

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07904847 6



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa



640 (27)

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

DANS

L'ÉDUCATION DE LA JEUNESSE

A L'USAGE DU

PIANISTE-AMATEUR

PAR

HENRY VAILLANT

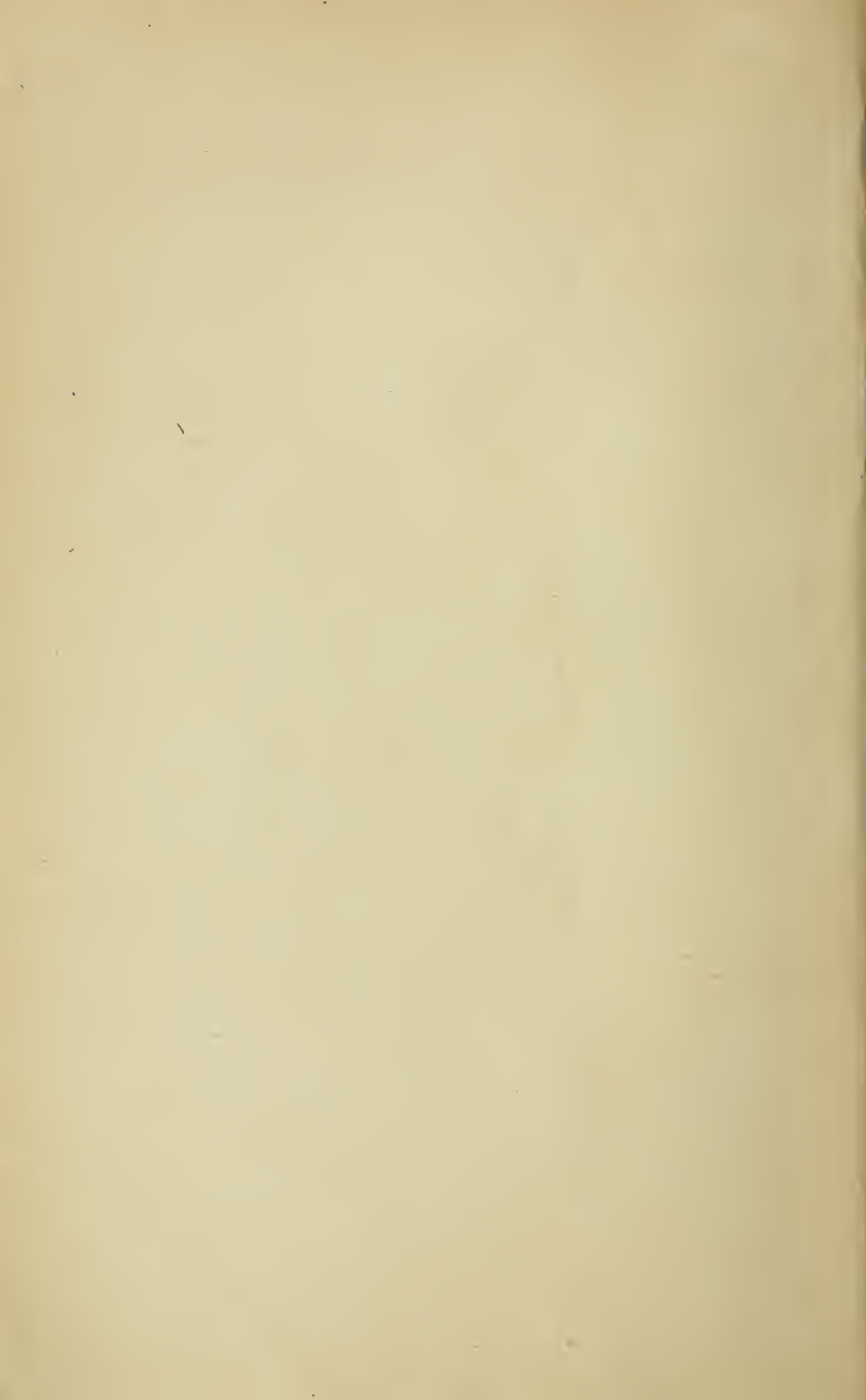


PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE. 33

1904

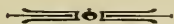
(Tous droits réservés)



L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

A L'USAGE

DU PIANISTE-AMATEUR



L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

DANS

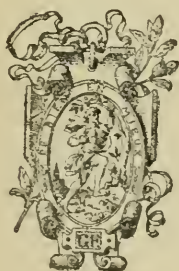
L'ÉDUCATION DE LA JEUNESSE

A L'USAGE DU

PIANISTE-AMATEUR

PAR

HENRY VAILLANT



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33. RUE DE SEINE, 33

1904

(Tous droits réservés)



MT

3

F&V35

A MES CHERS MAITRES :

MM. GUSTAVE LEFÈVRE, directeur de l'Ecole de musique classique, fondée par Niedermeyer.

CHARLES DE BÉRIOT, professeur au Conservatoire et à l'Ecole de musique classique.

EUGÈNE GIGOUT, directeur-fondateur de l'Institut d'orgue, professeur à l'Ecole de musique classique, organiste de Saint-Augustin.



PRÉFACE

DE L'ÉDUCATION MUSICALE

L'étude de la musique a pris de nos jours une grande extension ; elle s'est acquise dans l'instruction de la jeunesse une place considérable : et, à notre avis, c'est à bon droit. La musique n'est-elle pas une des plus belles manifestations du génie humain ? Elle nous donne les jouissances les plus douces et les plus élevées, elle est cette langue universelle, seule capable d'exprimer, sous une forme harmonieuse et comprise de tous les peuples, les idées et les sentiments les plus divers de l'âme humaine. D'autre part, ne devons-nous pas dire aussi que, dans la formation des facultés intellectuelles et morales, l'art musical peut exercer une influence excellente ? Loin d'être un obstacle aux études scientifiques et littéraires, il ajoute facilement un stimulant à l'intelligence, il fait aimer et rechercher les joies élevées de l'esprit, il développe, élève et purifie la sensibilité et le bon goût. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la liste des grands noms qui illustrent actuellement notre merveilleuse école française : en même-temps qu'artistes, ceux qui les portent sont tous des hommes lettrés, et quelques-uns même des savants.

C'est donc, avec raison, que la musique occupe une place si large dans l'éducation. Mais, hélas ! combien de ceux qui s'y adonnent ne se font pas une idée assez élevée de cet art sublime ! Ils considèrent la musique comme un art d'agrément, nous devrions dire de fantaisie, qui, au prix d'un peu d'application et de quelques exercices sans suite, pourra, à l'occasion, leur fournir de joyeux passe-temps et d'agréables distractions. C'est là une erreur funeste ! Ceux qui croient que l'art musical s'acquiert

quasi sans efforts et au prix de quelques études fantaisistes, se trompent étrangement : ils se condamnent eux-mêmes à ne savoir jamais que l'a b c d de la musique et à ne jamais être capables d'en savourer, et encore moins d'en faire savourer aux autres, les souveraines douceurs.

La musique est un art véritable : et cet art doit, comme les autres, s'apprendre par des études suivies et méthodiques. Nous voudrions dire quelques mots de ce que doit être cette éducation musicale.

Chacun porte en soi un fond de poésie ; et, à part quelques natures rebelles, presque tous possèdent des dispositions plus ou moins grandes pour les arts. On conviendra facilement que le perfectionnement de ces facultés s'obtiendra uniquement par le travail : pour se développer normalement, l'esprit, comme le corps, a besoin de nourriture et d'exercice. Et toute formation intellectuelle ou artistique doit nécessairement, pour être bonne, suivre une « méthode ». Nous devons insister sur ce point. La méthode est la base de toute instruction : elle seule, en dirigeant le travail, peut lui assurer de bons résultats. Toute étude faite sans méthode suivie erre au hasard et éparpille en pure perte bien des efforts. Que de natures parfaitement douées n'ont pas donné ce qu'elles promettaient, parce que leur éducation a été faite d'une manière fantaisiste !

Dans l'enseignement musical, comme dans tout autre enseignement, une méthode est donc nécessaire. Mais quelle doit-elle être ? Il est assez malaisé de le déterminer, car l'enseignement de la musique est chose délicate et difficile ; pour être fructueux, il doit être parfaitement adapté au tempérament et aux dispositions d'âme des élèves. Or, ces dispositions varient à l'infini : et il faut que le professeur ait assez de doigté pour trouver promptement la méthode particulière la plus avantageuse à chacun de ses disciples. Le médecin qui veut trouver le remède efficace doit se rendre un compte exact du tempérament général et des dispositions particulières de son malade : un bon diagnostic assure souvent une cure rapide et complète. De même, le professeur qui se donne la peine d'étudier ses élèves et qui varie sa méthode suivant le besoin, leur fera faire en peu de temps de rapides progrès.

Avons-nous besoin d'ajouter combien il est important, pour celui qui veut arriver à être bon musicien, de commencer de bonne heure ses études ? Les parents qui veulent que leurs enfants parlent bien, surveillent avec soin les premiers bégaiements de leur pensée et leur font bien articuler et prononcer tous les mots. Ils savent que s'ils les laissaient contracter un défaut quelconque, ils auraient ensuite beaucoup de peine à les en corriger. De même, il faut que, dès le début, l'enseignement musical soit donné conformément aux bons principes, et suivant une méthode parfaitement sûre : il est extrêmement difficile de vaincre les habitudes mauvaises qu'une éducation première défectueuse a fait prendre à un élève.

Sans doute, il peut tout d'abord paraître assez ardu et pénible de se plier ainsi pour l'étude de la musique à une discipline sévère, de s'astreindre à des exercices gradués et persévérants, de se forcer à un travail consciencieux et réfléchi. Mais tous ces désagréments sont plus apparents que réels. Il est aisé de comprendre qu'un élève qui se forme sans méthode, ne peut arriver qu'à donner une exécution fantaisiste, médiocre et incolore. Par contre, on saisira facilement que, sous une habile direction, le travail un peu aride des débuts sera très vite et amplement dédommagé par la douce satisfaction de la difficulté vaincue et par les suaves jouissances d'une exécution véritablement artistique.

Quelles conclusions faut-il tirer de ces diverses considérations ? Il y a lieu de se réjouir, selon nous, que la musique, source des plus nobles jouissances intellectuelles et morales et complément nécessaire de toute sérieuse éducation, ait pris un développement si considérable parmi nos contemporains. Mais, d'autre part, ne devons-nous pas souhaiter que l'art musical soit enseigné et cultivé d'une manière de plus en plus intelligente et sérieuse, conformément aux principes d'une sage méthode ? Tout amateur de musique qui veut devenir artiste, doit pratiquer l'austère mais sûre devise : *Travail, méthode, persévérance.*

HENRY VAILLANT.

AVANT-PROPOS

BUT DE NOTRE OUVRAGE

Instruire, mais rendre l'étude agréable, donner à l'élève l'amour du travail et, par cela même, lui garantir de rapides progrès, tel est assurément le but que tout professeur doit poursuivre.

Pour y atteindre, il sera clair et précis dans ses explications ; il se servira à l'occasion de comparaisons propres à éveiller l'intelligence de ses élèves ; il provoquera leurs questions, et, par des exercices variés, il s'assurera que son enseignement a été bien compris : de cette manière, ses cours seront intéressants et utiles. Il n'oubliera pas, dans le développement de son programme et la succession de ses leçons, de suivre un ordre parfaitement méthodique.

Un grand Maître nous disait un jour : « Il vaut mieux faire que défaire ». C'est pourquoi ce travail s'adresse surtout aux débutants. Ce petit traité pédagogique ne donne que les grandes lignes de l'Enseignement Musical, c'est un *memento* renfermant les choses essentielles que l'élève pianiste doit savoir.

Ces notions aideront l'élève à éclaircir bien des points obscurs et à surmonter bien des difficultés dans l'étude de l'Art Musical. Notre travail est un *manuel élémentaire*. Notre but n'a pas été de faire une œuvre de science approfondie. Il existe, surtout depuis ces derniers temps, des ouvrages trop remarquables sur la technique de la musique et sur le mécanisme, pour vouloir ajouter une pierre à un édifice terminé.

L'auteur renverra donc à ces œuvres, l'élève qui désire approfondir.

Cet ouvrage s'adresse aux jeunes pianistes amateurs. Puisse-t-il leur inspirer le goût et l'amour de la musique ! Dans ce dessein, nous avons recherché les expressions les plus simples, évitant ce langage trop scientifique qui est employé dans la plupart des ouvrages, et qui contribue souvent à rendre indifférents ou à décourager ceux qui s'adonnent à cette science abstraite de la musique.

Notre manuel n'est donc pas fait pour les professeurs, mais pour les élèves.

Il sera utile à cette légion d'élèves qui paraissent déjà avancés, mais qui, ignorant les premiers principes de la musique, interprètent ou plutôt massacrent des sonates de grands maîtres sans même se douter de la tonalité dans laquelle elles sont écrites ! Combien de jeunes élèves ignorent même le nom de l'auteur de leurs morceaux !

D'autre part, dans une partie historique et analytique, notre manuel renseignera aussi sur le caractère général et les qualités particulières des œuvres qu'ils veulent exécuter.

Pourquoi la plupart considèrent-ils comme une peine l'étude de la musique et du piano ? Mais, parce qu'elle leur est souvent présentée comme une tâche aride, parce qu'aussi les professeurs laissent souvent de côté la partie la plus intéressante. L'élève travaille *sans se rendre compte*, et, partant, *ne peut pas comprendre* : Dites-lui le *pourquoi* des choses, et sa jeune intelligence s'éveillera, il cherchera de lui-même à approfondir et les progrès seront, par le fait, assurés.

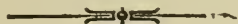
Le succès de l'élève dépend souvent de la méthode du professeur. Tel maître, tel disciple.

H. V.

PLAN GÉNÉRAL

Notre manuel sera divisé en plusieurs parties :

- I. Nous parlerons dans la première partie de la *Théorie* de la musique.
- II. La deuxième partie enseignera les principes élémentaires de l'*Harmonie*.
- III. La troisième partie parlera du *Style* et des différents *genres*, de la composition, de l'analyse, de la dictée musicale, de la critique musicale, de l'orchestration.
- IV. La quatrième partie traitera de l'*Exécution* au piano : position, doigté, lecture, accompagnement, transposition, de l'art de préluder, de l'improvisation, de l'étude de mémoire, de la musique d'ensemble.
- V. La cinquième partie fournira quelques données sur la *facture* du piano.
- VI. Enfin, la sixième partie résumera l'*Histoire* et la *Littérature* de la musique.



PREMIÈRE PARTIE



THÉORIE DE LA MUSIQUE



PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE DE LA MUSIQUE

DÉFINITION.

La musique est de tous les arts le plus universel : elle est la *langue* parlée par tous. Il y a la *prose* et la *poésie* de la musique : poésie quand elle s'adresse au cœur, et quand elle excite les fortes passions ; prose quand elle exprime les divers sentiments de l'âme en un langage moins vibrant et moins imagé. Elle peut être aussi prose poétique.

La musique est pour ainsi dire la mère des autres arts : le chant est aussi naturel à l'homme que la parole. Les anciens monuments nous apprennent qu'elle était en grand honneur chez les Assyriens et les Egyptiens et, pourtant, les documents écrits manquent totalement. On peut supposer par là qu'elle s'est développée plus tardivement et plus lentement que les autres arts.

Comme la peinture, elle nous offre des tableaux qui nous font éprouver des sensations douces, tristes, héroïques, effrayantes même ; comme l'architecture elle doit, dans son ensemble, être pure de lignes ; elle a le relief et la majesté de la sculpture. Les peintres combinent les couleurs, les musiciens combinent les sons.

Elle est donc l'*art de combiner les sons* dans le but de traduire, en un langage figuré et harmonieux, les diverses impressions de l'âme que celle-ci est impuissante à manifester d'une façon parfaite avec les seules ressources de la poésie.

Elle est, par conséquent, l'*expression chantée et vraiment complète des idées et des sentiments de l'âme.*

ÉCRITURE DE LA MUSIQUE. Les sons sont représentés par des *notes*, signes conventionnels qui indiquent leur durée relative d'après leurs *figures*, et leur hauteur au moyen des *clés* et de la position qu'ils occupent sur la *portée*.

LE SON MUSICAL. Il ne faut pas confondre le *son musical* avec le *bruit*, même avec le bruit qui résonne. Un corps tombant sur le pavé ne produit pas de *vibrations*, au sens musical. c'est un bruit. Une plaque de tôle agitée produit des vibrations. elle résonne donc, mais le son n'est pas musical.

Pour que le son soit musical, il faut que l'oreille puisse le suivre. et que la voix puisse le chanter ou qu'un instrument quelconque puisse le reproduire.

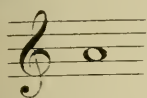
ÉCHELLE MUSICALE. L'échelle des sons perceptibles est représentée par l'étendue du piano (abstraction faite des différences enharmoniques); en dehors de cette échelle, les sons n'appartiennent plus au domaine de la musique.

PRODUCTION DU SON. Le son est produit par des *vibrations*. On appelle *vibrations*, les mouvements plus ou moins rapides et par conséquent plus ou moins nombreux d'un corps dont les molécules ont pu être dérangées de leur position d'équilibre.

Les vibrations peuvent être obtenues soit par une colonne d'air comme dans la clarinette, la flûte, la trompette, etc.; soit par des cordes de différentes longueurs comme dans le piano, la harpe. Les vibrations de ces cordes varient avec leur longueur : plus la corde est longue, moins elles sont nombreuses et plus le son est grave. et réciproquement, plus elle est courte, plus elles sont nombreuses et rapides et plus le son est aigu. Les vibrations varient aussi avec la grosseur, le poids et la tension des cordes. C'est pourquoi les cordes du piano varient de longueur et d'épaisseur.

Le son le plus grave perceptible compte 32 vibrations par seconde, c'est le *la* grave du piano; le plus aigu en compte 8.448.

DIAPASON. Afin de régler et accorder les différents instruments de musique, on a adopté en France le son produisant 870 vibrations par seconde. C'est le *la* du médium.



Ce son est donné par une tige d'acier recourbée vers son milieu et dont les extrémités libres convergent l'une vers l'autre. On l'appelle *diapason*. Pour le faire vibrer, il suffit de le mettre en mouvement par un choc.

SONS HARMONIQUES. Indépendamment du son fondamental donné par une corde mise en vibrations, il se produit les *harmoniques* de ce son, obtenus par les différentes subdivisions de cette corde, lesquelles subdivisions donnent successivement l'octave au-dessus du son fondamental, la quinte juste au-dessus de l'octave, la quarte juste au-dessus de la quinte, puis la tierce majeure, la tierce mineure, la seconde majeure, etc. Avec beaucoup d'attention, une oreille exercée arrivera à distinguer l'un ou plusieurs de ces sons harmoniques. (Voir plus loin.)

Des signes employés pour l'écriture de la Musique

NOTES. Les notes sont, comme nous l'avons dit plus haut, des signes conventionnels qui représentent les sons musicaux. Elles sont au nombre de *sept* : *ut* ou *do* (1), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Origine du nom des notes : Leur origine vient de l'hymne de la fête de saint Jean-Baptiste.

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte **I**oannes

(1) La syllabe *Do* est la première du nom d'un sarrasin musicien italien *Doni* qui trouva plus commode de remplacer *ut* par *do*.

Encore maintenant dans beaucoup de pays, notamment en Angleterre et en Allemagne, on emploie les caractères alphabétiques, mais en commençant par le *la*. Ainsi nous avons :

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
LA	SI	DO	RÉ	MI	FA	SOL

FIGURES OU VALEURS DE NOTES.

Les figures de notes indiquent la durée relative des sons.

Elles sont au nombre de *sept* :

La ronde



La blanche



La noire



La croche



La double-croche




La triple-croche



La quadruple-croche



NOTA. — On emploie aussi, mais très rarement, la maxime  (double ronde).

RAPPORT QUI EXISTE ENTRE LES FIGURES DE NOTES. A moins de combinaisons particulières, que nous verrons plus loin, la ronde vaut quatre temps.

Le principe est celui-ci : une valeur quelconque vaut toujours le double de celle qui la suit immédiatement, et par conséquent quatre fois celle qui vient en second lieu. Par réciprocity, une valeur quelconque vaut toujours la moitié de celle qui la précède immédiatement, et par conséquent le quart de celle qui la précède en second lieu.

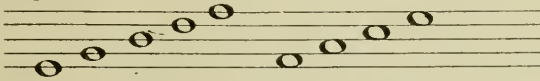
Partant de ce principe, on voit qu'une croche vaut deux doubles-croches ou quatre triples, qu'elle est la moitié d'une noire et le quart d'une blanche.

Beaucoup d'élèves s'imaginent, au début, que la double-

croche vaut deux croches, la triple trois, etc. Il faut bien remarquer que la double-croche s'appelle ainsi en raison de ses *deux crochets*, la triple de ses trois. Plus il y a de crochets et plus la valeur diminue en durée proportionnellement à la ronde.

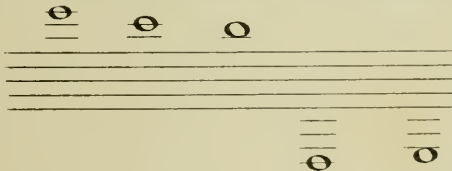
C'est la ronde qui marque la plus longue durée. Nous parlerons plus bas de l'origine des figures de notes.

LA PORTÉE. Maintenant que nous connaissons le nom des notes et leur valeur, voyons de quelle façon on les écrit. Nous parlerons ici de la *portée*, réunion de cinq lignes horizontales, parallèles et équidistantes. On peut, par conséquent, placer une note sur chacune de ces lignes et quatre dans les interlignes.

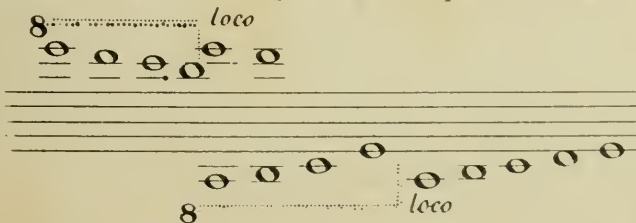


Les lignes et les interlignes se comptent de bas en haut.

Lignes supplémentaires. — Les cinq lignes de la portée étant insuffisantes, afin de permettre l'écriture des notes au-dessus et au-dessous de la portée, on se sert de *lignes supplémentaires*, petites lignes parallèles à la portée et portant chacune leur note.



Octava. — L'*octava* $\text{\textcircled{8}}$ est un signe fréquemment employé dans la musique de piano. On le place au-dessus de la portée pour la main droite, au-dessous pour la main gauche. Il signifie que le trait doit s'exécuter une octave plus haut ou plus bas. On l'arrête quand celui-ci revient dans la position normale. Cette position s'indique souvent par le mot *loco*.

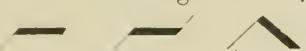


ORIGINE DE LA PORTÉE.

Les Anciens avaient un système de notation fort incomplet. Ils se basaient sur les *signes neumatiques*. Ces signes, disposés à des hauteurs différentes, représentaient des *groupes* de sons différents : c'était une sorte d'écriture abrégée qu'on n'est jamais parvenu à traduire d'une façon satisfaisante. Cette notation dura pendant la plus grande partie du Moyen Age. Plus tard on introduisit une ligne horizontale *représentant un son déterminé*. Au-dessous et au-dessus de cette ligne unique étaient placés les *neumes* à des distances différentes. D'après ces distances, on calculait la hauteur du son. La facilité relative de la lecture donna à penser qu'une seconde ligne trancherait plus de difficultés encore. Dans la suite de nouvelles lignes furent ajoutées. Ce fût l'origine des cinq lignes de la portée.

Les *neumes* « ne représentaient pas des sons déterminés, mais « des sortes de vocalises, de tours de voix, ou d'inflexions quel- « conques, appliqués à un chant liturgique transmis de siècle en « siècle par la tradition orale (1).»

ORIGINE DES FIGURES DE NOTES.

Chaque ligne neumatique avait un nom et signifiait soit un son isolé long, soit un son isolé bref, deux sons ascendants ou descendants, soit d'autres dessins. C'est probablement de ces différentes notations que nous viennent les figures de notes. Donnons comme exemples la *virga* — — — qui signifiait un son isolé long, d'où vient notre note à queue ; le *punctum*  , son isolé bref, origine des croches.

La Portée nous permet donc de placer les notes sur les lignes et entre les lignes, mais nous n'avons pas encore de sons déterminés. Pour obvier à cet inconvénient, on a imaginé le système des *clés*.

LES CLÉS.

Origine. — Elle remonte à l'époque de l'invention des deux premières lignes de la portée. Sur chacune de ces lignes, on mit une des sept premières lettres de l'al-

(1) A. Lavignac (La Musique et les musiciens).

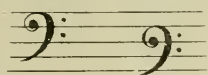
phabet. Le Son placé sur cette ligne prit le nom de la lettre. Par comparaison les autres signes avaient leur lettre.

La lettre **G** placée sur une des lignes correspondait donc au *sol*. Au-dessus se trouvait par conséquent le *la* ou **A**, au dessous le *fa* ou **F**

Les trois lettres transformées **G**, **F**, **C** nous ont donné les clés de sol **G**, de fa **F**, et d'ut **C**.

ECHELLE DES SONS. Grâce à ces différentes clés, on put établir l'échelle des sons, en les plaçant sur les différentes lignes de la portée. Au moyen des *lignes supplémentaires* et de l'*octava*, on obtient l'échelle complète des sons musicaux.

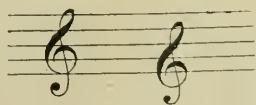
La clé de fa **F** se place sur la 4^e et la 3^e ligne.



La clé d'ut **C** sur les 4^e, 3^e, 2^e et 1^{re} lignes.

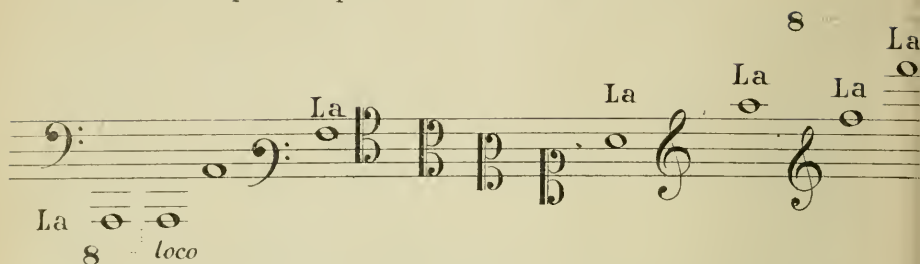


La clé de sol **G** sur la 2^e et la 1^{re} ligne.



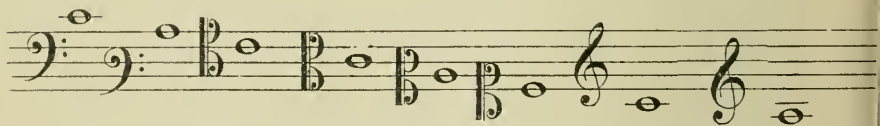
Cette échelle peut être divisée en trois parties principales : sons graves, sons intermédiaires, sons aigus.

Echelle du piano représentant les sons musicaux.



NOTA. — Remarquez que la clé de fa 4^{me} ligne et la clé de sol 1^{re} ligne se confondent quant à la lecture. Cette dernière porte des sons plus aigus de deux octaves que la première.

RAPPORT ENTRE LES CLÉS. D'après ce qui précède, le rapport entre les clefs est celui-ci. Nous basant sur le *do* du medium, nous avons :

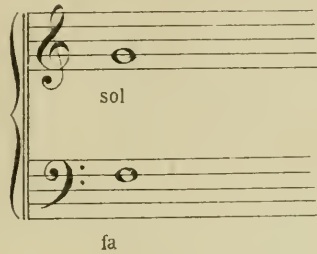


Ces *do* forment l'unisson et par conséquent reproduisent le même son.

CLÉS EMPLOYÉES AU PIANO. Les clés employées pour la musique de piano sont la clé de sol 2^{me} ligne et la clé de fa 4^{me}. La clé de fa est réservée à la main gauche, celle de sol à la main droite, c'est-à-dire que la première s'emploie dans le registre grave, la seconde dans le registre aigu. Il y a pourtant des exceptions : lorsque les deux mains sont employées dans le registre grave ou aigu, on peut alors et on doit même se servir de la même clé. Les changements alternatifs de ces deux clés facilitent du reste la lecture en évitant les trop nombreuses lignes supplémentaires. Dans les croisements de mains il arrive que la clé de sol est employée par la main gauche, la clé de fa par la main droite.

Les deux portées qui servent à la clé de fa pour la main gauche,

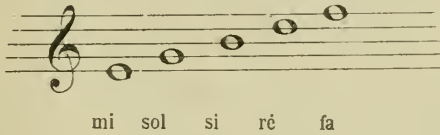
à la clé de sol pour la main droite, sont unies par un signe appelé *accolade* { et placé au commencement de chaque ligne.



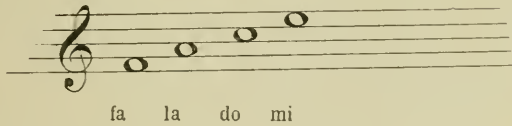
**NOTES SUR LES LIGNES
& ENTRE LES LIGNES.**

Clé de sol, 2^{me} ligne: Le sol étant placé sur la deuxième ligne, les notes sur les lignes sont donc: *mi - sol -*

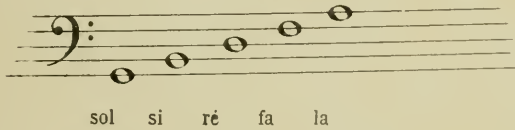
si - ré - fa



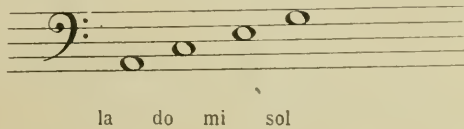
entre les lignes: *fa - la - do - mi*:




Clé de fa, 4^{me} ligne: Le fa étant placé sur la quatrième ligne, les notes sur les lignes sont donc: *sol - si - ré - fa - la*





entre les lignes: *la - do - mi - sol*:




SILENCES. Nous avons parlé plus haut des valeurs de notes. Chacune de ces valeurs peut être remplacée par un signe appelé *silence*. Comme il y a sept valeurs, il y a *sept figures de silence*.

La *pause*  remplace la ronde et se place sous la quatrième ligne.

La *demi-pause*  remplace la blanche et se place au-dessus de la troisième ligne.

Le *soupir*  remplace la noire et se place indifféremment dans la portée.

Le *demi-soupir*  remplace la croche (même observation).

Le *quart de soupir*  remplace la double-croche (même observation).

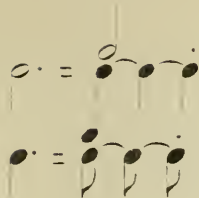
Le *huitième de soupir*  remplace la triple-croche (même observation).

Le *seizième de soupir*  remplace la quadruple-croche

NOTA. — La *pause* remplace aussi les différentes valeurs, quand celles-ci sont prises comme unités de mesures. Par exemple : dans la mesure à 2/4, la blanche est prise comme unité de mesure et peut par conséquent être remplacée par la *pause*.

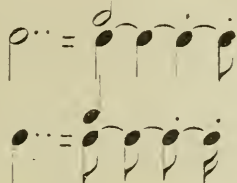
PROLONGATION DES VALEURS DE NOTES Chaque valeur peut être prolongée à volonté au moyen :
1^{er} *du point*. Le point placé à la droite d'une note, augmente la durée de cette note de la moitié de sa valeur.

Exemples :




La moitié d'une blanche étant une noire, le point à côté de cette blanche vaudra une noire. La blanche *pointée* aura donc la valeur de trois noires. Même raisonnement pour le second exemple. Quelquefois il y a deux points, le deuxième point vaut alors la moitié du premier.

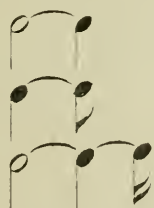
Exemples :



NOTA. -- On rencontre même parfois trois points, le troisième vaut la moitié du second.

2° *De la liaison* : on prolonge aussi le son par l'*union* des différentes valeurs au moyen de la *liaison* 

Exemples :

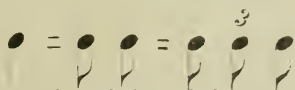


Les valeurs liées ne se répètent pas.





TRIOLET. Le *triolet* est la réunion ou la somme de trois valeurs occupant la place de deux valeurs de la même espèce.

même espèce.

Exemple : La noire vaut deux croches ou un triolet de croches



Les trois croches, ou le triolet, doivent être exécutées pendant la valeur de deux. Le triolet est généralement surmonté du chiffre 3. Le triolet existe aussi quand il représente les trois valeurs.

Ainsi un triolet de croches  peut être représenté par  ou  ou  etc. Comme on le voit les silences peuvent aussi être introduits dans le triolet.

Il est quelquefois d'usage d'unir en un seul groupe deux triolets; la réunion de ces deux triolets forme le *double-triolet* appelé aussi *sextolet* :

Exemples :



Le sextolet est surmonté du chiffre 6. Il n'y a pas de sextolet quand le triolet se trouve lui-même divisé.

Exemple :




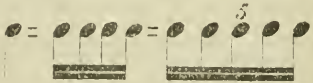
Ce dernier groupe est un triolet de croches, chacune de ces croches étant représentée par deux doubles-croches.

Remarque. — On remarque que, lorsque deux ou plusieurs croches, deux ou plusieurs doubles, triples ou quadruples-croches, se suivent, il est d'usage de les réunir par une, deux, trois ou quatre barres.

DIVISIONS FANTAISISTES.

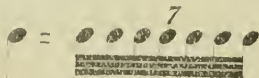
La fantaisie des compositeurs permet parfois certaines licences,

certaines divisions irrégulières. Ainsi au lieu d'écrire 

si l'on veut un mouvement plus précipité, on ajoute une double-croche  Ces cinq doubles-

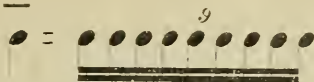
croches s'exécutent bien entendu *pendant le temps* de quatre. On ajoute même quelquefois un plus grand nombre de notes toujours de valeur égale. On retranche aussi une des parties de la valeur de la note, mais ce cas est beaucoup plus rare.

Exemple :



au lieu de huit.

Toutefois on ne pourrait écrire :



car la noire étant représentée par huit triples-croches, il est évident que les neuf autres doivent être des triples-croches.

Le nombre des notes qui divise les valeurs irrégulièrement est donc limité jusqu'à concurrence de celui qui représente la valeur suivante.

POINT D'ORGUE. Le *point d'orgue* est un arrêt plus ou moins long sur une valeur ou sur un silence, on le représente par le signe \frown .

On appelle aussi point d'orgue ou *cadence* une suite de valeurs sans mesure bien définie, représentée par des petites notes ou même par des quintuples croches (C. F. la sonate pathétique de Beethoven, la troisième partie de la quatrième sonate de Mozart).

En résumé, chaque valeur de notes a sa *monnaie*, sauf la quadruple-croche.

RYTHME. Les différentes combinaisons des valeurs de notes et des silences qui les représentent, constituent le *rythme*.

Le rythme est *binaire* ou *ternaire*.

Un son isolé ne forme pas un rythme; s'il est répété, on a la sensation d'un rythme binaire.

Un son entendu trois fois régulièrement, nous donne le rythme ternaire. Ce dernier rythme existe encore avec deux sons, à condition que la durée du premier soit le double de celle du second et que ces deux sons soient entendus de même une seconde fois.

Il faut que les sons puissent être divisés *régulièrement* et *périodiquement*.

Le rythme binaire existe encore avec deux sons, quand le premier vaut trois fois la durée du second et que ces deux sons sont entendus de même une seconde fois.

Cela fait supposer entre les deux sons deux durées égales, ce qui fait quatre

Au-dessus de quatre durées périodiques, le rythme est *irrégulier*. Ces exceptions sont fort rares.

Du reste, nous rencontrons une foule d'exemples de rythmes

réguliers dans la nature, et nous n'en rencontrons aucun d'irrégulier. La marche est un rythme binaire; le galop du cheval un rythme ternaire: la respiration, binaire à l'état de veille, devient ternaire pendant le sommeil.

Les divisions périodiques du rythme nous amènent à parler des *mesures* et des *temps*.

LA MESURE. La *mesure* est une des divisions égales dans lesquelles l'étendue d'un morceau a été partagée.

LE TEMPS. Le *temps* est une des subdivisions égales de la mesure.

BARRES DE MESURE. Ces subdivisions sont séparées par groupes de deux, trois ou quatre, selon le rythme binaire ou ternaire, au moyen de barres perpendiculaires traversant la portée. On les appelle *barres de mesure*.

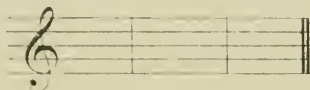


NOTA. — Il y a des mesures à deux temps, à trois temps et à quatre temps.

UNITÉ DE LA MESURE. L'intervalle compris entre deux barres renferme donc une mesure, dont les valeurs additionnées *doivent toujours revenir à une seule valeur prise comme unité de la mesure*. Par exemple dans la mesure à $\frac{2}{4}$ (voir plus bas le chapitre spécial), toutes les valeurs doivent contribuer à former une blanche, unité de la mesure à $\frac{2}{4}$

CHANGEMENT DE MESURE. Il se peut qu'il y ait, dans le courant d'un morceau, un et même plusieurs changements de mesure.

DOUBLES BARRES DE MESURE. La fin d'un morceau s'indique par une double barre plus épaisse que les barres ordinaires.



On emploie aussi les doubles barres pour séparer les différentes parties d'un morceau ou encore avant un changement de mouvement ou de mesure (voir plus loin).

NOTA. — La première et la dernière mesure d'un morceau peuvent être incomplètes, mais généralement (ce n'est pas d'obligation) elle se complètent l'une l'autre.

TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES. Les temps se divisent en *temps forts* et *temps faibles*.

Cette division constitue un des principes de l'*accent rythmique*. Nous reviendrons d'une façon plus détaillée sur l'accent rythmique au chapitre du *style*.

Le *premier temps* d'une mesure est toujours *fort*, les autres sont *faibles*, sauf le troisième temps de la mesure à quatre temps qui est également fort mais moins fort que le premier.

Ces diverses accentuations sont *naturelles*.

TEMPS BINAIRES ET TEMPS TERNAIRES. Le rythme étant binaire ou ternaire, il en résulte que les temps sont aussi *binaires* et *ternaires*.

MESURES SIMPLES ET MESURES COMPOSÉES. Les temps binaires, c'est-à-dire divisibles par 2 ou les multiples de 2, constituent la mesure *simple* (valeurs

simples).

Les temps ternaires, c'est-à-dire divisibles par 3 ou les multiples de 3, constituent la mesure *composée* (valeurs composées).

Il y a donc deux espèces de mesures :

La mesure *simple*.

La mesure *composée*.








INDICATIONS DES MESURES. Les mesures sont indiquées, au commencement d'un morceau, par une fraction ou une expression fractionnaire, signifiant combien elles renferment de *parties de la ronde*.

L'expression fractionnaire indique par conséquent que la me-

sure contient plus d'une ronde. Nous verrons plus loin les différentes combinaisons de mesures.

D'après le tableau des valeurs de notes et le rapport qui existe entre elles, on voit que le chiffre 1 correspond à la ronde, le chiffre 2 à la blanche.



Donc la blanche est à la ronde comme 2 est à 1 soit $\frac{1}{2}$. Le chiffre 4 correspond à la noire, qui est par conséquent à la ronde comme 4 est à 1 soit $\frac{1}{4}$. Nous avons donc :

La (1) ronde		vaut
2 blanches		ou
4 noires		ou
8 croches		ou
16 doubles-croches		ou
32 triples-croches		ou
64 quadruples-croches		

Dans les mesures simples, le chiffre inférieur indique la valeur qui occupe un temps, le chiffre supérieur indique la quantité de ces valeurs comprises dans la mesure et par conséquent le nombre de temps.

Dans les mesures composées, le chiffre inférieur indique la valeur qui occupe le tiers d'un temps, le chiffre supérieur indique la quantité de ces valeurs comprises dans la mesure. Pour trouver le nombre de temps, il faut diviser par 3 le chiffre supérieur.

Le rythme des mesures simples et composées étant tout à fait différent, je ne parlerai que très brièvement du rapport apparent de ces deux espèces. Il est certain qu'on peut très facilement rendre ternaire un temps binaire, il suffit d'y ajouter la moitié de sa valeur. Ainsi, le temps binaire, comprenant une noire, devient ternaire en y ajoutant une croche ou un point. La réciproque est

vraie aussi : un temps ternaire devient binaire par la suppression du tiers de sa valeur ; par exemple, le temps ternaire comprenant trois croches  devient binaire avec 

Observation. — Comme on l'a remarqué dans les exemples qui précèdent, lorsque plusieurs croches, doubles, etc., consécutives se trouvent dans un temps ou dans une mesure, il est d'usage, pour la facilité de la lecture, de les réunir par une, deux, trois ou quatre barres.

Exemples :

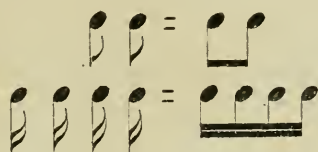




Tableau des différentes combinaisons de valeurs de notes formant des mesures

	SIMPLES				COMPOSÉES				
à deux temps	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$ 	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{4}{6}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{16}$	
à trois temps	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{1}$	X	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{16}$ $\frac{9}{32}$
à quatre temps	$\frac{4}{4}$ 	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{2}$	$\frac{12}{16}$ $\frac{12}{32}$	
	Fréquent	Moins fréquent	Rare	Très rare	Fréquent	Moins fréquent	Rare	Très rare	

Toutes ces fractions indiquent donc un certain nombre de parties de la ronde, nombre défini par le numérateur.

Comme on le voit ce numérateur est invariablement :

Pour les mesures simples : 2, 3, 4 :

Pour les mesures composées : 6, 9, 12.

On pourrait aussi combiner d'autres mesures à cinq et même sept temps, par exemple une mesure à trois temps suivie d'une mesure à deux temps ou une mesure à quatre temps suivie d'une mesure à trois temps. Pour la facilité de la lecture, ces rythmes sont généralement séparés par une ligne pointillée. Cette manière de faire est d'ailleurs très rarement employée.

Exemples :



En supprimant la ligne pointillée, et en la remplaçant par une barre de mesure ordinaire, on pourrait aussi obtenir la même combinaison en donnant une double indication de mesure. La

mesure à $\frac{5}{4}$ étant représentée par $\frac{3}{4} \frac{2}{4}$, la mesure à $\frac{7}{4}$ par $\text{C} \frac{3}{4}$

le résultat serait le même.

On voit que par les diverses combinaisons des valeurs de notes et des silences, on peut obtenir les rythmes les plus variés jusqu'à l'infini.

Comment doit-on battre la mesure ?

Pour bien battre la mesure, il faut faire des mouvements bien réguliers, exempts de mollesse. Il est inutile de faire marcher le bras tout entier, l'avant-bras suffit. On peut tenir une courte règle à la main, ou, à son défaut, allonger un ou deux doigts, en conservant les autres abaissés vers la paume de la main.

Comment se battent les différentes sortes de mesure ?

Le premier temps d'une mesure est toujours frappé en bas, le dernier en haut. Par conséquent :

La mesure à deux temps se bat de bas en haut.

La mesure à trois temps, de bas à droite, puis en haut.

La mesure à quatre temps, de bas à gauche, puis à droite et en haut.

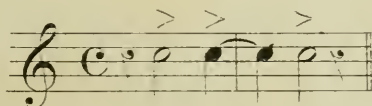
Certains rythmes produisent des effets particuliers :

A. EFFETS de **SYNCOPE**. La *syncope*, à proprement parler, est produite par un son *coupé*, c'est-à-dire divisé par deux temps.

Elle peut se présenter sous différentes formes :

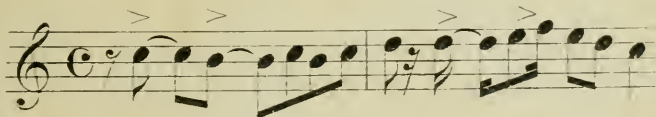
1° Elle commence sur un temps faible et finit sur un temps fort

Exemples :



2° Elle commence à la fin ou sur la partie faible d'un temps et finit au commencement ou sur la partie forte du temps suivant.

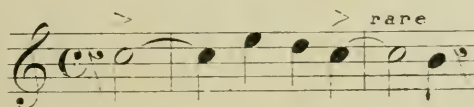
Exemples :



Ces deux cas constituent la *syncope régulière*.

3° La *syncope* peut appartenir à plusieurs temps. Dans ce cas, les deux parties n'ont pas la même durée. Il est rare que la seconde partie ait plus de valeur que la première.

Exemples :



C'est la *syncope irrégulière*.

B. EFFETS de CONTRETEMPS. Le *contretemps* est pour ainsi une demi-syncope.

Le son commence bien aussi sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, mais il s'arrête et ne se prolonge pas sur le temps fort suivant, où sur la partie forte du temps suivant. Il est donc nécessairement suivi d'un silence.

Exemple :



C'est le *contretemps régulier*.

Dans sa théorie, Danhäuser dit : « Lorsqu'il y a deux temps « faibles contre un temps fort ou deux parties faibles d'un « temps contre une partie forte » représentée par un silence « le « contretemps est *irrégulier*. »

Exemple :




Voici un exercice que j'ai toujours employé avec succès pour les élèves. Connaissant les différentes valeurs de notes et les silences, les différentes combinaisons des mesures simples et composées, on arrivera en très peu de temps à acquérir une réelle habileté. Ce qui gêne les jeunes solfégistes, ce n'est pas de nommer les notes, mais bien de les *rythmer*. C'est le *sentiment de la mesure* qui manque. Par le moyen qu'on verra, l'élève fabrique lui-même les rythmes les plus divers. Il supposera comme note écrite le *do* ou le *la*, plus facile à prononcer, et solfiera ce qu'il aura lui-même *composé*, d'abord dans un mouvement lent pour arriver par gradation à un mouvement plus rapide.

Ecrivons un certain nombre de petites barres perpendiculaires, cinq par exemple, qui représenteront des valeurs ou des silences ; la liaison, le point, le triolet sont naturellement admis.




Formons, au moyen de ces cinq barres, différentes combinaisons à $\frac{2}{4}$, C , $\frac{9}{8}$.

L'élève connaissant ces trois sortes de mesures, c'est-à-dire ce qu'il faut par temps et par mesure, pourrait donc écrire :

à $\frac{2}{4}$  etc.

à C  etc.

à $\frac{9}{8}$  etc.

L'élève solfiera ces rythmes sur la note supposée trois fois de suite, d'abord par mesure, puis les trois combinaisons en suivant, en les reprenant même plusieurs fois sans interruption. Il va sans dire qu'on peut en trouver davantage, mais au début il pourra se contenter de trois ou quatre mesures.

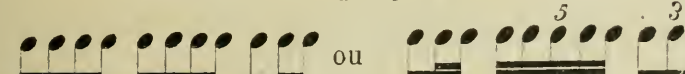
Par ce procédé il se familiarisera rapidement avec les rythmes.

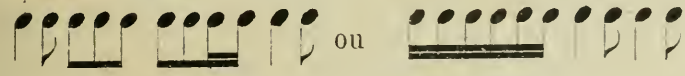
On peut varier à volonté le nombre de barres.

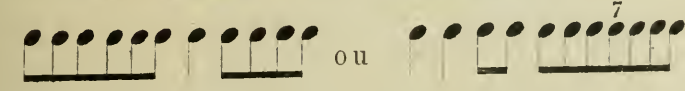
Supposons onze barres :



Formez des mesures à $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$.

à $\frac{3}{4}$  etc.

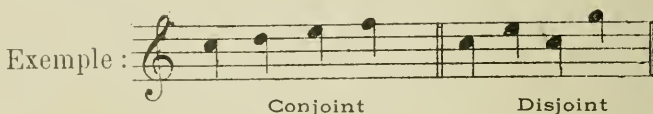
à $\frac{12}{8}$  etc.

à $\frac{6}{4}$  etc.

Certains de ces rythmes sont déjà des plus difficiles ; les combinaisons sont infinies.

MÉLODIE. La *mélodie* est une suite de sons formant un chant, qui puisse être exécuté par la voix ou par un instrument et soumis à certaines règles qui seront développées au chapitre de l'*Harmonie*.

MOUVEMENTS MÉLODIQUES. Quand dans une mélodie les sons se succèdent par degrés voisins, le mouvement est *conjoint*; dans le cas contraire, le mouvement est *disjoint*.



ACCOMPAGNEMENT. L'*accompagnement* est la partie relativement secondaire d'une œuvre musicale.

G A M M E

Lorsque les sept notes représentant les sons se succèdent conjointement, selon les lois de la tonalité, ils forment la *gamme diatonique* (voir plus loin le chapitre des *genres*); cette gamme se complète par la répétition de sa note initiale.

Origine du mot *gamme*. — En suivant l'ordre alphabétique et la série des sept sons en commençant par *la*, la lettre *g* (en grec, *gamma*) représente le son *sol*, dernier de la série ou de la *gamme* des sons.

Chacune des notes de la gamme s'appelle *degré*.

Le premier degré est la *tonique*.

Le deuxième degré est la *sus-tonique*.

Le troisième degré est la *médiate*.

Le quatrième degré est la *sous-dominante*.

Le cinquième degré est la *dominante*.

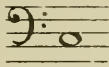
Le sixième degré est la *sus-dominante*.


Le septième degré est la *sensible*.

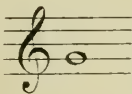
Nous verrons leur rôle et leur importance au chapitre de l'Harmonie.

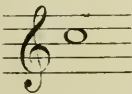
La succession des sons dans la gamme n'est pas arbitraire. La *gamme modèle* étant la gamme d'*ut*, examinons le rapport qui existe entre les différents sons de cette gamme.

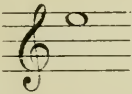
Nous avons parlé dans un précédent article des *sons harmoniques*.

Prenons le son  pour servir de base à notre explication.

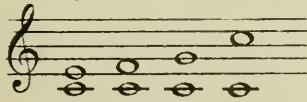
Le premier son harmonique est donc celui-ci 

Le deuxième 

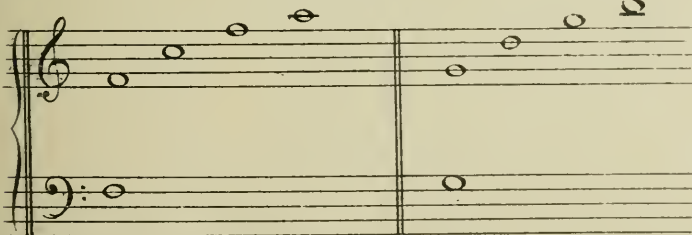
Le troisième 

Le quatrième. 

Nous avons par conséquent quatre intervalles (1) naturels, la tierce, la quarte, la quinte et l'octave. Ces quatre intervalles placés sur le *do* nous donnent déjà trois sons nouveaux (*mi-fa-sol*).

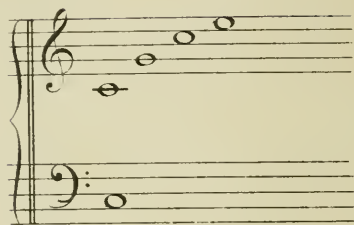


Considérons maintenant les harmoniques de *fa* et de *sol*.



(1) Il sera bon de lire plus loin le chapitre des intervalles,

Harmoniques de *do*



La gamme se complète d'elle-même

Parmi ces harmoniques :

Le *do* y figure quatre fois.

Le *ré* y figure une fois.

Le *mi* y figure une fois.

Le *fa* y figure trois fois.

Le *sol* y figure quatre fois.

Le *la* y figure une fois.

Le *si* y figure une fois.

NOTES TONALES. Il est à remarquer que chaque degré est représenté d'après son importance. Nous voyons que le premier rang est occupé par le *do*, le *sol*, puis le *fa*, c'est-à-dire le premier, le cinquième et le quatrième degré.

Ces trois notes sont appelées notes *tonales* en raison de la place importante qu'elles occupent dans la tonalité.

Ce résultat de la combinaison des sons harmoniques produit la *gamme diatonique*.

Observation. — Comme cet ouvrage s'adresse aux jeunes élèves, je ne pousserai pas plus loin l'étude des sons harmoniques pour rester dans la note simple et claire, abordable aux jeunes intelligences. Je renverrai ceux qui désirent approfondir aux ouvrages plus scientifiques.

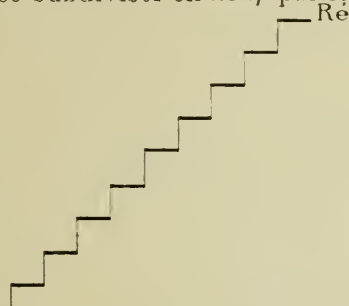
T O N

La succession des sons de la gamme diatonique n'est pas régulière, c'est-à-dire que la distance qui les séparent est plus grande ou plus petite.

La plus grande distance entre deux sons voisins à l'état naturel est un *ton*, la plus petite un *demi-ton*.

Je reproduis ici le très clair tableau de Danhaüser.

Le ton peut se subdiviser en *neuf* parties appelées *commas*.



ACCIDENTS. Chaque son considéré isolément peut être élevé ou abaissé au moyen des *accidents*.

Le dièse \sharp hausse la note d'un demi-ton chromatique.

Le double-dièse \times hausse la note de deux demi-tons chromatiques.

Le bémol \flat abaisse la note d'un demi-ton chromatique.

Le double-bémol $\flat\flat$ abaisse la note de deux demi-tons chromatiques.

Le bécarré \natural la remet dans son état naturel.

NOTA. — Un bécarré placé à côté d'un bémol $\flat\natural$ ou d'un dièse $\sharp\natural$ indique que l'on supprime le double-bémol ou double-dièse employé précédemment, pour le ramener à la valeur d'un simple bémol ou dièse.

Le *demi-ton chromatique* produit par l'altération d'un son comprend *cinq commas*.

Le *demi-ton diatonique* partant d'un son au son voisin immédiat comprend *quatre commas*.

Cela veut dire que le demi-ton chromatique comprend deux

sons du même nom, tandis que le demi-ton diatonique comprend deux sons de noms différents

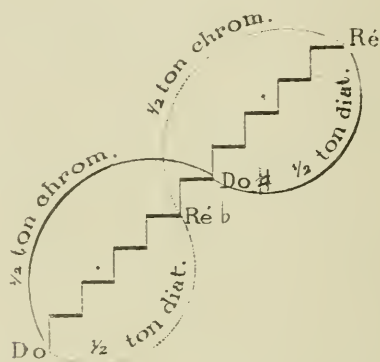
Ainsi de fa à fa \sharp il y a un demi-ton chromatique.

de sol à la \flat un demi-ton diatonique ;

de fa \times à sol \sharp un demi-ton diatonique ;

de mi \flat à mi \natural un demi-ton chromatique.

Partant de ce principe, le ton peut se subdiviser comme il suit :



La succession des sons par tons constitue le genre *diatonique*.

Comme on le voit le do \sharp et le ré \flat sont distants d'un *comma*. Cette faible distance, considérée comme quantité négligeable, produit le genre *enharmonique*.

Si nous parcourons tous les degrés en les haussant d'un demi-ton (après les avoir fait entendre dans leur état naturel) au moyen des dièses en montant, puis en les abaissant d'un demi-ton (après les avoir fait entendre dans leur état naturel) au moyen des bémols en descendant, mais en respectant les deux demi-tons naturels mi-fa et si-do, on obtient le genre *chromatique*. (Voir plus loin la définition des genres)

NOTA. — D'après le tableau ci-dessus le do \sharp est plus élevé que le ré \flat (les physiciens soutiennent le contraire, les musiciens se basent sur leur oreille).

INTERVALLES

On appelle *intervalle*, le rapport d'un son à un autre.

Les intervalles portent les noms de *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave*, *neuvième*, *dixième*, etc.; selon la distance qui sépare les sons dans l'échelle musicale.

Dans l'octave, on les appelle intervalles *simples*; au-dessus de l'octave, intervalles *composés*.

L'intervalle est *ascendant* quand il part d'un son grave pour aboutir à un son aigu; *descendant* quand il va d'un son aigu à un son grave.

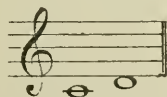
Exemple :

Ascendant	Descendant
	

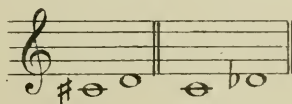
Grâce aux accidents, les intervalles peuvent changer d'espèce, être *majeurs* ou *mineurs*, *augmentés* ou *diminués*, *sur-augmentés*, ou *sous-diminués*.

INTERVALLES SIMPLES. **SECONDE :** L'intervalle compris entre deux notes consécutives s'appelle *seconde*.

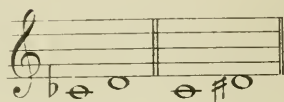
1° Si ces deux notes occupent leur position naturelle, elles forment la *seconde majeure* qui comprend un ton



2° Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du ré \flat la *seconde* devient *mineure* et comprend un demi-ton diatonique.



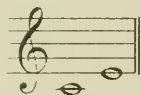
3° Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do \flat ou du ré \sharp elle devient *augmentée* et comprend un ton et un demi-ton chromatique.



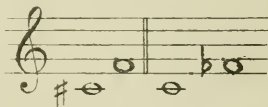
NOTA. — La seconde mineure est le plus petit intervalle perce ptable il ne peut par conséquent y avoir pratiquement de seconde diminuée.

TIERCE. L'intervalle compris entre trois notes consécutives s'appelle *tierce* :

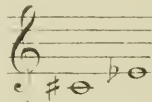
1° Si ces trois notes occupent leur position naturelle, elles forment la tierce *majeure* qui comprend deux tons.



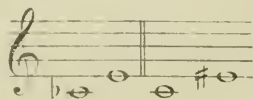
2° Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du mi \flat , la tierce devient *mineure* et comprend un ton et un demi-ton diatonique.



3° Si l'on supprime deux demi-tons au moyen du do \sharp et du mi \flat , la tierce devient *diminuée* et comprend deux demi-tons diatoniques.

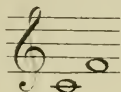


4° Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do \flat ou du mi \sharp , elle devient *augmentée* et comprend deux tons et un demi-ton chromatique.

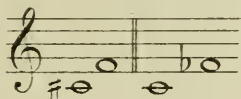


QUARTE. L'intervalle compris entre quatre notes consécutives s'appelle *quarte*.

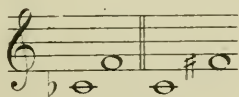
1^o Si ces quatre notes occupent leur position naturelle elles forment la *quarte juste* et comprennent deux tons et un demi-ton diatonique.



2^o Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du fa \flat la *quarte* devient *diminuée* et comprend un ton et deux demi-tons diatoniques.



3^o Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do \flat ou du fa \sharp elle devient *augmentée* et comprend deux tons et deux demi-tons, l'un chromatique, l'autre diatonique.

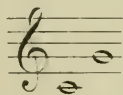


NOTA. — Certains théoriciens appellent la *quarte juste* *quarte mineure*, la *quarte augmentée* *quarte majeure*. Cette appellation n'est pas en usage (Du reste dans les intervalles majeurs les sons occupent leur position naturelle). D'après cette théorie il faudrait mettre un *fa* \times pour avoir une *quarte augmentée*. Or, nous remarquons qu'un intervalle est augmenté par l'addition d'un demi-ton, le double-dièse donnerait deux demi-tons.

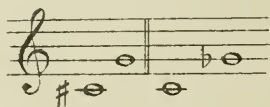
Cette appellation a peut-être sa raison d'être mais, pour nous, nous suivrons les opinions si autorisées de Reber et de Danhäuser.

QUINTE. L'intervalle compris entre cinq notes consécutives s'appelle *quinte*.

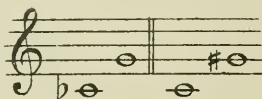
1^o Si ces cinq notes occupent leur position naturelle elles forment la *quinte juste* qui comprend trois tons et un demi-ton diatonique.



2^o Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du sol \flat la quinte devient *diminuée* et comprend deux tons et deux demi-tons diatoniques.



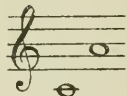
3^o Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do \flat ou du sol \sharp elle devient *augmentée* et comprend trois tons et deux demi-tons, l'un chromatique, l'autre diatonique.



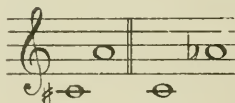
NOTA. — Pour la même raison énoncée plus haut nous supprimerons les appellations de majeure et mineure.

SIXTE. L'intervalle compris entre six notes consécutives s'appelle *sixte*.

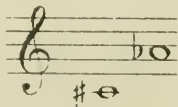
1^o Si ces six notes occupent leur position naturelle, elles forment la *sixte majeure* qui comprend quatre tons et un demi-ton diatonique.



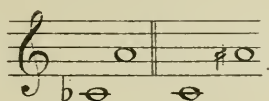
2^o Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du la \flat , la sixte devient *mineure* et comprend trois tons et deux demi-tons diatoniques.



3^o Si l'on supprime deux demi-tons au moyen du do \sharp et du la \flat elle devient *diminuée* et comprend deux tons et trois demi-tons diatoniques.

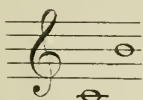


4° Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do \flat ou du la \sharp elle devient *augmentée* et comprend quatre tons et deux demi-tons, l'un chromatique, l'autre diatonique.

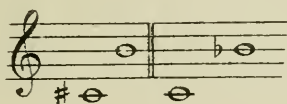


SEPTIÈME. L'intervalle compris entre sept notes consécutives s'appelle *septième*.

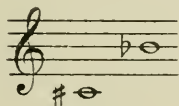
1° Si ces sept notes occupent leur position naturelle elles forment la septième *majeure* et comprennent cinq tons et un demi-ton diatonique.



2° Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do \sharp ou du si \flat la septième devient *mineure* et comprend quatre tons et deux demi-tons diatoniques.



3° Si l'on supprime deux demi-tons au moyen du do \sharp et du si \flat elle devient *diminuée* et comprend trois tons et trois demi-tons diatoniques.

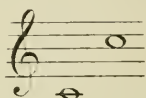


NOTA. — La septième pour être *augmentée* devrait comprendre un demi-ton de plus que la septième majeure, mais ce demi-ton se confondrait enharmoniquement avec le do et nous avons vu que l'enharmoine était un intervalle (un comma) à peine perceptible.

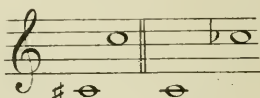
OCTAVE. L'intervalle compris entre huit notes consécutives (la huitième est naturellement la répétition de la première) s'appelle *octave*.

1° Si ces huit notes occupent leur position naturelle, elles for-

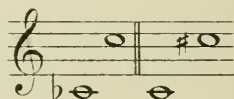
ment l'octave *juste* et comprennent cinq tons et deux demi-tons diatoniques.



2° Si l'on supprime un demi-ton au moyen du do # en bas ou du do b en haut, l'octave devient *diminuée* et comprend quatre tons et trois demi-tons diatoniques.



3° Si au contraire on ajoute un demi-ton au moyen du do b en bas ou du do # en haut, elle devient *augmentée* et comprend cinq tons et trois demi-tons dont deux diatoniques et un chromatique.

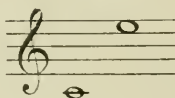


INTERVALLES COMPOSÉS. Nous avons dit plus haut que les intervalles au-dessus de l'octave

étaient *composés*.

Pour connaître le nombre de tons et de demi-tons qu'ils renferment, il suffit de les réduire à leur *simple expression*, autrement dit de les ramener à l'intervalle simple et d'ajouter les cinq tons et deux demi-tons diatoniques de l'octave juste.

Par exemple l'intervalle de *dixième* peut être ramené à la



tierce. Comme les sons occupent leur position naturelle nous avons donc une dixième *majeure*, composée de l'octave (cinq tons et deux demi-tons) et d'une tierce majeure (deux tons). Il y a donc sept tons et deux demi-tons diatoniques.

Même raisonnement pour tous les intervalles composés.



Renversement des intervalles

INTERVALLES SIMPLES. Si on transporte le son grave d'un intervalle simple à l'octave supérieure, le son aigu devient à son tour le son grave.

Prenons la quinte do-sol ; le sol devenant le son grave donne la quarte sol-do.



Nous remarquons que ces deux intervalles forment, pris séparément, un intervalle de cinq notes puis un autre de quatre notes.

L'addition est donc de *neuf* notes puisque le sol et le do paraissent deux fois. Il en est de même pour tous les renversements des intervalles simples.

Comme moyen rapide de trouver le renversement d'un intervalle simple on prendra donc comme point de repaire le chiffre 9 dont on soustraira l'intervalle connu.

Exemple : Le renversement d'une tierce est donc $9 - 3 = 6$ une sixte.

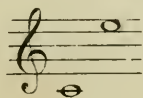
Remarquons que, renversé, un intervalle augmenté donne un intervalle diminué ; un majeur donne un mineur, et réciproquement.

L'intervalle juste, renversé, donne un intervalle juste.

INTERVALLES COMPOSÉS. Le renversement des intervalles composés n'existe pas, car l'opération donnerait un résultat négatif. L'intervalle composé deviendrait simple.

Exemple :

Dixième majeure



Transportons le son grave à l'octave, il ne reste qu'une tierce majeure.

Formation des Gammes majeures

Nous avons vu qu'un son pouvait être élevé ou abaissé au moyen des accidents, nous connaissons aussi le rôle du bécarre.

Nous avons vu également que les sept sons consécutifs formaient la gamme qui se complète par la répétition à l'octave du premier son. Cette série forme la gamme des sons naturels, d'après la convention admise par le sentiment musical.

Chacun des sons qui composent la *gamme modèle*, c'est-à-dire la gamme d'*ut* ou de *do*, pouvant être *élevé* ou *abaissé*, on voit que de nouvelles combinaisons nous amènent la création d'autres gammes basées sur l'échelle des sons musicaux.

Les dièses se succèdent comme il suit :

fa — do — sol — ré — la — mi — si

Les bémols ayant une action opposée, leur ordre sera naturellement inverse :

si — mi — la — ré — sol — do — fa

Mais cet ordre est-il arbitraire ?

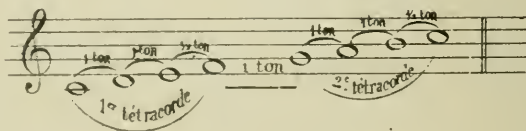
Procédons à la formation des gammes, ce sera la réponse à cette question.

TÉTACORDE. Le système musical des anciens était basé sur le *tétracorde* (succession de quatre sons conjoints), lequel était diversement composé d'après les modes dorien. phrygien. éolien. etc.

Le tétracorde, base de notre système, renferme aujourd'hui *deux tons* et *un demi-ton* diatonique.

Remarquons que la gamme modèle nous fournit une suite de deux tétracordes *do—fa*, *sol—do*, renfermant exactement chacun deux tons et un demi-ton diatonique.

Ces deux tétracordes sont séparés par un ton.

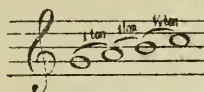


Ces deux tétracordes étant exactement semblables, il s'ensuit que le tétracorde supérieur pourrait devenir le tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme et, réciproquement, que le tétracorde inférieur pourrait devenir le tétracorde supérieur.

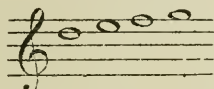
GAMMES AVEC LES DIÈSES. Nous connaissons les deux tétracordes de la gamme modèle *do*.

Prenons son tétracorde supérieur sol—do, et considérons le comme tétracorde inférieur de la gamme suivante.

Nous avons donc une nouvelle gamme dont le premier tétracorde sera :

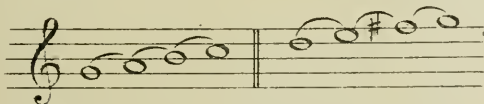


Ajoutons immédiatement *après* un nouveau tétracorde pour la compléter. Ce nouveau tétracorde sera :

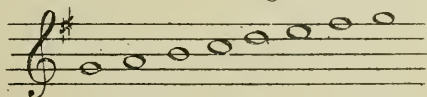


Examinons sa composition : de ré à mi, un ton; de mi à fa, un demi-ton; de fa à sol, un ton.

Nous remarquons que le demi-ton se trouve placé entre les deux tons. Or nous savons que le tétracorde doit comprendre *deux tons consécutifs suivis d'un demi-ton*. Pour rendre ce nouveau tétracorde parfait, il faut donc élever le fa d'un demi-ton au moyen d'un #. Les deux tétracordes étant absolument semblables et



séparés par un ton, voilà donc la gamme de *sol* formée: avec le



fa #, premier de la série des dièses.

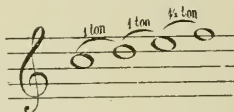
Le deuxième tétracorde de cette nouvelle gamme devenant le premier donnerait naissance à la gamme de *ré* avec deux # *fa* et *do*.

En procédant ainsi, on obtient la série des sept gammes avec les dièses.

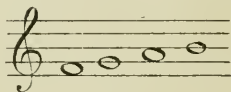
GAMMES AVEC LES BÉMOLS. Nous connaissons les deux tétracordes de la gamme modèle *do*

Prenons son tétracorde inférieur *do—fa* et considérons-le comme tétracorde supérieur de la gamme suivante.

Nous avons donc une nouvelle gamme dont le second tétracorde sera :

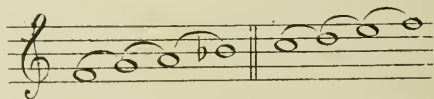


Ajoutons immédiatement *avant* un nouveau tétracorde pour la compléter. Ce nouveau tétracorde sera :

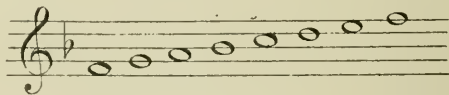


Examinons sa composition : de *fa* à *sol*, un ton ; de *sol* à *la*, un ton ; de *la* à *si*, un ton.

Nous remarquons qu'il y a trois tons consécutifs. Or nous savons que le tétracorde doit comprendre *deux tons consécutifs suivis d'un demi-ton*. Pour rendre ce nouveau tétracorde parfait, il faut donc supprimer un demi-ton au moyen du *si b*. Les deux tétracordes étant absolument semblables et séparés par un



ton, voilà donc la gamme de *fa* formée : avec le *si b*, premier



de la série des bémols.

Le premier tétracorde de cette nouvelle gamme devenant le second donnerait naissance à la gamme de *si b* avec deux *b* *si* et *mi*.

En procédant ainsi, on obtient la série des sept gammes avec les bémols.

MODES. Il y a deux modes :
Le mode *majeur*.
Le mode *mineur*.

Qu'entend-on par *mode* ?

On appelle mode (du latin *modum*, manière d'être) le caractère spécial qu'offre une tonalité.

Ce caractère est inhérent à la position qu'occupent dans la gamme la *tierce* et la *sixte*. Si ces deux intervalles sont majeurs, le mode est *majeur* ; s'ils sont mineurs, le mode est *mineur*.

NOTES MODALES. Nous appellerons donc la tierce et la sixte dans une gamme, *notes modales*, puisque d'après leur position, elles impriment à la tonalité un caractère si différent.

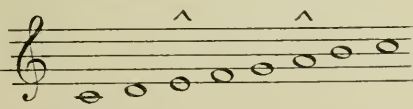
NOTES TONALES. Il ne faut pas confondre les *notes modales* avec les *notes tonales* (tonique, dominante, sous-dominante) qui établissent et affirment la tonalité. L'altération des notes tonales change la tonalité. (Nous développerons au chapitre de l'*Harmonie*.)

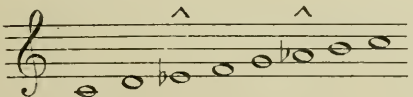
Formation des Gammes mineures

Cette position différente de la tierce et de la sixte produit un nouvel enchaînement des sons.

Ce nouvel enchaînement constitue les *gammes mineures*.

Sur chacun des différents sons on peut donc établir une *gamme majeure* et une *gamme mineure*.

Majeure 

Mineure 

Remarquons :

- 1° Que les notes tonales sont invariables ;
- 2° Que la sensible est nécessairement la même dans les deux modes.
- 3° Que la sus-tonique conserve sa position.

Tons relatifs

Nous sommes amené à parler des *tons relatifs*.

A un ton majeur correspond toujours un ton mineur, et réciproquement.

Le *majeur* a son *mineur* une tierce mineure au-dessous et, par réciproque, le *mineur* a son *majeur* une tierce mineure au-dessus.

A quoi reconnaît-on le mode mineur du mode majeur? Dans les deux modes il y a le *même nombre* d'accidents (quand il y en a), mais le mode mineur possède en plus une *altération* ascendante qui se trouve à la *quinte juste* (dominante) du majeur.

Cette altération est la conséquence de la *position (sensible)* que cette quinte occupe dans le relatif mineur.

Etant note *sensible*, elle doit donc former l'intervalle de seconde mineure avec la tonique.

Comment trouve-t-on le ton d'un morceau?

Pour les dièses, il suffit de prendre le dernier de ceux qui figurent à la clé et de monter d'un demi-ton, ce dernier dièse devenant sensible du ton et ayant été nécessité par la composition du second tétracorde.

Pour les bémols, on prendra l'avant-dernier. Cet avant dernier bémol déterminera le ton, puisqu'il est la première note du nouveau tétracorde ajouté avant le premier tétracorde de la gamme précédente, lequel premier tétracorde devient le second dans la série des gammes avec les bémols. Remarquons aussi que l'avant-dernier bémol qui détermine le ton est à la quarte juste inférieure du dernier.

Avec un seul *b si*, le ton est par conséquent à la quarte juste inférieure de cet unique *b* c'est-à-dire *fa* (première note du premier tétracorde).

Ce principe déterminera le *ton majeur*; nous savons à quoi l'on distinguera son *relatif mineur*.

Exemple : 1^o Avec *trois dièses* à la clé : *fa—do—sol*, nous sommes donc en *la majeur* ou en *fa # mineur*. Nous serons en *fa #*

mineur si la dominante du majeur *la* est altérée, c'est-à-dire si le *mi* est \sharp .

2^o Avec trois bémols à la clé : *si—mi—la* nous sommes en *mi* \flat majeur ou en *do mineur*. Nous serons en *do mineur* si la dominante du majeur *mi* \flat est altérée, c'est-à-dire si la *si* \flat est \sharp .

3^o Avec cinq dièses à la clé : *fa—do—sol—ré—la*, nous sommes en *si majeur* ou en *sol* \sharp mineur. Nous serons en *sol* \sharp mineur si la dominante du majeur *si* est altérée, c'est-à-dire si le *fa* \sharp est \times .

Donc :

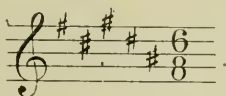
- 1^o Pour altérer un bécarré on met un dièse ;
- 2^o Pour altérer un bémol on met un bécarré ;
- 3^o Pour altérer un dièse on met un double dièse.

ARMATURE. Quand une tonalité renferme des *accidents*, ces *accidents* se placent *par ordre* après la clé sur la portée. Après eux vient l'indication de la mesure.

L'altération de la dominante du majeur, quand la tonalité est mineure, ne figure pas parmi les accidents.

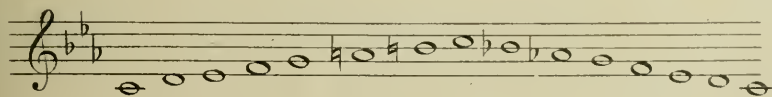
La clé, les *accidents*, l'*indication de la mesure*, forment l'*armature* d'un morceau.

Exemple :



REMARQUE A PROPOS DES GAMMES MINEURES. Il existe une autre espèce de gamme mineure que celle dont nous avons parlé plus haut. Elle consiste à altérer le sixième et le septième degré en montant. En la descendant on reprend les accidents qui figurent dans le relatif majeur. C'est la *gamme mélodique mineure*, l'autre est la *gamme harmonique mineure*.

Exemple : Ut mineur ;



Genres

Nous avons dit qu'il existait *trois* genres :

DÉFINITION :

Le genre *diatonique* qui procède par tons ;

Le genre *chromatique* qui procède par demi-tons ;

Le genre *enharmonique* qui procède par synonymie de sons.

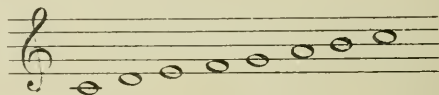
Chacun de ces genres contribue à la formation de trois espèces de gammes :

La gamme *diatonique* :

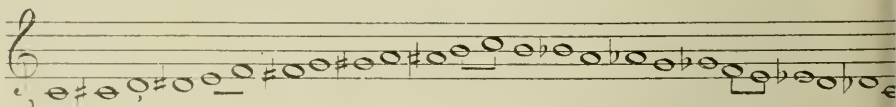
La gamme *chromatique* ;

La gamme *enharmonique*.

GAMME DIATONIQUE. Nous la connaissons par le principe de la succession des sons et des tétracordes. Elle procède donc par tons et demi-tons naturels, telle la gamme modèle de do.



GAMME CHROMATIQUE. Chaque son pouvant être élevé ou abaissé, si nous faisons suivre immédiatement ces sons altérés et alternativement avec les sons naturels, en montant par les dièses, en descendant par les bémols, mais en respectant les deux demi-tons naturels mi-fa et si-do, nous obtenons la *gamme chromatique*.



GAMME ENHARMONIQUE. Le genre enharmonique consiste dans une sorte de synonymie de sons.

Exemple : le *do* # et le *ré* b qu'on rencontre dans la composition du ton (*do-ré*) à l'intervalle *d'un comma*, intervalle considéré comme quantité négligeable.

Toute gamme peut donc avoir deux appellations différentes,

mais nous allons montrer que, dans la pratique, certaines de ces appellations sont inutiles et ne serviraient qu'à embrouiller, bien qu'harmoniquement on puisse quelquefois rencontrer passagèrement des tonalités d'apparence bizarre.

a) Prenons le *do*, par enharmonie *si* \sharp on pourrait donc avoir la gamme de *do* et la gamme de *si* \sharp

Nous avons vu la composition de la gamme de *do*.

Nous ne pouvons pas avoir pratiquement de gamme de *si* \sharp car on devrait supposer comme sensible la \times et les tétracordes devraient être: *si* \sharp — *do* \times — *ré* \times — *mi* \sharp — *fa* \times
sol \times — *la* \times — *si* \sharp

Additionnons ces dièses. Nous voyons qu'il y en a douze, deux simples et cinq doubles.

Il n'y a pas de raisons pour avoir des tonalités avec un nombre si considérable d'accidents. Donc la gamme de *si* \sharp n'existe pas pratiquement. De plus le relatif mineur d'un tel ton aurait nécessairement *fa* triple dièse (?) comme sensible. Comme il n'y pas de triples dièses, cette tonalité ne peut donc pas exister.

b) Prenons la gamme de *do* \sharp , par enharmonie *ré* \flat .

Nous avons vu que la sensible d'un ton était à l'intervalle de seconde mineure de la tonique; que cette sensible était, pour les gammes avec les dièses, le dernier dièse placé à l'armature.

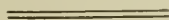
Dans l'ordre où nous connaissons les accidents, le *si* \sharp , étant le dernier, fait supposer que le ton comprend tous les dièses. C'est donc la gamme de *do* \sharp .

Nous avons vu que le bémol qui donnait son nom à une tonalité était l'avant dernier des bémols placés à l'armature.

Dans l'ordre où nous connaissons les accidents, le *ré* \flat fait donc supposer le suivant *sol* \flat , c'est-à-dire le ton avec cinq bémols.

C'est donc la gamme de *ré* \flat , enharmonique de la gamme de *do* \sharp .

Le même raisonnement nous démontrera que les gammes enharmoniques sont, outre celles de *do* \sharp et *ré* \flat , celles de *sol* \flat et de *fa* \sharp , celles de *si* et *do* \flat .



Des signes particuliers qu'on rencontre dans un morceau de musique

LA REPRISE. On appelle *reprise* une phrase, ou une période, ou une partie, qu'on exécute deux fois consécutives dans le courant d'un morceau.

Il peut y avoir plusieurs reprises dans le même morceau.

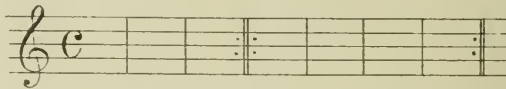
BARRES DE REPRISE. Nous savons que les doubles-barres de mesure servent à séparer les différentes parties d'un morceau.

On les appelle *barres de reprise* quand elles renferment une *reprise*.

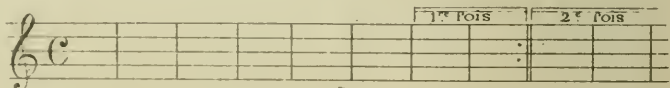
La *reprise* est indiquée par *deux points* placés généralement l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la troisième ligne de la portée. Elle prend fin quand ces deux points se représentent pour la seconde fois.

L'intervalle compris entre les points renferme donc la *reprise*.

Quand la première phrase, ou période, ou partie d'un morceau s'exécute deux fois, autrement dit quand il y a une reprise du début, il n'est pas nécessaire de mettre les deux points au commencement du morceau.



Quand, dans une reprise, la ou les dernières mesures diffèrent la seconde fois de la première, les mesures de la première fois sont encadrées dans un trait placé au-dessus de la portée, la seconde fois est également encadrée ou du moins la première mesure. Il va sans dire qu'à la deuxième exécution on passe les mesures de la première fois.



LE DA CAPO. On rencontre souvent les lettres D. C. à la fin d'un morceau. Ces lettres signifient qu'il faut retourner à la tête du morceau, au commencement; on s'arrête quand on rencontre le mot *fin*, dont on ne doit pas tenir compte la première fois.

LE RENVOI. Le *renvoi* \mathcal{C} est un signe qu'on rencontre deux fois dans le courant d'un morceau. La première fois on n'en tient pas compte. La seconde fois il ramène à l'endroit où il a paru pour la première fois, on s'arrête quand on rencontre le mot *fin*. Si le *renvoi*, au lieu d'être placé à la fin d'un morceau pour la seconde fois, se retrouve avant cette fin, il renvoie également à la première fois, mais on poursuit nécessairement le morceau jusqu'au bout, à moins d'indications spéciales.

CODA. La *Coda* (queue) est surtout employée dans la musique légère, de danse. C'est la phrase qui termine un morceau. Le *renvoi* ou le *da capo* indiquent l'endroit du morceau où l'on doit reprendre; quand on rencontre le mot *Coda*, après avoir repris le passage désigné, *on va à la coda du morceau*.

LE GRUPPETTO. Le *gruppetto* ∞ est un petit groupe de notes qui tournent autour d'une note principale.

On l'exécute de plusieurs manières:

1° S'il est placé à droite de la note, on fait d'abord entendre cette note, puis la note supérieure qui revient à la note réelle, puis la note inférieure qui revient également à la note réelle.

La valeur du *gruppetto* est toujours prise sur celle de la note réelle. La note qui suit doit conserver rigoureusement sa place dans la mesure.

Quand, dans un *gruppetto*, il y a un ou deux accidents, ces accidents sont indiqués au-dessus et au-dessous, selon que la note accidentée est supérieure ou inférieure à la note réelle.

Quand le *gruppetto* se trouve à côté d'une note pointée, il faut faire entendre pour la dernière fois la note réelle sur le point, à moins que cette note réelle ne soit répétée.

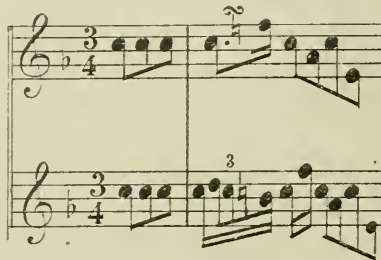
Exécution



1^{re} sonate
de Beethoven
(Adagio)

Dans cet exemple le *gruppetto* prend la moitié de la valeur de la note réelle.

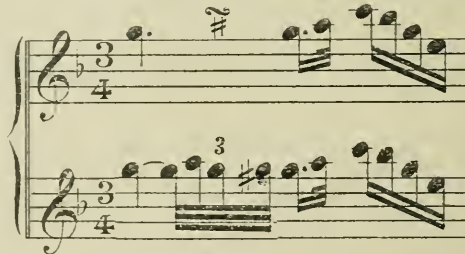
Exécution



2^{me} sonate
de Mozart
(Andante)

Dans cet exemple le point placé à côté du do vaut une double-croche et reprend bien sa place à la seconde croche de la mesure.

Exécution



Même sonate
de
Beethoven

Ici la note réelle est répétée après le point. De plus le *gruppetto* doit se faire après le point afin de se résoudre sur le sol qui le suit, le point a ici la valeur d'une croche, le *gruppetto* empiètera donc sur la valeur du point.

NOTA. — On commence quelquefois le *gruppetto* sur la note inférieure après l'audition de la note réelle. Ce cas est fort rare et inusité de nos jours.

2^e Si le *gruppetto* est placé au-dessus de la note, au lieu d'attaquer la note réelle, on attaque la note supérieure. S'il est placé

au-dessous de la note, il commence par la note inférieure. Ce dernier cas est peu usité, comme nous venons de le dire, on peut même ne pas en tenir compte.

Exécution

Exécution

ou mieux :

De nos jours, quand on emploie le *gruppetto*, il est généralement écrit tel qu'on doit l'exécuter.

LE MORDANT. Le *mordant* \sim consiste à faire entendre le plus rapidement possible la note supérieure ou inférieure d'une note réelle ; on l'écrit en petites notes ou on le représente par le signe \sim

Quand le mordant est barré on fait entendre la note inférieure.

Exécution

DOUBLE-MORDANT. On le représente par le signe \wedge

Exécution



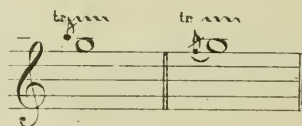
LE TRILLE. Le *trille* consiste à répéter alternativement, et dans un mouvement rapide, une note réelle avec sa note supérieure.

On indique le *trille* par les lettres *tr* \sim placées au-dessus de a note réelle.

Si la note supérieure est altérée, l'accident se place au-dessus de la note réelle.



On commence le *trille* par la note réelle, ou par la note supérieure ou inférieure. mais on doit toujours *triller* avec la note supérieure.



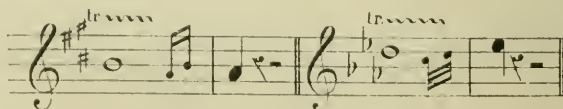
On commence le *trille* par la note réelle quand il n'y a pas d'autres indications.

Le *trille* doit toujours être mesuré, surtout dans les mouvements lents.

Le *trille* doit avoir sa *résolution*. La plus ordinaire consiste à faire entendre la note inférieure avant la dernière audition de la note réelle.

Le *trille* se termine soit sur la note supérieure, soit sur la note inférieure.

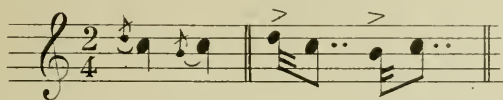
Remarquons que le *trille* est généralement accompagné du signe \sim



On rencontre souvent des *doubles trilles*. Les deux parties sont donc soumises simultanément aux règles énoncées ci-dessus.

PETITES NOTES. Les *petites notes* employées isolément sont considérées comme demi-mordants quand elles sont *barrées*.

Exécution



Lorsqu'elles ne sont pas barrées, elles empruntent la moitié de la valeur de la note qui suit.

Exécution

2^{me} sonate
de
Mozart

Exécution

5^{me} Invention de Bach à 3 voix (5^{me} mesure)

Pour quelle raison rencontre-t-on si souvent ces ornements dans la musique des classiques ?

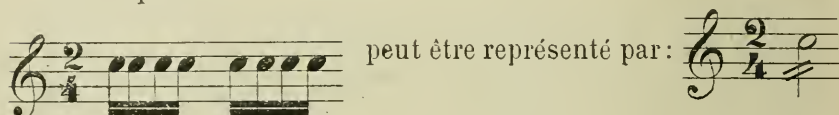
Plus on remonte vers le Moyen-Age, plus ces ornements sont fréquents. Le piano n'existait pas, ou, du moins, tel que nous le connaissons aujourd'hui. Les instruments à clavier, ancêtres du *piano-forte* étaient la virginal, l'épinette, le clavecin, etc.

L'étendue du clavier comprenait quatre ou cinq octaves, rarement davantage. De là l'obligation pour les compositeurs d'introduire une foule de fioritures pour donner à leurs œuvres de la variété, du mouvement, et éviter la monotonie. De nos jours ces ornements, à part le trille, sont à peu près délaissés ; les compositeurs ont, du reste, la faculté de donner un libre cours à leur fantaisie sur des instruments de grande étendue.

ABRÉVIATIONS. Dans l'écriture on se sert quelquefois d'*abréviations*, surtout dans les partitions d'orchestre.

a) Quand une même note se succède pendant une ou plusieurs mesures en valeurs égales, on peut représenter ces valeurs par une seule. Ainsi une série de 8 doubles-croches peut-être représentée par une blanche, mais celle-ci est accompagnée d'une double-barre, indiquant ces doubles-croches.

L'Exemple :

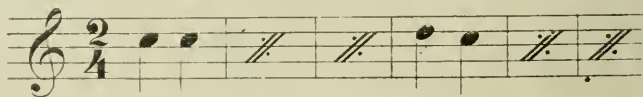


b) Quand une mesure est répétée intégralement plusieurs fois consécutives, on peut la remplacer par le signe

L'Exemple :



peut être représenté par :



Les abréviations ne sont guère employées dans la musique de piano.

Indication des Mouvements

La durée des valeurs de notes et des silences est proportionnelle à l'idée dans laquelle un morceau a été conçu.

Il est évident que la noire n'aura pas la même durée, dans une mélodie religieuse, que dans une marche militaire par exemple.

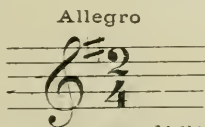
Les différentes durées ont néanmoins le même rapport entre elles, elles ne sont proportionnelles qu'au *mouvement* général.

On a adopté la langue italienne (1) pour indiquer le mouvement approximatif d'un morceau.

Voici les expressions les plus employées.

Mouvements lents	{	Largo
		Larghetto
		Lento
		Adagio
Mouvements moyens	{	Andante
		Andantino
		Allegretto
		Moderato
Mouvements vifs	{	Allegro
		Presto
		Vivace
		Prestissimo
		Vivacissimo

Les indications de *mouvements* sont placées au début du morceau, au dessus de l'*armature*.



On peut intercaler momentanément différents mouvements dans le cours d'un morceau, mais celui qui est indiqué au début doit dominer, sauf dans certains cas assez fréquents dans les œuvres classiques.

(1) Il est à remarquer que les compositeurs contemporains tendent de plus en plus à indiquer les mouvements dans leurs langues respectives.

On emploie généralement les doubles barres de mesure avant un changement de mouvement.

Quelquefois le mouvement principal est *détendu* (surtout à la fin des phrases) ou *accélééré*, selon l'idée de la phrase. On emploie pour indiquer les passages ralentis ou pressés les expressions suivantes :

ral — *rallentando* — en ralentissant

rit — *ritenuto* — en retenant

ritard — *ritardando* — en retardant

slarg — *slargando* — en élargissant

piu mosso — plus vite

poco piu mosso — un peu plus vite

animato — animé

accelerando — en accélérant

stretto — serré

ad libitum — à volonté

a piacere — à plaisir

senza tempo — sans mesure.

Indication des Nuances

On indique les nuances par les expressions suivantes :

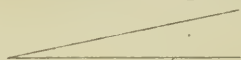
Doux : *pianissimo* ou *pp*
piano ou *p*

Moins doux : *mezzo forte* ou *mf*
poco forte ou *pf*
meno piano ou *meno p*
meno forte ou *meno f*

Fort : *forte* ou *f*
piu forte ou *piu f*

Très fort : *fortissimo* ou *ff*

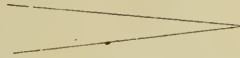
Pour passer graduellement du *p* au *f* on emploie le signe :



Ou les mots : *crescendo* (en augmentant)

et *poco à poco cresc.* (en augmentant peu à peu).

Pour passer graduellement du *f* au *p* on emploie le signe :



Ou les mots : *decrecendo*
diminnendo
et *poco à poco dim.*

On marque la reprise du mouvement par :
Tempo - mouvement mesuré précédent.
1^o tempo - mouvement mesuré du début.

MÉTRONOME. La plupart des compositeurs indiquent le mouvement exact au moyen du *Métronome* (le plus parfait est le métronome Maëzler) instrument de précision dont la fabrication est basée sur l'horlogerie.

On le remonte au moyen d'une clé.

Il se compose d'un balancier surmonté d'une tige d'acier graduée, le long de laquelle glisse un contrepoids mobile qui se fixe au degré indiqué par le compositeur.

Le chiffre détermine le nombre d'oscillations produites par le balancier pendant une minute.

Si le mouvement est indiqué par 60 à la noire, cela veut dire qu'il faut 60 noires par minute, autrement dit une noire par seconde

Le chiffre est placé à la droite soit d'une valeur représentant la mesure entière (dans ce cas la mesure entière doit être exécutée pendant un seul battement), soit d'une valeur représentant un temps ou même une partie de temps.

On pourrait, à défaut de métronome, trouver, à peu de chose

près, le mouvement d'un morceau au moyen d'une montre indiquant les secondes. Le N° 60 du métronome correspond à la durée de la seconde. Supposons par exemple 180 à la noire, le chiffre 180 est le triple de 60, donc il faudrait trois noires par seconde, ce qui serait facile de contrôler. Supposons encore 108 à la noire; le chiffre 108 est à douze près le double de 60, il faudrait donc à peu près deux noires par seconde. Le mouvement serait un peu ralenti.

Encore un exemple: Supposons 90 à la noire, le double de 90 est 180. Or, 180 est le triple de 60, il faudrait donc deux noires pendant la durée de trois secondes.

Transposition

Un morceau peut se transcrire dans les différents tons. Pour tant il arrive souvent que ces transcriptions dénaturent complètement l'idée du compositeur. On tolère la transposition d'un morceau de chant quand celui-ci est écrit trop haut, ou trop bas, pour la voix du chanteur.

1° On peut transposer un morceau en montant ou en descendant chaque note à un intervalle exact. Dans ce cas, on changera le nombre des accidents placés à la clé. Exemple: Un morceau écrit en *si* \flat , transposé un ton plus bas, donnera quatre bémols à la clé. Chaque note sera exécutée un ton au-dessous (seconde majeure).

2° On peut transposer un morceau au moyen des clés. Exemple: Un morceau écrit en *si* \flat transposé un ton plus bas, nécessitera la clé d'*ut* 4^e ligne, pour remplacer la clé de *sol* 2^e ligne; et la clé d'*ut* 3^e ligne, pour remplacer la clé de *fa* 4^e ligne. De plus, on supposera à la clé quatre bémols, puisque le ton de *la* \flat est à l'intervalle d'un ton au-dessous de celui de *si* \flat .

Cette transposition est la plus difficile, car il faut de plus transposer la hauteur du diapason.

NOTA. — A lire dans Danhäuser la théorie de la transposition.

OBSERVATION

Nous connaissons maintenant les différents principes sur lesquels est basé notre système musical actuel. Les musiciens ne sont pas toujours d'accord avec les physiciens, mais les premiers sont guidés par l'oreille et le sens artistique.

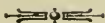
DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

DE L'HARMONIE



DEUXIÈME PARTIE



Principes Élémentaires de l'Harmonie

Indépendamment de la théorie de la musique, l'élève doit aussi connaître les premiers principes de l' "harmonie."

L' "Harmonie" l'aidera à discerner la valeur intrinsèque d'une œuvre musicale et assurera en même temps son jugement.

Nous serons nécessairement fort sommaire puisque notre but est de faire un simple *memento*.

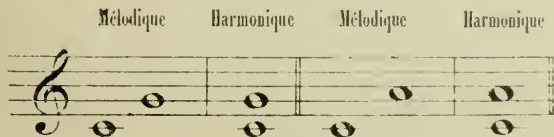
Les éléments constitutifs de la musique sont : la *mélodie*, le *rythme* et l'*harmonie*.

DEFINITION. « L'*Harmonie*, » dit Reber, « traite particulièrement des conditions et des lois qui régissent la concordance des sons. »

Elle est donc, pour ainsi dire, la *grammaire* de la musique.

La théorie nous a fait connaître les différents genres, les intervalles et leurs renversements.

Les deux sons composant un intervalle, entendus *successivement*, produisent un intervalle *mélodique*; entendus *simultanément*, ils produisent un intervalle *harmonique*.



Les intervalles *harmoniques* produisent des *consonances* ou des *dissonances*.

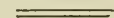
CONSONANCES. Ici encore nous sommes guidés par les *sous harmoniques* qui produisent les consonances naturelles : l'*octave*, la *quinte*, la *quarte*, la *tierce* et, par renversement, la *sixte*.

L'*octave*, la *quinte*, et la *quarte* sur la tonique, étant les notes tonales (l'*octave* est la répétition de la tonique) sont donc *invariables*.

La *tierce* et la *sixte* peuvent varier d'après le mode (notes modales); elles sont donc consonances *variables*.

DISSONANCES. Les autres intervalles forment des *dissonances* : la *seconde*, la *septième*, la *neuvième*.

NOTA. — Les intervalles augmentés ou diminués sont considérés comme *dissonants*.



Accords

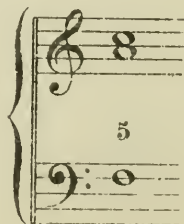
Plusieurs sons entendus simultanément forment un *accord*.

De même que les intervalles, les accords sont *consonants* ou *dissonants*, selon qu'ils sont composés d'intervalles consonants ou dissonants.

Un *accord* est formé par la succession de tierces superposées. Chacun des degrés de la gamme peut être la *base* d'un accord.

CHIFFRAGE DES ACCORDS Beaucoup d'auteurs représentent les accords par le chiffre correspondant à l'intervalle formé sur la *basse*.

Ainsi l'accord :



sera chiffré par 5 représentant la quinte de fa qui est do. Pour former l'accord complet on suppose la tierce, lorsque l'accord est représenté par un seul chiffre.

NOTA. — Pour le chiffrage on ramène l'accord à la position simple. Les intervalles composés sont donc considérés comme intervalles simples.

L'accord :



sera chiffré par 6 représentant la sixte de la qui est fa. La tierce est do. C'est l'accord de sixte.

L'accord :

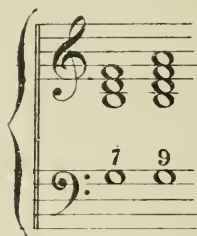


sera chiffré par $\frac{6}{4}$ représentant sur do, la quarte fa et la sixte la. C'est l'accord de quarte et sixte.

De plus, les accidents doivent être représentés dans le chiffrage, car on ne pourrait pas les deviner. Ainsi le chiffrage $\flat \frac{6}{4}$ indique que la sixte a un \flat et représente donc l'accord :



Les dissonances sont également chiffrées par 7 ou par 9



Ce sont les accords de septième et de neuvième.

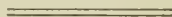
Ces différentes appellations conviennent aux accords pris isolément, mais ne donnent aucune idée de la fonction qu'ils remplissent, ni de la force tonale qu'ils possèdent.

Or, il est de la plus haute importance de bien saisir ces points capitaux, étant donné le rôle et la situation de chaque accord dans la gamme.

Un accord peut remplir plusieurs fonctions, appartenir à plusieurs tons différents.

Afin de bien fixer l'attention sur chacun de ces accords, nous nous arrêterons au chiffrage proposé par notre illustre maître, M. Gustave Lefèvre, le savant directeur de l'Ecole de Musique classique fondée par Louis Niedermeyer, chiffrage établi par l'abbé Vogler.

L'élève comprendra de visu à quel accord de la tonalité il a affaire, que cet accord soit à l'état direct ou renversé. Ce système emploie les chiffres romains. Le chiffre est accompagné d'un point pour le premier renversement, de deux pour le deuxième, de trois pour le troisième. Si l'accord est accompagné de sa septième ou de sa neuvième, les chiffres 7 et 9 sont placés dans le chiffrage en chiffres arabes. Les changements de tons sont aussi indiqués.



I. Accords consonants

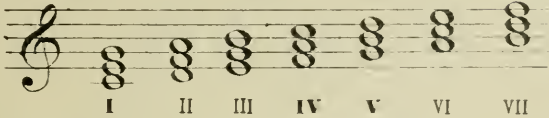
Les accords *consonants* renferment deux tierces, l'une *majeure*, l'autre *mineure*.

Quand la première est majeure, l'accord est *majeur*.

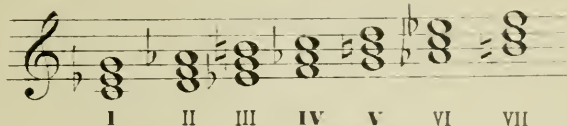
Quand la première est mineure, l'accord est *mineur*.

On les appelle aussi accords *parfaits*.

Mode majeur



Mode mineur



Tous ces accords ne possèdent pas la même importance.

Leur classement est celui-ci :

Accords de premier ordre	I	V	IV
Accords de deuxième ordre	II	VI	
Accords de troisième ordre		III	
		VII	

L'accord du septième degré dans les deux modes n'est pas un accord puisqu'il contient deux tierces mineures, on l'appelle accord de *quinte diminuée*.

Dans l'accord parfait, la seconde tierce forme une quinte juste sur la fondamentale. On peut dire aussi qu'un accord parfait est composé d'une tierce et d'une quinte juste.

Le mode mineur ne possède réellement que quatre accords, ceux du deuxième et du septième degré ne comprenant que deux tierces mineures, celui du troisième deux tierces majeures. Il y a donc deux accords de quinte diminuée; l'accord du troisième degré est considéré comme nul.

De plus, le grand nombre d'intervalles augmentés ou diminués qu'on y rencontre, rend ce mode très difficile au point de vue mélodique.

II. Accords dissonants

Si aux deux tierces qui forment l'accord parfait on ajoute une troisième et même une quatrième tierce, l'accord devient *dissonant*. Il s'appelle alors accord de *septième* ou de *neuvième*, du nom de l'intervalle formé entre la note fondamentale et la note supérieure.


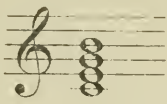
Mode majeur :

Mode mineur :

Dans le mode mineur les accords dissonants du septième degré sont appelés accords de *septième diminuée* et de *neuvième diminuée*.

Tous ces accords *consonants* ou *dissonants* sont à l'état *fondamental* ou *direct* quand ils peuvent être ramenés à la position ci-dessus (superposition de tierces) quels que soient les intervalles formés dans les parties supérieures.

Ainsi l'accord : peut être ramené à :

et l'accord :  peut être ramené à : 

POSITIONS. La position est *serrée* quand les parties forment entre elles des intervalles de tierces ou de quartes.

Elle est *large*, quand les parties forment entre elles des intervalles supérieurs à la tierce et à la quarte.

Renversements des Accords

De même que les intervalles, les accords peuvent être *renversés*.

On entend par *base* d'un accord, la note fondamentale de cet accord à l'état direct.

On entend par *basse* une des notes d'un accord formant la partie inférieure de l'harmonie.

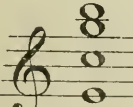
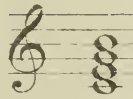
Si nous prenons comme *basse* la seconde note d'un accord, celui-ci est au *premier renversement*.

Si nous prenons comme *basse* la troisième note d'un accord, celui-ci est au *second renversement*.

Dans les accords dissonants, si nous prenons comme *basse* la quatrième note, il est au *troisième renversement*.

Exemple :

En ut  est l'accord  au 2^{me} renversement
IV^{..} IV

 est l'accord  au 1^{er} renversement
I⁷ I⁷

Préparation et résolution de la quarte

« Toutes les fois qu'un second renversement produit une *quarte juste* formée par la basse, et l'une des parties supérieures, cette quarte doit résulter d'un mouvement oblique (voir plus bas) : de cette manière la quarte est *préparée*; après quoi, pour passer à un autre accord, l'une ou l'autre des deux notes qui viennent de former cette quarte doit rester immobile afin de faire partie de l'accord suivant. Par ce second mouvement oblique, la quarte est *résolue* ou *sauvée* » (Reber).

Il faut donc trois accords distincts. Un accord pour la *préparation* de la quarte, un accord pour son *audition*, un accord pour sa *résolution*.

Exemple :

Prép.	Aud.	Résol.	P.	A.	R.	P.	A.	R.
-------	------	--------	----	----	----	----	----	----

Comme on le voit, la quarte peut être préparée et résolue dans la même partie (A), ou préparée par la basse et résolue dans une partie supérieure (B), ou préparée par une partie supérieure et résolue par la basse (C).

Voilà les accords considérés *isolément*.

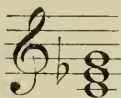
Examinons maintenant le rapport qui existe entre eux, leur enchaînement dans l'écriture et la marche des parties.

Un accord est commun à plusieurs tonalités.

Ainsi l'accord :

est celui du 1^{er} degré en *ut* majeur
 du 4^{me} degré en *sol* majeur
 du 5^{me} degré en *fa* majeur
 du 6^{me} degré en *mi* mineur
 du 5^{me} degré en *fa* mineur

L'accord :



est celui du 1^{er} degré en *ut* mineur
 du 4^{me} degré en *sol* mineur
 du 2^{me} degré en *si* \flat majeur
 du 3^{me} degré en *la* \flat majeur
 du 6^{me} degré en *mi* \flat majeur

On peut écrire à deux, trois, quatre parties et même davantage. Chacune de ces parties doit être *mélodique*, c'est-à-dire former un *sens musical*. Pour cela on emploiera les intervalles les plus simples, propres à être exécutés facilement, les plus petits intervalles seront donc recherchés, on évitera les intervalles augmentés ou diminués.

Plusieurs mélodies exécutées simultanément forment des *accords*, des *suites d'accords* et par conséquent constituent l'*harmonie* à deux, trois, quatre parties et plus.

Mouvements entre les parties

Quand on considère deux parties, on remarque entre elles différents *mouvements*.

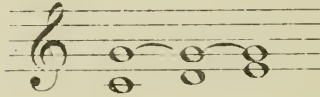
1^o Le mouvement *direct* ou *semblable* : les deux parties marchent dans le même sens.

Exemple :



2° Le mouvement *oblique* : une des parties reste stationnaire.

Exemple :



3° Le mouvement *contraire* : les parties marchent en sens inverse :

Exemple :

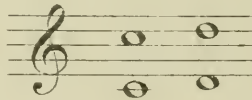


Le mouvement *contraire* est le plus riche, après lui vient le mouvement *oblique*. On emploiera peu le mouvement *semblable* dont la persistance amènerait la monotomie et nécessairement des fautes d'écriture.

Avant d'étudier l'harmonie des parties, disons de suite qu'on *défend* :

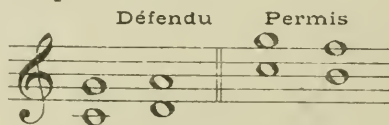
1° Deux octaves consécutives qui donneraient l'illusion de deux tonalités différentes :

Exemple :



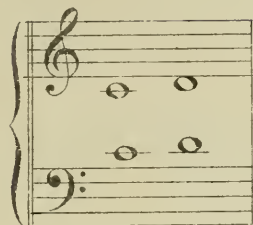
2° Deux quintes consécutives pour la même raison, sauf quand la première est juste et la seconde diminuée et seulement dans un mouvement descendant :

Exemple :



3° Deux unissons consécutifs :

Exemple :



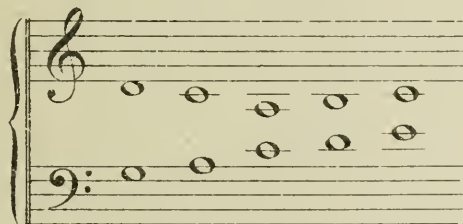
4° D'aboutir à une quinte juste, à une octave ou à un unisson par le mouvement semblable :

Exemple :



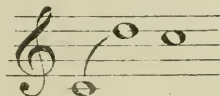
5° De croiser les parties, c'est-à-dire de faire monter une partie inférieure au-dessus d'une partie supérieure et réciproquement

Exemple :



6° Certains contours mélodiques, comme la succession de deux sons formant un intervalle composé.

Exemple :



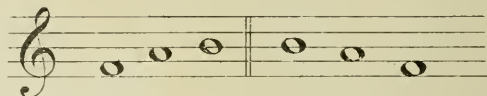
7° Trois sons formant une septième ou une neuvième.

Exemple :



8° Trois sons formant une quarte augmentée (triton) en montant ou en descendant

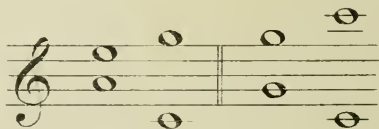
Exemple :



9° En général, tous les intervalles augmentés ou diminués.

10° Les quintes et les octaves, même par mouvement contraire.

Exemple :



11° La fausse relation chromatique c'est-à-dire quand deux parties forment entre elles l'intervalle d'un demi-ton chromatique.

Exemple :



12° La fausse relation d'octave qui n'est que la fausse relation chromatique reproduite à une ou plusieurs octaves.

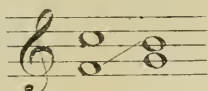
Exemple :



13° La fausse relation de triton (*diabolus in musica* des Anciens) qui consiste dans le rapport entre deux notes émises successi-

vement par deux parties différentes et formant l'intervalle de quarte augmentée. La fausse relation de triton est surtout mauvaise entre les parties extrêmes.

Exemple :



14° De faire monter la note d'un accord formant une dissonance. La dissonance doit toujours descendre d'un degré sur une de l'accord suivant.

Défendu Bon



15° D'introduire une dissonance dans un accord sans préparation, c'est-à-dire sans l'avoir fait entendre à la même partie dans l'accord précédent comme consonance. (Voir plus loin.)

16° D'attaquer la quarte sans préparation, c'est-à-dire sans l'avoir fait à la même partie dans l'accord précédent autrement que comme quarte juste.

Cependant on *permet* :

1° La quinte juste sur la tonique et sur la dominante placées à la basse à condition que la partie supérieure procède par degrés conjoints.

Exemple :



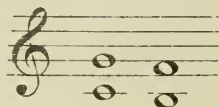
2° La quinte directe quand il y a permutation d'octave. Cette permutation équivaut à une *tenue*.

Exemple :



3° Deux quintes consécutives quand la première est juste et la seconde diminuée et seulement par mouvement descendant.

Exemple :



4° Les octaves directes quand la partie supérieure monte d'un demi-ton diatonique.

Exemple :  (même recommandable).

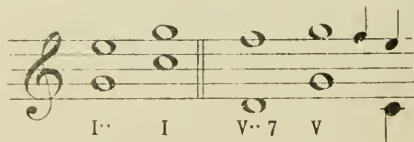
5° Les quintes directes qui sont excellentes quand la basse va de la tonique à la dominante et que la partie supérieure procède par mouvement conjoint.

Exemple :



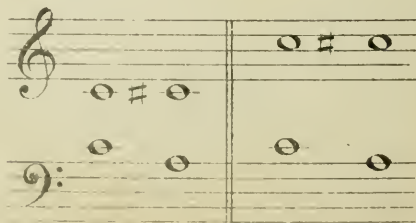
6° Les quintes et octaves directes quand elles ont lieu entre un accord fondamental et l'un de ses renversements.

Exemple :



7° La fausse relation d'unisson ou d'octave quand l'une des parties entre lesquelles elles se produit procède elle-même mélodiquement par mouvement chromatique.

Exemple :



8° La fausse relation de triton tolérée dans les parties intermédiaires, admise entre les deuxième et sixième degrés du mode mineur.

Exemple :

La mineur

VI II I V I

9° D'attaquer sans préparation la quarte provenant du deuxième renversement de l'accord parfait de la tonique, surtout quand il se présente comme anté-pénultième d'une phrase musicale.

Exemple :

En ut :

IV II I V I

(Voir aussi l'exemple précédent).

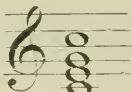
On appelle parties *extrêmes* la partie la plus élevée et la partie la plus basse, les autres sont les parties *intermédiaires*.


Accords plaqués, brisés, arpégés

L'accord est plaqué quand les notes qui le composent sont entendues *simultanément*.

Il est brisé quand elles sont entendues *consécutivement*.

L'accord est arpégé quand elles sont entendues consécutivement mais *dans l'ordre* de l'accord plaqué.

Exemple :  (accord plaqué)

 (accord brisé)

 (accord arpégé)

Quelle que soit la position des notes d'un accord (consonant ou dissonant) leur succession est toujours soumise aux règles de l'harmonie.

« De quelque forme qu'on revête une harmonie *brisée*, il est toujours préférable de la traiter, autant que possible, comme si elle devait être réalisée à l'état *plaqué*. » (Reber.)



Dissonances

Qu'entend-on par *dissonance* ?

Il y a *dissonance* quand un son vient détruire l'effet, satisfaisant pour l'oreille, d'un accord parfait. Ce nouveau son n'est plus directement en rapport d'harmonie (*sous harmoniques*) avec cet accord. C'est ce qui arrive quand, à un accord parfait, on ajoute une troisième ou une quatrième tierce (accords dissonants).

Quel est le rôle de la dissonance ?

Comme nous l'avons dit plus haut, la dissonance ne peut jamais être attaquée sans *préparation*. De plus, sa marche *obligée* doit

s'exécuter par mouvement *descendant* d'un degré ne pouvant dépasser l'intervalle de seconde majeure. C'est la *résolution* de la dissonance.

Qu'entend-on par *préparation* de la dissonance?

On entend par *préparation* de la dissonance l'*audition comme consonance* d'une note qui deviendra dissonance dans l'accord suivant. On peut donc dire que la *préparation* doit s'effectuer dans l'accord précédent, celui où se trouve la dissonance et dans la même partie. L'accord de *préparation* peut varier.

Qu'entend-on par *audition* de la dissonance?

On entend par *audition* de la dissonance l'*audition comme dissonance* d'une note qui a été entendue comme consonance dans l'accord précédent, et dans la même partie.

Qu'entend-on par *résolution* de la dissonance?

On entend par *résolution* de la dissonance le *mouvement descendant* d'une note qui a été entendue comme dissonance dans l'accord précédent. L'accord de *résolution* doit être à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure de l'accord dissonant.

Trois accords sont donc nécessaires pour :

- 1^o la préparation ;
- 2^o l'audition ;
- 3^o la résolution

de la dissonance.

Exemple

en ut :

prép. aud. rés.

The musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Above the treble staff, three chords are indicated by the labels 'prép.', 'aud.', and 'rés.'. The 'prép.' chord is a C major triad (C4, E4, G4). The 'aud.' chord is a C major triad with a dissonant F4 (the fourth degree) added, forming a C major chord with a fourth. The 'rés.' chord is a G major triad (G4, B4, D5), which is a fourth above the previous chord. The bass staff shows the bass line for these chords: C3 for 'prép.', F2 for 'aud.', and G2 for 'rés.'. Below the bass staff, the Roman numerals V, I 7, and IV are written, corresponding to the chords above.

Exception : Il n'y a d'exception que pour l'accord de septième du cinquième degré dans les deux modes ; la septième peut, dans cet accord, être attaquée sans préparation, mais sa marche résolutive reste la même. Remarquez que cet accord renferme une quinte diminuée qui le fait paraître consonant.

Les accords de septième sont appelés *accords de septième* de tonique, de sus-tonique, de médiate, etc.

Nous avons dit que la note dissonante doit descendre d'un degré, il y a cependant des exceptions à cette règle. La dissonance peut, par exemple, rester stationnaire et faire partie de l'accord suivant, se résoudre chromatiquement par degré ascendant ou descendant, changer enharmoniquement. Ce sont là des *résolutions exceptionnelles* qui sont surtout employées dans l'accord de septième de la dominante.

Il y a aussi des exceptions à la résolution des accords de septième des autres degrés, mais la plupart s'analysent plutôt comme *suspensions*. (Voir plus bas.)

ACCORDS DE NEUVIÈME. Quatre tierces superposées sur un son fondamental donnent naissance à un accord de neuvième. Il y a l'accord de neuvième de tonique, sus-tonique, etc ; les règles de résolution sont les mêmes que pour les accords de septième.

L'accord de neuvième, peu employé à trois parties, moins rarement à quatre, se rencontre plus fréquemment à cinq, six parties et plus. La neuvième est presque toujours accompagnée de la septième de l'accord, L'accord de neuvième donne donc lieu à une double préparation, une double audition, une double résolution. Le quatrième renversement n'est presque jamais employé ; il faut éviter le rapprochement de la tierce et de la neuvième dans l'accord de neuvième majeure, sauf dans celui du mode mineur à cause de la seconde augmentée.

Dans les accords de *neuvième majeure*, la neuvième doit être placée au-dessus de la fondamentale et séparée au moins par l'intervalle de neuvième ; elle doit former avec la tierce de l'accord un intervalle de septième au moins. Le quatrième renversement ne peut donc pas être employé. La neuvième est généralement employée dans le partie supérieure.

Dans les accords de *neuvième mineure*, la position de la tierce est facultative. En supprimant la fondamentale, le quatrième renversement est permis. Il s'emploie du reste rarement avec la fondamentale, et est alors plutôt considéré comme accord de *septième diminuée*.

Notes attractives

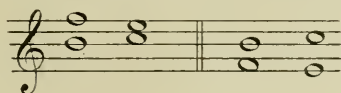
On appelle ainsi les sons, qui, en raison de leur position dans la gamme, sont attirés vers les sons voisins. Ce sont : la *sensible* (7^{me} degré) et la *sous-dominante* (4^{me} degré).

La sensible, à part quelques exceptions, doit toujours monter à la tonique, sauf bien entendu, quand elle forme une dissonance.

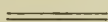
La sous-dominante est attirée vers la médiate.

Exemple :

En ut :



Remarquons que ces deux degrés sont attirés vers leurs plus proches voisins à l'état naturel, à l'intervalle d'un demi-ton.

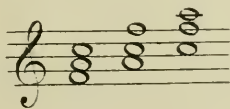


Enchaînement des accords

Connaissant les principales règles de *réalisation*, examinons maintenant l'*enchaînement des accords*.

Nous connaissons l'importance de chacun des accords placés sur les différents degrés de la gamme. Nous savons également que si leur effet varie avec leur position, directe ou renversée, leur nature ne change pas.

Ainsi, en ut, l'accord



est toujours celui

IV IV^o IV^o

du quatrième degré.

On comprendra facilement que, dans l'écriture, on recherchera les accords de premier ordre qui établissent surtout la tonalité. Bien entendu les autres accords y trouveront leur place mais seront employés moins fréquemment que les premiers.

Quand deux ou plusieurs accords ont une note commune, cette note sera généralement maintenue dans la même partie.

Les meilleurs enchaînements sont ceux dont les accords sont à distance de quarte ou de quinte. Autant que possible on recherchera, à moins d'effets spéciaux, à rendre les parties équidistantes. Cette disposition facilite même la correction de l'écriture.

« L'importance harmonique d'un accord, c'est-à-dire l'impression plus ou moins parfaite qu'il produit, dépend entièrement de ses relations avec les accords qui l'avoisinent. » (Reber.)

De bons enchaînements d'accords sont également ceux qui ont lieu par tierce inférieure ou sixte supérieure.

Une note commune à plusieurs accords doit le plus souvent être conservée dans la même partie.

Les successions d'accords par seconde inférieure ou supérieure sont généralement bonnes quand elles vont d'un degré de second ordre à un degré de premier ordre.

Dans le cas contraire elles sont la plupart du temps défectueuses.

Deux accords au deuxième renversement ne peuvent se succéder, car la quarte du second ne pourrait pas être préparée.

Harmonie à deux voix ou deux parties

Dans l'écriture à deux parties les accords sont nécessairement incomplets. Toutefois les parties seront disposées de telle façon que l'harmonie ne laissera aucun doute et puisse être complétée par l'addition d'autres parties.

Les règles de réalisation sont toujours les mêmes.

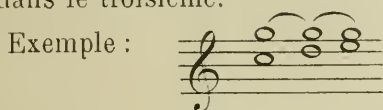
Le mouvement contraire sera recherché, après lui le mouvement oblique. Le mouvement semblable sera peu employé.

On évitera d'écrire plus de trois tierces par mouvement semblable, surtout par degrés disjoints. Dans ce cas elles sont même absolument interdites, l'harmonie serait indéçise.

On défend deux tierces majeures par mouvement semblable en raison de la fausse relation de triton.

Le quarte ne peut jamais être placée sur n'importe quel degré dans l'harmonie à deux parties, à moins qu'elle ne fasse partie de

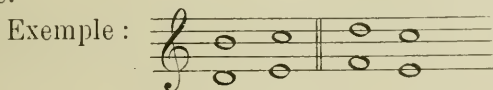
trois accords, préparée dans le premier, entendue dans le deuxième, résolue dans le troisième.



La quinte se place sur les premier et cinquième degrés, elle est tolérée sur le quatrième. On en usera peu sur les autres et seulement quand la note supérieure procédera par degrés conjoints et la basse par mouvement de quarte ou de quinte.

La sixte sera bonne sur les troisième, sixième et septième degrés, car elle forme un intervalle renversé correspondant aux accords de premier ordre.

Quand les deuxième et quatrième degrés procèdent à la note suivante par degrés conjoints, le premier par mouvement ascendant, le second par mouvement descendant, ils peuvent aussi porter la sixte, car, pour le deuxième degré, l'intervalle formé fait supposer le deuxième renversement de l'accord de la dominante (premier ordre) allant au premier renversement de l'accord de la tonique (premier ordre); pour le quatrième degré l'intervalle formé fait supposer le troisième renversement de l'accord de septième de dominante se résolvant sur le premier renversement de l'accord de la tonique.



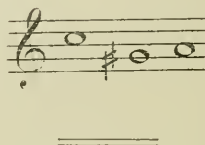
On sera très réservé sur l'intervalle de sixte placé sur la tonique et la dominante.

L'octave peut être placée sur la tonique à la première et à la dernière mesure, on l'évitera sur les autres degrés, et toujours sur le troisième (tierce de l'accord de tonique) et le septième (sensible).

L'unisson sera aboli à deux parties.

Les croisements sont rigoureusement défendus à deux parties; on rencontre quelques rares exceptions dans le style fugué. (Voyez la deuxième invention de Bach à deux voix.)

MODE MINEUR. Le mode mineur offrant de nombreux intervalles augmentés ou diminués, la réalisation présente plus de difficultés que dans le mode majeur. On bannira surtout les mouvements ascendants de seconde augmentée et de quinte diminuée. Pourtant la quarte diminuée sera tolérée par mouvement descendant partant de la médiane à la sensible et se résolvant sur la tonique.



Harmonie à trois parties

Dans l'écriture à trois voix, quand la marche des parties y oblige, on peut retrancher la fondamentale d'un accord ou sa quinte, moins bien la tierce; on évitera le mouvement semblable à toutes les parties.

Les dissonances ne peuvent être doublées à cause des octaves qui résulteraient de leur résolution.

On ne peut écrire deux accords consécutifs au deuxième renversement, car la quarte du second ne pourrait être préparée.

Dans l'harmonie à trois parties, il faut autant que possible faire entendre l'accord complet, surtout quand il est consonant.

La tierce d'un accord majeur est rarement doublée; il n'en est pas de même pour celle des accords mineurs.

La tierce de l'accord de la dominante, étant la note sensible, ne peut être doublée, à cause de sa marche attractive vers la tonique.

Quand l'accord est dissonant il faut nécessairement supprimer une note de l'accord, c'est généralement la *quinte* de l'accord.

Harmonie à quatre parties

Dans l'harmonie à quatre parties, si l'accord est consonant, il faut nécessairement doubler une des notes de l'accord. Pour ce qui concerne la tierce de l'accord, même principe que dans l'harmonie à trois parties.

On peut en général doubler, quelle que soit sa fonction, une des notes occupant un degré de premier ordre.

La basse d'un accord est souvent bonne à doubler. La quinte d'un accord peut être doublée aussi quand il y a nécessité.

Dans l'accord de quinte diminuée du septième degré on ne peut doubler que la tierce.

Dans les accords dissonants il faut, autant que possible, faire entendre l'accord complet, mais si la marche des parties oblige à un redoublement, celui-ci nécessite par conséquent la suppression d'une note dans l'accord.

On ne peut supprimer la dissonance dans un accord de septième, cette suppression rendrait l'accord consonant.

Dans l'accord de neuvième on peut supprimer la septième.

La meilleure note à doubler est la basse avec suppression de la quinte.

L'accord de septième diminuée doit toujours être complet.

On évitera, comme à trois parties, le mouvement semblable à toutes les parties.

Harmonie à plus de quatre parties

A plus de quatre parties, on permet parfois les quintes et octaves cachées, surtout dans les parties intermédiaires ; leur effet est amoindri par le nombre des parties et la sonorité pleine de l'harmonie.

Cadences

« Une *cadence* (du latin : *cadere*, tomber) est la chute, la terminaison (1) » le point d'arrivée d'une phrase musicale. Les cadences peuvent être comparées à la ponctuation dans le discours littéraire.

La mélodie se divise en *périodes*, *phrases*, *membres de phrase*.

Une *période* est la réunion de plusieurs phrases.

Une *phrase* est l'ensemble de plusieurs mesures généralement groupées en nombre pair, variant de 2 à 4, 8, 16 mesures et plus. Ce sont les phrases *carrées*.

Chaque phrase peut être subdivisée en 2, 4, 8 mesures. On appelle ces subdivisions *membres de phrase*.

La terminaison de chaque période, phrase ou membre de phrase, donne lieu aux diverses *cadences* que nous allons expliquer.

CADENCE PARFAITE. La première cadence, celle qui produit un sentiment de repos complet, celle qui correspond au point placé à la fin de la phrase, dans le discours littéraire, s'appelle *cadence parfaite*. Elle est déterminée par l'accord de la dominante à l'état direct, suivi de celui de la tonique dans la même position. Elle a même un caractère énergique quand l'accord de dominante est précédé de l'accord de tonique au deuxième renversement.

CADENCE IMPARFAITE. Elle est également déterminée par l'accord de la dominante à l'état direct suivi de l'accord de tonique, mais ce dernier au premier renversement. Le sentiment de repos est *imparfait*.

CADENCE PLAGALE. L'accord de dominante est remplacé par celui de la sous-dominante. La *cadence plagale* est souvent précédée de la cadence parfaite et semble faire ressortir la force de cette dernière.

(1) A. Lavignac.

CADENCE A LA DOMINANTE. Elle produit l'effet d'un repos momentané, mais ne saurait donner une impression de terminaison. L'accord de la dominante doit être à l'état direct. Cette cadence peut être comparée au point et virgule.

CADENCE ROMPUE. Elle part de la dominante pour aboutir à un accord quelconque de la gamme, rarement sur le troisième degré, jamais sur le septième. Elle est un puissant moyen de modulation. Voir plus loin. Dans ce dernier cas, on l'appelle aussi *cadence évitée*.

CADENCE SUSPENDUE. La cadence est *suspendue* quand la cadence parfaite est précédée d'une cadence quelconque répétée plusieurs fois. La terminaison de la phrase est alors pressentie et paraît être en *suspension*.

CADENCE PICARDE. On appelle ainsi la transition du mode mineur au mode majeur sur le dernier accord d'un morceau écrit en mineur. Presque toutes les fugues de Bach, écrites en mineur, offrent cette cadence.

Exemples de *cadences* :

Parfaite	Imparfaite	Plagale
----------	------------	---------

A la dominante	Rompue	Suspendue
----------------	--------	-----------

Nous savons que les accords peuvent se présenter sous différents aspects. Ils constituent l'*harmonie plaquée* quand les sons qui les composent sont entendus simultanément.

Les différents ornements que nous allons étudier donnent la vie aux diverses parties d'un morceau. On verra quelles ressources il y a dans la combinaison des ornements, notes de passage, etc. ; on peut, par ces moyens, varier les parties, en leur donnant à chacune une importance particulière et en variant leur nombre à volonté.

ALTÉRATIONS. La théorie nous a enseigné les différentes espèces d'intervalles. Or, si les intervalles peuvent être majeurs ou mineurs, augmentés ou diminués, il en est de même des accords, puisque ceux-ci sont formés d'intervalles.

Principe Général. Toute note d'un accord consonant ou dissonant peut être altérée.

Altérer un son veut dire (nous le savions déjà), qu'on l'a baissé ou haussé d'un demi-ton, au moyen des accidents.

Il est évident que certaines *altérations* changent la qualité de l'accord, selon qu'elles portent sur la basse, la tierce ou la dominante.

L'*altération* peut être *passagère* ou *permanente*.

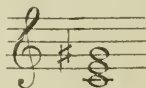
Dans le premier cas, la tonalité n'est pas suffisamment atteinte pour donner naissance à une modulation.

Dans le second cas, il y a modulation. L'*altération* persiste. (Voir plus loin le chapitre de la *modulation*.)

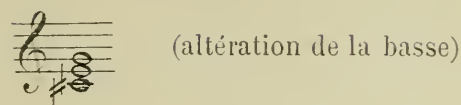
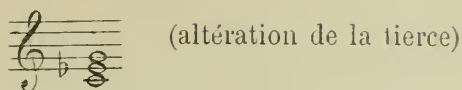
L'*altération* a un caractère attractif, c'est-à-dire que le dièse tend à monter à la note supérieure, et le bémol à descendre à la note inférieure.

Des *altérations* trop nombreuses dans un morceau formeraient une *harmonie chromatique*.

Exemples :



(altération de la quinte)



Certaines *altérations*, comme celles des deux derniers accords, constituent plutôt de véritables accords. Le premier de ces accords est l'accord d'ut mineur, le second est celui du septième degré en ré majeur ou ré mineur. L'*altération* proprement dite est surtout celle qui porte sur le changement chromatique soit ascendant soit descendant de la quinte d'un accord parfait majeur.

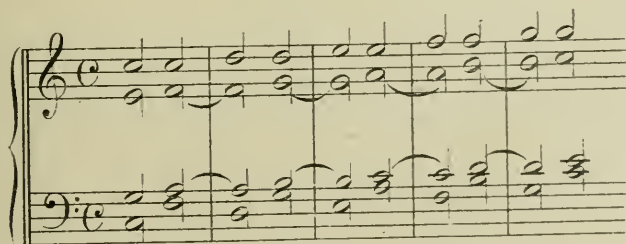
« Toute *altération* dissonante produit une agrégation de notes dont l'effet, comme *accord*, est intolérable et inadmissible. et qui ne peut exister que dans des conditions passagères d'*altération* simplement mélodique ». (Reber.)

MARCHES D'HARMONIE. On appelle ainsi un contour mélodique qui se reproduit exactement une ou plusieurs fois consécutives et à des intervalles réguliers, ascendants ou descendants. Ces *marches* se nomment aussi *progressions*.

Cette reproduction exacte peut se faire dans une seule partie ou dans toutes les parties simultanément.

La symétrie des marches d'harmonie permet certaines licences, telles que le redoublement de la sensible.

Exemple :



1^{re} progr. 2^e 3^e 4^e

Remarquez à la quatrième mesure le redoublement de la sensible.

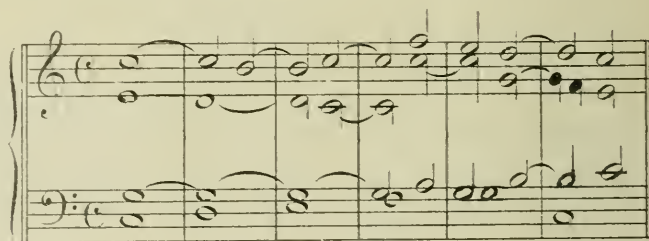
RETARDS, PROLONGATIONS ET SUSPENSIONS. On peut prolonger sur l'accord, suivant un des sons de l'accord précédent. Cette *prolongation* constitue par conséquent le *retard*, la *suspension* d'un des sons de ce deuxième accord.

La *prolongation* d'un des sons d'un accord sur l'accord qui suit, tend plutôt à descendre d'un degré. Il ne peut y avoir de *prolongation* que si la note prolongée peut se résoudre sur une note faisant partie de l'accord suivant.

Les *prolongations* peuvent être doubles et triples. On ne peut *retarder* un son entendu dans une autre partie, sauf celui de la basse, quand l'accord est à l'état direct.

La *prolongation* peut quelquefois monter.

Exemple :



I V^o I IV I^o V I

Explication : Dans la deuxième mesure, le do retarde la tierce si, de l'accord de dominante.

Dans la troisième mesure, le si et le ré retardent la fondamentale do de l'accord de tonique, le si, par prolongation ascendante, le ré, par prolongation descendante.

Dans la quatrième mesure, le la tierce du quatrième degré est retardé par la prolongation ascendante du sol.

Dans la sixième mesure, le sol retarde la septième fa dans l'accord de la dominante sur la tonique. Le si, le fa, et le ré retardent à leur tour l'accord de tonique.

Ce triple retard forme un véritable accord qu'on appelle *accord de septième de dominante sur tonique*.

Observation : Il faut cependant établir une différence entre la *suspension* et le simple *retard*. La *suspension* doit avoir une résolution régulière, c'est-à-dire descendre ou monter d'un degré, à moins d'exception, comme par exemple, le maintien de la *suspension* comme note faisant partie de l'accord suivant.

La *suspension* peut toujours être considérée comme *retard*, mais le *retard* n'est pas toujours une *suspension*. Le *retard* n'a pas toujours une résolution ascendante ou descendante d'un degré.

NOTES DE PASSAGE. On appelle *notes de passage*, celles qui réunissent les différents intervalles d'un accord. Ainsi, dans l'accord d'ut, les *notes de passage* sont ré et fa : les notes réelles : do, mi, sol.

Au premier renversement les *notes de passage* sont : fa, la, si.

On peut aussi employer comme *notes de passage* les degrés chromatiques.

Les *notes de passage* sont employées également entre deux accords.

Les différentes parties peuvent contenir des *notes de passage*, les dissonances sont admises par mouvement contraire.

Par mouvement semblable, les *notes de passage* doivent former des tierces ou des sixtes.

Quelquefois même, elles forment de véritables accords de passage.

Exemple : (Fragment de chant donné de Th. Dubois.)

The musical score is written in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a vocal line on the treble clef and a piano accompaniment on the bass clef. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The score continues with various intervals and chords, illustrating the concept of 'notes de passage'.

Ornements

APPOGIATURE. L'*appogiatura* (de l'italien : *appogiatura*, accent) est, à proprement parler, le retard sans préparation d'un ou plusieurs sons d'un accord par le ou les sons à l'intervalle ascendant ou descendant de seconde ; c'est donc une sorte d'accentuation généralement de plus grande valeur que les sons réels. C'est l'*appogiatura directe*. Elle constitue presque toujours une dissonance.

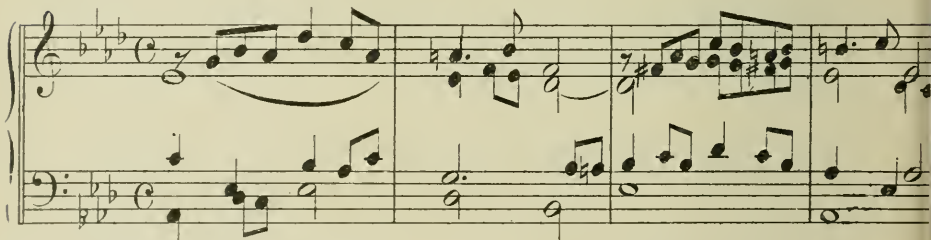
L'*appogiatura* peut être aussi entendue après une note réelle d'un accord : elle est alors *inverse*.

Elle est *double* quand cette note réelle est entourée des notes supérieure et inférieure.

On peut combiner les *appogiatures* directes et inverses.

On ne peut appogiaturer les notes entendues dans une autre partie, sauf celle de la basse, surtout quand l'accord est à l'état direct.

Exemples d'*appogiatures* sur un fragment de chant donné (Th. Dubois) :



1^{re} mesure : le chant commence par la double appoggiature de la tonique *la* \flat , note réelle.

A la basse appoggiature de la tierce *do*, ce qui constitue sur le deuxième temps deux appogiatures simultanées.

2^{me} mesure : appoggiature du *si* \flat par le *la* \sharp .

A la deuxième partie, appoggiature du *mi* \flat par le *fa* au deuxième temps.

A la troisième partie, note de passage chromatique sur le quatrième temps.

3^{me} mesure : au chant appoggiature double du sol par le fa \sharp et le la \flat ; aux troisième et quatrième temps, appoggiature de si \flat et du sol dans la première et la seconde partie. A la troisième partie, appoggiature du si \flat par le do au deuxième temps ; même appoggiature au quatrième temps.

Remarquez le quatrième temps de cette mesure : cette triple appoggiature forme un véritable accord de quinte diminuée.

4^{me} mesure : Remarquez l'effet mélodique du si \flat , appoggiature inférieure de la tierce *do*.

A la deuxième partie, appoggiature supérieure de cette même tierce par le ré \flat .

NOTA. — Les deuxième et troisième mesures ne font que développer l'accord de septième de dominante dans lequel est entendu la neuvième *fa* au troisième temps de la seconde mesure.

Rappelons que la neuvième et la septième de la dominante peuvent être attaquées sans préparation. Cette neuvième disparaît dans la troisième mesure. Sa résolution se fait par une sorte d'intuition, elle se fond, pour ainsi dire, dans la septième.

La septième ré \flat change de place, elle va et vient dans les différentes parties, descendant en passant sur sa note de résolution *do* au quatrième temps de la troisième mesure, mais ce *do* n'est pas note réelle. Elle revient comme appoggiature dans la seconde partie au troisième temps de la quatrième mesure.

On voit quelles licences on peut se permettre avec la septième et la neuvième de dominante qui sont parfois, par une sorte de convention, considérées comme consonances.

BRODERIES. La *broderie* d'une note s'effectue en faisant entendre le son supérieur ou inférieur à cette note, mais en y revenant et à intervalle de seconde.

Plusieurs notes peuvent être brodées simultanément, mais à condition de ne pas fournir des quintes et octaves directes ni des successions de quarts.

On ne peut broder une note entendue dans une autre partie.

Les deux *broderies* supérieure et inférieure peuvent être réunies.

On peut aussi broder les notes de passage et les dissonances, à condition que celles-ci aient leur résolution correcte.

Les *broderies* et *appoggiatures* forment souvent de véritables accords.

Exemple de *broderies* sur un fragment de chant donné
(Th. Dubois):

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the musical piece. It features the same vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chords.

1^{re} mesure : Au chant broderie inférieure du mi \flat tonique. A la deuxième partie broderie inférieure du fa. A la troisième partie broderie inférieure du sol.

2^{me} mesure : Au chant broderie supérieure et inférieure du sol, puis au second temps broderies supérieure et inférieure du si. A la troisième partie au troisième temps, broderies supérieure et inférieure du sol, quinte de l'accord du sixième degré.

3^{me} mesure : Au premier temps de la deuxième partie, broderies supérieure et inférieure du fa, quinte de l'accord de la dominante.

4^{me} mesure : Remarquez le troisième temps qui est formé d'un accord de septième de dominante sur tonique. A la troisième partie, broderie inférieure de la sensible et appogiature de cette broderie par le fa (note réelle, base de l'accord de dominante).

5^{me} mesure : Broderies supérieures du sol et du fa au chant.

ECHAPPÉE. L'*Échappée* est une véritable appoggiature *inverse*.

C'est une note étrangère à l'accord qui la précède et qui procède toujours comme l'appoggiature par intervalle de seconde ascendant ou descendant.

Exemple d'échappées sur un fragment de chant donné (Th. Dubois):

The image shows a musical score with two staves, treble and bass clef, in common time. The treble staff contains a melodic line with several notes marked with a 'fa' (F) above them, indicating the notes to which the échappées are applied. The bass staff contains a supporting line with notes and rests. The score is divided into five measures, each corresponding to the descriptive text below.

1^{re} mesure: Au chant, la croché *si* est une échappée. Broderie supérieure du sol au premier temps de la deuxième partie.

2^{me} mesure: Altération de la quinte au quatrième temps du chant. A la deuxième partie, *retard* de la tierce *mi* par le *fa*. Broderie inférieure du *retard* avec appoggiature de la broderie.

3^{me} mesure: A la troisième partie, les *échappées* sont *si* et *mi*.

4^{me} mesure: Au chant et à la seconde partie les *échappées* *mi* et *sol* sont appoggiaturées par le *fa* et le *la*.

5^{me} mesure: Au chant, sur la deuxième partie du deuxième temps, le *si* est une *échappée*.

ANTICIPATION. L'*Anticipation* est l'audition prématurée d'une ou plusieurs notes d'un accord à la fin de l'accord précédent.

Elle est simple, double ou triple selon qu'elle a lieu dans une, deux ou trois parties simultanément.

La note ou les notes, formant *anticipation* doivent nécessairement faire partie de l'accord suivant et tomber sur un temps faible ou la partie faible d'un temps.

L'*Anticipation* n'est pas toujours répétée dans la même partie. (Voir la cinquième mesure de l'exemple précédent: l'échappée *si*

peut aussi être considérée comme anticipation, puisque ce *si* fait partie de l'accord de septième diminuée qui suit.)

Exemple d'*anticipation* sur un fragment de chant donné (Th. Dubois).



1^{re} mesure: Au chant, le *si* et le *do* en doubles-croches forment les anticipations.

2^{me} mesure: Les doubles croches sont des anticipations.

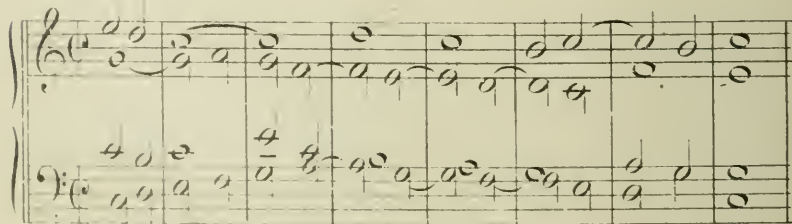
Remarquez la fin du troisième temps qui anticipe l'accord tout entier de la tonique.

3^{me} mesure: Le *la* double-croche au chant est l'anticipation (on peut la considérer aussi comme échappée) de la tierce *la* entendue à la troisième partie dans l'accord suivant.

Ne perdons pas de vue le *fond* de l'harmonie, l'*harmonie plaquée*, qui doit être toujours écrit correctement. *Si ce fond est correct*, on peut alors ajouter des quintes en masse, elles ne paraîtront pas. Les fautes ne seront qu'*apparentes*.

Comparez les harmonisations suivantes: la première en *harmonie plaquée*, la seconde en *harmonie développée* au moyen des ornements et notes de passage.

A: HARMONIE PLAQUÉE



I V^o I IV I^o IV VII^o III⁷ V⁷ II⁷ V⁷ I^o II⁷ V⁷ I

B: HARMONIE DÉVELOPPÉE

Détaillons cette harmonie développée :

1^{re} mesure: Au chant *ré*, note de passage; au troisième temps *do*, appogiature de la tierce si dans l'accord de dominante.

A la deuxième partie, entrée après le troisième temps du *la*, broderie supérieure du sol; le *fa*, broderie inférieure du sol.

NOTA. — On se rappelle qu'on ne peut broder une note entendue dans une autre partie, ni l'appogier, mais ici nous avons affaire à la septième et à la neuvième de la dominante qui sont considérées comme consonances.

A la troisième partie, *si-la*, notes de passage,

2^{me} mesure: A la deuxième partie, la croche *la*, anticipation de la blanche *la* à la troisième partie. Elle peut être aussi considérée comme échappée. Au quatrième temps de cette seconde partie, le *sol* broderie du *fa* qui est entendu, mais à la basse.

3^{me} mesure: Au chant, le *ré*, appogiature inverse de la tierce *mi*; après le quatrième temps, la croche *mi*, note de passage.

A la deuxième partie, la croche *fa*, note de passage.

A la troisième partie, la croche *ré*, broderie du *do*.

Cette mesure donne lieu à plusieurs remarques :

1° Les deux quintes directes entre la première et la seconde partie *fa-do* et *sol-ré*. Mais les notes réelles sont les sixtes *mi-do* et *sol-mi* provenant d'un changement de position de l'accord. Elles ne sont donc qu'apparentes;

2^o La broderie de la quinte du quatrième degré sur le quatrième temps, forme un véritable accord du deuxième degré ;

3^o La note de passage *mi*, au chant, après le quatrième temps, forme un accord de septième sans préparation, mais ce ne sont là que des accords passagers qui ne font pas partie de l'harmonie plaquée.

4^{me} mesure : Au chant, le *ré* qui devient septième au troisième temps, est brodé par le *mi* après avoir fait entendre une note réelle de l'accord, la quinte *si*.

A la seconde partie, la sous-dominante *fa*, quinte de l'accord diminué du septième degré, suit sa marche attractive sur le *mi*, mais après avoir passé par le *si* et le *ré*, notes réelles, avec le *do*, note de passage.

A la troisième partie, la croche *do*, broderie supérieure de la quinte *si*.

5^{me} mesure : Mêmes remarques. Cette mesure est en progression avec la précédente.

6^{me} mesure : Changement de position entre la première et la seconde partie, avec le *do* comme note de passage.

Au chant, la croche *ré*, note de passage.

A la troisième partie, altération de la dominante *sol*, quinte de l'accord du premier degré.

7^{me} mesure : Appogiature, au chant, de la tierce *fa* par le *sol*. Remarquez la licence qu'on peut se permettre dans les accords dissonants du cinquième degré. La septième *fa* change de partie.

8^{me} mesure : La septième se résout normalement, mais après avoir servi de retard à la tierce. Au chant, appogiature de la tonique.

Les accords *brisés ou arpégés* (audition successive des sons qui constituent ces accords), pourraient quelquefois fournir matière à fautes d'harmonie. Dans ce cas, les changements de position dans les parties seront d'un grand secours. Il faut du reste en user sobrement pour ne pas tomber dans la lourdeur.

A quatre parties, l'harmonie est bien définie ; à moins de quatre parties, il faut avoir soin de disposer les parties de manière à ne laisser aucun doute sur l'accord employé.

Modulation

La *modulation* est un changement de mode ou de ton. On peut moduler du mode majeur au mode mineur et vice versa, passer d'un ton dans un autre ou plusieurs autres dans le courant d'un morceau.

La *modulation* est *passagère* quand elle ne comprend qu'une ou plusieurs mesures pour revenir dans le ton principal. Elle est *réelle* quand elle affirme un nouveau ton.

La *modulation* est amenée par divers moyens, nous parlerons des principaux :

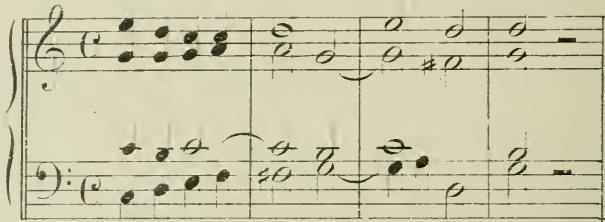
A. TONS VOISINS. 1^o Dans un ton majeur, l'altération ascendante de la dominante produit la modulation au relatif mineur, et, réciproquement, dans un ton mineur, l'abaissement de la sensible d'un demi-ton chromatique produit la modulation au relatif majeur.

I V^o I V^o7 I V^o7 I IV I^o V7 I
 en la ou en
 mineur 7 en do do

2^o L'altération de la sensible, d'un ton majeur par un bémol si la note est bécarre, par un bécarre, si elle est diésée, donne la modulation à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure.

I ----- IV II7 V^o7 I V7 I
 ou V
 en fa

3^o L'altération de la quarte d'un ton majeur, par le \sharp si la note est bécarre, par le \flat si la note est bémolisée, appelle la modulation à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure.



I V \cdot I IV V7 I IV \cdot II7 V7 I
 en sol

4^o Si la quinte de ces nouveaux tons est altérée, la modulation a lieu à leur relatif mineur.

NOTA. — Les tons voisins sont donc ceux qui diffèrent d'un accident, ou les relatifs majeur et mineur.

B. TONS ÉLOIGNÉS. Quand la modulation amène plus d'un accident nouveau, on module aux tons éloignés.

Les notes modales (tierce et sixte) offrent un puissant moyen de modulation. Changement de *mode*: on peut moduler du majeur en mineur et réciproquement, mais alors la modulation est presque toujours *réelle*. Elle est amenée par l'altération des notes modales. L'accord de dominante commun aux deux modes facilite aussi cette modulation.

Les accords pouvant remplir diverses fonctions, telles que tonique, dominante, sous-dominante, etc. dans les différents tons, on voit les ressources qu'ils offrent pour les modulations aux tons voisins ou éloignés, selon qu'on les considère comme tonique, dominante, sous-dominante du ton dans lequel on désire moduler.

La cadence rompue ou évitée est aussi un moyen de modulation.

C. ENHARMONIE. Le genre enharmonique s'emploie quelquefois pour amener les modulations. On l'emploie aussi pour la facilité de la lecture, quand l'écriture néces-

site de trop nombreux accidents, comme cela se voit dans les marches d'harmonie.

Exemple de modulation aux tons éloignés :

I V I Cadence évitée modulant en mi b I V I VI ou II en sol mineur V sol mineur

Cadence évitée modulant en mi I IV III ou I en sol mineur V Accord commun aux deux modes I sol majeur V I VI

Modulation en si majeur I V7 I enharmonie do b I VI I en si b IV IV

I IV II ou IV V V I ou III IV I^o V I V I Commun aux deux modes

en sol en sol mineur mineur en mi en sol mineur

Sol majeur V en la mineur I V en sol majeur VI I^o IV II I^o V⁷ I

L'exemple ci-dessus forme une véritable *harmonie chromatique*. Son abus donne à la tonalité un caractère indécis qu'il faut éviter. De plus, les altérations trop nombreuses amèneraient la monotonie, la phrase serait flottante. Nous recommandons d'user très sobrement du genre chromatique, à moins d'effets spéciaux.

Pédale

On nomme *pédale* un son soutenu dans une ou plusieurs parties pendant une ou plusieurs mesures.

La note ou les notes formant *pédale* peuvent être étrangères à l'harmonie. Il est rare de rencontrer plus de deux notes formant *pédale*.

La *pédale* a lieu généralement sur la tonique ou la dominante.

Les *doubles pédales* se font surtout sur la tonique et la dominante simultanément.

Les *pédales* sont employées généralement vers la fin ou à la fin d'un morceau comme conclusion.

La *tenue* diffère de la *pédale* en ce sens qu'elle fait partie des accords.

Quand la pédale est à la basse, celle ci est remplacée par la partie au-dessus de la pédale qui remplit alors les fonctions de basse.

Exemple de tenues :

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is in 3/4 time and begins with a fermata over a whole note chord in the bass clef. The treble clef part features a melodic line with a fermata over a half note chord. The second system continues the piece, showing the bass clef part with a melodic line and the treble clef part with a sustained chord. The third system shows the final measures, with the bass clef part having a melodic line and the treble clef part having a sustained chord. The notation includes various note values, rests, and fermatas to illustrate the concept of 'tenues'.

Exemple de pédale (fragment) :

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). A horizontal line with the number '14' underneath it spans across the first two measures of both staves, indicating a 14-measure pedal. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some beamed eighth notes in the bass staff.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with various intervals and some grace notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

The third system shows further development of the musical ideas. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The notation includes various note values and rests.

The fourth system continues the piece. The treble staff shows a melodic phrase that concludes with a fermata. The bass staff maintains the accompaniment with sustained notes and moving lines.

The fifth system is the final one on the page. It concludes the fragment with a final melodic phrase in the treble staff and a sustained accompaniment in the bass staff. The piece ends with a double bar line.

Imitations

On entend par *imitations*, la reproduction plus ou moins exacte d'un contour mélodique exposé dans une partie précédente.

Quand l'*imitation* est parfaite, elle s'appelle *canon*. Dans ce cas, elle doit avoir une certaine étendue.

L'*imitation* peut se faire par mouvement contraire : elle reproduit en sens inverse les valeurs et les intervalles de la phrase précédente. Les intervalles peuvent changer d'espèce.

On peut varier beaucoup les imitations, soit à la seconde, tierce, quarte, etc.

Exemple d'*imitation* (fragment) :

A musical score for two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef part is a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some accidentals like sharps and naturals.

Exemple de canon (à l'octave) :

A musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The treble clef part features a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

A musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The treble clef part continues the melodic line from the previous example. The bass clef part continues the rhythmic accompaniment.

etc.

Contrepoint et Fugue

L'étude du contrepoint est indépendante de celle de l'harmonie. L'harmonie est l'étude des *accords*, de leur enchainement, de leur combinaison.

Le contrepoint est l'étude de la *note* dans ses rapports avec une ou plusieurs autres notes.

On n'emploie dans le contrepoint que les accords à l'état direct ou à leur premier renversement.

Il y a deux espèces de contrepoints :

1° Le contrepoint simple ;

2° Le contrepoint renversible.

NOTA. — Il est renversible quand on peut intervertir les parties sans occasionner de fautes.

Ces deux contrepoints peuvent se présenter de différentes façons. Sur un *chant donné* on peut les écrire :

1° Note contre note (*punctum contra punctum*).

Toutes les parties sont d'égale valeur.

On suppose généralement des rondes.

2° Deux notes contre une : une partie marche avec des blanches contre des rondes.

3° Quatre notes contre une : une partie marche avec des noires contre des rondes.

4° En syncopes : une partie marche avec des blanches syncopées contre des rondes.

5° Fleuris : combinaisons des genres précédents.

Pourtant les croches sont admises, mais rarement plus de deux par mesure.

Les règles du contrepoint, très sévères à deux parties et à trois, plus douces à quatre, deviennent moins rigoureuses au-dessus de quatre parties, tout en exigeant la plus grande pureté dans l'écriture.

A DEUX PARTIES. Note contre note : les dissonances sont défendues, de même les croisements des parties, les modulations aux tons éloignés. Comme en harmonie,

les successions de plus de trois tierces ou sixtes consécutives sont à éviter. La sixte majeure est considérée comme mouvement défectueux, à plus forte raison les intervalles augmentés ou diminués, les quintes, octaves, fausses relations.

La quarte qui est une dissonance, même préparée, est prohibée. Une note ne peut être répétée, sauf quand il s'agit d'une ronde. La quinte est admise sur la tonique et la dominante, même l'octave.

A deux notes contre une: les dissonances sont admises aux temps faibles comme notes de passage ou broderies. On commence généralement par une demi-pause, car dans le contrepoint en général, le chant est presque toujours écrit en rondes.

Lorsqu'il y a quatre notes contre une, on commence souvent par un soupir suivi d'un consonance; les dissonances sont également admises aux temps faibles.

On termine ces trois sortes de contrepoint par la tonique précédée de la sensible.

Dans les syncopes (généralement en blanches), la deuxième blanche de la mesure est la consonance, elle forme la syncope avec la première blanche de la mesure suivante, qui peut être dissonante. On commence par une demi-pause. Le contrepoint syncopé se termine par la tonique précédée de la sensible retardée.

Dans le style fleuri, on admet les croches par deux au temps faible, rarement plus de deux par mesure; à deux parties on doit même en user avec une extrême réserve.

A TROIS PARTIES.

Note contre note: on permet la répétition de la même note. Il est défendu de faire plus de deux accords de sixte par mouvement semblable. Le croisement des parties est toléré sauf à la première et à la deuxième mesure. L'accord de l'avant-dernière mesure doit être complet.

Quand on écrit deux notes contre une, la dissonance ne peut exister qu'à la deuxième blanche de la mesure.

Avec quatre notes contre une, le croisement est toléré.

On peut combiner sur le chant donné une partie en blanches, l'autre en noires.

Chaque partie est soumise aux règles qui lui sont propres.

Les deux parties peuvent être écrites sur le chant en contrepoint fleuri, mais il faut éviter de faire entendre des croches aux deux parties simultanément.

A QUATRE PARTIES. Le croisement est permis momentanément, sauf dans la première et la dernière mesure.

On peut combiner les différents contrepoints sur le chant donné.

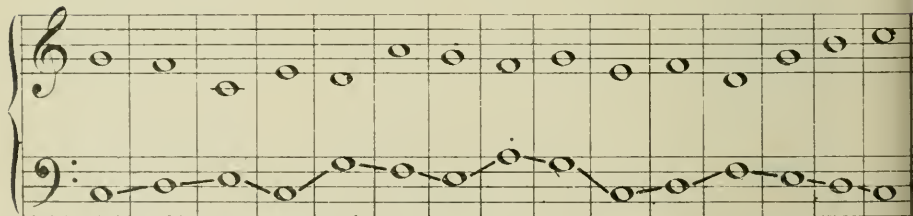
A plus de quatre parties, chaque partie doit être soumise à ses règles spéciales. Surtout à huit parties, on se permet certaines licences, telle que le redoublement de la sensible, mais celle-ci ne doit avoir sa résolution que dans une seule partie.

Le contrepoint renversable est soumis aux mêmes règles que le contrepoint simple. Mais il faut avoir soin de bien étudier les intervalles. En effet, ceux-ci renversés, pourraient occasionner des dissonances dont la marche ne serait plus correcte.

Exemples de contrepoints :

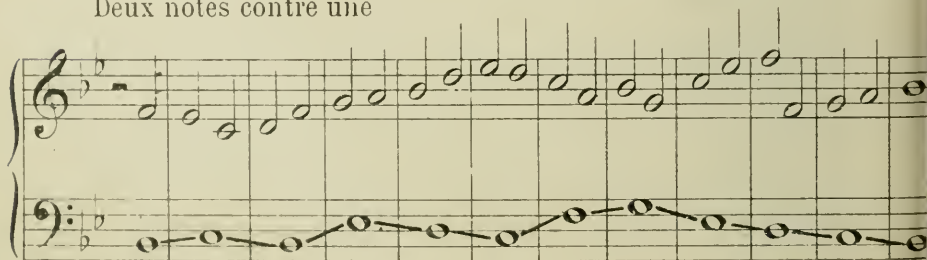
A DEUX PARTIES

Note contre note



Sujet ou chant donné

Deux notes contre une



Ch. d.

Quatre notes contre une

Musical notation for 'Quatre notes contre une'. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a single melodic line with half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The treble line features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with groups of four notes beamed together, creating a 'four notes against one' effect. The treble line starts on G4 and descends to G3.

Ch: d

Fleuri

Musical notation for 'Fleuri'. The piece is in D minor (two flats) and 4/4 time. The bass line consists of a single melodic line with half notes: D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1. The treble line features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with groups of four notes beamed together, creating a 'four notes against one' effect. The treble line starts on D4 and descends to D3.

Ch: d.

Contrepoint fleuri renversable

Musical notation for 'Contrepoint fleuri renversable'. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a single melodic line with half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The treble line features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with groups of four notes beamed together, creating a 'four notes against one' effect. The treble line starts on G4 and descends to G3.

Ch: d.

Musical notation for 'Contrepoint fleuri renversable' (continued). The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a single melodic line with half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The treble line features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with groups of four notes beamed together, creating a 'four notes against one' effect. The treble line starts on G4 and descends to G3.

Reuversement
Ch^t d.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a single melodic line of six half notes, starting on G4 and moving stepwise up to D5. The lower staff is in bass clef and contains a single melodic line of six half notes, starting on G2 and moving stepwise up to D3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a single melodic line of six half notes, starting on D5 and moving stepwise down to G4. The lower staff is in bass clef and contains a single melodic line of six half notes, starting on D3 and moving stepwise up to G2.

Exemple de contrepoint à trois parties.
Sujet à la basse, fleuri aux deux autres parties.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on G4 and moving up to D5. The lower staff is in bass clef and contains a simple melodic line of six half notes, starting on G2 and moving up to D3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on D5 and moving down to G4. The lower staff is in bass clef and contains a simple melodic line of six half notes, starting on D3 and moving down to G2.

Nous tombons ici dans la haute pédagogie musicale. Notre rôle se bornant à indiquer la marche à suivre, pour des études plus complètes, nous renverrons l'élève qui désire approfondir aux traités des maîtres contrepointistes.

Nous ne ferons qu'indiquer le plan de la *fugue*.

Fugue

La *Fugue* est une composition musicale soumise à toutes les règles du contrepoint, et conçue d'après un plan spécial dont on ne peut s'écarter.

Le *sujet* ou *thème* est un motif sur lequel la *fugue* se déroulera dans toute son étendue,

Après l'audition du *sujet*, vient la *réponse*, calquée sur ce thème, mais à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure.

Chacune des parties fera entendre le *sujet* ou la *réponse* alternativement.

La partie qui accompagne la *réponse* s'appelle *contre-sujet*. Il faut trouver sur un sujet un contresujet renversable.

Ces différentes entrées forment l'*exposition*.

Après un court divertissement, vient la *contre-exposition*, où la *réponse* se fait entendre à la place du *sujet*, accompagnée du *contre-sujet*.

Après la *réponse*, réaudition du sujet.

Bien entendu il faut choisir pour ces différentes entrées, une partie dans laquelle elles n'ont pas encore été entendues.

Immédiatement après la *contre-exposition*, vient un nouveau développement, court comme le premier, qui amène la modulation dans le *ton relatif*. Audition du *sujet* toujours accompagné de son *contre-sujet*, puis de la *réponse*, dans ce même ton relatif également avec le *contre-sujet*.

Après cela, vient un plus long développement, qui aboutit à la modulation à la *sous-dominante*. Nouvelle audition du *sujet* avec son *contre-sujet*.

Après cette modulation, vient un développement important qui amène la *pédale sur la dominante*, terminée généralement par un *repos* sur la dominante.

La pédale est quelquefois supprimée.

Après le repos sur la dominante, vient la *strette* (*stretto*, serré).

Dans la *strette*, le sujet et la réponse tendent à se resserrer de plus en plus. Il peut y avoir plusieurs *strettes* si le sujet le comporte. Dans ce cas, la réponse se rapproche chaque fois davantage du début du sujet. Il faut pour cela un sujet spécial. On peut se contenter d'imitations très rapprochées.

Après la *strette*, on fait généralement une *pédale sur la tonique*, pendant laquelle on fait entendre une dernière fois le sujet.

Voici *approximativement* le plan d'une fugue à quatre parties :

A. Exposition	{	Sujet (1) Sujet (3)	Réponse avec contre-sujet (2) Réponse (4)
---------------	---	------------------------------	--

DÉVELOPPEMENT COURT

B. Contre-exposition	{	Réponse (2) (4)	sujet (1) (3)
----------------------	---	-----------------------	---------------------

DÉVELOPPEMENT COURT

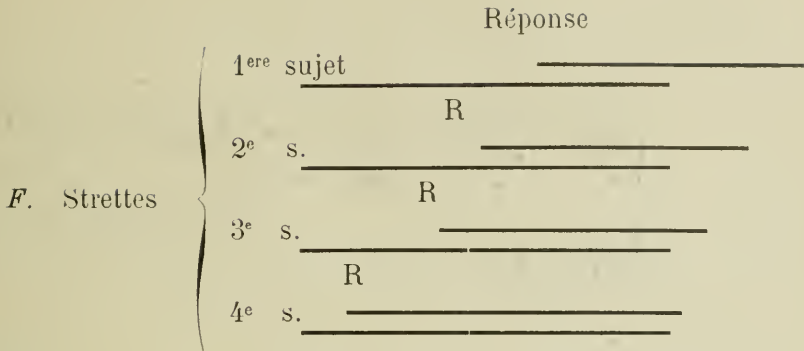
C. Ton relatif	—	(1)	(2)	(3)	(4)
----------------	---	-----	-----	-----	-----

DÉVELOPPEMENT PLUS LONG

D. Sous-dominante	—	(1)	(2)	(3)	(4)
-------------------	---	-----	-----	-----	-----

DÉVELOPPEMENT PLUS LONG

E. Pédale dominante	==	repos dominante.
---------------------	----	------------------



G. Pédale tonique.

Cette fugue est la fugue d'école. J.-J. Bach a écrit une grande quantité de fugues, mais généralement libres, bien que le fond se rapporte toujours de plus ou moins loin au plan indiqué ci-dessus.

Nous avons dit plus haut que la réponse était la transposition du sujet à la quinte supérieure. Cette transposition détermine donc une nouvelle tonalité. C'est la fugue telle que les anciens la pratiquaient.

Dans la fugue moderne, dont les représentants les plus célèbres sont les Bach, les Haendel, les Mendelssohn, la réponse forme *mutation* avec le sujet, quand celui-ci est compris entre la tonique et la dominante ou entre la dominante et la tonique. C'est dire qu'on répond à la tonique par la dominante et à la dominante par la tonique. Si donc le sujet part de la tonique pour aboutir à la dominante, la réponse ira de la dominante à la tonique et réciproquement.

Le contre-sujet qui accompagne la réponse doit être différent de rythme.

Quand le sujet dépasse l'intervalle compris entre la dominante et la tonique ou réciproquement, la réponse est alors la reproduction exacte du sujet dans toute son étendue à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure. Toutefois, dans la fugue *tonale*, on répondra à la tonique par la dominante et vice versa, pour reprendre ensuite la réponse à la quinte exacte.

Exemple :

Sujet

trun

Anticipation et non note réelle

Ant

trun

Réponse

Les notes soulignées par + forment mutation.

Comme on le voit, le sujet part de la dominante, la réponse commence à la tonique, puis elle continue régulièrement à la quarte inférieure. La réponse se termine à la tonique puisque le sujet prend fin à la dominante, au moyen d'une modulation. La réponse finira aussi par une modulation pour ramener la tonique.

Voici quelques exemples tirés du *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach (1^{er} livre).

1^{re} fugue

Réponse

Sujet

etc.

Ici le sujet dépasse la dominante et va jusqu'au *la*, il n'y a pas de mutation, le *la* est une note réelle. La réponse a lieu entièrement à la quinte supérieure.

Remarquez la variété du rythme dans le contre-sujet.

8^{me} fugue

Sujet

Réponse

Sujet

Réponse

etc.

Il y a mutation. Le *do* du sujet est la broderie du *si*, et par conséquent n'est pas note réelle.

Même remarque pour le rythme du contre-sujet.

23^{me} fugue

Réponse

Sujet

etc.

Remarquez les mutations. Si le sujet ne descendait pas à la dominante, la réponse aurait lieu dès le principe à la quinte. Mais il faut répondre au *fa* du sujet (dominante) par le *si* (tonique). Si la mutation n'avait pas lieu et que le *do* fut sol dans la réponse, il y aurait dans le mouvement de celle-ci un intervalle de sixte qui n'existe pas dans le sujet. Voilà pourquoi la réponse est *fa-ré-mi-fa* et non *fa-mi-fa-sol*.

NOTA. — Remarquez la fréquente absence des pédales dans les fugues de Bach.

Un mot avant de terminer cette seconde partie.

Nous n'avons pas prétendu initier l'élève amateur au secret de l'harmonie, à plus forte raison du contrepoint et de la fugue. Il nous a suffi d'exposer les principes élémentaires qui permettront de distinguer les accords qui composent une œuvre musicale.

Les données exposées ci-dessus suffiront à peine pour faire apprécier la valeur d'une composition au point de vue de la richesse harmonique.

Ces connaissances sont insuffisantes, nous le déclarons franchement. pour permettre à l'élève d'écrire lui-même purement, elles suffissent pour lui donner le *goût* de l'harmonie.

Qu'il s'adresse alors à son professeur, qui le dirigera dans ses études et développera tout ce qui a été dit dans cette seconde partie, nécessairement fort incomplète au point de vue technique.

Observation. — L'élève qui désire travailler sérieusement l'harmonie, consultera le traité de Réber, avec notes et études de Th. Dubois (complément indispensable du précédent), celui de MM. Gustave Lefèvre, Emile Durand, etc.

MM. Th. Dubois, Lenepveu, Lavignac, Barthe ont écrit de nombreuses leçons d'harmonie.

TROISIÈME PARTIE

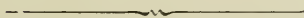


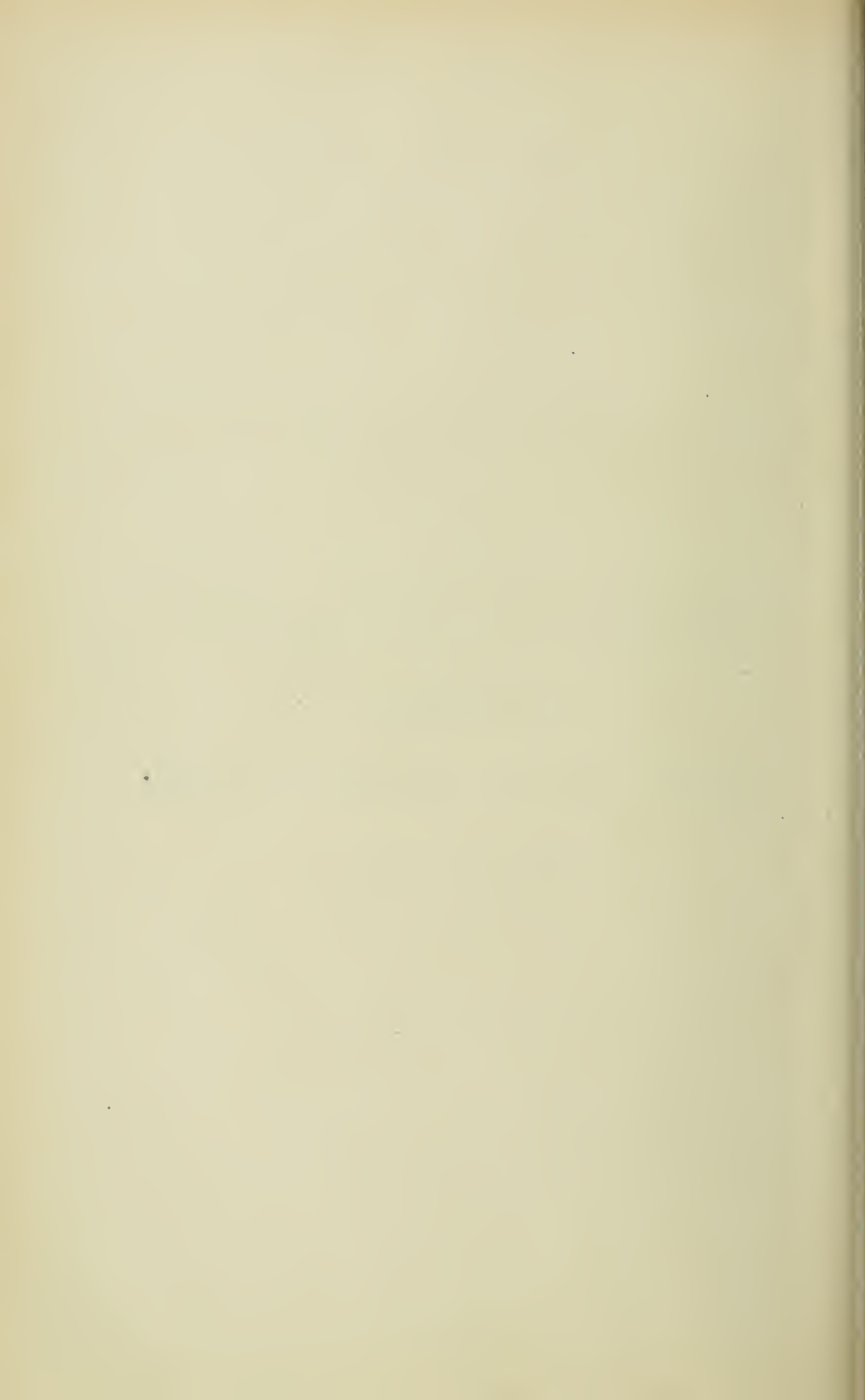
Du Style et des différents genres

Composition

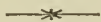
Analyse, Dictée, Critique Musicale

Orchestration





TROISIÈME PARTIE



Du Style et des différents genres. Composition. Analyse, Dictée, Critique musicale Orchestration



CHAPITRE I.

Le Style

Nous nous inspirerons du remarquable ouvrage de C. de Bériot sur le *style*, pour donner à l'élève une idée précise de ce qu'on entend par *style musical*. Notre travail ne sera qu'un court résumé avec çà et là quelques rares réflexions personnelles. Nous ne saurions trop engager l'élève qui voudrait approfondir le sujet à étudier sérieusement l'ouvrage de l'illustre professeur.

Rappelons d'abord le rapport de la musique avec les autres arts. rapport que nous établissons en commençant. Les beaux-arts ont pour but de toucher l'âme par les sensations qu'ils font naître. La peinture, la sculpture et autres arts plastiques flattent le sens de la vue pour arriver à éclairer l'esprit et émouvoir le cœur.

La musique charme l'oreille, procure les sensations les plus variées, excite en nous les sentiments les plus divers. Mais contrairement aux autres arts qui expriment des faits positifs, matériels ou mystiques, la musique se manifeste d'une manière plus abstraite, par le seul secours des sons. Nous l'avons dit, la musique est la langue universelle, et, comme toutes les langues.

possède une grammaire. Il y a dans le discours musical, comme dans le discours littéraire, des phrases, des périodes. Ce chapitre aura donc pour objet les règles du discours musical, et sa ponctuation.

Si la musique ne possédait pas un charme poétique tout particulier, l'oreille serait bien vite fatiguée des rythmes monotones : les plus belles mélodies elles-mêmes perdraient bien vite leur charme, si elles n'étaient pas revêtues des combinaisons harmoniques qui en sont l'ornement indispensable.

Pour bien juger une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, et ne pas se laisser influencer par les idées préconçues, il faut des connaissances spéciales. approfondies même, il ne suffit pas d'avoir des yeux pour voir et des oreilles pour entendre, il faut savoir regarder et écouter.

NUANCES. Une œuvre musicale doit être nuancée suivant l'idée qu'elle exprime : tantôt la phrase est chantante, gracieuse, passionnée, expressive, rythmique, élégante, résolue. C'est à l'exécutant qu'il appartient de discerner ces différents caractères.

Dans la plupart des cas, le mouvement ascendant de la phrase musicale appelle un *crescendo*, le mouvement descendant un *decrescendo* ou *diminuendo*. Ces nuances varieront avec les différents sommets de la phrase et seront amenées graduellement.

Parfois même la mesure sera modifiée, mais cette modification existera surtout dans la partie chantante, l'accompagnement devant pour ainsi dire l'ignorer.

Dans d'autres cas la mesure sera rigoureuse. Les passages animés réclament souvent un *crescendo*, le *diminuendo* convient aux passages retenus, à l'approche des points d'orgue, aux rentrées de motifs.

Tantôt la mesure est accélérée, tantôt soumise au *tempo rubato*, mouvement de plus en plus précipité de certains passages.

Une bonne compréhension de la mesure est indispensable.

**EXPRESSION ET
PONCTUATION.**

L'accent rythmique est au discours musical ce que l'accent tonique est au discours littéraire. Certaines notes comme certains mots ont une importance spéciale. Il importe donc de les souligner soit

en les allongeant comme les appogiatures, soit en les retardant sur la basse, soit en arpégeant certains accords. Mais il faut bien se garder de tomber dans l'excès qui deviendrait vite un défaut. Il y a aussi dans le discours musical des terminaisons masculines et féminines. Ces dernières réclament presque toujours un *diminuendo*, selon la nature de la phrase. Certaines notes sont accentuées, telles les syncopes, la première de deux notes différentes liées, un accord formant une harmonie imprévue ou des dissonances insolites.

Certains repos désirent être soulignés, par exemple quand une phrase se termine par une note précédée de son appogiature. Si un trait est composé de notes égales, ou tout au moins aboutit à un groupe de notes égales, il est bon de faire un temps d'arrêt imperceptible sur la note antépénultième.

En résumé l'expression doit être juste et bien appropriée au caractère général de la phrase.

LE TOUCHER. Le piano est un instrument mélodieux, chantant, propre à la virtuosité, c'est un orchestre en miniature. Il joue aussi un rôle important d'accompagnateur. Mais, comme dit Marmontel, le *son n'est pas tout fait au piano*. Le toucher peut donc subir diverses modifications :

1^o L'emploi exclusif des doigts convient surtout aux chants soutenus, au jeu lié (*legato*).

Il faut donc serrer la touche en appuyant avec une certaine fermeté, et en allégeant de plus en plus le poids du doigt pour arriver à l'extrême douceur.

La rondeur et l'homogénéité s'obtiennent par la pression des doigts. Le doigté de substitution convient aussi au jeu lié et soutenu. Le *staccato* s'obtient également par l'emploi exclusif des doigts.

2^o L'intervention du poignet convient au demi-staccato, aux passages légers, fins, aux notes *portées*, à l'étude des octaves pour la flexibilité de la main.

3^o L'intervention de l'avant-bras est nécessaire aux passages de force dans les suites d'octaves ou d'accords. Mais il faut éviter de tomber dans la dureté, et tenir compte des différentes accen-

tuations qui conviennent à l'idée de la phrase. Dans certains cas l'avant-bras et le poignet interviendront tour à tour.

DE L'EMPLOI JUDICIEUX DES PÉDALES. La musique moderne diffère essentiellement de la musique ancienne quant à l'emploi des pédales. En effet, nos pianos possèdent actuellement une plus grande étendue que les clavecins et les épinettes, les formules d'accompagnement se présentent sous une forme plus développée, les traits parcourent une plus grande étendue de clavier; les pédales ont donc à jouer un rôle très important. Elles ont pour but principal de soutenir l'assise harmonique. Il faut donc *changer la pédale* dans les changements d'accords. Elle est nécessaire pour obtenir des harmonies allongées et permettre aux ondes sonores de se développer dans les phrases chantantes, de même pour obtenir des effets moëlleux.

Il serait imprudent de conserver la pédale dans les traits composés de notes graves; les notes élevées peuvent la supporter.

La petite pédale (pédale douce) convient dans les passages d'extrême douceur.

La réunion des deux pédales produit souvent d'excellents effets.

PLANS DIVERS. Les différentes parties mélodiques ou harmoniques d'un morceau jouent un rôle plus ou moins important. Nous classerons d'après leur ordre d'importance : la mélodie, la basse, le dessin d'accompagnement.

Il arrive cependant des cas où un plan secondaire occupe passagèrement la place prépondérante.

Les nuances ont une importance relative et il est bien évident qu'un *forté* ne s'applique pas également à la mélodie, à la basse et à l'accompagnement.

CARACTÈRE DES ÉCOLES ET DES ŒUVRES Pour appliquer ce qui précède à la musique des différentes écoles, la première condition est de bien se pénétrer du genre, du caractère de l'œuvre à interpréter. Il faut des moyens sobres à la musique simple et austère.

Donnons quelques exemples :

Bach : clarté, rythme sévère.

Haydn, Mozart : pureté des lignes, simplicité de la phrase, exécution spirituelle, rythmée, mouvement bien tenu, verve, brillant, finesse.

Beethoven : ampleur, relief.

Mendelssohn : légèreté, dentelé, fougue.

Wéber : dramatique, impétueux, décoratif, chaleur.

Chopin : grâce, coquetterie, distinction, élégance, puissance pathétique (moyens d'expression à employer).

Schumann : science, austérité.

Liszt : habileté de mécanisme, verve endiablée.

CHAPITRE II

Genres

L'idée musicale se manifeste sous diverses formes :

1^o La *musique religieuse*. — La musique d'église comprend deux styles différents : le style *sévère* qui a pour base le plain-chant qu'on accompagne selon les formules propres à chaque mode, et le style *libre* qui se rapproche du profane en ce sens qu'il est traité d'après les règles de l'harmonie moderne, mais en conservant un caractère grave et solennel.

Font partie du genre religieux les *Messes, Motets, Cantiques, Psaumes*, etc., qu'on exécute à l'église.

Les *oratorios*, drames musicaux empruntés à l'Histoire Sainte ne trouvent en France leur place qu'au concert spirituel. L'oratorio est quelquefois profane comme les *Saisons* d'Haydn.

2^o La *Musique de Théâtre* comprend :

A) Le *Grand Opéra* : union de la musique et de la poésie ; le récit et le dialogue parlé en sont bannis.

B) L'*Opéra-comique* : le récit est admis, de même que le dialogue parlé : mais, depuis de nombreuses années, ils tendent à disparaître définitivement.

Le grand opéra et l'opéra-comique sont généralement divisés en plusieurs actes. Il y en a cependant qui n'en comprennent qu'un

seul. Les actes sont quelquefois subdivisés eux-mêmes en plusieurs tableaux. Une ouverture symphonique marque le plus souvent le début de l'œuvre. Cependant il est à remarquer, comme nous le verrons d'autre part, que les compositeurs contemporains la remplacent par un simple prélude. Chaque acte est presque toujours précédé d'un prélude. Un grand air d'opéra forme un morceau important et peut être exécuté isolément au concert.

Indépendamment des récitatifs qui relient les différentes parties des opéras et opéras-comiques, ceux-ci sont composés d'*airs, romances, duos, trios, quatuors, chœurs, marches*, etc. Chaque acte se termine par un *final*, morceau à effet généralement, renfermant un chœur.

C) L'*Opérette*, l'*opéra-bouffe* sont plutôt des œuvres comiques, où la musique ne joue qu'un rôle secondaire. Certains compositeurs se sont fait un véritable renom dans ce genre.

D) Le *ballet*. — Un *ballet* est souvent intercallé dans l'œuvre. Il est exécuté par un corps de danseurs et de danseuses et représente des tableaux se rapportant à l'action. Il tend également à disparaître dans les œuvres contemporaines et à former un genre à part comme

E) La *pantomime*, où les gestes des acteurs sont accompagnés musicalement.

3° La *musique de concert* permet l'audition de fragments d'œuvres dramatiques et même leur exécution intégrale, mais bien entendu sans les décors et les costumes.

La *Cantate* est une sorte de petit opéra à trois personnages qui trouve aussi sa place au concert. La cantate célèbre surtout un événement national, ou anniversaire ou encore la mémoire d'une personnalité illustre. Sans nous arrêter aux concerts d'harmonie militaire ou des musiques municipales qui ont lieu généralement en plein air, disons de suite que les œuvres musicales trouvent presque toutes leur place au concert. Les virtuoses ou chanteurs s'y font également entendre soit dans le répertoire particulier à chaque instrument, soit dans des fragments de rôles ou œuvres lyriques.

Le *concerto*, morceau de longue haleine, est la forme favorite

des virtuoses. Il se divise généralement en trois parties, comme la sonate.

Un choix judicieux des morceaux qui composent le programme d'un concert est nécessaire. Il faut tenir compte des dimensions de la salle. Une grande salle permet l'exécution des grandes œuvres symphoniques ou dramatiques, l'audition des virtuoses et même des chanteurs. Cependant une salle de dimension restreinte convient surtout à ce que nous appelons la

4° *Musique de chambre*. — Cette musique comprend les *duos*, *trios*, *quatuors*, *quintette*, *septuors*, *octuors*, les *mélodies*, les grandes œuvres des classiques pour instruments isolés, les *sonates*, *études*, etc.

5° La *musique de danse* est exécutée au bal et comprend les *polkas*, *valse*s, *mazurkas*, *scottishs*, *quadrilles*, etc.

Des différentes formes de composition pour le piano

Le piano est un instrument qui, à lui seul, donne l'impression complète d'une œuvre musicale. Nous ne voulons pas dire qu'une réduction au piano d'une œuvre symphonique ou dramatique procure les mêmes sensations qu'à l'orchestre ou au théâtre, mais cette réduction permet de pouvoir la juger.

Il n'en est pas de même des instruments à vent et à cordes, à part l'orgue et la harpe qui se suffisent à eux-mêmes. Ces instruments conviennent à des exécutions d'ensemble et réclament le concours de l'orchestre comme accompagnement ou du piano au même titre.

Le piano étant l'instrument qui nous intéresse davantage, nous nous arrêterons particulièrement aux œuvres qui lui conviennent le plus.

Nous avons parlé du *Concerto*. Nous avons dit que la sonate en était la base. On a écrit une foule de *Concerti* pour le piano, généralement de grande difficulté, dans lesquels les pianistes peuvent se faire valoir surtout au point de vue de la virtuosité.

Il n'en est pas de même de la *Sonate*. L'exécution d'une *sonate* est toujours difficile car, indépendamment de la virtuosité, l'exécutant doit veiller à sa *juste interprétation*. Il tiendra compte pour cela du style particulier à chaque compositeur et observera la tradition des classiques.

Il est à remarquer que nos compositeurs et virtuoses contemporains abandonnent de plus en plus la sonate comme forme de composition pour le piano seul. Par contre, les sonates pour deux instruments, dont le piano, sont assez souvent traitées. Nous parlerons plus loin de la facture de la sonate.

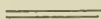
La *Fantaisie* sur les airs d'opéras et le *pot-pourri* tendent également à disparaître et, à notre avis, il y a lieu de s'en réjouir.

Indépendamment des *études*, *fugues* et *préludes* écrits pour le piano, il existe toute une catégorie d'œuvres intéressantes, morceaux de salon ou de concert que les plus grands maîtres ont laissés et nous laissent encore tous les jours.

Les formes de composition varient à l'infini pour cet instrument, mais au fond, elles doivent toujours présenter une facture dépendant de celle de la sonate, base des compositions musicales.

Nous ne ferons qu'énumérer ces formes, puisque nous développerons plus loin le chapitre de la composition.

Les œuvres particulièrement intéressantes au piano sont : les *valse*s, *mazurkas*, danses diverses, *nocturnes*, *polonaises*, *garottes*, les *thèmes variés*, *romances sans paroles*, *scherzi*, *impromptus*, *toccatas*, *sérénades*, *rondos*, *sarabandes*, *saltarelles*, etc. ; puis les pièces libres, où le compositeur s'efforce de peindre un tableau, ou d'exprimer musicalement l'idée contenue dans le titre choisi pour son œuvre.



CHAPITRE III

De la Composition musicale

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. Comme tous les arts, la composition musicale a des règles auxquelles la fantaisie du compositeur se trouve enchaînée, et dont il ne peut se départir. Ce sont ces règles qui feront l'objet du paragraphe suivant.

Il importe à tout amateur de musique d'être initié au moins aux principes fondamentaux sur lesquels repose l'art musical. De même, l'auditeur ignorant n'aurait pas le droit de porter un jugement sur une œuvre selon que cette œuvre lui a plu ou non. Pour bien comprendre et bien juger une œuvre musicale, il faut une culture spéciale de l'oreille et de l'intelligence, culture indispensable si l'on veut apprécier la richesse de l'harmonie, la beauté des modulations, le coloris de l'orchestration, c'est-à-dire de l'instrumentation.

Mais, d'autre part, pour éveiller chez l'auditeur les sensations et les sentiments, il importe que le compositeur éprouve lui-même les impressions qu'il veut lui communiquer. Et non seulement ses impressions devront être vraies, sincères, mais il devra les exprimer clairement. Je ne veux point dire que le langage musical ait une *signification* précise et bien définie, mais il faut que la phrase musicale ait un *sens*, que le *sentiment* exprimé ne donne lieu à aucun doute. La tristesse ou la joie, la douceur ou la violence sont autant de sentiments divers qui doivent être traités musicalement d'une façon non équivoque. Il faut en un mot que l'idée principale du discours musical soit exposée bien franchement comme dans le discours littéraire. Il en est de même des développements des idées secondaires et accessoires et de l'enchaînement des diverses parties du discours.

Avant d'examiner les règles fondamentales de la composition, règles que tout auteur doit suivre, disons de suite qu'il existe deux catégories de compositeurs (ces deux catégories existent du reste dans tous les arts) : les hommes de génie et les hommes de talent. Le génie ne s'acquiert pas ; il n'en est pas de même du

talent. fruit d'un travail incessant. Le génie est créateur, le talent est imitateur. C'est donc les œuvres des hommes de génie qu'il importe d'étudier pour acquérir le talent.

Des différents éléments de la Composition musicale

Il va sans dire que nous supposons l'élève assez bon harmoniste ou tout au moins initié au sens des termes que nous emploierons. Du reste, le chapitre de l'harmonie suffira pour comprendre ce qui va suivre.

Les éléments de la composition musicale reposent sur l'harmonie et le contrepoint.

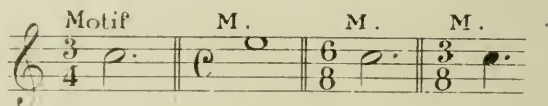
Le *motif* est une partie de la phrase, la *phrase* une partie de la période, la *période* une partie du discours.

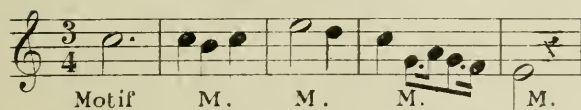
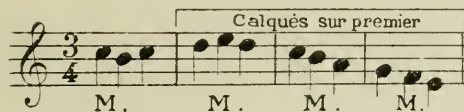
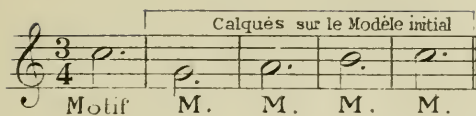
Mais qu'entend-on précisément par *motif*? Un *motif* est l'audition d'un ou deux plusieurs sons. Ainsi, un son entendu isolément constitue un motif. Supposons à ce son une durée de trois temps dans n'importe quel mouvement; si nous faisons succéder d'autres sons ayant la même durée, nous avons une mélodie dont chaque motif est calqué sur le motif initial servant de modèle (motif simple). Si au contraire (prenons toujours une mesure à trois temps comme modèle) nous avons, au lieu d'un seul son, trois sons valant chacun un temps, nous aurons un motif composé qui peut servir de modèle à d'autres mesures.

Si maintenant nous varions le rythme des motifs, si nous faisons succéder dans chaque mesure un motif différent, nous obtenons déjà une série très intéressante.

En résumé chaque mesure peut constituer un motif.

Exemples :

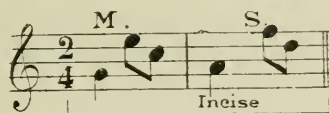




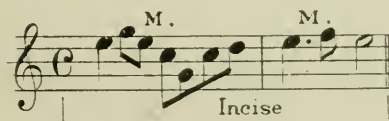
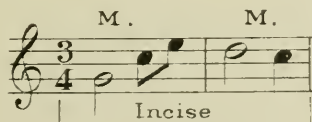
Un motif de deux mesures constitue une *incise* renfermant le *modèle* et la *séquence*.



La séquence peut ne pas être la répétition du modèle, elle peut ne lui ressembler qu'au point de vue du rythme.



L'*incise* peut aussi être formée de deux motifs différents.



La phrase

Si l'on considère une incise comme modèle, cette incise et sa séquence constiuent une *phrase*.

The first example is in 2/4 time. It shows a four-measure phrase. The first two measures are labeled 'Incise' and the last two are labeled 'Séquence'. The sequence is a mirror image of the incise, moving in the opposite direction.

The second example is in 3/4 time. It also shows a four-measure phrase. The first two measures are labeled 'Incise' and the last two are labeled 'Séquence'. The sequence is a mirror image of the incise, moving in the opposite direction.

Remarquez la séquence qui a le même rythme que l'incise, mais par mouvement contraire.

Quatre mesures renfermant chacune un motif différent constiuent aussi une phrase.

The example shows four measures in 2/4 time, each labeled 'M.' (Motif). The motifs are: 1. A quarter note followed by a quarter rest. 2. A quarter note followed by an eighth note and a quarter note. 3. A quarter note followed by an eighth note and a quarter note. 4. A quarter note followed by an eighth note and a quarter note. A bracket below the first three measures is labeled 'phrase'.

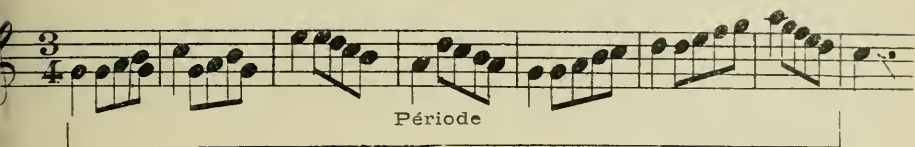
La Période

Si nous procédons pour la phrase comme nous avons fait pour l'incise, nous obtenons une période de huit mesures.

The example is in 2/4 time and shows an 8-measure period. The first four measures are labeled 'Phrase Considérée comme Incise' and the last four are labeled 'Séquence'. A bracket below the entire 8-measure structure is labeled 'Période'.

Cependant la période peut ne pas comporter d'incise ou de phrase, le motif de la mesure initiale pouvant servir de modèle aux mesures suivantes.

Le rythme est alors uniforme.



L'incise peut aussi servir de modèle.

Par la pratique et la lecture des œuvres des maîtres on remarquera que bien souvent des fragments de motifs peuvent donner lieu à la composition de nouvelles périodes.

Ce procédé fournit presque toujours les développements d'une idée principale. Nous donnerons de plus amples détails au chapitre de l'analyse.

NOTA. — Consultez le *traité de composition* de Lobe.

Dans toute composition musicale il y a lieu de distinguer quatre éléments principaux :

- 1° La mélodie (partie principale);
- 2° L'harmonie (fournie par les diverses parties entendues simultanément);
- 3° L'accompagnement (partie secondaire);
- 4° L'instrumentation (quand il s'agit d'une œuvre orchestrale).

Du Leit-Motif

Le *leit-motif* est une sorte de dessin mélodique qui revient, pendant toute la durée d'une œuvre musicale, transformé et étroitement uni à une idée principale qu'il affirme ou à un personnage qu'il représente.

Personne plus que Wagner n'a poussé plus haut la science du *leit-motif* dont le principe réside dans la fugue.

CHAPITRE IV

Analyse Musicale

Dans les morceaux classiques comme les duos, trios, quatuors, sonates, symphonies, etc., il y a des coupes que l'on doit observer avec rigueur.

On les divise en trois catégories :

1^o La petite coupe binaire qui ne contient qu'une seule idée principale. C'est la coupe des *andante*, des *adagio* ;

2^o La grande coupe binaire qui contient deux idées principales ne dépassant pas ordinairement 12 ou 14 mesures et n'en ayant pas moins de 4. C'est la coupe des *allegro* ;

3^o La coupe ternaire. Cette troisième coupe est très peu employée. Elle contient trois idées principales.

La forme de la sonate sert de modèle à toute composition de musique de chambre ou symphonique.

Elle comprend généralement quatre parties ou morceaux :

1^o Un *allegro* ;

2^o Un *andante* ou un *adagio* ;

3^o Un menuet ou un *scherzo* ;

4^o Un final ou un rondo ;

Cette division n'est pas toujours observée rigoureusement, le menuet ou le *scherzo* sont souvent supprimés, parfois même, l'ordre des morceaux est interverti. Il importe cependant que toutes les parties d'une sonate présentent un caractère différent.

Un exemple fera mieux comprendre la manière d'analyser une sonate.

1^o Premier morceau : ALLEGRO

Il contient toujours *deux parties*.

A. Si la tonalité est *majeure* :

Dans la *première partie* : deux idées principales, la première idée à la tonique, la seconde à la dominante de la tonique. Chaque idée principale est ordinairement suivie d'idées accessoires. Cette première partie se termine dans le ton de la dominante. La seconde

idée principale exprime généralement une phrase plus chantante, d'un caractère différent.

La *seconde partie* est affectée au développement des idées principales ou accessoires contenues dans la première partie. Le choix des idées de développement est arbitraire. Il peut être porté sur des fragments des idées principales ou accessoires; mais les deux idées principales reparaitront toujours, la première à la tonique comme dans la première partie, la seconde (celle de la dominante) transposée à la tonique.

NOTA. — Il y a cependant de rares exceptions.

Dans la sonate facile de Mozart (deuxième partie), la première idée principale est reproduite à la sous-dominante.

etc.

B. Si la tonalité est *mineure*.

Si la tonalité est mineure, la seconde idée principale de la première partie est exprimée dans le ton majeur qui se trouve une tierce mineure au-dessus du ton principal. La première partie se termine dans ce ton majeur.

La seconde partie doit ramener la première idée dans le ton original, la seconde idée principale reparaitra également dans le ton original mais généralement en majeur.

Nous venons de donner la forme générale du premier morceau d'une sonate, mais cette forme est très souvent modifiée, surtout dans les œuvres modernes, depuis Beethoven. Les idées secondaires et les développements, les fragments des idées principales fournissent très souvent, surtout dans la seconde partie, des développements qui acquièrent une très grande importance dans la composition.

Cependant, afin de bien faire comprendre le plan général de ce premier morceau de la sonate examinons, l'*allegro* de la sonate en fa, de Mozart, la première.

Première Sonate de Mozart (en fa)

Premier morceau: ALLEGRO

PREMIÈRE PARTIE. — 1° D'abord exposition de la première idée principale.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a common time signature. It contains six measures of music. The first measure has a whole rest. The second and third measures feature a descending eighth-note scale in the right hand. The fourth measure has a whole rest. The fifth and sixth measures show a rising eighth-note scale in the right hand, with the bass line providing accompaniment.

The second system of musical notation continues from the first system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measures 7 and 8 show the continuation of the eighth-note scales from the first system. Measure 9 features a whole rest in the right hand and a single note in the bass line.

etc.

Cette première idée principale contient huit mesures. Cependant l'auteur l'a prolongée en la répétant à la main gauche sous forme d'idée accessoire.

Suite :

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains three measures of whole rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns. The first three measures are a sequence of eighth notes: B2, C3, D3, E3, F3, G3. The next three measures are a sequence of eighth notes: A2, G2, F2, E2, D2, C2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2.

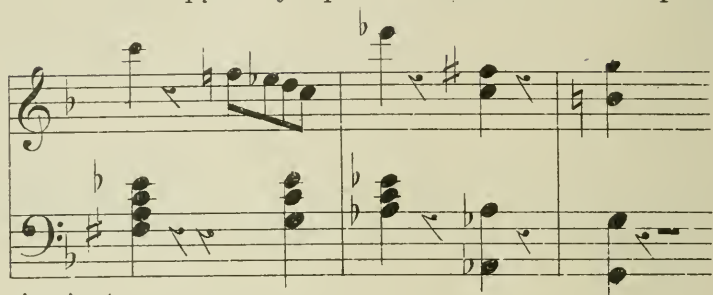
Remarquez les six premières mesures de la première idée principale reproduites exactement à la main gauche. Ici commence vraiment l'idée accessoire.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains six measures of eighth-note patterns: B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2; B2, C3, D3, E3, F3, G3; A2, G2, F2, E2, D2, C2.

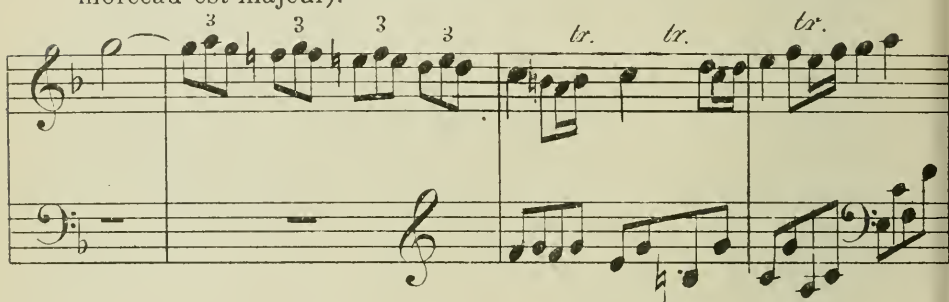
etc.

qui va se développant jusqu'à la deuxième idée principale



Puis vient :

2^o La deuxième idée principale (à la dominante, puisque le morceau est majeur).

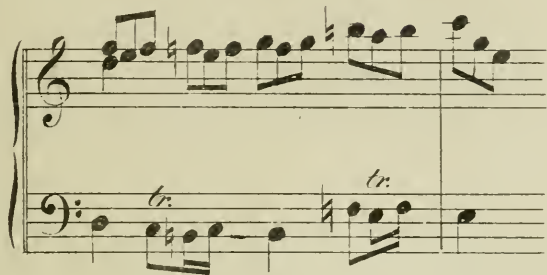


Cette seconde idée principale proprement dite contient, comme la première, huit mesures.

Jusqu'à la fin de la première partie de ce premier morceau, l'auteur s'est laissé aller dans des idées accessoires qu'il a reliées pour en former un tout agréable. Au milieu de toutes ces idées accessoires, on distingue facilement les deux idées principales. A remarquer les triolets de la fin dont l'auteur se servira pour accompagner les développements de la seconde partie. A remarquer aussi

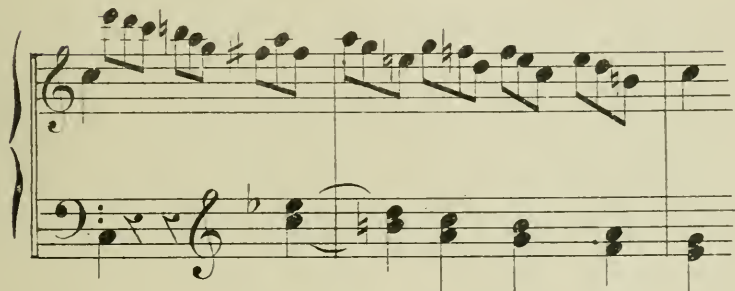
à la main gauche, dans le courant des développements de cette première partie, les rythmes suivants qui se trouvent dans la deuxième idée principale.

a)



etc.

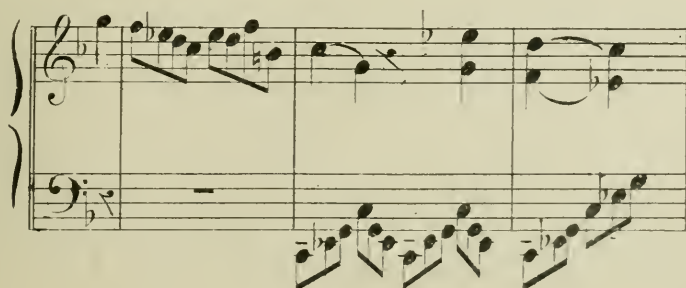
b)



etc.

Remarquez également que cette première partie se termine bien dans le ton de la dominante.

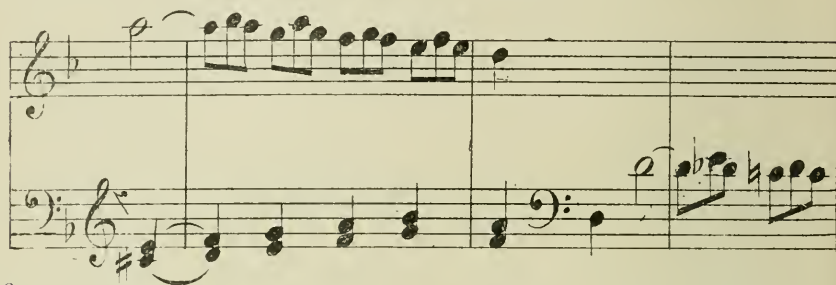
DEUXIÈME PARTIE. — D'abord : développement de la première idée principale par la première mesure en ut mineur.



etc.

A remarquer, comme nous le disions plus haut, que l'accompagnement de ce développement se trouve à la fin du premier morceau.

La seconde idée principale se trouve à son tour développée une vingtaine de mesures plus loin, mais transposée à la tonique.



etc.

La première idée principale est exactement reproduite ensuite dans le ton principal telle qu'elle est entendue au début de la première partie. Dans toute sonate, cela est absolument nécessaire. Comme on l'a dit, il y a des exceptions, mais fort rares. Pendant toute cette seconde partie, l'auteur, tout en rappelant les idées de la première, lâche un peu les rênes et se laisse aller à des inspirations dont il puise le rythme dans la première partie.

2^o Deuxième Morceau : *ANDANTE* ou *ADAGIO*

(ou tout autre mouvement lent)

Les *andante* et *adagio* qui constituent le deuxième morceau d'une sonate ont à peu près la même forme que celle de l'*allegro*, mais plus restreinte. Ils comprennent généralement aussi deux parties dont la première se termine également dans le ton de la dominante, si le morceau est majeur, ou dans celui du ton majeur placé une tierce mineure au-dessus du ton original, si le morceau est mineur. La deuxième partie ramène aussi la première idée principale. Les développements sont plus courts que dans les *allegro*.

3^o Troisième Morceau : *MENUET* ou *SCHERZO*

a. Le *menuet* proprement dit se compose de deux parties.

La première partie comprend généralement une seule idée principale de huit mesures, suivie quelquefois d'une idée accessoire.

Dans le premier cas, l'idée principale se termine dans le ton original; dans le second, l'idée accessoire est écrite et se termine dans le ton de la dominante. Cette première partie est répétée dans ces cas par une reprise.

La deuxième partie est également répétée par une reprise. Elle commence par le développement des idées contenues dans la première partie, ou même par une idée nouvelle, mais pour aboutir à la reprise de l'idée principale du début, et dans le ton original. Cette idée principale peut subir des modifications, transformations, allongements.

Le *menuet* est suivi d'un *trio*. Le *trio* comprend également deux parties, avec reprises. L'idée du *trio* doit être nouvelle et traitée dans un des tons voisins ou relatifs. Le plan du *trio* est analogue à celui du *menuet*.

Immédiatement après le *trio*, on reprend le *menuet* proprement dit, mais sans faire les reprises.

Le *menuet* est écrit à trois temps.

b. Scherzo. — Le *scherzo*, composé dans la mesure à trois temps et quelquefois à $6/8$ (qu'on peut réduire à une double mesure à $3/8$) ressemble entièrement au menuet, quant à sa facture. Son rythme est plus léger, en quelque sorte plus badin.

Il y a cependant de rares *scherzi* écrits à deux temps (C. f. : la 18^e sonate de Beethoven) : mais, dans ce cas, le mot *scherzo* signifie plutôt qu'il faut donner au morceau une allure légère.

NOTA. — Chacun de ces morceaux est généralement terminé par une *coda*, sorte de péroraison du discours musical. La *coda* rappelle le plus souvent la première idée principale.

4^o Quatrième Morceau

Le quatrième morceau d'une sonate est généralement composé dans un rythme vif : *allegro*, *presto*, etc.

Il affecte le plus souvent la forme du *Rondo*.

Dans le *rondo*, l'idée principale revient plus souvent, comme à la *ronde*.

Tandis que dans l'*allegro* la seconde idée principale se poursuit dans la même tonalité (dominante) jusqu'à la deuxième partie, dans le *rondo* la première idée principale réapparaît dans sa ton-

lité originale. Il en est de même de la seconde partie qui fait entendre l'idée principale au moins une fois.

En résumé, la première idée principale d'un morceau est de beaucoup la plus importante, puis vient la seconde idée principale qui, cependant, a aussi son importance capitale. Les développements sont, la plupart du temps, tirés de ces deux idées. Pourtant, nous avons de nombreux exemples d'idées secondaires qui diffèrent entièrement des idées principales.

Les tonalités des divers morceaux qui composent une sonate doivent être voisines ou relatives. Le dernier morceau doit être écrit dans le ton du morceau du début. Cependant, si la sonate a son premier morceau en mineur, le dernier peut être en majeur.

Nous avons donné le plan général de la sonate. Cependant il arrive que ce plan n'est pas toujours observé. On rencontre, par exemple, dans les sonates, des *thèmes variés*, de courts *andante* ou *adagio* précédant les *allegro* et parfois même des *andante* formant le premier morceau de la sonate. Ce sont des fantaisies auxquelles se sont livrés les compositeurs. La *sonate classique*, la vraie sonate doit remplir les conditions précédemment indiquées.

Le *concerto* est une œuvre destinée à faire valoir un instrumentiste. Il se compose de trois parties : *allegro - andante - final*.

L'*andante* comporte le même plan que celui de la sonate.

Le *final* celui du *rondo*.

Dans l'*allegro* du début on distingue trois *solis*. Chaque *solo* est précédé d'un *tutti* de l'orchestre qui permet à l'exécutant de se reposer. Le plan général se rapporte à celui de l'*allegro* de la sonate, quant aux modulations.

Dans le premier et le troisième morceau du *concerto*, une *cadence* se trouve intercalée, généralement d'une exécution très difficile.

La *cadence* est facultative dans le dernier morceau.

Nous avons dit que la forme de la sonate était la base de toute composition musicale. Cette assertion est certes vraie, mais il ne faut pas en conclure qu'on y soit astreint au point de reproduire toujours le même plan. On tomberait alors dans une fastidieuse monotonie. Le compositeur est libre de se laisser aller à son ins-

piration et même de créer des formes qui paraîtront nouvelles. Mais, si l'on examine de près les différentes compositions musicales, on reconnaîtra facilement qu'elles se rapprochent plus ou moins d'une forme générale, la forme de la sonate.

Certaines formes de composition exigent une mesure bien définie. Citons parmi les plus employées :

La *valse*, à trois temps. De même : le *menuet*, cité plus haut à propos de la sonate ;

La *mazurka* ;

La *polonaise*, dont les terminaisons de phrases ou de membres de phrase se font sur un des tons faibles ;

La *sarabande* ; le *pas-se-pied* ; la *gaillarde* qui sont des variétés de menuets plus ou moins mouvementés.

A deux temps :

La *polka* ; la *gavotte* ; la *gigue* ; la *bourrée* ; la *saltarelle* : le *rigaudon* ; le *tambourin* ; la *passacaille* ; la *pavane* ; la *musette*. Ces trois derniers admettent aussi la mesure à trois temps. La *musette* est quelquefois intercalée comme *trio* dans la *gavotte*.

A quatre temps :

Les *marches* (ou à deux temps) ; le *pas redoublé* (généralement à deux temps) ; les *marches religieuses* se traitent quelquefois à trois temps, comme la *Marche Solennelle*. Meyerbeer a écrit des *marches aux flambeaux* à trois temps qui sont plutôt de véritables *polonaises*.

Dans la composition pour piano, les formes varient à l'infini ; elles affectent un développement important ou restreint. On comprend facilement que l'analyse de ces morceaux est chose facile, si l'on se rappelle qu'elle touche de plus ou moins près à celle de la sonate.

L'*Etude* est une composition destinée au développement du mécanisme. Cependant de nombreux recueils d'études présentent une forme gracieuse et ont quelque affinité avec la musique de salon, telles les études de Stéphen Heller.

D'autres, comme la plupart des études de Czerny, Cramer, etc., sont des exercices de pure virtuosité, non pas qu'elles soient

exemptes du caractère musical, mais parce qu'elles visent un but particulier: l'habileté de l'exécutant.

Les *études* et les *morceaux de genre* peuvent être traités dans n'importe qu'elle mesure.

Musique Vocale

La musique *vocale* est appelée ainsi parce qu'elle est exécutée par le plus merveilleux des instruments de musique, la voix humaine.

Tantôt la voix est seule prépondérante, tantôt elle est unie intimement à l'orchestre ou à l'accompagnement. Nous ne nous arrêterons pas à l'importance de la voix dans les œuvres dramatiques et religieuses, opéras, oratorios, messes, etc. Cette importance se manifeste, soit dans les soli, les duos, trios, etc., soit dans les chœurs qui forment des masses imposantes.

Nous voulons simplement mentionner quelques formes de compositions spéciales à la musique vocale.

Le *motet* est une composition religieuse à une ou plusieurs voix, sur un fragment de texte sacré.

Le *lied* ou *mélodie* généralement à une voix.

Le *madrigal* à une ou plusieurs voix.

La *chanson*, la *romance*, à une voix.

Quelques Renseignements sur la Musique Vocale

Les voix sont partagées en deux catégories principales: les *voix d'hommes* et les *voix de femmes*. Les voix d'enfants sont rangées dans la catégorie des voix de femme.

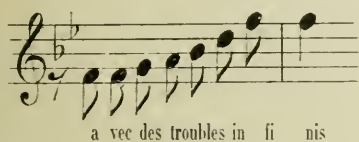
Les voix de femme sont divisées par registre, comme les voix d'homme du reste. Les premières comprennent les soprani, les mezzo-soprani, les contralti. Les secondes comprennent les ténors, les barytons, les basses. Les voix d'hommes sont à l'octave grave des voix de femme. Il est d'usage de noter la partie du ténor en clé de sol, mais les notes sont écrites une octave au-dessus des notes réelles.

L'expression *a capella* indique que le chœur doit être exécuté sans accompagnement.

La *voix de poitrine* est celle que donne naturellement le chanteur, la *voix de tête* qu'on emploie parfois dans le registre aigu par le rétrécissement artificiel de l'appareil vocal donne à la voix un timbre plus grêle.

Dans la musique vocale chaque syllabe correspond à une note ou plusieurs notes. Dans le premier cas quand les notes sont des croches, doubles, triples ou quadruples, chacune des figures de notes doit correspondre à chaque syllabe. Dans le second cas, quand plusieurs notes appartiennent à une même syllabe, il est préférable de les réunir par une, deux, trois ou quatre barres.

Exemple :



CHAPITRE V.

Dictée Musicale

Pourquoi néglige-t-on la *dictée* dans la plupart des éducations musicales ? on serait bien en peine de donner une réponse à cette question. La *dictée* nous paraît nécessaire, elle contribue à la rapidité des progrès en familiarisant l'oreille de l'élève avec les rythmes et les intervalles. C'est l'occasion de répéter ici qu'il est imprudent de faire deux choses à la fois. On dira que l'élève arrivera facilement à reconnaître les intervalles et à apprécier la hauteur exacte d'un son par le seul fait qu'il travaille un instrument. Nous ne sommes pas de cet avis. *Tout* doit concourir à la formation du musicien et *rien* ne doit être négligé. L'avantage de la *dictée* est de fixer l'attention de l'élève sur l'ensemble et les détails d'un dessin

mélodique chanté ou exécuté par le professeur. Mais il faut procéder par ordre. Le premier soin du professeur sera de bien faire apprécier à l'élève le rapport entre les sons naturels en se basant sur la gamme modèle de *do*. Partant d'un son de cette échelle diatonique, il cherchera, par l'audition d'un son plus grave ou plus aigu, à faire sentir ce mouvement descendant ou ascendant. L'élève qui hésiterait à se prononcer, après des exercices fréquemment répétés, prouverait l'absence complète de dispositions musicales. Cependant les débuts peuvent amener quelques déceptions. Il faut au professeur une grande patience. A moins de cas particuliers, on peut arriver à former l'oreille. Le plus difficile est de *fixer l'attention*, de savoir *faire entendre*. Il y a plus de sourds volontaires qu'on ne croit.

Après avoir traité tous les intervalles, mais sans altérations, on peut commencer les études de rythme dans les différentes mesures, mais toujours en procédant du simple au composé, et de plus en aidant habilement l'élève. Il ne faut pas craindre de répéter plusieurs fois la même phrase pour lui permettre de corriger s'il y a lieu. Il est même préférable de donner un fragment à la fois, une ou deux mesures, par exemple, et de reprendre le tout pour terminer. Après s'être assuré que l'élève a bien fait sa dictée, le professeur la lui fera solfier, et plus tard harmoniser quand il sera plus avancé.

Quelques exercices de rythmes différents sur une même note ne seront pas inutiles.

Les *altérations* amèneront généralement des difficultés pour l'élève. Il est bon, pour commencer, de les introduire rarement.

Puis, l'étude particulière de tous les tons majeurs et mineurs complèteront les exercices de *dictée*. L'élève s'exercera à reconnaître, à l'audition, la tonalité d'un morceau, les modulations, la mesure.

La *dictée* a donc son utilité. Elle développera, chez l'élève, l'esprit d'analyse qui manque si souvent, et contribuera à la formation de son oreille, Il est à souhaiter que ces exercices soient fréquemment employés. On en appréciera du reste l'importance par la rapidité des progrès.

CHAPITRE VI

De la Critique Musicale

On entend par *critique*, le jugement porté sur une œuvre littéraire ou artistique.

La *critique musicale* a pour objet les productions des compositeurs.

Pour bien juger une œuvre il faut, avant tout, la connaître. Porter un jugement prématuré ou se laisser aller au parti pris, ce serait s'exposer à l'erreur. Ajoutons que l'amateur de musique éclairé saura distinguer, dans une œuvre musicale, la perfection de la forme, la richesse de l'harmonie et de l'orchestration, l'élévation des idées. Nous ne saurions trop recommander la fréquente audition des chefs-d'œuvre de l'art musical, si propres à développer le bon goût et à éveiller en nous les sentiments les plus élevés. Ce serait le meilleur acheminement vers un esprit de critique juste et réfléchi. Notre grande école française vaut bien la peine qu'on l'étudie de près, puisqu'elle a atteint un degré de perfection qui fait la gloire de notre pays.

CHAPITRE VII

Orchestration

L'*orchestration* est l'art de combiner les diverses parties d'un orchestre, d'associer les diverses sonorités des instruments qui le composent.

Voici la classification de ces divers instruments. Nous suivrons l'ordre qu'ils occupent dans la *partition* (1) :

Premier groupe : Instruments en bois ;

(1) La *partition* est la réunion de toutes les parties destinées aux différents instruments de l'orchestre. Ces parties sont superposées et notées chacune sur une portée spéciale.

Deuxième groupe : instruments en cuivre ;

Troisième groupe : instruments à percussion ;

Quatrième groupe : instruments à cordes ;

Nous donnerons plus loin la disposition de l'orchestre moderne avec l'étendue des instruments et la clé qui convient à chacun d'eux.

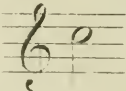

Premier groupe : INSTRUMENTS EN BOIS

I. — La *petite flûte*. — La petite flûte dont l'emploi est plutôt moderne possède une embouchure libre et latérale et permet l'exécution des traits les plus rapides. C'est l'instrument le plus aigu de l'orchestre. Il résonne à l'octave de la grande flûte. On doit l'employer très sobrement sous peine de tomber dans la trivialité.

II. — La *grande flûte*, dont le mécanisme et le doigté sont les mêmes que pour la petite flûte, possède une sonorité très douce, surtout à partir de la deuxième octave, et convient à l'expression des idées poétiques, au chant pastoral, à la gaieté.

III. — Le *Hautbois*. — Le hautbois est l'instrument champêtre par excellence, il possède une anche double et est propre à exprimer la mélancolie, la tendresse, la douleur, la gaieté rustique. Son emploi à l'orchestre doit être réglé par le bon goût, car son abus amènerait vite la lassitude de l'auditeur.

IV. — Le *Cor anglais* est moins fréquemment employé que le hautbois. C'est le même instrument mais son diapason se trouve baissé une quinte plus bas.

La note  fera donc entendre le son 

Le cor anglais exprime surtout la douleur et la tristesse.

V. — La *Clarinette* est un instrument à anche simple et est fabriquée dans divers diapasons. Les modèles les plus fréquents sont la clarinette en *ut*, en *si* b , en *la*.

Dans les *harmonies* et *musiques militaires* on se sert aussi de la *petite clarinette* en *mi* b . Son emploi est proscrit dans l'orchestre, à moins d'un effet spécial voulu par le compositeur. Mais qu'entend-

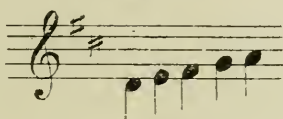
t-on par clarinette en *ut*, en *si* \flat , en *la*? Il suffit, pour bien comprendre ces différentes appellations, de comparer ces tonalités avec la gamme de *do* du diapason normal qui est celui du piano. La clarinette en *ut*, en faisant la gamme d'*ut*, correspond donc à cette gamme, telle que nous la faisons au piano. La clarinette en *si* \flat , celle en *la*, en faisant la gamme d'*ut*, font donc entendre la gamme de *si* \flat , la gamme de *la*, telles que nous les faisons au piano. Il s'ensuit que, si l'on veut exécuter une gamme à l'unisson (dont le doigté est le même), la clarinette en *ut* jouera la même que celle exécutée sur le piano, la clarinette en *si* \flat devra jouer un ton plus haut, la clarinette en *la* un ton et demi plus haut.

Exemple : Un morceau est écrit en *ré* au piano,

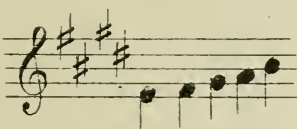
Piano



Même notation à la clarinette en *ut*



Ton de *mi* pour la clarinette en *si* \flat



Ton de *fa* pour la clarinette en *la*



Si la clarinette est un instrument de virtuosité, elle convient aussi aux mélodies, aux idées gracieuses. Son timbre est riche, pur, expressif. La clarinette en *si* \flat , est la plus employée, puis celle en *la*. Parfois ces deux clarinettes sont employées à tour de rôle, la clarinette en *ut* l'est peu.

Il y a aussi, mais d'un usage plus rare, la *clarinette-alto* en *fa*; la *clarinette-basse* en *si* \flat , qui donne l'octave grave de la clarinette en *si* \flat .

VI. — Le *basson* est un instrument à anche double, on peut le

considérer comme la basse du hautbois. Son timbre est très varié. On peut lui confier certains passages d'agilité, son emploi est très souvent utilisé pour exprimer des idées bouffonnes et même grotesques.

Le *contrebasson* donne l'octave grave du basson, c'est l'instrument le plus grave de l'orchestre, il est souvent remplacé par le sarrusophone, instrument également à anche double, ayant la même étendue que le contrebasson.

Deuxième Groupe : INSTRUMENTS EN CUIVRE

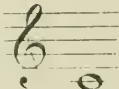
Le *cor d'harmonie* est un instrument à embouchure, formé par un tube de forme conique, mais enroulé sur lui-même. La vibration complète de la colonne d'air formée par ce tube produit un son fondamental qui varie avec la longueur de ce tube. La pression des lèvres de l'exécutant permet à la colonne d'air de se diviser et, par ce moyen, peut produire l'audition successive des harmoniques de ce son fondamental.

Au moyen des *tons de rechange*, tuyaux qui s'adaptent au corps principal de l'instrument, on peut obtenir les différents sons fondamentaux. Le cor change de nom suivant le son fondamental obtenu. Ainsi, si le ton choisi est *mi*, le cor est en *mi*.

La notation ne varie pas. Le cor en *mi* aura donc sa fondamentale représentée par la note *ut*. Bien entendu le ton choisi sera en rapport avec la tonalité générale de l'orchestre.

Le son, dans le cor, est entendu une octave plus bas que dans la notation.

Prenons par exemple le cor en *mi*.

La note  ne fait pas entendre

le son  mais bien le son 

De plus, tous les sons n'ont pas la même justesse. On les divise en deux catégories : les sons *ouverts* et les sons *bouchés*.

Les sons *ouverts* appartiennent à l'échelle des harmoniques.

Les sons *bouchés* sont obtenus en introduisant la main dans le pavillon du cor. Cette opération dénature légèrement le son ouvert, et permet l'audition de sons intermédiaires dont l'intonation et le timbre sont assourdis. On ne les emploie guère isolément, mais plutôt comme notes de passage.

Le cor est un instrument qui produit sur l'auditeur les plus puissantes sensations par l'expression des sentiments les plus divers. Il est héroïque, champêtre quand il sonne la charge, tendre, mystérieux, mélancolique, rude parfois.

Le *cor à pistons*, ou *cor chromatique*, est le même instrument que le précédent, avec cette différence que tous les degrés chromatiques de la gamme sont émis en sons ouverts au moyen d'un mécanisme à pistons. Le cor chromatique en fa est le plus usité, après lui le cor en mi.

II. — La *trompette* est, comme le cor, un instrument à embouchure, et possède à peu près la même échelle harmonique.

On peut aussi lui adapter des tons de rechange. Les sons bouchés n'existent pas. Comme pour le cor, la notation est invariable, quel que soit le ton employé. Le diapason de la trompette est à l'octave supérieure de celui du cor. La trompette se prête admirablement à la répétition rapide des mêmes sons, aux sonneries d'un caractère militaire.

La *trompette à pistons*, ou *trompette chromatique*, est le même instrument que le précédent, avec cette différence que tous les degrés chromatiques de la gamme sont émis au moyen d'un mécanisme à pistons.

III. — Le *cornet à pistons* a le tube moins long que celui de la trompette. Sa sonorité est peu distinguée. C'est plutôt un instrument populaire qui trouve surtout sa place dans les musiques d'harmonie. Il est propre à l'exécution des passages rapides, des notes répétées. Son principal ton est celui de *si* ♭.

IV. — Le *trombone ténor* est le seul employé dans les orchestres français. Nous ne nous occuperons donc pas du *trombone*

alto (plus aigu, à la quarte supérieure) ni du *trombone-basse* (plus grave, à la quarte inférieure).

Il y a dans l'orchestre deux sortes de trombones, le *trombone à coulisse* et le *trombone à pistons*.

Le premier est formé par deux tubes qui s'engagent l'un dans l'autre. L'allongement ou le raccourcissement de la coulisse abaisse ou élève le son fondamental et, par cela même, ses harmoniques. Au moyen des diverses positions, on obtient l'échelle chromatique des sons.

Le second est le même que le précédent avec cette différence que la coulisse est remplacée par un mécanisme à pistons qui en rend l'exécution plus commode.

Le trombone est, avec la trompette, l'instrument le plus éclatant de l'orchestre, son juste emploi produit les effets les plus divers, selon les sentiments que lui confie le compositeur.

V. — L'*ophicléïde* est presque complètement abandonné. Il est remplacé avantageusement par

VI. — Le *tuba*: C'est la basse des instruments de cuivre.

VII. Le *saxhorn-alto* ou *bugle* est surtout employé dans les fanfares et musiques militaires.

Troisième Groupe : INSTRUMENTS A PERCUSSION

I. — La *grosse-caisse* (gros tambour) est frappée avec une *mailloche* à l'extrémité de laquelle se trouve un gros tampon très dur.

II. — Les *cymbales* sont des plaques de cuivre, de forme ronde qu'on heurte en les frottant l'une contre l'autre. On peut avec la grosse caisse seule ou les cymbales seules obtenir des effets spéciaux. Autrefois le même instrumentiste jouait les deux instruments. Cet usage tend à disparaître de plus en plus.

III. — Le *tambour* est un cylindre creux de bois ou de laiton dont les deux fonds sont garnis de peau d'âne tendue, sur l'une desquelles on frappe alternativement ou simultanément avec deux baguettes.

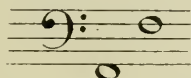
IV. — Le *triangle* est une barre d'acier deux fois recourbée. On le frappe avec une tige du même métal.

NOTA. — La grosse-caisse, les cymbales, le tambour et le triangle forment ce qu'on appelle la *batterie*.

Certains instruments à percussion trouvent parfois leur emploi à l'orchestre : le *tambourin*, le *tambour de basque*, le *tam-tam*, les *castagnettes*, etc.

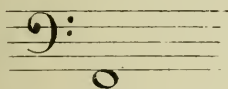
Tous les instruments énumérés ci-dessus produisent des sons indéterminés. D'autres produisent des sons déterminés. Les plus importants de cette dernière catégorie sont :

Les *timbales* (cloches hémisphériques fermées par une peau tendue). Elles sont au moins au nombre de deux, quelquefois trois et même quatre. De grands musiciens ont souvent rempli les fonctions de timbaliers dans les orchestres. L'accord des timbales est facultatif mais compris dans l'octave

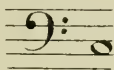


les deux timbales sont d'inégale grandeur.

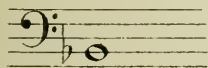
La plus grande est généralement accordée de



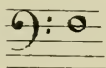
à



; la plus petite de



à

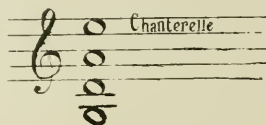


Cet accord s'obtient au moyen de vis équidistantes qui permettent de tendre à volonté les membranes qui recouvrent ces hémisphères en cuivre. L'accord donne généralement la tonique et la dominante du ten dans lequel elles sont employées. L'accord peut naturellement être changé dans le courant d'un morceau, selon les modulations, mais le temps nécessaire doit être donné au timbalier pour opérer ce changement, les timbales peuvent produire des effets particulièrement impressionnants.

Après les timbales, et, à sons déterminés, les *cloches*, le *xylophone*, le *carillon*.

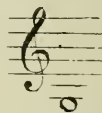
Quatrième Groupe. — INSTRUMENTS A CORDES

I. — Le *violon*, le roi de l'orchestre, possède quatre cordes (en boyau de mouton) accordées de quinte en quinte.



La quatrième corde est entourée d'un fil métallique.

La note la plus grave du violon est le



mais son étendue dans l'aigu est pour ainsi dire illimitée et varie avec l'habileté des instrumentistes.

L'*archet*, enduit de colophane, met les cordes en vibrations.

Le *pizzicato* s'obtient en pinçant la corde avec l'extrémité de l'un des doigts de la main droite.

On modifie la sonorité ordinaire du violon à l'aide de la *sour-dine*, petit appareil qu'on applique sur le chevalet.

Indépendamment des sons ordinaires on peut obtenir, sur le violon, les *sons harmoniques* en effleurant la corde.

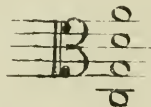
Les doubles notes sont également praticables sur le violon, mais toutes ne sont pas exécutable.

Il y a, généralement à l'orchestre, deux parties de violon.

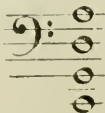
II. — L'*alto* est un instrument qui tient le milieu entre le violon et le violoncelle.

Il est accordé une quinte plus bas que le violon, une octave plus haut que le violoncelle.

Soit :



III. — Le *violoncelle* est accordé comme ceci :

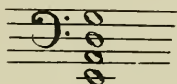


Tout ce qui a été dit sur le violon s'applique à l'alto et au violoncelle.

Cependant il faut noter la grande différence de sonorité qui existe entre ces instruments. Ces trois instruments sont mélodiques par excellence. L'alto convient surtout à l'expression des sentiments tristes, mélancoliques, tandis que le violon est propre à produire les sensations les plus diverses.

Le rôle du violoncelle est très varié, soit qu'il forme la basse de l'harmonie, soit qu'il forme l'accompagnement, ou que la mélodie lui soit confiée.

IV. La *contrebasse* est accordée de quarte en quarte :



mais les sons sont entendus une octave plus bas que la notation.

La contrebasse forme, le plus souvent, la basse de l'harmonie. Ce n'est pas un instrument de virtuosité. On peut, cependant, lui confier des passages d'une rapidité relative.

Quand une partie chorale se trouve dans une partition, on l'intercale généralement au milieu des cordes, entre l'alto et le violoncelle.

Disposition d'un chœur avec voix d'hommes :

Premiers Ténors ;
Deuxièmes Ténors ;
Barytons ;
Basses.

Avec voix de femmes : Soprano aigu ;
Soprano ;
Mezzo Soprano ;
Contralto.

Chœur mixte (hommes et femmes) :

Soprano ;
Contralto ;
Ténors ;
Basses.

NOTA. — Un chœur sans accompagnement s'appelle *orphéon*. L'orphéon est de création récente (1833), son fondateur est Wilhem.

La Harpe

La *harpe* figure de plus en plus dans nos grands orchestres.

C'est un instrument à cordes pincées. La harpe se joue, comme le piano, avec les deux mains, la main gauche pince les cordes graves et la droite les cordes aiguës.

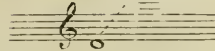
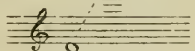
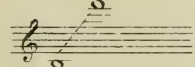

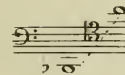
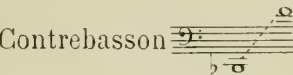
Son étendue est de cinq octaves.

M. Gustave Lyon, le savant directeur de la maison Pleyel, a inventé, il y a quelques années, la « harpe chromatique sans pédales » par opposition à la harpe à pédales dont la manœuvre est des plus compliquée.

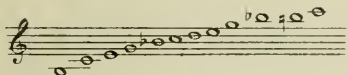
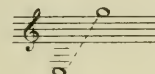

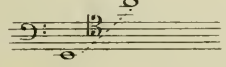

La harpe est un instrument indépendant et ne fait partie d'aucun groupe à l'orchestre.

Orchestration ordinaire pour Symphonie

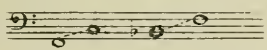
Bois

- Petite flûte (ou piccolo) 
- Grande flûte 
- Hautbois  (Cor anglais en fa : même notation, donne l'octave en-dessous).
- Clarinettes  (Clarinette basse en si^b : même notation, donne l'octave en-dessous).
- Bassons  Contrebasson  (octave grave).


Cuivres

- Cors  Donne l'octave grave (notation invariable quel que soit le ton réel).
- Trompettes en fa  Cornet à pistons 
- Trombones 
- Tuba, Ophicléide ou Saxhorn-basse 

Percussion

- Timbales 
- Triangle
- Tambour ou Caisse roulante
- Grosse-Caisse
- Cymbales

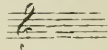
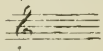
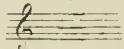



Harpes

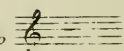
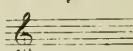
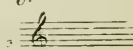
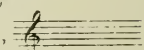
- 

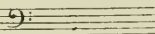
Cordes et Parties vocales

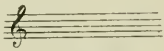
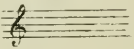
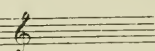

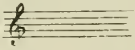
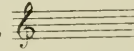
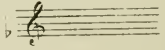
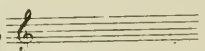
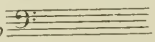
- Premiers violons
- Deuxièmes violons
- Altos
- Chant {
- Violoncelles
- Contrebasses

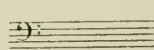
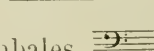
Orchestration pour Harmonie

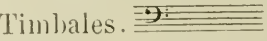
Petite flûte en ré 
Grande flûte en ut 
Hautbois en ut 
Petite clarinette en mi 
Clarinette solo et premières en si 
2^e et 3^e clarinettes en si 

Saxophones { Soprano en si 
Alto en mi 
Ténor en si 
Baryton en mi 

Basson en ut 

Trompettes en mi 
1^{er} et 2^e pistons en si 
Cors en mi 
1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e trombones en ut 
Bugle en mi 
1^{er}, 2^e bugles en si 
1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e altos en mi 
Barytons en si 
Basse en si 

Contrebasse { mi 
si 

Batterie { Timbales. 
Caisse roulante et caisse claire
Grosse-Caisse
Cymbales

Réduction d'Orchestre au Piano

Il n'est pas possible dans la réduction au piano d'une partition d'orchestre d'y rassembler toutes les parties. Il faudra donc ne jamais perdre de vue la mélodie prédominante qui est donnée par l'un ou l'autre des instruments, puis la basse. Il faudra ensuite rechercher les parties intermédiaires et celles formant l'accompagnement. Bien entendu, avec une grande habitude, la connaissance approfondie de l'harmonie est nécessaire.

Combinaison des différentes Familles d'Instruments

Nous avons dit que l'orchestre était composé d'instruments à vent, en bois et en cuivre ; d'instruments à percussion et d'instruments à cordes.

Tantôt ces différents groupes sont employés simultanément, tantôt ils occupent une place prépondérante dans l'orchestre, tantôt un seul de ces instruments est traité en soliste et accapare toute l'importance de la phrase musicale.

Pendant il convient d'assigner la première place aux cordes. Après les instruments à cordes, viennent les bois, puis les cuivres.

Il est à remarquer que le quatuor à cordes permet de grouper un grand nombre d'exécutants, tandis que les bois n'ont *généralement* chacun qu'un seul instrumentiste. Toutefois il y a souvent dans les grandes œuvres orchestrales, deux parties de flûte, clarinette, hautbois et basson.

Il y a également deux cors, quelquefois trois et même quatre, deux trompettes, trois trombones, un tuba.

La science de l'orchestration consiste donc dans le groupement de ces différentes familles, dans l'art d'associer leur sonorité. Dans l'orchestration rien n'est laissé au hasard, tout est calculé. On comprend facilement les combinaisons infinies que peut produire le mélange de ces divers instruments, les contrastes qu'ils peuvent offrir. Les différents timbres sont, pour le compositeur, ce

que les couleurs sont pour le peintre. Chaque instrument remplit une fonction particulière, et, de l'union bien comprise de ces diverses familles, il ressort une orchestration colorée, riche, en un mot un tableau exact représentant la pensée intime du compositeur.

Si la masse orchestrale peut produire les plus grands effets de force par l'emploi de tous les instruments, la même masse peut aussi atteindre à la plus extrême douceur. Il y a de nombreux exemples de ce fait.

Signalons certaines particularités qui se présentent dans la musique de théâtre. Il arrive parfois que le compositeur fait exécuter momentanément derrière la scène un orchestre invisible, l'illusion devient plus complète pour les spectateurs. Dans certaines scènes religieuses, l'orgue est quelquefois employé, mais toujours dans la coulisse, à moins qu'il ne fasse partie d'un oratorio ou autres compositions religieuses, exécutées dans une salle de concert.

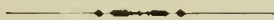
L'orchestre remplit aussi le rôle d'accompagnateur quand il accompagne les voix ou un instrument.

NOTA. — L'élève qui voudrait travailler sérieusement l'orchestration ferait bien de consulter le *traité d'instrumentation* d'Ernest Guiraud, que nous avons nous-même suivi et ceux de Gevaert, Berlioz, etc.

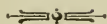
QUATRIÈME PARTIE



DE L'EXÉCUTION AU PIANO



QUATRIÈME PARTIE



DE L'EXÉCUTION AU PIANO

Position. — Doigté. — Lecture. — Accompagnement.

Transposition au Piano. — L'art de préluder.

Improvisation. — Etude de mémoire. — Musique d'ensemble.

Conseils généraux.

Nous abordons ici un point des plus intéressants pour l'élève, un point capital, c'est l'exécution au piano.

CHAPITRE PREMIER

Position au Piano et Conseils

Comment doit-on se tenir au piano ?

Question sérieuse qui réclame la plus grande attention, car une position défectueuse contractée au début des études compromettrait l'exécution et deviendrait par la suite impossible à redresser. Rappelons la parole d'un grand maître citée dans l'avant-propos : « Il vaut mieux faire que défaire. »

Combien attachent peu d'importance aux débuts !

Et pourtant ce sont les débuts qui décident de l'avenir du jeune élève. Nous ne saurions trop attirer l'attention sur ce point.

Contrairement à une idée assez généralement répandue, il est très important que l'enfant reçoive les premières notions d'un excel-

lent maître, attendu que ces premières notions seront la base solide de tout son savoir futur, et qu'il est désirable qu'elles aient dès lors un caractère artistique et attrayant dont les traces se puissent conserver toujours. » (A. Lavignac).

« Disons donc nettement que c'est une fausse économie, de la part des parents, de rechercher de petits professeurs de dernier ordre et sans expérience, sous prétexte qu'il ne s'agit que d'enseigner à un commençant. Enseigner à des commençants, c'est peut-être ce qu'il y a de plus difficile ; et pourtant c'est en grande partie de la direction initiale qui aura été donnée dès la première heure à leurs études, que dépendra le résultat auquel aboutiront finalement lorsqu'ils auront atteint l'âge d'adultes, toutes les peines qu'ils auront prises ou qu'on aura prises pour eux. » (A. Lavignac).

L'enfant au piano doit être *immobile*. Nous entendons par là qu'il ne doit pas faire de mouvements inutiles. C'est pourquoi le professeur ne prolongera pas les exercices préliminaires au-delà du degré de patience et d'attention que peut fournir un tout jeune élève.

Il est d'usage de se servir de sièges vulgairement appelés tabourets de piano. Ces tabourets doivent avoir de préférence une forme carrée et rester fixes quand on les a montés à la hauteur proportionnée à la taille de l'élève. Il doivent être, si c'est possible, légèrement inclinés vers le piano (pente de un ou deux centimètres). L'enfant s'y trouvera ainsi plus à l'aise. Nous ne préconisons pas le système (qu'on rencontre pourtant le plus souvent) qui consiste à faire tourner le tabouret sur un pas de vis. L'immobilité absolue est presque impossible à obtenir. Le meilleur tabouret serait un siège carré établi sur quatre tiges d'acier dont deux pourraient à volonté être plus élevées que les deux autres, ce qui permettrait d'avoir l'inclinaison voulue.

Les pieds doivent reposer par terre ou sur un tabouret de pied afin d'assurer l'équilibre. Quand plus tard l'élève pourra atteindre les pédales, la pression devra se faire sans secousse, sans mouvement du corps, rien qu'au moyen du pied. Les isolateurs en verre qui portent souvent le piano gênent la plupart du temps la position des pieds dans la manœuvre des pédales.

Les épaules doivent être immobiles. Beaucoup de jeunes élèves

ont la déplorable habitude de faire des mouvements d'épaule, sortes de tics nerveux. Le professeur aura bien soin de supprimer ce défaut dès le principe.

Le bras peut être subdivisé en plusieurs parties : le bras proprement dit, le coude, l'avant-bras, le poignet, la main, les doigts.

Le bras doit être également dans une immobilité absolue. Son intervention est admise dans certaines passages de force, comme nous l'avons vu au chapitre du style. Il n'est guère question de cette intervention aux débuts des études.

Le coude doit être constamment à la taille, il ne peut s'en écarter que si le trait appelle la main dans la partie grave ou aiguë du piano, et encore, dans ce cas, le coude doit toujours conserver sa tendance vers le corps. Nous ne sommes pas très partisan de certains procédés qui consistent à mettre sous les bras des enfants des livres ou encore à attacher les deux bras à la taille. Il faut leur laisser une certaine liberté car le jeu deviendrait bien vite raide, la souplesse de la main serait compromise. L'enfant finira par s'habituer de lui-même à cette position.

L'avant-bras doit également être immobile, sauf dans certains cas que nous avons vus, le poignet dans la direction horizontale de l'avant-bras.

La main aura nécessairement sa position normale.

Les doigts se subdivisent en trois parties (le pouce excepté) :

Les *phalanges*, les *phalangettes*, les *phalangines*.

Les doigts bien arrondis doivent faire office de marteaux et attaquer la touche directement.

Recommandons ici de ne pas chercher à produire un son fort, si le doigt ne le peut pas, car la force doit venir uniquement du doigt, elle augmentera avec l'âge. Si l'enfant prenait l'habitude de jouer du bras, c'en serait fait de son talent de pianiste. Le doigt doit attaquer la touche blanche au milieu de sa partie rectangulaire (en deçà des touches noires), et les touches noires vers leur bord. Le pouce, pour aucune raison, ne doit quitter la position qu'il occupe au-dessus du clavier.

Il faut absolument éviter les mouvements du coude quand on passe le pouce après un autre doigt dans les gammes, les arpèges, ou les traits. Le pouce doit passer aussi sans mouvement de la

main, pour ainsi dire inaperçu, sa force doit être égale à celle des autres doigts. Cette étude préliminaire est capitale.

Quelle attention l'enfant doit-il apporter ? Où son regard doit-il être dirigé ?

Cette question est plus importante qu'on le suppose. L'élève doit avant tout suivre les conseils du maître, j'entends un maître expérimenté. Celui-ci l'habitue à lever la tête en jouant. Les jeunes élèves tendent tous à se courber sur le clavier. Il faut que l'enfant se familiarise dès le début avec les touches, que son intelligence seule guide ses doigts et non la routine. Une faute vient-elle d'être commise, un coup d'œil rapide lui montrera où il a péché, ou mieux encore son oreille la lui fera rectifier. Aussitôt que l'enfant s'est bien rendu compte de la position des touches, quelques exercices préliminaires donnés très lentement par le professeur seront très utiles pour lui inculquer cette excellente habitude de jouer sans regarder le clavier. C'est du reste un bon moyen pour combattre la raideur du poignet.

Remarquons ici en passant que les grands improvisateurs ne prêtent aucune attention à leur clavier, et ont généralement le regard perdu dans le vague ; ils suivent une idée à laquelle leurs doigts obéissent sans être arrêtés par le mécanisme.

La tenue des mains a donc une importance telle que sans elle on ne peut acquérir un mécanisme sûr et correct.

Sans les condamner nous ne sommes pas personnellement très partisan des guide-mains, ni des bagues plombées qu'on applique sur certains doigts faibles, notamment le quatrième. Tous ces appareils tendent du reste à disparaître. La position normale de la main et l'indépendance des doigts doivent s'acquérir sans artifices.

A quel âge doit on commencer l'étude de la musique et du piano ?

On pourrait presque répondre : il n'y a pas d'âge. Nous connaissons de grands compositeurs qui ont commencé fort tard l'étude de la musique, à dix-huit ou vingt ans.

D'autres étaient des enfants prodiges comme virtuoses. On raconte que jusqu'à sept ans Beethoven ne témoignait aucun goût pour la musique, son père devait le battre pour le forcer à travail-

ler, tandis que Mozart étonnait à quatre ans par la précocité de son génie.

Quoi qu'il en soit, il nous semble utile pour la généralité des élèves et des amateurs de proposer un plan d'études. Toutefois avant de l'admettre, il faut tenir compte des aptitudes spéciales de chaque élève.

A sept ans on commencera le solfège. Pendant un an environ cette étude sera exclusive et correspondra à l'étude des lettres dans l'enseignement primaire. Au bout de trois mois quand l'enfant sait épeler, c'est-à-dire quand il connaît les notes dans les deux clés employées au piano et les silences, il apprendra à grouper les différentes valeurs de notes de façon à former un rythme. Quand le rythme est compris (j'entends un rythme élémentaire et fort simple) on commencera l'étude proprement dite du solfège.

On poursuivra cette étude, conjointement avec celle du piano, entre huit et neuf ans. Pendant les trois premiers mois l'élève fera bien de ne pas travailler seul au piano, car, livré à lui-même, il contracterait des défauts qui ralentiraient et peut-être compromettraient ses progrès. Après trois mois, un quart d'heure d'étude suffira dans la journée et, graduellement, l'enfant pourra augmenter son temps de travail.

La méthode *Lébert et Stark* est la meilleure, à condition qu'elle soit appliquée par un professeur compétent. Tous les renseignements nécessaires sont exposés dans la préface. Les exercices écrits dans un style contrepointé empêchent l'enfant de jouer par routine; sa jeune mémoire les retenant difficilement, il doit par conséquent prêter la plus grande attention et *lire* constamment.

Les méthodes qui renferment des exercices trop faciles à retenir doivent donc être supprimées.

A onze ans, on abordera la théorie de la musique, à treize ans les principes élémentaires de l'harmonie qui formeront le jugement et faciliteront même l'exécution au piano, en même temps qu'ils donneront une grande facilité pour l'interprétation des différents genres, c'est-à-dire pour le style.

A quinze ans l'histoire et la littérature de la musique seront fort utiles.

A seize ans on initiera l'élève à l'analyse, la dictée et la critique musicales, l'accompagnement au piano, l'art de préluder, puis à la musique d'ensemble. On n'oubliera pas un court exposé de la facture du piano.

C'est à quinze ou seize ans que plusieurs élèves (je parle des amateurs) peuvent être réunis en cours, car jusque là l'enfant ne peut se passer de leçons particulières. Les leçons particulières sont toujours indispensables, les cours sont utiles pour développer l'émulation.

En résumé, il faut procéder avec méthode et bien étudier le degré d'aptitudes de chaque élève.

Un professeur doit savoir plaire à l'élève, c'est-à-dire l'intéresser tout en restant énergique.

Les exercices journaliers sont indispensables, on veillera surtout à l'articulation indépendante des doigts.

Il ne faudrait pas cependant aller jusqu'à la fatigue. Certains exercices d'écartement donnent parfois la crampe qu'il faut éviter. Aussitôt qu'elle se fait sentir il est nécessaire de suspendre le travail. L'étude des gammes ne se fera qu'après un an ou deux d'exercices préliminaires et préparatoires. Il conviendra d'insister particulièrement sur la première, la gamme modèle de *do*, dont le doigté est fort douteux chez des élèves qui paraissent déjà avancés. L'élève devra veiller dans l'exécution des gammes à obtenir une égalité et un ensemble parfaits, de même dans les arpèges, ou il faut éviter de faire *entendre* le passage du pouce.

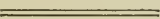
Il est bon dans l'exécution des gammes et arpèges, et même dans les exercices de toute nature, de passer de la force à la douceur ou vice-versa, d'y introduire des nuances de *crescendo* ou *decrescendo*.

Toujours il sera utile de travailler *les mains séparées*. De cette façon aucun détail n'échappera et l'exécution n'en sera que plus parfaite.

La main gauche fera l'objet d'une étude particulière, cette main étant généralement moins souple que l'autre.

Tous les exercices doivent être faits d'abord très lentement, en ayant soin de surveiller l'articulation de chaque doigt et la sonorité obtenue.

Nous le répétons, en terminant, un professeur expérimenté et qui aura à cœur les progrès de ses élèves saura adapter à chacun d'eux la méthode qui leur convient. De cette méthode dépendra le résultat final.



CHAPITRE II

Du Doigté

Le *doigté* détermine la position et la succession des doigts dans l'exécution d'un trait, d'une gamme, d'un arpège ou d'un accord, selon certains principes que nous allons développer.

Un *trait* est le plus souvent composé de fragments plus ou moins long de gammes ou d'arpèges, ou de succession d'accord.

LE DOIGTÉ DANS LES GAMMES

Parlons d'abord du *doigté* dans les gammes. Au premier abord il paraît compliqué, difficile à retenir. Il n'en est rien. Certes nous ne voulons pas dire que l'exécution des gammes soit chose facile, loin de là.

L'indépendance et l'égalité des doigts demandent de longues années d'étude, un travail persévérant. Ce n'est pas de cette indépendance et de cette égalité que nous parlons ici, mais du *doigté* considéré en lui-même, en tant qu'il est le cauchemar des jeunes élèves et souvent leur désespoir.

PRINCIPES DU DOIGTÉ DANS LES GAMMES.

Nous prendrons comme *pivot* le *troisième* doigt de chaque main (les doigts se numérotent en commençant par le

pouce).

Les cas suivants peuvent se présenter :

1° Les troisièmes doigts tombent ensemble. En montant la main droite dirige la main gauche. En descendant c'est le contraire.

2° Quand les touches noires entrent toutes dans la gamme: en montant le troisième doigt de la main gauche se met sur la première du groupe des deux touches noires, le quatrième sur la première du groupe des trois touches noires. De même en descendant à la main droite.

3° Le quatrième doigt de la main gauche tombe avec le troisième doigt de la main droite en montant. Et vice-versa en descendant.

En montant la main droite dirige la main gauche. En descendant, c'est le contraire.

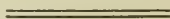
4° Quand la gamme commence par une touche noire on part du deuxième doigt à la main droite, du troisième à la main gauche sauf quand elle débute sur la première du groupe des trois touches noires. On met alors le quatrième à la main gauche, ce qui ramène au deuxième principe.

Exception. — On part aussi du deuxième doigt à la main gauche quand la gamme commence par une touche noire suivie d'une touche blanche et d'une autre touche noire.

5° On passe le pouce après une touche noire à la main droite en montant, à la main gauche en descendant, sauf exceptions qui ramènent au premier principe.

Par les expressions *en montant*, *en descendant*, nous entendons le parcours du clavier de *gauche à droite* (en montant) et de *droite à gauche* (en descendant).

NOTA. — Dans les doigtés que nous donnons plus loin, ceux placés entre parenthèses comptent pour la continuation de la gamme sur la deuxième octave.



Gammes à l'Octave

I. GAMMES MAJEURES

A.) Dièses. — En *do*.

1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

+ + + + + + +

Le doigté est donc invariablement.

1 2 3 -- 1 2 3 4

à la main droite en montant, à la main gauche en descendant.

Les troisièmes doigts tombent ensemble (premier principe).

En <i>sol</i>	}	même doigté, même principe.
En <i>ré</i>		
En <i>la</i>		
En <i>mi</i>		

En *si*.

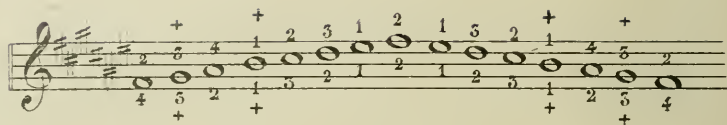
4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

+ + + + + + +

Toutes les touches noires sont employées.

L'élève remarquera que les pouces tombent ensemble dans le courant de la gamme, que les troisièmes tombent ensemble sur le *sol* #, bien que le deuxième et le cinquième principes lui suffisent pour l'étude de cette gamme.

En *fa* ♯ .

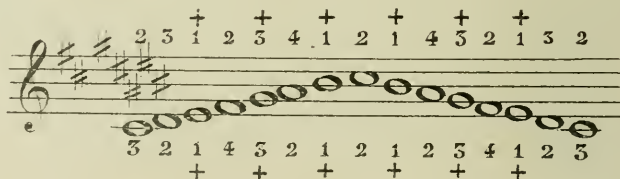


Même remarque pour les pouces et les troisièmes doigts.

A observer : Deuxième principe; quatrième principe pour l'exception du quatrième doigt qui commence la gamme à la main gauche au lieu du troisième, exception qui ramène au deuxième principe.

A observer aussi le cinquième principe.

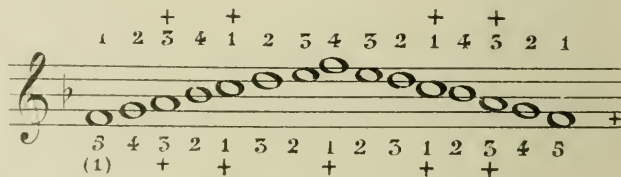
En *do*. ♯



A remarquer les pouces sur *mi* et sur *si*, les troisièmes sur *sol*.

A observer : Deuxième, quatrième et cinquième principes.

B.) Bémols. — En *fa*. — Les doigtés qui se trouvent entre parenthèses indiquent les doigts qui tombent sur le tonique au commencement de la deuxième octave.



L'élève remarquera que les pouces tombent ensemble dans le courant de la gamme, les troisièmes sur le *la*.

Quand on fait la gamme sur plusieurs octaves on met les troisièmes doigts ensemble sur le *mi* \flat , sauf dans le début et à la fin de la gamme en montant :

En *1a* \flat .

A observer : Cinquième principe; quatrième principe pour le début; premier principe dans le courant de la gamme sur deux ou plusieurs octaves.

En : <i>ré</i> \flat	}	enharmoniques de :	<i>do</i> \sharp	}	doigté de ces gammes
<i>sol</i> \flat			<i>fa</i> \sharp		
<i>do</i> \flat			<i>si</i>		

II. — GAMMES MINEURES

A. -- Dièses. — En *1a*. —

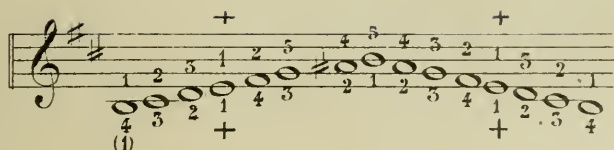
Doigté de la gamme modèle *do*.

Premier principe.

En *mi*

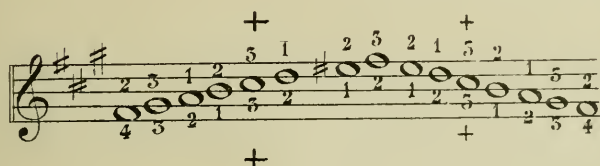
Même doigté, même principe.

En *si*.



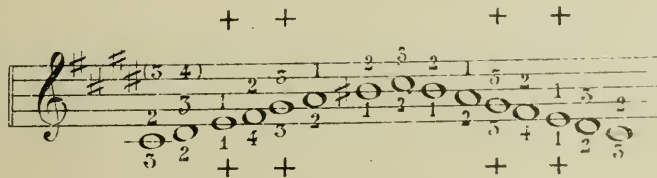
Même doigté qu'en *si* majeur, mêmes remarques.

En *fa* = .



A observer le quatrième principe pour le début, avec l'exception pour la main gauche ; le cinquième principe ; remarquez que les troisièmes doigts tombent ensemble sur le *do* = ; à observer le troisième principe pour le doigté du *fa* = et du *sol* = dans le courant de la gamme sur plusieurs octaves ; le deuxième principe pour la main gauche en montant. Il est à remarquer que ce deuxième principe est vrai aussi pour la main droite en descendant, car le troisième doigt tombe sur le *do* = qui fait partie du groupe des deux touches noires et que le quatrième tombe sur le *sol* = qui fait partie du groupe des trois.

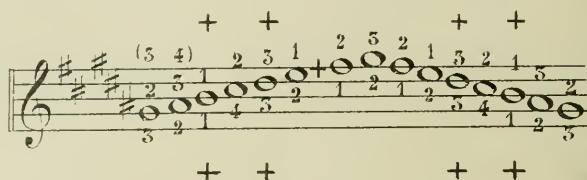
En *do* # .



A observer le premier principe pour les troisièmes doigts dans le courant de la gamme sur plusieurs octaves , le quatrième principe pour le début ; le cinquième principe.

A remarquer les pouces sur *mi*.

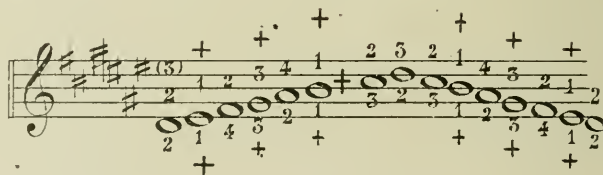
En *sol* =.



Même doigté que la précédente.

A observer le premier principe pour les troisièmes doigts dans le courant de la gamme sur plusieurs octaves ; le quatrième principe pour le début ; le cinquième principe.

En *ré* =.



A observer le cinquième principe pour la main droite. Il y a un semblant d'exception pour la main gauche ; mais on verra que ce principe est vrai aussi si on remarque que l'on passe le pouce après le *do* x , qu'on peut, à titre de point de repaire, considérer comme une touche noire. On pourra donc observer ici, plus exactement le deuxième principe que le cinquième. Remarquez que les troisièmes doigts tombent ensemble sur le *sol* #.

Il y a exception (énoncée au quatrième principe) pour le début de la gamme à la main gauche. Elle est amenée par la position que doit occuper le pouce sur le *mi* #. De plus, on ne peut passer

de doigt dans l'exécution des gammes après le passage des pouces. Si on commençait cette gamme à la main gauche par le troisième doigt on serait forcé de passer le deuxième. Celui-ci est donc tout indiqué.

En *1a* \sharp .

A observer le deuxième principe.

Remarquez que les troisièmes doigts tombent ensemble sur le *sol* \times (considéré comme touche noire).

Même exception pour le début à la main gauche que dans la gamme précédente, même remarque.

B. — Bémols. — En *ré*.

Doigté de la gamme modèle, Premier principe.

En *sol* } même doigté, même principe.
En *do* }

En *fa*

Même doigté qu'en *fa* majeur.

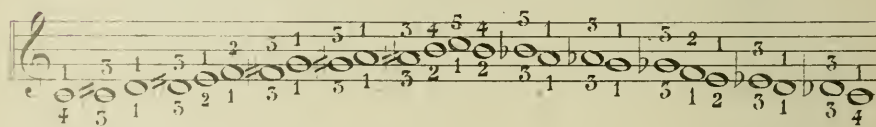
Ici le doigté semble s'affranchir des principes énoncés plus haut. Remarquez que les troisièmes doigts tombent ensemble sur le *la* \flat , les pouces sur *do*; qu'à l'aller à la main droite la succession des doigts 1 2 3 4 — 1 2 3 et à la descente à la main gauche le doigté de la gamme modèle : 1 2 3 — 1 2 3 4. L'élève remarquera que le quatrième doigt à la main gauche doit tomber sur le *sol*, le troisième à la main droite sur le *mi* \sharp ; il ne tiendra donc pas compte du cinquième principe.

En <i>si</i> \flat	}	enharmoniques de :	<i>la</i> \sharp	}	doigté de
En <i>mi</i> \flat			<i>ré</i> \sharp		ces
En <i>la</i> \flat			<i>sol</i> \sharp		gammes

Observation. — Il sera bon de s'attarder quelque temps sur l'étude de la gamme modèle *do* avant de continuer celle des autres gammes; de même sur la gamme en *si*, en raison de leur doigté qui, une fois bien compris, facilitera l'exécution des gammes suivantes.

Il sera aussi préférable de connaître toutes les gammes majeures avant d'aborder l'étude de leurs relatifs mineurs.

GAMME CHROMATIQUE



Les troisièmes doigts tombent ensemble sur toutes les touches noires.

Les deuxièmes doigts sont donc nécessaire sur le *fa* à la main droite en montant et sur le *mi* à la main gauche en descendant.

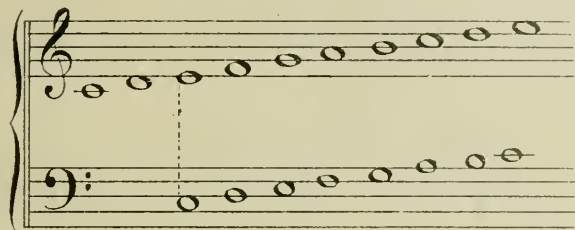
Il existe aussi un doigté qu'on emploie dans le style lié et soutenu, dans un mouvement plutôt lent. (C. F. : la 2^{me} partie de méthode Lébret et Stark).

Remarquez qu'en raison de leur caractère attractif les *dièses* sont employés en montant, les *bémols* en descendant. Les deux demi-tons naturels *mi-fa* et *si-do* sont respectés.

Quand l'élève possède bien le doigté des gammes à l'octave, l'étude des gammes à la *dixième*, à la *sixte*, à la *tierce* n'est plus qu'une question d'attention, puisque le même doigté est conservé.

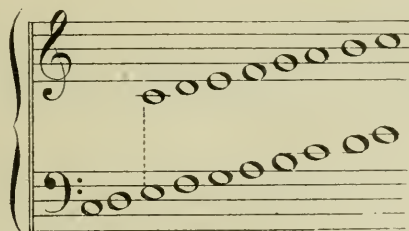
1° Dans les gammes à la *dixième* la main droite part la première, la main gauche commence quand la main droite forme avec elle l'intervalle de dixième.

La main gauche doit finir à la tonique accompagnée par la main droite.



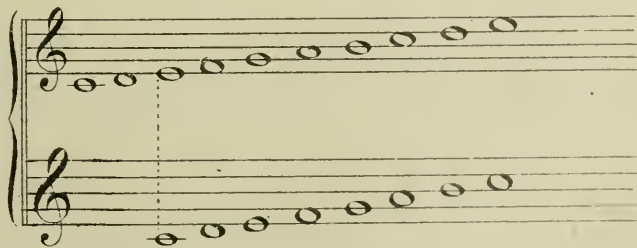
2° *A la sixte*. — C'est la main gauche qui commence. La main droite la rejoint quand elle forme avec elle l'intervalle de sixte.

La main droite doit finir à la tonique accompagnée par la main gauche.



3° *A la tierce*. — Comme à la dixième la main droite part la première, la main gauche commence quand elle forme avec elle l'intervalle de tierce.

La main gauche doit finir à la tonique accompagnée par la main droite.



Même procédé pour l'exécution des autres gammes.

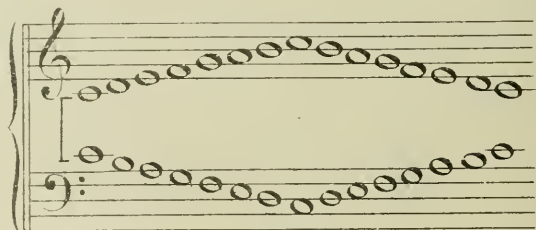
Je conseille ce doigté bien qu'il en existe d'autres comme on peut le voir dans différentes méthodes. Certains théoriciens font attaquer de suite la dixième, la sixte ou la tierce. Le doigté de la gamme (à l'octave) est même parfois changé. Ces exercices sont bons en ce sens qu'ils habituent l'élève à se servir de différents doigtés, mais on conviendra que le *doigté de fond* facilitera singulièrement la formation de nos jeunes pianistes.

C'est pourquoi nous les renverrons aux exercices spéciaux écrits par les différents maîtres du clavier.

Bien entendu il faut travailler les gammes sur plusieurs octaves.

GAMMES PAR MOUVEMENT CONTRAIRE

On part de la tonique à l'unisson, la main gauche par mouvement descendant, la main droite par mouvement ascendant.



Observation. — Il sera bon de travailler les gammes *staccato*, par le seul secours des doigts ou avec l'intervention du poignet.

Cette étude constitue un excellent exercice pour obtenir la souplesse.

GAMMES A LA DOUBLE TIERCE, A LA DOUBLE SIXTE

Je renvoie l'élève aux excellents exercices intitulés « Mécanisme » de C. de Bériot.

Ces gammes entrent déjà dans l'étude supérieure du piano

Consultez l'ouvrage de Moritz Moszkowski (op. 64) « l'Ecole des Doubles-Notes »

GAMMES A LA DOUBLE OCTAVE

La « Méthode des octaves » de Kullak me semble la plus intéressante. L'étude du poignet est indispensable pour l'exécution de ces gammes.

Il est bon de travailler les gammes en variant le rythme, soit en donnant les accentuations de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre notes, etc.; soit en établissant une mesure à deux, trois ou quatre temps.

Exemples :

The image displays seven musical staves, each illustrating a different rhythmic and accentuation pattern for a scale exercise. The notes are written on a five-line staff in treble clef, with a common time signature 'C' at the beginning of each line. The exercises are as follows:

- Staff 1: A simple scale with a common time signature 'C'. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 2: A scale with a common time signature 'C'. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 3: A scale with a common time signature 'C'. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 4: A scale with a 6/8 time signature. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 5: A scale with a 3/4 time signature. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 6: A scale with a 3/4 time signature. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.
- Staff 7: A scale with a 2/4 time signature. The notes are grouped in pairs, with an accent mark (>) placed above the first note of each pair.

Each staff concludes with the text "etc." to the right, indicating that the exercise continues beyond the shown notation.

L'élève cherche d'autres rythmes, les doigts donnent tour à tour l'accent. C'est un puissant moyen pour arriver à une parfaite égalité.

LE DOIGTÉ DANS LES ARPÈGES D'ACCORDS PARFAITS

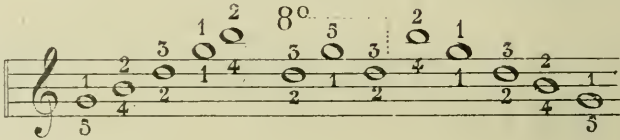
Encore un point important :

Etablissons les principes :

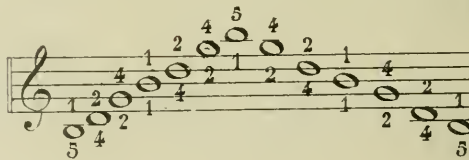
1^o Quand l'arpège né contient que des touches blanches, le doigté est :

- | | | |
|--------------------|---|---|
| A la main droite : | { | 1 2 3—1 2 3 (5) — Etat direct. |
| | | 1 2 4—1 2 4 (5) — 1 ^{er} renversement. |
| | | 1 2 4—1 2 5 (5) — 2 ^e renversement. |
| A la main gauche : | { | 5 4 2—1 4 2 (1) — Etat direct. |
| | | 5 4 2—1 4 2 (1) — 1 ^{er} renversement. |
| | | 5 3 2—1 3 2 (1) — 2 ^e renversement. |

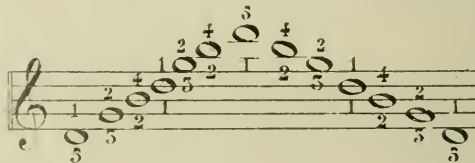
Exemples :



Etat direct.



1^{er} renversement.



2^{me} renversement.

Remarquez que le troisième doigt se met à la main droite avant le passage du pouce en montant quand l'intervalle est une

quarte (ou aussi une tierce majeure); quand c'est une tierce mineure, c'est le quatrième toujours.

Même remarque pour le troisième doigt de la main gauche en descendant.

2^o Quand l'arpège contient une touche noire, le doigté est :

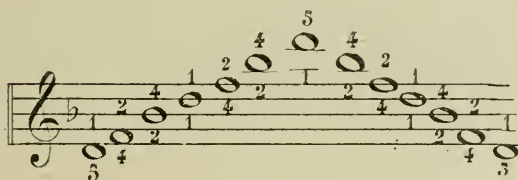
A) S'il commence par la touche noire à l'état direct :

	(2 1 2 — 4 1 2 (4) — Etat direct
A la main droite :	{ 1 2 4 — 1 2 4 (5) — 1 ^{er} renversement
	{ 1 2 4 — 1 2 4 (5) — 2 ^{me} renversement
A la main gauche :	{ 2 1 4 — 2 1 4 (2) — Etat direct.
	{ 5 4 2 — 1 4 2 (1) — 1 ^{er} renversement
	{ 5 3 2 — 1 3 2 (1) — 2 ^{me} renversement

Exemples :



Etat direct



1^{er} renversement



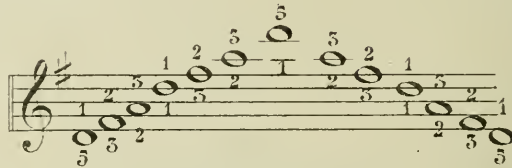
2^{me} renversement

B. S'il commence par une touche blanche avec la touche noire formant tierce à l'état direct :

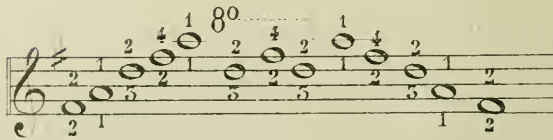
a. a.) A la main droite
si la tierce est majeure : $\left\{ \begin{array}{l} 1\ 2\ 3 - 1\ 2\ 3\ (5) - \text{Etat direct} \\ 2\ 1\ 2 - 4\ 1\ 2\ (4) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 1\ 2\ 4 - 1\ 2\ 4\ (5) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$

A la main gauche
si la tierce est majeure : $\left\{ \begin{array}{l} 5\ 3\ 2 - 1\ 3\ 2\ (1) - \text{Etat direct} \\ 2\ 1\ 3 - 2\ 1\ 3\ (2) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 5\ 3\ 2 - 1\ 3\ 2\ (1) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$

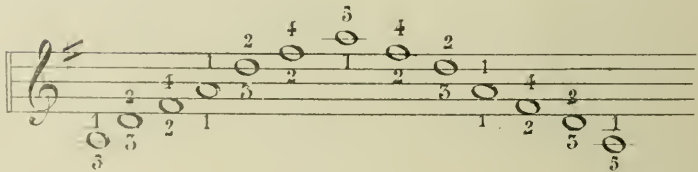
Exemples :



Etat direct



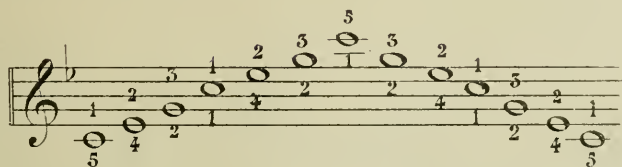
1^{er} renversement



2^e renversement

- b. b.) A la main droite
 si la tierce est mineure : { 1 2 3 — 1 2 3 (5) — Etat direct.
 2 1 2 — 3 1 2 (3) — 1^{er} renversement
 1 2 3 — 1 2 3 (5) — 2^e renversement
- A la main gauche
 si la tierce est mineure : { 5 4 2 — 1 4 2 (1) — Etat direct.
 2 1 3 — 2 1 3 (2) — 1^{er} renversement
 5 3 2 — 1 3 2 (1) — 2^{me} renversement

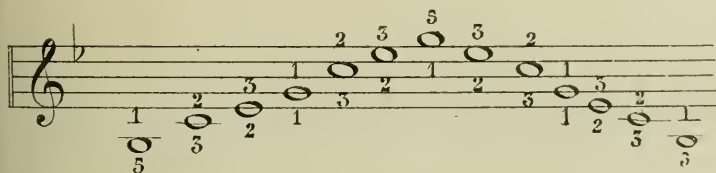
Exemples :



Etat direct



1^{er} renversement

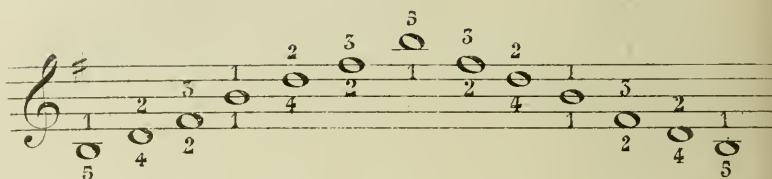


2^{me} renversement

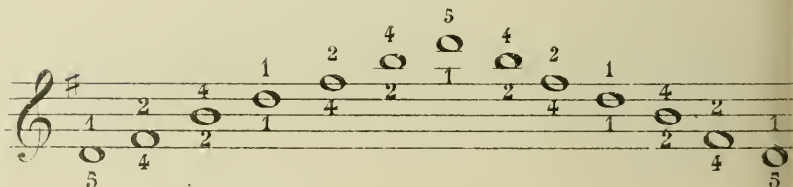
c. c.) Si l'arpège commence par les deux touches blanches à l'état direct:

- | | | |
|--------------------|---|--|
| A la main droite : | } | 1 2 3 — 1 2 3 (5) — Etat direct |
| | | 1 2 4 — 1 2 4 (5) — 1 ^{er} renversement |
| | | 2 4 1 — 2 4 1 (2) — 2 ^{me} renversement |
| A la main gauche : | } | 5 4 2 — 1 4 2 (1) — Etat direct |
| | | 5 4 2 — 1 4 2 (1) — 1 ^{er} renversement |
| | | 4 2 1 — 4 2 1 (2) — 2 ^{me} renversement |

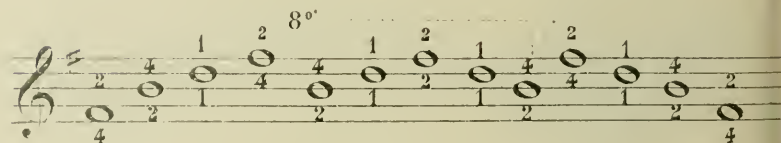
Exemples :



Etat direc



1^{er} renversemer



2^{me} renverseme

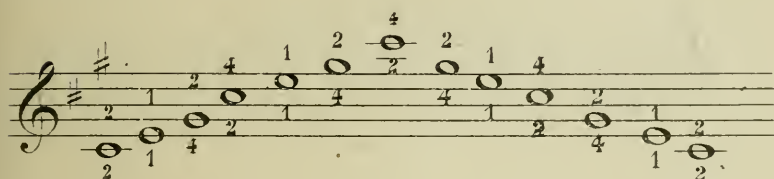
3° Quand l'arpège contient deux touches noires :

A) Si la touche blanche forme tierce à l'état direct :

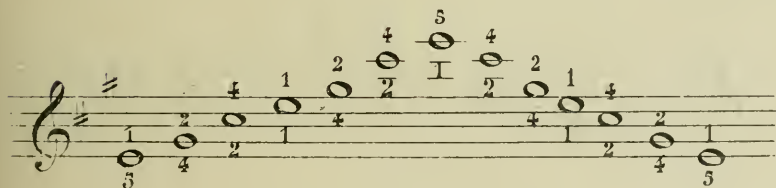
A la main droite : $\left\{ \begin{array}{l} 2\ 1\ 2 - 4\ 1\ 2\ (4) - \text{Etat direct} \\ 1\ 2\ 4 - 1\ 2\ 4\ (5) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 2\ 4\ 1 - 2\ 4\ 1\ (2) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$

A la main gauche : $\left\{ \begin{array}{l} 2\ 1\ 4 - 2\ 1\ 4\ (2) - \text{Etat direct} \\ 5\ 4\ 2 - 1\ 4\ 2\ (1) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 4\ 2\ 1 - 4\ 2\ 1\ (2) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$

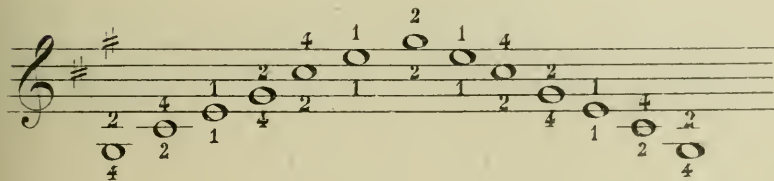
Exemples :



Etat direct



1^{er} renversement

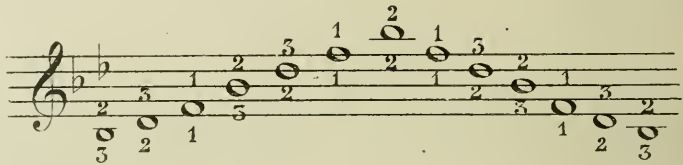


2^{me} renversement

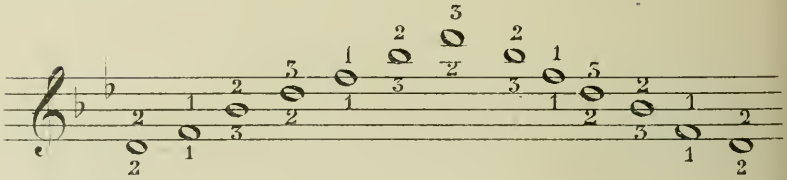
B) Si la touche blanche forme quinte à l'état direct :

- à la main droite: $\left\{ \begin{array}{l} 2\ 3\ 1 - 2\ 3\ 1\ (2) - \text{Etat direct} \\ 2\ 1\ 2 - 3\ 1\ 2\ (3) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 1\ 2\ 3 - 1\ 2\ 3\ (5) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$
- à la main gauche: $\left\{ \begin{array}{l} 3\ 2\ 1 - 3\ 2\ 1\ (2) - \text{Etat direct} \\ 2\ 1\ 3 - 2\ 1\ 3\ (2) - 1^{\text{er}} \text{ renversement} \\ 5\ 3\ 2 - 1\ 3\ 2\ (1) - 2^{\text{me}} \text{ renversement} \end{array} \right.$

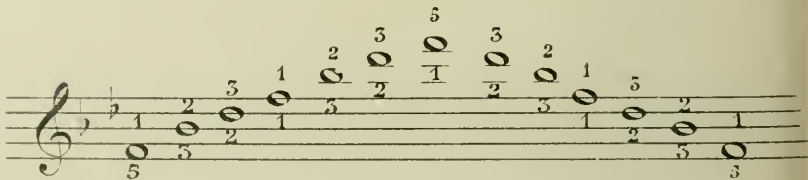
Exemples :



Etat direct



1^{er} renversement



2^{me} renversement

4° Quand l'arpège contient trois touches noires :

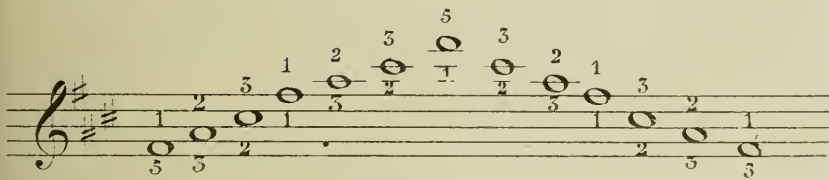
A) A la main droite si la tierce est majeure :

{	1 2 3 — 1 2 3 (5) — Etat direct
	1 2 4 — 1 2 4 (5) — 1 ^{er} renversement
	1 2 4 — 1 2 4 (5) — 2 ^{me} renversement

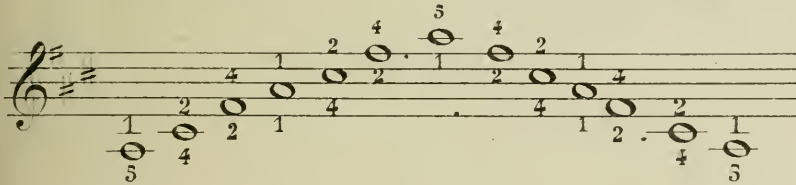
A la main gauche si la tierce est majeure :

{	5 3 2 — 1 3 2 (1) — Etat direct
	5 4 2 — 1 4 2 (1) — 1 ^{er} renversement
	5 3 2 — 1 3 2 (1) — 2 ^{me} renversement

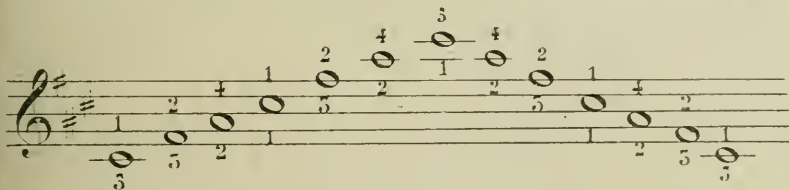
Exemples :



Etat direct



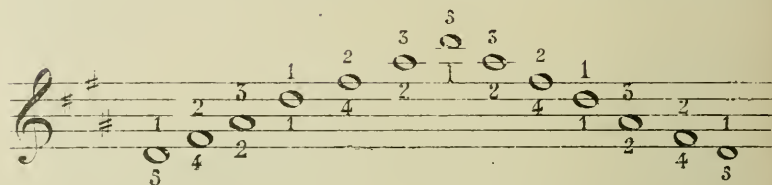
1^{er} renversement



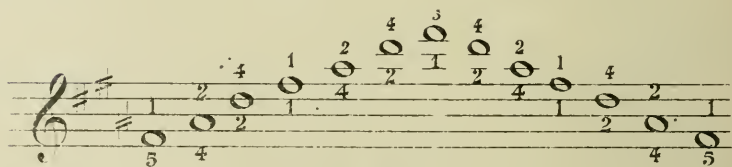
2^{me} renversement

- B) A la main droite
si la tierce est mineure :
- { 1 2 3 — 1 2 3 (5) — Etat direct
 - { 1 2 4 — 1 2 4 (5) — 1^{er} renversement
 - { 1 2 3 — 1 2 3 (5) — 2^{me} renversement
- A la main gauche
- { 5 4 2 — 1 4 2 (1) — Etat direct
 - { 5 4 2 — 1 4 2 (1) — 1^{er} renversement
 - { 5 3 2 — 1 3 2 (1) — 2^{me} renversement

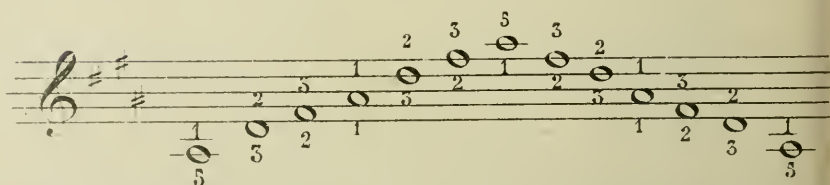
Exemples :



Etat direct



1^{er} renversement



2^{me} renversement

On rencontre souvent des traits composés d'arpèges ou de fragments d'arpèges. On fera bien de se conformer, pour leur exécution, au doigté propre à chacun de ces arpèges. Pourtant nous

recommandons à l'élève de se familiariser avec le doigté uniforme de l'arpège de *do* et ses renversements. Il y a des cas assez fréquents où ce doigté est même obligatoire, surtout dans un mouvement rapide, témoin le final en *ut* # mineur de la sonate du « Clair de lune » de Beethoven.

Le doigté dans les arpèges d'accords de septième

PRINCIPE GÉNÉRAL. Chercher, autant que possible, à se rapprocher du doigté des arpèges d'accords

consonants.

Il y aura, cependant, de nombreuses exceptions. Il appartient donc à l'élève de choisir le doigté qui lui conviendra le mieux. La plupart du temps le meilleur doigté consistera à mettre le pouce sur les touches blanches après les touches noires à la main droite en montant et à la main gauche en descendant, sauf quand cette touche blanche se trouve entre deux touches noires, et que la seconde de ces touches noires (à la main droite en montant, à la main gauche en descendant) est elle-même suivie d'une touche blanche. Le pouce se met alors de préférence sur la touche blanche après la deuxième touche noire.

Changements de mains dans l'exécution des arpèges

Quand un trait comprend des arpèges qui doivent être exécutés par les deux mains alternativement, le changement de main ne doit pas être remarqué.

Pour le doigté, il faut se conformer au doigté indiqué plus haut.

Cependant, dans certains cas, on pourra se permettre la substitution d'un doigt à un autre, quand il s'agira de faciliter l'exécution, ce qui arrive souvent quand l'arpège n'est pas complet, par exemple, quand une note manque dans l'arpège d'un accord de septième.

Exemple : (fragment d'une étude de *Cramer*)

NOTA. — Le quatrième doigt à la main gauche sur le *fa* # est plus sûr que le troisième.

Observation. — Consultez les remarquables ouvrages techniques de I. Philipp, entre autres ceux qui traitent des gammes et arpèges.

L'étude journalière des gammes et arpèges par E. Decombes.

Exercices d'Antoine Rubinstein tirés de la méthode de piano de A. Villoing (nouvelle édition annotée par I. Philipp.)

ACCORDS PLAQUÉS, CHANGEMENTS DE POSITION

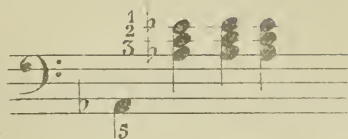
Toujours le même principe ; se rapprocher le plus possible du doigté des arpèges. Cette règle a plus d'importance qu'on le suppose et est rarement appliquée.

Un exemple sera plus clair que toutes les théories.

Prenons un accompagnement de ce genre :

Remarquez le quatrième doigt sur le *sol* dans la première mesure. En effet, le quatrième doigt de la main gauche tombe sur le *sol* dans le premier renversement de l'arpège de l'accord d'*ut*. La plupart des élèves mettent le cinquième.

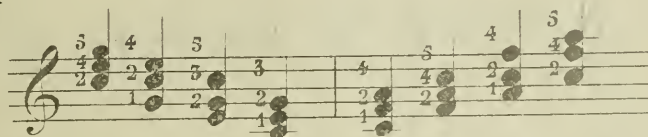
Dans l'accompagnement suivant :



Le troisième doigt de la main gauche se met sur le *la* \flat . dans le deuxième renversement de l'arpège de l'accord de *la* \flat ; Bien que la basse soit à l'état direct, l'accord d'accompagnement comprend le *mi* \flat sous-entendu à la basse. Il faut donc conserver dans cet accord le doigté qui lui convient.

Il en est de même dans les changements de position des accords.

Exemple :

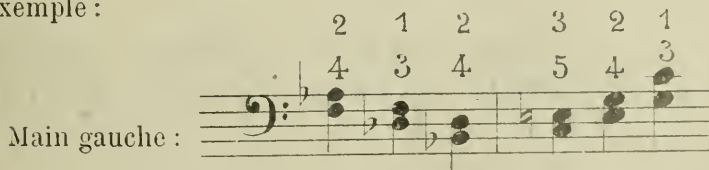


Il faut donc, en général, pour *doigter* les renversements des accords ou plutôt leur succession. les considérer soit isolément, soit par groupe de deux et s'en tenir à la position qu'ils présentent. Il y a, nécessairement, des exceptions à cette règle, mais un élève habile ne se laissera pas arrêter.

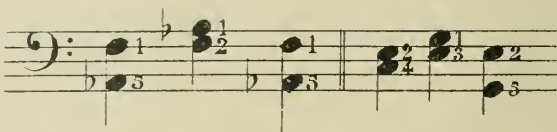
SUCCESSIONS DE TIERCES PAR DEGRÉS DISJOINTS AVEC NOTE COMMUNE OU CHANGEMENT DE POSITION

Principe : Ne pas se servir du même doigté pour la répétition de la note commune.

Exemple :



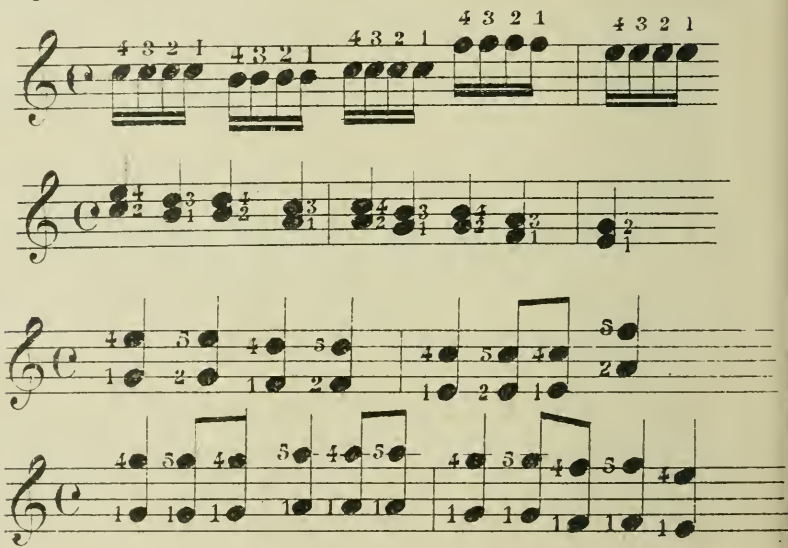
C'est le moyen le plus sûr de répéter cette note.
De même pour les exemples suivants :

Main gauche : 

NOTES, TIERCES, SIXTES OU OCTAVES RÉPÉTÉES

Principe : Changer le doigté.

Exemple :



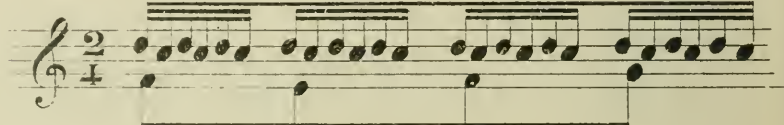
TRILLES

1^o *Avec une note soutenue.* — Dans ce cas le doigté ne varie pas. Il faut pourtant une grande égalité de doigts pour obtenir un trille parfait.

Exemple :

5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

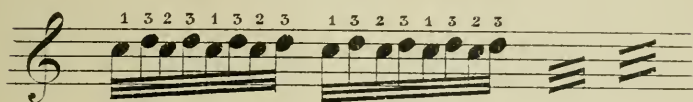
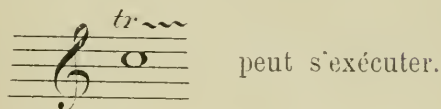
6 6 6 6



NOTA. — Ici le trille commence par la note supérieure.

2° *Sans note soutenue.* — Le doigté peut varier. Ce n'est pas une obligation, mais le changement facilite l'égalité.

Exemple :



CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES POUR L'EXÉCUTION D'UN TRAIT

Le doigté d'un trait n'est pas chose facile. Pourtant les traits étant composés la plupart du temps de fragments de gammes, d'arpèges ou d'accords, on cherchera à se rapprocher le plus possible du doigté de ces gammes, arpèges ou accords. De plus, le pouce trouvera généralement son emploi sur une touche blanche, après une touche noire à la main droite en montant, à la main gauche en descendant. Il faut presque toujours éviter de mettre le pouce sur les touches noires à moins que le trait ne soit exclusivement composé de touches noires.

Comment faut-il s'y prendre pour travailler un morceau ?

Il faut d'abord un travail lent et fort, mais sans dureté, suivi de la contre-épreuve toujours lentement mais piano. Si celle-ci faisait découvrir des fautes, il faudrait revenir à la première manière. Ce travail uniforme, sans nuances, peut paraître bizarre au premier coup d'œil, mais on considérera qu'il faut avant tout *avoir le morceau dans les doigts*, comme on dit vulgairement. C'est seulement quand une maison est terminée qu'on y fait les embellissements.

Il faut travailler aussi les mains *séparées* et ne pas négliger même les parties formant l'accompagnement qui ont plus d'importance qu'on ne le suppose.

Quand un trait difficile se présente, faites-en un exercice quotidien, vous en triompherez bientôt. Rompez le rythme d'après le système indiqué plus haut pour l'étude des gammes. Faites de l'homéopathie musicale ! Vous vous en trouverez bien. Quand on a, dans l'exécution des morceaux, poussé aux extrêmes, quand on

a dénaturé de plusieurs manières un trait difficile, il parait facile alors de prendre le juste milieu. Ce juste milieu c'est la grande égalité des doigts. Remaniez encore votre trait ; pétrissez-le, pour ainsi dire, sur le clavier avec les doigts : jouez-le à l'endroit, à l'envers. Après quelques jours d'étude, quelques heures peut-être vous serez étonné de le trouver facile. Travaillez méthodiquement ; si vous êtes fatigué, quittez votre instrument, vous y reviendrez mieux disposé ; le travail sera plus profitable et vous aurez la joie de voir vos efforts couronnés de succès. Le travail doit être réglé et continu, c'est-à-dire quotidien, pour être fructueux.

Rappelons-nous le proverbe du poète latin : « *Labor improbus omnia vincit* ». Un travail acharné vient à bout de tout. Cela est vrai pour l'étude du piano et l'on voit souvent des élèves, médiocrement doués, arriver à un sérieux talent.

CHAPITRE III.

La Lecture au Piano

La lecture au piano est intimement liée à la connaissance approfondie du solfège, base de l'enseignement musical. On peut être excellent exécutant et très mauvais lecteur.

Par quels moyens peut-on combler cette lacune ?

Il importe de s'y prendre de bonne heure. D'abord, il faut déchiffrer lentement des morceaux faciles, sans s'arrêter même à leur valeur musicale. Il faut tout lire. Le point capital est de ne pas se reprendre et de ne pas tenir compte des fausses notes. En déchiffrant, les jeunes élèves sont trop préoccupés de la note au détriment de la mesure et du rythme. Il est donc utile, pour qu'ils ne soient pas arrêtés par les difficultés de mécanisme, de leur faire déchiffrer des pièces en rapport avec leur habileté, et de un ou deux degrés plus faciles que leurs leçons de solfège.

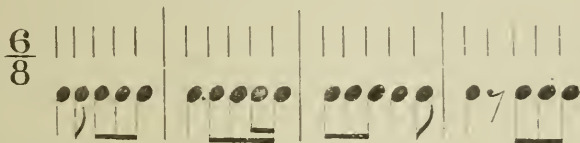
« On doit toujours, dès que cela devient possible, consacrer quelques instants chaque jour au déchiffrage, en s'imposant de lire plus lentement que le mouvement indiqué, d'aller rigoureuse-

ment en mesure, et de ne jamais s'arrêter ni revenir sur ses pas, même si l'on s'est trompé. » (A. Lavignac).

On a vu dans la première partie les combinaisons de rythme obtenues par un certain nombre de petites barres perpendiculaires.

Appliquons cette méthode à la lecture au piano. Prenons par exemple, cinq barres | | | | | et composons quatre mesures de rythmes différents.

Nous obtenons en supposant la mesure à 6/8.

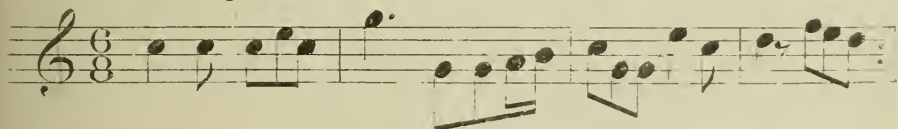


L'élève solifiera d'abord ces rythmes sur la note *do*, puis composera lui-même une phrase ou membre de phrase. D'abord il sera gauche, mais la pratique lui donnera bien vite le tour de main, et, les conseils du professeur aidant, le jeune élève sera facilement un petit compositeur. Ce genre d'exercices lui développera nécessairement le goût. Plus tard, initié aux premiers principes de l'harmonie, et pour peu qu'il soit bien doué, il accompagnera sa mélodie, ne fut-ce que par une simple note.

Le rythme ci-dessus peut donc donner lieu à une mélodie de ce genre qu'on répétera plusieurs fois consécutives, tantôt à la main droite, tantôt à la main gauche, puis les mains réunies.

La transposition dans plusieurs tons aura son utilité.

Allegro



Encore un exemple. Soit sept barres et quatre mesures à 3/4.



Combinaison possible :



On peut faire une foule d'autres motifs avec la même combinaison de rythme ou le même nombre de notes.

Remarquez à la troisième mesure sur les deuxième et troisième temps les mêmes notes que dans la première mesure aux mêmes temps, mais rythmées différemment. L'élève pourrait s'y laisser prendre.

Il va sans dire qu'on peut écrire des mélodies comprenant plus de quatre mesures. Il n'est pas nécessaire non plus d'avoir, par mesure, le même nombre de notes. On peut et on doit même varier le nombre de barres. L'exercice n'en sera que plus profitable.

On objectera qu'une fillette ou un jeune garçon de treize à quatorze ans seront bien embarrassés pour écrire une phrase ayant un sens. D'accord ; loin de moi l'idée de croire tous les élèves capables de composer une mélodie. Ce n'est pas là le principal but à atteindre immédiatement ; je rappelle encore une fois que la base de ces exercices est le rythme. L'élève peut donc, après avoir composé son rythme, le représenter par des notes, sans sortir de la portée, abstraction faite de la carrure de la phrase. Plus tard, avec la pratique, qui sait si, sa jeune intelligence s'ouvrant peu à peu à ce mode d'exercice, il ne finira pas par écrire même correctement ? En tous cas il y aura dans ce travail une utilité pratique ; les combinaisons les plus compliquées deviendront faciles.

Du reste le solfège sera d'un grand secours. Un bon exécutant est bon lecteur s'il est bon solfégiste.

Il convient de signaler ici l'important ouvrage de G. de Bériot : « Le pianiste lecteur » dans lequel sont réunis des exercices spéciaux pour le rythme. C'est le solfège appliqué au piano.

Exécution simultanée des rythmes binaire et ternaire

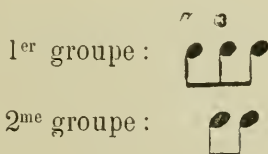
Cette exécution est pour tous les pianistes d'une grande difficulté. A plus forte raison l'est-elle pour les élèves ! Aucune méthode, à notre connaissance, ne donne les moyens de régler d'une manière certaine, exacte, la combinaison simultanée des rythmes binaire et ternaire. Nous croyons donc faire œuvre utile en résumant le chapitre de la simultanéité des rythmes de « l'Art du Pianiste » de M. J. Romeu, membre de l'académie de musique de Bologne, le seul, pensons-nous, qui traite cette question d'une façon positive et dont la solution est certainement la meilleure, nous dirions même la seule qui lui convienne.

Et qu'il nous soit permis, puisque nous avons parlé de cet ouvrage, de dire ici tout le bien que nous en pensons. Les élèves et même les professeurs y trouveront des avis fort utiles, la plupart du temps indiscutables.

M. J. Romeu propose trois solutions :

Première solution (théorique et pratique à l'aide du métronome); la donnée du problème est celle-ci :

Trois sons doivent avoir la même durée que deux autres, soit un triolet et deux croches.

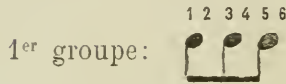


Chacun des sons du deuxième groupe équivaut en durée à un son et demi du premier groupe.

Il faut donc diviser le triolet en deux durées égales de une croche et demie chacune.

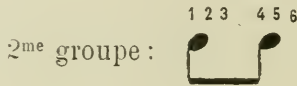
Pour obtenir ce résultat, prenons le métronome et représentons par deux de ses oscillations chaque note du triolet.

On obtient donc six oscillations ;



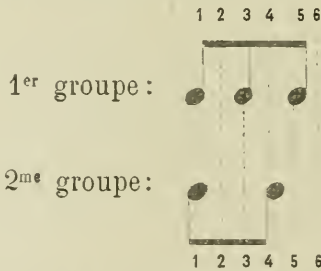
La moitié exacte du triolet équivaut donc à trois oscillations.

Le deuxième groupe (les deux croches) devant avoir une durée égale à celle du triolet comprendra donc aussi six oscillations ; chaque croche aura donc trois oscillations.



En suivant les battements du métronome on obtient donc la place exacte, mathématique, que doit occuper chaque note.

La figure ci-dessous, dont le pointillé exprime les oscillations du métronome, rend apparente l'exacte corrélation entre les valeurs divisionnaires de chaque groupe.



Deuxième solution (simplement pratique): L'exécution des deux rythmes par deux mains indépendantes, la main du maître et celle de l'élève par exemple. C'est plutôt un exercice pour familiariser l'oreille avec la fusion des deux groupes.

Troisième solution (simplement pratique): Disposez deux métronomes de telle sorte que trois oscillations de l'un correspondent à deux oscillations de l'autre, ce qui signifiera si l'on veut, trois croches d'un triolet à exécuter en même temps que deux croches. Il s'agira, pour l'élève, de prêter une attention soutenue à ce double mouvement, de chercher à le reproduire avec le plus de régularité possible.

La simultanéité des deux rythmes affecte une autre forme, trois

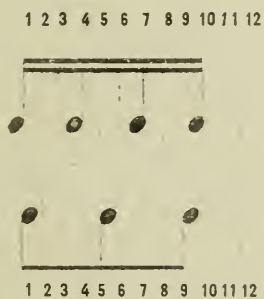
notes contre quatre, trois croches, par exemple, contre quatre doubles croches.



D'après ce qui a été dit, il est évident que la solution rationnelle consiste à ramener les deux groupes à un nombre égal d'oscillations du métronome, seul moyen d'obtenir un rythme unique, et ce nombre sera le plus petit possible afin que l'étude n'en soit pas compliquée; en outre, il sera divisible à la fois par trois et quatre : or, il n'y a que douze, produit de trois par quatre, qui réponde à ce double besoin.

Ce sera donc dans douze oscillations du métronome que se fera ce travail. Chacune des quatre doubles croches correspondra ainsi à trois battements du métronome et chaque croche en comprendra quatre.

Donc :



Les groupes simultanés de deux notes contre cinq seraient résolus par dix oscillations du métronome; ceux de trois contre cinq par quinze oscillations: ceux de quatre contre cinq par vingt oscillations, etc., etc.

Voilà, succinctement résumée, la théorie très claire de M. J. Romeu. Sa précision mathématique dispense de tout commentaire.

CHAPITRE IV

L'accompagnement au piano

Un mot sur l'accompagnement au piano puisque nous nous adressons aux pianistes.

Il est presque inutile de faire remarquer qu'un accompagnateur doit être bon lecteur et ne pas être arrêté par les difficultés de mécanisme qui peuvent se présenter. L'habileté et l'habitude sont donc nécessaires.

L'élève doit être initié à l'accompagnement progressivement. Les exercices d'accompagnement feront donc partie de l'éducation musicale.

L'accompagnateur doit s'effacer ; s'il passe inaperçu, c'est qu'il est bon. Il est au service du chanteur ou de l'instrumentiste, et doit se plier à toutes ses exigences et fantaisies, ne jamais couvrir la voix ou l'instrument. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, d'une exécution concertante. (L'expression *colla parte* signifie que si une détente se produit dans la mesure l'accompagnateur doit suivre.)

Parfois un chanteur exigera de l'accompagnateur une transposition. Celui-ci doit être à même de la fournir, c'est pourquoi nous engageons les jeunes élèves à se livrer le plus tôt possible à des exercices de transposition.

Le degré de douceur ou de force est aussi relatif. On comprend aisément qu'il variera avec le nombre de chanteurs ou d'instrumentistes à accompagner.

Un bon accompagnateur est d'un secours précieux pour les artistes. Une accentuation discrète, à l'occasion une note importante, habilement donnée, assureront le succès d'une exécution.

L'accompagnateur remplit un rôle ingrat, dont le public n'apprécie pas toujours l'importance.

CHAPITRE V.

Transposition au piano

Transposer signifie: exécuter un morceau dans un ton autre que celui où il est écrit.

Un morceau peut donc être transposé onze fois sans compter les tonalités enharmoniques.

Nous avons déjà vu qu'il y avait deux manières de transposer, soit en élevant ou abaissant chaque degré d'un intervalle identique, soit au moyen des clés.

Le second moyen étant plus rapide, il s'en suit que la connaissance des clés est indispensable. A ce propos qu'on nous permette de soumettre une idée que nous croyons bonne pour arriver à lire rapidement toutes les clés. Pourquoi au début des études, alors qu'on apprend à l'élève à lire une clé (souvent la clé de sol deuxième ligne), puis une autre (clé de fa quatrième ligne), pourquoi ne supprimerait-on pas les figures qui les représentent? La figure de la clé est souvent un épouvantail pour les jeunes élèves à qui on ne peut expliquer sa *raison d'être*.

Dès que l'enfant sait que les cinq lignes horizontales servent à *porter* les notes, dès qu'il a compris qu'on peut mettre cinq notes sur les lignes et quatre entre les lignes, ne pourrait-on pas l'habituer à lire ses notes en nommant *do* sur la première ligne? Il n'est pas plus difficile d'habituer l'élève à lire ses notes en partant de *do* sur la première ligne qu'à lui faire comprendre que le *sol* se trouve sur la seconde ligne parce que la clé de *sol* y est placée. Il s'agira simplement de lui expliquer qu'on peut placer une note entre la première et la deuxième ligne, entre la deuxième et la troisième, etc., c'est-à-dire dans les interlignes: que, par conséquent, la note qui se trouve sur la deuxième ligne n'est pas le *ré* mais le *mi*. On raisonnera de la même façon pour les interlignes.

Puis, quand l'enfant connaît ses notes sur les lignes et entre les lignes en partant de *do* sur la première ligne, on lui dira de

placer le *ré*, puis le *mi*, le *fa*, le *sol*, le *la*, le *si*, toujours sur la première ligne. Le jeune élève, aidé par le professeur, s'apercevra bien vite que, pour lire les notes sur les lignes et entre les lignes, il faut simplement les nommer de trois en trois.

Partant de l'une des sept notes sur la première ligne l'élève connaîtra par le fait toutes les clés.

Après quelques mois de cet exercice on pourra alors choisir l'une des clés pour l'étude du solfège proprement dit.

Grâce à ce procédé, la lecture des notes sera plus facilement comprise puisqu'il n'y aura qu'un seul travail de l'esprit.

Prenons, par exemple, la clé de sol deuxième ligne qu'on enseigne d'abord aux élèves pianistes. Le *sol* étant sur la deuxième ligne l'élève doit retenir que le *si* se trouve sur la ligne supérieure à cette deuxième ligne, le *mi* sur la ligne inférieure. Il y a donc un double effort à demander à sa jeune intelligence. Si, d'après le principe que nous proposons, l'enfant sait lire ses notes en partant du *mi* sur la première ligne, la clé de sol deuxième ligne n'est-elle pas connue par le fait ? Mettez ensuite la clé dont nous parlons, cette figure de clé ne l'épouvantera plus.

Le secret de la transposition n'existera plus pour ainsi dire, le principal travail, la lecture des notes, étant fait.

Dans la transposition il y a une autre opération importante à faire, c'est le changement de l'armature du morceau. En effet, il ne suffit pas de changer le nom des notes, mais il faut aussi tenir compte des nouvelles altérations qu'amène une transposition. Un morceau de piano est écrit en *ré majeur*, tonalité qui comporte deux dièses *fa et do*. Supposons que la première note de la basse donne le *ré*, que le chant commence à la main droite par le *fa* \sharp . Nous voulons transposer une tierce mineure plus bas. Le ton de *ré majeur* devient donc celui de *si majeur*. Immédiatement nous changeons notre armature de deux dièses contre celle de cinq dièses *fa-do-sol-ré-la*.

Comme lecture au lieu de partir du *mi* à la main droite sur la première ligne (clé de sol deuxième ligne) on partira du *do* \sharp une tierce mineure en dessous de *mi*. Le *fa* \sharp , du chant à la main droite deviendra donc *ré* \sharp

Les altérations n'infirmen en rien le mode de lecture en partant de la première ligne.

A la main gauche au lieu de partir du *sol* sur la première ligne (clé de fa quatrième ligne) on partira du *mi* \natural une tierce mineure au-dessous de *sol*. Le *ré* de la basse à la main gauche deviendra donc *si* \natural .

On aura par le fait substitué à la clé de sol deuxième ligne, la clé d'ut première ligne ; à la clé de fa quatrième ligne, la clé de sol deuxième ligne pour la lecture des notes. Avec le procédé que nous soumettons on évitera, à la main gauche le travail supplémentaire de transposition du diapason de la clé de sol deuxième ligne deux octaves plus bas.

Notre procédé de lecture aura donc l'avantage de simplifier le travail, car il arrive fréquemment que la substitution des clés amène en plus la transposition du diapason, c'est-à-dire de l'échelle de la nouvelle clé employée.

La transposition n'a guère son utilité que dans l'accompagnement des chanteurs, un morceau transposé perd du reste son caractère. Elle est excellente toutefois comme exercice de mécanique. Il est bon, par exemple, de transposer dans plusieurs tons une étude, un prélude, une fugue, etc.

CHAPITRE VI

L'art de préluder au piano

Il arrive fréquemment aux pianistes de se trouver devant un instrument qui leur est étranger. Ce changement d'instrument peut leur être funeste, et il ne faut pas être étonné de voir certains grands virtuoses amener avec eux leur piano ou tout au moins avoir une prédilection pour tel ou tel facteur. Sans nous arrêter aux concertistes, il faut reconnaître que les élèves (nous parlons ici de ceux qui sont déjà assez avancés) se trouvent fréquemment dans cette situation, et sont souvent victimes des changements d'instruments.

Tantôt les pianos qu'ils rencontrent ont un toucher trop dur ou trop mou, auquel ils ne sont pas habitués. Si l'on ajoute à cela l'émotion qu'éprouvent la jeune fille ou le jeune homme appelés à se faire entendre, on comprendra que leurs moyens se trouvent singulièrement diminués.

Un bon moyen pour remédier à ces divers ennuis consiste dans l'exécution d'un court prélude avant le morceau. On fera par là connaissance avec le toucher de l'instrument et de plus l'émotion sera moins vive. Le prélude évitera presque toujours les *accrocs* du début qui paralysent les facultés.

Combien d'exemples avons-nous de morceaux ébauchés qui n'ont pas pu être continués jusqu'au bout ! Combien de fois l'amour-propre de nos jeunes élèves n'a-t-il pas été blessé par ces petites humiliations !

Mais qu'entend-on par *prélude* ? Nous ne parlons pas ici de forme de composition. Le prélude consiste en une courte improvisation, naturellement *dans le ton* et dans l'idée du morceau qui suivra, nous dirons presque sans plan déterminé. Certes nous ne voulons point entrer ici dans le domaine de la véritable improvisation qui, indépendamment des dons naturels, nécessite une étude approfondie et une grande pratique. Le prélude dont nous parlons est l'exécution de quelques mesures qui permettent à l'instrumentiste de vaincre certaines difficultés matérielles. Dans ce but, un accord arpégé, quelques accords plaqués lui seront d'un grand secours. S'agit-il d'un morceau de virtuosité, quelques gammes ne seront pas inutiles, et l'élève se laissera guider par le bon goût pour les présenter d'une manière agréable. En résumé le prélude sera une sorte de petit exercice. Il ne sera pas nécessaire de rechercher des harmonies compliquées.

Plus tard, quand l'amateur pianiste aura acquis un talent sérieux, il pourra alors poursuivre ses études et les perfectionner en étudiant les œuvres scientifiques.

Signalons en terminant *l'art de préluder* et *l'art d'improviser* de Czerny ; *l'art de préluder au piano* de C. de Bériot.

CHAPITRE VII.

Improvisation

L'*improvisation* consiste en l'exécution instantanée d'une œuvre musicale conçue selon les règles de la composition.

Il faut à l'improvisateur une féconde inspiration et un mécanisme suffisant pour ne pas être arrêté par les difficultés matérielles. La connaissance approfondie de l'harmonie lui est indispensable.

Si les dons naturels sont nécessaires, on peut, par le travail et une grande pratique, acquérir une certaine habileté comme improvisateur.

L'élève bien doué s'exercera utilement à improviser des phrases d'abord courtes, comprenant quatre, huit, seize mesures; à développer un thème donné en le transformant de plusieurs manières; à traiter un sujet qu'il aura choisi; à peindre musicalement un tableau.

Il s'efforcera de varier les diverses parties de son improvisation, recherchera les contrastes.

Il va sans dire que les exercices d'improvisation ne seront possibles que pour les élèves très avancés, possédant une technique sûre et une grande habileté de mécanisme.

L'orgue et le piano sont les deux instruments qui se prêtent le mieux à l'improvisation.

CHAPITRE VIII

Étude de mémoire

« Je ne sais pas jouer par cœur » ! Telle est la réponse de la plupart des élèves quand ils sont invités à exécuter un morceau !

On ne peut pas *apprendre à avoir de la mémoire* : telle est la raison pour laquelle on ne tente même pas l'étude de mémoire.

Eh bien. jeunes élèves, détrompez-vous. Vous pouvez *apprendre à avoir de la mémoire*.

Par quels moyens? C'est ce que nous allons essayer de développer en quelques lignes.

Il faut avant tout embrasser d'un coup d'œil, par une lecture complète, l'ensemble du morceau que l'on doit apprendre à jouer par cœur. Nous supposons, bien entendu, que les difficultés de mécanisme ont été vaincues par le travail. Une fois la lecture terminée, il faut examiner la composition du morceau, se rendre un compte exact de la succession des idées; de la manière dont elles s'enchaînent. Pour atteindre ce but il faut un travail lent et réfléchi, en un mot, intelligent. La méthode est donc nécessaire dans l'étude de mémoire. Le plan d'un morceau étant bien établi, l'exécution n'en sera que plus facile. Une heureuse modulation se rencontre-t-elle, c'est un point de repère qu'il ne faut pas négliger.

Un morceau étudié dans ces conditions se gravera plus sûrement dans la mémoire que si l'on s'en tenait à la routine. On évitera de cette façon les arrêts subits dans l'exécution.

Après avoir fait ce travail d'ensemble l'élève s'exercera à jouer le morceau de mémoire en procédant par ordre. D'abord la première idée principale, puis la seconde idée feront l'objet de son attention. Les développements, s'il y en a, viendront ensuite, et rien ne sera plus facile que de relier entre elles les diverses idées qui composent un morceau.

Il importe de développer la mémoire dès le début des études musicales. La mémoire s'assouplit avec une pratique constante, car il ne suffit pas d'*apprendre*, il faut savoir *retenir*. Or, on ne peut *retenir* que si l'on a *bien appris*. Et cette assertion est tellement vraie que nous voyons tous les jours des élèves incapables d'exécuter à huit jours d'intervalle une pièce récemment jouée par routine.

C'est au professeur qu'il appartient de développer la mémoire de ses élèves. Certes le travail de mémoire sera plus aride chez les uns que chez les autres, mais nous ne craignons pas d'affirmer qu'à part quelques exceptions on peut toujours obtenir des résultats satisfaisants si l'on procède avec méthode et intelligence.

CHAPITRE IX.

Musique d'ensemble

On ne saurait nier l'utilité de la musique d'ensemble. Indépendamment de l'agrément qu'elle procure, elle contribue pour une large part au développement des facultés musicales des jeunes élèves.

Dès que ceux-ci ont acquis une certaine habileté sur leur instrument, il est nécessaire de les mettre en présence d'un autre instrumentiste, puis de deux, trois, etc.

Il faut préconiser également pour les pianistes la musique de piano à quatre mains qui est la meilleure préparation à la musique d'ensemble. On peut l'aborder le plus tôt possible mais en ayant soin de s'y livrer avec discernement et, autant qu'on le peut, rechercher la musique concertante. La musique à deux pianos est excellente aussi et nous conseillons aux jeunes élèves de l'aborder dès qu'ils le pourront.

Quelles belles jouissances réservent l'exécution des sonates pour piano et violon ou violoncelle, les trios, quatuors, quintettes, etc ! Quel agrément (c'est alors que la musique devient un véritable art d'agrément) on éprouve à compulsier les trésors de la bibliothèque musicale !

Tout amateur sérieux devrait posséder une partie de ces beaux ouvrages anciens et modernes. On écrit encore tous les jours des œuvres remarquables. Il est donc indispensable de les connaître, de *suivre le mouvement*.

« La musique d'ensemble est un exercice très utile et très profitable, peut-être le meilleur de tous pour former le goût et développer le style, mais seulement quand on est devenu parfaitement maître de son instrument et quand on est capable de comprendre le puissant intérêt artistique qui s'attache à cette étude. »
(A. Lavignac).

CHAPITRE X.

Conseils Généraux

Il ne nous paraît pas inutile de revenir sur certaines idées émises dans le courant de cet ouvrage, et de condenser en quelques lignes les conseils qui nous paraissent utiles à la nombreuse phalange des aspirants pianistes.

Nous ne pensons pas que l'étude du solfège, comme certains le prétendent, soit inutile à l'instrumentiste. Le solfège est la base de l'éducation musicale. Mais, à notre avis, cette étude peut être menée parallèlement à celle du piano. L'une n'empêche pas l'autre.

Le jeune pianiste qui veut acquérir un réel talent devra se soumettre à certaines exigences, et surtout à un travail continu et méthodique. Les exercices de mécanisme seront indispensables; cette gymnastique est peu agréable, il est vrai, mais elle est de toute nécessité pour obtenir des résultats sérieux.

La mémoire devra être aussi exercée de bonne heure.

Nous ne nous arrêterons pas sur l'importance du choix d'un professeur, de mauvais débuts pouvant compromettre à tout jamais une éducation musicale.

Un soin tout particulier à apporter au perfectionnement du mécanisme consiste dans le développement simultané des deux mains. Il faut que la main gauche ait la même indépendance que la main droite.

L'étude des gammes ne doit pas être entreprise dès le début mais seulement quand les doigts ont acquis assez d'indépendance et de souplesse. Les *tierces*, *sixtes*, *accords*, *arpèges*, feront l'objet d'une étude spéciale.

Il en est de même des ornements, trilles, doubles-trilles, mordants, etc.

« Il faut s'efforcer, même dans les études primaires, de ne jouer

jamais que de bonne musique, au moins de la musique saine et bien écrite. » (A. Lavignac.)

Signalons ici un écueil qui se présente souvent et qui arrête les progrès des élèves. Nous voulons parler du goût exclusif pour tel ou tel genre de musique. Les uns ne veulent entendre parler que de musique classique, les autres ont une préférence marquée pour la musique de théâtre ou de salon. Il faut admettre tous les genres si l'on veut devenir musicien accompli. Certes la musique classique mérite la priorité, mais cela veut-il dire que les autres genres ne méritent aucune considération ? Nous avons dans chaque branche de l'art musical des œuvres trop remarquables pour qu'il nous soit permis de les négliger. Il faut tout connaître et savoir approprier aux circonstances tel ou tel genre.

Il est bien évident qu'une sonate ne trouverait pas sa place après un repas où a régné la plus franche gaité.

Mais qu'entend-on précisément par musique classique ? Doit-on faire un choix parmi les anciens à l'exclusion des modernes et des contemporains ? non certes. La musique est classique quand elle est conforme à toutes les règles de l'art, quand elle est capable de développer le goût et les facultés de l'élève, quand elle est propre à inspirer de nobles idées, qu'elle peut servir de base aux études.

Quel est maintenant le rôle du pianiste ? Il doit être l'interprète fidèle des sentiments et des idées exprimés par le compositeur. Il doit plaire, charmer et émouvoir. La connaissance exacte de la littérature musicale lui est nécessaire, et, faut-il le dire, l'étude des belles-lettres, des sciences et autres arts, ne fera que développer en lui toutes ces qualités. Un vrai pianiste ne cherchera pas à se substituer au compositeur, mais, sans pour cela abdiquer sa personnalité, il s'efforcera de traduire avec exactitude la pensée qui lui est confiée.

Il va sans dire que l'étude du piano nécessite de fréquentes distractions. Il est prudent et indispensable de régler le travail. Par exemple, après deux heures d'études, un repos d'une heure s'impose, au moins pour les jeunes élèves. Le travail n'en sera que plus profitable et sera repris avec une nouvelle ardeur. Ce repos peut être consacré au jeu, à la promenade, à tout exercice physique.

Nous ne donnons ici que des conseils généraux. C'est au professeur qu'il appartient de guider l'élève dans la voie qui le mènera au succès et, comme nous le disions en commençant, la base de toute éducation, quelle qu'elle soit, consiste en une méthode sûre et bien appropriée au tempérament, aux dispositions naturelles de chacun.

FIN DE LA QUATRIÈME PARTIE

CINQUIÈME PARTIE



LA FACTURE DU PIANO





CINQUIÈME PARTIE



LA FACTURE DU PIANO



ORIGINE DU PIANO. L'origine du piano n'a pas de date précise, mais on en attribue généralement l'invention à l'italien *Cristofali* (vers 1711) qui imagina le système des marteaux. Jusqu'alors les cordes, au lieu d'être *frappées*, étaient *pincées* par un bec de plume comme dans l'*épinette* et le *clavecin*, précurseurs de notre instrument avec la *virginale*.

Le piano est donc un instrument à *percussion*.

« Dans la *virginale* et l'*épinette* il n'y avait qu'une seule corde » par note : dans le *clavecin*, il y en avait deux », dit Montal. L'étendu du clavier était petite, le son maigre et uniforme. Le clavecin l'emporta bientôt sur les deux autres instruments et subit divers perfectionnements, l'étendue du clavier atteignit cinq octaves. Plus tard on ajouta un deuxième clavier et les pédales dont le rôle était d'adoucir ou de renforcer le son.

Ce fut seulement vers le milieu du XVIII^e siècle, que les premiers pianos apparurent, ou plutôt, les instruments capables de produire le *piano* et le *forte* (des sons doux ou forts), d'où leur nom : *piano-forte*. Cette dénomination fût appliquée jusque vers le milieu du XIX^e siècle et est même encore en usage dans certains pays.

A la fin du XVIII^e siècle (1778) les frères Erard montèrent la première fabrique de pianos.

Ces instruments ne comprenaient que cinq octaves, deux cordes à chaque note, deux pédales.

Douze ans plus tard (en 1790), apparurent, en Angleterre et

en Allemagne, les premiers pianos à trois cordes accordées à l'unisson pour chaque note.

Sébastien Erard apporta dès lors perfectionnements sur perfectionnements. Il perfectionna l'*échappement* inventé par Jean Stein en 1776 en introduisant un faux marteau mettant le véritable en mouvement.

L'échappement de Stein permettait au marteau de revenir sur sa course après avoir attaqué la corde. Le son pouvait alors se développer librement.

Vers 1805 d'autres facteurs, parmi lesquels Ignace Pleyel, apparurent à côté d'Erard.

L'étendue du clavier fût portée à six octaves. En 1823 Sébastien Erard imagine le mécanisme à *double échappement*. Dès lors le piano ne cesse d'être perfectionné par les différents facteurs.

Après Erard et Pleyel il convient de citer : Gaveau, Kriegelstein, Bord, Herz, Elké, etc.

Pianos droits et pianos à queue

Les pianos à queue sont appelés ainsi à cause de leur forme allongée. Ils se divisent en plusieurs modèles : piano à queue, grand format de concert ; la demi-queue, modèle réduit ; le quart de queue vulgairement appelé *crapcau*.

Dans ces dernières années plusieurs facteurs ont construit un modèle extra-réduit, notamment Pleyel et Kriegelstein.

La sonorité d'un piano à queue l'emporte toujours sur celle d'un piano droit.

Dans l'un et l'autre format il faut considérer le *meuble* et l'*instrument*.

Le choix d'un piano, quant au meuble, est une affaire de goût. Les uns préféreront la simplicité, sans rechercher à le faire entrer dans l'ameublement du salon ; les autres le désireront en harmonie avec les autres meubles. Le meuble n'est donc pas ce qui nous préoccupe, puisqu'il n'est que l'enveloppe de l'instrument.

L'instrument par lui-même se compose de plusieurs parties : le *clavier*, le *mécanisme*, les *cordes*, la *table d'harmonie*, les *pédales*.

1° Le *clavier* se compose de touches blanches et de touches noires. Ces dernières sont groupées par deux ou par trois et, plus courtes que les touches blanches, sont plus élevées que celle-ci. Sous les doigts de l'exécutant elles mettent le mécanisme en action. Les touches blanches, généralement en bois de tilleul, sont plaquées en ivoire ou en os. Les touches noires sont en ébène ou poirier noirci.

2° Le *mécanisme* mérite une attention toute particulière. Considérons le mécanisme d'une seule touche puisqu'il est la même pour toutes les autres. La touche est le levier qui fait fonctionner le mécanisme, lequel repose sur l'extrémité de la touche appelée *balancier*. On peut diviser le mécanisme en deux parties principales : le *marteau* et l'*étouffoir*. Ces deux pièces sont mises en mouvement simultanément par la touche. Au moment où le marteau attaque la corde, l'étouffoir la quitte et lui permet de vibrer. Au moyen de l'échappement, aussitôt après avoir attaqué la corde, le marteau revient *vers* la position qu'il occupe à l'état de repos.

L'*étouffoir* est un tampon de drap qui presse la corde pour empêcher les vibrations des sons.

3° Les *cordes* sont en acier. Dans la partie grave du piano elles sont filées, c'est-à-dire entourées d'un fil de cuivre plus ou moins gros selon qu'elles doivent produire un son plus ou moins grave. Dans le médium et l'aigu elles sont au nombre de trois ; dans la partie grave, il y a deux cordes filées par touche et pour les dernières il n'y en a qu'une. On se rappelle que le nombre de vibrations varie en raison inverse de la longueur des cordes et de leur grosseur.

4° La *table d'harmonie* reçoit et renforce les vibrations des sons. Les cordes sont fixées au-dessus de la table d'harmonie et à ses extrémités opposées sur des sommiers en bois très dur. Dans les instruments de premier choix le sommier est prolongé au-dessus de la table d'harmonie et est en fer. Les pianos sont alors appelés *pianos avec cadre en fer*. Leur sonorité est de beaucoup

préférable. Dans les pianos droits le sommier supérieur est muni de chevilles autour desquelles s'enroulent les cordes; dans les pianos à queue, c'est le sommier le plus près du clavier qui porte ces chevilles. L'autre sommier, dans les deux formats, est garni de pointes ou agrafes en acier ou en cuivre où s'accrochent les bouclettes des cordes.

La table d'harmonie est faite d'une variété de sapins appelée *epicea*. Cette variété vient surtout de la Suisse et doit être parfaitement sèche.

Le séchage naturel dure parfois plusieurs années.

Les cordes ne sont pas toujours disposées de la même façon sur la table d'harmonie. Elles sont tantôt demi-obliques, obliques, croisées, selon l'importance des modèles,

5° Les *pédales* sont au nombre de deux dans les pianos modernes et sont actionnées par les pieds. Celle de droite, s'appelle *pédale forte* et tient les étouffoirs à distance des cordes, permettant au son de se développer pendant toute la durée des vibrations. Celle de gauche, appelée *pédale douce* (*céleste* dans les anciens instruments d'Erard) fait descendre dans les pianos droits une bande de drap entre les cordes et les marteaux. Le son se trouve de cette manière assourdi. Dans les pianos à queue, le clavier subit un mouvement de gauche à droite et le marteau, au lieu d'attaquer les trois cordes, n'en touche plus que deux.

Les deux pédales peuvent être employées simultanément pour des effets spéciaux.

Egalisation du piano

Nous empruntons à M. Wacker les renseignements suivants :

« L'égalisation du piano est le travail le plus important » et doit être confié à une personne ayant le sentiment artistique que. Un bon égaliseur doit connaître toutes les parties qui » concernent les instruments; il doit être très bon ouvrier. » connaissant les bois et les métaux, être musicien et sur- » tout bon accordeur....

» La longueur des manches à marteaux, depuis le centre de
» la noix jusqu'à la tête, peut varier de 12 à 15 centimètres.
» Le marteau, étant présenté sur les cordes, doit pencher de
» 5 millimètres en arrière.

» Le marteau doit avoir 47 millimètres de course dans les
» dessus et 50 millimètres dans les basses. La barre de repos
» doit être bien droite, et les repos de la mécanique bien
» alignés : une fois la mécanique placée bien solidement,
» donner 1 millimètre de jeu au bâton de la transposition ;
» tasser fort les marteaux, les faire marcher droit au milieu des
» cordes ; tailler les feutres de façon que le marteau attaque bien
» les trois cordes ; ensuite apaiser les ressorts d'échappements de
» manière que ces derniers tombent facilement et également ;
» régler les lanières et les faire échapper à 3 millimètres des
» cordes dans les dessus et à 4 millimètres dans les basses ;
» ensuite faire soigneusement marcher le clavier, chose bien
» plus délicate que bien des égaliseurs ne le prétendent ; se
» rendre compte de la balance et du poids des touches ; ajouter
» le clavier du côté où la mécanique transpose ...

» Les touches peuvent avoir 9 millimètres d'enfoncement
» dans les basses et 8 millimètres dans les dessus, suivant tou-
» tefois la disposition de la mécanique et de l'échappement ...

» L'étouffoir demande les plus grands soins, car jamais un
» piano n'étouffe assez ...

» Bien régler les pédales qui sifflent et qui grattent géné-
» ralement ... »

Bois employés pour la fabrication du piano

Le chêne sert à faire les grosses pièces.

Le hêtre convient aux sommiers.

Le tilleul donne le clavier.

Le cormier très dur sert aux tiges de marteaux et aux petites
pièces.

Le poirier et l'acajou conviennent aux placages, et à certaines

pièces du mécanisme, de même que l'érable, l'alisier, le noyer blanc, le frêne.

Le palissandre ne sert qu'aux placages.

Le cèdre fournit les barres et triangles de la mécanique.

Nous avons vu plus haut quels étaient les bois employés pour les touches et la table d'harmonie.

Les lettres a b c d e f g correspondent aux sept notes *la si do ré mi fa sol*.

Accompagnés d'un ♯ elles correspondent aux touches noires.

Les numéros que l'on rencontre indiquent la grosseur des cordes.

Derrière les cordes, sur les sommiers, est une bande de drap qui empêche la vibration des harmoniques des cordes voisines.

Pour enlever le mécanisme d'un piano droit il suffit de défaire les deux petites clavettes en bois qui le retiennent à la caisse. Puis on le penche un peu vers soi et on ne le retire qu'en le soulevant. On usera de précautions quand il s'agira de le remettre à sa place.

Pour les pianos à queue il est prudent de faire faire le travail par un accordeur.

Emplacement d'un piano

Il faut avant tout placer le piano à l'abri de l'humidité et de la sécheresse, l'éloigner quelque peu du mur où il est adossé, si c'est un piano droit. Eviter aussi les courants d'air, l'exposition au soleil. Les variations de température font le plus grand tort à l'instrument.

Entretien du piano

Accorder le piano tous les trois mois. Si une corde casse la faire remettre immédiatement. Eviter de répéter les exercices sur les mêmes touches, ce qui nuirait à l'égalité du clavier.

Tenir le piano constamment fermé quand il ne sert pas et éviter de le charger de lampes, pots de fleurs et autres accessoires servant d'ornements. Eviter également les tâches de bougies sur les touches. Essuyer le clavier après chaque exécution pour ôter l'humidité des doigts. Epousseter souvent l'intérieur d'un piano à queue et souffler sur la table d'harmonie (à l'aide d'un soufflet et non avec la bouche), afin que la poussière qui s'infiltré inévitablement dans l'instrument ne s'agglomère pas sur la table d'harmonie et sur les pièces du mécanisme, ce qui nuirait à la sonorité et gênerait le jeu du clavier.

Choix d'un piano

Le choix d'un piano est chose délicate. Il importe de bien examiner le piano à plusieurs points de vue.

Le *son*. — Il est évident qu'on tiendra compte de la place que doit occuper le piano et du rôle qu'il aura à jouer. Si l'on recherche un instrument de concert destiné à occuper une grande salle, le son devra être large, arrondi, ample. Nous parlons ici d'un piano à queue, car les pianos droits sont plutôt des instruments de salon. Le piano doit vibrer mais il ne faut pas que la sonorité soit trop éclatante. Au moyen de la pédale forte on se rendra compte si les vibrations sont bonnes ; elle devront se perdre progressivement et produire un effet de lointain.

Le *timbre* ne doit pas être non plus métallique. Le *toucher* ne doit pas être dur sans pourtant être d'une douceur exagérée. Il faut que le clavier soit d'une égalisation parfaite. La partie supérieure du piano mérite une attention particulière. En effet les sons deviennent facilement *criards*. Un bon clavier provient surtout d'un bon mécanisme.

Examinez aussi la *touche*. Celle-ci doit, après avoir reçu du doigt une légère impulsion, reprendre son niveau par un petit mouvement vibratoire. La touche, après avoir été frappée, doit,

aussitôt quittée, étouffer le son. C'est la condition d'un bon mécanisme. Ce point est capital.

Les *pédales* doivent pouvoir être manœuvrées sans difficulté et n'offrir qu'une faible résistance. La pédale douce doit être suffisante et examinée de près.

On commencera, après cet examen, l'exécution d'une phrase chantante. Si le chant ressort bien, l'instrument promet d'être bon. Puis, dans un mouvement plus rapide, on remarquera si toutes les touches *parlent* et sont *égales*. L'inspection terminée, si l'instrument présente toutes ces qualités, il y a lieu de se déclarer satisfait, l'instrument est bon. Un dernier coup d'œil à la facture générale est utile. Un travail soigné est souvent l'indice de la perfection.

CHAPITRE ADDITIONNEL

L'orgue et l'harmonium

L'orgue et l'harmonium tendent de plus en plus à s'introduire au salon, surtout ce dernier. Le premier est plutôt un instrument d'église.

Nous croyons utile de résumer en quelques lignes les points principaux qui peuvent intéresser les élèves.

On ne peut guère assigner à l'orgue des origines bien précises. On rencontre fréquemment dans l'écriture sainte, dans les psaumes, le mot *organum* qui désigne plutôt toute sorte d'instruments à vent. Pindare qui vivait vers l'an 480 avant Jésus-Christ, en parle fréquemment. Virgile et Théocrite le mentionnent. Le mathématicien Ctésibius, environ 120 ans avant Jésus-Christ, est considéré comme l'inventeur de l'orgue hydraulique. Saint-Augustin au quatrième siècle mentionne les orgues pneumatiques ou à soufflets. Vers l'an 757 l'empereur Constantin Copronyme, envoya un orgue à Pépin, roi de France. Cet instrument fût placé dans l'église Saint-Corneille à Compiègne. D'après certains documents, les moines s'occupaient dès le X^e siècle de la construction des orgues, et l'on raconte que vers 951, l'évêque de Winchester, Elphège, fit

installer dans l'église de Westminster un orgue monumental de quatre cents tuyaux et de vingt-six soufflets; les touches, qui ressemblaient plutôt à des poutres, étaient manœuvrées par soixante-dix hommes robustes qui les frappaient à coups de poing et de pied. Jusqu'au XIV^e siècle on n'a que des données très vagues sur la facture de l'orgue. On attribue à Bernard, facteur allemand, vers 1471, l'invention du clavier à pédales.

En 1596 l'église Sainte-Marie de Breslau possédait un orgue composé de trente-six jeux, de trois claviers à mains et d'un clavier à pédales.

Dès lors l'orgue se perfectionna de jour en jour et atteignit progressivement les merveilleuses qualités qui font de lui le roi des instruments. Il était réservé à Aristide Cavaillé Coll de le porter à sa plus haute perfection.

L'orgue proprement dit se compose de séries de tuyaux. Chaque série constitue un *jeu*.

Les jeux se divisent en deux catégories principales :

1^o Les jeux de fond ou à bouche ;

2^o Les jeux à anche.

Dans les jeux de fond le son est produit uniquement par une colonne d'air ; dans les jeux à anche le vent pénètre dans le tuyau en faisant vibrer une languette ou anche en cuivre très mince. Les premiers possèdent la douceur, la rondeur, un timbre moëlleux ; les seconds une sonorité nourrie, un éclat brillant. C'est l'association des différents timbres, la combinaison des jeux qui font une des principales qualités d'un organiste.

Les jeux sont répartis sur des *sommiers* qui reçoivent le vent par un porte-vent venant de la soufflerie. Au moyen des registres l'organiste permet ou supprime l'entrée du vent dans les tuyaux. Les touches des claviers correspondent à des soupapes qui, étant ouvertes, permettent au vent de faire résonner les tuyaux.

Les orgues modernes comprennent généralement plusieurs claviers, selon le nombre de jeux :

Le grand orgue ;

Le positif ;

Le récit ;

Le clavier de bombarde ;

Le clavier d'écho.

Les orgues de cinq claviers sont fort rares, même ceux de quatre. Le nombre ordinaire est de trois claviers, ou de deux, indépendamment du clavier de *pédale* réservé aux pieds.

Au moyen de l'accouplement, les claviers peuvent être réunis les uns aux autres. Cet accouplement s'obtient par l'abaissement d'une ou de plusieurs *tirasses* placées en tête du clavier de pédale. Certaines tirasses servent aussi à *appeler* les jeux d'anches des différents claviers préalablement préparés par les registres correspondants.

Les jeux du *récit* sont presque toujours enfermés dans une *boîte* munie de volets. Une pédale d'expression sert à ouvrir ou à fermer ces volets et par conséquent à *nuancer* une phrase propre à un jeu de solo.

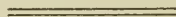
Le son est en rapport avec la longueur du tuyau. On entend par jeu de huit pieds celui qui correspond au diapason normal, celui du piano. Les jeux de quatre pieds donnent l'octave supérieure, ceux de deux pieds la double octave supérieure. Les jeux de seize pieds donnent l'octave inférieure; ceux de trente-deux pieds la double octave inférieure.

On entend par *jeux de mutation* ceux qui mettent chaque touche en communication avec des tuyaux donnant simultanément l'octave, la quinte et la tierce du son que l'on joue.

Les jeux de mutation ne s'emploient pas isolément.

La musique d'orgue est notée sur trois portées. La troisième portée est réservée à la partie de pédale.

Au moyen des tirasses d'appel on peut faire entendre à chaque clavier une combinaison de jeux préalablement préparés.



L'Harmonium

L'Harmonium est un orgue sans tuyaux et sans pédale. Le son est produit par la vibration d'*anches libres*. L'air est fourni par deux soufflets manœuvrés par les pieds de l'exécutant.

L'harmonium a quelquefois deux claviers possédant chacun un certain nombre de jeux.

L'appel des jeux se fait comme dans l'orgue au moyen de registres. Les jeux sont comme ceux de l'orgue de 4, 8 et 16 pieds. Chaque jeu est divisé en deux demi-jeux. Les numéros correspondant sur les registres forment le jeu complet.

Les registres extrêmes comprennent la *sourdine* (S), le *tremblant* (T), les *forte* (O). Ceux du milieu le *grand jeu* (G) qui ouvrent tous les jeux à la fois, l'*Expression* (E).

Double expression. — La double expression fût inventée par Mustel en 1854. L'organiste peut, au moyen de deux genouillères varier les nuances, soit dans chacune des deux parties du clavier, soit dans les deux parties simultanément.

Prolongement. — Le prolongement consiste à maintenir une ou plusieurs notes de basse au moyen d'un bouton. Cette note tenue continue donc à *parler* et forme une *pédale* dans certains cas.

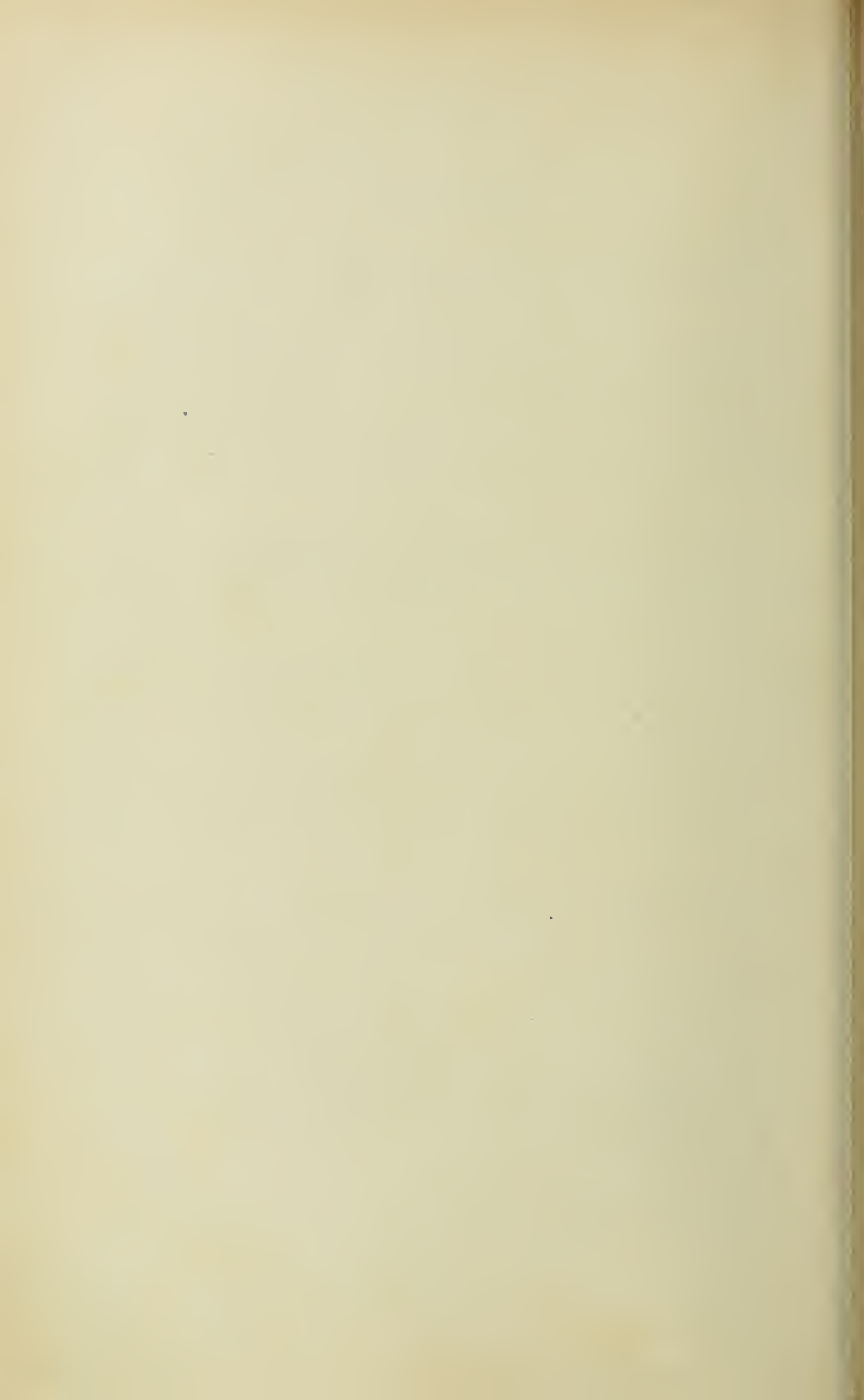
L'harmonium est un instrument de salon ou de chapelle.

Le piano, comme l'orgue, l'harmonium et la harpe étant des instruments à sons fixes, il a fallu réduire à un seul son les sons enharmoniques dont la distance est, nous le savons, d'un *comma*.

Cette opération, faite par l'accordeur, s'appelle *tempérament*. Le comma est détruit par un léger abaissement du dièse (plus haut que le bémol) et une élévation d'autant du bémol.

Les instruments à cordes et même à vent permettent la distinction entre les sons enharmoniques.

NOTA. — Consultez dans les manuels - Roret : manuel de l'accordeur de pianos, manuel de l'organiste.



SIXIÈME PARTIE

HISTOIRE ABRÉGÉE & LITTÉRATURE
DE LA MUSIQUE

SIXIÈME PARTIE

Histoire abrégée et Littérature de la Musique

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

Cette histoire est plutôt un tableau synoptique des diverses évolutions parcourues par la musique. D'autres ont écrit sur ce sujet des ouvrages fort importants; nous ne présenterons donc à l'élève qu'une vue d'ensemble, une sorte de résumé, fidèle en cela au but que nous nous sommes proposé de conserver à ces pages la forme du *memento*.

Comme les autres arts, la musique a une origine bien obscure. Si nous nous reportons à la plus haute antiquité, nous constatons que la musique était à l'état embryonnaire, sur lequel nous ne possédons aucune donnée certaine. Les premiers vestiges nous viennent des anciens peuples de l'orient, les Egyptiens, les Assyriens et les Hébreux. Leurs monuments sont pour nous le grand livre où nous puisons les renseignements utiles. En effet, nous voyons sur les tombeaux des rois, dans l'intérieur des pyramides, des sculptures et des fresques qui témoignent du grand honneur dont jouissait l'art musical chez ces peuples.

Dès le XIII^e siècle avant Jésus-Christ, la harpe et la lyre apparaissent, la flûte y est aussi représentée; mais on suppose bien l'état rudimentaire de ces instruments. Avec l'ère chrétienne, la musique semble être le privilège des cérémonies du culte. Après bien des siècles, le moyen-âge et la renaissance lui inculquent un nouvel essor, bien faible il est vrai, mais le premier pas est fait.

Pourtant les progrès se faisaient attendre. Avec le siècle du Roi-

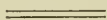
Soleil, où les arts conquièrent leur véritable place, des essais importants furent faits. Dès lors, la musique prit un grand développement, et les classiques lui donnèrent une formidable impulsion.

Un nouvel horizon apparût, et les grands génies posèrent, par leurs œuvres immortelles, les premières bases de notre harmonie moderne.

Bien plus, le perfectionnement des instruments de musique présente aux compositeurs, une foule de ressources naguère ignorées.

Nous suivrons pas à pas, mais dans ses grandes lignes, le chemin parcouru par l'art musical: nous nous arrêterons surtout sur le développement des écoles moderne et contemporaine, adoptant pour ce court exposé le plan suivant :

- 1° La musique chez les anciens ;
- 2° Période de transition ;
- 3° La musique au XVII^e et XVIII^e siècles ;
- 4° La musique moderne et contemporaine.



CHAPITRE PREMIER

La Musique chez les Anciens

Comme nous l'avons dit plus haut, il n'est pas possible d'assigner à la musique des origines exactes, il serait même plus juste de dire qu'on ne possède que des données incertaines sur les premières manifestations du génie humain dans l'art musical. Et pourtant, si l'on remonte à la plus haute antiquité, les arts (à l'exception de la musique) et les lettres nous ont laissé des monuments remarquables, souvent même de vrais chefs d'œuvre. Aussi quel jugement nous est-il permis de porter sur la musique à cette époque reculée? Accuserons nous les anciens de manquer de génie au point de vue musical? Ou bien, nous en prendrons-nous à l'absence des procédés trouvés dans la suite des temps pour la transmission aux siècles futurs des œuvres du génie humain? Faut-

il admettre que la musique n'ait pas trouvé sa place alors que les autres arts avaient déjà leurs représentants? Les pages qui vont suivre répondront à ces questions.

Qu'on nous permette ici une réflexion! Depuis l'invention de l'imprimerie, que d'ouvrages ont été conservés! La possibilité de reproduire des milliers et des milliers de fois la même œuvre devait aussi fournir des chances mille et mille fois plus nombreuses de les conserver à la postérité. Les anciens Phéniciens avaient déjà trouvé un système d'écriture fort parfait, et, avant eux, existaient de nombreux modes d'écriture, hiéroglyphique chez les Egyptiens, cunéiforme à Babylone, à Ninive et chez les Perses, syllabique dans les anciens textes grecs, etc.. etc. Il est malheureusement certain que ces diverses manières étaient insuffisantes pour lutter contre le temps.

Pourtant de nombreux chefs-d'œuvre nous sont parvenus à travers les âges. L'histoire nous dit qu'ils étaient retenus de mémoire de générations en générations. Mais la mémoire est un instrument fragile, et les œuvres musicales ne pouvaient être retenues par ce moyen; il fallait pour elles un système plus perfectionné.

La musique nous l'avons dit, était en grand honneur chez les peuples de l'Orient, et on peut conclure d'après les vestiges que nous ont conservés leurs monuments que l'art musical avait chez eux de dignes représentants. Toutefois on peut supposer que l'imperfection de leurs instruments de musique ne devait développer en eux qu'un sentiment de mélodie, sentiment bien naturel puisque la voix est le premier des instruments. Avaient ils l'idée de l'accompagnement? C'est peu probable.

La syrinx (invention de Pan), paraît être le plus ancien instrument de musique, réunion de chalumeaux de diverses grandeurs produisant des sons plus ou moins élevés. On se figure son état primitif et le son émis par cette flûte! C'est là cependant le point de départ de beaucoup de nos instruments modernes, une colonne d'air mise en vibrations par le souffle.

Le XIII^e siècle nous montre sur les monuments des Egyptiens la lyre et la harpe à plusieurs cordes, le sistre composé de baguettes en métal, des clochettes et des cymbales. On rencontre aussi chez

eux la flûte double, la flûte traversière, la cithare qui avait de cinq à dix-huit cordes, différents modèles de tambours.

De plus, si nous parcourons les traités des anciens rhéteurs, nous apprenons que la musique tenait chez ce peuple une place prépondérante dans toutes les cérémonies publiques ou religieuses, voire même dans les solennités funèbres.

Les monuments égyptiens représentent fréquemment des groupes de musiciens jouant de divers instruments. Faut-il admettre pour cela qu'ils possédaient la science de la simultanéité des sons ou bien que l'unisson leur était seul connu? Problème difficile à résoudre, sur la solution duquel les plus grands savants sont en désaccord! Il est possible qu'il n'y avait chez eux que le sentiment du rythme, car on n'a aucune trace de la polyphonie. Est-ce à dire qu'elle n'existait pas et que ces musiciens faisaient entendre une note unique alors que leurs instruments, nécessairement de timbres et de diapasons différents, devaient tout au moins produire plusieurs octaves? Il serait téméraire de l'affirmer. Il est même probable que cet ensemble formait un tout plus ou moins harmonieux car il est difficile de supposer que pas un de ces exécutants, guidé même par le hasard, n'ait jamais tenté de produire un son différent de ceux donnés par les autres membres de cet orchestre!

Nous voilà donc en pleine hypothèse, faute de documents écrits.

En raison de leurs relations avec les Egyptiens, les Assyriens devaient subir leur influence sous le rapport de la musique; en effet, leurs instruments sont presque semblables sur leurs bas-reliefs. On y rencontre des cithares à cinq et dix cordes, des flûtes doubles, des trompettes droites, des tambours ronds et plats, et une véritable batterie composée de timbales, cymbales et sonnettes. Moins instruits que les Egyptiens, les Assyriens les considéraient plutôt comme complice de leurs orgies. Aucun de leurs chants ne nous est resté.

La Bible et les Livres Saints nous édifieront sur la musique chez les Hébreux. Ils nous montrent Moïse chantant un cantique de reconnaissance au Seigneur, après le passage de la mer Rouge, au son du tambour; David, jouant du kinnor, sorte de harpe

trigone, pour calmer les fureurs de Saül; puis, ce sont les grandioses solennités, lors de la dédicace du temple de Salomon, pendant lesquelles des milliers de levites chantèrent au son des trompettes, des kinnors et des cymbales. Il faut bien admettre que les psaumes et les cantiques de David n'étaient pas seulement récités. Leur forme métrique devaient nécessairement les destiner à être chantés. Le prophète Isaïe fait mention de la musique chez les Hébreux, à qui il reproche l'abus des chants voluptueux dans les festins. La Bible parle de nombreux instruments de musique chez ce peuple, le kinnor, le nebel, instruments à cordes; le schofar, trompette courbe. etc.

Il ne nous reste aucune trace antique sérieuse de la musique chez les Hindous, les Persans, les Chinois, Japonais, Tonkinois, Annamites, et cependant il est certain que chacun de ces peuples connaissait un système de notation. Il faudrait pour parler de ces peuples, nous reporter à une époque plus rapprochée. On rencontre encore actuellement chez les Hindous et les Chinois, ainsi que chez les peuples de l'Extrême-Orient, un grand nombre d'instruments à percussion, en usage surtout dans les pagodes, pendant les cérémonies religieuses. Leur chant, généralement monotone, a besoin de cet accompagnement rythmique. La danse y occupe un rang important et exprime toutes sortes de sentiments plus ou moins vulgaires, pour ne pas dire grossiers.

Il ne serait pas aisé d'établir d'une façon certaine l'état de la musique chez les anciens Grecs. Cependant on peut affirmer qu'ils avaient un véritable culte pour cet art. Delphes était le rendez-vous artistique et littéraire de la Grèce. On y instituait des concours lyriques et musicaux en l'honneur d'Apollon. Linus et Orphée sont les plus anciens noms de musiciens de ce pays, puis Terpandre. Il y avait alors des familles entières d'aèdes et de rhapsodes. Tous chantaient en s'accompagnant de la lyre. Plus tard, quand apparurent les grandes tradégies, la poésie, la musique et la danse formèrent un tout, mais très certainement la musique à l'état de rythme et de mélodie.

Il n'est pas douteux qu'on ait chanté depuis la plus haute antiquité, mais on sait que, pour obtenir une œuvre vraiment musicale, celle-ci doit être soumise à certaines règles. Le rythme ne constitue

pas la musique pas plus que la mélodie, résultat du chant de l'homme, de même que la parole n'engendre pas une œuvre littéraire par le seul fait qu'on prononce des suites de phrases plus ou moins parfaites. On peut affirmer, d'après les écrits de Platon et de Pythagore (V^e et VI^e siècles avant J.-C.) qu'ils connaissaient le ton et le demi-ton, et, par cela même, les genres diatonique, chromatique et enharmonique. Ils avaient aussi différents modes (dorien, phrygien, ionien, éolien, lydien) divisé en deux tétracordes. Les sons étaient représentés par des lettres, et la notation variait pour la musique instrumentale ou vocale. De là bien des complications. D'après les écrits qui nous sont restés, la musique fût surtout religieuse chez les Grecs, comme le témoignent les hymnes à Calliope, à Apollon et à Némésis. On sait que le culte de Bacchus était célébré chez les Grecs dès la plus haute antiquité. Thespis, regardé comme le plus ancien auteur dramatique connu, eut l'idée, vers 535 avant J.-C., de célébrer dans le vers dithyrambique un autre dieu que Bacchus. Bientôt après il introduisit un acteur nouveau qui tantôt s'entretenait avec le chœur dans un dialogue et répondait à ses questions, tantôt exposait dans de longues tirades les événements qui faisaient le sujet du poème. Après le dialogue, le chœur reprenait son chant et sa danse. L'acteur profitait de cet intervalle pour changer de costume et de masque, ce qui lui permettait de faire successivement plusieurs personnages si l'action le demandait. L'innovation introduite par Thespis eût à Athènes le plus grand succès. Dès lors des concours en chœurs tragiques furent institués et la tragédie installa modestement mais définitivement ses tréteaux à Athènes. Il n'est resté de Thespis que quelques titres de pièces. Il serait possible même qu'il n'eût écrit que les chants du chœur, se contentant d'improviser les récits qu'il devait faire. Plus tard Phrynicus introduisit les rôles de femmes dans le chœur et puis dans le dialogue quand Eschyle (V^e s. av. J.-C.) eut fait paraître un second acteur. Il améliora le chœur au double point de vue orchestral et lyrique. Sophocle apporta plus de perfection encore. Euripide (même siècle), appelé par Aristote le plus tragique des tragiques, donna à la musique un rôle plus important. L'histoire nous apprend que les acteurs faisaient soutenir leur voix par un ou plusieurs instru-

ments de musique. On peut donc affirmer que, la poésie conservant toujours sa place prépondérante, le rythme musical servait surtout à maintenir le rythme poétique.

On lira avec quelque intérêt la description du théâtre grec.

Pendant plus de trente ans Athènes n'avait eu d'autre théâtre qu'une construction en bois qui, un beau jour (500). lors de la représentation d'une pièce de Pratinas, s'éroula. On se mit alors à bâtir un théâtre en pierre dans l'enceinte consacrée à Bacchus, sur le côté méridional de l'Acropole. Cet édifice devint un des plus splendides monuments d'Athènes, décoré de plus en plus richement à mesure que grandissaient la gloire et la fortune de la ville. Il pouvait contenir 30.000 spectateurs. La tragédie était née du chœur dithyrambique. Cette origine est rappelée par la forme même du théâtre, par l'importance donnée à l'orchestre, et le lieu même où le chœur devait faire ses évolutions. L'orchestre était le centre de l'édifice, comme le chœur fût le noyau générateur du poème. Au milieu de cet espace demi-circulaire et vaste, était une petite élévation (thymélé) qui rappelait l'autel de Bacchus, autour duquel tournait le chœur dithyrambique. En face de l'orchestre, mais sur longueur égale à tout le diamètre de l'édifice, s'élevait ce que nous nommerions la scène. Cet espace extrêmement allongé avait en face de l'orchestre une partie en retrait ; les côtés de droite et de gauche s'appelaient *Parascénies*. Le mur du fond qui faisait face aux spectateurs s'appelait proprement la *scène*. L'espace compris entre la scène et les parascénies était la cour fermée par une grille : c'était là qu'était le rideau. Dans la scène il y avait trois portes : celle du milieu, la *porte royale*, représentait l'entrée principale, au centre se plaçait le personnage principal ou *protagoniste*. Le *deutéragoniste* et le *tritagoniste* passaient par les portes de côté. Il était entendu que tout acteur entrant par les parascénies de droite venait de la campagne et, par celles de gauche, de la ville. De l'orchestre partaient les gradins destinés aux spectateurs. Des escaliers perpendiculaires sur l'orchestre et des couloirs concentriques permettaient une circulation facile. La galerie la plus haute était recouverte d'une colonnade. Le premier rang était réservé aux prêtres et aux archontes.

Contrairement aux usages modernes les représentations n'avaient

lieu à Athènes qu'à trois époques de l'année, aux trois fêtes de Bacchus. Elles commençaient aux petites dionysiaques en automne, reprenaient en janvier et se terminaient aux grandes dionysiaques au printemps. Les petites n'étaient qu'une fête locale pour les campagnes ; les grandes, au contraire, étaient une fête nationale qu'Athènes donnait à ses alliés et à toute la Grèce. On représentait alors au grand théâtre de Bacchus les tragédies et les comédies nouvelles. Enfin les représentations duraient nécessairement plusieurs jours, mais on n'en sait pas le nombre, pas plus que celui des poètes admis à concourir.

C'était une œuvre très laborieuse et très coûteuse que la représentation d'une tragédie. Le poète devait d'abord demander le chœur à l'un ou l'autre des deux archontes. Le magistrat donnait le chœur. Il fallait alors recruter des choreutes, trouver un maître capable de les exercer, un local convenable pour les répétitions, et, pendant tout le temps des études, nourrir la troupe, l'habiller, la parer pour la représentation. Cela revenait à peu près à 3,000 drachmes (environ 2,900 francs) pour la tragédie, à moitié moins pour la comédie. C'était un citoyen riche et généreux qui se chargeait de cette dépense. La *chorégie*, ainsi s'appelait cette espèce de contribution volontaire, passait à Athènes pour l'usage le plus noble qu'on pouvait faire d'une grande fortune. Quant au poète et au chorège, ils recevaient un loyer peu considérable. Le prix du drame était décerné au concours par un jury que constituait l'archonte et qui se composait de cinq membres pour la comédie et probablement de dix pour la tragédie. Le poète vainqueur recevait une couronne faite d'une branche de l'olivier sacré. La seconde nomination était encore assez honorable ; quant à la troisième, c'était une chute. Le chorège avait aussi sa récompense, une couronne et un trépied.

Le costume des acteurs présentait un aspect qui, certainement, nous semblerait bizarre et qui ne s'explique que par l'origine dionysiaque de la tragédie. Il n'avait rien d'historique, rien d'athénien, ni même de grec. Il était oriental et rappelait le pays d'où le culte de Bacchus tirait son origine. C'était pour les hommes de rang un vêtement bariolé avec manche, et qui pour les personnes âgées, descendait probablement jusqu'au talon. Les princes

portaient par dessus un grand manteau brun qui trainait à terre: pour les personnages de condition moindre, un manteau plus petit, rouge et bordé d'or. Les guerriers avaient sur leur tunique un pourpoint, les devins un vêtement en forme de filet fait de fil de laine. Bacchus portait une robe de pourpre négligemment attachée sur les bras et sur laquelle flottait une gaze transparente, couleur de safran. Les malheureux, les fugitifs avaient des vêtements malpropres, de couleur sombre. Pour les drames satiriques, la peau de bête jouait même le plus grand rôle : on prenait celle de la chèvre, du bouc ; on imitait même quelquefois en tissus celle de la panthère.

La scène antique était immense. L'acteur réduit à ses proportions naturelles y eut semblé ridiculement petit. On s'ingénia à le grandir par le *cothurne*, brodequin avec semelles épaisses, carrées au bout. Pour conserver les proportions, on lui rembourra le corps avec des coussins, on lui allongea les bras avec des gants, enfin on lui grossit la tête avec un masque. Le masque avait de tout temps figuré dans les réjouissances dionysiaques. Eschyle créa le vrai masque tragique ; cette invention fût réellement heureuse. En effet le masque qui emboîtait la tête comme un casque lui donnait la grosseur nécessaire par l'agrandissement de l'acteur. Il était ménagé de manière à renforcer la voix, chose indispensable dans ce théâtre en plein air et si vaste. Il permettait au même acteur de jouer plusieurs rôles et aux hommes de jouer des rôles de femmes.

L'usage des masques et d'un costume varié et très apparent était commun à la comédie et à la tragédie, mais rien ne se ressemblait moins que ce qu'on voyait sur les deux scènes. D'après ce que nous en savons par de curieuses miniatures trouvées dans de vieux manuscrits de Plaute et de Térence, les acteurs comiques portaient à peu près le costume de la vie ordinaire: la tunique et le pallium. Toutefois les acteurs de l'ancienne comédie portaient un costume plus apparent: la veste et le pantalon collant, rayés de diverses couleurs et rappelant ceux de l'arlequin moderne. Ils sont très obèses et enlaidis par des accessoires d'une inconvenance intentionnelle. Ils portent des masques à traits marqués, exagérés

même jusqu'à la caricature. C'était surtout le costume du chœur qui avait un caractère fantastique et bizarre.

Il y avait dans le chœur de la comédie des passages où le rôle des acteurs était suspendu et où le coryphée parlait pour le compte de l'auteur même. C'est ce qu'on appelait *parabase*. La parabase, dit un critique moderne, formait une marche du chœur au milieu de la comédie. Elle est l'élément primitif du drame. Le chœur qui jusqu'au moment de la parabase avait eu sa position entre la scène et le thymélé, le visage tourné vers la scène, faisait un mouvement et passait en rang le long des bancs des spectateurs. Alors le coryphée s'adressait directement au peuple et au nom du poète disait ses griefs contre la cité, lançant par-ci par-là des boutades à sa fantaisie. Enfin la *Cordace* était une danse bouffonne à laquelle se livrait le chœur comique.

Cette digression sur le théâtre grec fera mieux comprendre l'importance que pouvait avoir la musique dans ces représentations. Ces évolutions du chœur et ces danses devaient être accompagnées d'un rythme produit par divers instruments, tels que la trompette, la flûte et la lyre.

La musique semble avoir eu chez les Grecs un caractère plus noble que chez les autres peuples, soit pendant les danses sacrées, soit pendant les repas où chaque convive s'exécutait tour à tour.

Nous avons vu que la musique trouvait aussi sa place dans la comédie, comme le témoigne le chœur des oiseaux d'Aristophane.

Les grands poètes grecs étaient donc aussi les grands musiciens, les poètes lyriques : Pindare, Alcée, Sapho, Anacréon ; les trois grands tragiques, et Aristophane lui-même

Des écoles de musique furent fondées dans lesquelles on étudia surtout la flûte.

Si l'on remonte au temps les plus reculés, les musiciens grecs sont entourés de légendes mythologiques : Orphée, Amphion, Linus, Olympe, et plus tard, Stésichore, Sacadas d'Argos.

A l'époque de Sophocle on cite Simonide de Céos, Mélampide, Pronomos de Thèbes, et Lases, et surtout Pindare.

Au IV^e siècle il y eût une sorte de tentative plus audacieuse, les instruments de musique se perfectionnent, on ajoute des

cordes à la lyre, Timothée se lance dans des hardiesses et avec lui Phrynis, Cinésias, Dorion et bien d'autres. Enfin du I^{er} au III^e siècles avant J.-C. les théoriciens apparaissent avec Pythagore. Platon, Aristote.

Il est à remarquer que les anciens appelaient *musique* tout ce qui se rapportait au culte des Muses. Nous le répétons il est permis d'affirmer que l'harmonie leur était complètement inconnue en tant que science, la musique reposait uniquement sur le rythme et la mélodie. Du reste, encore de nos jours, les peuples de l'Orient affectionnent particulièrement les mélodies rythmées à l'unisson avec accompagnement d'instruments à percussion. Bien avant Pythagore, ils employaient dans leur notation les lettres de l'alphabet, mais le grand nombre de leurs combinaisons rendait ce système fort compliqué, et les traductions faites de nos jours peuvent être regardées comme fort douteuses.

Les Romains, peuple plus dilettante qu'artiste, imitèrent le système des Grecs, qui reposait, nous l'avons dit plus haut, sur le tétracorde. Leurs instruments de musique sont sensiblement les mêmes, la lyre, la cithare, la trompette, la harpe, la flûte. Les premiers vestiges de l'art musical se rencontrent dans l'Etrurie. Des prêtres de Mars vinrent s'établir à Rome où ils chantaient leurs hymnes en l'honneur de leur dieu dans les cérémonies publiques, religieuses ou funèbres.

La musique semble avoir été intimement liée à la poésie lyrique, ou mieux hymnique, des anciens Romains. Les frères *Arvales* étaient un collège de douze prêtres qui devaient parcourir les campagnes en chantant des hymnes en l'honneur des dieux pour rendre les moissons abondantes. Leurs chants n'ont pas d'élévation de pensée ni d'enthousiasme. On y remarque en revanche des détails cérémoniels. Ces chants, écrits en langue osque, n'ont jamais pu être déchiffrés complètement. Ils se composent de cinq phrases distinctes répétées trois fois chacune. Ce chant est : « Triomphe ! » La première phrase est : « Lares, soyez-nous propices. » Les douze prêtres de Mars parcouraient toute la ville en dansant et chantaient l'hymne qui portait le nom de *Salien*. Ils étaient revêtus d'une tunique de pourpre et portaient des boucliers d'airain très larges, leurs têtes étaient recouvertes d'un casque. Ils

frappaient leurs boucliers sonores de leurs courtes épées. La chanson des frères *Arvales* et les *chants saliens* étaient appelés *chants sacerdotaux*.

Les chants *populaires* portaient le nom d'*axamenta* (axare, faire des imprécations).

Les *nœnia* étaient des chants de deuil en l'honneur et à l'éloge des morts.

Les Etrusques avaient également introduit les chants *fes-cennins*, souverainement licencieux et indécents, dans lesquels le peuple, à la saison des vendanges, se donnait libre carrière, et où les laboureurs s'adressaient les plus grossières injures. Ils étaient aussi chantés aux noces avec accompagnement de flûtes.

Si les Grecs avaient importé chez leurs voisins leur théâtre (1) et leur musique, il ne faut pas croire pour cela qu'ils furent appréciés du premier coup par les Romains. En effet, les jeux du cirque et le sang des bêtes féroces ne répondaient-ils pas mieux aux mœurs des descendants de Romulus?

Polybe raconte à ce sujet qu'une lutte de chanteurs avait été annoncée par Amicius. A l'heure fixée, énorme affluence. Malheureusement le peuple s'était mépris. Il n'avait compris que le mot « lutte » dans l'annonce qui lui avait été faite. La lutte vocale ne l'amusait guère, il murmura et manifesta son mécontentement comme de coutume, en faisant du tapage. Les chanteurs s'arrêtèrent étonnés, mais comprennent bientôt ce qu'il en est. Ils cessent de chanter et luttent à coups de poings. Les spectateurs applaudissent à outrance.

Tite-Live nous rapporte qu'on demanda au poète tragique Livius Andronicus (vers 240 avant J.-C.) un chant sacré pour obtenir des dieux l'éloignement d'Asdrubal. Ce chœur fût chanté par vingt-sept jeunes filles. D'après le même historien il se serait fatigué la voix et aurait obtenu qu'un jeune chanteur le remplaçât quand il fallait chanter. Il faisait les gestes tandis que le chan-

(1) La forme du théâtre romain était identique à celle du théâtre grec. Cependant il n'y avait pas de chœurs, l'orchestre contenait des places réservées aux grands personnages. La scène, beaucoup plus profonde, était cachée aux spectateurs par un rideau qui s'élevait de bas en haut. Les acteurs y figuraient en plus grand nombre et étaient surtout recrutés parmi les esclaves et les affranchis.

teur était dans les coulisses. Il réussit parfaitement dans cette innovation qui resta au théâtre.

Si nous arrivons à l'époque du despotisme des empereurs romains, on sait que ceux-ci chantaient dans les festins en s'accompagnant de la lyre. Néron fut un peu poète. Il chantait lui-même ses vers en dansant.

Les pantomimes étaient des danses où l'on indiquait par gestes ce qu'on voulait dire. Elles étaient jouées à la fin des festins.

On voit dans les comédies de Térence qu'un certain Flaccus y introduisit des parties de flûtes, mais il est probable que, comme chez les Grecs, cet instrument ne servait qu'à soutenir la voix de l'acteur. Les Romains avaient appris des Grecs, leurs vaincus, l'art de jouer de la cithare et de la lyre, et l'on vit se former une troupe de chanteurs dont le plus célèbre fût Hermogène Tigellius, renommé comme joueur de flûte.

Ce fût quelques années avant J.-C. qu'apparût le genre dont nous venons de parler : la *pantomime*, genre nouveau emprunté aux Egyptiens, et le *ballet* où l'on vit défilier une longue théorie de danseurs. Un orchestre nombreux les accompagnait dans leurs évolutions.

La haute société romaine organisait de nombreuses soirées où l'on entendait des concerts de chœurs et d'orchestre. Bien plus les grands praticiens eux-mêmes avaient à cœur d'être aussi de bons instrumentistes, et, à l'exemple des empereurs, on les vit chanter s'accompagnant sur la lyre et la cithare.

Le 1^{er} siècle de l'ère chrétienne vit des artistes distingués tels que Terpnos, le maître de Néron, Ménécrate et Diodore.

Plus tard, sous Domitien, ce fût Chrysogone, Pollion, Eschyon et Glaphyros.

Sous le règne de Caligula, le plus célèbre fut l'égyptien Mésomède, habile à jouer de la harpe.

Vitruve, savant architecte, peut être considéré comme le principal théoricien.

A cette époque on vit apparaître deux nouveaux instruments : la cornemuse et l'orgue dont l'idée paraît être due à Ctésibius (145 avant J.-C.) Cet instrument fut perfectionné par son fils Héron et posséda déjà une dizaine de tuyaux.

Lavoix cite dans son histoire de la musique cette description pittoresque de l'orgue faite par l'empereur Julien dans ses poésies :
« Des pipeaux d'une espèce particulière se présentent à mes yeux,
» ils sont placés sur une caisse d'airain. Un souffle impétueux les
» anime, mais ce n'est pas un souffle humain. Le vent, lancé hors
» d'une peau de taureau qui l'emprisonne. pénètre jusqu'au fond
» des tuyaux bien percés. Un habile artiste, aux doigts agiles,
» dirige par son toucher errant les soupapes adaptées aux tuyaux,
» lesquels, bondissant doucement, sous l'action des touches, exha-
» lent une douce cantilène. »

On ne sait rien de bien positif sur l'état de la musique chez les anciens Gaulois. Le poète Lucain parle, dans la *Pharsale*, du chant des bardes, qui d'après Diodore de Sicile et Grégoire de Tours, tirent leur nom du roi Bardus, fondateur de leurs écoles de musique. La lyre était l'instrument des Bardes. Polybe fait mention de trompettes gauloises. Jusqu'au moyen âge, on ne possède que des données vagues sur la musique des peuples du Nord.

Il est temps d'aborder la période de transition, encore bien pauvre si on la compare aux temps modernes. Mais les progrès se font, lentement il est vrai. Pendant de nombreux siècles l'art musical est toujours en enfance. Pourtant la mélodie semble vouloir s'affranchir de la poésie; effort difficile, sans résultat bien appréciable. Mais l'effort persiste. Cette longue période, presque stérile pendant de nombreux siècles, fait pressentir, vers sa fin, que la musique sortira victorieuse de ses entraves.

Résumons donc le plus clairement possible la marche de notre art et assistons patiemment à ses diverses évolutions.

CHAPITRE II.

Période de transition

Avec le christianisme la musique devait subir une forte impulsion. Certes la transformation sera longue. Aux chants bachiques des festins, où les orgies étaient telles que les chants finissaient par ressembler plutôt à des cris, succédèrent les douces mélodies religieuses des premiers chrétiens. Mais on connaît les persécutions dont ils furent l'objet. Se réunissant dans les catacombes, leurs hymnes ne devaient être entendues que par ceux qui les chantaient, et il ne nous est rien resté de cette musique des premiers siècles. Le christianisme, en purifiant les mœurs, semble avoir dégagé l'art musical de l'influence du paganisme. Le chant des psaumes est le plus ancien et certains auteurs ont même prétendu qu'il était tel au temps de David, et de Salomon. Il y a en faveur de cette théorie des témoignages autorisés.

Saint Ambroise (340-397), archevêque de Milan, fut le premier promoteur de la réforme des chants liturgiques. Il introduisit l'usage du chant collectif et alternatif exécuté par les fidèles assemblés. On lui attribue, ainsi qu'à Saint Augustin, son disciple, le chant du *Te Deum*. Il conserva uniquement quatre des modes grecs, appelés modes *authentiques*. Les modes grecs étaient : le dorien, le phrygien, le lydien, et le mixolydien. Les chants liturgiques étaient composés dans ces quatre échelles tonales.






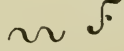

Deux siècles plus tard, le pape Saint Grégoire le Grand (542-604) jeta les bases de la musique religieuse, et, sous le nom d'*antiphonaire*, réunit un certain nombre de mélodies, dégagées de tous les ornements superflus. Plusieurs de ces mélodies nous sont restées et servent au culte religieux. Il introduisit une nouvelle réforme. Avec les exigences des cérémonies, il fallait augmenter le nombre de ces chants. Aux modes de Saint Ambroise il ajouta quatre correspondants ou dérivés, appelés *plagaux*. Ces huit modes nous servent encore aujourd'hui, et le *plain-chant* (pianus cantus), définitivement créé, porta à juste titre le nom de musique

grégorienne. Les modes plagaux s'appelèrent : hypodorien, hypophrygien, hypolydien, et hypomixolydien.

A Rome une école spéciale fut instituée pour l'instruction des chantes.

On peut, dire avec raison, que la musique religieuse fut pendant de nombreux siècles la seule en honneur parmi les peuples de l'Occident. La notation fit aussi un grand pas : elle fût réduite aux sept premières lettres de l'alphabet. La notation était la principale difficulté. il fallait à la musique une écriture simple, précise, capable d'être comprise par tous. Que de variations avant d'arriver au système connu aujourd'hui ! Après s'être servi des lettres, on eût recours aux *neumes* (VIII^e siècle). On aura une idée de ce qu'on entendait par *neumes*, si on les compare aux fragments de nos mélodies grégoriennes qui en dérivent directement. En effet le neume était une sorte de contour mélodique que la voix émettait d'un seul souffle avec les accentuations rythmiques conformes aux règles de l'accent tonique dans la phrase chantée. Les neumes étaient infiniment variés et leur traduction n'a pu donner de résultats précis. De quel peuple est venu l'usage des neumes ? Aucun témoignage ne vient nous fixer sur leur véritable origine, et les dissertations des savants aboutissent à des conclusions bien différentes. Toujours est-il que la notation neumatique n'apparaît dans les manuscrits qu'au VIII^e siècle. Il est fort probable que leur origine vient de l'Orient. Nous possédons de nombreux manuscrits écrits en neumes.

Signalons quelques exemples de mesures :

La *virga* 7 représentait un son isolé long, le *punctum*  un son isolé bref ; puis : le *clivis*  ; le *torculus*  ; le *climacus*  ; le *scandivus*  ; le *pressus* , origine du trille ; le *quilisma* , origine du trémolo, etc.

A ces figures plus ou moins claires succédèrent des points carrés ou en losange ■ ◆ qui ont donné naissance aux notes.

Un grand pas était fait. Charlemagne fondait, à la fin du VIII^e siècle, deux grandes écoles de musique, l'une à Metz, l'autre à Soissons.

Cependant on conviendra qu'il était fort difficile de déterminer un son initial précis avec de tels éléments de notation. Les signes neumatiques étaient placés au-dessus du texte à hauteurs inégales, selon que le son était grave ou aigu.

Pour remédier à cette impossibilité de déterminer des sons fixes, on imagina plus tard l'adjonction d'une ligne horizontale rouge, verte ou jaune, représentant un son déterminé. Ce fut tantôt la lettre F, tantôt le C ou le G qui, placés sur cette ligne, indiquaient le son. De ce procédé vient notre notation actuelle et l'origine de la portée et des clés.

La facilité de la lecture, que procurait cette ligne, donna nécessairement l'idée d'ajouter une seconde ligne. Peu à peu le nombre des lignes augmenta. Les sons se trouvaient bien définis, mais non leur hauteur. Ce fut un peu plus tard, par une habile combinaison consistant à supposer sur chaque ligne l'un des sons de la gamme, qu'on est parvenu à établir notre échelle musicale.

On croirait volontiers que le grand mouvement parti de Rome devait produire des œuvres d'une certaine valeur. Hélas ! l'harmonie était encore à l'état d'enfance.

Dès le commencement de l'ère chrétienne la *diaphonie* résumait la science de l'harmonie. C'était un accompagnement en rapport de quarte ou de quinte avec le chant. Quelquefois même cet accompagnement se faisait à trois et quatre parties. Mais on suppose bien l'effet désastreux de ces combinaisons harmoniques (?), de l'*organum*, comme on les appelait.

On peut considérer la *diaphonie* comme une sorte de contrepoint à deux parties, accompagnement bien naturel puisque cette quinte ou cette quarte font parties des harmoniques du son fondamental. Et ne voit-on pas encore de nos jours, dans les campagnes où la musique n'est pas cultivée, les paysans improviser des chœurs dont la seconde partie, marche à la quinte ou à la quarte de la première ?

L'*organum* ferait supposer une mélodie avec accompagnement de plusieurs parties formées toujours des harmoniques.

Cette harmonie bizarre suivait toujours la marche ascendante ou descendante du chant.

Mais on finit par comprendre la monotonie d'un tel système, on

imagina de faire le contraire. Dès lors on découvrit un nouvel horizon, de nombreux essais furent tentés : on combina une foule de procédés basés sur le contrepoint, c'est-à-dire sur le rapport des sons entre eux. Les œuvres musicales devinrent de plus en plus incompréhensibles, malgré les traités d'une foule de théoriciens.

Le *déchant* fut la première forme de cette nouvelle harmonie, mélange de consonances et de dissonances entremêlées sans aucune règle. Ce système dura du XI^e siècle à la fin du XIII^e.

Mais revenons en arrière et examinons le rôle du moine bénédictin Gui d'Arrezzo, le plus célèbre représentant de l'art musical au XI^e siècle. Il s'occupa surtout de l'enseignement du chant liturgique.

Il avait trouvé, affirme-t-on, une ingénieuse combinaison pour permettre à ses élèves de retenir plus facilement le nom des notes. L'hymne à Saint Jean servit de base (première strophe). La première syllabe de chaque vers, montant d'un degré, fournit une série de six notes invariables, ou si l'on veut, un hexacorde. La septième note (*si*) était variable, en raison de son fréquent rapport avec le *fa* contre lequel elle formait le triton, intervalle non toléré par les anciens qui le surnommaient *diabolus in musica* (le diable en musique). Nous avons donné, au début de cet ouvrage la première strophe de l'hymne *ut queant laxis*. A partir de ce moment les sons furent désignés par : *ut, ré, mi, fa, sol, la*.

On a vu plus haut que les lettres de l'alphabet étaient précédemment employées dans la notation.

Le C correspondait à *ut*, l'F à *fa*.

La nouvelle notation pouvait donc être ainsi comparée à l'ancienne :

A	B	C	D	E	F	—————	G.
<i>La</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	—————	<i>Sol.</i>

La lettre B désignait par conséquent la note variable.

Gui d'Arrezzo désigna le *sol* par la lettre G (du grec, gamma : origine du mot *gamme*.)

Disons de suite que, contrairement à notre système, chacune des notes n'indiquait pas un son fixe. Le nouveau mode de solmi-

sation dont nous allons parler était celui des *muances*. Il reposait sur trois séries de six sons appelées *hexacordes*.

La gamme naturelle de Gui, était nous le savons : *ut-ré-mi-fa-sol-la*, série qui se répétait pour satisfaire à l'étendue des voix.

On obtenait par conséquent :

C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A
<i>Ut Ré Mi Fa Sol La</i>	+	<i>Ut Ré Mi Fa Sol La</i>										

Mais on se trouvait en présence d'une difficulté qui consistait à nommer la septième note. Cette dernière est la cause des complications de ce système.

Ne perdons pas de vue que chacune des notes *n'indiquait pas un son fixe*.

Il fallut, pour nommer cette septième note, déplacer successivement des fragments de deux nouveaux hexacordes. Or, comment devait-on les disposer pour combler l'espace vide entre *la* et *ut*?

Il importe ici de bien remarquer que sur la note *la* on pouvait procéder soit par demi-ton, soit par ton.

1° Si l'on désirait un demi-ton le B devenait *moi*, et il fallait à ce B, note variable, faire correspondre le *fa*, ou si l'on veut,

à A	B mol	A	B mol
	faire correspondre		
<i>La</i>	+	<i>Mi Fa</i>	

on obtenait donc une combinaison semblable :

	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D
(Gamme naturelle)	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>
(2 ^e Hexacorde ; solmisation par B mol)	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>			

C'était la solmisation par bémol. En effet le B était baissé d'un demi-ton puisqu'il correspondait au *fa* de ce nouvel hexacorde.

2° Si l'on désirait un ton, le B devenait *quarre* (quadratus), et il fallait à ce B, note variable, faire correspondre le *mi* ou si l'on veut :

à A	B quaire	A	B quaire
	faire correspondre		
<i>La</i>	+	<i>Ré mi</i>	

On obtenait donc une combinaison semblable :

	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D			
	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>			
(Gamme naturelle)																			
(3 ^e hexacorde: solmi- sation par B quatre)	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	+	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>

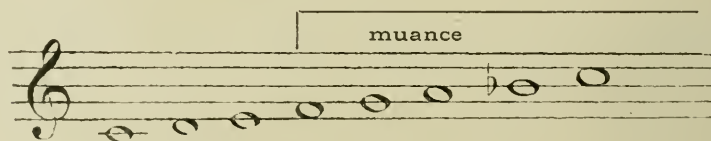
C'était la solmisation par bécarre. En effet le B était haussé d'un ton puisqu'il correspondait au *mi* de ce nouvel hexacorde.

On voit que la gamme de Gui d'Arezzo reposait sur les cinq tons et les deux demi-tons, qu'en résumé sa solmisation par B mol n'était ni plus ni moins que notre gamme de *fa* commencée par sa dominante, et sa solmisation par B quatre notre gamme de *do*.

Ce système compliqué fût employé jusqu'au XVII^e siècle. On se figure l'aridité des études du plain chant qui représentait alors la base de l'art musical. Tant que la mélodie était confinée dans l'intervalle de six notes, le mode de solmisation était des plus simples; mais si le chant s'étendait au-dessous ou au-dessus de cet hexacorde, il fallait alors recourir au B mol ou au B quatre, selon que l'intervalle *la-ut* commençait par un demi-ton ou un ton. (1)

Un exemple fera mieux comprendre ce procédé de solmisation.

1^o Supposons notre gamme de *fa* commençant par la dominante. Le *si* est \flat . Par conséquent il fallait se servir de la solmisation par B mol. On avait donc :

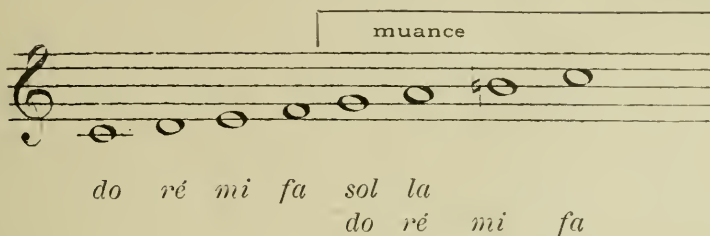


do ré mi fa sol la
do ré mi fa sol

(1) C'est de ce mode de solmisation que nous viennent le *bémol* et le *bécarre*.

La *dièse* tire son nom du mot *diesis*, intervalle connu chez les Grecs, valant tantôt un quart de ton, tantôt un tiers de ton, tantôt un demi-ton.

2° Supposons notre gamme de *do*. Le *si* est $\frac{1}{2}$. Par conséquent il fallait se servir de la solmisation par B quarré. On avait donc :



Gui d'Arezzo avait déclaré : « Toutes les notes placées sur la même ligne doivent avoir le même sens. » On comprend l'importance de cette déclaration.





Mais, suivons le développement de la notation pendant la période du moyen-âge, aux XII^e et XIII^e siècles, période merveilleuse qui enfanta de véritables chefs-d'œuvre en architecture, en littérature. Il semble qu'il y ait un renouveau dans l'esprit humain. La notation avait fait de grands pas; la portée était inventée, quoique le nombre de lignes n'ait été fixé définitivement à cinq pour la musique profane, à quatre pour le plainchant que vers la fin du XVI^e siècle. Pourtant le rythme était encore mal défini, l'harmonie n'était que de la diaphonie. La notation subit de nouvelles transformations, mais resta fort compliquée. « Pour distinguer, dit Lavoix, les différentes valeurs de » temps des notes, on les fit tantôt rouges, tantôt noires, vers le » milieu du XIV^e siècle; puis, ce procédé étant par trop » incommode, on écrivit en notes noires et blanches, quelquefois » même la note était moitié noire seulement. » Ajoutez à cela, une foule d'indications manuscrites, une écriture différente pour les diverses parties d'un morceau, et on aura une idée des difficultés qui se présentaient à l'exécutant pour la lecture.

Pendant ces tâtonnements successifs indiquaient un effort persistant. Du XIII^e au XVI^e siècles, les compositeurs s'efforcent d'établir un système moins compliqué, tant dans la notation que dans l'harmonie. A la diaphonie, succession de quarts et de quintes, avait succédé le faux-bourdon, suite de tierces et de sixtes, à trois parties. Toutefois les musiciens durent,

comme les autres, subir l'influence du moment. Le génie ne put suivre son libre cours et, jusqu'au XVI^e siècle, on rechercha les combinaisons les plus difficiles. Ces arrangements compliqués, mathématiques, devaient pourtant, dans la suite, donner naissance à la science de l'harmonie.

Avec l'invention de l'imprimerie, la notation devait acquérir plus de simplicité et de clarté. Déjà on voit apparaître la première forme du *contrepoint*; on écrit des cantilènes à trois, quatre, cinq et six parties, les différentes formes de la musique se multiplient, l'imagination des musiciens s'ingénie à trouver de savantes combinaisons; le *canon* est né.

A cette époque les principales figures de notes étaient :

La double longue ou maxime , la longue , la brève ,
la semi-brève .

Ces figures avaient une valeur proportionnelle comme de notre temps. Cependant les mesures n'étaient pas bien définies, par l'absence des barres de mesure dont l'emploi n'apparaît réellement que vers 1529.

A côté du développement de la musique religieuse du VII^e au XI^e siècles, il convient de citer celui de la musique profane. Charlemagne peut être considéré comme le promoteur de cette renaissance. Pendant toute cette période, les compositions conservèrent la forme hiératique. L'énorme influence du christianisme devait nécessairement prévaloir sous un tel empereur. Avant lui, l'art musical, comme tous les autres arts, était resté stationnaire. Il ne faut pas croire, pourtant, qu'il nous reste des chefs-d'œuvre de cette époque, mais on est obligé d'admettre le grand mouvement qui se produisit. Il faut noter les chansons populaires célébrant les victoires, des chansons de table, des complaintes, presque toutes sur des textes latins. Et le chant des croisés partant pour la Terre-Sainte! Nul doute que ce chant devait entraîner les masses.

La musique, moitié profane, moitié religieuse, était représentée par les chants des jongleurs, des bardes de l'Armorique, l'ancienne Bretagne française. Les troubadours du Midi et les trouvères du Nord, les ménestriers apparaissent, de nombreuses écoles sont fondées, les cathédrales possèdent leur maîtrise.

Le XIII^e siècle nous offre une longue liste de ces trouvères.

Avant de nous arrêter aux personnalités, disons un mot des jongleurs et des trouvères.

Les jongleurs allaient chanter leurs poésies de château en château. On appelait quelquefois ainsi les poètes eux-mêmes quand ils chantaient leurs œuvres en s'accompagnant de quelque instrument de musique. Ce terme avait aussi une autre signification. Le jongleur voyageait souvent avec les troubadours et les trouvères et, entre plusieurs chants, amusait le peuple par des farces et des tours d'adresse. Le ménestrel était essentiellement musicien et poète. Les troubadours, qui apparurent du XI^e au XIV^e siècles, étaient les poètes, auteurs des chansons de gestes, poèmes épiques qui célébraient les hauts faits des héros.

Le nombre de ces poètes-musiciens est considérable, surtout au XIII^e siècle. Citons :

BLONDEL DE PICARDIE, trouvère de Richard Cœur de Lion, auteur de vingt-neuf chansons.

THIBAULT, comte de Champagne.

JEAN BODEL, d'Arras.

HÉLINAND DE BEAUVAIS, trouvère de Philippe-Auguste.

Mais surtout :

ADAM DE LA HALLE (vers 1240), surnommé le Bossu d'Arras, auteur du Jeu de Robin et de Marion (berger et bergère), sorte de pastorale, premier type de l'opéra-comique, mais tenant encore de la diaphonie. Plusieurs de ses chansons sont très intéressantes.

Il convient de citer comme musicien érudit du XIV^e siècle :

GUILLAUME DUFAY (vers 1350), et plus tard : *Jean Ockeghem* (1420), qui peuvent être considérés comme les créateurs de la fugue.

Pendant le XV^e siècle, en France, c'est toujours le règne de la chanson, mais déjà les genres différents apparaissent, le *motet*, le *rondeau*, le *conduit*, souvent composés à plusieurs parties.

Le théâtre français a une origine religieuse, le drame fût d'abord liturgique ; il se jouait dans les églises, avec les prêtres pour acteurs et les fidèles pour spectateurs. Avant de sortir définitivement de l'église, le drame se faisait sous le porche. Il se

sécularisa de plus en plus et peu à peu ne fût plus joué qu'au théâtre. C'est ce qui fait dire que les *chansons de gestes*, les *miracles* et les *jeux partis* étaient des œuvres plutôt religieuses que musicales.

Les *miracles*, *mystères* ou *moralités* eurent d'abord leurs sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ils étaient en grande faveur non seulement en France mais en Allemagne. Dans l'un et l'autre pays on avait vu apparaître, dès le XIV^e siècle, un grand nombre de corporations. Dans ces corporations il y avait des confréries. Elles avaient leurs saints patrons. En France la corporation des Ménétriers, constituée en 1321, avait pour patron Saint-Julien le Pauvre et Saint-Genest, patron des comédiens ; leur chef prit le nom de Roi des Ménétriers. En Allemagne ce fut la Corporation des Maîtres Chanteurs, qu'a célébrée Richard Wagner. C'est la première fois qu'apparaissent les professionnels de la musique.

Il y avait dans les corporations des Confréries qui étaient religieuses. A la fête de leurs saints patrons, elles célébraient un *jeu* ou un *mystère* dont elles débattaient le sujet avec le poète désigné pour la composition. Comme chez les Grecs, il y avait des chœurs appelés *silètes*. Pas de rideau. La scène se passait sans discontinuer, sur le théâtre très large on avait disposé des poteaux avec des inscriptions qui annonçaient le lieu de la scène. Avant la représentation il y avait la parade. Tous les acteurs, richement costumés, le plus souvent à leurs frais, faisaient le tour de la ville, montés sur des chevaux ou sur des chariots. Le peuple tout entier assistait à la représentation.

Toutefois la musique semble avoir eu plus d'importance dans les *ballets*, fêtes organisées en l'honneur des rois pour célébrer leur couronnement. On y voyait un orchestre composé de flûtistes, de joueurs de hautbois, trompettes, cornets, harpes, violes, luths, tambours, même un orgue portatif.

Mais les mystères ne devaient pas conserver leur forme primitive. Ils tombèrent dans deux excès : la diffusion du style et l'abus du comique. L'idée était grandiose, l'œuvre fût manquée ; le génie des ouvriers demeura inférieur à l'entreprise. On s'amusa d'abord du burlesque, on finit par s'amuser du tragique.

La musique devait fatalement disparaître peu à peu de l'art dramatique. En 1548, il fut défendu, par arrêt du Parlement, de représenter les mystères. Cet arrêt obligeait par là à prendre des sujets profanes. Ce fut alors le règne de la comédie dont les principales variétés furent les *farces*, les *soties* et les *moralités*.

Depuis plus d'un siècle déjà la musique était de nouveau fort cultivée à la cour des grands seigneurs et l'on cite en 1475 un *Orphée*, d'ANGE POLITIEN, sorte d'opéra où des chœurs à plusieurs voix jouaient le rôle principal.

NICOLO DE CORREGIO, en 1487, écrivit la musique sur l'histoire de *Céphale et l'Aurore* à Ferrare.

Puis ce fût au XVI^e siècle : CLAUDE MERULO, ALPHONSO DELLA VIOLA, LUZZASCO.

Le récitatif fait son apparition avec VINCENT GALILÉE, père du célèbre mathématicien et astronome.

La lutte religieuse contribua aussi au développement de la musique. La musique sacrée se divisa en deux genres : la musique protestante et la musique catholique.

LUTHER, en Allemagne, écrivit des *chorals*, secondé par le compositeur WALTHER. Chantés par la foule, ils furent comme la première manifestation de la musique populaire.

De nombreux manuscrits nous restent de cette époque et surtout du XVI^e siècle.

L'école française brille avec CLAUDE GOUDIMEL qui fonda à Rome, vers 1538, une école de musique. C'était un écrivain correct et instruit.

JOSQUIN DES PREZ, mort en 1521, le plus savant harmoniste du XV^e siècle.

CLÉMENT JANNEQUIN (1520), on cite de ce dernier de nombreux psaumes.

JEAN MOUTON (1475-1522), attaché à la cour de Louis XII et de François I^{er}, écrivit des messes.

La Belgique abonde en compositeurs. Nous citerons surtout : OKEGHEM (1430-1512), habile harmoniste.

CLEMENS NON PAPA (1480-1557), qui fut le premier maître de chapelle de Charles-Quint, écrivit de nombreuses messes, des motets et des chansons. Contrepointiste de premier ordre.

ADRIEN WILLAERT (1490-1562), élève de Jean Mouton, savant musicien, vécut la plupart du temps à Rome ou dans les principales villes de l'Italie.

ARCADELT (1500-1560), se fixa également à Rome. Auteur de chansons et de madrigaux, écrivit des messes, des lamentations.

PHILIPPE DE MONS (1522), auteur de motets célèbres.

NICOLAS GOMBERT (1530), a surtout laissé de la musique profane, pavanés, gaillardes, chansons.

ROLAND DE LASSUS (1520-1594), né à Mons, surnommé le prince des musiciens flamands, a écrit des messes, des motets, des psaumes, des lamentations. Compositeur de génie et d'une prodigieuse fécondité.

L'Angleterre se distingue avec : TURGES, BANISTER, JOHN MILTON, MORLEY, et WILLIAM BIRD, surnommé le père de la musique.

L'Espagne et le Portugal nous rappellent : SALINAS, GOES, MORALÈS, WITTORIA qui a laissé de fort belles compositions entr'autres les chœurs de la *Passion* qu'on chante encore à Rome.

L'Allemagne semble occuper une place prépondérante, surtout à la fin du XVI^e siècle avec : GUMPPELZHEIMER, DIETRICH, REISCHUS, ORNITHOPARCUS, FROSCIUS, HEYDEN, LUSCINIUS, HAENEL, SCHULF, HOFFHEIMER, et bien d'autres savants théoriciens.

L'Italie, formée par l'école franco-belge, fonde de grandes écoles à Venise, Naples, Florence. A Rome une école de chant et de musique religieuse est créée et l'on voit apparaître ces compositeurs comme :

JEAN ANIMUCCIA (1500-1571).

JULES CACCINI (1546-1600).

EMILIO DEL CAVALIERE (1550-1600).

CLAUDE MERULO (1533-1604), déjà cité.

ALLEGRI (1560-1652), auteur du célèbre *miserere*, et surtout :

Le grand PALESTRINA, né à Preneste en 1524; compositeur de grand génie, fit ses études sous la direction du français Goudimel. On ne peut nier l'énorme influence qu'il exerça sur l'art musical. Avec lui la musique ne s'adressa plus seulement à l'esprit et à l'intelligence, mais aussi au cœur. La mélodie devint expressive, son harmonie, traitée dans le style du contrepoint, est franchement consonante. Pour la pureté de l'écriture et l'art d'écrire

pour les voix, il n'a pu être surpassé par aucun de ses contemporains. En 1565, il fit exécuter à Rome sa messe, dite du pape Marcel. Ce fût comme l'aurore de la musique religieuse. Palestrina joignait à une science profonde l'art de toucher les cœurs par la majesté de l'expression et la sublimité de la mélodie. Déjà, vers 1556, on avait exécuté à Saint-Jean de Latran les *improperi* de l'office de la semaine sainte qui furent vivement admirés. L'œuvre de Palestrina est considérable; outre un grand nombre de *messes* (quatre-vingst), ses *motets*, ses *hymnes*, *psaumes* et *litanies* sont exempts des vaines recherches. Ce grand génie a fait école et l'on admire encore le style appelé *style palestrinien*. Il mourut en 1594, après avoir porté la musique à sa plus sublime perfection.

Parlerons-nous maintenant des progrès de la facture instrumentale? Pendant toute la période du moyen âge le nombre des instruments de musique augmente considérablement: la vielle, le rébec, qui devinrent plus tard les violes; le luth, la guitare, la mandore. Comme instruments à vent: la flûte droite, le flageolet, le fifre, le hautbois, le chalumeau, la cornemuse, la trompette, le cor, l'oliphant. Comme instruments à percussion: le tambour, le tympanon, les clochettes, les cymbales, le carillon.

L'orgue avait subi déjà de sérieuses transformations, les grands musiciens du moyen âge étaient presque tous organistes. Cependant, à ses débuts, il fallait plusieurs instrumentistes pour manœuvrer cet immense instrument « qui consistait, dit Lavoix, » en un ou deux rangs de tuyaux, posés sur un sommier ou caisse » à air, qu'un, deux, ou trois soufflets alimentaient, plus un » clavier. »

Remarque intéressante, les écrits des anciens font mention de l'orgue dès le II^e siècle. On peut supposer par là que son origine remonte aux temps les plus reculés. On attribue à Ctésibius, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, l'invention de l'orgue hydraulique.

Saint Jean Chrysostome, Pétrone, Claudien, au IV^e siècle; Vitruve et bien d'autres auteurs, en donnent des descriptions dans leurs ouvrages. Saint Augustin cite également l'orgue

dans ses *Commentaires*. Différents écrivains parlent d'orgues pneumatiques et en donnent de fantastiques descriptions.

Au XII^e siècle, de petits orgues portatifs servaient à accompagner les chants religieux pendant les processions.

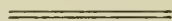
L'orgue-positif, qui a donné son nom à un clavier de nos orgues modernes, était installé sur une table.

Dans la suite cet instrument subit de nombreux perfectionnements. On sait quelle perfection il a atteint de nos jours. Vers la fin du XV^e siècle, l'orgue reçut l'adjonction des pédales qui servaient en Flandre à la manœuvre des carillons. Cette application est attribuée à Bernard Mured.

La famille des violes (instruments à archet), donna naissance au violon, le futur roi de l'orchestre.

La musique concertante était aussi en usage au moyen âge, comme le témoignent différents manuscrits des XI^e et XIV^e siècles.

L'époque de la Renaissance devait donner à la musique une place prépondérante et préparer les grandes voies qui aboutirent à notre art moderne. Le XVI^e siècle est une époque de transition et de rénovation. Comme la langue et la littérature, la musique subit les influences les plus diverses, même les plus opposées, quelquefois successives, le plus souvent simultanées, influence persistante encore, quoiqu'affaiblie, des traditions du moyen âge.



CHAPITRE III.

La Musique aux XVII^e et XVIII^e siècles

Le début du XVII^e siècle marque une nouvelle étape des progrès de l'art musical.

Trois grandes écoles lui ont donné d'illustres représentants :

L'École italienne.

L'École allemande.

L'École française.

A. L'ÉCOLE ITALIENNE

Un événement historique devait donner à la musique une nouvelle impulsion : le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, à Florence, en 1600. De nombreuses fêtes furent données à cette occasion et particulièrement la fable d'*Orphée et d'Eurydice* dont Jacques Peri et Giulio Caccini avaient écrit la musique. Peu de jours après Caccini faisait applaudir une *pastorale* sur l'enlèvement de Céphale. Quelques mois auparavant un mystère (*la rappresentazione de anima e di corpo*) mis en musique par Emilio del Cavaliere avait été représenté à Rome. Le récitatif faisait son apparition, l'opéra allait naître. Bien plus, les compositeurs s'affranchissent du joug du plain-chant, la tonalité ancienne disparaît pour faire place à une nouvelle harmonie. Jusque là les accords consonants étaient seuls employés. Dès les premières années du XVII^e siècle les intervalles dissonants servent aux musiciens et la modulation fait place à l'harmonie tonale.

Après PERI, CACCINI, et EMILIO DEL CAVALIERE, il convient de citer :

CLAUDIO MONTEVERDE (1568-1649), né à Crémone, savant compositeur de cette époque, qui, le premier, fit entendre l'harmonie nouvelle. En effet, l'attaque sans préparation des accords de septième et de dominante apparaît à chaque pas dans ses œuvres, opéras, airs de ballet, musique d'église et madrigaux à plusieurs voix. On suppose bien l'effet produit par cette innovation qui nécessitait l'emploi du triton, l'intervalle abhorré des anciens. Ce nouveau système devait l'amener à la modulation. On peut donc, à juste titre, considérer Monteverde comme le créateur du style dramatique.

Plusieurs compositeurs, à son exemple, écrivirent de nombreux opéras dans le style nouveau. Les événements politiques, les grandes fêtes de la cour, les mariages princiers, les voyages des rois, donnaient à cette musique nouvelle l'occasion de se produire.

A Venise, les fêtes succédaient aux fêtes, une salle spéciale fût aménagée pour le peuple en vue d'exécutions musicales. La musique profane se confondit dans les églises avec la musique religieuse.

Les plus dignes représentants de l'art musical furent pendant ces deux siècles :

CARISSIMI (1604-1674), dont l'influence fût très grande.

MANELLI, FERRARI, ROSSI, CAVALLI, MELANI.

De nombreux opéras furent représentés, souvent avec succès, dans les principales villes de l'Italie. Citons l'*Orphée* de Monteverde, l'*Andromède* de Ferrari.

On verra plus loin l'influence de l'opéra italien sur notre école française.

Vers la fin du XVII^e siècle et surtout avec le XVIII^e l'opéra italien faiblit; les virtuoses apparaissent. Les chanteurs se servent de l'opéra pour faire applaudir leurs voix; les œuvres perdent fatalement de leur valeur; l'harmonie n'est plus qu'un simple accompagnement, c'est la mélodie qui domine. la mélodie au service de la voix ou de l'instrument. Les italiens y excellent : ce fut le règne de l'*opéra seria*.

Cependant de grands noms peuvent être cités : Les deux *Scarlatti*, Alexandre (1649-1725) et son fils Dominique (1683-1757); le premier, auteur de nombreux opéras, messes, dont il ne nous reste plus de traces; le second, habile claveciniste, a laissé de nombreuses pièces et sonates pour son instrument.

Avec eux, on peut regarder comme fondateurs de l'école italienne.

PERGOLÈSE (1710-1736), auteur d'un célèbre *Stabat Mater* et de l'opéra *Serra Padrona* (la servante maîtresse) puis :

JOMELLI; PICCINI (1728-1800), qui dût abandonner sa lutte contre Gluck, comme on le verra plus tard.

SACCHINI; BOCCHERINI (1740-1805), auteur de nombreuses pièces de musique de chambre, menuets, quintettes, sonates; son œuvre est de haute valeur.

PAISIELLO (1741-1816), nombreux opéras, messes, un requiem.

CIMAROSA (1749-1801), compositeur très fécond.

SALIERI (1750-1825).

SINGARELLI (1752-1837).

Pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle, à côté de l'*opera seria*, naissait un autre genre dramatique, l'*opera buffa*

qui eût comme principaux représentants : RINALDO DI CAPUA ; CIAMPI ; LATILLA ; LAGROSCINO ; GUISEPPE SARTI.

Les plus célèbres organistes de cette époque furent : FRESCOBALDI (1587-1654), né à Ferrare, auteur des fugues tonales, puis : LOTTI ; VANACESE ; CASINI.

Comme violonistes : BASSANI et le célèbre CORELLI (1653-1713) ; CLARI, VERACINI, LAURENTI, VITALI, VIVALDI, puis : TARTINI (1692-1770), auteur du fameux trille du diable ; PUGNANI, qui eût la gloire de former le célèbre GIOVANI VIOTTI (1753-1824).

Comme chanteurs : STRADELLA (1645-1670), également compositeur ; BALDASSARE FERRI, FARINELLI (1703-1782) ; CAFARELLI (1693-1783), etc.

Comme chanteuses : la GABRIELLI (1730-1796) ; la CIAMPI (1773-1822) ; la GRASSINI (1773-1850) ; la CATALANI (1779-1849) et bien d'autres.

La fin du XVIII^e siècle donna naissance au célèbre GARCIA (1775-1832), qui fût le père des deux grandes cantatrices : M^{me} MALIBRAN et M^{me} VIARDOT.

L'Italie avait fondé de nombreuses écoles de chant, dès le commencement du XVI^e siècle, à Naples, à Venise, à Bologne.

PORPORA (1686-1767), fût un des plus remarquables maîtres de chant et forma les deux célèbres Caffarelli et Farinelli. Il fût directeur des écoles de Naples et de Venise, puis des musiques de la chapelle royale et du théâtre de Dresde, de l'opéra italien de Londres. Il mourût fort pauvre. Il a laissé de nombreux *opéras*, *oratorios*, *messes*, un *stabat mater*, des *cantates*.

La facture instrumentale eût aussi de grands représentants :

CRISTOFORI (1653-1731), né à Padoue, est regardé comme l'inventeur du piano. Il construisit vers 1711, un clavecin dit « à marteaux ».

STEINER (1620-1670) ; ANT. STRADIVARIUS (1644-1737).

Les GUARNERIUS, élèves de NICOLAS AMATI (1596-1684), luthiers les plus distingués, portèrent le violon à sa plus haute perfection. Les quelques virtuoses, qui possèdent de nos jours des instruments de ces facteurs sont fort rares. La valeur de ces instruments atteint des sommes considérables.

Le piano devait, au contraire, subir de nombreuses transfor-

mations. Le psaltérion, instrument à cordes des anciens, auquel on avait ajouté un clavier semblable à celui de l'orgue, se transforma par la suite en épinette, clavicorde et clavecin. Dès le XIV^e siècle, le clavicordium, et, à la fin du XVI^e, l'épinette, étaient partout répandues, aussi sous le nom de virginal.

L'orgue se perfectionnait également de jour en jour. Ces progrès sont en rapport avec la marche toujours croissante de l'art musical.

Considérations sur la musique italienne pendant ces deux siècles

L'École italienne fût essentiellement l'école de la mélodie et de l'élégance. Plus de recherches harmoniques, plus d'orchestration fouillée, plus de modulations hasardées; la phrase musicale n'est qu'un exercice de virtuosité. Pourtant, on peut dire que ces diverses transformations ont amené les résultats actuels de l'art musical: les exagérations des anciens compositeurs devaient fatalement paraître extrêmes et faire revenir à un juste milieu. L'italien est né chanteur. C'est pourquoi il se laisse aller à son inspiration, la mélodie semble naturelle, exempte des recherches compliquées qui la faisaient ressembler à un art mathématique.

L'école italienne exercera-t-elle son influence sur les peuples voisins? Le tempérament allemand est trop froid pour la subir: il profite des leçons, mais n'imité pas. La France, au contraire, plus bouillante, ouvre ses portes toutes grandes à sa voisine. L'opéra italien y fait son entrée et tente de s'y établir en maître. Nous verrons plus tard que la France n'eût rien à envier à l'Italie et donna à l'art musical les plus brillants représentants. Cependant, si l'Allemagne paraissait sommeiller, on verra que ce sommeil était fictif, car le réveil fut éblouissant.

B. — L'ÉCOLE ALLEMANDE.

L'Allemagne devait être la reine de la musique. Nous venons de dire qu'elle profita des progrès faits par les compositeurs italiens pendant les siècles derniers. Elle sût en utiliser les qualités sans tomber dans leurs défauts. Le XVII^e siècle fut la préparation des chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle, les seigneurs allemands semblent dédaigner la musique nationale. Cette indifférence fut nuisible à l'art musical. Mais, vers la fin de ce siècle, une réaction survint.

A Hambourg quelques essais de musique dramatique sont tentés par :

REINHARD KEISER (1673-1739) et THEILE (1646-1724); puis, derrière eux, s'alignèrent de nombreux compositeurs de musique de chambre et instrumentistes remarquables comme : BALTSAR BIBER; WESTHOFF, violonistes; REINCKE (1623-1695); FROBERGER (1637-1695); PACHELBEL (1653-1706); BUXTEHUDE (1635-1707), organistes et clavecinistes.

L'oratorio et la musique religieuse prennent un développement de plus en plus accentué. HENRI SCHUTZ et KEISER écrivirent des « *Passions* ».

Puis, le XVIII^e siècle s'ouvre plus éclatant. Les colosses de la musique apparaissent.

Un nom, grand entre tous, dont l'œuvre sert et servira encore longtemps de base à l'enseignement de la musique, se présente à l'admiration du monde entier, JEAN-SÉBASTIEN BACH (1685-1750), né à Eisenach, d'une race de musiciens. Organiste et claveciniste incomparable, il a laissé une œuvre immortelle et abordé tous les genres. On compte plus de cent cinquante *cantates* d'église, plusieurs *messes* dont la plus belle est celle en *si* mineur; deux « *Passions* »; des *oratorios*, une quantité d'œuvres pour clavecin dont les plus célèbres sont les « *Inventions* » et les préludes et fugues du « *Clavecin bien tempéré* »; une foule de « *Concerti* » dont le plus célèbre est le concerto italien; des *fantaisies* (fantaisie chromatique) et « *toccatas* ». Ses œuvres pour orgue sont aussi considérables, sans oublier les sonates pour violon seul, et pour clavecin et violon. Avec tout cela de nombreuses compositions

de musique de danse: Courantes, sarabandes, giges, allemandes, menuets, gavottes. Il faudrait un volume pour énumérer l'œuvre prodigieuse de J.-S. Bach qui fût aussi impeccable compositeur que virtuose consommé. Ce grand génie semble avoir toujours été égal à lui-même. Il eût une vingtaine d'enfants, dont onze fils, tous musiciens distingués. Le plus célèbre fût PHILIPPE-EMMANUEL BACH (1714-1788), qui créa la forme définitive de la sonate moderne. J.-S. Bach fût organiste à Leipsick. On l'a surnommé le « Cantor de Leipsick »

A côté de Bach un autre géant se dresse :

HAENDEL (1685-1759), né à Halle (Saxe), mort à Londres. Autant la vie de Bach fût calme et sédentaire, autant Haendel mena une existence mouvementée. Après avoir séjourné à l'âge de vingt ans, en Italie, où il étudia les maîtres italiens, il vint, en 1712, encouragé par le succès qu'il avait obtenu deux ans auparavant avec son opéra *Rinaldo*, se fixer définitivement à Londres. Aussi les anglais le réclament-ils comme un de leurs compositeurs. Jusqu'en 1720, il s'adonne exclusivement à la musique dramatique et religieuse. Puis il se fait chef d'orchestre et directeur de théâtre. Après bien des luttes et des déboires que lui attirait son caractère violent, il aborde la composition de ses oratorios: *Esther*, *Déborah*, *Saül*, *Israël en Egypte*, puis le *Messie*, chef-d'œuvre incomparable, *Samson*, *Judas Machabée*, *Jephta*. On a aussi de lui des *trios* pour flûtes et clavecin, des *Concerti* d'orgue et de hautbois, et beaucoup de musique de chambre.

Parallèle entre Bach et Haendel.

Tous deux ont contribué puissamment au développement de l'art musical et l'ont porté à la plus sublime perfection. Et pourtant, quelle différence entre ces deux génies! Bach compose dans le calme de la vie sédentaire, Haendel a besoin de mouvement; son tempérament l'emporte à travers le monde et lui cause parfois de cruelles déceptions. Bach est l'homme posé, il aime le silence de son cabinet de travail d'où sortent des chefs-d'œuvre incomparables. Sa musique est nationale et bien empreinte du caractère allemand. Haendel, au contraire, a un style tout diffé-

rent. Sans pour cela être imitateur, il se ressent de ses nombreux voyages en Italie et en Angleterre. Bach frappe l'intelligence, Haendel émeut le cœur et impose le respect.

Après eux, mais encore leur contemporain, une grande figure, charmante et sereine, apparaît. C'est le *père de la symphonie*, JOSEPH HAYDN (1732-1809), né à Rohrau, en Autriche. Esprit fin et délicat, issu d'une modeste famille, fils de charron, Haydn mène une jeunesse misérable, ignore même les succès de ses compositions jusqu'au jour où le prince Esterhazy le protège et le nomme son maître de chapelle. Pendant les vingt-cinq années qu'il occupe cet emploi, le maître compose une foule de chefs-d'œuvre. Après plusieurs voyages successifs en France et en Angleterre, il revient définitivement se fixer dans sa patrie qu'il ne voulût plus quitter malgré les offres qu'on lui faisait à l'étranger.

A soixante-deux ans, il abandonne la famille Esterhazy et se retire dans un faubourg de Vienne. Si ses premières années furent malheureuses, il n'en fût pas de même de sa vieillesse. Haydn connut la gloire. La dernière année de sa vie, après l'exécution d'un de ses chefs-d'œuvre, dans une solennité musicale organisée en son honneur, il fût porté en triomphe au milieu de la haute société de Vienne. Quelques mois après il mourût, au moment où les Français entraient à Vienne pour la seconde fois, après avoir chanté avec toute son âme l'hymne national autrichien « Dieu sauve François », choral superbe qu'il avait composé.

L'œuvre de Haydn est immense. Aucun musicien n'a peut-être plus produit : Cent vingt *symphonies*, dix-neuf *messes*, vingt-deux *opéras*, quarante-quatre *sonates* de piano, quatre *oratorios*, dont les principaux sont la *Création*, et les *Saisons*, beaucoup de musique de chambre pour clavecin, violon, violoncelle; de la musique d'église, notamment les *Sept Paroles du Christ*.

Haydn est un pur. Il a posé les bases de l'orchestre moderne et établi le plan définitif de la symphonie. Son influence fût considérable.

Tandis qu'Haydn donnait à l'instrumentation une nouvelle vigueur, GLUCK devait reformer l'art dramatique. Né à Weiden-

wank (Haut Palatinat) en 1714. Gluck mourût à Vienne en 1787.

Peu compris par ses compatriotes et même par les Italiens dont il avait conservé certaines traditions, il vint se fixer en France en 1772 et enseigna la musique à la reine Marie-Antoinette. C'est là que nous le retrouverons quand nous parlerons de l'école française.

Le plus grand nom du XVIII^e siècle est sans contredit celui de WOLFGANG-AMÉDÉE MOZART (1756-1791), né à Salzbourg, mort à Vienne. Si la vie de ce grand génie fut courte, son œuvre fut considérable. Il a abordé tous les genres et partout atteint la plus sublime perfection. Dès son plus jeune âge il se révèle enfant prodige, virtuose consommé et compositeur. A sept ans, accompagné par son père, il traverse l'Europe étonnée de cette merveilleuse précocité. En 1770, il fait représenter à Milan avec un éclatant succès son premier opéra *Mithridate*. L'année 1778 le revoit à Paris où il se fait entendre sur le clavecin et le violon, et compose des *sonates*, des *oratorios*, des *opéras*. Partout le succès est immense, mais hélas ! peu lucratif, il se voit forcé l'année suivante de tenir l'orgue dans son puy natal pour subvenir aux besoins de l'existence. Mais son génie ne reste pas inactif. En 1787, il fait entendre à Munich : *Idoménée* qui obtient un véritable triomphe. Entre temps, avec son intarissable fécondité, il compose des *symphonies*, des *concerti* pour piano et orchestre, pour violon, des *sonates*, des *trios*, *quintettes* et *quatuors*. Au théâtre, c'est l'*Enlèvement au Sérail*, les *Noces de Figaro* (1786); *Don Juan* (1787); la *Flûte Enchantée* (1791). Comme musique religieuse, avec une dizaine de *messes*, on a de lui des *psaumes*, des *motets*, un *Ave Verum* à quatre voix.

Enfin le *Requiem*, sa dernière œuvre, qui fût inachevée et terminée par son élève Sussmayer. Ses ouvrages s'élèvent au nombre de six-cent-vingt-six. Mozart fût le génie le plus complet qui ait existé. Sans doute il a profité de ses devanciers Haydn et Gluck qui avaient donné une si grande impulsion à la symphonie et à l'art dramatique. Mais plus que tous les autres il a atteint la perfection. Il est le plus grand des classiques, le plus pur des écrivains, le plus tendre, le plus fort, le plus spirituel des compositeurs.

Haendel, Bach, Haydn, Gluck et Mozart, quelle pleïade de génies ! Avec quel respect doit-on s'incliner devant ces noms immortels qui vivront aussi longtemps que le monde, et dont les œuvres, couronnement des efforts tentés depuis bien des siècles, seront toujours la base de l'enseignement musical.

C. — L'ÉCOLE FRANÇAISE

La France devait subir l'influence italienne, due à Mazarin, pendant presque toute la durée du XVII^e siècle. Aussi, parmi les compositeurs étrangers rencontrés en France, la plupart sont italiens. Mais il convient de dire que ces derniers sont souvent animés de l'esprit français et peuvent même, comme on le verra, être classés parmi nos musiciens nationaux.

CAMBERT (1628-1677), apparaît le premier. Né à Paris, il fut un des fondateurs de l'opéra français. Compositeur non sans mérite, ses œuvres principales furent une *Pastorale* représentée en 1659 à Vincennes devant le roi : puis, en 1669, *Pomone*, opéra écrit en collaboration avec l'abbé PÉRIN. Tous deux furent autorisés à ouvrir un théâtre rue Mazarine pour l'exécution des opéras français. Mais cette première tentative fut éphémère. Ils furent détronés par le florentin LULLI (1633-1687) qui jouissait alors de toutes les faveurs de la cour. Rusé et indélicat, il obtint du roi tout ce qu'il voulut, et prit la place de Cambert et de Périn. Il fit construire une nouvelle salle rue de Vaugirard et en 1672, y donna, les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale en trois actes, avec Benserade, Molière et Quinault pour collaborateurs. On se rappelle le vers de Boileau « Lully chantait les vers que soupirait Quinault ». Il collabora surtout avec Molière qui l'avait pris en amitié, et pour lequel il se montra plus tard si ingrat. Lully fut un homme de génie, il perfectionna le genre *opéra* et lui donna sa forme définitive. Il écrivit une vingtaine d'opéras dont le plus célèbre fut *Cadmus* et *Hermione*, le premier véritable opéra français, conçu dans un style élevé. Le succès de son ouvrage et les nombreux privilèges que le roi lui accordait, attirèrent à Lully

une foule d'ennemis. Une véritable lutte s'engagea, à laquelle prirent part les écrivains les plus distingués. Après *Cadmus*, il faut citer *Alceste*, *Armide*, ses deux chefs-d'œuvre; *Thésée*, *Proserpine*, *Persée*.

Il écrivit aussi de nombreux *ballets*, de la musique de danse, les intermèdes musicaux de plusieurs comédies de Molière. On lui attribue l'air si connu : *Au Clair de la Lune*.

A l'âge de treize ans, en arrivant d'Italie, il avait été marmiton dans les cuisines de Mademoiselle de Montpensier, et ce fût à force d'intrigues qu'il put se faire admettre parmi les violons du roi. Il sut s'y faire distinguer comme compositeur et plût à la cour en écrivant une foule de danses et de divertissements. Ce fût un homme peu estimable. Il faut cependant reconnaître la place qu'il occupa dans le développement de la musique française. Son style est clair, simple, dépouillé des ornements dont avait abusé l'école italienne. les chœurs de ses opéras sont fort intéressants. Il s'entendait à merveille dans la direction de son orchestre et de ses chanteurs dont il augmenta le nombre. On sait dans quelle circonstance il mourût. Il dirigeait les répétitions de son *Te Deum*, composé pour le retour à la santé du roi, atteint par la maladie dans les derniers mois de 1606. A cette époque la mesure était frappée au moyen d'un long bâton que le musicien manœuvrait de haut en bas (1). C'est dans l'empportement et la chaleur de la répétition qu'il se donna sur le bout du pied un coup de la canne dont il se servait. Son médecin lui conseilla l'amputation, mais l'opération ayant été différée, la gangrène gagna peu à peu le membre tout entier. Il mourût le 22 Mars 1687, âgé de cinquante-quatre ans.

Après LULLY, il convient de citer : CAMPRA (1660-1736) né à Aix, mort à Versailles, qui se fit une place dans l'*opéra-ballet*, genre qu'il inaugura dans l'*Europe Galante*, *Iphigénie* et surtout les *Fêtes Venitiennes*; puis dans la tragédie lyrique avec *Hésione* (1700) et *Tancrède* (1702).

Avec lui DESTOUCHES, CHARPENTIER (*Médée*), MARAIS (*Alcyone*), COLASSE, (*Thétis et Pelée*), LALANDE, DESMARETS (*Didon*), MONTECLAIR (*Jephté*).

(1) L'expression « battre la mesure » vient peut-être de ce mode de direction.

Nous allons entrer dans le XVIII^e siècle.

A partir de ce moment il se produit un important mouvement. Notre musique devient résolument française. S'il n'y a pas encore de chefs-d'œuvre, du moins les voies sont ouvertes. La domination italienne est moins souveraine. Avant de parler du plus grand génie qui illustra l'école française au XVIII^e siècle, signalons deux clavecinistes et organistes remarquables.

COUPERIN (1668-1733), né à Paris; et DAQUIN, mort en 1772, qui ont laissé de nombreuses pièces de clavecin.

Nous arrivons à JEAN RAMEAU (1683-1764), né à Dijon, mort à Paris. Ce grand compositeur, organiste et claveciniste de premier ordre, parcourut l'Italie, le midi de la France et vint se fixer à Paris, en 1717, où il se fixa après avoir été organiste à Lille et à Clermont. Il eût longtemps à lutter contre les difficultés de tous genres, conserva ensuite près de trente ans la faveur du public et devint compositeur du cabinet de Louis XV. Après avoir écrit de nombreuses pièces pour son instrument et un *traité d'harmonie*, basé sur le système de la basse fondamentale, il aborda le théâtre dans la pleine maturité de son talent et de son génie.

Son opéra *Hippolyte et Aricie* (1733), qu'avait précédé *Samson* un an auparavant, ouvrit l'ère de ses triomphes et fût la cause d'une grande querelle musicale appelée la guerre des bouffons ou des coins, qui éclata en 1752. En effet, le nouvel opéra annonçait une musique bien française, et les partisans de la musique italienne qui avaient toujours conservé son influence, considéraient ce réformateur comme l'ennemi de leurs traditions. D'un côté, le roi, partisan de la musique française, groupait autour de lui, à l'opéra, les nombreux admirateurs de la nouvelle école. De l'autre côté, la reine, était entourée des défenseurs de l'art italien. Les bouffons étaient les italiens, les coins étaient les loges respectives du roi et de la reine.

Rameau, tout en continuant le système de Lully, avait enrichi l'harmonie et restreint la part de la virtuosité des chanteurs, rendu plus sonore son instrumentation. Après *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) viennent se ranger parmi ces chefs-d'œuvre; puis *Zoroastre*, le *Temple de la Gloire*, *Acanthe et Céphire* et son dernier opéra les *Paladins*. Dans le

ballet: *Les Indes Galantes*, les *Fêtes d'Hébé*, *Zaïs*, *Platée* où l'on entend un chœur de grenouilles du plus comique effet.

La guerre des coins eut, comme épisode le plus célèbre, une sorte de duel musical entre deux œuvres française et italienne, qui devait décider de la supériorité de l'une ou de l'autre. Les italiens mirent en avant l'œuvre la plus célèbre de Pergolèse : *La Serra Padrona*. Les Français lui opposèrent *Titon et l'Aurore* de *Mondonville*, musicien protégé par le roi.

La lutte était inégale, mais elle ne fut pas courtoise ; le théâtre fut envahi par les partisans de la nouvelle école française qui firent à l'auteur un triomphe immérité. Bien que soutenu par J.-J. Rousseau, les Italiens durent se retirer sur l'ordre du roi.

Si notre art national n'eût rien à envier dans la suite aux compositeurs voisins, il serait injuste de ne pas reconnaître les services rendus à notre musique française par l'influence italienne. Plusieurs noms français se présentent. *Mondonville*, déjà cité avec *Titon et l'Aurore*, écrivit *Vénus et Adonis* qui fut représenté au théâtre d'amateurs que Madame de Pompadour fit construire, en 1748, dans le château de Versailles. Avec lui : *Royer*, *Dauvergne*, *Philidor*, *Berton*, *Laborde*, *Floquet*.

J.-J. ROUSSEAU lui même qui avait pris une part si active dans la guerre des bouffons ; musicien peu instruit, mais possédant le don de la mélodie, on cite surtout de lui le *Devin du Village*.

Nous avons déjà cité *Gluck* dans l'école allemande. C'est en France qu'eut lieu l'épanouissement de son génie et la production de ses chefs-d'œuvre. *Gluck* fut le continuateur de son prédécesseur *Lully* et profita des progrès incessants de l'art musical. Mais il faut reconnaître en lui un compositeur dramatique par excellence, il n'a du reste presque rien composé en dehors du théâtre. Ses principaux opéras : *Iphigénie en Aulide* (1773), *Orphée et Eurydice* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), déterminent la direction de notre art dramatique musical.

Avec *Gluck* la musique devient la sœur jumelle de la poésie. Cependant le grand compositeur devait encore trouver des ennemis.

Nicolas Piccini avait en France de nombreux partisans. La

lutte musicale continuait avec la querelle des Gluckistes et Piccinistes. Certes Piccini était pour Gluck un sérieux adversaire. Son opéra *Didon*, obtint en 1783, un éclatant succès. Mais Gluck commençait à avoir des imitateurs avec SALIÉRI et SACCHINI qui, de leur côté, obtenaient de grands succès. Déjà en 1779, Gluck et Piccini avait fait représenter le même opéra *Iphigénie en Tauride*. Cette fois la lutte fut courtoise, le même soin fut apporté à l'exécution.

Malgré les qualités du maître italien, Gluck fut reconnu supérieur à son émule. Ce fut la fin de cette guerre musicale.

En 1789 la Révolution française éclate. Elle marquera pour nous le commencement de la musique moderne. Le XIX^e siècle devait bénéficier des efforts ininterrompus des siècles précédents. Remarque curieuse, chaque fois que s'accomplit dans notre art une réforme ou, pour mieux dire, une transformation, une tentative hardie, les grands génies qui les suscitent doivent lutter contre les habitudes invétérées de leur temps ! Mais le génie s'impose, et, tôt ou tard, on reconnaît les progrès accomplis.

Nous verrons dans la période suivante une pléiade de noms illustres, nous suivrons pas à pas l'évolution de notre art musical. Certes, on serait tenté de réunir en un seul groupe ses représentants de toute nationalité, car la musique est la langue de tous les peuples. Les arts, les sciences, les lettres ne sont-ils pas la plus belle manifestation du génie humain et ne doit-on pas s'incliner devant les noms glorieux des artistes, savants ou littérateurs, à quelque pays qu'ils appartiennent ? Loin de nous l'idée de méconnaître le caractère national de la musique ; il y a une musique française comme il y a une musique allemande et italienne, de même que chaque peuple possède sa littérature nationale. Telle n'est pas notre pensée. Nous tenons seulement à prémunir contre les idées préconçues certains esprits qui refusent parfois de reconnaître toute valeur aux productions étrangères. Il est vrai que les jugements anticipés en matière d'art tendent à devenir plus rares. Nous reviendrons sur ce sujet.

Avant de terminer ce court exposé de l'histoire de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles, signalons un genre particulier que nous avons à peine indiqué : le *ballet*. Le Français

aime le rire. Son esprit vif, alerte, enjoué, affectionne le comique, comme sa raison lui sait faire apprécier le sérieux. Au moyen âge et au XVI^e siècle, la chanson règne partout, nous l'avons vu, avec les troubadours et les trouvères. On sait que dès le début du XVII^e siècle la cour organisa de nombreuses fêtes où les chants étaient entremêlés de danse et accompagnés par les timbales, les trompettes, les hautbois, les flûtes et les violes. C'est la naissance du *ballet*.

Il serait téméraire d'assigner des origines à la danse. Les peuples les plus anciens nous ont laissé des traces de la danse. Nous n'en ferons pas ici l'histoire. Tout ce que nous en disons est uniquement pour faire remarquer que le ballet n'est pas aussi nouveau qu'on le croit. Toujours est-il que, pendant de nombreux siècles, les grands seigneurs, voire les rois et les empereurs, se livraient eux-mêmes à ces divertissements.

La Bible nous montre David dansant devant l'arche du Seigneur. On se souvient de la part que prenait Néron aux fêtes publiques. Aux XV^e et XVI^e siècles la danse est le plaisir favori des cours. Au XVII^e siècle, elle s'introduit, à titre d'intermède, dans les représentations théâtrales. Ce n'était pas encore le ballet proprement dit, tel que nous le concevons de nos jours. N'a-t-on pas vu Louis XIV lui-même, danser le ballet écrit par Lully pour la comédie de Molière, *le Mariage Forcé*.

Jusqu'en 1681, les danseuses avaient été exclues de la scène, les danseurs s'habillaient en femmes quand il fallait satisfaire aux exigences des rôles, comme dans le ballet de *Pomone*. Ils étaient masqués. En 1681, Lully fit représenter à St-Germain-en-Laye son opéra-ballet *le Triomphe de l'Amour*; les ballerines apparurent pour la première fois. Il y eut alors des danseurs et des danseuses nommés tels que : M^{lles} Lafontaine, de Camargo, Roland, Sallé; MM. Balon, Bouteville, Dupré, Fossan, Dumoulin.

Les plus célèbres maîtres de ballets, vers le milieu du XVIII^e siècle, furent Noverre et Gardel. Au XVII^e siècle, les danses les plus en vogue étaient : le passé-pied, la pavane, la courante, le menuet, la musette, le tambourin, la chaconne, la passacaille. A la fin du XVIII^e, le ballet prit de grandes

proportions. Il fut d'abord composé sur des sujets de pièces connues; les auteurs en firent ensuite un genre tout particulier.

Hérold nous a laissé plusieurs ballets : *La fille mal gardée*, *La Belle au bois dormant*; Adam : *La Fille du Danube* et plus près de nous, Delibes : *Coppelia* et *Sylvia*; Widor : *La Korrigane* et bien d'autres auteurs. Le ballet de *Faust*, de Gounod, passe pour être le modèle du genre. La liste serait longue si nous voulions les énumérer tous. Cependant il faut remarquer que depuis plusieurs années le ballet tend à disparaître des compositions dramatiques.

CHAPITRE IV.

Les Musiciens Modernes et Contemporains

Il est bien difficile d'établir un point de départ à l'Ecole moderne. Nous réunirons en un seul cadre les grands musiciens qui ont illustré l'art musical pendant le XIX^e siècle. On pourrait, il est vrai, séparer les diverses écoles, nous le ferons parfois; mais, à partir de ce moment, les compositeurs parcourent le monde plus encore que dans les siècles précédents. Paris semble être le rendez-vous de tous les hommes de génie, la scène de notre Académie nationale attire de plus en plus les maîtres de la musique. Nous citerons d'abord les noms des musiciens qui ont illustré la première partie du XIX^e siècle (première période); nous arriverons ensuite à l'Ecole contemporaine proprement dite (seconde période), c'est-à-dire aux compositeurs actuellement vivants.

PREMIÈRE PÉRIODE

Trois musiciens se présentent, mais de valeur inégale, ayant appartenu autant au XVIII^e siècle qu'au XIX^e.

MONSIGNY (1729-1817), né près de Saint-Omer (P.-de-C.), musicien peu érudit mais doué d'un instinct musical très développé.

Rose et Colas, Le Déserteur, sont ses œuvres les plus connues, puis : *Le Roi et le Fermier*.

GOSSEC (1733-1829), né en Belgique, à qui la Révolution inspira une page superbe : l'*Hymne à l'Être suprême*. Auteur de plusieurs opéras : *La Fête du Village, Thésée*.

GRÉTRY (1741-1813), né à Liège, que Méhul a jugé d'un seul mot : « Plus d'esprit que de musique », subit considérablement l'influence italienne.

Ce fut un musicien aimable, fin et spirituel, il procède de Gluck, mais son inspiration est moins noble, son instrumentation souvent très faible. Cependant on doit lui reconnaître un charme pénétrant, la vérité de l'expression, son œuvre est assez considérable. Avec *Zémire et Azor*, opéra-ballet, citons plusieurs opéras-comiques : *les Deux Avars, l'Amant jaloux, l'Épreuve villageoise, Richard Cœur-de-Lion*, son chef-d'œuvre.

Après Monsigny, Gossec et Grétry, n'oublions pas :

MARTINI (1741-1816), né à Freistadt (Palatinat), musicien gracieux qui a laissé deux opéras-comiques : *le Droit du Seigneur, Annette et Lubin*. On chante encore de lui une délicieuse romance : *Plaisir d'amour*.

DALAYRAC (1753-1809), auteur de romances très courues et de nombreux opéras-comiques parmi lesquels : *Roméo et Juliette*.

ROUGET DE L'ISLE (1760-1836), né à Lons-le-Saulnier, amateur distingué, écrivit bon nombre de romances et airs patriotiques, et surtout notre hymne national : *La Marseillaise*.

Ouvrons une parenthèse sur la grande école allemande.

Grand entre tous, procédant d'Haydn et de Mozart, si celui-ci fut « le seul », BEETHOVEN (Louis Van), (1770-1827), fut « le plus grand » des musiciens. Il naquit à Bonn, et mourut à Vienne. Il fut d'abord réfractaire à la musique : son père devait le battre pour le forcer à travailler. Mais, sous la direction d'un maître habile, Van der Eden, son génie prit tout à coup son essor. Il étudia ses grands prédécesseurs. Bach, Haendel, et travailla quelque temps avec Haydn déjà vieux qui ne le comprit pas. Il étonnait ses auditeurs par ses merveilles improvisations. Son caractère original lui rendit l'existence amère. En pleine possession de son talent, un affaiblissement de l'ouïe dégénéra en surdité un jour

qu'il dirigeait une répétition. Cette infirmité ne l'empêcha pas de composer et il écrivit même ses plus belles œuvres à partir de ce moment.

Beethoven à trois manières, c'est-à-dire trois styles différents :

Dans ses premières œuvres il procède directement de Haydn et de Mozart, mais surtout du premier.

Sa seconde manière est toute personnelle, Beethoven y est lui-même.

Dans la troisième, il touche au romantisme mais partout on le retrouve sublime.

Le nombre de ses œuvres immortelles est considérable. Ses neuf *symphonies* sont ses chefs-d'œuvre, surtout la cinquième en *ut mineur* et la neuvième en *ré mineur*, avec chœurs, monument le plus colossal des manifestations du génie humain ! Quelle puissante orchestration ! Quelle émotion vive il communique !

Avec les symphonies, six *concerti* pour piano et orchestre, des *quintettes*, *quatuors*, *trios*, *duos*, *sonates* pour piano seul, violon et piano, violoncelle et piano ; un *septuor* célèbre, *messe en ré*. Ses ouvertures célèbres sont : *Coriolan*, *Egmont*, les *Ruines d'Athènes*, le *Ballet de Prométhée* ; des *lieder*, des *chœurs*.

Beethoven aborda le théâtre avec *Fidelio* qui fut d'abord représenté à Vienne, en 1805, sous le titre de *Léonore*. Il écrivit pour cette œuvre trois ouvertures dont la plus célèbre est celle qui porte le nom de *Fidelio*. Jamais cet opéra n'obtint de grand succès.

Beethoven mourut à Vienne, le 26 mars 1827, presque dans la misère.

Après Beethoven, mais dans un ordre moins élevé :

HUMMEL (1778-1837), né à Presbourg, virtuose et improvisateur remarquable, il est surtout connu par ses œuvres pour piano. Il a cependant écrit aussi des *opéras*, des *symphonies*, de la musique religieuse, de la musique de chambre. Il fut l'élève de Mozart, Salieri, Clementi et Albrechtsberger.

RIES (1784-1838), né à Bonn, élève de Beethoven, a écrit plusieurs *concerti* pour piano d'un style élégant et brillant.

SPOHR (1784-1859), né à Brunswick, mort à Cassel. Célèbre violoniste, il a écrit quinze *concerti* pour violon, des *symphonies*,

de la musique de chambre, *messes*, *oratorios* ; son style avait plus de science que d'inspiration.

CZERNY (1791-1857), né à Vienne. Auteur d'un nombre considérable d'*études* et *exercices* de piano. Ses *messes*, ses *symphonies* sont tombées aujourd'hui dans l'oubli, bien que possédant une réelle valeur. Par contre, ses *études*, toujours fort appréciées, font parties de la technique du piano.

MOSCHELÈS (1794-1870), né à Prague, auteur d'un recueil célèbre d'*Études*.

ROMBERG (1770-1841), né près de Munster, célèbre violoncelliste. Ses *concerti* pour son instrument sont remarquables.

ALBRECHTSBERGER (1736-1809), célèbre théoricien, eut pour élèves : Beethoven, Hummel, Ries, et le célèbre pianiste :

JOHN FIELD, qui fût le créateur du *Nocturne*.

L'abbé VOGLER (1749-1814), fût surtout un musicien instruit et un plain-chantiste distingué.

Enfin, en remontant dans des régions plus élevées, nous rencontrons des noms illustres, des chefs d'école qu'on pourrait appeler les « classiques du romantisme. » Déjà Beethoven s'était affranchi, dans ses dernières œuvres, de la forme classique qui, sans cesser d'être pure au fond, devenait plus fantaisiste et plus libre.

WEBER (Charles-Marie de) né, à Eutin, dans le duché de Holstein, en 1786, mort à Londres, en 1826, fût un des plus grands génies de cette période moderne. génie quelquefois incorrect à cause de la faiblesse de ses études techniques, mais toujours puissant et original. Son orchestration est riche, d'un coloris et pittoresque achevés. Son style, d'une grande originalité, possède un charme plein de rêverie. Il mourût épuisé par ses travaux. Ses plus célèbres *Concerti* sont ceux pour clarinette et le *Concertstück* pour piano ; puis un grand *duo* et des *variations* pour piano et clarinette, un trio, quatre *sonates* pour piano, deux *polonaises*, un *rondo en mi b*, l'*Invitation à la valse*, etc. ; des *messes*, des *cantates*, des *chants patriotiques*. Quatre opéras célèbres : *Euryanthe*, *Freischütz*, *Obéron* et *Preciosa*, dont les ouvertures sont un modèle du genre. Puis d'autres ouvertures indépendantes : *Jubel*, *Abou-Hassan*, etc.

Qu'on nous permette une courte digression sur ce que nous appelons *Ouverture*.

L'*Ouverture* est le morceau qui commence un opéra. On distingue deux sortes d'*Ouvertures* : l'*Ouverture* libre, indépendante de la partition, qui sert à préparer l'attention de l'auditeur pour l'œuvre qui sera exécutée ; puis l'*ouverture* basée sur les différents motifs de l'œuvre, sorte de tableau préalable, d'exposé musical de l'intrigue qui sera déroulée sous les yeux du spectateur. L'*Ouverture* ne peut donc avoir de plan bien défini. Ce genre, qui tend à disparaître, est le plus souvent remplacé dans l'école contemporaine par un prélude plus ou moins long, simple exposé du principal ou des principaux *leitmotifs* de l'œuvre. Cependant l'*Ouverture* apparaît dans presque toutes les œuvres dramatiques modernes qui ont souvent donné naissance à des pages sublimes et nous verrons les maîtres de cette période exceller dans ce genre.

Après Weber, MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847), né à Hambourg, mort à Leipsick. Symphoniste de premier ordre, célèbre virtuose sur l'orgue et le piano. Il a écrit pour ces deux instruments des œuvres immortelles : *sonates* d'orgue, *sonates*, *fugues*, *concerti*, *caprices*, *romances sans paroles* pour le piano : musique de chambre : *sonate* pour violon et piano, piano et violoncelle. *trios*. Mendelssohn est bien personnel : son style, sa mélodie, tout en lui est reconnaissable ; il aime le beau, son âme de poète laisse sa fantaisie suivre son libre cours. Bien que procédant des classiques par la forme, son défaut parfois est peut être un manque de proportions Mendelssohn a laissé un bagage relativement peu considérable, si on le compare à celui des autres maîtres d'Outre-Rhin. Mais, sans parler de ses œuvres pour piano, orgue et instruments à cordes, des pages comme celles de ses *symphonies*, de ses *ouvertures*, suffisent à le classer parmi les plus grands compositeurs. Citons surtout les deux symphonies en *la mineur* et *la majeur*, la *symphonie écossaise*, *italienne*, la *Réformation* ; puis des ouvertures comme : *le Songe d'une Nuit d'Été*, *la Nuit de Walpurgis*, *le Grotte de Fringal*, *la Mer Calme*, *Ruy-Blas*. N'ou-

blions pas : *Antigone*, *Athalie*, compositions qui tiennent du drame ; les *Psaumes*, l'*Oratorio de Paulus*, celui d'*Elbe*, et de suaves *Mélodies* pour chant.

A côté de ces grands noms nous devons citer :

STEIBELT (1765-1823), né à Berlin. Il écrivit beaucoup de pièces pour piano : *sonates*, *concerti*, musique de chambre, et fut un remarquable virtuose. Ce fut lui qui, malheureusement, introduisit en France le goût détestable de la *Fantaisie*, pot-pourri sur des motifs d'opéras. Il écrivit aussi des *opéras* et des *ballets*.

CRAMER (1771-1858), né à Manheim, pianiste remarquable, auteur d'un grand nombre de pièces et d'un célèbre recueil d'*Etudes*.

SCHUBERT (1797-1828), né et mort à Vienne. Sa vie s'écoula, humble et ignorée, mais, après sa mort, ses œuvres, mieux appréciées, acquirent toute la réputation qu'elles méritaient. Bien que mort à trente et un an, il fut un fécond compositeur. Auteur de *symphonies*, *quintettes*, *trios*, *opéras*, il peut être considéré comme le roi du « *lied* ». En effet, aucun compositeur, même Beethoven, ne l'a surpassé dans ce genre. Le *lied*, courte mélodie qui est tout un poème, est une des formes propres au génie allemand. Schubert y excella dans l'expression de tous les sentiments. Presque tous ses « *lieder* » sont célèbres. Citons pour mémoire : *les Astres*, *l'Arc Maria*, la *Sérénade*, le *Roi des Aulnes*, la *Jeune Religieuse*, le *Départ*, *l'Attente*, *l'Adieu*, la *Berceuse*, *Marguerite*, etc.

Abandonnons un instant l'Allemagne pour entrer en Italie où nous trouvons :

BOCCHERINI (1740-1805), né à Lucques, mort à Madrid. Procédant d'Haydn par le style, il a laissé une œuvre considérable en musique de chambre, une vingtaine d'*opéras*, de célèbres et nombreux *quintettes*, un *Stabat Mater*, des *symphonies*. Il acquit une grande réputation en Italie, vint à Paris en 1771, puis se fixa à Madrid où il fut directeur de la musique du prince des Asturies. Son style gracieux, souvent mélancolique, est plein de charme.

PAISIELLO (1741-1816), né à Tarento, mort à Naples, a écrit près de quatre-vingt-quatorze *opéras*. Il a laissé un *Barbier de Séville* que celui de Rossini a fait oublier, une quarantaine de *messes*, deux *Te Deum*, un *Requiem*, et de la musique religieuse, des

oratorios. Il fut l'auteur de la *Serva Padrona* dont il a été question dans la guerre des Coins. Son style brille surtout par l'expression.

CIMAROSA (1749-1801), né à Aversa, mort à Venise, très fécond compositeur de plus de quatre-vingts partitions parmi lesquelles on connaît surtout : le *Mariage Secret*. Ses qualités sont la pureté, l'élégance et l'originalité.

SALIERI (1750-1825), né à Legnano (Lombardie), mort à Vienne, auteur de l'opéra les *Danaïdes*, a écrit des *cantates*, *messes*, *oratorios*, *symphonies* et de nombreux opéras. Il fut l'élève de Gluck qui fit passer sous son nom les *Danaïdes* et ne dévoila l'auteur qu'après le succès de l'œuvre.

Beethoven et Meyerbeer reçurent ses conseils.

ZINGARELLI (1752-1837), né et mort à Naples, écrivit beaucoup d'opéras, notamment un *Roméo et Juliette*, des *oratorios*, des *messes*, des *motets*.

CLEMENTI (1752-1832), né à Rome, fut un compositeur de premier ordre, auteur de nombreuses *sonates* et *sonatines*. Son *Gradus ad Parnassum* recueil d'excellentes études, servira longtemps encore de base à l'enseignement du piano pour lequel il a posé les principes du doigté. Il a aussi laissé des *symphonies* et des *ouvertures*.

PAER (1771-1839), né à Parme, mort à Paris, auteur de nombreux opéras, parmi lesquels : le *Maître de Chapelle*. Il fut, en 1812, professeur à notre conservatoire. Il était aussi excellent chanteur.

SPONTINI, (1779-1851) né à Majolato (Etats Romains), auteur de nombreux opéras, notamment : *La Vertale*, *Fernand Cortez*, *La Colère d'Achille*, *Olympie*, etc. Il donna tous ses soins à l'expression et à l'accompagnement.

CARAFÀ (1785-1872), né à Naples, mort à Paris. Il a laissé de nombreux ouvrages dramatiques dont les plus connus sont : *Masaniello*, *La Violette*, *Le Valet de Chambre*, *La Belle au bois dormant*. Il fut professeur au Conservatoire en 1837.

ROSSINI (Gioacchino) (1792-1868), né à Pesaro, mort à Paris. Il apprit l'harmonie en mettant en partition les quatuors d'Haydn et fit seul son éducation musicale. Il eut de bonne heure à lutter

contre les difficultés de la vie, mais un travail soutenu et une fécondité merveilleuse rendirent bientôt son nom populaire en Italie. Il se rendit à Londres en 1823, puis à Paris où il se fixa en 1824. Il devint directeur du théâtre italien, intendant de la musique du roi, inspecteur général du chant et membre de l'Institut. Rossini était doué d'une imagination souple et brillante. Parmi ses nombreux opéras, citons : *Tancrède*, *Le Barbier de Séville*, composé et écrit en trois semaines ; *Otello*, *Sémiramide* ; *Moïse* (œuvre de génie) ; et enfin : *Guillaume Tell*, œuvre éminemment française, son dernier ouvrage. Son *Stabat Mater* est demeuré célèbre. Il a également laissé des *cantates*, une *messe*, des *chœurs*.

DONIZETTI (1798-1848), né et mort à Bergame. Ses œuvres excitèrent un vif enthousiasme en France. Il composait avec une facilité prodigieuse. On lui doit plus de soixante opéras, parmi lesquels : *Lucie de Lammermoor*, *Lucrèce Borgia*, *La Fille du Régiment*, *La Favorite* (son chef-d'œuvre), *Dom Pasquale*.

BELLINI (1802-1835), né à Catane, en Sicile, mort à Puteaux, près Paris. Ses œuvres, remarquables surtout par leur expression de tendresse et de mélancolie, obtinrent un grand succès en Italie comme en France. Parmi ses opéras citons : *le Pirate*, *la Somnambule*, *la Norma*, *les Puritains*. Il a laissé aussi des *Symphonies*, *Messes*, *Psaumes*.

MERCADANTE (1796-1870), né à Altamura, (Naples), écrivit une soixantaine d'opéras, plusieurs *symphonies*, des *cantates* et de la musique religieuse. Il fût peu apprécié en France, le grand nombre de ses productions a nui à leur qualité. Cependant il faut reconnaître dans ses œuvres la persistance du rythme et une grande intensité dans l'instrumentation.

Et maintenant, rentrons en France avec :

LESUEUR (1760-1837), né près d'Abbeville, mort à Paris, qui eut la gloire de former Berlioz, Gounod, Ambroise Thomas. Technicien remarquable, il fut surtout brillant dans la musique religieuse.

CHERUBINI (1760-1842), né à Florence. Son titre de directeur du

Conservatoire de Paris (de 1821 à 1841) le met au rang des musiciens français. Il est actuellement connu, surtout par ses *Messes* solennelles et ses excellents *Solfèges*. Il a cependant traité tous les genres avec un grand succès, mais atteint la perfection dans la musique religieuse.

MÉHUL (1763-1817), né à Givet, mort à Paris, brille par la force et l'expression. Les plus importants de ses ouvrages dramatiques sont : *Stratonice*, *la Chasse du jeune Henri*, et son chef-d'œuvre *Joseph*. Il est l'auteur du *Chant du départ*, resté populaire.

CATEL (1773-1830), né dans le département de l'Orne, à Laigle, mort à Paris, écrivit des opéras : *Wallace*, *Auberge de Bagnères*, ouvrages d'une réelle valeur et un *traité d'harmonie*, son style est noble et gracieux, son harmonie très pure.

BOIELDIEU (1775-1834), né à Rouen, mort à Jarcy (S.-et-O.), vint à Paris en 1794, où il commença à se faire connaître par des romances. Il a surtout écrit pour le théâtre, mentionnons : *le Calife de Bagdad*, *Ma tante Aurore*, *la Dame Blanche*. Ses œuvres se font surtout remarquer par la grâce de la mélodie et la vérité de l'expression.

ONSLow (1784-1853), né à Clermont, auteur de *symphonies*, *quintettes*, *quatuors* et quelques œuvres dramatiques.

NICOLO (1777-1818) né à Malte, mort à Paris. Il est peu connu, bien qu'ayant beaucoup écrit. Ses œuvres sont plus charmantes que savantes, citons : *Les Rendez-vous bourgeois*, *Cendrillon*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*. Il a aussi laissé des *Messes*, *Psaumes*, *Motets*, *Cantates*.

AUBER (1782-1871), né à Caen, mort à Paris. Il s'adonna de bonne heure à la musique et fut l'élève de Chérubini. Directeur du Conservatoire de 1842 à 1871. Il écrivit de nombreux opéras dont les plus connus sont : *la Muette de Portici*, *Fra Diavolo*, *le Philtre*, *l'Ambassadrice*, *le Domino Noir*, *les Diamants de la Couronne*, *Haydée*, *Manon Lescaut*. Ses œuvres se distinguent par la verve et la fraîcheur des idées.

HÉROLD (1791-1833), né à Paris, auteur de *Zampa*, *le Pré aux Clercs*. Musicien bien français et original, son instrumentation est savante et élégante.

MEYERBEER (1791-1864), né à Berlin, mort à Paris. Bien qu'Allemand, il ne conserva pas longtemps les qualités des musiciens de son pays. Après avoir acquis une grande réputation en Italie, il donna successivement dans le style français : *Robert le Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Etoile du Nord*, le *Pardon de Ploërmel*, l'*Africaine*. Il écrivit la musique pour le drame de *Struensee*, plusieurs *Marches aux flambeaux*, quarante *mélodies* et de la musique religieuse. Ses œuvres sont pleines de science et d'inspiration et réunissent les plus puissants effets aux mélodies les plus suaves.

HALÉVY (1799-1862), né à Paris, mort à Nice. Compositeur de grand mérite, réussit dans le genre gracieux comme dans la musique savante. Ses principaux opéras sont : *la Juive*, *l'Eclair*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, les *Mousquetaires de la Reine*, *le Val d'Andorre*, *la Fée aux Roses*, etc. *La Juive* seule est restée au répertoire de l'opéra.

NIEDERMEYER (1802-1861), né à Nyon (Suisse), mort à Paris, fondateur de l'Ecole de musique religieuse de Paris, qui porte son nom. Cette école, actuellement dénommée *Ecole Nationale de musique classique* a pour but de former des maîtres de chapelle et des organistes. Elle est dirigée en ce moment par M. Gustave Lefèvre, gendre de Niedermeyer. De nombreux et grands artistes en sont sortis. Les œuvres de Niedermeyer, écrites dans un style pur et élevé, révèlent un grand musicien. A citer particulièrement deux de ses opéras : *Stradella* et *Marie Stuart* qui obtinrent un grand succès ; puis *la Casa nel Bosco* (la maison dans le bois), *la Fronde*. *Robert Bruce*, il a aussi laissé de fort belles mélodies, entre autres : *le Lac*, *l'Automne*, de la musique religieuse, *messes* (messe en *si mineur*), et un *Traité* d'accompagnement du plainchant en collaboration avec J. d'Ortigue.

ADAM, Adolphe (1803-1856), né et mort à Paris, fût professeur au Conservatoire en 1848, son style brille par la fraîcheur et la correction. Il s'est occupé avec succès de critique musicale. Parmi ses ouvrages dramatiques, signalons : *Le Châlet*, *l'Eclair*, *Le Postillon de Longjumeau*, *Giselle*, *La Poupée de Nuremberg*, *Si j'étais Roi* ; il a laissé plusieurs *Messes*.

BERLIOZ (Hector) (1803-1869), né à la Côte-Saint-André (Isère), mort à Paris. Le génie qui fût le plus discuté : il eut de fervents admirateurs et des détracteurs acharnés ! Il serait injuste de nier l'influence qu'il exerça sur notre art contemporain. Ses œuvres, remarquables par la nouveauté et la puissance de l'effet, lui assignent un des premiers rangs parmi nos compositeurs. Sans doute tout n'est pas parfait en lui au point de vue de l'écriture et de la facture, mais ses défauts sont effacés par ses qualités. Sa riche orchestration fait oublier ses nombreuses incorrections, et malgré tout, on se laisse entraîner par l'idée toujours noble et élevée. Berlioz est Berlioz ! Fidèle admirateur des grands classiques et des grands littérateurs : Gluck, Weber, Beethoven, Shakspeare, Byron, Hugo, son inspiration est comme le reflet de ces grands génies. Il a donné à la symphonie un éclat jusqu'alors inconnu, une forme nouvelle. Ses œuvres les plus admirables, malheureusement bien délaissées aujourd'hui, sont ses opéras : *Benvenuto Cellini*, *La Prise de Troie*, *Béatrix et Bénédicte*, *Les Troyens à Carthage*. Nous devons citer : *La Damnation de Faust*, légende toujours fort applaudie aux Concerts de Colonne, son défenseur et son admirateur. Un oratorio *l'Enfance du Christ* ; une messe à quatre voix ; un *Requiem*, des symphonies (la *Symphonie Fantastique*, celle d'*Harold en Italie*, la symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*, la *Symphonie Funèbre et Triomphale*) ; trois ouvertures : *Les Francs-Juges*, *Waverley*, et le *Carnaval de Venise*. Il a laissé plusieurs ouvrages : un *Traité d'Instrumentation*, les *Grotesques de la Musique*, etc.

REBER (1807-1880), né à Mulhouse, savant musicien, fût professeur au Conservatoire après Halévy, en 1862, auteur de plusieurs opéras-comiques : *Le Diable Amoureux*, *La Nuit de Noël*, *Le Père Gaillard*. On a aussi de lui des *Trios*, *Quatuors*, des *Mélo-dies*, et un important *Traité d'Harmonie*.

GRISAR (1808-1869), né à Anvers, mort à Asnières, élégant compositeur d'opéras-comiques. Ses œuvres eurent du succès, entre autres : *Les Porcherons* ; *Bonsoir*, *Monsieur Pantalon* ; *La Chatte Merveilleuse*.

CLAPISSON (1808-1866), né à Naples, de parents français, mort à

Paris. Son style est léger et facile. Auteur d'opéras-comiques; son plus grand succès fut: *La Fanchonnette*.

FÉLICIEN DAVID (1810-1876), né à Cadenet (Vaucluse), musicien pittoresque par excellence. Quelques années passées en Egypte donnent à ses œuvres un cachet oriental et plein de poésie. C'est un coloriste en musique. Son orchestration est riche et très variée. Comme symphoniste, il doit être mis au premier rang. Il dut lutter dix ans contre l'indifférence du public. Son principal ouvrage *le Désert*, fonda sa réputation. Pourtant *Lalla Roukh*, son opéra-comique, est considéré comme son chef-d'œuvre. N'oublions pas *Christophe Colomb*, ode-symphonie, comme le *Désert*; *la Perle du Brésil*, opéra-comique; *Herculanum*, opéra. Il a également laissé des *mélodies* orientales et des *romances*.

BAZIN (1816-1878), né à Marseille, fut professeur au conservatoire en 1837, auteur d'un *Traité d'Harmonie* et de contrepoint, et de plusieurs *opéras-comiques*, parmi lesquels il faut citer: *Maître Pathelin*, *le Voyage en Chine*. Un peu de musique religieuse.

MAILLART (1817-1871), né à Montpellier, mort à Moulins, auteur des *Dragons de Villars*.

LITOLFF (1818-1891), né à Londres d'un père français, plus grand virtuose pianiste que compositeur, auteur de *Concerti*, *Symphonies*, *Ouvertures*. Celles des *Girondins* est la plus connue. Une opérette: *Héloïse et Abailard*. Une féerie: *la Belle au bois dormant*. Un opéra-comique: *l'Escadron volant de la Reine*.

Nous sommes, depuis quelque temps, restés en France. L'art moderne a partout ses illustres représentants. Quittons un instant notre patrie et passons en revue les musiciens les plus célèbres des autres pays de l'Europe. La musique, nous le disions au début de notre ouvrage, est la langue universelle; les musiciens forment une grande famille dont tous les membres poursuivent le même but. Certes, il y a dans cette langue sublime parlée par les véritables artistes, des dialectes différents, mais l'idée est toujours noble. Quels que soient les sentiments, tristes, gais ou autres, quand la musique les exprime, ils acquièrent une force que la parole seule est impuissante à atteindre. Il ne sera donc pas question ici de ces arrangeurs de notes dont l'inspiration est aussi nulle que le talent, mais de tous ceux qui ont

contribué pour leur part au développement de l'art musical dans les différents genres. Sans doute les uns sont plus heureux ou plus puissants que les autres, possèdent plus de génie ou plus de science ; nous voulons signaler tous les talents véritables, dans quelque genre qu'ils se soient exercés.

Nous suivrons autant que possible l'ordre chronologique.

CHOPIN (Frédéric) (1810-1849), naquit près de Varsovie, à Zélazowa-Wola, mourut à Paris. Son père était français. Pianiste incomparable, il a écrit seulement pour son instrument. Chopin était un poète mélancolique, d'une élégante sensibilité, parfois même d'une profonde tristesse. Il a laissé deux *concerti*, deux *sonates*, dont celle en *si b mineur* renferme la célèbre *Marche Funèbre*, de nombreuses *polonaises*, *valse*s, *mazurkas*, *nocturnes*, et un recueil de remarquables études. L'exécution de ses œuvres est des plus difficiles.

SCHUMANN (Robert) (1810-1856), né à Zwickau (Saxe), mort à Bonn, commença à vingt ans l'étude sérieuse de la musique. Il se ressent parfois dans ses œuvres, sous le rapport du style et de la forme, de ses débuts tardifs. Son orchestration est grise et un peu terne. Comme Chopin, Schumann fut un poète mais d'un autre genre. Ses œuvres, pleines de charmes, sont animées et représentent de véritables scènes. Il a peu réussi au théâtre avec *Manfred*, puis *Genève*. Auteur de superbes *mélodies*, trois *symphonies*, une *quintette* et un *quatuor*, il a laissé un *oratorio* : *le Paradis et la Peri*, de nombreuses pièces de piano, *Etudes Symphoniques*, *Scènes d'Enfants*, *Novelettes*, *Concerti*, *Sonates*, *Kreisleriana*, *le Carnaval*, etc. Désireux d'acquérir un grand mécanisme sur le piano, Schumann s'était ingénié à développer son quatrième doigt, au moyen d'une corde passant sur une poulie adaptée au plafond, et dont une des extrémités supportait un poids tandis que l'autre maintenait le doigt élevé par un anneau. Ce système entraîna l'ankylose du doigt et par suite de toute la main. Il dut renoncer pour toujours à la carrière de virtuose. Une maladie nerveuse, contractée en 1833, finit par troubler sa raison. Un soir, il quitta brusquement une réunion d'amis et courut se jeter dans le Rhin. Repêché par des mariniers, il devint tout à fait

fou et mourut dans une maison de santé près de Bonn. Il avait épousé la fille de son professeur :

CLARA WIECK, qui fut pour lui une campagne dévouée. Née à Leipsick, en 1819, elle fut elle-même une grande artiste, Pianiste de premier ordre, Clara Schumann, s'efforça de faire connaître et aimer la musique de son mari. Elle a laissé plusieurs compositions fort appréciées, notamment des *lieders*, un *concerto* pour piano et violoncelle, des caprices et des *valse*s. Elle mourut en 1896.

LISZT FRANZ (1811-1886), né à Raiding (en Hongrie). Pianiste qu'on n'a jamais surpassé, il fut aussi compositeur émérite. Son jeu, avait une fougue et un entrain extraordinaires. Il révolutionna le monde des pianistes. Non seulement Liszt sut donner au piano une sonorité jusqu'alors inconnue, mais il transforma complètement la façon d'écrire pour cet instrument. Il en fit un véritable orchestre, comme en témoignent ses transcriptions, arrangements, et ses nombreuses paraphrases sur les opéras les plus connus. Ses transcriptions des symphonies de Beethoven sont de vrais chefs-d'œuvre. Tout en respectant le texte, Liszt a trouvé moyen de se rapprocher de l'orchestre par la puissance et le relief qu'il a su leur donner, qualités impossibles à obtenir avec les simples réductions littérales. Aussi l'exécution de ses œuvres est des plus compliquées. Il a laissé de nombreuses *rapsodies* sur des motifs hongrois, des *études transcendantes*, un opéra : *Dom Sanche*, des *concerti*, des *symphonies*, des *poèmes symphoniques*. En 1865, il se prit de dévotion mystique et entra dans les ordres. Dès lors on ne l'appela plus que l'abbé Liszt. Il composa des *messes*, des *psaumes*, un *oratorio* : *Christus, la Légende de Sainte Elisabeth*. Une de ses filles, Cosima Liszt, épousa :

RICHARD WAGNER, né à Leipsick, le puissant réformateur de l'art dramatique allemand. On distingue chez lui trois manières. La première, avec *Rienzi* et le *Vaisseau-Fantôme*, dénote encore l'influence de l'école italienne sans toutefois amoindrir son caractère éminemment personnel. La seconde, avec *Tanhaüser* et surtout *Lohengrin*, où le leit-motif apparaît. La troisième, avec *Tristan et Iseult*, les *Maîtres Chanteurs*, *l'Anneau du Niebelung*, tétralogie comprenant : 1° le prologue, *l'Or du Rhin*; 2° *la Walkyrie*; 3° *Siegfried*; 4° *le Crépuscule des Dieux*. Enfin, *Parsifal*, sa dernière

œuvre. C'est dans sa troisième manière qu'il se montre prodigieux réformateur par l'emploi systématique du leit-motif. Avec Wagner, la musique et la poésie ne font qu'un. Il y a, pour ainsi dire, un dédoublement de l'action, l'orchestre et la scène, unis par un lien indissoluble. Wagner fut le poète de ses œuvres. Ses opéras tout entiers sont sortis de son puissant cerveau. Il règle tout lui-même. mise en scène, décors. Son œuvre, unique dans les annales de l'histoire de la musique, défie les imitateurs. Et pourtant, ce grand génie, n'est pas accessible à tous. On se rappelle l'accueil peu favorable qu'il reçut en France ! Tant il est vrai que les réformateurs auront toujours à lutter, soit contre le parti pris, soit contre les habitudes invétérées du public. L'avenir seul est le juge souverain. Il faut reconnaître que notre époque tend à rendre à Wagner la place qui lui est due. Les Wagnériens deviennent de plus en plus nombreux. L'œuvre de Wagner est plus étudiée par les jeunes compositeurs qui s'ingénient à marcher sur ses traces, quelquefois avec succès, mais sans jamais égaler le maître. C'est à Bayreuth, où il fit construire un théâtre d'après ses plans, qu'il faut entendre les œuvres de Wagner. Là, l'orchestre est caché, la salle plongée dans une obscurité complète. On écoute religieusement dans le plus profond silence ces productions monumentales du plus étonnant génie du XIX^e siècle.

JOHANNÈS BRAHMS (1833-1897), né à Hambourg, mort à Vienne. *Concerti pour piano, danses hongroises*. Les œuvres de Brahms révèlent une grande science technique.

RAFF (1822-1882), né à Lachen (Suisse). Compositeur et virtuose de talent, auteur de plusieurs symphonies, musique religieuse, musique de chambre, musique dramatique, nombreuses pièces pour piano.

FRANZ LACHNER (1804-1890), mort à Munich.

FLOTOW (1813-1883), né à Mecklembourg, aimable compositeur. A citer : *l'Ombre, Martha*.

ANTOINE BRUCHNER (1824-1896), mort à Vienne.

SUPPÉ (1820-1895), né en Dalmatie, à Spalati. On connaît surtout ses ouvertures particulièrement : *Poète et Paysan*.

JOHAM STRAUSS (1825-1899), né et mort à Vienne. Célèbre compositeur de musique de danse.

VERDI GIUSEPPE (1813-1900), né à Roncole (Italie), le plus célèbre compositeur italien du XIX^e siècle, vit ses œuvres accueillies avec succès en Italie, en Angleterre, puis en France. Son style est plein de verve et d'énergie, son inspiration sincère et souvent heureuse. Il eut dans *Arrigo Boïto*, musicien distingué, un ami dévoué, qui fut en même temps son librettiste dans plusieurs de ses ouvrages. Verdi connut la gloire et la fortune, mais il sut bien employer cette dernière qu'il a consacrée à une maison de retraite pour les musiciens. Il écrivit de nombreux ouvrages dramatiques parmi lesquels nous citerons : *Ernani*, *la Traviata*, *le Trouvère*, *Nabuchodonosor*, *Jérusalem*, *Rigoletto*, *les Vêpres Siciliennes*, *Macbeth*, *Aïda*, *Othello*, *Falstaff*, sa dernière œuvre qu'il écrivit à quatre-vingts ans.

Rentrons en France avec :

LACOMBE (1818-1884), né à Bourges, compositeur de valeur, dont les œuvres sont presque inconnues.

OFFENBACH (1819-1880), né à Cologne, musicien gai et spirituel, créateur de l'opérette, touchant parfois au grotesque. Sa musique a un caractère de verve et d'originalité bouffonne et entraînant. Auteur d'*Orphée aux enfers*, *les deux Aveugles*, *la Chanson de Fortunio*, *la belle Hélène*. Il a fait fausse route en voulant atteindre un genre plus élevé comme dans les *Contes d'Hoffmann*.

HERVÉ, né en 1825, à Houdain, près d'Arras, a cultivé le même genre que le précédent avec *Don Quichotte*, *l'Œil Crevé*, *le Petit Faust*.

MEMBRÉE (1820-1882), né à Valenciennes, a écrit de fort belles romances et des opéras sans pourtant obtenir grand succès.

Un nom, grand entre tous parmi les musiciens du XIX^e siècle, s'impose à notre admiration. Nous voulons nommer :

CHARLES GOUNOD (1818-1893), né à Paris. S'il est un maître bien français c'est assurément l'auteur de *Faust*. Il étudia le contrepoint avec Halévy, la composition avec Lesueur, et remporta le grand prix de Rome à vingt-et-un ans. Enthousiasmé par la musique religieuse d'Allegri, Palestrina, il faillit entrer dans les ordres. Après les maîtres italiens, Gounod étudia Beethoven, Gluck et Mozart. Il acquit, par de brillantes études, une grande science de

l'orchestration, l'instinct de la phrase musicale, de la mélodie. Pourtant Gounod eut à lutter contre les préjugés du public qui subissait toujours l'engouement de la musique italienne. *Faust*, refusé à l'Opéra, fut représenté au Théâtre Lyrique, le 19 mars 1859. Ce fut le triomphe de M^{me} Carvalho qui créa le rôle de Marguerite. On connaît le succès que cet opéra a remporté depuis. Avec *Faust*, ses principaux ouvrages sont, comme opéras : *Sapho*, *Roméo et Juliette*, *Polyeucte*, *Cinq-Mars*, *le Tribut de Zamora* ; comme opéras-comiques : *le Médecin malgré lui*, *Philémon et Baucis*, *la Reine de Saba*, *Mireille*. Plusieurs *messes* et beaucoup de musique religieuse, deux *symphonies*, de nombreuses *mélodies*, l'oratorio de *Tobie*, *Rédemption*, *Mors et Vita*. Sa dernière œuvre : un *Requiem*. Il eut des funérailles nationales.

CÉSAR FRANCK (1822-1890), né à Liège, Encore une grande personnalité de notre art moderne, un véritable chef d'école. Il procède des grands classiques allemands, son style est indépendant et personnel, ses œuvres principales sont : *Ruth*, églogue biblique ; *Rédemption*, poème symphonique ; *Les Béatitudes*, oratorio ; *Le Chasseur maudit*, drame symphonique (d'après une ballade de Bürger) ; *Les Eolides* ; plusieurs *messes*. Il a écrit des *opéras*, et n'eut jamais la joie de les voir représenter : *Hulda*, *Ghïsèle*. Improvisateur remarquable, il fut organiste à Sainte-Clotilde. Franck a laissé de nombreuses pièces pour son instrument et de superbes *mélodies* parmi lesquelles il faut mentionner : *La Procession*, *La Cloche du Soir*, *Le Mariage des Roses*, etc.

MASSÉ, VICTOR (1822-1884), né à Lorient, auteur des *Noces de Jeannette*, *La Reine Topaze*, *Paul et Virginie*.

LALO, EDOUARD (1839-1892), né à Lille, auteur de l'opéra-comique : *Le Roi d'Ys*, et de *mélodies*. Il a laissé deux *symphonies* et une *symphonie espagnole* pour violon et orchestre, une *rhapsodie norvégienne*, un *concerto* pour piano, un *concerto* pour piano et violoncelle ; *La Namouna*, ballet.

DELIBES, LÉO (1836-1891), né à Saint-Germain-du-Val (Sarthe). Musicien élégant et charmeur, auteur des ballets : *La Source*, *Coppélia*, *Sylvia*. Opéras-comiques : *Le Roi l'a dit*, *Lakmé*, *Jean de Nivelle* ; *chœurs*, *mélodies*.

GUIRAUD, ERNEST (1837-1892), né à la Nouvelle-Orléans, (Louisiane), auteur de : *Sylvie*, *Piccolino*, du ballet *Gretna-Green*, etc., *Frédégonde*. drame lyrique, achevé par Saint-Saëns, plusieurs *suites d'orchestre*, *traité d'instrumentation*. Il fut professeur de composition au Conservatoire.

BIZET GEORGES (1838-1875), né à Paris, un des plus grands musiciens de l'école française. Auteur des *Pêcheurs de Perles* : *la Jolie Fille de Perth*, *Djamileh*, *l'Arlésienne* et *Carmen*, ses chefs-d'œuvre; l'ouverture de *Patric*. *Vingt mélodies*. Il fut un des premiers à imiter Wagner par l'emploi du leit-motif, ce qui ne l'empêche pas d'être bien personnel, pur, clair et élégant. Bizet fut un musicien sincère, possédant une science approfondie de l'orchestration et l'art si difficile d'écrire pour les voix.

CHABRIER EMMANUEL (1841-1894), né à Ambert, commença de sérieuses études musicales à vingt ans. Auteur du *Roi malgré lui*, opéra-comique; *Gwendoline*. opéra; a écrit aussi pour le piano et pour le chant. Citons particulièrement la fameuse rapsodie : *Respaná*, *Briseïs*, drame lyrique inachevé.

GODARD BENJAMIN, (1849-1895), né à Paris. Musicien de haute valeur, mais inégal, s'en tenant à l'inspiration du moment. Son œuvre principale est le *Tasse*. Auteur de *Jocelyn*, le *Dante*, la *Vivandière*, sa dernière œuvre. Beaucoup de musique de chambre et de piano. Des *symphonies* gothique, légendaire, orientale, la *symphonie ballet*, les *scènes poétiques*, deux *concerti*, l'un pour piano, l'autre pour violon.

AMBROISE THOMAS (1811-1896). Encore une de nos gloires nationales, né à Metz, mort à Paris. Directeur du Conservatoire à partir de 1871. Son œuvre est considérable. Nous citerons : le *Souge d'une Nuit d'Été*, le *Caird*, *Mignon*, *Hamlet*, son chef-d'œuvre, *Françoisé de Rimini*, la *Tempête*, ballet; une *messe solennelle*, de nombreuses *mélodies*, *romances*, *chœurs*, etc. Il eut la gloire d'assister à la millième représentation de son opéra-comique *Mignon*.

Sa musique est légère, facile, agréable, et surtout spirituelle et essentiellement française.

PETER BENOIT (1831-1901), fut directeur du Conservatoire

d'Anvers. Ses œuvres possèdent une grande allure. Il est considéré comme le représentant de l'école belge.

BROUTIN CLÉMENT (1851-1889), né à Orchies (Nord), *œuvres symphoniques*; *La fille de Jephté*, cantate.

OLIVIER METRA (1830-1889), né à Reims, mort à Paris, musique de danse.

CHAUSSON ERNEST (1855-1899), auteur de *Viriane*, *Le Roi Artus*, musique de chambre, *symphonie*; *chanson perpétuelle*, poème vocal et instrumental.

AUDRAN EDMOND (1842-1901), a écrit de nombreuses opérettes, particulièrement: *Le Petit Faust*, *La Mascotte*, *Le Grand Mogol*, *Gillette de Narbonne*, *Miss Helyett*, *La Poupée*.

GOUVY THÉODORE (1822), symphoniste, musique de chambre.

BERNARD EMILE (1843-1902), musique de chambre, *concerti*, *mélodies*, *suites d'orchestre*, pièces pour piano.

M^{me} AUGUSTA HOLMÈS (1847-1903), auteur de la *Montagne Noire*, opéra. *Lutèce*, *Les Argonautes*, *mélodies*. *Au Pays Bleu*, suite d'orchestre. *Irlande*, *Andromède*, *Kypris*, *Ludus pro Patria*.

BOELLMANN LÉON (1862-1897), né à Ensisheim (Alsace), mort à Paris, organiste à Saint-Vincent-de-Paul. Compositeur distingué, auteur de *musique de chambre* et *d'orgue*, *mélodies*, pièces pour piano. Une *symphonie*.

ALEXIS DE CASTILLON, musique de chambre.



Nous n'avons cité, jusqu'à maintenant, que des musiciens allemands, italiens ou français. A vrai dire ce sont ces trois peuples qui tiennent la tête du monde musical. Il serait pourtant injuste de ne point parler des autres qui ont presque tous leurs représentants illustres, moins nombreux, il est vrai, mais dignes de figurer au même rang. Si l'Allemagne, l'Italie et la France ont développé davantage l'art musical à travers les siècles, les autres pays de l'Europe ont dû profiter des efforts de leurs voisins. Ils ont suivi, en les étudiant, les maîtres qui leur avaient ouvert la voie. Nous énumérerons donc les noms les plus illustres. On verra que la musique tend de plus en plus à régner en souveraine.

En Russie.

La jeune école Russe est toute vibrante des chants nationaux, elle subit l'influence de son milieu. Les compositeurs sont le plus souvent doublés de savants, de littérateurs, voire même d'hommes politiques.

GLINKA MICHEL (1804-1857), né à Nowopask (gouvernement de Smolensk), musicien vraiment national, naturaliste et géographe distingué. On connaît surtout de lui, la *Vie pour le Tsar*, puis *Rousslan et Londmilla*.

DARGOMIRSKY (1813-1867), presque inconnu chez nous. Avec de la musique pour piano, des *mélodies*, etc., il a laissé *Esméralda*, le *Triomphe de Bacchus*.

MOUSSORGSKY (1839-1881), deux drames lyriques : *Boris Godounoff* et le *Complot de Khorauski*. *Mélodies, chants populaires, chants et danses de la mort*. *La Nuit sur le Mont Chauve*, poème symphonique.

BORODINE le *Prince Igor*.

TCHAIKOWSKY (1840-1893), né à Voïtkinsk (province de Viatka). Un des plus brillants représentants de l'École russe, fécond compositeur d'*œuvres symphoniques, messes, musique de chambre, trios, quatuors, concerti*, plusieurs *opéras, ballets*.

RUBINSTEIN ANTOINE (1829-1894), né à Wechwotynez (Moldavie), fondateur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, en 1862, pianiste d'une virtuosité extraordinaire et auteur de nombreuses pièces pour son instrument. Sous ses doigts le piano donnait l'illusion de l'orchestre. Il ressemblait au « lion terrassant sa proie. » A côté de cette puissance, il possédait une douceur remarquable. Son interprétation était toute personnelle, qu'il jouât, du Chopin, du Mendelssohn ou du Beethoven, toujours on le retrouvait. Rubinstein a cultivé tous les genres. Ses principales œuvres théâtrales sont : *Néron*, *Le Démon*, *Les Macchabées*. *La Sulamité*, opéra biblique; *Moïse*, opéra religieux.

Deux oratorios : *La Tour de Babel*, *Le Paradis Perdu*. Symphoniste de premier ordre avec l'*Océan*. Beaucoup de musique de chambre, *mélodies, concerti*.

Son frère, NICOLAS RUBINSTEIN (1835-1881), né à Moscou, fut

un excellent pianiste, chef d'orchestre et professeur distingué. Il fonda, en 1859, les concerts symphoniques de Moscou, puis en 1864, un Conservatoire dans cette même ville.

Dans les pays Scandinaves :

GADE, NIELS, né à Copenhague (1817-1890), a laissé de nombreuses symphonies et beaucoup de musique de chambre et de piano.

En Angleterre :

N'oublions pas PURCELL qui vécut en Angleterre au XVII^e siècle de 1658 à 1695, organiste distingué. Il écrivit dans le style du temps un grand nombre d'œuvres dramatiques non sans valeur.

BALFE MICHEL, né à Dublin (1808-1876), a surtout imité les procédés de Rossini et d'Auber.

VINCENT WALLACE (1814-1865) né à Waterford (Irlande), fit de grands voyages en Australie, aux Indes, en Amérique ; il excita l'enthousiasme à Londres et mourût épuisé par le travail. Son œuvre capitale est l'opéra : *Loreley*.

STERNDALÉ-BENNET (1816-1875).

En Espagne :

BARBIERI (1823).

ARRIETTA (1823).

CABALLERO (1835).

Avant de parler des grands musiciens qui font actuellement la gloire de l'art musical, il convient d'ouvrir une parenthèse dans laquelle nous exposerons les grands noms de la facture instrumentale, comme aussi ceux des grands virtuoses qui, dans les siècles derniers, ont étonné l'Europe par leur génie.

Le génie se manifeste sous différentes formes. Qu'il soit la source féconde d'où naissent les chefs-d'œuvre, ou bien l'assimilation parfaite des interprètes, qui les fait se confondre avec les créateurs, c'est toujours du génie.

Génie du compositeur, génie de l'interprète, génie du facteur d'instruments de musique, tous concourent au même but ! L'un est indispensable à l'autre pour la manifestation de l'art. Le génie l'emporte sur le talent et, seul, peut produire des chefs-d'œuvre

et marquer un pas en avant dans les progrès de l'esprit humain. A une œuvre de génie, il faut un interprète de génie. Certes, on peut acquérir le talent par le travail, mais le travail ne donnera jamais le génie. Le travail est cependant nécessaire au développement du génie qui, sans lui, serait incomplet.

Nous suivrons donc les évolutions de ces derniers siècles qui ont amené la facture instrumentale comme aussi la virtuosité à un degré si élevé.

Comme virtuoses, nous en avons déjà rencontré beaucoup parmi les compositeurs, surtout comme pianistes, sans compter la plupart des grands classiques qui étaient aussi de grands instrumentistes. A côté d'eux, d'autres ont brillé exclusivement comme interprètes ou compositeurs pour leur instrument.

VIOŦTI (1753-1824), né à Fontanetto, (Piémont), illustre violoniste, peut prendre place parmi les compositeurs pour son instrument.

PAGANINI (1784-1839), né à Gênes, le plus prodigieux des violonistes. Aucun ne l'a surpassé sur le rapport de la virtuosité.

SIVORI (1815-1894), né à Gênes, remarquable violoniste.

BOTTESINI (1823-1889), contrebassiste extraordinaire. Il arrivait à une surprenante virtuosité sur cet immense instrument dont il tirait des sons de violoncelle.

HENRI WIENIASKI (1835-1880), violoniste, né en Pologne.

KREUTZER (1766-1831), violoniste, né à Versailles, mort à Genève, fut chef d'orchestre de l'Opéra, brilla aussi comme compositeur d'œuvres dramatiques, symphonies, concertos, quatuors, trios, sonates, études pour le violon.

BAILLOT (1771-1842), né à Passy, auteur d'une méthode de violon.

RODE (1774-1830), né à Bordeaux, concertos et musique de chambre.

ROBBERECHTS (1797-1860), violoniste, né à Bruxelles.

BÉRIOT (CHARLES-AUGUSTE DE), violoniste (1802-1870), né à Louvain, écrivit beaucoup pour son instrument. Il épousa la grande cantatrice, M^{me} Malibran.

MASSART (1811-1892), violoniste, né à Liège, fut professeur au Conservatoire.

VIEUXTEMPS (1820-1881), né à Verviers, violoniste, concertos et autres œuvres pour le violon.

MAURIN (1822-1894), né à Avignon, violoniste, fut professeur au Conservatoire.

LÉONARD (1819-1891), né à Bellaire, mort à Paris, violoniste.

SERVAIS (1807-1885), violoncelliste, né à Hal, a beaucoup écrit pour son instrument, fut professeur au Conservatoire de Bruxelles et chef d'orchestre au Théâtre royal de la Monnaie.

FISCHER (1847-1891), violoncelliste, mort à Bruxelles.

FRANCHOMME (1809-1884), né à Lille, professeur et violoncelliste de haute valeur.

BEER (1794-1838), né à Manheim, remarquable clarinettiste, a écrit pour son instrument et l'a perfectionné.

BOEHM (1794-1881), flûtiste, né en Bavière, a perfectionné par un système nouveau les instruments à anches : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons.

TULOU (1786-1865), flûtiste de premier ordre, fut professeur au Conservatoire.

BOELY (1785-1858), né à Versailles, organiste. A laissé des pièces écrites dans un style sévère.

LEFEBURE-WELY (1817-1881), né à Paris. A beaucoup écrit pour son instrument. Il fut organiste à la Madeleine et à Saint-Sulpice.

LEMMENS (1823-1881), né à Anvers. Organiste et compositeur pour son instrument, fut professeur au Conservatoire de Bruxelles.

CHAUVET (1837-1871), né à Marines (Seine-et-Oise), savant improvisateur, organiste à la Trinité.

BATISTE (1820), organiste à Saint-Eustache. Musique d'orgue.

KALKBRENNER (1784-1849), né à Cassel. A beaucoup écrit pour le piano : concert, fantaisies, musique de chambres, études, méthodes de piano.

ZIMMERMANN (1785-1853), né à Paris, professeur de haute valeur forma de nombreux élèves.

ALKAN (1813-1888), né à Paris, interprète admirable des classiques. Ses œuvres pour le piano sont remarquables.

RITTER (1836-1886), né à Paris pianiste classique et virtuose, de premier ordre, a laissé très peu d'œuvres.

VIEUXTEMPS, pianiste, frère du violoniste.

LE COUPPEY (1814-1887), né à Paris, professeur émérite, dont la méthode est encore en haute estime et rend de réels services aux aspirants pianistes.

TAUSIG (1841-1871), né à Varsovie, élève de Liszt, prodigieux pianiste, a laissé un remarquable recueil d'exercices.

KULLAK (1818-1882), exercices de piano et ouvrages techniques.

THALBERG (1812-1871), né à Genève, grand pianiste, a écrit pour son instrument, surtout des fantaisies.

HERZ HENRI (1806-1888), né à Vienne. Pianiste hors ligne. Ses œuvres, aujourd'hui moins jouées, ont une réelle valeur.

HANS DE BULOW (1830-1894), né à Dresde, épousa une fille de Liszt, qui devint plus tard M^{me} Wagner. Pianiste remarquable, compositeur et chef d'orchestre, grand technicien.

STEPHEN HELLER (1814-1888), né à Pesth, en Hongrie. Pianiste de premier ordre, n'a écrit que pour son instrument des œuvres remarquables.

MARMONTEL ANTOINE (1816-1898), célèbre professeur de piano, né à Clermont-Ferrand, mort à Paris. Il forma, au Conservatoire, une admirable pleïade de grands artistes. Sa méthode est très réputée.

DUPONT AUG. (1827-1890), professeur au Conservatoire de Bruxelles.

MICHELOT, MEYNE, M^{me} PLEYEL, PRUDENT, GORIA, STAMATY.

Chanteurs

Nous ne ferons que donner la liste de ces admirables artistes, la plupart italiens:

CAFFARELLI (1703-1783), né près de Naples.

FARINELLI (1705-1782), né à Naples.

CRESCENTINI (1766-1846), né à Urbania (Etats romains).

MANUEL GARCIA (1775-1832), né à Séville, fut le père de M^{me} Malibran et M^{me} Viardot.

RUBINI (1795-1854), né à Romano.

MARIO (1812-1883), né à Cagliari.

TAMBURINI (1800-1876), né à Faenza.

GARDONI (1820-1882), né à Parme.

TAGLIAFICO, auteur de romances fort connues.

LABLACHE, français.

AGNESI, belge.

TAMBERLICK, allemand.

BORDOGNI (1788-1846), né à Bergame.

BANDERALI (1789-1849), né à Lodi.

MANUEL GARCIA (1805), né à Madrid, fils du chanteur. Ces trois derniers furent surtout de professeurs de grand mérite.

GARAT, LEVASSEUR, NOURRIT, ROGER, français.

Cantatrices

LUCRÈCE AGUIARI (1743-1783), née à Ferrare, dont la voix montait jusqu'à l'*ut* sur-aigu.

HENRIETTE SONTAY (1805-1854), née à Coblenze.

MARIE-FÉLICITÉ MALIBRAN (1808-1836), née à Paris, fille de Garcia, le célèbre chanteur, épousa en secondes noces le fameux violoniste Ch. de Bériot.

MARIETTA ALBONI (1823-1894), née à Casena (Romagne), contralto incomparable.

ADELINA PATTI (1843), née à Madrid.

JEANNY LIND, M^{me} DE LA GRANGE.

LOUISE DUGAZON (1753-1821), née à Berlin. Les chanteuses légères ont pris le nom de dugazons.

DAMOREAU-CINTI (1801-1863), née à Paris.

MARIE FALCON (1812), née à Paris. *Rachel* de la *Juive*, *Valentine* des *Huguenots* sont des rôles de falcons.

M^{me} MIOLAN-CARVALHO.

La liste des grands chanteurs et des grandes cantatrices serait inépuisable, nous nous contentons de signaler les noms les plus connus.

Facteurs d'instruments de musique.

Nous avons déjà parlé plus haut des fameux luthiers Stradivarius, Guarnerius. Dès le XVI^e siècle, la facture instrumentale était, comme nous l'avons vu, en grands progrès.

A côté d'eux :

AMATI NIEOLAS (1596-1684), né à Crémone, luthier.

La famille des MAGINI (1590-1640), luthiers.

HANS RUCKERS (15. . 1640), né à Anvers, fabricant d'épinettes et de clavecins.

CRISTOFORI, déjà cité.

BOEHM, dont nous avons parlé comme flûtiste.

MAELZEL (1772-1838), né à Ratisbonne, perfectionne en 1816 le métronome, inventé probablement par Winkel.

BERGONI (XVIII^e siècle), né à Crémone, fabricant de violoncelles.

PASCAL TASKIN (1730-1793), né à Liège, facteur de clavecins.

TOURTE (1747-1835), né à Paris, fabricant d'archets.

ERARD SÉBASTIEN (1752-1831), né à Strasbourg, porte la facture du piano et de la harpe à son plus haut perfectionnement. Sa maison fut à la tête du mouvement avec celle de :

PLEYEL (1757-1831).

De nos jours le directeur actuel de la maison Pleyel, M. GUSTAVE LYON, a trouvé un système de harpe chromatique sans pédales, qui favorise singulièrement l'étude de cet instrument.

PLEYEL IGNACE fut aussi un savant compositeur de musique de chambre.

BARKER (1806-1880), né à Bath (Angleterre), inventeur du levier pneumatique dans la fabrication de l'orgue.

CAVAILLÉ-COLL, ARISTIDE (1811-1900). né à Montpellier, a porté l'orgue à sa plus haute perfection.

MERKLIN (1819-1900), facteur d'orgues remarquables par la beauté des timbres.

SAX, ADOLPHE (1814-1894). facteur d'instruments de cuivre, a donné son nom aux saxhorns, saxophones.

EVETTE ET SCHEFFER, fabricants d'instruments en cuivre et à anches.

Théoriciens

CHLADINI (1756-1829), né à Wittemberg, acousticien remarquable, auteur d'un traité d'acoustique, étude de plaques vibrantes.

Le Père MARTINI (1706-1784), né à Bologne, auteur d'ouvrages sur la musique et compositeur de messes, antiennes, litanies.

FENAROLI (1732-1818), né à Lanciano (Abruzzes). Ouvrage sur l'accompagnement de la basse chiffrée.

Le Père STANISLAS MATTEI (1750-1825), né à Bologne. Exercices d'harmonie au clavier. Auteur de musique religieuse.

FÉTIS (1784-1871), né à Mons, auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*. Fut professeur au Conservatoire de Paris de 1821 à 1833 et fut nommé à cette époque directeur du Conservatoire de Bruxelles. Auteur d'œuvres dramatiques et de musique religieuse. Nombreux ouvrages didactiques.

SAVART (1791-1841), né à Mézières. Physicien, fit de nombreuses découvertes en acoustique.

BARBEREAU (1799-1879), né à Paris. Auteur d'un remarquable traité de composition.

BIENAIMÉ (1802-1869), né à Paris, écrivit plusieurs ouvrages didactiques.

KASTNER (1811-1867), né à Strasbourg, savant musicologue, auteur de nombreux ouvrages concernant la musique.

Chefs d'orchestre

Nous parlerons plus loin des grands chefs d'orchestre actuels.

HABENECK (1781-1849), né à Mézières, fit le premier entendre en France les symphonies de Beethoven. Chef d'orchestre à l'Opéra.

GIRARD (1797-1860), né à Mantes, successeur du précédent.

DIETSCH, successeur du précédent.

HAINL GEORGES, né à Issoire, fut chef à l'Opéra.

DELDEVEZ, successeur du précédent.

PASDELOUP JULES (1819-1887), né à Paris. Fondateur des *Concerts Populaires* en 1861, donna une formidable impulsion aux exécutions musicales. On peut considérer son œuvre comme le point de départ des grands concerts actuels.

LAMOUREUX CHARLES (1834-1899), né à Bordeaux, mort à Paris, fut chef d'orchestre à l'Opéra en 1877. Après lui, ALTÈS, en 1879, et VIANÉSIE, en 1887. Lamoureux y revint en 1891.

GARCIN (1830), ancien chef des concerts du Conservatoire.

DANBÉ, ancien chef de l'Opéra-Comique.

L'Institut et le Conservatoire

L'Institut de France est formé par la réunion des cinq académies: Académie française, Académie des inscriptions et des belles-lettres, Académie des sciences, Académie des beaux-arts, Académie des sciences morales et politiques.

L'Académie des Beaux-Arts fut fondée en 1648. Elle comprend quarante membres formant cinq sections différentes.

La section musicale se compose de six membres. Nous verrons plus loin les compositeurs qui font actuellement partie de cette section.

Prix de Rome ou de l'Institut: L'Académie nationale de France, à Rome, fut créée en 1648. Depuis 1803, il est institué chaque année un concours pour les musiciens, après lequel les lauréats du premier prix sont tenus de se rendre à Rome (Villa Medici) pendant quatre ans pour achever leurs études. La dernière année peut être employée en voyages en Allemagne et en Autriche. L'Etat leur alloue une pension de 3.510 francs.

L'École Royale de chant et de déclamation, fut fondée le 3 Janvier 1784. Déjà, en 1672, Lully avait fondé une école de chant qui subsista jusqu'en 1784. De 1784 à 1795 elle subit diverses transformations. Gossec en fut le premier directeur. Le

4 Août 1795, la Convention décida la fondation d'un Institut National de musique qui prit, l'année suivante, le nom de *Conservatoire*. SARRETTE le dirigea jusqu'en 1814, bien qu'il fut plutôt chef de musique militaire que compositeur. Après 1815, la dénomination d'Ecole Royale de chant de et déclamation fut rétablie avec PERNE, comme directeur, jusqu'en 1822. CHÉRCINI lui succéda jusqu'en 1841, mais la Révolution de 1830, rendit à l'Ecole le titre de Conservatoire qu'elle a gardé depuis. De 1841 à 1871, AUBER en fut directeur. Après lui AMBROISE THOMAS, jusqu'en 1896. Le directeur actuel est M. THÉODORE DUBOIS. Nous reviendrons plus loin sur le Conservatoire.

DEUXIÈME PÉRIODE

Epoque Contemporaine

Nous voici amené à exposer la situation de l'art musical en ces dernières années. Fidèle au but que nous poursuivons nous n'entrerons pas dans de longues dissertations sur ce sujet. Ce n'est pas une œuvre de critique que nous faisons, mais bien le tableau synoptique des plus remarquables représentants de l'art musical.

Pourtant nous ne saurions cacher un sentiment bien naturel en terminant ce court exposé de l'histoire de la musique. On a dit et répété bien des fois, que la musique avait atteint son apogée. Pour les uns c'est Bach, pour les autres Beethoven, pour d'autres encore Wagner, pour chacun enfin, un grand génie particulièrement admiré qui réalise l'idéal. Certes tous ces grands maîtres de l'art musical ont droit à une place spéciale, mais faut-il, pour cela, condamner par un jugement anticipé les productions de l'école actuelle? Nous savons ce que valent ces jugements-là. Pourquoi comparer les compositeurs entre eux? Ce qui est beau a droit à nos louanges, reconnaissons-le. Pourquoi être exclusif? Evidemment on peut avoir ses préférences pour tel ou tel, c'est un droit. Tout le monde ne doit pas juger de la même façon. Mais, qu'on n'ait pas de parti pris! C'est le parti pris qui compromet le succès des plus grandes œuvres quand il ne les fait pas échouer. Le parti pris, voilà l'ennemi de la jeune école. Un

nouveau compositeur apparaît, aussitôt on se met en garde. On va même jusqu'à le juger d'avance, avant l'audition. On l'écoute avec une sorte de méfiance, et le plus souvent, s'il risque une tentative hardie, on le condamne du premier coup impitoyablement. Voilà le parti pris. Le public, qu'on appelle le souverain juge, est-il un juge impartial et compétent? La vieille routine est là; les préjugés viennent en foule, armée redoutable, se dresser devant le nouveau venu, et forment souvent un rempart infranchissable contre lequel se heurtent en vain ses plus louables efforts. Quel remède apporter à un tel état de choses? Certainement, les uns plus heureux (mais qui peut se flatter de l'être du premier coup?) finissent par s'imposer à la masse, les autres restent incompris, tout au moins de leur vivant. Pourquoi? Toujours le parti-pris et souvent aussi l'indifférence. Demandez au neuf dixièmes des auditeurs qui forment une salle de concert ou aux spectateurs qui composent le public d'un théâtre, dans quelles dispositions d'âmes ils assistent à ces manifestations du grand art. Vous serez surpris de leurs réponses. Les uns considèrent la musique comme un délassement, un amusement, un moyen de passer agréablement une soirée, et c'est tout. Ils n'ont pas d'autre idéal; les autres, inutile de leur rien demander. Le concert, le théâtre, c'est une occasion d'exhibition comme une autre. Tout en eux respire l'indifférence; ils vont au théâtre en habit de gala, plus soucieux de leur extérieur que de la musique qu'ils entendent. Le désir de paraître a seul, pour ces dilettanti de contre-façon, une importance capitale. Et voilà les juges qui composent la majorité des fauteuils d'orchestre et des balcons d'avant-scène! Voilà les juges dont l'arrêt fera le succès ou l'échec d'une œuvre d'art! Passons aux gens sérieux. Sont-ils impartiaux? M. X... n'aime pas telle cantilène. L'a-t-il comprise? M. Y... déplore telle combinaison orchestrale: elle lui paraît risquée! M. Z... hoche la tête d'un air connaisseur: oh! cela ne vaut pas... un tel... Demandez leur le *pourquoi* de leur jugement. Mais c'est... *parce que cela ne leur plait pas!* Mais, grand Dieu? pour critiquer une œuvre musicale, soyez musicien d'abord. Si vous n'y comprenez rien, taisez-vous. Molière le disait déjà dans la « Critique de l'École des Femmes » (scène VI).

L'illustre peintre Benjamin Constant a formulé cette pensée : « La compréhension des chefs-d'œuvre n'appartient qu'aux minorités, ce qui en centuple la valeur et la jouissance qu'on y trouve. »

Qu'il serait préférable de considérer les œuvres d'art, et en particulier les œuvres de l'art musical, comme une manifestation du génie humain ! On devrait se préparer à assister religieusement à ces auditions comme on se prépare à l'accomplissement d'un acte important. L'art ! mais c'est lui qui élève l'âme, qui ennoblit le cœur, qui procure les plus nobles jouissances de l'esprit ! D'autre part, ce sont les arts qui embellissent une ville, qui livrent à la postérité les souvenirs les plus chers et les traditions d'une époque, qui maintiennent un peuple au niveau intellectuel et moral.

La musique n'est-elle pas partout, comme nous l'avons déjà dit ? Elle rehausse les cérémonies de l'église, elle est sœur de la poésie, elle entraîne les armées. La musique est l'art accessible à tous puisqu'elle parle au cœur, même quand elle paraît s'adresser plutôt à l'esprit. Mais, pour bien la comprendre il faut une certaine culture. Sans doute on rencontre des natures rebelles et antimusicales, mais ce cas est heureusement rare comme il est rare aussi de rencontrer des dispositions extraordinaires. Il est certain qu'on peut toujours développer jusqu'à un certain point le sentiment musical. Pourquoi l'étude des premiers principes de la musique ne serait-elle pas, comme l'instruction, rendue *partout* obligatoire ? Cette culture préalable, développée en même temps que les études, donnerait de magnifiques résultats. Elle ajouterait un stimulant au développement de l'intelligence de nos jeunes enfants.

Qu'on nous pardonne cette digression ; elle n'était pas inutile. Elle nous permettra de montrer et de faire apprécier la haute valeur de cette riche phalange de compositeurs qui font actuellement la gloire de leur pays.

Terminons par cette autre pensée de Benjamin Constant : « L'art est l'honneur de notre patrie ; il est aussi, dans l'intimité, pour celui qui le sent et l'exprime, une douceur de la vie, un abri contre les ennuis, une consolation dans les jours sombres, souvent une joie, toujours une clarté de l'âme. »

Nous commencerons par la France l'énumération des grands compositeurs contemporains.

D'abord les membres de l'Institut :

ERNEST REYER (1823), né à Marseille, élu le 11 novembre 1876, succéda à Félicien David. Auteur de : *Le Sélam*, *Maitre Wolfram*, *La Statue*, *Erostrate*, *Sigurd*, *Salambo*.

JULES MASSENET (1842), né à Moutaud (Loire), élu le 30 novembre 1878, succéda à Bazin. Œuvres principales : *Marie-Madeleine*, drame sacré ; *Les Erynnies*, *Le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Le Jongleur de Notre-Dame*, *Manon*, *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Le Mage*, *Werther*, *Thaïs*, *La Navarraise*, *La Vierge*, légende sacrée ; *Grisélidis*, *Phèdre*, musique de scène ; *La Terre promise*, oratorio. *Sept suites d'orchestre*, *mélodies*, etc.

CAMILLE SAINT-SAENS (1835), né à Paris. Organiste et pianiste extraordinaire, merveilleux improvisateur, prodigieux lecteur ; élu le 19 février 1881, succéda à Reber. Il a abordé tous les genres et, toujours, s'est montré le plus grand compositeur de notre époque.

Œuvres : beaucoup de musique de chambre ; quatre poèmes symphoniques : *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *La Jeunesse d'Hercule*, *La Danse Macabre*. Concertos pour piano, pour violon, pour violoncelle. *Suite Algérienne* (suite d'orchestre). Messe de *Requiem* messe solennelle, *Africa* fantaisie pour piano ; *Oratorio de Noël*, *Le Déluge*, *La Lyre et la Harpe*, *Hymne à Victor Hugo*.

Théâtre : *La Princesse Jaune*, *Samson et Dalila*, *Le Timbre d'Argent*, *Henry VIII*, *Proserpine*, *Ascanio*, *Phryné*.

Mélodies. Nombreuses pièces pour piano, deux pianos, orgue. *Jaxotte*, ballet. *Déjanvre*, tragédie lyrique.

Dernier opéra : *Les Barbares*.

EMILE PALADHILE (1844), né près de Montpellier, élu le 2 Juillet 1892, succéda à Ernest Guiraud. Prix de Rome à seize ans. Œuvres : Messe solennelle, deux symphonies.

Théâtre : *Le Passant*, *L'Amour Africain*, *Suzanne*, *Diana*, *Patrie*, *Les Saintes-Maries de la Mer*, légende sacrée.

Mélodies.

THÉODORE DUBOIS (1837), né à Rosnay (Marne), élu le 19 mai 1893, succéda à Gounod.

Directeur du Conservatoire depuis 1896, à la mort d'Ambroise Thomas.

Œuvres principales : *Les sept paroles du Christ*, oratorio; *Le Paradis perdu*, oratorio.

La Farandole, ballet.

Théâtre : *Circé*, *Xavière*, *Aben-Hamet*.

Adonis, poème symphonique.

Pièces pour orgue, piano.

Mélodies, concertos, ouvertures, messes, transcriptions.

CHARLES LENEVEU (1840), né à Rouen, élu le 1^{er} mai 1896, succéda à Ambroise Thomas, professeur de composition au Conservatoire.

Œuvres principales : *Le Florentin*, *Velléda* (opéra), *Jeanne d'Arc* (drame lyrique), *Hymne funèbre et triomphal*, messe de *Requiem*, mélodies, scènes lyriques.

Passons au Conservatoire

Directeur actuel : M. THÉODORE DUBOIS, de l'Institut.

Bibliothécaire : M. J. A. WEKERLIN (1821), né à Guebwiller (Alsace), a écrit beaucoup de musique religieuse, opéras, odes-symphonies, chœurs, ouvertures, pièces pour pianos à deux et quatre mains, suites d'orchestre et plus de 400 mélodies.

Professeurs de composition : CHARLES LENEVEU, de l'Institut.

CH. M. WIDOR (1845), né à Lyon, organiste à Saint-Sulpice, auteur de la *Korigane* (ballet), *Conte d'Avril* (suite d'orchestre). Mélodies, symphonies pour orgue. Musique de chambre. Messes à deux chœurs et deux orgues.

Maître Ambros (opéra-comique), *les Pécheurs de la Saint-Jean* (opéra-comique).

GABRIEL FAURÉ (1845), né à Pamiers (Ariège), organiste de la Madeleine, le plus grand maître contemporain de la musique de chambre.

(Œuvres : *Prométhée*, tragédie lyrique ; *Pelléas et Mélisandre* ; *Caligula*, musique de scène ; *Schylock*, musique de scène ; *la Naissance de Vénus*, *Yanthis*, quatuor vocal ; quatuor en *ut* mineur pour piano et cordes, *mélodies*, pièces pour piano, *requiem*, quatuor en *sol* mineur.

Professeurs d'harmonie : EMILE PESSARD (1843), né à Paris, prix de Rome en 1866. Œuvres : *la Cruche cassée*, *le Capitaine Fracasse*, *Tabarin*, les *Folies Amoureuses*, *Mam'zelle Carabin*, *Castor et Pollux*, *L'Armée des Vierges*. Pièces pour piano. Mélodies. Musique de chambre.

TAUDOU (1846).

A. LAVIGNAC (1846). Ouvrages très importants sur la musique et leçons d'harmonie.

X. LEROUX (1863). *Evangelinc*, *Horald*, *Vénus et Adonis*. *La Reine Fiamette*, mélodie : (*Le Nil*).

AUGUSTE CHAPUIS (1858).

SAMUEL ROUSSEAU (1853). Auteur de la *Cloche du Rhin*, *Mérouig*, drame lyrique ; *Léone*, opéra-comique.

Pièces pour piano et orgue. Musique religieuse. Messes.

Professeur d'orgue : ALEXANDRE GUILMANT (1837). Musique d'orgue.

Professeurs de piano : LOUIS DIÉMER (1843). Musique de chambre. Nombreuses pièces pour piano. Mélodies.

CH. V. DE BÉRIOT (1835) (4). Nombreuses pièces pour piano. Etudes. Concertos. Ouvrages didactiques. Mélodies.

DELABORDE (1839).

ALPH. DUVERNOY (1842). Musique de chambre. Sérénade pour trompette, violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano. *La Tempête*, *Bacchus*, ballet.

ANTONIN MARMONTEL (1850), fils du célèbre professeur. Pièces pour piano.

RAOUL PUGNO (1852). Pièces pour piano. *La Vocation de*

(4) M. Ch. de Bériot, atteint cette année (1903) par la limite d'âge, est remplacé par l'éminent pianiste I. Philipp. Il a la gloire d'avoir formé de nombreux élèves, dont la plupart jouissent d'une grande renommée.

Marius, vaudeville en un acte; *La Résurrection de Lazare*, oratorio. Ballets : *Viviane*, ballet-féerie; *Le Valet de Cœur*, opérette-bouffe.

Secrétaire: EMILE BOURGEAT (1851).

Après l'Institut et le Conservatoire. il y aurait une longue liste à faire des compositeurs qui ont déjà donné la preuve de leur grand talent ou qui occupent une place considérable dans l'histoire de la musique française.

Citons sans ordre, en mentionnant leurs œuvres principales :

ANDRÉ MESSAGER (1853), auteur du ballet *Les Deux Pigeons*, *La Basoche*, *Madame Chrysanthème*, comédie lyrique; *Hélène*, *Une Aventure de la Guimard*, ballet; *Les Petites Michus*, *Véronique*.

HENRI MARÉCHAL (1842), auteur de *Déidamie*, opéra; *Daphnis et Chloé*, comédie lyrique; *Calendal*, opéra; *Antar*, poème symphonique; *Ping-Sing*.

VINCENT D'INDY (1851), auteur de *Fervaal*, *L'Etranger*, *Médée*, *Karadec*, *Le Chant de la Cloche*, *Wallenstein*, *La Forêt enchantée*, *Istar*, variations symphoniques. Musique de chambre. *Mélodies*. Pièces pour piano.

CHARLES LEFEBVRE (1843), auteur de *Djelma*, *La Messe du Fantôme*, *Dalila*. Musique de chambre.

ALFRED BRUNEAU (1857), auteur de *Messidor*, *l'Ouragan*, *Le Rêve*, *l'Attaque du Moulin*, *Requiem*, *l'Enfant-Roi*.

ANDRÉ WORMSER (1851), auteur du ballet, *l'Etoile*; *l'Enfant Prodigue*, *Les Misérables*.

ALEXANDRE GEORGES, auteur de *Charlotte Corday*, *Chansons de Miarka*, *Chansons de Leïlah*, *Axel*, *La Naissance de Vénus*, *La Passion*, *Notre-Dame de Lourdes*, oratorio.

F. DE LA TOMBELLE (1854), musique d'orgue, musique de chambre.

VÉRONGE DE LA NUX.

CLAUDE DEBUSSY (1862), auteur de *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique. Poème symphonique, mélodies, musique de chambre. Chansons de Bilitis. *L'après-midi d'un Faune*, fantaisie instrumentale. *La Damoiselle élue*, poème symphonique.

GABRIEL PIERNÉ (1863), *La Fraternelle*, cantate: *Izeïl*, musique de scène; *Les Petites Ophélie*, *Nuit de Noël*, *La Fille de Tabarin*, *l'An Mil*, poème symphonique avec chœurs; *Yanthis*, *La Coupe Enchantée*. Pièces pour piano, pour orgue.

CANOBIÉ (1830).

VICTORIN JONCIÈRES (1839), auteur de *Dimitri*, *Le Chevalier Jean*, *Lancelot*.

PAUL VIDAL (1863), auteur de la *Maladetta*, ballet; *La Burgonde*, opéra; *Guernica*, drame lyrique.

BOURGAULT-DUCOUDRAY (1840), professeur d'histoire de la musique au Conservatoire. auteur de *Thamara*, opéra; *Rapsodie Cambodgienne*, *l'Enterrement d'Ophélie*.

GUSTAVE CHARPENTIER (1860), auteur de la *Vie du Poète*, drame-symphonie; *Louise*, roman musical: *Impressions d'Italie*, suite d'orchestre.

REYNALDO HAHN (1875), *La Carmélite*.

CAMILLE ERLANGER (1863), auteur de *Kermaria*, idylle; *Le Juif Polonais*, conte populaire; *Saint-Julien l'Hospitalier*, légende.

ALFRED BACHELET, (1864).

PAUL PUGET (1848), mélodies.

GEORGES PFEIFFER (1835), pièces pour piano. Mélodies. *L'Enclume*, opéra-comique. *Le Légataire Universel*, opéra-comique. Musique de chambre.

G. PARÈS, chef de la Garde Républicaine. *Le Secret de Maître Cornille*.

GEORGES HUE (1858). Auteur de la *Belle au Bois Dormant*, *Résurrection*, épisode sacré; le *Berger*, ballade. Fantaisie pour violon et orchestre. Mélodies. *Le Roi de Paris*, drame lyrique. *Thamara*, *la Cloche du Rhin*, *Titania*.

ANDRÉ GEDALGE (1856). *Phœbé*, ballet. *Concerto* pour piano. Musique de chambre. Traité de fugue et contrepoint.

HENRI LUTZ (1864). *Le cœur de Hjalmar*, *Stellæ*, mélodies. Pièces pour piano. *Lumen*, symphonie. *Poème* pour violon et orchestre. *Fantaisie Japonaise*.

HENRI BUSSER (1872). Auteur de *Daphnis et Chloé*, pastorale. *A la Villa Médicis*, suite d'orchestre. Pièces pour piano, orgue. Chef d'orchestre et des chœurs à l'Opéra Comique.

LUCIEN LAMBERT. *La Marseillaise*, opéra-comique.

ANDRÉ BLOCH (1873).

S. LAZZARI. *L'Ensorcelé*, musique de chambre, pièces pour piano, mélodies.

HENRI RABAUD (1873). Symphonies. *La Procession*, nocturne. *Job*, oratorio. Divertissements sur des *Chansons Russes*.

FLORENT SCHMITT (1870). *Sémiramis*, cantate. *Le Lac du Bourget*, poème. *Mélodies*.

MOUQUET (1867). *Andromède*, poème instrumental.

OMER LÉTOREY (1873). *Mélodies*.

AYMÉ KUNC (1877).

LÉON MOREAU (1870). *Sur la Mer lointaine*, poème instrumental.

MAX D'OLLONNE (1875). *Bacchus mystifié*, ballet-pantomime.

CHARLES SILVER (1868). *Rapsodie Sicilienne*. *Le Clos*.

LEVADÉ (1869). *Le Beau Noureddin*.

CH. TOURNEMIRE (1870). Musique de chambre.

PAUL (1852) et LUCIEN (1860) HILLEMACHER. *Orsola*, drame lyrique.

ARTHUR COQUARD (1846). *Episode Oriental*. Chœurs pour *Esther de Racine*. *Scènes Lyriques*. *Œuvres symphoniques*. *Jeanne d'Arc*, trilogie sacrée. *Mélodies*. *Les Voix du Soir*, impressions musicales. Théâtre : *La Jacquerie*, *le Mari d'un jour*, *le Troupe Joli-Cœur*.

A. PÉRILHOU. Fantaisie pour piano et orchestre. Pièces d'orgue, de piano. Mélodies.

M^{me} CÉCILE CHAMINADE. Œuvres pour piano, deux pianos. Mélodies.

COMTESSE DE GRANDVAL (1830). *Sainte Agnès. Le Chant du Reître.*

Paul ROUGNON (1846) professeur de solfège au Conservatoire. Recueil de *Dictées Musicales*, pièces pour le piano.

EMILE RÉTY (1833).

PAUL LACOMBE (1818).

LOUIS GANNE (1862). Pièces symphoniques. Pièces pour piano.

PAUL DUKAS (1865). Symphonies. *L'Apprenti sorcier*. Musique de chambre.

FRANCIS THOMÉ (1852). Pièces pour piano. Mélodies.

EDMOND MISSA (1861). *Muguette*, opéra-comique,

PIERRE KUNC, mélodies, fantaisie pour piano et orchestre.

PAUL FAUCHEY.

G. CAUSSADE.

PHILIPPE BELLENOT, maître de chapelle, à Saint-Sulpice. Mélodies, pièces pour piano.

CHARLES RENÉ. Pièces pour piano.

GEORGES SPORK, pièces pour piano. *Islande*, poème symphonique. Mélodies.

PLANCHET, maître de chapelle à la Trinité. Musique de chambre, mélodies.

Une place toute spéciale doit être réservée aux grands organistes.

A. GUILMANT, cité plus haut.

CH. M. WIDOR, cité plus haut.

EUGÈNE GIGOUT (1844), né à Nancy, compositeur de musique religieuse et virtuose de grand style, gendre de Niedermeyer, orga-

niste de Saint-Augustin depuis 1863. Il fonda en 1885 une Ecole d'orgue subventionnée par l'Etat. Auteur de nombreuses pièces d'orgue, pièces brèves grégoriennes et album grégorien pour harmonium. Pièces pour piano. Mélodies.

Il doit être considéré à bon droit comme le roi des improvisateurs.

SAMUEL ROUSSEAU (déjà cité), organiste de Sainte-Clotilde.

LOUIS VIERNE (1876), organiste de Notre-Dame de Paris. Musique d'orgue.

HENRI DALLIER (1849), organiste de Saint-Eustache. Musique de chambre. Pièces pour harmonium,

CLÉMENT LORET, organiste de Saint-Louis d'Antin, a beaucoup écrit pour son instrument.

ADOLPHE MARTY, CHARLES TOURNEMIRE, ALBERT MAHAUT, ADOLPHE DESLANDES, JULES STOLTZ, CHARLES QUEF.

Parmi les pianistes qui ont continué les traditions des LISZT, des CHOPIN, des RUBINSTEIN, nous trouvons des noms comme :

FRANCIS PLANTÉ (1839), pièces pour piano. Transcriptions
Pianiste incomparable.

RAVINA (1818), nombreuses pièces de piano. Etudes renommées,

CH. DE BÉRIOT, cité plus haut, le modèle du parfait professeur.

ALPHONSE DUVERNOY (1842), cité plus haut.

ED. DUVERNOY (1844).

G. MATHIAS (1826), ancien professeur au Conservatoire.

DELABORDE (1839), interprète extraordinaire.

LOUIS DIÉMER (1843), compositeur.

RAOUL PUGNO (1852), compositeur.

I. PHILIPP (1863), compositeur, professeur au Conservatoire.

FALKENBERG (1854), compositeur.

E. DECOMBES (1829), compositeur.

ALFRED JAELL (1832-1882).

EDOUARD RISLER (1873). Un des maîtres pianistes français

LÉON DELAFOSSE (1874), compositeur.

L. WURMSER (1877), compositeur.

ALFRED CORTOT (1877), pianiste, chef d'orchestre.

RICARDO VINÉS, MALATZ, etc.

M^{mes} : MARIE JAELL. CLOTILDE KLEEGER, ROGER-MICLOS, PANTHÈS. HENRY JOSSIC. PREINSLER DA SILVA, SAILLARD-DIETZ, FRANÇAIS, etc.

Comme violonistes : JACQUES THIBAUD. CÉSAR GELOSO. TEN HAVE. BERTHELIER, BRUN. NADAUD. LEFORT. BOUCHERIT, MARTEAU, DANCLA, DEBROUX, PAUL VIARDOT, OLIVEIRA, LUCIEN CAPET.

Comme violoncellistes : CASELLA, DELSART (d.), C. LIÉGEAIS, RAYMOND MARTHE. CROSS-SAINT-ANGE. LOEB, RABAUD, MARIOTTI. LÉON JACQUARD. (1826-1886), ABBATE.

Harpistes : HASSELMANS. RISLER, BOUSSAGOL. M^{lles} HENRIETTE RENÉ. LINDER. HOUSSIN, LUCILE DELCOURT. M^{me} TASSU-SPENCER.

Flûtistes : TAFFANEL, DE VROYE.

Hautboïstes : E. GILLET, BAS.

Altistes : VAN WAEFELGHEM, LAFORGE.

Corniste : CHAUSSIER.

Puisque nous sommes au milieu des instrumentistes, parcourons les divers pays de l'Europe.

Nous rencontrons :

Comme pianistes : J.-J. PADEREWSKI, polonais ; ARTHUR DE GREFF, belge ; HAROLD BAUER, anglais ; EUGÈNE D'ALBERT ; J. WIENIASWKI, polonais ; ROSENTHAL ; ROBERT FISCHÖFF, Vienne ; BUSONI, SAUER, Vienne ; J. LIÉVINNE, russe ; M^{mes} BERTHE MARX-GOLDSCHMITT, ANNETTE ESSIPOFF, russe.

Comme violonistes : SARASATE, espagnol ; YSAYE, belge ; RÉMY, belge ; THOMSON, belge ; OVIDE MUSIN, belge ; MARSICK, belge ; GEORGES ENESCO, roumain ; JOACHIM, allemand.

Comme violoncellistes : JOSEPH HOLMAN, hollandais ; EDOUARD JACOBS, belge ; DAVID POPPER, hongrois ; HUGO BECKER, allemand ; PABLO CASALS, espagnol ; JOSEPH SALMON, hollandais.

Organiste : CLARENCE EDDY, américain.

N'oublions pas : le quatuor PARENT, le quatuor HAYOT, le quatuor SÉCHIARI.

Il serait trop long de donner la liste complète des compositeurs pour piano, chant et musique de chambre.

Nommons :

PAUL WACHS, CARLOS DE MESQUITA, ALBERT LANDRY,⁴ COLOMER, THÉODORE LACK, TROJELLI, HITZ, DOLMETSCH, J. ERB, G. BULL, GALEOTTI. RENAUD DE VILBAC, BOUICHÈRE (d.); CH. COLLIN, SALOMÉ (d.); J. STOLTZ, LENORMAND, LAUSSEL (d.); LOUIS GREGH, G. GUIRAUD, A. DURAND, ALG. DUBOIS, G. MEYER, C. DE SAINT-QUENTIN, A. SAUVREZIS, ANDRÉ CAPLET, H. EYMIEU, V. VREULS, A. ROUSSEL, H. LÉTOCART, R. LENORMAND, CHAVAGNAT, BINET. PIERRET, DÉLIOUX, FILLIAUX-TIGER, EDMOND DIET, compositeur d'opérettes ; JUSTIN CLÉRICE, id. ; CLAUDE TERRASSE, compositeur d'opérettes : *Le Sire de Vergy*, *Les Travaux d'Hercule*.

Nous avons vu que nos plus grands compositeurs ont également beaucoup écrit pour le piano.

Cette liste est incomplète. On nous le pardonnera : nous n'avons voulu ni dresser la liste de tous ceux qui honorent notre art musical, ni exposer nos préférences personnelles. Nous avons cité au hasard et il est possible que de grands noms aient été oubliés.

Avant de parler des compositeurs étrangers, il nous paraît utile de citer les noms de nos grands chefs d'orchestre.

Opéra : Directeur actuel, M. GAILHARD. Chef d'orchestre, PAUL TAFFANEL (1844), RAOUL MADIER DE MONTJAN (1841), EDOUARD MANGIN (1839),

Opéra-Comique : Directeur actuel, ALBERT CARRÉ qui succéda à CARVALHO. Chefs d'orchestre, ANDRÉ MESSENGER, ALEXANDRE LUIGINI (1851), HENRI BUSSE.

Grands Concerts

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : Fondés en 1828. L'orchestre le plus parfait qui soit au monde.

Chef actuel : G. MARTY (1860), compositeur.

CONCERTS COLONNE : Fondés en 1874. Chef actuel, ED. COLONNE.

CONCERTS LAMOUREUX : Inaugurés en 1881. Chef actuel, CAMILLE CHEVILLARD, compositeur de musique de chambre.

CONCERTS DU TROCADÉRO : Matinées à bénéfices et concerts d'orgue.

Salles ERARD et PLEYEL : Séances de musique de chambre à partir de Décembre jusque vers mai-juin. (Pianistes, instrumentistes, chanteurs).

En province

EMILE RATEZ, Lille. Musique de chambre, pièces pour violon, mélodies, traité de contrepoint, directeur du Conservatoire.

J. KOSZUL, Roubaix. Musique de chambre, pièces pour piano, mélodies. Directeur du Conservatoire. Chef de la *Grande Harmonie*, première musique de France après la *Garde Républicaine*.

PAUL VIARDOT, Marseille. Musique de chambre, pièces pour violon.

CROCÉ-SPINELLI, Toulouse.

GUY-ROPARTZ, Nancy. Symphonies. Directeur du Conservatoire.

LÉON JEHIN, Monte-Carlo.

ROUSSAGOL, Rennes.

GABRIEL-MARIE, Bordeaux. Société Sainte-Cécile.

SAVARD, Lyon. Directeur du Conservatoire.

Principaux chefs d'orchestres étrangers

FÉLIX MOTTL, allemand.

HERMAN LEVI.

SIEGFRIED WAGNER, allemand, fils de Richard Wagner.

NIKISTCH, Berlin, orchestre philharmonique.

HANS RICHTER, allemand.

CH. RADOUX, directeur du Conservatoire de Liège.

SAFONOFF, directeur du Conservatoire de Moscou.

CONRAD NORGVIST, Stockholm.

GUSTAVE MAHLER, Vienne.

WEINGAERTNER, Munich.

MAX FIELDER, Hambourg.

ALEX. WINOGRADSKY, directeur de la Société Impériale de Kiew.

HENRY WOOD, maître de chapelle des Concerts du Quenn's Hall de Londres.

EMIL MEYNARSKI, Varsovie, Société philharmonique.

Abordons les Grands Compositeurs Etrangers

MAX BRUCH (1838), allemand. Concerto en *sol mineur* pour violon; pièces symphoniques.

BRUCKNER (1824), allemand. Symphonies.

RICHARD STRAUSS (1864), allemand. Poèmes symphoniques : *La Vie d'un Héros*, *Don Juan*, *Ingevelde*, *Dom Quichotte*. *Feuersnot*, opéra. Poèmes symphoniques. *Italie*, fantaisie-symphonique.

BALAKIREFF (1835). russe. *Thamar*, *Russia*, symphonies. Fantaisie orientale pour piano et orchestre.

SEROW, russe. Mélodies.

CÉSAR CUI (1835), russe. *William Ratcliff*, opéra; *Angelo*, opéra. *Le Flibustier*, drame lyrique.

NAPRAUNIK (1829), russe. Symphoniste.

RIMSKY-KORSAKOFF (1844), russe. *Antar*, symphonie orientale; *Mlada*, opéra; *Schéhérazade*, fantaisie russe; *Mélodies*; *Chanson de Loubacha*; *Chanson du berger Lell*; *la Fiancée du Tsar*.

BORODINE (1834). russe. *Esquisses sur les Steppes*.

GLASOUNOFF (1865), russe. *Symphonies*; *Symphonie en ut mineur*, *Poème lyrique*; *Stenka Razine*; *la Mer*; *la Forêt*; *Quatuors*.

KALIMIKOW, russe. *Symphonie en sol mineur*.

ARENISKY (1861). russe. *Mélodies*.

DARJOMIZSKI (1813-1869), russe. *Danse Cosaque*.

MACKENZIE (1847). *Suite Ecossaise*.

MASCAGNI (1863), italien. *Cavalleria Rusticana*, opéra-comique.

PUCCINI (1858), italien. *La Vie de Bohême*, *la Tosca*.

LÉON CAVALLO (1858), italien. *Paillasse*, opéra comique. *Zaza*, comédie lyrique.

L'abbé DOM PEROSI (1872), italien. Directeur de la Chapelle Sixtine. *Oratorios*. *Messes*. *Requiem*.

EDGAR TINEL, (1854), belge. Cantates, musique d'orgue.

P. GILSON (1865), belge. *La Mer*, esquisse symphonique. *La Captive*, ballet-pantomime.

JAN BLOCKX (1851), belge. *La Fiancée de la Mer*, drame lyrique. *Princesse d'Auberge*, opéra-comique.

- TH. RADOUX (1835), belge. Directeur du Conservatoire de Liège.
- EDOUARD GRIEG (1843). Pièces pour piano. concerto; *Peer Gynt*, suite d'orchestre; mélodies, chœurs, musique de chambre.
- FRANTZ BERWALD. suédois. Symphonie sérieuse.
- HUGO ALFVEN, suédois.
- WILHELM STENHAMMAR, suédois.
- ANDRÉAS HALLEN, suédois.
- AUGUST SODERMAN, suédois.
- KJERULF, finlandais.
- SIBELIUS. finlandais. Symphonies. *Patrie*, rapsodie.
- DVORAK. Symphonies., *Carnaval*, *Danses Slaves*. Musique de chambre. Concertos.
- MOSKOSWSKI (1854). Pièces pour piano, ouvrages didactiques.
- JOHAN SWENDSEN, norvégien. Symphonies, rapsodie, musique de chambre.
- OLE BULL, norvégien.
- REISSIGER, norvégien.
- HUMPERDINCK (1854). allemand. *Hansel and Gretel*, opéra-comique; *Rapsodie Mauresque*.
- ROBERT FISCHOFF. autrichien. Pièces pour piano, mélodies.
- J. IVANOVICI, roumain. *Danses roumaines*.
- FLECHTEMNACHER, roumain,
- ED. CAUDELLA, roumain. *Pierre Raresch*, opéra.
- COHEN-LINARO, roumain.
- PORUMBESCO. roumain

Les poètes des livrets d'opéras

Il arrive souvent, quand on assiste à la représentation d'un opéra ou opéra-comique, que le nom de l'auteur du livret reste inconnu. C'est une injustice. Combien de compositeurs, servis à souhait par leurs collaborateurs, doivent même à ceux-ci d'avoir pu conserver une heureuse inspiration à travers tous les actes et toutes les scènes !

Il nous semble utile de rappeler ici les noms des principaux auteurs de livrets pendant le siècle dernier.

JOUY (1764-1846), qui écrivit *La Vestale* (Spontini).

ETIENNE. *Joconde, Jeannot et Colin* (Nicolo).

SAINT-GEORGES (1801), collaborateur d'Halévy dans la *Reine de Chypre* et le *Val d'Andorre*.

EUGÈNE SCRIBE (1792-1861), auteur des livrets de la *Dame Blanche*, *Fra Diavolo*, le *Châlet*, le *Domino Noir*, *Robert le Diable*, la *Juive*, les *Huguenots*, le *Prophète*, fut le collaborateur d'Auber, Rossini, Boieldieu, Hérold. Meyerbeer, Halévy.

ROYER (1803) et VAEZ (1812), auteur de *Lucie de Lammermoor*, la *Favorite*, *Dom Pascale*, *Othello*, *Jerusalem*. *Robert Bruce*.

JULES BARBIER (1819) et MICHEL CARRÉ (1825), auteur des *Noces de Jeannette*, *Faust*, *Mignon*.

THOMAS SAUVAGE (1794-1860), écrivit le *Carnaval de Venise*, (A. Thomas), les *Porcherons* (Grisar), le *Père Gailhard* (Reber).

EMILE AUGIER. *Sapho*.

ALEXANDRE SOUMET.

MÉRY.

GOUDINET,

CATULLES MENDÈS.

EMILE ZOLA, collaborateur d'Alfred Bruneau.

LOUIS GALLET, etc.

La Chanson en France

La chanson est un genre essentiellement français. En France, a-t-on dit, tout finit par des chansons. Elle prend les formes les plus variées, suivant les circonstances et se range toujours du côté du faible, elle est tour à tour héroïque, satirique, sentimentale.

Héroïque et chevaleresque avec les chansons de geste, quand elle raconte les grandes équipées du moyen âge. Douce et sentimentale quand elle exprime la tristesse des belles chatelaines,

séparées de leurs seigneurs partis pour les croisades. Mais, à leur retour, elle redevient badine et galante.

Les guerres d'Italie, sous les règnes de Charles VIII, lui donnent un singulier mélange de raffinement et de brutalité, dû à l'influence italienne.

Plutôt épicurienne au XVII^e siècle, elle joue un rôle dans les troubles de la *Fronde*, en ridiculisant les événements récents et les personnages en vue.

Au XVIII^e siècle, des artistes ambulants colportent partout des chansons nouvelles. Avec les réunions libres et débraillées de la régence, la chanson devient vive et licencieuse. Elle s'introduit dans les « cafés » qui remplacent les anciens cabarets.

La Révolution la transforme. Si les chansons galantent ne chôment pas, les refrains révolutionnaires et contre-révolutionnaires font entendre leurs farouches clameurs. C'est le *Chant du Départ*, de Marie-Joseph Chenier et Méhul; la *Marseillaise*, de Rouget de l'Isle; le *Ça ira*, la *Carmagnole*.

L'Empire inspire les chansonniers : EMILE DEBRAUX, avec son *Ode à la Colonne*; BÉRANGER lui-même; ROGER BONTEMPS.

La Révolution de 1848 rappelle: HIPPOLYTE DEMANET; EUGÈNE BAILLET.

Sous le second empire c'est: GUSTAVE NADAUD, qui est à la mode; puis PIERRE DUPONT, DÉSAUGIERS, DESROUSSEAUX, JULES JOUY.

Citons de nos jours: MAC-NAB, MEUSY, XANROF, XAVIER PRIVAS, THÉODORE BOTREL, LÉON DUROCHER, JACQUES FERNY, FRAGEROLLE, DOMINIQUE BONNAUD, VINCENT HYSPIA, JULES MOY, JEHAN RICTUS, etc., etc.

La Romance

La romance est un genre qui tombe fréquemment dans la fadeur, la langoureuse sentimentalité et aborde souvent les mêmes sujets. La musique, plus que la poésie, fait le succès de la romance. Cependant il y a des auteurs de forts belles romances.

PAUL HENRION (1817-1901), compositeur de romances, mélodies, chansonnettes, se fit de bonne heure un renom de musicien gracieux, élégant plein de charme. il écrivit aussi la musique de beaucoup d'opérettes. Il fonda en 1851, avec PAUL BOURGET, auteur, PARISOT, compositeur, et COLOMBIER, éditeur, la « Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique ». Cette création lui assure la reconnaissance du monde musical.

Les principaux compositeurs de romances furent : PLANTADEL. ROMAGNE, CLAPISSON. BÉRAT, LOÏSA PUGET. etc.

Principaux chanteurs et cantatrices

M^{mes} DESCHAMPS-JEHIN, ELÉONORE BLANC, AUGUEZ DE MONTELANT, BRÉVAL, MARCY, WYN, HÉGLON. CALVÉ, SIMONNET. LANDOUZY, HATTO, RENÉE RICHARD. SIGRID ARNOLDSON, ROSE CARON, RAUNAY, SYBIL SANDERSON (1863-1903). etc.

MM. JEAN DE RESÉ, PAUL DAREAU, BERTON, LASSALLE, FOURNETS, GRESSE, DELMAS, MARÉCHAL, BELHOMME, NOTÉ, ROUSSELIÈRE, ESCALAÏS, ALVAREZ, VAN DYCK, etc.

Professeurs de chant au Conservatoire : EUGÈNE CROSTI, VICTOR WAROT, DUVERNOY, MASSON, VERGNET, DUBULLE. DE MARTINI.

Théoriciens et Musicologues

GEVAERT (1828), directeur du Conservatoire de Bruxelles
Œuvres : *Quentin Durward*.

THÉODORE DUBOIS (cité).

GUSTAVE LEFÈVRE (1831), né à Provins. Directeur de l'Ecole nationale de musique classique. Gendre de Niedermeyer. *Traité d'Harmonie, Traité de Contrepoint et Fugue*.

EMILE DURAND (1830). *Traité d'Harmonie, Solfèges*.

HENRY EXPERT, etc.

Critiques musicaux : CAMILLE BELLAIGUE, ARTHUR POUGIN, JULIEN TIERSOT (compositeur émérite), MANGEOT, SOUBIES, DANDELLOT, G. VANOR, LÉON KERST, ALFRED BRUNEAU (déjà cité), G. FAURÉ (cité), V. JONCIÈRES (cité), ALBERT DAYROLLES, etc., etc.

Principaux Editeurs de Musique

AUGUSTE DURAND. HAMELLE. BAUDOUX, CHOUDENS, GRUS, HEUGEL, LEMOINE, DURDILLY, GREGH, RICHALT, E. GALLET, SCHOTT, FROMONT, JOUBERT, PAUL DUPONT, RICORDI, ALPH. LEDUC, NOËL, HACHETTE, etc.

Grandes éditions : PETERS. BREITKOFF.

L'Art musical au XIX^e siècle

Le génie de l'homme subit l'influence de son milieu. Or le XIX^e siècle est le siècle des innovations et des grandes découvertes. La musique a suivi ce mouvement ascendant.

La symphonie, avec Beethoven, acquiert une importance considérable et son rôle dans les œuvres dramatiques avec Berlioz devient de plus en plus important. Les vieilles formules de l'école italienne finissent par disparaître. Un autre grand génie, Richard Wagner, amène dans l'art musical une véritable révolution. Avec lui, la polyphonie règne en souveraine maîtresse. Unie à la symphonie, l'action est pour ainsi dire doublée, chaque instrument de l'orchestre devient un personnage. L'influence wagnérienne fut énorme.

Mais examinons la place qu'occupe la musique dans la vie contemporaine. Elle est cultivée par tous. De toutes parts s'élèvent des écoles de musique et conservatoires subventionnés par les villes et le Gouvernement. Des orphéons, fanfares et harmonies se forment jusque dans les moindres villages. La musique devient de plus en plus populaire, et ne craignons pas de dire qu'elle semble appelée à remplir une mission sociale. Accessible à tous,

elle seule peut réunir en masses imposantes toutes les classes de la société. En effet, le goût musical semble se développer de jour en jour, la musique populaire tend à jouer un rôle prépondérant. Elle formera le contrepoids nécessaire à l'excès de polyphonie et, de leur union bien comprise, naîtra peut-être la musique de l'avenir.

Une nouvelle école, l'école russe, se lève brillante et acquiert, à son aurore, une importance considérable. Or, il faut remarquer que le chant populaire donne à la musique un caractère original et pittoresque. C'est là ce qui distingue cette jeune école qui a profité, dès le début, des résultats acquis par les écoles française, italienne et allemande.

L'art musical, à la fin du XIX^e siècle, est plein de promesses. La brillante phalange des jeunes représentants de cet art sublime, qui, dans tous les pays, le maintiennent à un si haut degré, nous fait bien augurer de l'avenir.

Considérations sur la musique française

(Résumé du discours prononcé par M. Alfred Bruneau à la distribution des prix du Conservatoire de Paris en 1901)

L'art musical français a, de tout temps, revêtu un caractère essentiellement national. Sans nous arrêter à la période de tâtonnements des plains-chants et des mystères, nous devons cependant reconnaître que la musique française est née sur le sol même de notre patrie. Témoin, le précurseur de notre art moderne, Adam de la Halle, qui, vers la fin du XIII^e siècle, avait jeté les bases de notre opéra-comique avec *le Jeu de Robin et de Marion*. Ses chants sont inspirés des mélodies populaires et des événements de chaque jour. Plus tard du XV^e au XVI^e siècles, c'est Clément Jannequin, Josquin de Près et Claude Goudimel dont les œuvres offrent le tableau saisissant de la vie. Après eux, Lully qui, bien qu'étranger, peut être considéré comme musicien français; Cambert, le père de l'opéra moderne; Jean Philippe Rameau, une grande figure de

notre art national, qui, le premier, établit les règles de l'enchaînement des accords. Il a donc fait œuvre créatrice, puisque son exemple a été suivi et nous sert encore ; œuvre éminemment française, puisque sa musique révèle toutes les qualités de notre esprit national, la clarté, la franchise et la vérité dans l'expression. Gluck, un allemand naturalisé français, par son œuvre toute empreinte de notre caractère, peut être considéré comme le réformateur du drame musical. Avec lui, la musique devient la sœur de la poésie, et l'influence italienne tend à disparaître de plus en plus. Il mit fin à la *Guerre des Bouffons* continuée plus tard par la querelle des glückistes et des piccinistes. Il s'efforça, sans rechercher l'effet produit, de faire un seul tout de la musique et de la poésie et c'est en cela qu'il est le précurseur de notre musique moderne. Avec lui disparaissent les éternelles vocalises de l'école italienne le plus souvent abandonnées au caprice du chanteur. Il voulut l'expression vraie et logique des choses de la nature.

Cette réforme fut aussi continuée par Grétry. Il inventa le *leit-motiv* et fut un des plus authentiques précurseurs de Richard Wagner. Puis Gossec et Méhul, portèrent bien haut la musique française. Méhul, dont l'inspiration est puisée dans les événements même de l'histoire de notre pays, exhale, dans son admirable chef-d'œuvre *Joseph*, les sentiments les plus tendres et les plus délicats. Gossec, le fondateur du Conservatoire, contribua au grand mouvement de l'art en fondant des orchestres et des chœurs. Chérubini, bien qu'italien adopta franchement les idées françaises. Lesueur s'ingénia à peindre la nature. Sa musique est le reflet de ses inspirations. Il est descriptif. Boïeldieu fut un musicien charmeur, sentimental et spirituel. Hérold, compositeur séduisant. Rossini fut incontestablement homme de génie, mais eut le tort de sacrifier souvent au goût du public. Il fut véritablement français avec *Guillaume Tell*. Bien qu'italien, Spontini élargit considérablement la forme et le cadre de l'opéra. Le succès de Meyerbeer fut énorme, mais il eut le tort de se soumettre aux lois arbitraires du public versatile. Il faut reconnaître pourtant que ses œuvres sont empreintes d'un coloris instrumental et vocal éblouissants, décèlent une extrême vigueur d'écriture, un sentiment dramatique intense.

Hector Berlioz donna à l'orchestre une importance jusqu'alors inconnue. Il le fit parler de façon aussi originale qu'éloquente, élargissant la route ouverte par Lesueur. La symphonie, Berlioz la mit dans l'ouverture, suivant en cela, il est vrai, l'exemple de Mozart, de Beethoven et de Weber, mais il fut le premier à la mettre dans les vastes drames de concert, témoin la *Domination de Faust*, cet éblouissant et miraculeux chef-d'œuvre. Il la mit aussi, comme nul n'avait encore osé la mettre, dans la musique religieuse, dans l'art populaire, partout enfin, sauf dans l'opéra, où le destin réservait au prodigieux poète de la *Tétralogie* l'honneur de la placer à son rang. Berlioz fut un compositeur essentiellement français. Il fut méconnu pendant sa vie, laissant le succès à d'autres : Adolphe Adam, Fromental Halévy, Victor Massé, Aimé Maillart.

Auber fut longtemps considéré comme le « chef incontesté de l'école française ». Ce fut surtout un musicien spirituel. Félicien David, est le peintre de la nature dans son réalisme oriental.

L'éloquence du cœur, c'est la belle vertu qui fit entrer dans la gloire Charles Gounod. Sans doute son inspiration ne fut-elle pas toujours égale. Mais quelle grâce et quelle force en même temps elle eut dans l'expression de l'amour ! Gounod, en effet, reste et restera le musicien amoureux par excellence.

Si Ambroise Thomas ne fut pas un novateur, il occupa du moins comme musicien une place incontestée dans notre histoire nationale. Ses derniers ouvrages sont empreints d'une poésie parfois touchante et élégiaque.

Il faut aussi reconnaître le rôle de Padeloup, fondateur des concerts populaires, continués par Colonne et Lamoureux. Il ouvrit toutes grandes, aux jeunes compositeurs, les portes de ses concerts, et provoqua de la façon la plus directe, la plus active, l'admirable mouvement évolutif de la musique française contemporaine. Il prépara la besogne à ses successeurs, l'un M. Edouard Colonne, le défenseur de Berlioz dont il détermina le triomphe, l'autre Charles Lamoureux, qui fut, chez nous, le plus éloquent porte-parole de Wagner.

Georges Bizet fut un admirable dramaturge, un peintre puis-

sant. Clarté, franchise, naturel, sensibilité, telles sont ses qualités bien françaises.

Puis : Ernest Guiraud, musicien plein de charme et de grâce. Léo Delibes, élégant, original, créateur dans le ballet qui, avec lui, devient plus brillant. Edouard Lalo fut avec Camille Saint-Saëns et César Franck, l'un des promoteurs de cette glorieuse renaissance française de la symphonie pure qui nous vaut aujourd'hui, de la part de certains jeunes, tant d'œuvres curieuses et remarquables. Ses qualités sont la distinction, la mesure, l'ordre et la précision.

L'œuvre d'Emmanuel Chabrier révèle de grandes qualités. Avec lui, tout est emportement, puissance, rudesse, enthousiasme et excès.

Benjamin Godard vit ses rêves irréalisés, ses projets écroulés. Sa surabondance de productions ne lui apporta que déceptions, chagrins et découragements.

César Franck est une grande figure. Son œuvre est empreinte d'une ampleur et d'une magnificence exceptionnelles. Beauté de l'expression, fermeté de la conception, hardiesse prodigieuse, telles sont ses qualités. Il fut novateur et exerça une grande influence sur la génération actuelle.

Ernest Chausson fut un de ses meilleurs élèves; symphoniste distingué, son talent se manifesta surtout dans la musique de chambre et instrumentale.

Et maintenant, saluons les auteurs vivants qui mettent la France à la tête des nations musicales : Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Théodore Dubois, Emile Paladilhe, Lenepveu, Victorien Joncière, Gabriel Fauré, Widor, Guilman, E. Gigout, Charles Lefebvre, Henri Maréchal, Raoul Pugno, Alphonse Duvernoy, Arthur Coquard, Bourgault-Ducoudray, Henri Duparc, André Messager, Vincent d'Indy, Paul Puget, Georges Hue, Paul Dukas, Guy Ropartz, André Wormser, Camille Erlanger, Samuel Rousseau, Claude Debussy, les frères Hillemecher, Lucien Lambert, Georges Marty, Paul Vidal, Xavier Leroux, Gabriel Pierné, Gustave Charpentier, Henri Rabaud, Gaston Carraud, Augustin Savard, Alexandre Georges, Camille Chevillard, Auguste

Chapuis. Max d'Olonne, André Gedalge, Charles Silver, Léon Moreau, Henri Busser, Albéric Magnard, Périllhou, Letorey, Henri Lütz, Bernard Lacombe, etc., etc.

Fondations de prix

Prix Louis Diémer (1901) : Prix unique de 4,000 fr. décerné tous les trois ans après un concours qui a lieu au Conservatoire de Paris. Ce prix peut être partagé si deux concurrents obtiennent chacun les deux tiers des voix du jury. Il est réservé aux pianistes, hommes, ayant obtenu dans l'une quelconque des classes du conservatoire, un premier prix de piano dans les dix années qui auront précédé le concours. Le programme est le suivant :

Morceaux imposés :

- 1° Sonate op. 57 (appassionnata) : *Beethoven*.
- 2° Etudes symphoniques : *Schumann*.

Morceaux au choix :

- 3° Quatrième ballade ou fantaisie en *fa* mineur : *Chopin*.
- 4° Un prélude ou une mazurka de *Chopin*, dont le choix est laissé au concurrent.
- 5° La clochette (campanella) de *Paganini-Liszt*, ou l'étude en forme de valse de *Saint-Saëns*.

Fondation Pinetti (2.000 fr. 1890), divisée en quatre parties égales de 3.000 fr. chacune, qui sont servies, durant quatre années consécutives, aux pensionnaires musiciens de l'Académie de France, dès qu'ils ont terminé leur temps de pension.

Prix Monbinne (3.000), attribué à l'auteur de la musique de l'opéra-comique jugé le plus digne, soit parmi les œuvres représentées dans le cours des deux années précédentes, soit parmi les ouvrages soumis à l'examen de l'Académie des Beaux-Arts, à titre d'envois de Rome, durant les quatre dernières années. A défaut d'opéra-comique, le choix peut se porter sur une œuvre symphonique, instrumentale et vocale.

Prix Chartier (500 francs), fondé en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre, avec ou sans piano. pour instruments à vent ou à cordes.

Prix Trémont (2.000 francs), destiné à distribuer deux prix annuels de 1.000 francs à de jeunes peintres ou musiciens, et à donner annuellement 330 francs à l'Association des artistes musiciens et 330 francs à l'Association des artistes peintres.

Indépendamment d'autres prix, il faut signaler ceux fondés par la Ville de Paris (Valeur : 10.000 francs); puis par la Société des Compositeurs de musique et surtout le grand Concours Rubinskein qui a lieu tous les cinq ans : 1^o entre compositeurs ; 2^o entre pianistes. Le prix est de 5.000 francs pour chaque Concours.

Ouvrages sur la musique à consulter

Le catalogue de la maison FISCHBACHER 33, rue de Seine, Paris, renferme une grande quantité d'ouvrages sur la musique. Il sera donc fort utile de le consulter. Cependant qu'on nous permette d'insister tout particulièrement sur l'*Histoire de la Musique* par FÉLIX CLÉMENT, celle d'HENRI LAVOIX fils, et sur les deux remarquables ouvrages de M. ALBERT LAVIGNAC, le distingué professeur du Conservatoire de Paris. Le premier : *La Musique et les Musiciens* ; le second : *l'Education Musicale* sont indispensables aux élèves comme aux professeurs. Nous avons fait nous-même notre profit des ouvrages que nous citons et y avons puisé de nombreux documents dans le cours de cet ouvrage.

Conclusion

A tous ceux qui voudraient reprocher à cet ouvrage les lacunes qu'il renferme nécessairement, nous répondrons que notre but n'a pas été de présenter une œuvre technique complète. Grâce aux travaux d'éminents professeurs, la technique du piano possède des documents de haute valeur. Nous renvoyons donc l'élève à ces ouvrages scientifiques. Certes, la liste serait longue s'il fallait les énumérer. Nous en passerions et des meilleurs. De plus, certains ouvrages ne conviennent pas à tous les élèves; c'est au professeur qu'il appartient de discerner ce qui peut être utile à chacun de ses disciples.

Ainsi donc, jeunes élèves, consultez votre professeur, interrogez-le pour toutes les questions douteuses, demandez-lui toujours le *pourquoi* des choses comme nous le disions en commençant. Si ce *memento* peut développer en vous l'amour de l'art musical s'il peut vous être de quelque utilité, ce sera le succès et la récompense de nos efforts.


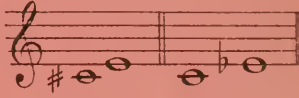


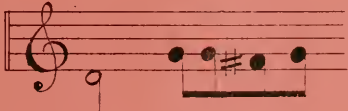

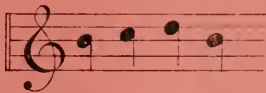
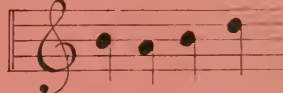
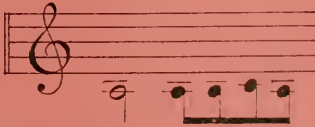
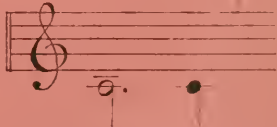
H. V.



ERRATA

Au lieu de :

Lisez :

Page 18. Origine des figures de notes.	Chaque ligne neumatique.	Chaque signe neumatique
25. 3 ^e ligne.	Que les neuf autres.	Que les neuf notes
29. Dans le tableau des mesures, (carré des mesures composées, deuxième exemple.)	$\frac{4}{6}$	$\frac{6}{4}$
40. Tierce 2 ^o .		
45. 13 ^e ligne.	Point de repaire	Point de repère
Page 56. 3 ^e exemple de musique. Exécution		
60. Abréviations. 2 ^e ligne de b.)	On peut la remplacer par le signe	On peut la remplacer par le signe //
72. Après les exemples d'accords dissonants.	Dans le mode mineur, les accords dissonants du septième degré sont appelés accords de <i>septième diminuée</i> et de <i>neuvième diminuée</i>	Dans le mode mineur, les accords de septième du septième degré sont appelés accords de <i>septième diminuée</i>
79. 14 ^e 2 ^e ligne.	La dissonance doit toujours descendre d'un degré sur une de l'accord suivant	La dissonance doit toujours descendre d'un degré sur une note de l'accord suivant
84. 8 ^e chiffreage du 1 ^{er} accord.	I.	I..
96. 3 ^e mesure : à la deuxième partie sur le troisième temps		
143. Contrepoint quatre notes contre une (3 ^e mesure)		
144. contrepoint à parties (à la partie qui se trouve au-dessus du chant donné; 1 ^{re} mesure)		
144. au bas de la page supprimer les chiffres	3 4 1 2 3 4	
178. 7 ^e ligne en commençant en bas	A titre de point de repaire	A titre de point de repère
184. à la main droite : 1 ^{er} renversement	1 2 4 — 1 2 3 (5)	1 2 4 — 1 2 4 (5)

NOTA : Pour éviter toute confusion, il est préférable de corriger les errata dans le texte et les exemples de musique avant la lecture de l'ouvrage.

TABLE DES MATIÈRES



	PAGES
Préface	3
Avant-propos	7
Plan général	9

PREMIÈRE PARTIE. — Théorie de la Musique

Définition	13
Ecriture de la musique	14
Le son musical	14
Echelle musicale	14
Production du son	14
Diapason.	15
Sons harmoniques	15
Des signes employés pour l'écriture de la musique	15
Notes.	15
Figures ou valeurs de notes	16
Rapport qui existe entre les figures de notes	16
La portée	17
Origine de la portée.	18
Origine des figures de notes	18
Les clés	18
Echelle des sons	19
Rapport entre les clés	20
Clés employées au piano	20
Notes sur les lignes et entre les lignes	21
Silences	22
Prolongation des valeurs de notes	22
Le point.	22
La liaison	23
Le triolet	23
Divisions fantaisistes.	24
Point d'orgue	25
Rythme	25
La mesure	26
Le temps	26
Barres de mesure.	26
Unité de la mesure	26
Changement de mesure.	26
Doubles barres de mesure.	26
Temps forts temps faibles.	27

	PAGES
Temps binaires et temps ternaires	27
Mesures simples et composées	27
Indications des mesures	27
Tableau des mesures	29
Syncope	31
Contretemps	32
Mélocle	34
Mouvements mélodiques	34
Accompagnement	34
Gamme	34
Notes tonales	36
Ton	37
Accidents	37
Intervalles	39
Renversement des intervalles	45
Formation des gammes	46
Tétracorde	46
Tons relatifs	50
Armature	51
Genres	52
Reprise	54
Barres de reprise	54
Da Capo	55
Renvoi	55
Coda	55
Gruppetto	55
Mordant	57
Trille	58
Petites notes	59
Abréviations	60
Indications des mouvements	61
Indications des nuances	62
Métronome	63
Transposition	64

DEUXIÈME PARTIE. — Principes élémentaires de l'harmonie

Définition	67
Consonances	68
Dissonances	68
Accords	68
Chiffre des accords	68
Accords consonants	71
Accords dissonants	72
Positions	73
Renversement des accords	73
Préparation et résolution de la quarte	74
Mouvements entre les parties	75

	PAGES
Accords plaqués, brisés, arpégés	81
Dissonances.	82
Notes attractives	85
Enchaînement des accords	85
Harmonie à deux parties.	86
Harmonie à trois parties.	88
Harmonies à quatre parties.	89
Cadences.	90
Altérations	92
Marches d'harmonie	93
Retards, prolongations et suspensions	94
Notes de passage	95
Ornements	96
Appoggiature.	96
Broderie	97
Echappée	99
Anticipation.	99
Modulation	103
Pédale et tenues	106
Imitations, comma.	109
Contrepoint	110
Fugue.	115

TROISIÈME PARTIE

Le style	123
Genres	127
Différentes formes de composition pour piano.	129
Composition musicale	131
Le leit-motif.	135
Analyse musicale	136
Musique vocale.	146
Dictée musicale.	147
Critique musicale	149
Orchestration	149
Réduction d'orchestre.	161
Combinaison des différentes familles d'instruments	161

QUATRIÈME PARTIE. — De l'exécution au piano

Position au piano et conseils.	165
Du doigté	171
Considérations générales pour l'exécution d'un trait.	197
La lecture au piano	198
Exécution simultanée des rythmes binaire et ternaire	201
L'accompagnement au piano	204
Transposition au piano	205
L'art de préluder au piano.	207

	PAGES
Improvisation	209
Etude de mémoire.	209
Musique d'ensemble	211
Conseils généraux.	212

CINQUIÈME PARTIE. — La facture du piano

Origine du piano	217
Pianos droits et pianos à queue	218
Egalisation du piano.	220
Bois employés pour la fabrication de piano.	221
Emplacement d'un piano	222
Entretien du piano	222
Choix d'un piano	223
Chapitre additionnel (l'orgue et l'harmonium)	224

SIXIÈME PARTIE. — Histoire abrégée et littérature de la musique

Considérations préliminaires	231
La musique chez les anciens.	232
Période de transition.	245

La Musique aux XVII^e et XVIII^e siècles

A. L'Ecole Italienne	259
Considérations sur la musique italienne pendant ces deux siècles	262
B. L'Ecole Allemande	263
C. L'Ecole Française	267
Les musiciens modernes et contemporains	273
Première période	273
Deuxième période.	301
L'art musical au XIX ^e siècle.	320
Considération sur la musique française	321
Fondations de prix	325
Ouvrages sur la musique à consulter	326
Conclusion	327





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

67
MT Vaillant, Henry
3 L'Enseignement de la musique
F8V35 dans l'education de la jeunesse

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 18 20 10 011 9