiastiques, l'absence fréquente de « sensible » entraînée par une prédilection pour un mineur hypodorien, une enharmonie impalpable qui semble butiner dans tous les tons comme une capricieuse abeille, l'abondance et les renversements délicieux de l'accord de septième majeure et celle aussi des mouvements ascendants ou descendants de seconde ou de tierce et les modulations qui s'ensuivent. Mais ce ne sont que des « moyens » asservis à la sensibilité la plus exquise et la plus incisivement personnelle, et d'où découle un art aussi solidement enraciné dans le passé que moderne jusqu'au néologisme et d'une homogénéité suprême. C'est presque au soir de sa carrière, à l'âge où, dans sa glorieuse, mais à l'excès visible lassitude, Wagner achevait *Parsifal*, que Gabriel Fauré a créé son chef-d'œuvre. En présence de cette si tardive *Pénélope*, on est émerveillé de la magistrale sécurité de facture qu'on y découvre, imperturbable jusqu'à l'accord final, sans que jamais cet art avorte à la virtuosité stérile; de cette polyphonie si sévèrement traditionnelle en ses lois et, à la fois, si spontanée en son souple entrelacs, si neutre en ses enchaînements et conséquences. Sans éclats, sans pathos, le musicien atteint à l'émotion poignante et, rien que par des gradations nuancées, à une irrésistible puissance. A mesure qu'on connaît davantage et qu'on pénètre ce chef-d'œuvre, on ne peut s'arrêter d'admirer toujours plus. Une grâce souveraine, un invincible charme envoûtent la réceptivité ravie; une indéfectible pureté de lignes vous enveloppe comme d'un réseau de beauté apollinienne. Tout l'art de Gabriel Fauré se résume épanoui dans *Pénélope*, et on songe au Racine de *Phèdre* et au Goethe d'*Iphigénie*. Cette grécité infuse, cette perfection de la forme enrobant la pensée limpide en ses chatoiements enchanteurs, apparentent certes Gabriel Fauré à Anatole France,

ainsi qu'on l'a noté. Il y a chez tous deux des reflets d'*Antigone* et de l'*Anthologie* mêlés à d'ancestraux vestiges autochtones. Leur œuvre semble un acte de foi et d'amour pour l'héritage de beauté que nous ont légué tous les siècles, unique humus fécond d'où peut naître une beauté nouvelle. En ce temps confus de bâclage, d'esbroufe et de primarisme, le nom seul de Gabriel Fauré est un talisman protecteur pour notre art national. « Puisse son souvenir nous aider un jour, lorsqu'il faudra sur les autels bouleversés redresser les divinités mutilées... », s'écrie M. Georges Auric. Et c'est une joie de voir les meilleurs des plus jeunes, que ne fit qu'effleurer la guerre abrutissante et corruptrice, invoquer un tel patronage. Nul hommage n'eût été plus doux au cœur de Gabriel Fauré ; nuls lauriers entassés sur sa tombe ne réjouiront son ombre à l'égal de ce pieux élan de la jeunesse recueillant de ses mains glacées la flamme purificatrice, sauvegarde des avenirs.

§

La librairie Hachette a entrepris une *Collection des Initiations* qui doit remonter assez loin, puisque la « littéraire » et la « philosophique » en sont signées d'Emile Faguet. Le format imposé ne concédant à chaque auteur que cent-soixante pages de texte, y compris table des matières, de telles publications ne peuvent donc que résumer l'essentiel des vastes sujets proposés, et c'est ce qu'a fort bien compris et indiqué M. Widor en déclarant dès la première ligne : « Ce petit livre contient le programme de ce qu'il faut savoir en musique. » Organiste de Saint-Sulpice, professeur de composition en notre Conservatoire, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Charles-Marie Widor semblait à priori assez évidemment indiqué pour rédiger cette **Initiation musicale** et, en recevant le volume, on se réjouit non moins à priori de l'intérêt qu'on ne pourra manquer de prendre à la lecture de ce « programme », sommaire peut-être, mais indubitablement substantiel, dû à la plume alerte et aux réflexions éclairées d'une personnalité aussi autorisée par ses fonctions et dignités que réputée pour la verve de sa conversation, la liberté de ses jugements et l'habituelle causticité de son esprit. On ne peut pas dire que cet espoir soit déçu. Le livre de M. Widor est très intéressant, excessivement intéressant, mais pas toujours et, même, assez rarement dans le sens où le sou-

haitait sans aucun doute son auteur. Il commence, au surplus, fort bien. Dès sa préface, M. Widor proclame :

Il n'est pas sans intérêt de confronter la pratique avec la théorie, ... le présent avec le passé, et de comparer le résultat de l'enquête à la réalité des faits, à la vérité harmonique, laquelle est LOI DE NATURE.

Et c'est M. Widor qui souligne en capitales. Plus tard (p. 15), il insistera :

La musique et les harmoniques. Les harmoniques sont notre « matière » musicale, telle la terre dont use le sculpteur pour modeler sa statue. Rien de solide sans eux... En résumé, chaque son est une fondamentale de laquelle se dégagent les mêmes résonances secondaires, toujours dans le même ordre et toujours s'en allant vers l'infini.

C'est clair et net. On ne saurait s'appuyer plus formellement sur des bases plus sûres. Conformément à ces prémisses, M. Widor nous montre « la composition d'un son quelconque » et, à cet effet, inscrit sur une portée les harmoniques jusqu'au son 16 d'un *Do* grave fondamental, soit : *Do* (1) — *Do* (2) — *Sol* (3) — *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — *Si* ♭ (7) — *Do* (8) — *Ré* (9) — *mi* (10) — *Fa* # (11) — *Sol* (12) — *La* ♭ (13) — *Si* ♭ (14) — *si* (15) — *Do* (16). Et M. Widor ajoute : « Impossible de noter la cinquième octave où nous aurions à enregistrer des *seizièmes* de ton; à plus forte raison la sixième qui donnerait des *trente-deuxièmes*, puis les autres..., nos claviers ne se prêtant qu'à des *douzièmes*. » On ne voit guère nos claviers tempérés se prêter à des « douzièmes de ton ». M. Widor a probablement voulu dire « des douzièmes, seizièmes et trente-deuxièmes d'octave ». Mais on se demande ce qui l'empêchait de continuer pour « la cinquième octave ». Il aurait rencontré et noté sans difficulté un *Ré* ♭ (17) presque identique à celui de nos claviers tempérés, un *Ré* (18), octave du *Ré* (9) précédent, un *Mi* ♭ (19), pareillement presque identique au *mi* ♭ tempéré, un *mi* (20), un *Fa* (21), septième naturelle du *Sol* (3) et quinte du *Si* ♭ (14), un *Fa* # (22), octave du son 11, un *Sol* ♭ (23) à peine plus élevé (1 vibration 0/0) qu'un *sol* ♭, tierce inférieure de *Si* ♭, un *Sol* (24), un *Sol* # (25), tierce naturelle du *mi* (20), un *La* ♭ (26), octave du son 13 précédent, un *La* (27), quinte du *Ré* (18), un *Si* ♭ (28), octave du son 14, un *Si* ♭ (29) un peu trop haut, un *si* (30), un *Si* # (31) ne différant du *si* #, tierce naturelle de *Sol* # que d'une vibration sur 125, enfin un

Do (32). Il n'était donc nullement « impossible » de « noter cette cinquième octave » aussi bien que la quatrième, et le faire eût présenté l'avantage de dévoiler la complexité constitutive du phénomène sonore objectif, grossièrement escamotée par notre notation et notre terminologie simplificatrices. M. Widor ne pourrait guère objecter que certains de ces sons ne coïncident pas exactement avec les notes de nos claviers tempérés, car c'est le cas de tous les harmoniques qu'il a notés précédemment et d'ailleurs quelconques, en dehors des octaves du son fondamental, puisque, sauf celui d'octave, *tous* les intervalles sans exception sont intentionnellement altérés sur nos instruments à clavier, pour la raison que nous n'avons que dix doigts avec lesquels il nous serait matériellement « impossible » de nous débrouiller sur un instrument comportant une touche distincte pour chacun de tous les harmoniques naturels. Ceci n'infirmes, d'ailleurs, en aucune façon la proposition initiale de l'auteur. Les *harmoniques* n'en demeurent pas moins notre « matière musicale ». Le tempérament n'est qu'un expédient pratique exigé par les instruments à clavier. Avant d'en arriver au « tempérament égal », on en essaya beaucoup d'autres. Le premier et le plus ancien fut le « tempérament par quintes », qui engendra la gamme dite « pythagoricienne » et que M. Widor attribue abusivement à Pythagore, tandis qu'elle n'est le fait que de ses disciples lointains qu'on appelait « les pythagoriciens ». Dans l'art monodique des époques primitive et classique, il n'était nullement besoin d'un tempérament. On n'en eût même pas eu l'idée, la beauté intellectuelle de cet art, qui passionnait des esprits tels que Pythagore, Platon, Périclès et Aristote, résidant au contraire dans les rapports strictement exacts des longueurs de corde ou des nombres de vibrations correspondant aux sons employés. Ce n'est que bien plus tard, peut-être déjà durant la période de virtuosité empirique que déplorait Aristoxène, mais sûrement avec la vulgarisation de l'orgue, que la nécessité d'un tempérament s'imposa. C'est par le tempérament « pythagoricien » que furent accordées les premières orgues et celles du moyen âge. Au point de vue de l'intonation, le « tempérament égal », auquel on ne parvint, après de longues discussions et recherches, que vers le début du xviii^e siècle, est supérieur au « tempérament par quintes » en ce que ses sons tempérés se rapprochent plus des naturels que les

sons pythagoriciens. Mais le plus curieux est que ce « tempérament égal » n'existe pas et n'a jamais existé réellement dans l'exactitude absolue qui est pourtant son principe essentiel, impliquant la division de l'octave en douze parties rigoureusement égales. Mathématiquement même, il semble irréalisable, puisque devant être produit par la douzième racine de 2, qui ne donne que des longueurs de cordes et des nombres de vibrations incommensurables. Dans la pratique, exécuté d'après l'oreille sur des instruments à cordes tendues, tels que le piano ou la harpe, sa justesse est invraisemblable et, non seulement là, mais même à l'orgue, où les battements permettent une détermination plus précise, en admettant qu'un accordeur ait accompli une approximation idéale, la moindre variation dans la température ambiante anéantirait immédiatement ce rarissime résultat. A l'orchestre, les cuivres fournissent des harmoniques naturels ; les bois, grâce à leur perce et à leurs harmoniques, des sons tempérés et naturels. Les instruments à cordes, accordés par quintes ou quartes, aboutissent volontiers à des sons pythagoriciens. Au fond, toute la musique que nous entendons est toujours plus ou moins fautive. Dans le meilleur cas, la justesse n'y peut être qu'approximative. L'entendement se joint à la tolérance de l'oreille pour interpréter cette approximation dans le sens de sons justes et, comme le prouve l'évolution polyphonique et harmonique depuis dix siècles, dans le sens des sons naturels. Ni M. Widor ni aucun musicien n'écrirait indifféremment l'un pour l'autre les sons et intervalles $si \flat - do \sharp$, $la \sharp - do \sharp$, $si \flat - ré \flat$, ou $si - mi \sharp$, $si - fa$, $do \flat - fa$, $do \flat - sol \flat \flat$. Il s'ensuit que, rien qu'au regard de notre terminologie conventionnelle, chacune des notes de nos claviers *approximativement* tempérés peut représenter plusieurs sons, en tenant compte des dièses, bémols, doubles dièses et doubles bémols. Elles s'attendent donc tout aussi légitimement qualifiées pour représenter les sons naturels, c'est-à-dire les harmoniques qui constituent notre « matière musicale ». C'est ce qu'il importe de ne pas oublier, ainsi que le font tous les traités ou manuels de Conservatoires qui, après avoir, en première page, indiqué « les sons fournis par la nature », c'est-à-dire les harmoniques d'un son fondamental jusqu'au son 5, n'en parlent plus dès la deuxième et légifèrent tranquillement sur les sons tempérés et les divers « degrés » de

la « gamme » de nos claviers, pour en élaborer une théorie dogmatique qui s'avère, à l'égard de l'art musical depuis deux siècles, à peu près l'équivalent de la physique des quatre éléments, « l'air, le feu, la terre et l'eau », au regard de la science actuelle. Il semble, malgré son exorde, que M. Widor soit tombé dans le même panneau simpliste, et que les chiffres, dont il accompagne les harmoniques naturels qu'il cite, ne soient pour lui que des numéros d'ordre, tandis qu'ils ne représentent rien autre chose que le nombre de vibrations de ces harmoniques pendant le même temps qu'une vibration du son fondamental, d'où résultent les rapports de vibrations constitutifs du phénomène sonore objectif, lequel est « pour la musique », selon M. Widor lui-même, « une loi de nature ». Il consacre, en effet, un chapitre à la *gamme*, dernier vestige et résidu caduc de la modalité ecclésiastique, et, dans un paragraphe intitulé *Tonique et Dominante*, il constate que, « dans notre système, cette dominante est toujours au cinquième degré » de la gamme. Et il ajoute : « Or, c'est précisément une dominante que nous donne la nature », en faisant suivre cette observation de l'accord noté *Sol* (4) — *si* (5) — *Ré* (6) — *Fa* (7). Et il poursuit :

Mais, quand de cette dominante nous descendons au point terminus, c'est encore le chiffre 7 que nous allons trouver dans les harmoniques de cette tonique fondamentale. Cette tonique est-elle donc, elle aussi, une dominante ?

Au premier abord, on saisit mal ce que veut dire M. Widor. Tout son quelconque est dominante de sa quinte inférieure et sous-dominante de sa quinte supérieure et, si ces deux quintes (ou quarts par renversement) ont reçu ces dénominations soulignant la prédominance de leurs fonctions tonales, c'est tout uniment parce que, les mouvements de quinte $\frac{3}{2}$ et de quarte $\frac{4}{3}$ étant

les plus simples de tous après celui d'octave $\frac{2}{1}$, ces mouvements apparurent employés les premiers comme repos ou conclusion sur la tonique lorsque, sous la poussée de l'instinct, la « tonalité » harmonique a remplacé la « modalité » des tons de l'Eglise. Mais M. Widor se figurerait-il que la septième soit indispensable pour une cadence parfaite de dominante ou sous-dominante à tonique ? Certainement non. Seulement la « gamme tempérée »

de nos claviers le fourvoie dans l'équivoque. Dans l'accord de septième de dominante *Sol* (4) — *si* (5) — *Ré* (6) — **Fa** (7), il s'imagine que le **Fa** (7) est le « quatrième degré » *Fa* de la « gamme » de *Do*, et en conclut qu'il « est en *Do* ». Pareillement, en « descendant à cette tonique initiale », il rencontre l'accord *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** ♭ (7), et en conclut qu'il « est en *Fa* » parce qu'il croit que le **Si** ♭ (7) est le « quatrième degré » *Si* ♭ de la gamme de *Fa*. M. Widor n'était pas obligé de parler des harmoniques et d'en faire état, car, en sa qualité de professeur au Conservatoire, il aurait eu le droit, en somme, de considérer son *Initiation musicale* comme une initiation à la théorie dogmatique enseignée dans l'établissement où il professe. Mais, puisqu'il faisait état de ces harmoniques (et notamment du son 7 que les traités d'école laissent prudemment de côté), jusqu'au point de les proclamer « notre matière musicale », il lui était interdit de les travestir par une assimilation sophistique aux sons de nos claviers tempérés. Dans les différentes « résonances, qui se dégagent toujours les mêmes, toujours dans le même ordre et toujours s'en allant vers l'infini », — selon les propres mots de M. Widor, — le **Fa** (7) appartient à la résonance de *Sol* ; le **Si** ♭ (7), à la résonance de *Do*. Si M. Widor avait pris comme tonique la résonance de *Sol*, dont il cite l'accord de septième, avec la résonance de *Do* pour sous-dominante et la résonance de *Ré* pour dominante, il aurait vu que, dans l'accord de septième *Ré* (36) — *fa* ♯ (45) — *La* (54) — **Do** (63), le **Do** septième de dominante fait 63 vibrations, tandis que le *Do* fondamental sous-dominante en ferait 64 à la même hauteur absolue, et il en aurait discerné que, quoique ces deux **Do** (63) et *Do* (64) correspondent sur « nos claviers tempérés » au « quatrième degré » de la gamme de *Sol*, ils n'en sont pas moins des sons aussi distincts qu'un *Si* ♭ et un *La* ♯, un *Do* ♯ et un *Ré* ♭ représentés également dans nos gammes tempérées par une « note » unique. M. Widor, d'ailleurs, encore que tenant les harmoniques pour notre « matière musicale », ne semble pas très ferré sur les rapports de ces sons naturels. Il ne craint pas d'écrire et d'affirmer :

Quand on monte la spirale des quintes accordées *mathématiquement*, on constate à leur sommet un écart de près d'un ton avec nos claviers. L'art de l'accordeur consiste à diminuer chacune de ces quintes d'un *comma*.

Or, si, du *Do* fondamental de 32, 3 vibrations de notre « diapason normal », on monte *mathématiquement* de la série de douze quintes, on obtient un *Si* # de 4.192 vib. 73, alors que, à la même hauteur absolue, le *Do* en fait 4.138, ce qui donne une différence de 54 vib. 73, c'est-à-dire 1 vib. 1/3 o/o ou à peu près un neuvième de ton. M. Widor est généreux. Heureusement que les « accordeurs » le sont moins que lui. Et M. Widor continue :

Le *comma* est la différence entre *ut* # et *ré* b, par exemple, le neuvième d'un ton. Glissant sur le *ré*, le doigt du violoniste exhausse d'un *comma* son *ut* #. Il abaisse d'autant le *ré* b quand il descend sur *ut*.

M. Widor n'était pas obligé de parler des *commas* s'il ne savait pas ce que c'est. Il n'y a pas qu'un *comma*. Il y a le « *comma* pythagoricien » $\frac{531441}{524288}$, qui est la différence entre douze quintes et sept octaves, *Do* — *Si* #, et dans lequel le *Si* # est plus élevé

que le *Do*. Il y a le « *comma* syntonique » $\frac{81}{80}$, qui est la différence entre quatre quintes et trois octaves plus une tierce, soit, pour un *Do* (16) fondamental, *Do* (16) — *Sol* (24) — *Ré* (36) — *La* (54) — *Mi* (81), où le *Mi* produit par quintes fait 81 vibrations, et *Do* (16) — *Do* (32) — *Do* (64) — *mi* (80), où le *mi* tierce de *Do* fait 80 vibrations. La différence entre *ut* # et *ré* b n'est généralement pas appelée « *comma* ». On la dénomme le « diésis mineur », mais cela n'a pas grande importance. Le rapport de vibrations de cette différence est $\frac{128}{125}$, où le *dièse* est

plus grave que le *bémol*. En effet, si on prend la tierce $\frac{5}{4}$ d'un *mi* de 20 vibrations, on obtient un *Sol* # de 25 vibrations et, en prenant la tierce inférieure d'un *Do* de 32 vibrations, on obtient un *la* b de 25 vib. 6, d'où la différence $\frac{256}{250}$ ou $\frac{128}{125}$. Le *la* b

(25,6) est donc plus élevé de 0,6 vib. que le *Sol* # (25). M. Widor veut que ce soit le contraire, en s'appuyant sur la pratique arbitraire à quoi maints violonistes sont aisément entraînés par l'accord pythagoricien de leur instrument. C'est le piège des instruments monodiques, où le son est déterminé par l'exécutant d'après l'oreille. Il est évident que, dans un solo de violon sans

accompagnement, cet exécutant peut se permettre sans inconvénient toutes les intonations qu'il lui plaît, et le préjugé de « l'attraction » l'induit presque fatalement à « exhausser » le dièze et à « abaisser » le bémol. Mais, dès qu'il s'agit d'intervalles ou d'accords, le résultat est tout bonnement *faux*. C'est ainsi que Tartini découvrit, d'après l'oreille, les *sons résultants* dont M. Widor, organiste, ne parle pas, quoiqu'ils soient précisément de la plus grande intensité sur l'orgue. Tartini, doué d'une oreille très fine et s'évertuant à la plus parfaite justesse, remarqua que, lorsque, jouant en double corde, il prenait le *Mi* (81), produit par quintes, de sa chanterelle pour tierce du *Do* (64), produisant ainsi une « tierce pythagoricienne » $\frac{81}{64}$, il entendait en même temps un *Bé* grave de 17 vibrations, « son résultant » correspondant à la différence entre les nombres de vibrations des sons de l'intervalle et dissonant avec ceux-ci. Au contraire, s'il prenait la tierce naturelle $\frac{5}{4}$ de ce *Do* (64), c'est-à-dire un *mi* de 80 vibrations, il entendait comme « son résultant » un *Do* de 16 vibrations consonnant avec les sons de l'intervalle. C'est au premier de ces deux résultats qu'aboutit le procédé préconisé par M. Widor, et que pratiquent malheureusement beaucoup d'exécutants. Certains pourtant s'en rendent compte. Il me souvient d'avoir ouï un violoniste, membre d'un quatuor à cordes, avouer sans fard : « Quand on joue seul, on joue toujours un peu faux ; à deux, on joue deux fois plus faux ; à trois, trois fois plus et à quatre, quatre fois plus. » La justesse d'intonation, en effet, n'est point une faculté subjectivement arbitraire ; elle est conditionnée, comme l'exemple de Tartini le prouve, par la complexité du phénomène objectif. M. Widor s'en serait assurément convaincu, s'il n'avait, en l'occurrence, oublié que « les harmoniques sont notre matière musicale », ainsi qu'on l'en peut soupçonner mieux encore en le voyant clore ce chapitre de « la gamme » par la louange de « l'accord tempéré, qui, dit-il, a été imposé au monde, vers 1730 ou 1735, par une œuvre immortelle, *le Clavecin bien tempéré* ». M. Widor n'était pas forcé de donner des dates s'il ne les connaissait pas. La première partie du *Clavecin bien tempéré* fut terminée en 1722 ; la seconde en 1744. Cette seconde partie, qu'on réunit à la première après la mort de Bach,

était une œuvre indépendante intitulée *24 neue Praeludien und Fugen*. En songeant que M. Widor a publié en Amérique, chez l'éditeur Schirmer, une édition « chronologique » des œuvres complètes de Bach, on ne peut vraiment se soustraire à quelque inquiétude au sujet de la réputation de notre musicologie française à l'étranger. C'est toujours par l'oubli de son point de départ, — la résonance naturelle, « notre matière musicale », — ou par l'incapacité de la considérer intégralement, que M. Widor s'égare et en arrive à patauger dans la théorie conventionnelle perpétuée par les Conservatoires. A propos des « Accords dissonants » (p. 76), il semble pourtant témoigner quelque pressentiment de l'évolution harmonique. Il remarque judicieusement :

Il a fallu quarante siècles pour que notre oreille s'affinât jusqu'à percevoir (ou plutôt deviner) les sons 7 et 9. Historiquement, la *septième de dominante* n'a droit de cité que depuis 1600 ; la *septième de sensible*, depuis 1800 ; la *neuvième*, qui les synthétise, n'a pas cent ans.

C'est d'après les traités des théoriciens que M. Widor date l'apparition de ces divers accords, méconnaissant que les théories consécutives n'ont jamais été, de tout temps, que la codification plus ou moins tardive des combinaisons sonores réalisées d'instinct par les artistes créateurs. Si, conformément à sa recommandation liminaire, M. Widor avait « confronté la pratique avec la théorie, le présent avec le passé, et comparé les résultats de l'enquête à la vérité harmonique », c'est-à-dire au phénomène objectif de la résonance, qui « est loi de nature », il aurait constaté que les premiers intervalles considérés comme *consonances* furent l'*octave* $\left(\frac{2}{1}\right)$, la *quinte* $\left(\frac{3}{2}\right)$ et la *quarte* $\left(\frac{4}{3}\right)$; que les *tierces* majeure $\left(\frac{5}{4}\right)$ et mineure $\left(\frac{6}{5}\right)$ ne furent admises qu'au XIII^e siècle au rang de *consonances imparfaites*. Il aurait rencontré ensuite, vers 1600, en effet, l'accord de *septième naturelle* Sol (4) — si (5) — Ré (6) — Fa (7) employé sans préparation en fonction de septième de dominante, et l'accord de *septième de sensible*, qui n'est qu'un accord de neuvième sans fondamentale, dès le XVIII^e siècle. Enfin, cet accord de *neuvième* Sol (4) — si (5) — Ré (6) — Fa (7) — La (9), qui est le fond de l'harmonie de Weber et de Schubert et sonne radieusement

dans *le Freischutz* l'éclatante fanfare du romantisme, il l'aurait trouvé déjà chez Mozart, qui mourut en 1791, et de plus en plus fréquent jusqu'à la fin, dans tous ses quatuors dédiés à Haydn ou au roi de Prusse, dans ses grandes symphonies et dans tous ses derniers ouvrages. J'ai noté jusqu'à présent ces accords dans leur fonction de *dominante* pour suivre M. Widor. Si celui-ci eût inscrit à la file les nombres de vibrations des sons qui les composent en partant d'un *Do* (1) fondamental, il aurait obtenu : *Do* (1) — *Do* (2) — *Sol* (3) — *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** ♭ (7) — *Ré* (9), c'est-à-dire la série régulière (en négligeant les redoublements d'octave) des *harmoniques* d'un son fondamental, et peut-être eût-il remarqué que cette évolution harmonique paraît déterminée jusqu'ici par le phénomène sonore objectif, qui semble ainsi déchiffré peu à peu par la sensibilité sensorielle des artistes créateurs. Mais pourquoi s'arrêter là, comme les théoriciens du XIII^e siècle s'arrêtaient aux tierces ? Si M. Widor avait continué à « confronter » les œuvres avec le phénomène objectif « qui est *notre matière musicale* », il aurait découvert dès 1817, chez Schubert, dans le lied *Gruppe aus dem Tartarus*, une progression géniale à ce moment de quintes augmentées, accord qui envahit la musique avec Liszt et d'où dérive la « gamme par tons ». Or, cet accord de *quinte augmentée* est précisément celui que forme l'harmonique suivant, le son 11, avec les deux précédents : **Si** ♭ (7) — *Ré* (9) — FA ♯ (11). Et, de même que l'accord de septième de sensible amorça celui de neuvième, de même, à cet accord de *quinte augmentée*, on voit succéder presque aussitôt l'accord de *onzième naturelle*, qui, d'abord sous l'aspect *Do* (4) — *mi* (5) — **Si** ♭ (7) — FA ♯ (11), se présente presque à chaque page de *Tristan* et, sous sa forme intégrale *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** ♭ (7) — *Ré* (9) — FA ♯ (11), est aujourd'hui courant dans l'art musical. Enfin, avec les harmoniques suivants La ♭₁ (13), Ré ♭ (17) et Mi ♭ (19), superposés aux autres, M. Widor se serait peut-être expliqué maints accords qui le déconcertent dans la musique nouvelle, et il se fût sans doute épargné le ridicule de railler assez lourdement celle-ci en opinant à son propos : « Quand on ne sait comment finir, mieux vaut ne pas commencer ». M. Widor ne sut pas finir au delà de l'harmonique 9, et certes eût-il mieux valu pour lui qu'il ne commençât point, plutôt que d'amonceler tant d'erreurs ou

bévues en si peu de pages. Rédigée d'un ton cavalier, cette *Initiation musicale* étale avec une assurance souvent comique les à peu près d'une érudition de quinzième main puisée dans des ouvrages de vulgarisation primaire. M. Widor en acquit l'idée vague que les anciens n'ignoraient point ce que, depuis Sauveur, qui créa le vocable, on dénomme *acoustique*, et il écrit : « Pythagore amusait ses amis en tendant une corde sous laquelle il déplaçait un chevalet. » C'est ainsi que M. Widor expédie par dessous la jambe l'usage et les enseignements du *monocorde*, fondements de la prime théorie musicale des vieux Hellènes, et les travaux de Pythagore sur les cordes tendues grâce à quoi il découvrit les lois de vibration des cordes, dont il donna pour les profanes une explication exotérique dans sa fameuse « Expérience des Maréaux ». Par ce qu'il dit du moyen âge, on éprouve que M. Widor n'a jamais mis le nez dans le *Manuscrit de Bamberg*, ni lu une mesure de l'extraordinaire Guillaume de Machaut, des géniaux Dufay et Ockeghem, ni peut-être même de Josquin, desquels il ne souffle mot, alors qu'il cite le pédant, empétré et barbant Dunstaple, probablement d'après les dictionnaires, et Pierluigi Palestrina dont l'art impersonnel et glacé incarne justement la décadence de l'art modal après l'apogée josquinien. M. Widor prétend qu'il y a huit demi-tons dans la *quinte* qui, comme chacun sait, est constituée mélodiquement de huit sons chromatiques. Il barre les petites notes des appoggiatures de la *Marche turque* de Mozart. Parmi les « maîtres disparus », s'il nomme entre autres, Meyerbeer, Delibes, Massenet et aussi Rimsky-Korsakoff, il passe Debussy sous silence. L'ouvrage se termine par de courtes notices sur quelques musiciens célèbres. Celle qui concerne Weber est consacrée, tout entière et sans plus, au voyage du maître à Paris, en 1826, à ses visites à des confrères et aux déceptions du jeune Berlioz qui, désirant passionnément « voir de près ou de loin » l'auteur du *Freischütz*, arrivait partout cinq minutes après le départ de celui-ci. Si les lecteurs s'estiment insuffisamment « initiés » ainsi à l'art de Weber, c'est qu'ils seront bien difficiles. Certes ce petit livre est fort intéressant, extrêmement intéressant, en ce qu'il montre à quel inconscient primarisme est capable d'atteindre un Membre de l'Institut, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, en traitant de la matière qu'il professe en notre Conservatoire. C'est à cause de cet inté-

rêt que j'ai choisi d'en parler longuement aujourd'hui de préférence au nouvel opéra de M. Widor.

Car M. Widor a fait aussi un opéra, **Nerto**, où M. Maurice Léna tripatrouilla en vers de mirliton pour une affabulation grotesque un charmant poème de Mistral ; où M^{lle} Fanny Heldy chanta opiniâtrément faux ; où des évolutions puérides et des décors pompiers ou saugrésus encadraient une action sans queue ni tête. Quant à la musique de M. Widor, l'impuissance ayant ses degrés, elle classe son auteur entre M. Bruneau, à cet égard inaccessible, et le morne M. Bachelet. Si, dans son *Initiation musicale*, M. Widor a rassemblé un tas de choses « qu'il ne faut pas savoir en musique », parce qu'elles sont erronées, il a amassé, dans *Nerto*, tout ce qu'il n'y faut pas faire. Maintenant que M. Rouché est enfin, lui aussi, de l'Institut, où ses débuts récents furent, d'ailleurs, très spirituels, espérons qu'il ne jouera plus d'ouvrages de ses confrères à l'Opéra. La corvée désormais est surrogatoire et on en bénira son éléction.

JEAN MARNOLD.

ARCHÉOLOGIE

Nouvelles acquisitions du Musée du Louvre. — Les fouilles en Syrie et en Mésopotamie.

ORIENTALISME. — Durant ces derniers mois, les collections d'art oriental du **Musée du Louvre** se sont enrichies d'œuvres importantes ; tout d'abord un petit bison de pierre dure, d'un beau noir verdâtre, qui paraît provenir de la région persane. L'animal est représenté ruminant, la tête basse, le corps d'un modelé admirable, la crinière traitée par larges ondes avec beaucoup de vérité et de simplicité. Les pattes sont malheureusement brisées aux jarrets ; malgré cela, la statuette, de type archaïque, est une incontestable œuvre d'art. Son intérêt s'accroît de ce que l'espèce qu'elle représente est un peu différente de celle à laquelle appartient le bison d'Amérique. Jusqu'ici, le bison n'était vraiment attesté en Asie Occidentale que par la paléontologie ou par quelques représentations assez conventionnelles.

Ensuite, une tête sumérienne archaïque coiffée du voile maintenu par un bourrelet en couronne, comme les indigènes en