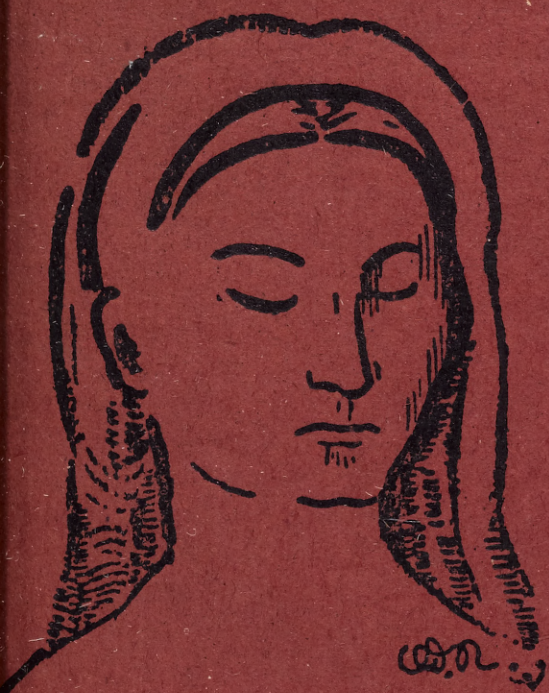


1^{re} Année. — N° 3 — 15 juin 1905.



Le Mercure Musical

Parait le 1^{er} et le 15 de chaque mois

AU SOMMAIRE :

PIERRE AUBRY
ALBERT GROZ
LOUIS LALOY
JEAN MARNOLD
MARTIAL TENEO
COLETTE WILLY



2, Rue de Louvois

PARIS II^e

PRIX DU NUMÉRO : { France : Cinquante centimes.
Étranger : Soixante centimes.

SOMMAIRE

PIERRE AUBRY	<i>Au Turkestan.</i>
COLETTE WILLY	<i>Les Vrilles de la Vigne.</i>
MARTIAL TENEO	<i>Miettes historiques: Le comte de Laura-</i> <i>guais et Sophie Arnoud.</i>
JEAN MARNOLD	<i>Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo</i> <i>Riemann.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

JEAN MARNOLD	<i>Le Scandale du Conservatoire.</i>
ALBERT GROZ	<i>Le Monument Beethoven.</i>
LOUIS LALOY	<i>Déodat de Séverac.</i>
— —	<i>Livres et Musique.</i>
— —	<i>Les Idées de M. Houdard.</i>
— —	<i>Chronique des Concerts.</i>
PAN	<i>Echos.</i>
—	<i>Publications récentes.</i>

ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
PARIS ET DÉPARTEMENTS	12 fr.	6 fr.
ÉTRANGER	15 fr.	7 fr. 50

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

DÉODAT DE SÉVERAC.	Les Cors (P. Rey)	2 fr. »
—	L'Éveil de Pâques (Verhaeren)	1 fr. 70
—	L'Infidèle (Maeterlinck).	1 fr. 70
MAURICE RAVEL. . .	D'Anne jouant de l'Espinette.	1 fr. 70
—	D'Anne qui me jecta de la neige.	1 fr. 70
—	Jeux d'Eaux, pour piano.	3 fr. 35

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Direction et organisation de Concerts pour Paris, la Province et l'Étranger

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion



AU TURKESTAN

Notes sur quelques habitudes musicales

Il n'est plus besoin, comme au temps de Wambéry, de se déguiser en derviche pour gagner aujourd'hui Samarcande : la ruse est éventée et les Kirghises eux-mêmes se méfient de leurs propres derviches peut-être plus que des étrangers. Les Russes y ont mis ordre, et le meilleur moyen pour se rendre sûrement dans la capitale de Tamerlan est encore de prendre un bon billet de chemin de fer à la tête de ligne du Transcaspien, à Krasnovodsk, et de monter dans le train. Il faut dire qu'aujourd'hui, pas plus que jadis les indigènes, les nouveaux maîtres ne semblent désireux de faire à l'étranger les honneurs de leur domaine : on entraît autrefois au Turkestan avec toutes les chances de n'en point sortir, on est sûr à présent d'en sortir sain et sauf, il est plus malaisé d'y entrer. Le Turkestan est un territoire militaire russe : l'étranger n'y pénètre qu'avec une autorisation du ministère de la guerre, et cette autorisation est assez difficile à obtenir. A peine avions-nous débarqué du mauvais vapeur qui nous amenait de Bakou, un matin de mai 1901, et notre premier soin fut d'aller présenter au gouverneur de Krasnovodsk, Volkovnikov, les lettres d'introduction que nous avions pour lui. Avant même d'en prendre connaissance, les premières paroles de ce fonctionnaire furent pour nous demander si nous étions en règle : « Messieurs, faites-moi l'amitié de déjeuner avec moi ; mais je dois vous prévenir que si vous n'êtes point autorisés en haut lieu, je vous réembarque aussitôt après pour Bakou ! »

Heureusement nos papiers étaient là.

Il n'y a donc de difficultés dans ce voyage, long à la vérité, que des rigueurs administratives. Encore sont-elles quelquefois insurmontables ! Du côté de l'indigène, c'est la placidité absolue. On donne généralement le nom de Sartes aux habi-

tants des villes. Ils ne sont ni féroces, ni dangereux. Commerçants et bourgeois dans l'âme, ils considèrent assez volontiers que la paix des autres fait la leur, et c'est pourquoi, tandis qu'au Turkestan le nomade, Turkmène ou Kirghise, est sujet à des accès de férocité soudaine, les faubourgs de Samarcande, de Tachkend, de Khohkand jouissent à toute heure du jour et de la nuit d'une sécurité qu'ignorent et qu'envieraient nos capitales européennes.

Il y a, en fait, comme une double existence : celle de la tente et celle des villes. Nous n'avons point pratiqué la première. Au contraire, notre séjour dans les principaux centres du Turkestan, qui ont gardé un caractère indigène très accentué, nous a permis de prendre quelques notes sur les habitudes musicales des habitants et de transcrire quelques mélodies.

I

ENTRE AMIS.

La vie est douce dans la grande plaine kirghise, sur laquelle plane un ciel idéalement bleu le jour, étoilé la nuit. Depuis la conquête russe, l'indigène a senti un maître, et l'héroïsme des vieux âges n'est plus qu'un souvenir qui survit dans les récits des chantres errants. Une existence sans secousse mène le Sarte citadin du seuil de la vie à celui de la mort. Sa figure placide et bouffie s'accommode mal des émotions violentes et ne reflète qu'une âme médiocrement ouverte à quelque idéal élevé. On sait que dans l'Orient musulman, la vie publique ne comporte guère l'admission de la femme aux divertissements des hommes. Aussi bien, dans les fêtes de famille, dans les réunions d'amis, les hommes seuls prennent du plaisir. Les femmes, parquées dans le coin de la maison qui leur est affecté, reçoivent seulement les reliefs du festin et quelques morceaux de mouton dans du riz pour améliorer leur ordinaire. Leur charme même ne vaut pas dans les danses celui des *batchas*, jeunes baladins du sexe mâle, dont le plus grand souci est de donner l'illusion de la femme : très appréciés, ils sont de toutes les fêtes et de tous les plaisirs.

La naissance d'un enfant n'est point chez les Sartes l'occasion de réjouissances particulières : vraisemblablement, parce qu'il serait difficile d'oublier que la femme y joue un rôle. Mais on se rattrape au jour de la circoncision de l'héritier mâle : inutile d'ajouter que le jeune seigneur est acteur dans la fête, c'est même

le seul des convives qui ne soit pas libre de refuser. Tous les amis du père sont invités, et viennent en un grave défilé de turbans blancs, dont le développement indique l'homme de qualité. Les amis pauvres sont également conviés, et ceux-ci paient leur écot en chansons. Aux mariages, la cérémonie est sensiblement la même, seulement chacun reçoit en partant quelque cadeau, fruit ou gâteau ; il faut noter que la mariée ne paraît point et reste dans la compagnie des femmes. Enfin nous avons plusieurs fois assisté à des enterrements indigènes. C'est un cortège qui se déroule dans la direction du cimetière : le mort est porté sur une civière, le visage découvert, et l'assistance, qui suit, psalmodie sa lamentation sur un thème monotone.

Au fond, ces cérémonies n'ont rien de très caractéristique : ce qui est plus particulier à l'existence des populations sédentaires du Turkestan et dérive du tempérament éminemment sociable des Sartes, ce sont des réunions d'amis, quasi rituelles par l'obligation où l'on se trouve de les accepter et d'en rendre la politesse, par le formulaire général qui s'y trouve observé, par l'époque où elles ont lieu, c'est-à-dire de l'entrée de l'hiver au commencement de Ramazan : il y a donc une *season* dans l'Asie centrale. Ces fêtes d'amis, que l'on appelle des *gab*, — sans doute parce que la langue se délie aisément, — réunissent une trentaine de convives, formant un cercle assez fermé. Le plus élevé en fortune et en dignité offre la première réunion, et chacun à tour de rôle est tenu de rendre un semblable gala. Dans le salon de l'hôte, les convives, assis sur les beaux tapis du pays, aiguissent leur appétit en goûtant à l'infinie variété des pâtisseries locales. Nous avons fait connaissance avec tout ce que l'imagination indigène peut inventer comme plats sucrés : notre pauvre Occident ne s'en doute guère, et la mode n'en est heureusement point venue chez nous. Il nous est arrivé de compter dans un seul déjeuner, que nous offrit le Kouch Beghi, gouverneur de Boukhara, jusqu'à trente-deux assiettes de pâtisseries précédant le repas ! Bref, le festin commence et les *pilaff* succèdent aux *pilaff*. C'est le moment du recueillement ; les plaisanteries cessent, chacun mange, et, tout en essuyant les mains grasses sur la barbe et sur les bottes alternativement pour faire briller celles-ci et celle-là, on écoute les musiciens. Parfois, c'est un ami pauvre, dont on met le talent artistique à contribution en échange d'un repas, parfois aussi ce sont des musiciens de profession, qui écoulent leur répertoire pendant que les convives mangent ou se reposent en fumant le *kalian*. Il arrive que, quand il veut faire grandement les choses, l'amphitryon convie un virtuose plus distingué que les autres, qui n'accorde

sa présence que contre la promesse d'un riche cadeau, c'est le *barhchi*. Comme tous les grands artistes, le *barhchi* se fait prier, mais quand il a commencé, il ne se tait plus que lorsqu'il se trouve suffisamment rétribué, si bien que s'il chante jusqu'au jour, les convives peuvent se dire que leur hôte a lésiné avec l'artiste et regardé à la dépense.

En été, il y a d'autres fêtes dans les jardins : la belle nature des oasis du Turkestan fait un cadre incomparable. Le pays est un vaste verger ; il est peu de contrées qui produisent autant de fruits que le Ferganah ; raisins, melons d'eau, abricots, pêches, poussent librement dans ce paradis de la gourmandise à bon marché. La vie y est trop facile pour que l'indigène estime le travail. Les artistes errants ont souvent l'occasion d'exercer leurs talents : tout est prétexte à fêtes, et, si nous disons qu'aux fêtes indigènes les Russes ont superposé les leurs, on pourra se demander avec inquiétude combien dans une semaine il reste de jours ouvrables.

II

AU BAÏKABAK.

Doit-on le dire et comment le dire ?

Le *baïkabak* est une institution que la civilisation russe a introduite au Turkestan, à l'imitation de nos mœurs occidentales, et qui se réclame tout ensemble de la police, de l'hygiène et de notre faible humanité.

C'est aussi un conservatoire de musique et de danse : ajoutons que Fénelon n'y eût pas conduit le Dauphin pour y parfaire son éducation artistique ; mais l'étranger qui a poussé jusqu'à Samarcande sa curiosité de voyageur, n'a point tant de scrupules, et vraiment, le spectacle est bien fait pour le consoler des reproches de sa conscience.

Deux mots au cocher : « *Sarsky baïkabak* », et voilà la petite voiture qui dévale au galop de ses chevaux vers la Samarcande indigène. Les lumières se font plus rares et, dans les ruelles désertes de la cité des conquérants d'autrefois, on n'a bientôt plus pour se guider que la clarté des étoiles. Une ombre se glisse de temps à autre, inoffensive et silencieuse ; on roule toujours, puis l'*isvostchik* arrête ses deux petites bêtes en sueur devant une bâtisse à la porte entr'ouverte, par laquelle filtre une lueur médiocre. Un inspecteur de la police se promène non loin. Sans un

mot, un vieux Sarte, qui en tout autre lieu aurait l'air respectable, vous achemine vers une échelle de meunier qui conduit à l'étage supérieur, dans une grande pièce vide, au plancher couvert de tapis. On s'accroupit comme on peut, et le noble vieillard offre le thé de l'amitié. Un jeune indigène allume quelques fuligineuses chandelles. Puis personne. Au dehors, le pas du policier. La porte s'ouvre sans bruit : un misérable loqueteux paraît, puis un second, puis un autre, puis deux autres. Chacun d'eux porte un objet que, dans la demi-obscurité, nous ne distinguons guère : ils s'asseoient au fond de la pièce, dans l'ombre. Nouveau silence. La porte s'ouvre encore, et voici que, dans une clarté plus vive, nous voyons entrer comme trois poupées vivantes, le visage maquillé, marchant souples dans leurs grandes robes de soie aux couleurs vives, et l'une d'elles dont on m'a dit le nom, Alma, est vraiment belle. Le vénérable vieillard marche derrière et ferme la porte. Dans l'ombre, où les loqueteux de tout à l'heure se sont assis, des sons rythmés se font entendre : c'est un prélude instrumental. La *nagara* (1) marque le rythme sur lequel les petites poupées vont s'agiter. Mais une seule d'entre elles danse. Les autres sont assises près des musiciens et égrènent leur chanson. Celle qui danse s'arrête, une de celles qui chantaient la remplace : c'est Alma, la plus belle des *djalap*. Elle chante encore et danse tout ensemble. Quand elle se tait, elle continue à mimer. Elle avait ses bras derrière sa tête, derrière ses reins. Maintenant, elle les tend vers nous en manière de supplication ; ses hanches souples vont à droite, à gauche : elle fait l'offrande de son corps, puis elle s'agenouille et tombe. Elle se relève et, très gentiment, vient s'asseoir parmi nous, sans doute pour juger, la fine *djalap*, de la puissance de ses charmes et de son art.

Je ne portais point sur moi, ce soir-là, de papier à musique, et puis, il faut avouer que l'ouïe n'avait point tous les droits. J'ai le lendemain noté quelques bribes mélodiques, qui chantaient dans ma mémoire. Les paroles, elles sont oubliées, et pour cause.

Mélancolique.



(1) La *nagara* est un tambour dont la peau est montée sur une poterie : c'est un instrument analogue à la *derbouka* des Arabes. Au point de vue philologique, il est peut-être intéressant de rapprocher le grec *ανάκαρα* et le latin du moyen âge *nacara*. C'est un mot dont l'histoire serait à faire et que déjà Du Cange croit emprunté au turc. Ancien français : *nacaires*.

Nous avons conservé cette autre petite phrase mélodique, que la *djalap* chantait avec sa grâce mutine, quand, après s'être offerte, elle feignait de se refuser :



Et puis, quand les danses furent finies, les loqueteux qui grattaient leur *doutar* avec une espèce de petit plectre et promenaient leur archet grossier sur les trois cordes du *djaous* ou sur les quatre cordes du *tambour*, terminèrent la séance par une danse sarte, qu'on nous a dit être très répandue et que nous avons notée depuis :



Mais ce soir-là, nous ne lûmes pas plus loin ! Les petites poupées nous dirent adieu dans un sourire, nous reprîmes notre voiture, et, tandis qu'au galop de ses deux bêtes notre *isvostchik* nous ramenait par les mêmes ruelles désertes, nous jouissions sous un ciel sans rides de la paix des nuits, que troublaient seuls les grands chiens jaunes, hurlant à la lune sur les terrasses des maisons.

III

A BOUKHARA.

Depuis que les Russes ont ouvert aux voyageurs d'Occident la curieuse cité de Boukhara, que le fanatisme musulman tenait obstinément fermée, on en a donné maintes fois des descriptions pittoresques et vraies.

Il est un chapitre pourtant qu'on ne s'est point avisé d'écrire.

On ne sait guère aujourd'hui plus de choses qu'il y a cent ans sur les mœurs musicales des Boukhariotes.

Et, de fait, quand on a séjourné quelque temps dans les centres urbains du Turkestan, fréquenté chez les indigènes de Tachkend, de Margelan, de Samarcande et pénétré leur vie, on retrouve tout naturellement les mêmes usages, affinés peut-être, à Boukhara. Nous sentons une civilisation supérieure, confirmée par des siècles d'indépendance et de domination, et l'on devine assez bien que la russification entamera moins aisément cette partie de la conquête qu'elle l'a pu faire en face de l'apathie indigène dans les villes du Ferghana, plus belles, mais plus amollies, plus riches et moins vaillantes : l'idée de patrie a germé quelquefois dans les cerveaux boukharistes. Les habitants du khanat ont conscience d'une espèce d'individualisme social, auquel les Russes se gardent bien de toucher, et qu'avec autant de soin d'ailleurs ils préservent de l'influence étrangère. Quand on a pénétré au Turkestan, ce n'est qu'avec une nouvelle autorisation qu'on accède à Boukhara : aussi le Français, ami et allié, peut aujourd'hui circuler dans les ruelles couvertes de la ville, flâner dans le bazar, tourner autour du palais de l'émir, sans crainte d'une rencontre avec de ridicules Anglais, porteurs de *baedeker* ou de *kodak* : c'est un des rares coins du monde où Thom. Cook n'a point encore réussi à promener ses caravanes.

Le spectacle n'y perd rien, Dieu merci ! et, pour revenir à nos moutons, — expression très légitime du pays de l'*astrakan*, — c'est-à-dire à nos études sur la musique indigène, disons que nous avons pu à Boukhara prendre contact avec un art qu'aucune influence européenne n'est encore venu altérer. On y perçoit des impressions uniques. Ainsi, après une journée de fatigues, la curiosité satisfaite, on se repose béatement sur la terrasse de la demeure qu'on occupe. La cité s'est tue, et la nuit vient. Le grand silence règne, qui nous envahit. On repose à demi, sans penser, tandis qu'un demi-sommeil clôt les yeux. Alors, très loin, sans qu'on distingue nettement d'où vient le bruit, un son presque musical, qu'on dirait produit par une chanterelle de violon sur laquelle glisse un doigt malhabile, se fait entendre longuement. Un autre se juxtapose à la tierce. Tous deux descendent et tous deux remontent au point de départ pour redescendre encore. Une troisième voix, — car un instrument ne donnerait pas cette impression de vie, — prend à l'octave inférieure et dessine un mouvement contraire, escaladant par intervalles insensibles une gamme chromatique ascendante ; mais on sent qu'entre ces artistes invisibles il n'y a point accord. Ils étaient trois, maintenant ils sont dix, dans

quelques minutes, ils seront cinquante, cent, à se faire entendre, et qu'entend-on ? D'un côté, il semble qu'on ouït de longs accords dans un registre élevé ; d'un autre, ce sont des rythmes courts et brusquement interrompus, comme des cris de colère. Puis tout se mêle. Aux quatre coins de la ville, dans la nuit, qui est maintenant à peu près complètement tombée, c'est une symphonie étourdissante, qui finit par nous tirer de notre torpeur. On ouvre les yeux ; et, où qu'on les porte, c'est pour voir, au clair de la lune, de longues théories de chats gris et blancs, qui défilent et se promènent sur les terrasses désertes des maisons boukhariotes, qui chantent leurs amours, leurs combats, leurs victoires ou leurs peines. La symphonie des chats ne s'entend qu'à Boukhara, car ici les chats sont les maîtres de la ville. Quand personne n'a plus le droit de circuler par les rues, eux, seuls, déambulent. C'est un souvenir que l'oreille n'oublie point, mais dont la portée musicale ne saurait fixer les finesses d'exécution.

A Boukhara on voit encore un spectacle bien particulier, plus fréquent que partout ailleurs : c'est la rencontre qu'à chaque instant on est exposé à faire de derviches dans la rue. Le derviche de Boukhara n'est point pareil à ceux que Constantinople, par exemple, offre en spectacle aux Européens. Ceux-ci sont de braves musulmans, qui ont des aptitudes spéciales pour hurler ou pour tourner ; leur commerce n'a rien de remarquablement désagréable. Mais leurs confrères de Boukharie sont de sinistres individus, à l'extérieur sauvage et qu'un fanatisme imbécile et étroit désigne au respect de leurs compatriotes. Vêtus d'un *khalat* en loques, rapiécé avec des lambeaux d'étoffes multicolores, les yeux hagards, le cou nu, sortant, maigre et sale, par l'entrebâillement de la chemise, les jambes nues, souvent couvertes de plaies, chaussés de babouches invraisemblables, coiffés de bonnets pointus et portant en sautoir une noix de coco ou une courge destinée à recevoir les dons des fidèles, ils vont par les ruelles et parcourent les bazars, armés d'un long bâton, rançonnant tous ceux qu'ils rencontrent et chantant leurs bizarres mélopées. Nous étions tranquilles dans la rue du bazar, où s'achètent les belles broderies et les étoffes de soie, quand, au loin, nous entendons une voix nasillarde et cassée, qui chantait en se rapprochant la mélodie que voici, telle que nous l'avons notée après l'avoir entendue à nouveau dans une semblable rencontre.





C'était un *kalendar*, un de ces derviches comme on en rencontre ici à chaque pas. Suivi de la foule, il vint vers nous et réclama notre obole. Les quelques kopecks qu'il reçut ne nous valurent ni sa bénédiction, ni ses remerciements, encore qu'il fût heureux pour nous de n'avoir point eu à repousser quelque grossièreté de cet énergumène, car il n'eût point fallu espérer trouver chez les indigènes une aide quelconque. La folie de ces moines mendiants a pour eux quelque chose de sacré. Le *kalendar* disparut dans le bazar en traînant ses nippes, sa jambe et son bâton, tandis que sa chanson dominait encore le brouhaha de la foule.

A quelques jours de là, nous en rencontrâmes un autre, non plus dans le bazar, mais sur cette délicieuse place publique, qui nous parut être la perle de Boukhara et résumer pour nous la vie indigène de la cité. Elle est ombragée d'ormes aux proportions colossales, et le centre en est occupé par un grand bassin carré, qu'alimente une fontaine sacrée, dont les eaux, stagnantes et verdâtres, servent à la fois pour les ablutions et pour la boisson. « Le réservoir carré, assez profond, de cent pieds de longueur sur quatre-vingts de largeur, est bordé de larges dalles ; huit à dix degrés de pierre également descendent à fleur d'eau ; sur ces degrés circulent de nombreux Sartes aux costumes multicolores. Les uns font leurs ablutions ; d'autres lavent du linge ou des fruits ; d'autres, marchands d'eau, remplissent des outres ; d'autres, enfin, puisent à même pour se désaltérer (1). » Tout autour, sous l'ombre des grands ormes séculaires, que trouent par place des percées de soleil, la vie boukhariote étale son exotisme. Elle est là comme concentrée. Il y a tout autour les petites boutiques des barbiers, qui tondent au rasoir le crâne de leurs clients et qui, à l'occasion, font les opérations chirurgicales, celle de la *richta* en particulier. On fait de la rôtisserie en plein air et on consomme sur place. Combien avons-nous dévoré de ces petites tranches de mouton, qui grillaient embrochées sur des tiges de bois et parfumées à toutes les herbes de l'oasis ! On vend de tout : il me souvient que là nous avons acheté des étoffes, de vieilles poteries aux

(1) DURRIEUX (A.) et FAUELLE (R.), *Samarkand la bien gardée*. Paris, Plon, 1901, in-8°.

reflets métalliques, des vases en cuivre repoussé... et même, un chat blanc. Des marchands de pastèques et de melons, installés sous des nattes mobiles, invitent à se rafraîchir, si mieux l'on n'aime les sorbets de glace pilée aux parfums du pays. Enfin on entend les chanteurs populaires, qui s'accompagnent de leurs instruments. Nous avons pu recueillir sur le vif quelques-uns de leurs chants, que, d'ailleurs, un officier russe, grand amateur de musique indigène, le *kapellmeister* Leïsssek, nous avait communiqués à Tachkend, transcrits par lui au cours d'une existence tout entière passée entre l'Oural et le Pamir, dans la steppe kirghise, où les distractions sont plutôt rares. Ce brave officier avait su s'en créer une. A titre documentaire, voici deux de ces chansons populaires boukhariotes.

I.

Avec mélancolie.



II.

Librement rythmé.



Nous bornons nos exemples à ces deux mélodies. Ce serait insuffisant si, d'aventure, nous avions dessein de rechercher les principes d'une théorie musicale pratiquée au Turkestan. Nous n'y saurions songer, car c'est au monde la chose dont les indigènes se préoccupent le moins. Chez les Tatars de Kasan, de

la Crimée et de la Sibérie, on trouve, à vrai dire, quelques rudiments de tonalité : mais l'influence russe a sans doute contribué à former cette ébauche de doctrine musicale. Chez les Kirghises et chez les Sartes, rien de semblable : on est chanteur d'instinct. Ajoutons que les artistes indigènes savent cependant leur métier : il n'y a qu'à les voir pour se rendre compte qu'ils ne chantent pas comme vous et moi. La technique diffère quelque peu, car les deux mains jouent un rôle dans l'exécution vocale : la gauche, d'ordinaire, fait office de cornet acoustique près de l'oreille correspondante, tandis que la main droite par des petits battements sur la pomme d'Adam sert à produire un trémolo artificiel aux endroits pathétiques.

Nous avons dit que l'influence russe ne se fait pas sentir sur la musique indigène de Turkestan. Il y a peut-être une exception : c'est la marche nationale de Boukhara. Est-elle glorieuse pour l'école russe moderne ? Y sent-on la patte des Glinka, des Rimski, des Balakirev ? Nous n'oserions l'affirmer. En tout cas voici dans quelles circonstances il nous fut donné de l'entendre.

Comme nous voyagions munis de passeports diplomatiques et en même temps chargés de mission musicale, le premier ministre de l'émir, le Kouch-Beghi, avait imaginé de mettre au programme des honneurs qu'il se crut obligé de nous rendre une revue des troupes de Boukhara. Je priai mon camarade de route de jouer le grand premier rôle dans la circonstance : ce fut lui qui sur l'habit noir arbora le casque colonial, unit sur sa poitrine les palmes académiques au Dragon Vert de l'Annam, et dans cet équipage passa gravement sur le front des troupes.

Il apprécia les mouvements, fit quelques critiques, salua les étendards et complimenta les généraux et les officiers supérieurs boukhariotes avec toute l'autorité qu'un archiviste paléographe apporte dans les questions militaires. Pour moi, on pensa faciliter ma mission en me plaçant pendant ce temps à cinq ou six mètres de la musique militaire. Oh ! quel souvenir ! une heure durant, plus de cinquante petits fifres, ayant le timbre aigu d'une *nouba* algérienne, s'unirent pour me briser le tympan. Et qu'entendre ? une marche guerrière, qui du temps de Gengis-Khan peut-être a été, de génération en génération, transmise jusqu'à nous (1) ? quelque farouche chant

(1) Et pourtant il en est une. Nous tenons de M. Decourdemanche, dont on sait l'autorité dans les questions de langue et de littérature turques, qu'il a existé une poésie guerrière turco-mongole de Mir Ali Chir Navaï, qui vivait sous Hussein Baïkara, sultan d'Afghanistan, contemporain de Baber, c'est-à-dire au début du seizième siècle. Cette marche fut long-

d'indépendance révélé dans une heure d'héroïsme ? Eh non ! cela siérait mal à ces pacifistes de l'Asie centrale. A Boukhara, l'armée n'est faite que pour la paix, il ne faut pas la rendre trop belliqueuse. On n'eut pas besoin d'un Tyrtée : quelque professeur de piano ou quelque chef de musique a dû commettre ce chef-d'œuvre. Nous le publions ici parce que c'est une curiosité, et qu'on ne le trouve certes point dans les recueils d'airs nationaux de tous les pays : telle est notre unique raison.



Veuille le lecteur excuser cette pauvre élucubration ! Nous avons dit tout à l'heure que l'influence russe n'a point pénétré dans la musique indigène. Trouvons-nous dans cette importation européenne une contradiction ? Non, certes, car ici la pénétration s'est faite dans le genre officiel et non dans la musique populaire, qui, elle, est restée ce qu'elle était, quelque peu incohérente et sauvage, mais qui, au pays où tous les fruits de la terre poussent avec une exubérance inouïe, jaillit spontanément et n'a cure des doctrinaires, des chefs d'école, des faiseurs de systèmes, autant que d'embarras.

PIERRE AUBRY.

temps en honneur à Boukhara, où Hakki Bey, secrétaire d'Ismaïl-Pacha, l'entendit et la recueillit. Il l'emporta en Egypte, où elle fut mise au répertoire des troupes khédiviales. On la jouait encore en 1867.



LES VRILLES DE LA VIGNE ⁽¹⁾

Claudine me dit encore :

— Dans le temps que mon mari était amoureux d'une de ses amies qui s'appelait Rézi... (Pourquoi me regardez-vous comme ça ? Je n'ouvre pas des yeux quand vous commencez une histoire par : « Cette année-là, mon mari avait une grippe infectieuse... »). Je reprends. Donc, Renaud était amoureux de Rézi. Il n'y avait rien, en la circonstance, qui le singularisât, car bien d'autres que lui... Et mon cher grand gobeur voulait, comme les autres, découvrir en Rézi une femme nouvelle, voire l'y créer, pour l'orgueil de se dire tout bas : « Moi, je suis un type dans le genre de Dieu le Père, j'ai animé l'argile inerte... » Et il avait promu Rézi au rang enviable des musiciennes d'instinct. La pauvre chère !

Les commencements furent durs, mais Renaud montre parfois une grande ténacité, un entêtement capricieux et féminin, et puis l'aridité de la tâche ennoblissait le but.

Rézi suivit les grands concerts. Les journaux mondains notèrent sa présence, et jamais elle n'eut de plus jolis chapeaux. Elle se penchait avec Renaud sur des partitions d'orchestre qui lassaient ses genoux fins et tachaient ses gants. On la vit griffonner des signes mystérieux, mouiller à sa bouche étroite la pointe d'un crayon d'or clouté de rubis... Sa blonde et courte figure de petit angora se renversait sur mon grand mari, dans la plus extatique et la plus flatteuse attention... Pauvre petite !

— Encore ! Vous la plaigniez ?

— Non... je la blaguais. Je crois qu'elle m'a beaucoup méprisée. Elle me disait : « Oh ! vous... » en haussant légèrement les épaules, et j'entendais là-dessous : « Oh ! vous, Claudine, on ne peut pas vous sortir de votre chocolat sur le gril, de vos bananes pourries, de votre Fanchette et de toutes vos manies bocagères... » Elle commença, vers cette époque, à parler musique, et je ne me tins plus de joie. Une timidité charmante gouverna d'abord ses paroles, et quand le mot technique lui faisait dé-

(1) Suite. Voir les numéros 1 et du 2 du *Mercure musical*.

faut, elle y suppléait par une flexion de nuque, un tournolement javanais des poignets...

L'assurance lui vint, — trop tôt. Elle se sentit mûre pour le pèlerinage de Bayreuth. Hélas ! la Fanfare de l'Or, au seuil du temple de brique rose, sonna la fin du règne de Rézi. Renaud, repris au sombre charme de la musique, perdit son zèle d'apôtre et subit avec quelque impatience son élève, dont la loquacité à présent s'étayait d'un guide-âmes (*Renaud scripsit*) à l'usage des mondaines en pèlerinage...

Un jour qu'il avait perdu — disons consacré — une heure trois quarts à la remorquer à travers la brillante forêt des motifs de panoplie (thème de l'Epée, thème de la Lance, du Heaume, etc.), elle confondit l'arme de Parsifal avec celle de Wotan, et toutes deux avec *Nothung*. Renaud ne dit mot, et regarda notre amie comme si, tout d'un coup, elle venait de vieillir de quinze ans.

Leur flirt, un brin languissant, traîna jusqu'à l'hiver, et Paris revit ensemble, aux concerts, mon mari et mon amie.

Un soir, salle Pleyel, le programme annonçait :

1° *Chansons canadiennes* (Vuillermoz).

2° *Fédia* (Camille Erlanger).

3° Sonate de Franck.

Etc., etc.

Je vois encore Rézi, ce soir-là. Couronnée d'olives noires et de feuilles vertes, elle blottissait dans son paletot de loutre un visage patient et anxieux, le grave sourire d'une jeune prêtresse que le dieu va visiter. Comme le dieu tardait, elle se pencha sur le programme, tourna son sourire vers Renaud et demanda d'une claire voix chantante :

— Pourquoi a-t-on la rage de jouer toujours cette troisième Sonate de Franck et jamais les deux autres ?

Je crois me souvenir que Renaud abandonna Rézi le même soir, en prétextant une course urgente dans le quartier, et que c'est depuis ce temps-là qu'elle se consacra plus spécialement à la littérature dramatique.

COLETTE WILLY.



MIETTES HISTORIQUES

LE COMTE DE LAURAGUAIS ET SOPHIE ARNOULD

Après toutes les révélations faites sur la célèbre pensionnaire de l'Académie royale de Musique au XVIII^e siècle, et sur son plus fidèle amant, le comte de Lauraguais ; après le livre des frères de Goncourt, considéré, par la majorité, comme un évangile historique, il paraîtra téméraire de toucher à un sujet qu'on a dit épuisé.

Par fâcheuse faiblesse, on est porté plus que jamais, de nos jours, à donner aveuglément de l'encensoir sur le nez des auteurs ingénieux qui se spécialisèrent dans l'évocation du passé, en se mettant à l'abri des recherches difficiles, et nos « lettrés » modernes surenchérissent volontiers sur des affirmations qu'au surplus ils croiraient malséant de contredire.

Je n'ai point ce scrupule immodéré. J'estime que l'Histoire ne saurait s'embarrasser de fantaisie et que la moindre preuve est préférable à cent déductions habiles, tirées de faits douteux. C'est pourquoi je me permets, dans le seul but de servir la vérité, d'opposer au système anecdotique des frères de Goncourt quelques documents rares, en ce qui concerne la créatrice d'*Iphigénie en Aulide* et le fils du duc de Villars-Brancas.

En citant une lettre de Sophie Arnould à Lauraguais, lettre datée du 21 septembre 1799, les *historiographes* du « plus bel asthme qu'on ait entendu chanter » déclarent : « Cette lettre, c'est tout ce que nous avons des rapports de Sophie et de Lauraguais, en cette dernière intimité de bonne amitié », ce qui revient à dire : « Ne cherchez pas autre chose, vous ne trouveriez rien ! » Or, voici une bien jolie missive expédiée le 24 vendémiaire an IX, par le « berger » de Manicamp à la « fermière » de Luzarches :

A Mademoiselle Arnould, le 24 vendémiaire an IX.

Je vous fais mon compliment, ma divine Sophie, d'avoir obtenu une représentation à l'Opéra. Si j'avais été comédien, je pourais prier mes Camarades de représenter pour moi, les jeux du hazard et de la fortune.

Cette fixation théâtrale me vaudrait quelque chose, tandis que la réalité me ruine sur le théâtre du monde. Moi presque pendu pour n'avoir point émigré, je me trouve ruiné pour avoir ouvert les bras à deux émigrés auxquels le gouvernement ouvrait la France. L'un d'eux après avoir joué avec moi le rôle de Crispin dans le *Légataire*, a si bien arrangé mes affaires pour lui, que pour me forcer à tout lui abandonner, il a mis ce que je possède dans le cas d'être saisi, et, vraisemblablement mon troupeau d'Espagne superbe cette année, ayant donné 30 agneaux, sera vendu par le Receveur du Département de Laine à l'écorcheur de Chauny. Le gouvernement n'aurait pas seulement l'air de protéger la production des moutons espagnols, s'il en défendait la saisie. Il serait bizarre que le gouvernement actuel employât les ventes forcées de ces troupeaux précieux, comme un moyen de propagation, tandis que le Gt Provre qui se connaissait en destruction, faisait grâce, pour les conserver, à leurs chiens et à leurs propriétaires. J'étais fort tenté de parler de cela au Ministre Chaptal, mais je m'étais arrangé depuis si longtemps, dans l'ancien Régime pour devenir républicain, ayant oublié comment on parlait aux ministres d'autrefois, je ne saurais apprendre comment on parle à ceux d'aujourd'hui.

Vous qui en savez davantage, Madame Sophie, tâchez de me conserver mes moutons ; et dans ce cas, votre vieux Pasteur, à leur tonte prochaine, vous fera le présent pastoral de la dîme de leurs toisons.

B. L.

M. DE LAURAGUAIS (1).

Ce document est précieux, d'abord parce qu'il montre Lauraguais sollicitant de sa vieille amie une aide morale, à une époque mystérieuse de leur existence commune, ensuite parce qu'il éclaire d'une vive couleur la physionomie du gentilhomme original qui, sous Louis XV, Louis XVI, la Révolution, le Consulat, l'Empire et la Restauration, fit de l'opposition, toujours, partout et quand même.

En 1800, Sophie Arnould, dont la détresse grandissait, avait donc tenté une démarche auprès de Lucien Bonaparte, alors ministre de l'intérieur, afin d'obtenir une représentation à son profit au Théâtre des Arts. Mais la situation déplorable dans laquelle se trouvait — pécuniairement parlant — notre première scène lyrique à cette époque, et l'obligation imposée à la bénéficiaire de paraître en personne « à une telle représentation pour l'obtenir » fit remettre à des temps « plus heureux » cet acte de justice et de charité.

En 1801, Chaptal, devenu ministre à son tour, en remplacement du frère du Premier Consul, écrit, en date du 18 ventôse,

(1) Lettre acquise par M. Charles Nutter et destinée aux Archives de l'Opéra. — Ce document inédit a dû être dicté par le comte ; il n'est pas de sa main.

au citoyen Bonet, Commissaire du Gouvernement près le Théâtre des Arts, à la suite d'une requête de Sophie Arnould :

J'ai arrêté, Citoyen, qu'il seroit donné au Théâtre des Arts une représentation au profit de Mademoiselle Arnould, connue par ses nombreux succès et les services constans qu'elle a rendus à ce Théâtre pendant plus de 20 années.

Son âge et l'état de sa santé la dispensent naturellement de remplir les conditions imposées aux artistes retirés qui ont réclamé cette faveur. Il est impossible que M^{lle} Arnould reparaisse aujourd'hui sur la scène, où sa présence ne rappelleroit que des regrets et des souvenirs inutiles.

Je vous invite donc à faire donner le plus promptement possible, la représentation dont il s'agit ; ce sera un gage public de la protection que le Gouvernement accorde aux Arts, et un encouragement particulier pour ceux qui consacrent leurs Talens au premier théâtre Lyrique de l'Europe.

Je vous salue.

CHAPTAL (1).

Six jours plus tard, Bonet (et non Cellerier, comme l'ont prétendu les de Goncourt, — voir note page 240, *Sophie Arnould*) répond à Chaptal :

Citoyen Ministre,

J'ai reçu votre lettre en date du 18 de ce mois, par laquelle vous accordez à la citoyenne Arnould une représentation à son profit. Je suis prêt à exécuter vos ordres ; mais permettez-moi, de (*sic*) vous prie, de vous faire observer que votre prédécesseur s'étoit en dernier lieu refusé à plusieurs demande de ce genre ; qu'au milieu de vos grandes et nombreuses occupations, il a pû vous échaper que le Reglement s'opposoit à accorder de semblables faveurs, parce qu'il a été reconnu qu'il en résulteroit un préjudice très considérable pour les intérêts du Théâtre. En effet, une représentation de ce genre où l'on donne toujours la pièce et le Ballet, qui sont le plus en possession de plaire, et où le concours des spectateurs est très considérable par la certitude qu'il a que le spectacle sera bien soigné, anéantit toutes les recettes de la décade. Ces faits sont si constans, que le Gouvernement a préféré d'accorder une Douzième des Recettes pour tenir lieu aux artistes d'une représentation par mois qu'il leur étoit passée pour leurs pensions.

Permettez-moi, citoyen Ministre, de vous représenter que vous allez être assailli de Demandes de cette espèce dont plusieurs vous paraîtront peut-être plus fondées que celle de M^{lle} Arnould, et qu'il vous seroit possible de venir au secours de cet artiste qui a tant acquis de gloire sur ce théâtre et qui a tant de droits à la bienveillance du Gouvernement par des moyens qui entraîneroient moins d'inconvénients.

J'ai cru, Citoyen Ministre, m'acquitter de mon devoir et répondre à votre confiance en vous faisant ses observations. Je vous prie de me trans

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

mettre vos ordres pour que je puisse les mettre sur le champ en exécution.

Salut et respect.

BONET (1).

P. S. M^{lle} Arnoult que je viens de voir à l'instant demande *Anacréon* et la *Dansomanie*.

Chaptal, troublé par les hypocrites observations du commissaire, hésite et se laisse convaincre. Le 29 ventôse, il écrit à Bonet :

Je reconnais, C^{en}, la justesse des observations que vous m'avez adressées, sur la représentation promise à M^{lle} Arnoult.

Je chercherai d'autres moyens de concilier l'intérêt du théâtre des Arts, avec les besoins d'une femme célèbre, dont les longs services méritent des égards, ne fût-ce que pour l'encouragement des artistes qui lui ont succédé.

Je révoque, par cette lettre, la permission que je vous avais accordée de donner une représentation à son profit.

Je vous salue (2).

Le 13 avril 1801, Sophie rappelle à Chaptal qu'il a promis de lui continuer ses bontés; elle y compte, « *car il y a urgence* ». Elle touche alors un secours de deux mille francs sur les six mille qui lui ont été accordés par Cellerier, l'administrateur de l'Opéra, en remplacement de sa représentation à bénéfice.

Mais le 14 brumaire an X (5 novembre 1901), poussée par le besoin, elle écrit à Cellerier une longue lettre de reproches (voir *Sophie Arnould*, par les de Goncourt, page 242), et comme celui-ci ne répond pas favorablement, elle s'adresse au Bureau des Théâtres, d'où part le rapport suivant présenté au Ministre de l'Intérieur :

Le Ministre n'a pas oublié sans doute que M^{lle} Arnould, vieille, malade, et presque abandonnée, n'ayant pour gage de son existence actuelle que le souvenir de celle qu'elle eut autrefois, attend de la Justice et de la bienveillance du Gouvernement le reste du secours pécuniaire qui lui fut promis, à la place de la Représentation qu'elle avoit obtenue. Je ne sais pas trop sur quel titre elle a fondé l'espérance que ce secours seroit de 6.000 francs, mais si le Ministre n'a pas lui-même déterminée cette somme, je crois que le Cit. Cellerier l'a promise, en son nom, pour engager M^{lle} Arnould à renoncer au bénéfice de sa Représentation; quoi qu'il en soit, elle n'a reçu jusqu'à ce jour que 2.000 francs et chaque jour, elle réclame le reste de la somme qu'elle s'est flattée d'obtenir.

Je ne doute pas que le Ministre n'ait égard à la situation de cette Actrice longtemps célèbre; et quoique les services des Comédiens me parais-

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

(2) Idem. Id.

sent magnifiquement récompensés, surtout quand on les compare au sort des hommes illustres, qui dans les Arts et dans les Lettres, ont honoré jadis ou peuvent un jour honorer leur Pays, je pense que le Ministre doit remplir la promesse qu'il a faite, ou qu'on a faite, en son nom, à Mlle Arnould. Je propose donc de lui faire payer, en deux payemens égaux, la somme de 4.000 francs dont 2.000 aujourd'hui, et les autres 2.000, dans trois mois.

Le chef du B^{au} des Théâtres.

E. (1).

Cette leçon donnée par un simple poète et gazetier indisposa Chaptal sans nul doute.

Le ministre écrivit simplement en marge de ce rapport : « Ajourné. »

La misère de Sophie dut être à son comble, car, le mois suivant, Chaptal recevait un autre rapport ainsi conçu et venant de la même source :

Le Ministre se rappellera sans doute que Mlle Arnould ci-devant 1^{re} artiste du théâtre des Arts, obtint dans le mois de Ventôse dernier une représentation à son profit. Cette faveur n'eut pas lieu. Cette ancienne artiste, malade et presque abandonnée, expose qu'elle n'a touché de cette indemnité qu'une somme de 2.000, et sollicite avec les plus touchantes instances, le reste de la somme qui lui a été promise.

Le Ministre ne refusera pas sans doute sa bienveillance à l'âge, au malheur, au souvenir d'un talent célèbre.

Je lui propose, en conséquence, en attendant l'accomplissement de la promesse qui a été faite à Mlle Arnould, d'accorder à cette artiste intéressante, un secours dont il voudra bien fixer la valeur (2).

Chaptal s'est laissé toucher. Il signe un bon de 600 fr. qui est joint à l'état remis à la comptabilité le 5 frimaire an X, et quatre jours plus tard il reçoit de Sophie Arnould cette belle lettre de remerciement.

Paris, ce Nonidy 9 frimaire, an X.

Mlle Arnould, Pensionnaire du gouvernement et du théâtre des arts.

Au Citoyen Chaptal, Ministre de L'intérieur.

Citoyen Ministre,

Recevez, avec la même Bonté, qui vous a fait me rappeler à votre souvenir, les assurances bien sincères de ma reconnaissance. Elle n'a, dans mon cœur, aucuns sentiments qui puisse l'égaller, que la haute es-

(1) Archives de l'Opéra.— Document inédit de Joseph-Etienne Esménard, courtisan de Bonaparte.

(2) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

time que sçait inspirer vos mérites ; et la considération avec laquelle je suis, Citoyen Ministre ; Votre très dévouée concitoyenne,

SOPHIE ARNOULD (1).

Tout le monde connaît la fin misérable de la célèbre chanteuse, de celle qui avait tant brillé, jadis, dans la société pervertie du prince d'Hénin, du riche Bertin, de M. de Monville, du duc de Fronsac, de Delisles de Sales, l'auteur d'un *Théâtre d'amour érotique* (2). Je ne m'y arrêterai pas. La vieille artiste-courtisane qui avait été tour à tour tribade et « mangeuse d'hommes », l'ancienne soupeuse des petites maisons galantes, racheta son passé par de longues misères de corps et d'âme, et disparut en 1802 (22 octobre), âgée de soixante-deux ans — elle était née en 1740, et non en 1744, — entourée de respect, de pitié et regrettée par son fidèle Dorval, comme elle aimait à désigner le comte de Lauraguais.

J'arrive à un point historique des plus curieux. MM. de Goncourt ont affirmé, bien à la légère, en plaçant vers 1799 l'incident dont je vais parler, que Lauraguais fournit une preuve de son assiduité auprès de la malade en écrivant à Barré, Radet et Desfontaines, auteurs d'un vaudeville en trois actes intitulé *Sophie Arnould*, une lettre de protestation.

Les fameux anecdotiers — je dénie le titre d'historiens aux fantaisistes thuriféraires de Marie-Antoinette — ont commis là, parmi tant d'erreurs grossières, une erreur incroyable.

La lettre qu'ils ont crue écrite du vivant de Sophie ne le fut que deux ans après sa mort, en octobre 1804. Elle était adressée à M. Dubois, préfet de la police de Paris. Je la donne en entier, pour la première fois :

Ce 17 Vendémiaire an XIII, à Paris.

Je commencerai, Monsieur, la Lettre que j'ai l'honneur de vous écrire, ainsi que Cicéron finit une des siennes à Atticus.

Κιχέρων ὁ φιλόσοφος τὸν πολιτικὸν Τίτον ἀσπάζεταιται...

Et comme le dit encore Cicéron, vous pourriés fort bien, depuis que vous êtes en place, avoir mis, ainsi que Cassius, votre philosophie à la cuisine ; *tua quidem* (philosophie) *in culinâ* ; et par conséquent avoir oublié les humanités, à mesure que vous vous êtes occupé des affaires humaines.

Vous serés bien aise qu'on vous dise que Cicéron devenu homme de Lettres, saluait Atticus devenu homme d'Etat, et se recommandait ainsi à son crédit ; et sans vous citer toujours Cicéron, quoi qu'il ait tout dit et tout embelli, je vous dirai, Monsieur, que ceci nous est d'autant plus

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

(2) Voir les *Théâtres clandestins*, par G. Capon et R. Yve-Plessis.

applicable que je suis jurisconsulte, depuis que vous n'êtes plus homme de loi, et qu'avant de défendre mes droits, je pense être dans le cas de réclamer celui que vous avés, de faire respecter les autres, en votre qualité de préfet de la police de Paris, et voici, Monsieur, l'occasion et l'objet de la prière que je vous adresse.

Le Journal de Paris d'hier 16 vendémiaire : article *nouvelles des sciences*, annonce aussi, comme une *nouvelle des lettres et des arts*, qu'on va incessamment donner au Vaudeville : *Les amans sans jambes* ou *Les amis de Mlle Arnould*. Que ce titre n'eût convenu autrefois, qu'à la plus ignoble parade de la foire, et convienne maintenant, ou non, à l'état des lettres et des arts ; ce n'est pas mon affaire, monsieur. Mais j'ai été l'amant ou l'ami de Mlle Arnould, toute sa vie : rien n'est plus connu, et comme de raison, encore plus au Vaudeville, qu'à la ville. Je ne sçaurais donc douter que l'auteur ou les auteurs des *Amis de Mlle Arnould*, ne me donnent sous un nom, sous une forme quelconque, un rôle dans cette pièce ; et, loin d'y consentir, je le veux si peu, que j'attaquerai en justice l'horrible licence de sa représentation, si elle est permise.

Je pourrais, à l'occasion du parti que je vous annonce, et pour le justifier, vous citer encore Cicéron, citant lui-même les Lois des Douze tables ; mais vous aimerés peut-être mieux que je vous parle d'une autorité moderne. Je vais donc vous rapeller, ce que répondit, Mme la Maréchale Lefebvre, étant au cercle d'une Dame, qui la priaît de lui raconter une histoire, qui l'avait amusée, mais dont elle ne se ressouvénait plus guère... : « *tredame, je le croyons bien ; l'histoire est drôle ; mais je ne voulons pas faire rire vos pisseuses.* » Ce mot me paraît excellent, et sans doute, il me sera permis d'en invoquer le sens et l'étendue.

J'ai l'honneur, Monsieur, de vous saluer, très
parfaitement.

LAURAGUAIS (1).

Il est de toute évidence que cette curieuse lettre de Blancas adressée au préfet de police en 1804 ne saurait avoir été envoyée en 1799 aux auteurs des *Amants sans jambes*. Elle eut pour effet d'apporter une modification au titre de la pièce, et l'on peut supposer que Baret, Radet et Desfontaines atténuèrent ce que leur vaudeville avait de trop satirique à l'endroit de Sophie Arnould et de son amant préféré.

Les erreurs que j'ai relevées dans les ouvrages biographiques des frères de Goncourt sont fort nombreuses, et j'aurai certainement l'occasion d'en redresser encore quelques-unes au cours de mes recherches.

Presque toutes ces erreurs proviennent d'une mauvaise méthode de documentation. MM. de Goncourt, par goût naturel, ainsi que le prouve leur *Journal*, ont cultivé surtout les *on-dit*. C'est ainsi qu'ils ont « enrichi » leur *Sophie Arnould* à l'aide de

(1) Autographe acquis par M. Charles Nutter et destiné aux Archives de l'Opéra.

l'Arnoldiana de Deville, annotée par l'antiquaire Millin. Or, l'ouvrage de Deville est une source de sottises et de mensonges, et les notes du fameux Millin ne sont que propos de vantard. La preuve de ceci ? dira-t-on. Elle existe dans un exemplaire de *l'Arnoldiana* annoté en 1814 par Henri d'Espinchal, ancien page de Louis XV, de Louis XVI et de Napoléon I^{er}. Ce personnage, qui fut mêlé à toutes les intrigues de la Cour et de la ville, se montre de bonne éducation dans ses dires, et sa discrétion donne du crédit à ce qu'il affirme. Il est fort regrettable que MM. de Goncourt l'aient ignoré. Ses annotations les auraient amenés à sacrifier quelques anecdotes graveleuses, à contrôler bien des faits et à serrer de plus près la vérité.

MARTIAL TENEO.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

En concluant que « notre représentation des sons n'est pas simple » alors qu'elle devrait l'être, M. Riemann nous avait promis « plus d'une raison » pour nous engager à partager son assurance et admettre sa proposition. L'examen de son syllogisme préliminaire permettrait mal d'estimer la précaution superflue et, jusqu'ici, nous ne sommes guère autorisés à accorder à sa conclusion d'autre valeur que celle d'une hypothèse, à quoi fait encore défaut le moindre commencement de preuve. Nous éprouvons une autre satisfaction en abordant l'exposé de ces raisons attendues. Nous allons pouvoir nous débarrasser d'une terminologie assurément savante, mais dont la profondeur abstraite et ambiguë semble idoine plutôt à réjouir un métaphysicien qu'à éclairer la pensée du flambeau d'une irrécusable précision.

Ce que M. Riemann, en effet, entend par « notre représentation des sons » (*Tonvorstellung*), c'est tout bonnement le résultat de ce qui se passe dans notre oreille. Inexistants dans l'onde sonore extérieure, les « sons inférieurs » seraient la conséquence inéluctable de la construction de notre appareil auditif, et trouveraient là les moyens de manifester une existence qu'on aurait le droit de qualifier, jusqu'à un certain point, d'objective, chacun en devant constater la réalité, aussi bien dans l'oreille de son voisin que dans la sienne propre.

Au fond, si nous savons fort bien que « nous entendons », nous ne savons pas du tout *comment* « nous entendons ». On a élaboré, à propos du mécanisme de l'audition, un grand nombre de théories assez diverses et souvent contradictoires, dont le résumé le plus superficiel nous entraînerait pour trop longtemps hors de notre sujet et serait d'ailleurs parfaitement inutile. Pour posséder, à peu près toutes, la valeur sérieuse et l'autorité de « l'hypothèse scientifique », ces théories, et jusqu'aux plus récentes, n'en demeurent pas moins encore aujourd'hui des

(1) Suite. Voir le numéro 1 du *Mercur musical*.

« hypothèses ». Quand il écrivit sa *Logique musicale*, en 1873, M. Riemann adopta la seconde hypothèse de Helmholtz, à laquelle les observations de Hensen, en modifiant ses premières idées, avaient déterminé le grand physicien.

Bien que la théorie de Helmholtz ait été vivement combattue depuis, et spécialement, chez nous, avec une incontestable compétence, par M. P. Bonnier, nous ne risquons pas grand'chose à l'accepter comme « hypothèse », et nous y sommes même bien obligés si, de ce point de départ préalable, nous voulons suivre le raisonnement de M. Riemann. Nous admettrons donc, avec celui-ci, que « nous avons, dans notre oreille, une véritable harpe en miniature, constituée par les fibres de notre membrane basilaire » (p. 8); que ces quelques milliers de fibres, de grandeur inégale et graduellement décroissante, correspondent respectivement à un son de hauteur différente; et que, d'après la manière dont elles sont tendues, « chacune de ces fibres peut se comporter comme une corde vibrant librement et entrer en vibration sous l'influence d'un son émis, correspondant à son propre son » (p. 11).

C'est le phénomène connu sous le nom de *vibration par influence*. « Si, dit Helmholtz, prenant deux diapasons semblables, ayant exactement la même durée de vibrations, on ébranle l'un d'eux au moyen d'un archet, l'autre commence à vibrer par influence, même en un endroit éloigné, et on l'entend continuer de résonner, si on éteint les vibrations du premier. » Il est nécessaire que les diapasons soient fixés sur des caisses résonnantes et se trouvent tous deux dans la pièce même où on opère. C'est l'expérience la plus curieuse, et certes la plus surprenante pour la disproportion entre la cause et l'effet, si on considère la masse d'acier mise en mouvement par des vibrations de l'air si faibles, qu'elles seraient impuissantes à ébranler même une barbe de plume interposée. Mais tous les corps sonores sont susceptibles, plus ou moins facilement, de vibrer par influence.

Quand on émet un son correspondant à sa longueur totale, une corde tendue vibre *totale*ment et donne le même son, lequel est et s'appelle « le son propre » de ladite corde.

M. Riemann admet donc que les fibres de la membrane basilaire constituent une harpe en miniature, dont les cordes sont aptes à vibrer par influence, comme toute corde tendue librement, par l'action du son correspondant à leur son propre. Ces prémisses posées et sous le bénéfice de ces hypothèses dont aucune, en somme, n'est invraisemblable *a priori*, M. Riemann continue : « Enfin il n'a pas échappé à Helmholtz que, si ces fibres se comportent vraiment comme des cordes tendues

librement, elles doivent être capables non seulement de vibrations *totales*, mais aussi de vibrations *partielles*, et que, par conséquent, le nerf correspondant devrait subir « l'excitation » résultant de vibrations partielles aussi bien que celle émanée de vibrations totales. » (P. 11.)

« Toutefois, dans l'oreille, on ne remarque rien de semblable », déclare à cet égard Helmholtz cité par M. Riemann. Nous verrons que celui-ci n'est pas embarrassé d'une telle réserve, ni gêné par cet autre avis, non cité, du même Helmholtz ajoutant que « la formation de vibrations partielles est vraisemblablement entravée par les attaches de la membrane basilaire ». Mais, avant d'examiner les conséquences qu'en déduit M. Riemann, il importe d'étudier cette nouvelle forme de division des cordes tendues, qui n'est pas l'un des moins merveilleux aspects du phénomène de la « vibration par influence ».

Ouvrons le couvercle d'un piano, pour que le son résonne librement. Puis, abaissons doucement la touche d'une note quelconque, sans frapper la corde avec le marteau, mais de façon à soulever l'étouffoir. Supposons que cette note soit un *Do* (2), octave d'un *Do* (1) fondamental ; si, d'un coup fort et bref, en abandonnant aussitôt la touche, nous frappons ce *Do* (1), la corde du *Do* (2) vibrera immédiatement par influence, sa vibration sera *totale*, et nous entendrons le son propre de cette corde, c'est-à-dire le *Do* (2). Si, en montant toujours vers l'aigu, nous soulevons successivement, de la même manière, les étouffoirs des notes *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), *SI bémol* (7), *Do* (8), *Ré* (9), *mi* (10), etc., c'est-à-dire la série des harmoniques du *Do* (1) fondamental, quand nous frapperons ce *Do* (1), chacune de ces cordes, plusieurs ou toutes ensemble vibreront « totalement » par influence et feront entendre leur « son propre ».

Il s'ensuit, d'une façon générale, que toute corde tendue librement, correspondant à l'un des harmoniques supérieurs d'un son fondamental, vibre par influence lorsque ce son fondamental est émis ; la vibration de la corde influencée est *totale* et produit le son propre de cette corde.

Cette seconde forme de vibration par influence se distingue déjà de la précédente. Nous avons vu, tout à l'heure, un diapason ou des cordes produisant, sous l'influence d'un son émis, un son de même hauteur. Nous constatons, à présent, la production d'un son d'une hauteur différente de celle du son excitateur. Toutefois, dans les deux cas, la vibration par influence est *totale*, et chaque corde fait entendre son « son propre ».

Maintenant, sur le même piano bien ouvert, faisons l'opération contraire. Appuyant doucement sur la touche, sans que le

marteau frappe la corde, soulevons l'étouffoir du *Do* (1) fondamental. Si, d'un coup fort et bref, nous frappons son octave, le *Do* (2), la corde du *Do* (1) vibrera aussitôt par influence. Mais, pour vibrer ainsi, elle se divisera spontanément en deux parties, formant deux « ventres » séparés par un « nœud », et elle fera entendre, non pas son propre son, mais le son du *Do* (2) frappé. Si nous recommençons l'expérience, après avoir laissé retomber et soulevé de nouveau pareillement l'étouffoir du *Do* (1), lorsque nous frapperons sa « douzième » ou *Sol* (3), la corde du *Do* (1) vibrera par influence en se divisant spontanément en trois ventres séparés par deux nœuds, et fera entendre le son du *Sol* (3) frappé. En continuant ainsi, sans oublier, chaque fois, d'abandonner la touche et de relever l'étouffoir du *Do* (1), si nous frappons successivement, montant toujours vers l'aigu, le *Do* (4), le *mi* (5), le *Sol* (6), le *SI bémol* (7), le *Do* (8), le *Ré* (9), le *mi* (10), le *FA dièse* (11), le *Sol* (12), etc., la corde du *Do* (1) vibrera chaque fois par influence, en se divisant spontanément en 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 parties et fera entendre successivement tous ces sons divers. Ici la vibration par influence est dite *partielle*.

Quand nous entendons tous ces sons différents, nous ne pouvons douter qu'ils soient tous produits successivement par la seule corde du *Do* (1), puisque, après le coup bref, l'étouffoir est retombé sur la corde frappée et en éteint les vibrations ; tandis que nous entendons toujours le son correspondant aussi longtemps que nous tenons abaissée la touche du *Do* (1), et que ledit son cesse aussitôt d'être entendu, dès que nous enlevons notre doigt. On peut aussi s'assurer facilement que c'est bien cette corde du *Do* (1) qui vibre, en plaçant dessus des brins de paille ou des barbes de plume.

Il s'ensuit que toute corde tendue librement vibre par influence, lorsqu'on émet un son correspondant à l'un de ses harmoniques supérieurs ; la vibration de la corde influencée est alors *partielle* et produit le son de l'harmonique émis.

Mais il faut remarquer que, si les harmoniques frappés font respectivement, pour un temps donné 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *plus* de vibrations que le *Do* (1) fondamental, celui-ci fait naturellement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *moins* de vibrations, dans le même temps, que chacun desdits harmoniques. Nous pouvons donc recommencer l'expérience en frappant un son aigu, toujours le même, qui fera vibrer par influence les cordes correspondant à des sons faisant respectivement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *moins* de vibrations pour un temps donné. Il suffira pour cela que ce même son aigu frappé soit successivement l'harmonique supérieur 2, 3, 4, 5, 6... ou autre, *des sons propres* des cordes

devant vibrer successivement par influence. Or, ces sons propres correspondent naturellement à un nombre de vibrations qui est $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, etc., du nombre de vibrations du son frappé, et constitueraient donc, s'ils étaient entendus, la série des « sons inférieurs » de M. Riemann.

Et en effet, si nous choisissons, vers l'aigu, un son faisant 1 vibration pour un temps donné, soit *Do* (1), et que, descendant vers le grave, nous soulevions successivement les étouffoirs des sons *Do* ($\frac{1}{2}$), *Fa* ($\frac{1}{3}$), *Do* ($\frac{1}{4}$), *la bémol* ($\frac{1}{5}$), *Fa* ($\frac{1}{6}$), etc., chaque fois que nous frapperons le *Do* (1) aigu, toutes les cordes correspondantes vibreront successivement par influence, en se divisant spontanément en 2, 3, 4, 5, 6, etc. parties, et feront entendre, toutes et exclusivement, le son *Do* (1) aigu frappé.

Ce phénomène est absolument identique à celui que nous venons de constater tout à l'heure. Chacune de ces cordes vibre *partiellement*, par influence, sous l'action d'un de ses harmoniques supérieurs, puisque *Do* (1) est ici l'harmonique supérieur 2 de *Do* ($\frac{1}{2}$), l'harmonique 3 de *Fa* ($\frac{1}{3}$), l'harmonique 4 de *Do* ($\frac{1}{4}$), l'harmonique 5 de *la bémol* ($\frac{1}{5}$), etc.

Le tableau suivant résume ces expériences à l'égard d'un son moyen, *Do* (1), émis ou frappé. Au-dessus de ce son frappé (S. frp.) on trouve, dans la première colonne, les cordes vibrant *totalelement* par influence (C^{de} v. t.), lesquelles correspondent aux sons que ce *Do* (1) a pour harmoniques supérieurs. Au-dessous, se trouvent les cordes vibrant *partiellement* par influence (C^{de} v. p.) et correspondant aux sons dont ce *Do* (1) est successivement l'harmonique supérieur. Dans la seconde colonne, on voit les sons produits (S. pr.) dans les deux cas, par les cordes vibrant par influence. Le tableau s'arrête au son 8, ou triple octave supérieure ou inférieure du son moyen *Do* (1) frappé.

C ^{de} v. t. — <i>Do</i> (8).	. . .	S. pr. — <i>Do</i> (8)
» — <i>SI bémol</i> (7).	. . .	» — <i>SI bémol</i> (7)
» — <i>Sol</i> (6).	. . .	» — <i>Sol</i> (6)
» — <i>mi</i> (5).	. . .	» — <i>mi</i> (5)
» — <i>Do</i> (4).	. . .	» — <i>Do</i> (4)
» — <i>Sol</i> (3).	. . .	» — <i>Sol</i> (3)
» — <i>Do</i> (2).	. . .	» — <i>Do</i> (2)

S. frp. = *Do* (1)

C ^{de} v. p. — <i>Do</i> ($\frac{1}{2}$).	. . .	S. pr. — <i>Do</i> (1)
» — <i>Fa</i> ($\frac{1}{3}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)
» — <i>Do</i> ($\frac{1}{4}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)
» — <i>la bémol</i> ($\frac{1}{5}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)
» — <i>Fa</i> ($\frac{1}{6}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)
» — <i>RE</i> ($\frac{1}{7}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)
» — <i>Do</i> ($\frac{1}{8}$).	. . .	» — <i>Do</i> (1)

Tel est le résultat de la vibration par influence des cordes tendues librement, auxquelles M. Riemann assimile les fibres de la membrane basilaire, située dans notre oreille interne ; — et, que le son excitateur émis soit « complexe » (comme dans notre expérience au piano), ou qu'il soit « simple », le résultat reste toujours le même.

Il est important de se rappeler, ici, la dernière observation de M. Riemann. « Si, dit-il, ces fibres se comportent vraiment comme des cordes tendues librement, elles doivent être capables de vibrations par influence *totales* et *partielles*, et le nerf correspondant devrait recevoir aussi bien l'excitation des vibrations *partielles* que celle des vibrations *totales*. »

« Donc (1), continue M. Riemann (p. 12), sous l'influence d'un son *Do* (1) émis ou frappé, la fibre dont le son propre est l'octave inférieure, ou *Do* ($\frac{1}{2}$), devrait vibrer en se divisant en deux ventres séparés par un nœud ; mais le nerf correspondant excité devrait *télégraphier* un *Do* ($\frac{1}{2}$). » Pareillement, sous l'influence du même *Do* (1), la fibre dont le son propre est la douzième inférieure, ou *Fa* ($\frac{1}{3}$), devrait vibrer en se divisant en trois ventres séparés par deux nœuds ; mais le nerf correspondant « télégraphierait » un *Fa* ($\frac{1}{3}$). « Par conséquent, tout son *simple* venant frapper l'oreille devrait être accompagné ainsi de toute la série de ses sons *inférieurs*, — par exemple, pour *Do* (1), des sons *Do* ($\frac{1}{2}$), *Fa* ($\frac{1}{3}$), *Do* ($\frac{1}{4}$), *la bémol* ($\frac{1}{5}$), *Fa* ($\frac{1}{6}$), etc., — perçus avec une intensité graduellement décroissante, à mesure qu'on descend vers le grave. »

On n'a pas été sans remarquer que M. Riemann introduit ici négligemment une nouvelle hypothèse, où le « nerf correspondant » joue un rôle essentiel.

Quand, sous l'influence d'un *Do* (1) plus aigu, émis ou frappé, la corde de piano d'un *Fa* ($\frac{1}{3}$) plus grave vibre partiellement en trois ventres séparés par deux nœuds, cette corde transmet à la table d'harmonie de l'instrument le *Do* (1) aigu excitateur, et c'est ce même son *Do* (1) que — pour parler comme M. Riemann — la table d'harmonie « télégraphie » à notre oreille. M. Riemann ne nous dit pas à qui ou à quoi le « nerf correspondant » envoie son télégramme afin de « provoquer des vibrations cérébrales (*Hirnschwingungen* », p. 11) ; mais, tandis que la fibre, dont le son propre serait *Fa* ($\frac{1}{3}$), « se comporte comme une corde tendue librement » sous l'influence

(1) Je traduis textuellement le passage, en changeant seulement le nom de la note prise pour point de départ, et qui chez M. Riemann est un *mi*. Je lui substitue le *Do* (1) du tableau précédent, afin qu'on puisse suivre plus commodément, sur ce tableau, les explications et déductions de M. Riemann.

d'un *Do* (1) émis, se divise spontanément de la même manière que la corde de piano considérée, le nerf télégraphiste reçoit et expédie non pas le son *Do* (1) correspondant à cette forme de vibration *partielle*, mais le *Fa* ($\frac{4}{3}$), son propre de la corde influencée, et correspondant à sa vibration *totale*.

Il n'est pas absolument indispensable de posséder la méfiance de saint Thomas, pour reconnaître à ce mode de « télégraphisation » spéciale un caractère au moins hypothétique. On en pourrait se sentir assez naturellement engagé à revenir un instant sur ses pas, et, afin de se rendre compte du chemin parcouru insensiblement en passant de l'une à l'autre, d'énumérer les hypothèses successives apportées, par M. Riemann, à l'appui de sa démonstration.

Nous allons les exposer à la file.

1^{re} Hypothèse. — *Nous avons dans l'oreille une harpe en miniature, constituée par les fibres de notre membrane basilaire.*

2^e Hypothèse. — *Ces fibres, de grandeur inégale et graduellement décroissante, correspondent à des sons de hauteur différente.*

3^e Hypothèse. — *Chacune de ces fibres est accordée à un son unique, de hauteur déterminée et invariable, qui est le « son propre » de la fibre.*

4^e Hypothèse. — *Le mode d'attache et de tension des fibres de la membrane basilaire permet de les assimiler à des cordes tendues librement.*

5^e Hypothèse. — *De même que les cordes tendues, ces fibres peuvent vibrer « totalement » par influence, quand un son SIMPLE de même hauteur que leur « son propre » est émis ; et, dans ce cas, pareillement aux cordes, ces fibres produisent leur « son propre », que « télégraphie » le nerf correspondant.*

6^e Hypothèse. — *Comme les cordes tendues, ces fibres peuvent vibrer aussi « partiellement » par influence, lorsque l'un de leurs harmoniques supérieurs est émis sous la forme d'un son SIMPLE.*

7^e Hypothèse. — *Mais, quoique ces fibres se comportent alors absolument comme les cordes tendues, se divisent spontanément pour réaliser la forme de vibration nodale adéquate au son de l'harmonique émis, le « nerf correspondant », au lieu de ce son de hauteur corrélative à la vibration « partielle » des cordes et des fibres, « télégraphie » le « son propre » de la fibre influencée, c'est-à-dire le son qui résulterait de la vibration « totale » de ladite fibre.*

Enfin les agissements de ce « nerf correspondant », incapable de « télégraphier » autre chose que le son propre de la fibre,

quel que soit le mode de vibration par influence, nous acculent à cette

8^e Hypothèse. — *Chacune des fibres de la membrane basilaire aboutit à un nerf unique, lequel est son « nerf correspondant ». Chacun de ces « nerfs correspondants » répond exclusivement à l'excitation provenant des vibrations d'une seule et même fibre, et la réaction de ce nerf reste toujours immuablement identique, quelle que soit la forme de l'excitation.*

Je n'ajouterai pas la présomption à l'incompétence, pour oser décider, ici, jusqu'à quel point cette 8^e hypothèse peut être aventureuse. Constatons simplement que, d'après Hensen et Helmholtz, M. Riemann estime le total des fibres de la membrane basilaire à « environ 3.000 » (p. 11) ; et que, d'autre part, le même Hensen, cité par W. Preyer (*Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung*, p. 41), évalue à 16.400 le nombre des fibres terminales du nerf auditif dans le limaçon.

Mais l'ensemble des hypothèses de M. Riemann entraîne une autre et inévitable conséquence. Si les fibres de la membrane basilaire vibrent par influence, à l'instar des cordes tendues librement, non seulement par vibration *totale*, quand leur son propre est émis ; mais par vibration *partielle*, lorsque c'est un de leurs harmoniques supérieurs qui est produit, ces fibres devront nécessairement aussi vibrer par influence, lorsque leur son propre sera l'un des harmoniques supérieurs du son excitateur émis. Leur vibration sera alors *totale*, et les « nerfs correspondants », qui sont capables de transformer leur vibration *partielle* en *totale*, pour « télégraphier » la série des « sons inférieurs » du son émis, auront moins de peine encore à « télégraphier » le son propre de ces fibres, résultat de leur vibration *totale*, et en même temps la série des « harmoniques supérieurs » du son excitateur émis. (Voir le tableau précédent.)

Il nous faudrait donc conclure, en nous servant des mots mêmes que nous avons vu M. Riemann employer plus haut à propos des « sons inférieurs » :

« Par conséquent, tout son *simple* venant frapper l'oreille devrait être accompagné ainsi de toute la série de ses » harmoniques supérieurs, — « par exemple, pour *Do* (1), des sons » *Do* (2), *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), etc. — « perçus avec une intensité graduellement décroissante à mesure qu'on » monte vers l'aigu.

Mais, s'il en était ainsi, nous n'entendrions jamais de sons « simples », c'est-à-dire dépourvus d'harmoniques supérieurs. Les sons, produits par des diapasons et des résonateurs associés, seraient une simple vue de l'esprit, et l'expérience de Helmholtz ressortirait à la niaiserie pure ou à la mystifica-

tion. Les réponses recueillies par Preyer accuseraient la connivence ironique de musiciens concertés pour jouer une bonne farce à l'interrogateur. Les « jeux de fourniture » de l'orgue seraient l'héritage fallacieux d'un passé ignorant ou barbare. Leur maintien apparaîtrait plus inconcevable même que leur invention. Enfin nous n'aurions plus aucune raison de distinguer les uns des autres le timbre de la flûte aux harmoniques peu nombreux et faibles, le timbre de la trompette aux harmoniques forts et pénétrants, et celui de la clarinette à qui font défaut les sons partiels pairs.

Cependant, grâce à l'absence de ces harmoniques pairs, en entendant une mélodie exécutée simultanément par deux clarinettes à un intervalle de double octave, nous ressentons l'impression d'un timbre creux et nasillard. Nous appelons strident le timbre de la trompette. La douceur molle et plate de la flûte en arrive à nous exaspérer. La monotonie incaractérisée des grands tuyaux bouchés de l'orgue déconcerte notre sensation ; et, même avec l'aide des résonateurs, notre oreille est impuissante à percevoir des harmoniques dans les sons « simples » produits par des diapasons associés à des tubes résonnants. Enfin, les observateurs interrogés par Preyer étaient, pour la plupart, inconnus les uns aux autres.

Il est donc avéré que, si, encore aujourd'hui, notre oreille distingue et isole malaisément les divers harmoniques d'un son émis, même quand celui-ci en est réellement accompagné, en tout cas, elle ne les perçoit que là où ils sont, et n'en reçoit que l'impression strictement adéquate, correspondant à leur nombre, leur force ou leur faiblesse ; bref, que notre sensation n'en éprouve les effets que lorsque ces harmoniques existent objectivement « dans l'onde sonore venant frapper notre oreille ».

Nous sommes donc obligés, par ces faits autant que par les assertions précédentes de M. Riemann, d'admettre et de formuler une

9^e Hypothèse. — *Cependant, les fibres de la membrane basilaire, aptes à vibrer comme des cordes tendues ; vibrant « totalement » par influence si un son SIMPLE, de même hauteur que leur son propre, est émis ; vibrant « partiellement », d'autre part, sous l'influence d'un son SIMPLE équivalent à un de leurs harmoniques, tandis que le « nerf correspondant télégraphie » un son de hauteur corrélative à leur vibration « totale » ; — ces fibres ne vibrent pas lorsque leur son propre est l'un des harmoniques du son SIMPLE excitateur émis, ou, du moins, « le nerf correspondant » ne « télégraphie » alors RIEN DU TOUT.*

Mais tout cela fait déjà pas mal d'hypothèses, dont quelques-unes frisent l'invraisemblance — si j'ose dire — au petit fer.

Avec la meilleure des bonnes volontés, il n'est guère possible d'accorder que M. Riemann ait ainsi démontré « l'existence réelle des sons inférieurs », même simplement « dans notre sensation ».

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.



L'abondance des matières nous contraint à remettre à notre prochain numéro la suite de l'Étude de Louis Laloy sur le Drame musical moderne (III: Gustave Charpentier).





REVUE DE LA QUINZAINE

LE SCANDALE DU PRIX DE ROME

Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud et on ne le laissera pas refroidir. Ce ne serait guère le moment, du reste, à l'heure où le soleil estival s'annonce enfin propice aux transpirations des mères, aux pâmoisons secourables des élèves et à la cuisine des vieux routiers matois manipulant des jurys exténués, menu traditionnel des concours prochains et publics de notre Conservatoire, sans compter les incidents orageux coutumiers dont le thermomètre à lui seul pourrait fournir l'excuse. Le récent jugement « préparatoire » au Prix de Rome a fait quelque potin dans notre Landerneau musical ; le bruit en parvint, dit-on, jusqu'en haut lieu. Une curiosité légitime inciterait le plus indifférent des mélomanes au désir de tirer cette aventure au clair. Pour se former une opinion impartiale, il faut savoir d'abord exactement de quoi il s'agit. Au fond, c'est ce qu'on connaît peu ou mal. En 1900, M. Constant Pierre a publié un énorme volume qui contient, outre une profusion de renseignements précieux, les textes et décrets régissant la matière et, d'une façon générale, tout ce qui concerne celui de nos établissements nationaux aujourd'hui plus couramment dénommé « la Maison Dubois ». « Tout Français ou naturalisé, n'ayant pas trente ans accomplis au 1^{er} janvier de l'année où s'ouvre le concours », peut postuler pour la Villa Médicis. Le lauréat reçoit de l'Etat une pension de 3.510 francs pendant quatre années, lesquelles il lui est enjoint de partager entre l'Italie, l'Allemagne et l'Autriche, avec séjour loisible en France pour la dernière. A partir de l'expiration de ce terme et grâce à la fondation Pinette, une rente annuelle de 3.000 francs lui est servie durant un laps égal. Assurément, ce n'est pas le Pérou ; du moins, cela suffit-il pour assurer, un peu strictement, huit années de vie modeste, mais indépendante, à un jeune artiste sincère, lui permettant de travailler à sa guise, d'attendre le succès, de préparer peut-être la gloire. Il ne faut pas être trop exigeant « au jour d'aujourd'hui », comme on dit à Grenelle. Un rapporteur de notre dernier budget nous dévoile, imprimé, le montant de notre prodigalité officielle et démocratique, avec un total de 13 millions affectés à tous les Beaux-Arts réunis. A la trois cent quarante-sixième page de son livre, M. Constant Pierre nous apprend que, jadis, « avant 1789 », les tyrans qui nous opprimaient dépensaient « plus de 20 millions » rien que pour notre musique, entre la Circoncision et la Saint-Sylvestre. Que les temps sont changés à l'égard de la pauvre ! En tout cas, même en négligeant l'abaissement formidable de la valeur de l'argent depuis plus d'un siècle, sans même évoquer la graduelle disparition des maîtrises, l'anxiété des organistes réduits

à la portion congrue, la simple comparaison de ces chiffres établit le rôle vital d'une institution comme celle du Prix de Rome, pour l'avenir de notre art sonore au milieu d'une société qu'un américanisme envahissant semble détourner toujours plus des préoccupations désintéressées et hautes.

Le « concours définitif » est précédé d'un « concours d'essai », lequel a pour objet la confection d'une « fugue vocale à quatre parties » et d'un « chœur à quatre voix, au moins, avec orchestre ». Naturellement, il n'est pas question de faire un chef-d'œuvre. La chose doit être bâclée en six jours et démontrer simplement la possession d'un certain « métier » acquis, nécessaire pour être admis utilement à l'épreuve subséquente et finale. Aussi ne fut-on pas peu ahuri, cette année, d'avoir à constater l'échec de deux des concurrents, ayant obtenu précédemment chacun un « second Prix de Rome », M^{lle} Fleury, élève de M. Widor, et M. Maurice Ravel, élève de M. Gabriel Fauré. Entre toutes les stupéfactions que nous réservait cet examen désormais célèbre, celle-ci, à coup sûr, était la plus déconcertante puisque, dans ce jury si sévère, la majorité des suffrages appartenait aux mêmes et identiques membres de l'Institut qui, hier, avaient couronné les deux évincés d'aujourd'hui. Bien informé que, depuis leur demi-victoire, ni l'un ni l'autre n'avait attrapé une fièvre typhoïde ou analogue et pâti de ses conséquences, on en donnait de toutes parts au chat une langue unanime. Heureusement, les reporters n'ont pas raté si belle occasion d'interviewer quelques sous-immortels. Les réponses, à la vérité, furent un peu ébouriffantes.

D'un ton léger non moins que serein, M. Paladilhe assura tout d'abord sans ambages : « Ce sont des criailleries sans importance de candidats malheureux... » — Qu'entendait-il par là ? Voulut-il dire que les deux retoqués étalèrent une incapacité irrémédiable en présence du devoir imposé ? Alors, on pourrait demander à M. Paladilhe pourquoi lui et ses collègues avaient octroyé, la veille, à de tels cancres, une récompense qui les proclamait presque dignes d'habiter la Villa Médicis. Car on sait ce que vaut l'aune de la fugue enseignée et prisée dans notre Conservatoire. M. Théodore Dubois en révéla quelques échantillons primés, dans son *Traité* sur la matière et, même, il y joignit, à titre didactique, des fruits de son inspiration. La puérilité de ce machinal exercice en ressortait si péremptoirement manifeste que le cerveau le plus obtus ne saurait guère ne pas correctement s'en tirer selon la requise formule et que l'unique difficulté plausible apparaissait d'y égaler la platitude directoriale. Mais M. Paladilhe ignore moins que quiconque, aussi bien que ses consorts en l'espèce, que, si le « concours d'essai » ne peut être qu'une pure formalité réglementaire pour un postulant déjà pourvu d'un « second prix de Rome », ladite épreuve ne constitue pas autre chose pour le plus grand nombre des inscrits. Tous sont des élèves de la maison où le verdict est prononcé et se présentent généralement sur l'avis autorisé de leurs professeurs ; la plupart ont produit et publié des ouvrages prouvant leur habileté d'écriture, quelquefois plus et mieux qu'un métier remarquable. En fait, il n'y a pas de *candidats*, au sens strict du mot, dans la circonstance. Il ne s'agit pas, pour ceux-ci, d'une sorte de composition d'examen pédagogique pouvant entraîner fatalement l'exclusion de l'un d'eux d'après le seul contenu de la copie livrée, voire pour insuffisance matérielle dans l'exécution de la tâche exigée par les règlements administratifs. M. Paladilhe le sait fort bien, puisqu'il faisait partie lui-même du jury « préparatoire » qui n'hésita pas naguère à admettre au concours de Rome un autre élève de M. Lenepveu, M. Crocé-Spinelli, lequel, n'ayant pu terminer sa fugue dans les délais prescrits, l'avait remise inachevée. Décidément, il fait bon d'être élève de M. Le-

nepveu, rue Bergère ; — car on sait aussi que, cette fois, *tous les « candidats » heureux* sortaient de la classe de cet invraisemblable professeur et membre de notre Institut pour la section musicale.

M. Paladilhe n'oserait pas, sans doute, essayer de nous faire accroire qu'un musicien de l'envergure de Maurice Ravel ne fut pas capable de venir à bout du programme élémentaire de ce « concours d'essai ». Les œuvres éditées du recalé rendaient superflu d'invoquer son « second Prix de Rome », et le précédent de M. Crocé-Spinelli répondait surabondamment à l'objection d'une défaillance accidentelle. Mais, M. Paladilhe aurait pu répondre tout bonnement que, parmi les dix-sept concurrents, il devait forcément rester sur le carreau onze « candidats malheureux », car les textes en vigueur n'autorisent que six élus. Il fallait donc choisir, même entre des talents d'équivalente apparence. Certes, on n'a pas le droit de dénier *a priori* que les « candidats » préférés ne soient doués des dons musicaux les plus rares. Admettons qu'ils aient tous du génie ; comme aucun d'eux n'a publié jusqu'ici quelque production comparable au seul *Quatuor à cordes* de Maurice Ravel, on ne saurait refuser à celui-ci la faveur de la même hypothèse. Si on n'a aucune preuve positive de la supériorité de ses vainqueurs, on posséderait plutôt le contraire de ce qui pourrait laisser soupçonner l'infériorité du « candidat malheureux ». Toutes choses égales, à tout le moins, Maurice Ravel mérite évidemment, autant que n'importe lequel de ses rivaux privilégiés, de concourir à un Prix de Rome éventuel et à ses avantages. Or, né le 7 mars 1875, il avait atteint cette année la limite d'âge qui lui interdit désormais tout espoir à venir, tandis que son plus vieux concurrent, M. Dumas, vit le jour en 1877 ; un autre, M. Gaubert, en 1879 ; en 1880, M. Gallois, et M. Marcel Rousseau en 1882 ; ayant ainsi respectivement 2, 4, 5 ou 7 ans devant eux pour se présenter de nouveau au « concours d'essai » et décrocher peut-être la timbale consécutive. A défaut de toute autre considération, celle-ci était de poids assez légitime pour influencer gravement sur la sentence de M. Paladilhe à l'égard d'un ancien lauréat distingué par lui-même. On pouvait supposer que contraint de lui fermer à tout jamais les portes de la Villa Médicis au risque de briser sa carrière, ce juge intègre en eût déploré l'obligation cruelle, nécessitée par l'incommensurable suprématie d'adolescents triomphateurs.

On se serait non moins incommensurablement trompé. Loin d'éprouver quelque trouble secret ou d'exprimer quelque condoléance platonique, la suite de son interview rapporte qu'il s'écria : « Le ministre des Beaux-Arts s'est ému de ce jugement, paraît-il ; moi, je m'en moque absolument ! » L'exactitude des termes est généralement trop incertaine, en pareille espèce, pour qu'on puisse reprocher à l'interrogé l'ambiguïté de la phrase ainsi construite, ni décider, sans savoir bien au juste de qui ou de quoi M. Paladilhe « se moque absolument », si l'interrogateur n'a pas atténué peut-être, en ces syllabes, l'énergie d'un épanchement moins académique. Mais le mot, au surplus, ne changerait rien à la chose. Il demeure avéré que M. Paladilhe envisage d'un cœur tranquille, d'une âme satisfaite et prête à s'en vanter, les résultats de son verdict. Que celui-ci ait provoqué les protestations, non pas seulement des « candidats malheureux », mais de certains professeurs renommés de notre Conservatoire, M. Paladilhe « s'en moque absolument » ; que sa proclamation ait spontanément indigné les esprits indépendants et mis en rumeur tout le monde musical, M. Paladilhe « s'en moque » autant que de ce que peut penser son ministre ; il « s'en moque » autant que du sort et de la qualité de ses victimes. De tout ce qu'on peut dire ou penser, de tout ce qui peut advenir, M. Paladilhe « s'en moque » et s'en contremoque avec la désinvolture et la sérénité du papa de Claudine.

M. Paladilhe, en effet, est sûr de soi, car il a jugé en toute conscience. Hélas ! on ne découvre pas la moindre raison d'en douter. Il a jugé selon son goût remorqué par sa compétence. La notoriété de celle-ci, toutefois, ne s'atteste pas des plus répandues dans l'univers. Le génie de M. Paladilhe semble afficher la modestie de la violette, sans s'être trahi jamais par quelque bien flagrant parfum. On connaît surtout de lui l'accompagnement d'une mélodie populaire, *la Mandolinata*, rapportée d'outre-monts pour nos orgues de Barbarie. Tous les ans, à l'occasion des concours conservatoires, on se souvient qu'il existe en lisant son nom parmi ceux des jurés ; bien des gens se demandent qui est ce M. Paladilhe et seraient fort surpris d'apprendre qu'il est de l'Institut. Il n'apparaît donc pas surérogatoire de recourir à l'érudition de M. Constant Pierre, pour exhumer et divulguer les titres en l'honneur de quoi cet illustre inconnu est appelé périodiquement à exercer une magistrature intéressant l'existence même et le développement de notre art musical. M. Paladilhe (Emile) naquit à Montpellier le 3 juin 1844 et, — sauf erreur d'impression, — se dénonça d'abord enfant prodige incontestable, au témoignage de ces extraits des palmarès ; « Piano : 2^e prix (1856) ; 1^{er} prix (1857). Contrepoint et fugue : 1^{er} accessit (1856). Orgue : 2^e accessit (1858) ; 1^{er} accessit (1859) ; 2^e prix (1860). Rome : mention honorable (1859) ; 1^{er} prix (1860). » Assurément, la liste de ces succès attesterait peut-être plus de persévérance que de génialité insigne. Il n'en est pas moins peu commun de remporter son premier laurier de pianiste à douze ans, et le grand prix de Rome à seize. Entre temps, il avait commis deux œuvres de jeunesse, *le Chevalier Bernard* (1858) et *la Reine Mathilde* (1859), non représentés. Douze ans après son Prix de Rome, il fit jouer un acte, *le Passant* (1872), puis *Suzanne*, trois actes (1878). Cet effort lui valut bientôt la croix de chevalier de la Légion d'honneur (1881). Stimulé sans doute par cet encouragement imprévu, il produit les trois actes de *Diana* (1885) et les cinq de *Patrie* (1886). Enfin, en 1892, il publiait *les Saintes Maries de la mer*, et l'Institut lui offrait un fauteuil. Il semble s'y être endormi depuis pour ne plus rêver qu'aux examens de Conservatoire, encore que M. Constant Pierre note aussi une *Messe solennelle* et une *Symphonie en mi bémol* sans en fixer la date. Mais M. Paladilhe est un homme heureux dont le sommeil est béni de la Providence. En 1897, une rosette y vint en tapinois remplacer le ruban qui rougissait sa boutonnière.

La quantité, dans ce bagage, est plutôt mince : elle est phénoménale au prix de sa qualité. Tout cela ne survit, pour l'intitulé, que par la charité de quelques dictionnaires ou gît dans l'arrière-boutique des infortunés éditeurs. Son néant porterait ombrage à la suprême inanité d'un Lenepveu. On a pu reprendre *Xavière* durant trois ou quatre soirées : on n'oserait pas annoncer un acte de *Patrie*. Il est assez piquant que, chargé d'apprécier les fugues du « concours d'essai » et s'y montrant aussi tranchant qu'impitoyable, M. Paladilhe n'ait pu jadis obtenir mieux qu'un accessit en la matière. Il est étrange jusqu'à l'inconcevable qu'une nullité de son acabit soit investie du pouvoir de juger non pas seulement un Ravel, un Ducasse ou Marcel Rousseau, mais le moins talentueux des jouvenceaux musicastres. Il est inouï qu'une impuissance aussi péremptoirement démontrée que la sienne puisse voisiner avec un Saint-Saëns, un Reyer ou même un Massenet dans des jurys, pour y décider sans appel de l'avenir d'un jeune artiste. Mais M. Paladilhe « se moque absolument » de tout cela. Fier comme Artaban, il palabre, et son inconscience est désarmante. Il semble né coiffé ; d'ailleurs on l'a décoré deux fois pour ses fours ou pour ses beaux yeux ; il est de l'Institut... Mais, au fait, pourquoi donc en est-il ? MM. Dubois et Lenepveu enseignaient au Conservatoire ; leur chaire et leur emploi hié-

rarchisé pourraient passer pour un prétexte, à la rigueur. Mais lui, quelle cause obscure l'introduisit sous la Coupole ? Qui ou quoi l'y sut signaler, y soutint sa candidature ou l'imposa d'emblée ? Je vais tâcher d'avoir des renseignements sur l'Institutisation de M. Paladilhe, afin d'élucider cet excitant mystère à l'intention des lecteurs intrigués. Si l'enquête s'en émouvait, j'oserais suivre son exemple et déclarer que « je m'en moque absolument ». En service de presse autant, j'espère, que de « concours préparatoire », le devoir professionnel avant tout !

(A suivre.)

JEAN MARNOLD.



LE MONUMENT BEETHOVEN

Un comité de patronage s'est formé en vue d'ériger un monument à Beethoven sur une des places de Paris, s'il en est une encore dépourvue de statue.

Des fêtes plus ou moins musicales ont été données au Trocadéro, au théâtre Sarah-Bernhardt, dans le but de réunir les fonds nécessaires.

Ce monument serait dû au ciseau d'un jeune sculpteur, M. José de Charmoy, et serait actuellement en cours d'exécution.

Un article élogieux, bien qu'avec quelques réticences, a paru dans la *Plume* (1^{er} mai 1905).

Des reproductions photographiques ont été envoyées au journal *Musica* (numéro consacré à Beethoven). Ayant eu l'idée de montrer ces reproductions à l'un des membres, et non le moindre, je vous prie de le croire, du Comité d'honneur, j'ai constaté avec stupeur qu'il ignorait totalement ce monument, n'en connaissait ni une esquisse, ni une maquette, et que, ne l'ayant convié à aucune séance d'examen, on n'avait en aucune manière sollicité son approbation.

Tout cela n'est-il pas un peu suspect ? Nous assistons, semble-t-il, à un langage en règle, à une sorte — si j'ose dire — de montage de coup. Quel est le but poursuivi et qui donc se cache derrière ce Comité de patronage, dont la bonne foi, en raison des personnalités qui le composent, ne saurait être suspectée ?

S'agirait-il moins de la vieille gloire de Beethoven, — assez bien établie, je pense, pour n'avoir pas besoin de recourir à l'équilibre douteux de quelques blocs mal taillés, — que de la jeune et impatiente vanité de M. J. de Charmoy ?

Sur quelles œuvres antérieures, sur quelles garanties se fonde-t-on pour accorder à ce sculpteur une telle confiance, pour accepter de lui, les yeux fermés, une œuvre dont on ne connaît encore que des projets et des fragments ?

Et puisqu'on s'est décidé sur ces projets et ces fragments, j'ai le droit de déclarer qu'à mon avis il n'y a là qu'une ébauche ridicule, d'un romantisme non moins grossier que prétentieux, nullement représentative, à aucun titre, de Beethoven et de son génie.

Je serais désolé de méconnaître un chef-d'œuvre, — mais encore plus désolé d'assister — complice silencieux — à une prétendue glorification de Beethoven, uniquement destinée à servir les visées ambitieuses de quelque petit arriviste sans scrupule. Beaucoup de musiciens, je le sais,

partagent mon sentiment. Tous les musiciens ont, en cette occasion, le devoir d'être inquiets, le droit d'être rassurés.

Il faut que le Comité de patronage qui patronne M. de Charmoy sache bien que nous ne sommes pas d'humeur à nous laisser imposer sans protestation une injurieuse et grotesque effigie, en quoi il nous serait impossible de reconnaître l'image du maître telle que chacun de nous la porte en son cœur.

ALBERT GROZ.



DÉODAT DE SÉVERAC.

Le concert du 25 mai, à la *Schola Cantorum*, consacré entièrement aux œuvres de ce jeune musicien, a comblé les espérances qu'avait fait naître, voici deux ans, je crois, ce *Chant de la Terre*, où une finesse de lignes toute méridionale s'alliait à une douceur émue et légèrement attristée. M^{lle} Selva nous a redit, pour commencer, ces Géorgiques musicales ; on sent, à l'entendre, qu'elle les aime et en comprend l'intime poésie. Parmi les mélodies qui vinrent ensuite, j'ai surtout aimé celles qu'a chantées M^{me} Legrand : l'*Éveil de Pâques* de Verhaeren, et le *Rêve*, d'Edgard Poë ; la première est d'une couleur charmante, et la seconde a des accents vraiment émouvants. L'histoire du *Petit soldat de plomb*, pour piano à quatre mains, est une jolie espièglerie, où les thèmes connus de la *Retraite*, ou de l'*Extinction des feux*, ou de la *Marseillaise*, se combinent avec la sérénade ou la plainte du petit soldat en éveillant des harmonies exquises. La suite intitulée *En Languedoc*, exécutée pour la première fois en entier à ce concert par M. Viñès, avec l'ardeur intelligente et la virtuosité émue qu'on lui connaît, est la plus récente de toutes ces œuvres et aussi la plus accomplie : le style est beaucoup plus net et plus personnel que dans le *Chant de la Terre*, et les souvenirs du chant grégorien, si chers à la *Schola*, ont fait place ici à l'imitation directe des voix de la nature. Déodat de Séverac appartient à cette race élue de musiciens qui savent écouter et traduire en notes le murmure des eaux, le bruissement des feuilles, les soupirs du crépuscule et les résonances des lointains Angelus. De là les couleurs si fraîches de ces tableaux pris sur le vif : *Vers le Mas en Fête* ; — *Sur l'Etang le soir* ; — *A cheval dans la prairie* ; — *Coin de cimetière au printemps* ; — *Le jour de la Foire au Mas*. Telle de ces pièces, comme la seconde, n'est construite que sur une seule idée, ou plutôt un seul accent mélodique, qui se répète, semble s'écouter lui-même et se refléter dans l'immobile nappe d'eau, monter avec les vapeurs qui s'exhalent, puis retomber et s'effacer lentement dans la nuit. Telle autre, comme la dernière, est une vaste composition, où s'agitent sous le soleil mulets secouant leurs sonnailles, charretiers et commères, poules et pintades, dans un joyeux tournoiement de poussière, jusqu'à l'Angelus calme qui tinte. Toutes révèlent la sensibilité musicale la plus fine, l'oreille la plus subtile et la plus ingénument délicate. Voici une ligne, une seule ligne, de la première pièce, vers la fin de l'épisode intitulé Halte à la Fontaine :



Quelle dureté, dira-t-on, et que de recherche ! Non point, la dureté n'est que dans l'écriture, et ce *fa* naturel choqué contre un *fa* dièse, puis cet accord de *fa* superposé à une septième de dominante de *la* bémol, sonnent délicieusement à l'oreille, et lui chantent la chanson confuse de l'eau qui s'enfuit. Il faut voir d'ailleurs avec quel art consommé ces dissonances ont été préparées et comme ébauchées dans les mesures qui précèdent ; puis avec quel ravissement le musicien en prolonge la caresse. Ici, comme à presque chaque ligne de ce recueil, on sent l'homme qui aime le son pour lui-même, et en poursuit, chercheur infatigable, les mystères voluptueux. C'est le premier des dons, celui que rien ne remplace, et le plus rare aussi : tant de musiciens n'aiment que le papier à musique ! Je ne crois pas me tromper en comptant Déodat de Séverac parmi ceux qui donneront à la musique des beautés nouvelles ; et de ceux-là, j'en vois trois ou quatre au plus aujourd'hui. Il est vrai que c'est déjà beaucoup, et que nous pouvons avoir grande confiance en l'avenir.

LOUIS LALUY.



LIVRES ET MUSIQUE.

LIONEL DE LA LAURENCIE. — **Le goût musical en France.** Paris, Joanin.

Le Beau absolu n'existe pas ; l'impression de beauté est affaire de goût, et le goût est chose éminemment variable et diverse. Chacun de nous trouve réalisé son idéal de vie dans une œuvre qui paraît à d'autres insignifiante ou médiocre, parce qu'elle ne répond point à leur manière de sentir. « Tous ceux, dit excellemment M. de la Laurencie, qui apprécient et aiment l'œuvre d'un artiste appartiennent à sa famille intellectuelle en qualité de parents pauvres. Ils sont, en quelque sorte, des réductions plus ou moins passives de la personnalité de l'auteur. »

Mais l'homme étant, depuis Aristote, et même depuis bien plus longtemps, un « animal social », ces variations individuelles tendent à se grouper en un certain nombre de types ; les esprits de la même famille s'attirent, se réunissent, et leurs tendances communes se fortifient et s'affirment par ce rapprochement. Il y aura donc un goût français et un goût allemand, un goût bourgeois et un goût populaire, un goût du *xvii^e* et un goût du *xviii^e* siècle, pour les mêmes raisons qu'il y a une France, une Allemagne, des classes sociales, et des époques où tout, dans les mœurs, dans les arts, et jusque dans le costume, porte la marque de certaines préoccupations dominantes. Une histoire du goût est ainsi possible ; et ce sera en même temps une histoire de l'art, puisque chaque œuvre est faite, en réalité, pour un certain public, un certain auditoire, si restreint soit-il, dont elle exprime les sentiments et détermine, de façon inespérée, les aspirations jusque-là confuses.

C'est cette histoire du goût que nous retrace M. de la Laurencie, en ce qui concerne l'art musical et le pays de France. Son livre nous fait accomplir une promenade, au long des âges, dont le charme ne se dément pas un instant : car le paysage se modifie sans cesse, et sans hâte cependant ; on a le loisir d'en savourer tous les détails, comme dans un de ces délicieux voyages en voiture, chers à nos pères. Les citations, choisies, au milieu du vaste savoir de l'auteur, avec le plus heureux discernement, se succèdent et s'éclairent de remarques pénétrantes, qui font comme des trouées de

lumière sous ces feuillages touffus. C'est d'abord le chant grégorien, avec ses règles étroites, ses motifs imposés qui n'empêchent point cependant le sentiment de se faire jour, en quelques traits que leur discrétion même rend plus éloquents ; puis le parallélisme élémentaire de la chanson à danser ; puis les premiers essais d'association de voix différentes, et cet art du contrepoint, qui « réalise la tendance la plus intellectuelle de l'art musical, en « concentrant l'intérêt sur les mouvements des parties » ; car « ces parties, « associées en vue d'un but commun, cheminent chacune par une route distincte ; jalouses de leur indépendance, elles s'éloignent ou se rapprochent « tour à tour, comme mues par le secret désir de se connaître et de se tâter, « mais sans jamais perdre conscience de leur individualité propre. Tels les « ganglions nerveux dans le corps d'un invertébré, elles agissent chacune « pour leur compte, et ne relèvent point d'un organe prépondérant et centralisateur. »

Le contrepoint disparaît devant le chant pour voix unique accompagnée dès la première moitié du xviii^e siècle ; « il ne plaist guère, dit le P. Parran « (1639), qu'aux Maîtres qui goûtent et jugent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observés et pressés ». Le luth, ennemi de la polyphonie, le luth « charme-souci » chanté par du Bartas et si fort à la mode au xvii^e siècle, est le grand auxiliaire de cette transformation du goût. « On fait dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des auditeurs tout ce qu'on veut », écrit René François en 1621, et il nous peint, en un charmant tableau, les assistants suspendus aux cordes de l'instrument enchanteur : « vous diriez que tous sont privés de sentiment hormis « l'ouye, comme si l'âme, ayant abandonné tous les sens, se fût retirée au « bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de la puissante harmonie ».

Dans les chapitres suivants, M. de la Laurencie nous montre l'opéra italien acclimaté en France, malgré les rébellions du rationalisme classique, par l'habileté de Lulli, type achevé de l'« opportuniste musical ». Puis le goût s'affine, le profond Rameau est compris par des esprits d'élite, au nombre desquels il ne faut pas compter les « philosophes », épris de virtuosité italienne, et c'est un plaisir de lire le commentaire si délicat et vraiment musical de Chabanon (1779) sur certaines pages d'*Hippolyte et Aricie*. L'italianisme revient à la charge contre l'opéra de Gluck, et triomphe avec la musique à succès de Rossini et de ses émules, ses mélodies triviales et chargées de colifichets, ses rythmes martelés, sa pauvre harmonie. Tout cela plaît à un public plus mêlé et moins raffiné que celui du xviii^e siècle, que le romantisme, en outre, porte à chercher l'excès en toute chose, et particulièrement dans l'emportement du geste et l'abondance du verbe. Cependant la musique allemande apparaît à l'horizon ; Weber et Beethoven rappellent les meilleurs d'entre nous au sentiment de la musique. Berlioz combat pour eux, et unit à une puissance d'expression toute romantique un grand respect des formes de la musique pure. Grand symphoniste, il libère définitivement le goût « de ses attaches anthropomorphiques », c'est-à-dire qu'il fait parler, non pas la voix de l'homme, mais surtout celle des instruments, interprètes de l'univers, et consomme ainsi « la musicalisation du monde extérieur ». Puis, tandis que la musique de théâtre se dégrade de plus en plus dans la frivolité bourgeoise du second empire, Wagner nous est révélé à son tour, et son drame symphonique, chargé par Scudo de grotesques anathèmes, défendu par Reyer, Baudelaire et Théophile Gautier, puis par une armée toujours grandissante de disciples, est à son tour dépassé par la musique française contemporaine, revenue, par « une vigoureuse renaissance ethnique », à sa véritable source, qui est l'imitation directe de la nature et l'expression sans emphase de sentiments vrais. « Le sentiment de la rythmique s'est assoupli ; celui de la

« mélodicité s'évade des liens tyranniques d'une scolastique désuète ; chez « M. Debussy, par exemple, la mélodie n'appartient à aucune gamme, ne se « coule dans aucun moule préalable ». Aucune musique, pas même celle de Costeley ou de Couperin, ne fut aussi libre et aussi vivante que la musique française d'aujourd'hui, et l'on ne peut, en terminant le livre de M. de la Laurencie, assez remercier le guide si courtois, si profondément intelligent et si délicatement érudit, qui sut nous amener, par de séduisants détours, jusqu'à un lieu de repos aussi délicieux.

J.-M. LECLAIR (1697-1764). — **Premier livre de Sonates.** Edité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux. Paris, E. Demets, 1905.

Nous assistons aujourd'hui à une grande reconstruction du passé. Le temps avait fait son travail, de larges périodes s'étaient effacées de nos mémoires, des maîtres illustres étaient tombés dans l'oubli ; seuls quelques noms avaient survécu, quelques œuvres se dressaient encore au milieu des ruines, et leur isolement les faisait paraître plus hautes encore. Mais aujourd'hui on redresse les pans de mur écroulés du glorieux édifice, on rétablit les liaisons, les soutiens, les transitions, et les beautés que nous connaissions déjà s'expliquent mieux pour nous, aujourd'hui que nous les voyons préparées et entourées de tous côtés par des beautés qui leur ressemblent et parfois les égalent. Qui ne reconnaîtrait, par exemple, la manière de J.-S. Bach dans cet andante d'une sonate pour piano et violon ?



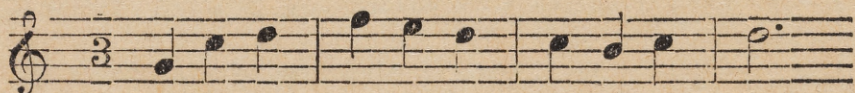
Or cet andante est de Leclair, et se trouve dans le recueil de 1723, pieusement restauré par MM. Guilmant et Debroux. Et ce n'est pas là une coïncidence fortuite et isolée. Le style large du vieux maître français, l'ampleur de ses phrases et ses solides marches d'harmonie, répétées comme des motifs d'architecture, lui assignent une place toute voisine de celle où s'élève, monument impérissable, l'œuvre de J.-S. Bach. Et cependant il reste bien français, par l'élégance exquise de ses danses, comme par la grâce aisée et le demi-sourire qui éclaire ses andantes et ses arias. Fort bien écrites d'ailleurs pour l'instrument aimé dont elles utilisent toutes les ressources, ses *Sonates* méritent de prendre place, à côté de celles de Bach, dans la bibliothèque de tous les violonistes.

Le texte de l'édition actuelle reproduit exactement celui de 1723. La réalisation de la basse chiffrée, due à M. Guilmant, a été gravée en un corps plus petit, de manière qu'on peut aussi en faire abstraction. Les in-

dications de nuances dont sont responsables les éditeurs modernes ont été mises entre crochets, et les signes d'agrément, traduits en notes par M. Debroux dans la partie de violon, ont été exactement reproduits dans la partition, à laquelle on pourra toujours se reporter en cas de litige. Il est impossible d'offrir au musicien plus de facilités d'exécution, ni de séparer plus nettement le texte ancien de ce que lui ajoute l'interprétation moderne. Tous ceux qui connaissent les travaux de M. Guilmant sur les *Maîtres de l'orgue* ou qui ont entendu les belles exécutions de M. Debroux ne seront pas surpris de ce zèle et de cette conscience. Ajoutons que l'édition, très nettement gravée, et ornée d'un joli frontispice dans le goût du temps, inaugure fort agréablement la collection des *Maîtres violonistes de l'École française*.

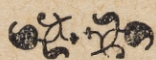
LÉON BRANCHET ET JOHANNES PLANTADIS. — *Chansons populaires du Limousin*. Paris, Champion, 1905.

Ce recueil a obtenu un premier prix au concours de la *Schola Cantorum*. Il contient 15 chansons, toutes de la plus grande valeur, tant par le texte que par la musique, recueillie et notée avec beaucoup de soin et d'exactitude. Les amateurs de folk-lore s'intéresseront à la chanson d'étrennes (*Lou Guilaneu*), au Noël (*Nadalet*) et à la version limousine du roi Renaud (*Arnaut l'Infant*). Et je recommande aux musiciens la *Rivière de Lissac*, et cette mélancolique *Janeta* :



L'édition est soignée et bien imprimée, quoique le huit elzévir me paraisse un peu fin pour ce format.

LOUIS LALOY.



LES IDÉES DE M. HOUDARD

M. Georges Houdard a lu mon livre sur *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, et cette lecture lui a été si profitable que deux comptes rendus ont déjà porté à la connaissance du public les diverses réflexions que j'ai eu l'honneur de lui inspirer. Le premier paraissait, si je ne me trompe, dans la *Revue internationale de l'enseignement* ; on m'y reprochait de graves erreurs en matière de dogme, je veux dire de rythme, erreurs que le charme du style rendait encore plus pernicieuses aux jeunes esprits. Comme je suis un mécréant, je pris assez allègrement mon parti de cette excommunication majeure ; d'autant plus allègrement que M. Houdard, qui est le pape de sa religion, en est aussi, ou peu s'en faut, le seul fidèle. Mais j'eus tort, paraît-il, de ne pas m'émouvoir, car un second article a paru, dans une revue que j'ignore et qui doit être méridionale : un très obligeant ami m'a envoyé les feuillets qui me concernent, et je l'en remercie, car j'y ai appris bien des choses.

D'abord, que « j'évolue tant au sein de la Société nationale, qu'au sein de la Société bénédictine de la restauration du chant grégorien ». Et j'ai ourdi avec ces deux associations un effroyable complot : il ne s'agit de rien moins que de renverser les idées de M. Georges Houdard. Oui, les uns et

les autres, M. Vincent d'Indy par ses œuvres, le R. P. Mocquereau par son interprétation du chant grégorien, et moi-même enfin par mon examen critique de la doctrine d'Aristoxène, nous péchons contre cette loi sacrosainte de l'équidistance des temps forts, qui ne reconnaît point de musique, sinon celle que jalonnent des appuis régulièrement espacés, comme des poteaux télégraphiques le long d'une route départementale. Je ne suivrai pas M. Houdard dans le détail de sa diatribe; il faut que son indignation lui ait légèrement troublé l'esprit, puisqu'il va chercher l'idée fondamentale de mon livre dans une annonce de librairie, et qu'il m'oppose triomphalement une opinion de M. Weil, « l'éminent helléniste dont la parole fait autorité en ces matières », plus une appréciation de M. Ch. C., du *Guide musical*, sur l'œuvre de V. d'Indy. L'opinion de M. Weil est justement celle que je combats, et avec d'autant plus d'entrain que l'éminent helléniste, etc., a toujours déclaré qu'il n'entendait rien à la musique. Et quant à notre honorable confrère belge, le voilà devenu, bien malgré lui sans doute, une sorte de texte sacré, en qui toute Vérité repose ! J'en passe, et de meilleures. C'est ainsi que n'ayant pas trouvé de traduction d'Aristoxène dans mon ouvrage, puisque mon plan n'en comportait pas, et ne pouvant s'en passer, M. Houdard en a commandé une à « un normalien disert, M. Rémon ». C'est ainsi encore que le chant grégorien « n'est pas pieux, à cause de sa virtuosité », que nous appartenons tous à une école « histérico-musicale (*sic*) », et qu'enfin je tente, « sous le couvert du titre de docteur, de lancer des idées fausses », qui ne sont point en effet celles de M. Georges Houdard. Ainsi, ce qui donne de la valeur à une idée, c'est le titre de celui qui l'émet ? O naïves superstitions, respect du parchemin, culte de l'Université, si touchant chez des hommes qu'elle n'a point comblés de ses diplômes !

Le dirai-je ? Pas un instant, en écrivant mon livre, je n'ai songé à M. Houdard. Il me semble que ses idées se détruisent assez d'elles-mêmes sans qu'il soit besoin de les réfuter; qu'il s'épargne donc une colère inutile et dangereuse à son équilibre mental; je ne l'attaque pas; je n'ai rien à démêler avec lui. Paix aux idées de M. Houdard !

LOUIS LALOY.



CHRONIQUE DES CONCERTS

26 MAI. — *Salle Æolian* : M^{lle} Marthe Dron et M. Armand Parent. — Très belle interprétation de la *Sonate*, pour piano et violon, de Vincent d'Indy : M. Armand Parent a le secret de ce jeu ému et simple à la fois, sans artifices, et immédiatement sympathique à l'auditeur. En outre, il possède des doigts impeccables et une rare ampleur de son. Combien je préfère cet artiste sérieux et vraiment musicien à tous les Kubelik du monde ! M^{lle} Marthe Dron joue avec délicatesse le *Poème des Montagnes* du même auteur, et en fait bien ressortir les intentions sentimentales ou ironiques. La *Sonate* de Franck terminait ce beau concert.

27 MAI. — *Salle de l'Union* : M. Scholander. — M. Scholander, qui nous arrive de Stockholm, est déjà célèbre en Suède et en Allemagne. Il joue du luth, ce qui aujourd'hui n'est pas un mince mérite; et, sur cet antique instrument, aussi doux que la guitare, mais plus sonore, il accompagne

des chansons, qu'il réalise avec une verve, une justesse pittoresque de geste et une force dans l'expression dont rien ne peut donner une idée. Certes nous avons en France de bons chansonniers; mais il y a dans la manière de M. Scholander plus d'ampleur et de sincérité, je dirais presque plus de bonté que chez tous ses confrères de Montmartre, et c'est par là qu'il leur est supérieur.

Son répertoire est suédois, allemand et français. Parmi les chansons suédoises, j'ai surtout goûté *l'Enterrement de l'ivrogne Lundholm*, chant bachique et funèbre, où le luth balancé imite le son des cloches, et le *Régiment en marche*, où l'on entend et l'on voit successivement les tambours, la musique, le colonel bedonnant et bougonnant, les officiers raides et pincés, les soldats et même la foule des spectateurs, tout cela dessiné avec un art merveilleux. Il ne nous a pas été chanté de chansons allemandes, et j'ai regretté ce chant de lansquenets, entendu le jeudi précédent à la *Société internationale de musique*, d'une gaillardise naïve et légèrement sentimentale. En revanche, nous avons eu beaucoup de chansons françaises, les unes populaires, d'autres simplement anciennes : *le Compère Guilleri*, vrai petit drame qui peint le départ du chasseur, la branche qui casse, l'arrivée trottinante et émue des dames de l'hôpital, les galants remerciements du bon compère ; *Le roi a fait battre tambour*, avec ses dialogues d'une vérité saisissante ; bien d'autres encore, dont nous ne soupçonnions pas le charme ou l'esprit. M. Scholander unit au talent d'un chanteur celui d'un mime exceptionnellement doué. Il a aussi, quand c'est l'occasion, une émotion vraie, qui est profonde. La soirée s'est terminée par des chants nationaux suédois, graves et doux, auxquels le public s'est associé d'enthousiasme. L'enthousiasme n'a cessé de régner, d'ailleurs, au cours de cette soirée, et l'on peut affirmer que M. Scholander retrouvera devant le public parisien le succès magnifique que lui ont fait ses compatriotes.

29 MAI. — *La Symphonie de M. Scriabine*. — Je savais, sur M. Scriabine, des choses extraordinaires : qu'il avait réalisé en lui-même l'idéal de Nietzsche, et que ce calme jeune homme blond, plein de précautions et d'égards pour lui-même, n'était autre qu'un surhomme en chair et en os ; que sadernière symphonie renfermait l'histoire, passée et à venir, de l'humanité ; qu'elle serait jouée aux Indes, dans une salle de forme hémisphérique, entourée d'eau, pour que le reflet achevât la figure d'un globe ; et qu'après la révélation de ces beautés suprêmes, M. Scriabine mourrait, et avec lui l'humanité tout entière. M. Scriabine n'est pas mort, et nous vivons encore, comme dit la chanson. Et c'est au Nouveau-Théâtre que M. Nikisch nous a fait entendre, non la symphonie réservée aux Hindous (sans les Anglais ?), mais une autre, déjà très suffisamment philosophique, puisque le programme nous parle de la *Volonté individuelle, trop faible, tentée de s'abîmer dans le Panthéisme*, et du *sentiment du sublime qui aide à vaincre l'Etat passif du moi humain*.

On voit ce qu'il faut penser, au point de vue intellectuel, de M. Scriabine : c'est une tête russe, assez inculte sans doute, mais exaltée, et bourrée de fatras philosophique à l'allemande. C'est le tchinovnik (1) qui a lu Schopenhauer, et en est demeuré pédantesquement ivre. Excellent personnage pour une comédie de Tchekhof. Sa musique, hélas ! est à l'avenant. On n'y trouve aucune des qualités propres à sa race : la finesse d'impressions, la sensibilité raffinée, le sentiment de la couleur, ces qualités précieuses, qui ont fait à la Russie une musique enchanteresse entre toutes. Des idées qui méritent à peine ce nom, qui manquent de caractère et

(1) Ou plutôt encore le *podiatshii*, si j'ose dire.

n'évoquent pas plus la *lutte* que la *volupté* ou le *Jeu divin* ; un orchestre lourd et pâteux ; un développement monotone, une harmonie plate. Avec cela, l'intention, manifeste à tout instant, de retrouver des effets wagnériens, des crescendo tristanesques ou des apaisements walkyriques. Mais la matière musicale faisant défaut, on n'aboutit qu'à des caricatures qui font sourire. Du moment qu'on se mettait à l'école de l'Allemagne, on pouvait au moins imiter Richard Strauss, et non Wagner, qui vraiment est entré dans l'histoire.

Le cas de M. Scriabine est isolé, je veux l'espérer. Cependant je crois bien que certains jeunes compositeurs russes sont fortement influencés par l'Allemagne aujourd'hui. Il y a là un grand danger. Il ne faut pas que la Russie oublie que sa force est en elle-même : c'est son art populaire, et c'est l'art aristocratique et national d'un Balakiref ou d'un Rimski-Korsakof qui portent en eux l'avenir de la musique russe. Ce n'est pas devant les disciples de Brahms ou les héritiers de Wagner que les Russes doivent s'incliner. L'Allemagne n'a que mépris pour la race et l'esprit slaves. Que les musiciens russes lui répondent par un mépris égal, ou plus grand encore ; ils en ont le droit, au moins en musique, et ailleurs aussi.

2 JUIN. — *Salle Æolian* : M^{lle} Marthe Dron et M. Armand Parent. — Cette fois, c'est la *Sonate* de Vreuls, chaleureuse, fouguese, un peu lourde parfois, mais où se révèle un tempérament musical ; puis la *Sonate* de Magnard, que je ne puis aimer. La mélodie s'y offre presque toujours à nu, avec une audace qui n'est pas sans mérite. Mais cette mélodie ne me dit rien, et me fatigue plus que ne feraient les plus audacieuses recherches harmoniques. Car elle semble se fatiguer elle-même à se chercher, et l'image qu'elle évoque le mieux est celle d'un serpent qui se mord la queue et se tord de douleur. M. Parent et M^{lle} Dron font preuve non seulement d'un grand talent, mais d'un grand dévouement à la musique moderne, en interprétant une œuvre où les artistes n'ont guère occasion de briller. Ils lui donnent toute la vie dont elle est susceptible, et ce n'est certes pas leur faute si elle ne me plaît pas davantage. M^{lle} Dron joue avec une fougue toute romantique le *Prélude*, *Aria* et *Finale* de César Franck ; et son interprétation, dont certains détails sont discutables peut-être, est toujours intéressante et personnelle.

5 JUIN. — *Salons de M^{me} Domange*. — Je ne connaissais pas ce *Quatuor* pour piano et cordes de Mel-Bonis, que nous font entendre M^{me} Domange, MM. Duttenhoffer, Gaillard et Delaye. Il me plaît beaucoup : les idées en sont personnelles et bien venues, les développements intéressants, d'une écriture très sûre, et les sonorités toujours agréables. Point de recherche apparente, une élégante simplicité qui laisse transparaître une émotion toujours sincère. Musique limpide et douce, que l'on aime dès l'abord, et profondément. La *Chanson de la Bretagne*, de Bourgault-Ducoudray, respire l'amour de la nature et de ses beautés sans artifices. La mélodie, formée à l'école du chant populaire, en a souvent les accents puissants ; et l'accompagnement l'enveloppe sans la couvrir. Le *Chant des nuages* est une fort belle pièce, avec ses modulations brusques et sa mâle mélancolie, digne des maîtres de la chanson russe, Balakiref ou Moussorgsky. Et la *Sone* (complainte) est d'une grâce attristée et charmante. M^{lle} E. Blanc et M. L. Berton ont fort bien rendu ces expressives mélodies.

6 JUIN. — *Les vingt-quatre violons du Roi*. — Ressuscitée, pour une élite d'amis, par notre excellent collaborateur Lionel de la Laurencie, cette bande de musiciens nous a fait entendre des choses exquises. D'abord, une

suite d'*Airs de danse* pour instruments à archets (1668), découverts à Cassel et mis en partition par M. Écorcheville : Branles, Courantes, Gavottes, Sarabande et Menuet, que peut-être dansa Louis XIV : rythmes nets et souples à la fois, mouvements d'une aisance et d'une grâce inimitables. La *Sonate* de Jean Ferry Rebel (1695) pour deux dessus de violon, basse d'archet et clavecin (MM. de Saint-Foix, L. de la Laurencie, Laloy, Écorcheville), est une fort belle œuvre, où la pure musique abonde ; les *Airs* sont d'une émotion délicate et profonde, et qui n'insiste pas ; et les mouvements gais ont un enjouement qui ravit. Le *Concert* de Jean-Baptiste Anet (1730), mis en partition par M. Henri Quittard, ajoute deux flûtes et une musette au quatuor d'archets. C'est une petite suite à sujets, dans le genre des compositions de François Couperin pour le clavecin : les *Contrefeseurs de Musette, la sœur Cadette, l'Amour adolescent, la petite Nanette*, telles sont les gracieuses images que le musicien entend associer à ses airs. Il y a là beaucoup d'esprit et de charme, avec un goût plus raffiné que celui de l'époque précédente. Entre temps, M. Scholander, qui avait bien voulu prêter son concours à cette fête, avait chanté, en s'accompagnant du luth, trois airs de cour du xviii^e siècle, dont il rend à merveille la sentimentalité élégante et quelque peu affectée. Ce fut là un vrai régal de délicats, digne en tout point de ce qu'annonçait un programme d'un exquis archaïsme, où les ornements et les caractères mêmes étaient de l'époque. M. de la Laurencie est un érudit d'une espèce rare, qui joint à la connaissance la plus approfondie du passé le pouvoir de le faire revivre.

8 JUIN. — *A Versailles* : M^{me} Camille Fourrier, MM. Ed. Bernard (pianiste) et Llobet (guitariste). — Très beau concert de musique moderne française, russe et espagnole, donné par ces trois excellents et vaillants artistes, bien connus déjà des lecteurs du *Mercur musical*.

LOUIS LALOY



ECHOS

Ceux qui ne sont pas au coin du quai. — Unde nos confrères orne sa première page d'un avis en caractères d'affiche, où le lecteur est mis en garde contre on ne sait quelle confusion qui pourrait se produire entre cette estimable revue et la nôtre. Nous estimons cette confusion impossible, et ne sommes pas nos ennemis au point de la chercher.

De plus, il paraît que certains de nos exemplaires-spécimens ont touché, et touché au vif, sans doute, des abonnés dudit confrère, qui s'en plaint en termes peu courtois, mais d'une amertume bien flatteuse pour nous.

A l'Opéra. — Allant comme toujours au-devant de nos désirs, M. Gailhard nous promet, pour la saison prochaine, un opéra dont les paroles seront de M. Capoul et la musique de M. de Camondo. Aurait-il trouvé là un nouveau *Fils de l'Étoile* ?

A l'Opéra-Comique. — M^{lle} Aïno Ackté vient de signer son engagement avec M. Albert Carré pour la saison prochaine.

Société symphonique. — Il vient de se fonder à Lyon une Société artistique qui a pour objet la création de grands concerts symphoniques. Un syndicat de garantie s'est fondé sur l'initiative de M. Witkowski, qui assure à ces concerts un revenu annuel de 10.000 francs pendant quinze ans. Cette somme importante est versée chaque année par les membres fondateurs

de la Société. Ce syndicat de garantie a pour président d'honneur M. Edouard Aynard, député du Rhône, pour président effectif M. le docteur Maurice Vallas, professeur à la Faculté de médecine, et pour vice-présidents MM. Maurice Isaac et le docteur Jamain. La Société ainsi formée a choisi pour administrateur et directeur artistique M. Witkowski, qui dirigera les concerts et qui, dès la saison prochaine, se consacrera entièrement à sa nouvelle tâche. Avec un orchestre permanent formé de musiciens professionnels, il organisera d'abord une série de concerts purement symphoniques, puis, en s'adjoignant les chœurs mixtes de la *Schola cantorum*, il donnera des auditions de grandes œuvres telles que cantates, oratorios, etc. L'entreprise prendra le titre de Société des grands concerts de Lyon.

— A signaler aussi la matinée des élèves de M. Henri Schickel (violon et accompagnement), où fut acclamé un enfant de dix ans dans le *Poème hongrois* de Lederer. M. Fr. Gervais, violoncelliste, prêtait son concours à cette audition et a brillamment exécuté la *Gavotte* de Popper.

Mondanités. — Le 29 mai, avait lieu, en l'hôtel de Mme la comtesse de Béarn, un fort beau concert de charité, où M. Marty dirigeait l'Ouverture de *Léonore*, M. Risler jouait le *Concerto en sol* de Beethoven, Mme Litvinne chantait le Finale d'*Armide*, et M. le prince Pierre de Caraman Chimay, dont le talent de violoncelliste est connu, interprétait avec ampleur l'*Elégie* de Fauré. Grand succès pour tous, et bien mérité. Mais c'est avec une attention plus vive encore qu'on écoute une svelte jeune femme, en robe noire simple et riche, chanter trois airs médiocres de Tirindelli, Puccini et Boïto ; car on reconnaît, à son joli visage insignifiant, à sa bouche qu'abaisse un pli de fatigue plutôt que de dédain, celle que Paris nomme, à l'instar de l'Italie, la Cavaleri. On se dit à l'oreille qu'elle refusait récemment un cachet de cent cinquante louis, et que chez Mme de la R., elle portait pour plus d'un million de bijoux. Elle chante cependant, modeste, la voix un peu voilée, avec des trilles embarrassés et des traits approximatifs ; elle chante, comme on récite une leçon, et fait exactement les nuances et les gestes aux endroits qu'on lui a indiqués. Pour une audition d'élèves, ce serait très gentil.

— Le 6 juin, à l'audition très brillante des élèves de M. Paul Braud, on a particulièrement remarqué la jolie interprétation de M^{lle} Gilberte Beau-lavon, dans des pièces de Liszt, Marmontel et Gabriel Pierné.

Une trouvaille. — Un hasard romanesque a fait tomber entre nos mains le curieux manuscrit que voici : nous le publions dans l'espoir de retrouver son légitime propriétaire, et aussi pour l'agrément de nos lecteurs :

« Oui, j'ai lu les *Egarements de Minne*, oui, je les aime ; mais je ne l'avouerai pas, car, tout en admirant le talent de Willy (talent qu'il galvaude à plaisir, d'ailleurs), j'ai contre cet écrivain à succès la plus tenace des animosités.

« Depuis sa première « Claudine », je n'ai jamais pu fermer un de ses livres sans grincer des dents. Car il m'a volé et a vulgarisé toute ma sensualité secrète et toute mon esthétique de la femme. Sa Claudine, qui parut à tant de lecteurs une effarante créature d'exception, était depuis longtemps mon idéale amie. Je ne l'avais pas autant précisée, elle n'était pas aussi charmante, mais tout de même c'était une de ses sœurs. Cela paraît idiot, ce que je dis là, parce que je ne suis pas littérateur et que je ne devrais pas prétendre à comparer mon imagination à la sienne, mais c'est pourtant la seule façon d'exprimer la vérité. Romanciers, poètes, peintres, musiciens ou confiseurs, nous sommes tous égaux devant le Sexe souverain. Un sculpteur et un épicier pourront communier profondément

sous les espèces d'une forte fille blonde aux deux extrémités de l'Europe et se sentir plus réellement frères que deux artistes de la même école. C'est ainsi que moi, humble musicien, j'ai pu penser en même temps que Willy et me reconnaître avec rage dans ses volumes successifs. Le phénomène n'est pas anormal. Claudine était dans l'air. On a pu le voir aussitôt après le roman de Willy, les Claudine ont pullulé dans la littérature, dans les rues, même dans les brasseries, ce qui est tout bonnement sublime ! Ce n'est pas le livre de l'homme au bord-plat qui a réformé ainsi toute la moralité et l'esthétique du commencement du ^{xx}^e siècle, mais c'est lui qu'on attendait : il répondait à un besoin secret et impérieux. Willy a eu l'incroyable adresse de le deviner. J'étais de ceux qu'il ne surprit pas et qu'il combla de rancunières délices. Et c'est bien la meilleure preuve que son livre est un chef-d'œuvre.

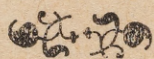
« *Pelléas* nous a fait le même coup en musique ! Debussy a cueilli dans l'air toutes les successions de neuvièmes qu'osaient les jeunes musiciens dans le secret de leur piano. Il a concrétisé des tendances éparses et les a traduites d'une façon définitive, à notre joie désespérée. Car nous sommes cinquante qui retrouvons dans nos manuscrits anciens des harmonies que nous sommes obligés de déchirer parce que Debussy les a définitivement signées à notre insu ! Et c'est pour cela aussi que *Pelléas* est un chef-d'œuvre !... »

Vingt-trois directeurs de théâtres arrêtés. — Le tribunal de New-York ayant décidé que les théâtres ne sont pas propriété privée, M. Conried, directeur de l'Opéra, et vingt-deux autres directeurs de théâtre ont été arrêtés sous l'inculpation d'avoir systématiquement refusé ses entrées au critique dramatique du journal *Life*, M. Metcalfe.

Les directeurs s'étaient ligüés contre le journaliste, dont ils redoutaient la malicieuse critique.

Les accusés ont été remis en liberté sous caution, et l'affaire viendra en jugement prochainement.

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

ALBERT ROUSSEL. — *Quatre Poèmes* de Henri de Régnier. Piano et chant. Paris, Bellon Ponscarme. Très intéressant recueil, dont nous parlerons bientôt avec plus de détail.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALLOY.

Poitiers. — Société française d'imprimerie et de Librairie.