

LE MERCURE

MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*
CHARLES CONSTANTIN.... *Concours du Conservatoire.*

Portrait de M. Louis Dumas, lauréat du Prix de Rome.

REMY DE GOURMONT..... *Simone. — VII : La Rivière.*
JEAN MARNOLD..... *Dialogues des Morts.*
LOUIS LALOY..... *Musique et Danses cambodgiennes.*
ARMANDE DE POLIGNAC.. *Pensées d'ailleurs.*
PIERRE AUBRY..... *Un « explicit » en musique.*
JULES ROUANET..... *La musique arabe en Algérie.*

REVUE DU MOIS

Raymond Bouyer : *Accords et silences d'été.* — Louis Laloy : *Les Concours du Conservatoire.* — Palmarès du Conservatoire. — Jean Marnold : *Théorie musicale.* — Échos.

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 1 fr. | UNION POSTALE..... 1 fr. 25

ANNONCES ET PUBLICITÉ

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

Le *Mercur*e Musical paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	12 fr.
ÉTRANGER.....	15 fr.

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

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II^e

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). C'est l'espoir. Les grands vents. Tristesse. En recueil.	Net.	4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas). I. Roses en bracelet autour. II. Dans le jeune et frais cimetière. III. Va-t-on songer à l'automne. En recueil.	Net.	3 »
— « Cinq mélodies ». I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh). II. Si la plage penche (P. Valéry). III. Les deux Perles (Tchang-Tsi). IV. L'air (Th. de Banville). V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire). En recueil.	Net.	5 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine (M. Magre). Le Chevrier (P. Rey). Les Cors (P. Rey). L'Eveil de Pâques (Verhaeren). L'Infidèle (M. Maeterlinck).	Net.	1 50 1 70 2 » 1 70 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gautier).	»	2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud).	»	2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor).	»	1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinet. — D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot).	» »	1 70 1 70

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse.	»	2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne.	»	2 »
— Minuetto.	»	2 »
— Valse, en sol mineur.	»	2 50
Cohen (J.). Marche funèbre.	»	3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part.	»	8 »
Mel-Bonis. Bourrée.	»	1 70
— Le moustique.	»	2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en <i>mi</i> min.	Net.	1 »
II. Prélude oriental, en <i>fa</i> \sharp maj.	»	2 50
III. Prélude, en <i>ut</i> min.	»	1 »
IV. Prélude, en <i>la</i> \flat maj.	»	1 70
V. Prélude ancien, en <i>si</i> min.	»	1 70
VI. Prélude, en <i>sol</i> min.	»	3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau.	»	3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	»	2 »
Vanzande (R.). Marine.	»	2 50
Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i> , piano 4 mains.	»	8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en <i>la</i> min. (de J.-S. Bach).	»	3 »
— Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de J.-S. Bach).	»	1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).		

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net.	10 »
Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre de 6 Sonates.	»	15 »
Mel-Bonis. Largo en <i>mi</i> maj. (attribué à Haendel).	»	1 70
Munkteill (H.). Sonate.	»	8 »
Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i> , en 4 parties.	»	8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.	»	7 »
---------------------	---	-----

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	»	6 »
--------------------	---	-----

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	»	7 »
--------------------	---	-----

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.	»	15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, violon ou flûte, violonc. et piano.	»	2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes.	»	12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	»	5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instruments à cordes.	»	12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

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



DIALOGUES DES MORTS

VII

COUPERIN, WEBER.

COUPERIN. — Hé ! Monsieur le Baron de Vèbre, je suis charmé de faire votre rencontre. Êtes-vous donc enfin guéri de votre toux pour hasarder ainsi de sortir sans fourrure ? Craignez-vous point le frais de ces ombrages ?

WEBER. — J'ai peut-être eu tort, en effet, car l'allée est humide ; mais j'ai prêté ma pelisse à Meyerbeer, qui ne se presse guère de me la rendre, et c'est le seul chemin pour retourner chez moi de l'endroit d'où je viens.

COUPERIN. — Fûtes-vous, par aventure, au concert de M. le Cantor ?

WEBER. — Tout juste, cher ami.

COUPERIN. — Aurait-il fini ? J'allais précisément l'entendre.

WEBER. — Eh bien ! je vous épargne une course inutile ; il ne jouera plus aujourd'hui. Mais marchons, voulez-vous ? Vous m'accompagnez ?

COUPERIN. — Volontiers. Et pourquoi M. le Cantor ?...

WEBER. — Un incident fort singulier, ma foi ! Vous savez qu'il est peu patient et s'abandonne vite à l'emportement le plus brusque. Il était en train d'exécuter sa *Toccata* en ré mineur, quand Wagner apparut soudain.

COUPERIN. — Quoi ? M. de Béreutte ? Je ne l'aperçus jamais jusqu'ici parmi les auditeurs.

WEBER. — Mais oui; c'était la première fois. Il est si occupé! Il s'élança vers l'orgue en courant, les bras en l'air, et, sans Frescobaldi qui l'empoigna au passage, il tombait sur le dos de Bach. Contraint de rester immobile, il poussait des soupirs extatiques et des exclamations étouffées, murmurait des lambeaux de phrases qu'il semblait réciter par cœur, parlant de « grimoire enchanté », d'un « nécromant de qui l'œuvre magique illumine le microcosme de la lumière du macrocosme », tant et si bien que Bach agacé se retourna tout à coup et lui lança sa perruque à la tête...

COUPERIN. — Oh ! vraiment ?... C'est un terrible homme, impétueux au delà de toute mesure, encore qu'à la vérité M. de Béreutte ne le lui cède en rien sur ce chapitre. Mais qu'advint-il de celui-ci ?

WEBER. — Je crois bien qu'il en serait mort s'il ne l'était déjà. Il s'évanouit, congestionné de stupeur ou de rage, et on l'emporta à l'infirmerie, tandis que l'autre s'éloignait furibond, sans desserrer les dents, et non moins cramoisi que sa victime.

COUPERIN. — M. le Cantor marquait cependant depuis peu un heureux changement d'humeur. Il tolérait qu'on s'approchât pour l'écouter, ne décourageait plus toute avance et accueillait les compliments de ses admirateurs...

WEBER. — Est-ce vrai, comme on le prétend, qu'un jour il embrassa Franck et Frescobaldi ?

COUPERIN. — J'assistai moi-même à la scène, dont chacun fut grandement stupéfait. Il avait été commandé à souper chez Sa Majesté le Roi Frédéric II de Prusse, qui célébrait sa victoire aux échecs sur Alexandre de Macédoine. En son absence, M. le maître de chapelle César-Auguste Franck de Liège et le seigneur Frescobaldi s'étaient emparés de l'instrument et improvisaient tour à tour, se relayant aux claviers et aux soufflets. J'étais tout au plaisir de ces inventions merveilleuses, quand je tressaillis en distinguant M. le Cantor qui se dissimulait dans l'ombre et derrière les roseaux. Mais, au lieu de l'éclat que je prévoyais avec angoisse, je le vis s'avancer d'un air joyeux vers ses hôtes, leur taper rudement de son poing sur l'épaule et les embrasser l'un après l'autre, ainsi qu'on vous l'apprit. Il est un peu rustre dans ses façons, mais non toutefois sans noblesse, et l'événement dont vous fûtes témoin me paraît déplorable, si ce malentendu doit briser à jamais les relations de deux si grands esprits, dignes de se comprendre et de se mutuellement estimer.

WEBER. — Sans doute. Mais ce diable de Wagner...

COUPERIN. — Certes, M. de Béreutte est d'une exubérance à laquelle il se faut accoutumer pour n'en être point frappé jusqu'à quelque surprise. Il jouit d'une âme enthousiaste à l'ex-

trême et d'une activité qui s'étend sur les sujets les plus divers. Outre compositeur illustre, ne fut-il pas poète, savant, historien, architecte à la fois, législateur, excellent philosophe et versé, de surcroît, dans les choses de la médecine ? On dit qu'il entretient commerce avec le célèbre Platon, auquel il fit présent, récemment, d'un précieux appareil dont les bienfaits sont fort prisés en le quartier des anciens Grecs. Le bruit en parvint aux oreilles de M. de Voltaire, qui, ayant emprunté l'objet pour l'essayer, en fut si satisfait qu'il a déménagé et fixé désormais ses pénates dans la forêt d'Apollon où il a transporté ses hardes, ses papiers, sa table et sa chaise percée. Je l'ai su d'Olympos, qui ne tarit point en éloges à l'endroit de M. de Béreutte, que souvent il visite et dont il goûte fort la musique sublime et le génie universel. En son piquant jargon florentino-romain, il me conta que le seigneur *Riccardo*, comme il l'appelle, proposa naguère à Bacchus la construction d'un théâtre d'opéra dont lui-même a dressé les plans, aurait fourni le répertoire à soi tout seul, et eût été le directeur, le chef d'orchestre et le décorateur. Vers le même temps, il adressait à Pluton une étude approfondie sur le climat de son empire, suggérant un remaniement complet des conditions de la température ; il envoyait à Proserpine le dessin d'un bonnet nouveau et des modèles de robes de chambre accompagnés d'échantillons de taffetas et de velours, enfin soumettait à Minos un projet de Constitution pour réorganiser le gouvernement des Enfers sous la forme d'une République esthétique dont il offrait d'assumer la Présidence éternelle avec tous ses devoirs et responsabilités. C'est une vaste intelligence à laquelle rien ne semble étranger et que rien ne saurait arrêter dans son bouillonnement fébrile. On en doit l'excuser beaucoup de quelque intempérance de geste et de parole, car, si M. de Béreutte apparaît plein d'outrance en tout, il est sincère et bon, et sans doute est-ce autant la hauteur de son âme que celle d'un esprit apte à tout concevoir qui le fait admirer d'une ardeur aussi vive et désintéressée, encore que peut-être indiscrete, un art si différent du sien que l'est celui de M. le Cantor.

WEBER. — Je ne suis pas bien sûr qu'il y admire ce que l'auteur y trouve d'admirable et souhaiterait de savoir admiré. Vous êtes un cœur d'or, cher François, et votre indulgence a raison contre les railleurs du génie ; quoique, très vraisemblablement, il n'y aurait pas grand dommage à ce que Wagner eût borné là-bas ses exploits à faire de la musique et se montrât ici d'une universalité moins turbulente. Il est rempli de soi, mais son orgueil est légitime et justifié par ce qu'il accomplit ; car il eut le temps, lui, de terminer son œuvre : il n'est pas

mort à quarante ans ! Ah ! si j'avais vécu !... Il serait arrivé trop tard, peut-être... Qui sait ?.. Et d'ailleurs, qu'importe à présent !..

COUPERIN. — Il n'ignore point tout ce qu'il vous doit et le proclame. Il vous aime passionnément.

WEBER. — Certes. Il me l'a manifesté maintes fois sans précaution pour la fragilité de ma carcasse, et je l'aime beaucoup aussi, mais d'un peu loin, plutôt, je le confesse. Il a des clartés sur tout, sans doute, ou presque tout, et en prodigue les trésors avec loquacité ; néanmoins je juge autrement que vous l'exaltation qu'il affiche à l'égard du vieux Jean-Sébastien. Leurs rapports n'eussent probablement rien gagné en excellence ou sympathie à une durée moins brève ; dès la première explication, un analogue dénouement s'en fût suivi. Croyez-moi, cher ami, on ne se pénètre pas si aisément que vous pensez. Il est bien difficile de se comprendre même entre gens d'âme vulgaire, de sensibilité fruste ou malléable, et c'est plus rare encore, sinon quasiment impossible, chez des artistes créateurs de la trempe de ces deux-là. Il faut la force d'illusion dont Wagner est trop évidemment capable, pour, en la circonstance, l'entraîner à un tel enthousiasme expansif. Mais soyez bien certain qu'il n'admire ici que soi-même ou son rêve, que la beauté qu'il imagine et qu'il prête à l'œuvre d'autrui, se figurant l'y découvrir incluse. Voire sans ce scandale, au surplus, j'augure qu'il ne serait pas revenu très souvent, et se fût contenté comme moi de quelques auditions convenablement espacées...

COUPERIN. — N'admirez-vous donc point sans réserves l'art de M. le Cantor et ses travaux ?

WEBER. — J'en estime hautement la science, la maîtrise et la verve. Mais je préfère presque les lire à les entendre, je l'avoue. Mon oreille est parfois choquée lorsque j'écoute, ou déçue par une sorte de sécheresse abstraite ou terne des sonorités. Tout ça sue le génie, c'est beau et, malgré que j'en aie, je l'admire ; pourtant, il me semble que quelque chose y manque dont je ne saurais me passer : un chatolement, une chaleur intime et rayonnante issue du son comme un effluve...

COUPERIN. — Je vous entends. Peut-être n'eussé-je point osé vous en faire l'aveu sans votre confidence : j'y ressens, en dépit de tout, une impression fort semblable à la vôtre ; encore que cet art soit cependant plus près de moi, — qui fus de dix-sept ans l'aîné de M. le Cantor et son contemporain, — qu'il ne le peut être de vous qui naquîtes après lui à un siècle de distance.

WEBER. — On prétend même qu'il connut à fond tous vos ouvrages et s'en inspira quelquefois au point que la confusion fût possible. Ne lui attribua-t-on pas vos *Bergeries* ?

COUPERIN. — En effet, si ce que l'on raconte est véridique ; et l'on me fit là grand honneur, car je ne me flatte point d'avoir approché des talents d'un aussi grand génie. Toutefois, j'éprouve ainsi que vous une gêne confuse en l'écoutant, tandis qu'il improvise ou joue, quoique je ne me puisse lasser de retourner l'ouïr. Ses savantes compositions me paraissent sorties du cerveau le plus puissant qui soit ; mais, si mon intelligence est ravie, mon plaisir demeure imparfait pour quelque raison cachée que je ne réussis point à percevoir. Je fus d'abord un peu déconcerté en discernant que la plupart de ces compositions avaient la forme de la fugue, de quoi je n'usai guère qu'à l'école, du moins avec une rigueur pareille. Celles de M. le Cantor, à dire vrai, sont d'une diversité si peu commune, que bientôt l'on n'est point offusqué qu'il accepte un joug aussi sévère et l'on ne songe plus qu'à admirer l'aisance dont il fait preuve en le supportant. Je goûtai néanmoins une joie plus complète le jour où j'entendis M. de Liège, non pas peut-être autant pour l'art des broderies ingénieuses dont une fugue enguirlandait un Choral de sa façon, que pour l'enchantement qui m'allait jusqu'à l'âme par le canal des sens. Il semblait que les sons m'enveloppassent d'une caresse qui faisait frémir tout mon être, d'une harmonie...

WEBER. — Vous avez dit le mot qui m'éclaire moi-même. Oui, c'est là le secret de ma répugnance instinctive, — et c'est aussi celui de mon œuvre là-bas. Nous sentons et créons en aveugles, inconscients de ce qui nous transporte aussi bien que de ce qui nous blesse quand nous nous y heurtons en chemin. Si je puis admirer cela, jamais je ne saurais l'aimer. Je m'explique à présent mes colères contre Beethoven, que je traitai de fou, jadis, à propos d'une symphonie. Quoiqu'il m'aimât et que son génie m'apparût des plus rares, nous ne pouvions pas nous comprendre : il était sourd, l'infortuné ! Il composait avec sa tête. Ce Bach en fait autant. Il ne communie pas avec la nature immortelle, avec le phénomène radieux et vivant du son ; il ne jouit pas de la beauté qui s'offre palpitante et nue : il *pense*, et c'est la pire surdité. Soyez sûr qu'il n'écoute pas, tandis que son esprit combine et que sa volonté construit un complexe et abstrait édifice. Comme un maçon indifférent, il y gâche en plâtre et ciment la matière sonore ; il l'écrase et la brutalise sans nul autre souci que de manipuler un limon désormais servile au gré de son arbitraire. Il est plus sourd que l'autre. L'harmonie qui m'enivre et qui dicta mon œuvre, la divine harmonie qui vous trouble, il n'entend pas sa douce voix qui chante autour de nous comme un chœur invisible, il meurtrit sa

chair adorable. Malgré tout son génie, je pourrais le haïr...

COUPERIN. — Ne vous échauffez pas ainsi. Voyez, votre toux vous reprend. Et puis, n'êtes-vous point injuste à l'égard de M. le Cantor qui vécut si fort longtemps avant vous? Je ne fus jamais grand clerc en ces sortes de choses; mais, depuis que je suis ici, j'ai remarqué que la manière de concevoir et de cultiver la musique avait beaucoup varié durant le cours des âges. M. le Cantor use de l'harmonie dont on usait à son époque, et qui n'était point celle dont on se servit dans la vôtre. Il l'ignorait tout comme moi, qui ne la soupçonnai pas plus que celle que M. de Béreutte employa pour certains de ses ouvrages, et je n'eusse point pressenti le charme inconnu des accords et des airs que j'ouïs M. de Mozart jouer chez M. de Nohant, son ami polonais. L'harmonie se transforme à mesure que va le monde. De notre temps, elle naissait à peine. On prononçait son nom; mais, avant le célèbre Rameau, on ne connaissait guère ses vertus, et c'est avec le contrepoint que nous apprîmes la musique. Tout ceci ne doit-il point compter à l'excuse de M. le Cantor, si la profondeur de son génie l'induit en des combinaisons savantes où son esprit vous semble avoir une part excessive au détriment du plaisir des oreilles?

WEBER. — Peut-être. Et cependant vous en souffrez, vous qui pourtant l'avez précédé quelque peu chez les hommes. Croyez-moi, la cause en est plus grave, ami, que vous n'imaginez. Vous n'étiez pas pétri de la même substance. Déjà et si longtemps avant moi vous aussi dans les siècles, votre âme était sœur de la mienne. Elle vibrait enamourée, tendue comme une corde de viole, aux harmonies éparses dans les choses, agrégées dans le son et surgies avec lui du cœur de la nature. Elle eût saigné de rudoyer la gracieuse beauté du mystère, de fausser la harpe d'Eole. Quelle soi-disant profondeur eût excusé pour vous, fût-ce un instant, ce sacrilège?

COUPERIN. — Je n'en courus onques le risque en mes humbles ouvrages. Aux moments de loisir que me laissaient les devoirs de mes charges, une irrésistible impulsion me poussait vers mon clavecin. J'y restais des heures à rêver, effleurant de mes doigts les touches, et d'aimables tableaux, que moi seul pouvais voir, se formaient devant mes regards, tandis que je me grisais peu à peu au mélange harmonieux des sons grêles. Il me semblait leur obéir ou, du moins, ne pas inventer de moi-même leurs mélodies. Leurs accords s'agençaient quasi comme hors de mon vouloir, et je me délectais trop fort à leur trouvaille, à les écouter résonner au travers du réseau des parties concertantes pour que j'eusse l'idée de déflorer leur trame délicate ou d'en gouverner l'entrelacs. Peut-être aurais-je agi

autrement, toutefois, si j'eusse possédé la force de pensée d'un tel génie que M. le Cantor...

WEBER. — Détrompez-vous : on pense comme on sent, — et même seulement pour autant qu'on est capable de sentir. Ne méprisez pas vos ivresses. C'est la manne ineffable du génie. Que peut bien être une « pensée » qui défie les lois naturelles, qui violente ou récuse la sensation ? De quoi serait-elle faite alors, dans les combinaisons de sa science ou de sa profondeur, sinon d'abstraction arbitraire, d'un artificiel ingénieux peut-être, mais vain, illusoire et stérile, parce que fatalement conventionnel en son essence ? Car tout ce qui méconnaît la nature est convention, et toute convention est inféconde, éphémère, oiseuse. Ne parlons plus de Bach. C'est un géant ; d'accord. Il a sculpté dans le granit le portique monstrueux et les ogives dentelées de sa cathédrale votive *ad majorem gloriam purae rationis*. Sans doute, il ne fut point insensible ; oh ! non ! maintes pages ardentes l'attestent, et, s'énonçant dans le langage de son temps, son prodigieux génie se révèle adéquat à la sensibilité qui fut sienne. L'intelligence, néanmoins, y paraît dominer le reste. Ce n'est plus qu'elle, vers la fin, et rien qu'elle, qui inspire et soutient l'architecte achevant l'œuvre colossal, quand il cisèle sans vertige la flèche de pierre ajourée qui va se perdre dans les nues. Vous connaissez *l'Art de la Fugue*, où la mort l'interrompt presque au terme, et qu'ici il joue volontiers. C'est grand comme l'Himalaya, — l'Himalaya de l'abstraction. Est-ce de la musique ? Est-ce digne d'en porter le nom doux et sacré, dont les syllabes font trembler nos lèvres comme un aveu d'amour ou comme une prière à la beauté ? N'y souffrez-vous pas avec moi du servage imposé au son, vivante étincelle, âme innombrable de l'harmonie, réduit, quasi les yeux bandés, sanglé, tirant sur le licol ainsi qu'un cheval de rancart, à tourner sans pitié ni trêve la meule implacable de l'Idée ? Ceci, certes, est un spécimen insigne, inouï dans son absolu, de ce que peut créer la pure intelligence. Ne serait-ce pas là le suprême idéal de ce qu'on qualifie « la pensée » si vantée, et digne qu'on la vante au point de se devoir prosterner à genoux devant ses effets ? Le vaut-elle ? Peut-être, lorsqu'elle vient de Bach et quand il fit spontanément son œuvre. Or, il l'a faite au soir de ses jours, vieillard presque aveugle déjà, dont l'esprit survivait aux sens et resplendissait impassible comme brille en sa pourpre glacée le soleil de minuit des pôles. Admirons-la avec notre cerveau, — sans l'entendre, — ainsi que la « pensa » son créateur. Qu'elle ajoute ou non à sa gloire, elle est le dernier fruit d'un incomparable génie. N'en parlons plus, ni d'elle ni de lui. Mais d'autres depuis sont venus de qui la sensibilité inerte ose

se réclamer d'un tel exemple. Ceux-là se targuent de profondeur pour singer le geste des forts ; ils croient ou prétendent « penser » en copiant des modèles d'écriture. Leur impuissance est satisfaite en même temps que leur vanité, quand ils ont figolé quelque contrepoint double, alambiqué quelque fugue « savante » ; leur face embesiclée s'épanouit d'aise et bée d'orgueil aux chinoiseries réussies d'une imitation canonique ou quelconque. Plus ou moins compliqué, le jeu est puéril, si machinal que les pires cancrenards en acquièrent assez commodément les secrets. Ces mandarins en farcissent des « développements thématiques » dont ils perpètrent des sonates, trios, quatuors ou symphonies avec l'austérité cuistrale qui, paraît-il, fit la fortune et le renom de ce raseur de Brahms, comme Mozart l'appelle. D'énervement, un jour, au téléphone, j'en ai cassé un récepteur, au grand effroi de ce bon oncle Haydn. Que ces gens pérorent gravement, s'il leur plaît, de logique et de forme, qu'ils peignent sur leur contrepoint comme ils font et transpirent sur leur papier ; mais ils m'enragent en parlant de « pensée » à propos de leurs laborieux exercices. La pensée n'est que sensation — comparée, ruminée sans doute, — mais assimilée d'abord et peu à peu, savourée longuement dans la contemplation féconde, inconsciente, ingénue, solitaire, dans la contemplation divinatrice inaccessible à ces pédants torpides...

COUPERIN. — Ménagez-vous, je vous en prie, car votre voix s'enroue de l'ardeur que vous mettez à ces discours. Et cette même ardeur ne vous égara-t-elle point quelque peu ? Nous voici loin de l'art de M. le Cantor, que l'équité défend, à tout le moins, de rendre responsable de ce que l'on put faire après lui. Mais n'êtes-vous point trop sévère, en particulier, pour ceux que préoccupe le choix de la forme à donner aux ouvrages de leurs talents ? Un tel souci me semble louable à tous les égards, et nécessaire à la beauté d'un chef-d'œuvre digne de ce nom.

WEBER. — Ce ne doit pas être un souci. Rien n'existe sans forme, et tout en revêt une en notre art comme ailleurs. Mais on ne fabrique pas la beauté ; on la crée. La forme spontanée en doit naître engendrée intangible avec l'inspiration sous le baiser de la nature. Est-ce créer que se soumettre aux conventions d'une forme prévue, d'en remplir les compartiments l'un après l'autre selon des procédés studieux reçus d'autrui et d'en patiemment raccorder les rouages articulés à l'instar d'un horloger de Genève ? C'est la ressource ou l'illusion des superflus, impuissants, médiocres sincères, — et l'inconsciente opération de maint « penseur » à sensibilité obtuse ou périmée. Les uns sont fiers de ce qu'ils ont appris, car incapables de soupçonner

SIMONE ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣
poème champêtre ♣ ♣ ♣
par ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣
REMY DE GOURMONT



Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



La Rivière







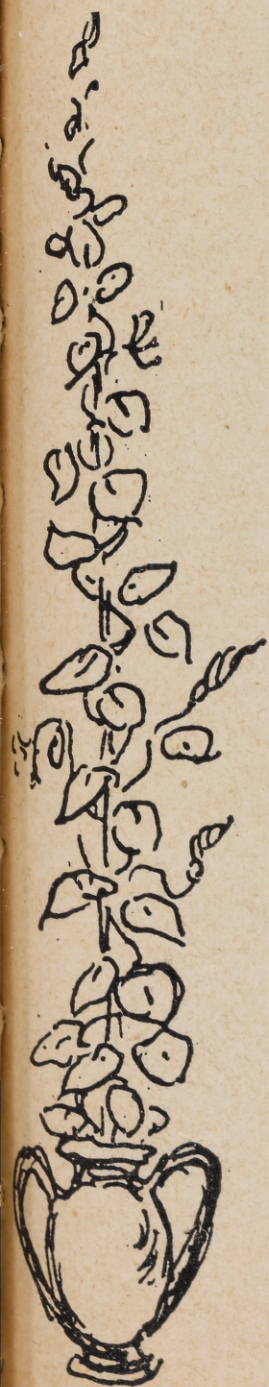
La Rivière

SIMONE, la rivière chante un air ingénu,
Viens, nous irons parmi les joncs et la ciguë ;
Il est midi : les hommes ont quitté leur charrue,
Et moi, je verrai dans l'eau claire ton pied nu.

La rivière est la mère des poissons et des fleurs,
Des arbres, des oiseaux, des parfums, des couleurs ;

Elle abreuve les oiseaux qui ont mangé leur grain
Et qui vont s'envoler pour un pays lointain ;

Elle abreuve les mouches bleues dont le ventre est vert
Et les araignées d'eau qui rament comme aux galères.



La rivière est la mère des poissons : elle leur donne
Des vermisseaux, de l'herbe, de l'air et de l'ozone ;

Elle leur donne l'amour ; elle leur donne les ailes
Pour suivre au bout du monde l'ombre de leurs femelles.

La rivière est la mère des fleurs, des arcs-en-ciel,
De tout ce qui est fait d'eau et d'un peu de soleil :

Elle nourrit le sainfoin et le foin, et les reines
Des prés qui ont l'odeur du miel, et les molènes

Qui ont des feuilles douces comme un duvet d'oiseaux ;
Elle nourrit le blé, le trèfle et les roseaux ;

Elle nourrit le chanvre ; elle nourrit le lin ;
Elle nourrit l'avoine, l'orge et le sarrazin ;

Elle nourrit le seigle, l'osier et les pommiers ;
Elle nourrit les saules et les grands peupliers.

La rivière est la mère des forêts : les beaux chênes
Ont puisé dans son lit l'eau pure de leurs veines.

La rivière féconde le ciel : quand la pluie tombe,
C'est la rivière qui monte au ciel et qui retombe ;

La rivière est une mère très puissante et très pure,
La rivière est la mère de toute la nature.

Simone, la rivière chante un air ingénu,
Viens, nous irons parmi les joncs et la ciguë ;
Il est midi : les hommes ont quitté leur charrue,
Et moi, je verrai dans l'eau claire ton pied nu.



quelque autre chose, et ils en usent comme ils peuvent, non sans quelque dextérité parfois; les meilleurs, et sans s'en douter, n'utilisent plus rien que cela dans leurs combinaisons abstraites, s'imaginant qu'ils pensent, qu'ils créent ainsi. L'intelligence n'est qu'un instrument; tout dépend de ce qu'il combine. Si agiles, si puissantes même que soient ses ailes, le moulin du cerveau tourne à vide et broie du vent, quand c'est de l'abstraction qui passe sous sa meule... Mais d'où vient ce bruit?... Il semble qu'on nous hèle.

... — Pst! Pst! Hé! Messieurs!...

WEBER. — N'entendez-vous pas? C'est de ce côté.

COUPERIN. — En effet. J'aperçois là-bas quelqu'un qui nous fait des signes. Regardez par ici. Le voyez-vous?... Au delà de ce bouquet d'arbres.

WEBER. — Je suis un peu myope. Qui est-ce?

COUPERIN. — Je ne puis encore distinguer les traits de son visage; toutefois, son accoutrement est bizarre. Il paraît vêtu de cette sorte d'habit aux pans longs et flottants que nos petits-neveux appellent redingote, et porte des chaussures aux pieds, mais ses jambes sont nues...

WEBER. — Un Écossais probablement.

COUPERIN. — Sans doute... Il coupe à travers bois... Hé! Mais... mais non!... Non, ce n'est pas un Écossais. J'en ose à peine croire mes yeux; c'est bel et bien...

WEBER. — Qui donc?

COUPERIN. — M. de la Côte-Saint-André en personne.

WEBER. — Berlioz?!... Sauvons-nous!

COUPERIN. — Hé quoi! vous le voulez éviter? Vous fuyez cet admirateur enthousiaste, de qui votre seul nom prononcé suscite aussitôt les transports?

WEBER. — Il m'agace. Entrons dans ce fourré.

BERLIOZ. — Messieurs, messieurs!...

WEBER. — Il doit nous avoir vus. Où nous réfugier? Je suis perdu parmi tous ces buissons: savez-vous en quel endroit nous sommes?

COUPERIN. — Oui certes, et je connais les lieux. Ce sentier nous conduit tout droit à l'enclos de M. de Nohant.

WEBER. — Chez Chopin! Dieu soit loué!

COUPERIN. — Sa grotte est à deux pas.

WEBER. — Allons-y...

BERLIOZ. — Hé! dites donc, Messieurs,...

WEBER. — Venez vite!

BERLIOZ. — ... vous n'auriez pas trouvé un pantalon à sous-pieds par hasard?... Tiens, où sont-ils passés?..

JEAN MARNOLD.

MUSIQUE ET DANSES

CAMBODGIENNES

*A Mademoiselle Hè-Foù-Ioûng,
Fleur du Nénufar Noir.*

J'arrivais à la résidence royale de l'avenue Malakof muni d'une lettre d'introduction du Ministère de l'Instruction publique auprès de MM. Chon-Diet, ministre de Sa Majesté, et Baudouin, commissaire général du Cambodge à l'Exposition coloniale de Marseille. Grâce à ce talisman, je fus celui qui entre, sous le regard ébahi de la foule massée à la porte et qu'il affecte de ne point voir. Passer de l'autre côté d'un mur derrière lequel il pourrait bien se passer quelque chose est un privilège très doux au cœur de tout Français. J'avais en outre la joie plus pure de toucher à la réalisation d'un de mes rêves : l'art de l'Extrême-Orient a toujours eu pour moi un charme extrême, et je m'étais juré de ne pas laisser partir les danseuses du roi Siso-wath I^{er} sans avoir écouté à loisir, et, si possible, noté la musique sur laquelle se règle l'harmonie de leurs mouvements.

La suite royale est logée, ou plutôt campée, en face du palais improvisé, dans une maison meublée d'apparence fort modeste, mais que précède un vaste jardin. C'est là que M. Chon-Diet vient à ma rencontre, en chapeau de feutre, veston noir et sampot violet sombre : c'est un homme d'une cinquantaine d'années, dont le visage rond et basané exprime, comme celui de son roi, un aristocratique mélange de bonhomie et d'autorité. Son Excellence est fort occupée à hâter le départ de la petite troupe que deux voitures de course attendent au dehors ; cependant je suis reçu avec cette discrète courtoisie asiatique dont nous sommes si loin de posséder les finesses, et remis aussitôt aux mains de M. Baudouin, qui me guide avec une obligeance et une amabilité extrêmes, dont je ne saurais assez le remercier.

C'est au fond du jardin, sous un hangar, que sont déposés

les instruments de musique ; il y a aussi, sur un coffre, de vieux accessoires de ballet, masques de démons grimaçants et mitres dédorées, et, sur une table de bois blanc, une cuvette de bazar où un Cambodgien retardataire achève, sans se presser, sa toilette : le Cambodgien n'est jamais pressé ; il n'a pas d'heure, et laisse passer ses journées dans une torpeur béate qui dénote un sang plus hindou qu'annamite. En avant, sous une tente de coutil, trois orfèvres travaillent à réparer quelques bijoux : un vieux aux dents noires de bétel, très attentif, fixe de petites pierres transparentes sur un chaton de bague ; un jeune homme à grosses lunettes presse de la main droite un soufflet de chalumeau, et présente à la flamme un fil d'or dont il faut souder la boucle ; le troisième, jeune aussi, assis près des deux autres, sa tête en boule renversée en arrière et appuyée à un poteau, ne fait rien : il rêve, dans une immobilité absolue, ou plutôt il dort les yeux ouverts. Sans doute a-t-il fumé quelques pipes d'opium dans la remise que je viens d'ouvrir (car elle contient aussi des instruments de musique) : l'odeur enivrante et douce de la drogue y flotte encore... Tous ces braves gens me laissent aller et venir au milieu d'eux avec la plus paisible indifférence ; et ils ne s'étonnent pas de me voir frapper les timbres de bronze ou les touches de bois de leurs instruments, et prendre des notes rapides sur du papier rayé de lignes noires.

Cependant, comme j'étais enfermé dans le réduit des fumeurs, occupé à déterminer la gamme d'un jeu de timbres, un jeune Cambodgien a ouvert la porte, et s'approchant de moi m'a fait signe que de huit en huit je devais trouver la même note. Précieuse indication, qui montre que pour ces peuples comme pour nous, l'octave équivaut presque à l'unisson. Comme chez nous aussi, l'octave se divise en sept intervalles ; mais ces intervalles sont bien loin de ressembler à ceux de notre gamme diatonique. On n'y trouve, en effet, ni le ton exact ni le demi-ton, mais, autant que j'ai pu juger par l'oreille, les sept intervalles sont à peu près égaux entre eux : chacun sonne pour nous comme un ton un peu diminué, et la gamme, quelle qu'en soit l'origine, est toujours pareille à elle-même. Il semble qu'il y ait là une sorte de tempérament égal, comparable à celui de nos pianos ; mais l'octave, au lieu d'être divisée en douze, est divisée en sept. C'est ce qui arrive aussi dans la musique siamoise d'après Stumpf (1). D'autres peuples, comme les Javanais, connaissent un tempérament à cinq intervalles (2). L'une et l'autre

(1) *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, III, p. 69 et suiv.

(2) Dans le genre dit *Salendro*. Voir l'étude de Land dans les *Mémoires de l'Académie des sciences d'Amsterdam*, 1890.

de ces gammes si étranges pour nous semblent provenir des deux gammes chinoises à sept et à cinq notes, par une sorte d'usure et d'accommodation progressive des intervalles. En effet, la gamme chinoise à sept notes est une gamme de *fa* sans accident, avec cinq tons et deux demi-tons (*Fa-sol-la-si-do-ré-mi-fa*), et la gamme à cinq notes, la plus usitée, donne le *fa*, le *sol*, le *la*, le *do* et le *ré*, c'est-à-dire trois tons et deux tierces mineures. Les peuples du sud semblent avoir cherché à effacer ces différences, par un défaut naturel de leur oreille, ou peut-être par un raffinement analogue à celui qui nous fait goûter aujourd'hui les gammes par tons entiers (*Do-ré-mi-fa \sharp -sol \sharp -la \sharp*). Il y a un charme singulier dans une série d'intervalles égaux ; elle n'a, pour ainsi dire, pas de poids, elle flotte librement dans l'espace, elle est sans limites, sans cadence ni tonalité, monte ou descend à notre gré, se prête à tous les jeux, s'irise de toutes les couleurs, et se retrouve toujours intacte, légère et libre, aisée, souple et indifférente. Malgré ses intervalles insolites, la gamme cambodgienne flatte délicieusement l'oreille, et je ne pouvais me lasser de promener, sur le clavier de bambou, le marteau de bois qui faisait jaillir les notes en longues fusées lumineuses.

*
* *

L'orchestre que j'ai sous les yeux est entièrement composé d'instruments à percussion. Il comprend deux xylophones appelés *Roneat-Thoung* par les musiciens du roi, et *Roneat* d'après une note de M. Rousseau, administrateur des services civils en Indo-Chine, que M. Baudouin a bien voulu me communiquer ; le même instrument, avec lames de fer (*Roneat-Daik*, me dit-on) ; deux jeux de timbres (*Kong-Toï*, et, d'après M. Rousseau, *Peat-Kong*) ; deux gongs (*Skor-Thoung*, *Skor*) ; un tambour de forme ovoïde, à deux membranes (*Khlang-Khai*) ; deux tambours cylindriques et très longs (*Sing-Nâ*). Le *Roneat-Thoung* correspond très exactement, et par sa forme et par son nom, au *Ranat* siamois. Il se compose d'une vingtaine de lames de bambou, presque d'égale longueur, mais creusées par en dessous pour obtenir l'accord, et portées par deux cordelettes ; les lames se touchent presque exactement, ce qui prouve que les vibrations ont fort peu d'amplitude. Tout cet assemblage est posé sur une caisse rectangulaire et évasée. Le premier de ces instruments a 21 notes qui sont à peu près :

*Mi*₂ haut — *Fa* \sharp ₂ — *Sol* \sharp ₂ bas — *Si* \flat ₂ bas — *Ut*₃ bas — *Ré*₃ bas — *Ré* \sharp ₃ — *Mi*₃ haut — *Fa* \sharp ₃ — *Sol* \sharp ₃ bas — *Si* \flat ₃ bas — *Ut*₄ bas — *Ré*₄ bas — *Ré* \sharp ₄ — *Mi*₄ haut — *Fa* \sharp ₄ — *Sol* \sharp ₄ bas — *Si* \flat ₄ bas — *Ut*₅ bas — *Ré*₅ bas — *Ré* \sharp ₅.

Le second a 17 notes : il ajoute au grave le $Ré\sharp_2$ et le Mi_2 , mais s'arrête au Mi_4 .

Le *Roneat-Thoung* se frappe avec deux marteaux, dont la tête circulaire est de bois ou de peau. Le son, clair et dur dans le premier cas, est dans le second d'une douceur voilée qui rappelle à la fois nos timbales battues de la baguette d'éponge et le célesta Mustel. Ces lames de bambou, choisies avec le plus grand soin et sans doute longuement préparées, répondent au choc par une vibration prolongée, et la note fondamentale domine très nettement sur les résonances accessoires qui l'enveloppent de mystère : on croit entendre un cristal assourdi.

Le *Roneat-Daik*, construit exactement comme le *Roneat-Thoung*, a une sonorité beaucoup plus forte et aussi plus aigre ; dans le grave, c'est à peu près celle d'une enclume de bon acier ; le son s'épure en montant vers l'aigu. L'instrument se joue avec deux marteaux de bois dur. Il donne la série approximative :

Mi_3 haut — $Fa\sharp_3$ — $Sol\sharp_3$ bas — $Si\flat_3$ bas — Ut_4 bas — $Ré_4$ bas — $Ré\sharp_4$ — Mi haut — $Fa\sharp_4$ — $Sol\sharp_4$ bas — $Si\flat_4$ bas — Ut_5 bas — $Ré_5$ bas — $Ré\sharp_5$ — Mi_5 haut — $Fa\sharp_5$ — $Sol\sharp_5$.

Le *Kong-Toï* est l'instrument que les Siamois appellent également *Kong*, et les Javanais *Bonang*. Il se compose de timbres, dont la forme est à peu près hémisphérique, avec une petite protubérance au milieu, destinée à recevoir le choc du marteau. Chacun est soutenu par deux cordelettes qui passent dans des trous ménagés près de la base, et viennent s'accrocher aux montants d'une petite galerie de bois, haute d'une quarantaine de centimètres. Cette galerie est de forme circulaire, avec une interruption pour laisser passer le musicien qui se trouve assis au centre de son chœur de timbres. Le son du *Kong-Toï* est d'une douceur et d'une plénitude extrêmes, dont rien dans notre musique ne peut donner une idée : plus pur que celui de nos cloches, plus nourri que celui de nos pianos, il a un éclat vif et moelleux à la fois, que je dirais volontiers lunaire.

Des deux instruments que j'examine, l'un a 18 notes et l'autre 16. Mais les deux timbres les plus graves du premier sont étrangers à la gamme (la_2 et si_2 approximatifs), le musicien ne les emploie pas. Les autres notes sont :

$Si\flat_2$ bas — Ut_3 bas — $Ré_3$ bas — $Ré\sharp_3$ — Mi_3 haut — $Fa\sharp_3$ — $Sol\sharp_3$ bas — $Si\flat_3$ bas — Ut_4 bas — $Ré_4$ bas — $Ré\sharp_4$ — Mi_4 haut — $Fa\sharp_4$ — $Sol\sharp_4$ bas — $Si\flat_4$ bas — Ut_5 bas.

Le second est plus élevé d'un seul intervalle : il va de l' Ut_3 bas au $Ré_5$ bas.

Les deux gongs, très sonores et profonds, donnent à peu près le mi_2 et le $sol\sharp_2$. Je ne réponds pas de l'exactitude de

l'octave indiquée, car il est très difficile de situer exactement les sons produits par des membranes.

Tels furent les premiers résultats de mon enquête. Si longue qu'elle eût été, je sortais encore à temps pour assister au départ de la troupe : toutes jeunettes, cheveux ras, nez enfantins, peaux d'un brun mat, vêtues de modestes tricots et sampots éclatants, les danseuses adolescentes attendaient leur tour de se hisser dans la voiture avec la souplesse silencieuse des chattes, et une saine odeur d'épices montait, sous le soleil presque cambodgien. Deux toutes petites se tiennent par la taille et bavardent avec placidité...

Mais des soucis plus graves m'empêchent de m'arrêter à ce spectacle, car je dois revenir le surlendemain à 4 heures, muni d'un phonographe : j'en ai fait la promesse formelle à M. Chon-Diet, très désireux de fixer ainsi les airs de son pays, et c'est pour moi le seul moyen de garder le souvenir d'une musique impossible à noter dans notre système. Le hasard me conduisit d'abord chez un fabricant assez connu, que j'appellerai M. Foi-grax. Cet honorable négociant me reçut avec une bonne humeur toute commerciale et le sourire aimable d'un homme décidé à tout refuser. Il fut en effet impossible de lui faire comprendre l'intérêt qu'il y aurait, pour sa maison, à s'associer à une recherche scientifique ; uniquement préoccupé de vendre au public ses *Marches lorraines* et ses *Chansonnettes comiques*, il ne voulut pas, me dit-il, s'exposer à enregistrer en plein air, dans des conditions insolites qui pourraient donner des résultats défectueux. Par bonheur je pus, au sortir de là, rencontrer M. Gustave Lyon ; ici je n'eus pas besoin de parler longtemps : dès les premiers mots, j'étais compris, et mis en relations avec M. Dutreih, qui aussitôt promettait de m'envoyer, à l'heure dite, un appareil et deux de ses meilleurs opérateurs.

*
* *

C'est en cet équipage que je me présentai au palais. Dans une chambre close et torride, M. Chon-Diet, en uniforme chamarré et sampot bouton-d'or, pose devant un jeune dessinateur français. On vient même de lui apporter son épée, sur laquelle il appuie sa main avec beaucoup de dignité. Fort aimable, Son Excellence se lève à mon approche et m'invite à me reposer quelques instants. De petites filles aux mouvements lents s'amuse d'un phonographe qui leur chante la cavatine du *Roi d'Ys*, et de petits garçons en complets européens écoutent, immobiles, avec l'air sage et doux d'élèves de la rue des Postes ou du collège Stanislas ; ce sont de petits princes, très curieux,

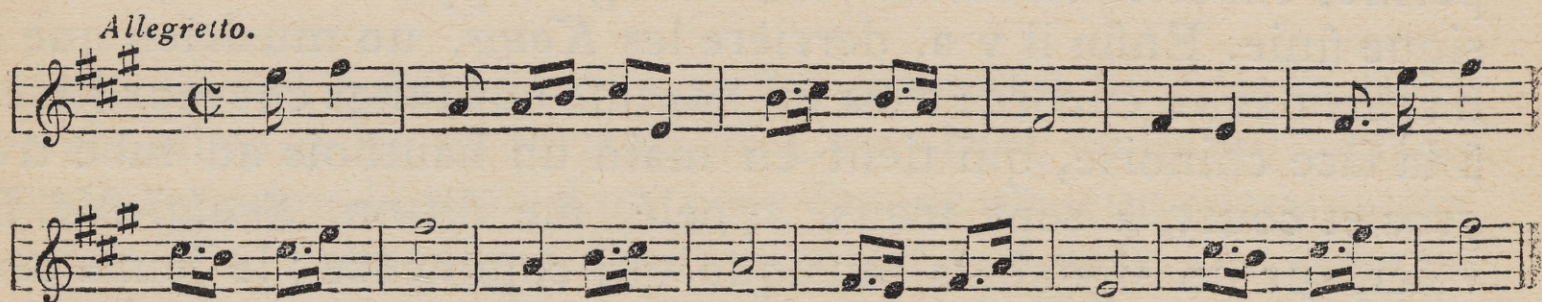
paraît-il, de Paris et de ses spectacles, sans en excepter ceux de la rue... M. Chon-Diet a repris sa pose, et me répond d'un mouvement de lèvres, lorsque je lui demande la permission d'aller trouver les musiciens.

Ils sont tous là cette fois, et déplient nonchalamment le tapis sur lequel ils vont jouer pour nous. Presque tous portent le veston européen sur le sampot national ; celui qui semble le plus jeune de tous, et qui est leur chef, est même entièrement vêtu à l'européenne ; mais il a mis sur son chapeau de feutre mou un ruban de soie lilas, qui va fort bien à son teint de bronze clair. Tous s'interrompent bien volontiers dans leur besogne pour regarder le montage du phonographe. Un homme un peu âgé déjà, au visage très doux et comme aiguisé, aux fines paupières plissées, me regarde en souriant : c'est mon lorgnon qui l'intéresse ; il me fait savoir, non sans fierté, qu'il porte parfois des lunettes, lui aussi. Et voici une petite fille qui accourt, en agitant joyeusement les bras ; ses cheveux se relèvent en chignon sur le front, soutenus d'une épingle d'or ; elle rit, et me jette une phrase où je crois reconnaître le mot *play*. Mais elle ne comprend rien au mauvais anglais dont je l'accable en retour, et me quitte un peu dépitée, et peut-être dédaigneuse de ce grand Barbare qui ne sait pas parler...

Cependant le phonographe est installé, les musiciens ont pris leur place : en avant, le premier *Roneat-Thoung* : c'est le jeune homme au chapeau lilas, assis devant son instrument avec une dignité aisée et charmante ; à sa gauche, le second *Roneat-Thoung*, et le *Roneat-Daik* à droite ; derrière eux, les deux *Kong-Toï*, avec leur musicien assis au centre, et, de côté, les gongs et les tambours : on accorde le grand tambour ovoïde en fixant sur l'une des membranes une pâte faite de riz et de son, qui l'abaisse au point de lui faire donner l'octave inférieure de l'autre ; une petite coquille, attachée au haut de l'instrument, permet ensuite de râcler cette charge supplémentaire, la musique finie. Enfin il y a, derrière les *Kong*, un musicien que je n'avais pas vu encore : c'est un homme aux longs cheveux lisses, à la face chinoise, qui tient en main un hautbois au tube très gros et court, à sept trous, appelé, me dit-on, *Sralai-Nâ*. Et voici, sur un signal, la musique qui commence : le jeune chef attaque avec une vigueur et une précision admirables, les autres suivent : le clavier de fer ajoute à certaines notes ses vibrations perçantes ; le second clavier de bambou, joué avec les baguettes de peau, double la mélodie d'un contrepoint discret ; les deux joueurs de *Kong*, armés aussi de deux marteaux chacun, pivotent sur eux-mêmes pour atteindre leurs timbres qui font comme une palpitation de dissonances douces ; les tambours

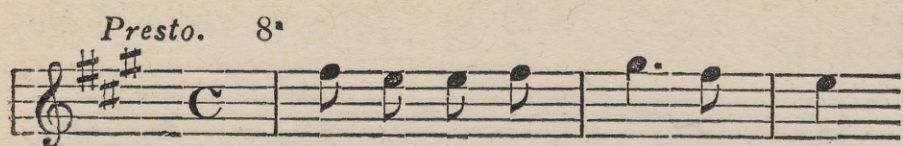
marquent fortement le rythme égal, et, par-dessus tout cet ensemble, le hautbois brode une mélodie continue, dérivée du thème, mais très ornée et affranchie, à ce qu'il semble, de tout rythme. Le premier *Roneat-Thoung* domine très nettement, joué en octaves avec une agilité extrême ; parfois, aux instants de grande animation, un glissando rapide fouette les lames, toujours interrompu très exactement à la note qu'il faut. Les mouvements sont alertes, et tous, sortis de leur torpeur coutumière, très attentifs à leurs marteaux, à leurs timbres et à leurs lames, se démènent avec précision ; comme ils n'ont aucune musique sous les yeux, on sent que tout est réglé d'avance, qu'une force irrésistible les conduit ; cet orchestre, qui part sur un signe, s'arrête sur un autre signe pour se déclencher de nouveau, fait songer à un de ces chefs-d'œuvre de mécanique que l'on voit dans les carillons de très vieilles horloges. La sonorité est en général claire et vibrante dans la douceur comme dans la force ; mais une oreille un peu attentive y reconnaît bientôt tout un jeu subtil et délicat de contrepoints variés. Car cette musique me paraît, dans son essence, contrapontique ; ce qui ne veut pas dire qu'elle ignore les effets d'harmonie. Mais, comme nos maîtres du xv^e et du xvi^e siècle, les compositeurs cambodgiens atteignent à l'harmonie par le contrepoint : ils n'ont pas de théorie de l'harmonie ; c'est en combinant des mélodies entre elles qu'ils arrivent à trouver les accords qui plaisent à leur oreille. Et ces accords, étranges et insaisissables, sont souvent d'une sonorité exquise, justement parce qu'ils ont été formés en dehors de toute règle.

Le premier air qui nous est joué est la *Danse des Éventails*, qui justement sera dansée le lendemain au Pré Catelan. Le thème, exposé par le *Roneat-Thoung*, sonne à peu près ainsi à nos oreilles, qui ramènent d'instinct les intervalles insolites à ceux de notre musique :



C'est, comme on voit, une phrase suivie et régulière, qui reproduit, en le variant, un motif bien caractérisé. Elle se répète, s'enveloppe de contrepoints et d'imitations variées, et parfois se coupe de brusques arrêts qui marqueront des divisions de la danse. Le mouvement s'accélère, les glissandos se multiplient, et puis le rythme change, passe de deux à quatre

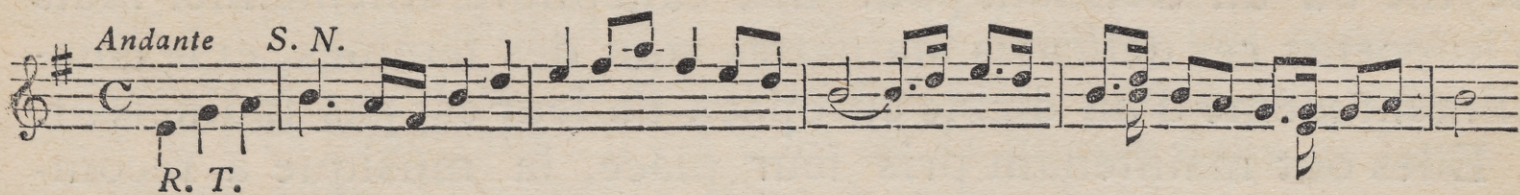
temps, et un motif nouveau scintille au *Roneat-Daïk*, tandis que les autres instruments continuent leur développement du premier thème :



Tel est à peu près le début de ce contre-sujet qu'un art très raffiné, digne de nos musiciens les plus modernes, ajoute à ce moment à l'ensemble.

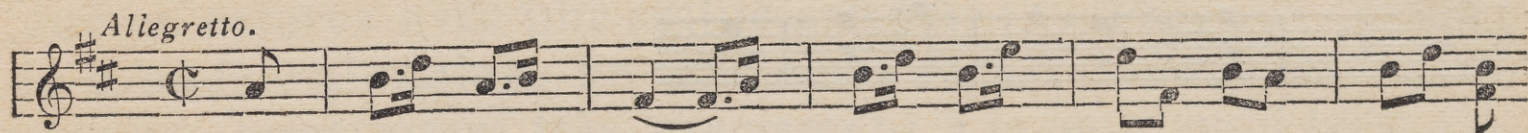
On nous donne ensuite une autre danse, que M. Chon-Diet appelle la *Danse des Nymphes*, puis la musique, joyeuse et subtile, qui accompagne le *Départ du roi* dans les cérémonies. Après chaque morceau, nous faisons entendre aux musiciens le rouleau impressionné ; tous se retournent et écoutent, très intéressés, mais sans la stupéfaction qu'on pourrait attendre : une invention mécanique de plus ou de moins n'est pas pour faire perdre la raison à ces calmes Asiatiques. Ce qui les préoccupe, ce n'est pas le mécanisme, c'est le résultat, et ils savent très bien nous dire que telle reproduction les satisfait moins qu'une autre, ou bien, quand la vitesse de rotation a changé, qu'on a transposé l'air. Ils ont, assurément, l'oreille juste et fine, et le sens de la perfection artistique.

Cependant un peu de lassitude commence à se manifester. Mon interprète me quitte, « pour aller s'habiller », dit-il : en effet, il n'a qu'une chemise molle et un sampot. Le jeune chef vient, de son côté, me dire que son veston lui donne bien chaud. « Otez-le », lui dis-je avec magnanimité. Il me répond : « Merci, Monsieur », et le garde, par déférence, ou pour conserver le droit de se plaindre. Cependant une distribution générale de paquets de cigarettes ranime un peu les courages, et j'obtiens encore deux airs. Cette fois c'est le vieux musicien aux yeux fatigués qui crie les titres dans le cornet du phonographe (il joue du *Kong*, tout près de l'instrument) ; et il traîne les syllabes avec une emphase qui semble beaucoup l'amuser. Je crois comprendre que le quatrième (*Om-Thouk*) dépeint l'effort rythmé de *Rameurs* sur la rivière ; il me semble d'une jolie couleur poétique, avec son petit prélude de *Roneat-Thoung*, auquel vient se souder le chant du *Sraläi-Na* :



Enfin le dernier air, qui s'appelle peut-être *Repas des Bonzes*

(*Khai-Mong*) ou peut-être tout autre chose, est le plus délicieux de tous, avec ce gracieux motif qui se détache peu à peu et se répète, avec de nombreuses variantes, sur le clavier doux du deuxième *Roneat-Thoung* :



en alternant avec cette ritournelle du *Sralai-Nâ* diversement modulée :



Rien ne peut dire la sérénité légère de cette musique qu'on croirait faite pour accompagner un repas, non de bonzes, mais d'esprits aériens.

Il est temps de finir, malheureusement. Voici M. Chon-Diet qui revient, très affairé, ayant en main le programme de la fête du Pré Catelan. Il s'agit de répéter les danses et surtout de les minuter, car on ne dispose que d'un temps très court. Et les danseuses sont là, les premiers sujets tout au moins : jolis visages réguliers et calmes, peaux mates et veloutées, corps souples et sans saillie, d'une grâce alanguie et puérile à la fois, elles se laissent regarder, admirer et flatter par quelques dames à colifichets et falbalas qui les entourent, et leurs joues ne s'étonnent même pas des baisers inaccoutumés ; mais elles sourient, plus heureuses sans doute de se sentir belles que de ces barbares caresses d'Occident. Comme M. Chon-Diet m'a passé son programme, l'une d'elles vient à moi de son pas muet, et, me désignant l'une des petites idoles à la mitre démesurée, représentées sur la couverture : « C'est moi, cela », fait-elle du doigt ; et elle répond à mon regard louangeur en découvrant toute la blancheur de ses petites dents aiguës. Que pensent-elles de nous, les danseuses, sous leurs visages dédaigneux de nos jeux variés de physionomie, et faits seulement pour traduire des sentiments d'une sérénité toute classique ? Nous prennent-elles pour des Barbares amusants, des géants naïfs et maladroits, ou pour des sorciers très laids, au pouvoir redoutable ? Sans doute sommes-nous pour elles ce que pouvait être un archer Scythe ou un Germain pour une canéphore athénienne. Mais n'importe : ces délicates statuettes sont des femmes, et le compliment même d'un diable européen ne leur est pas indifférent.

Elles ont maintenant pris leur place, la musique a recommencé la *Danse des Eventails*. Deux par deux, elles font palpiter leurs bras comme des branches que caresse un doux zéphir,

puis les jambes se lèvent, s'appellent d'un geste harmonieux, et elles changent de place en un lent chassé-croisé, sans que leurs pieds quittent un instant le sol où ils semblent ramper. Assise au-devant d'elles, la Princesse qui dirige le corps de ballet les surveille, et reprend de la voix et du geste une main qui ne se renverse pas assez, une jambe mal arrondie. Puis, à l'instant où le rythme change, tous les éventails tombent à terre, et les bras étendus sont parcourus, comme des corps de serpents, de longues ondulations qui se propagent jusqu'aux mains immobiles et ouvertes en un geste rituel. Mais les quatre minutes sont déjà passées, il faut recommencer, faire des coupures, accélérer les mouvements. Les musiciens, qui ne peuvent guère aller plus vite, reçoivent une réprimande qui les laisse indifférents. La Princesse proteste au nom de l'art, et une danseuse vient nous montrer qu'elle ne peut faire tourner ses mains et ses pieds comme des roues de moulin ; tout en gesticulant, elle sourit encore, mais d'un sourire de mépris. Indifférente à tous ces débats, une petite fille de trois ou quatre ans, en robe noire, les poignets et les chevilles chargés d'anneaux d'or, insiste pour que je la monte sur la banquette où nous sommes assis ; et comme elle est très petite, elle n'a pas encore pris le joli masque impassible de ses aînées ; elle s'agite, trépigne comme un enfant d'Europe, et montre même un instant une mince langue rose de jeune chat...

*
* *

Le lendemain je les voyais dans toute leur gloire, les précieuses poupées animées, prêtresses d'un art très ancien, magnifique et mystérieux. A la porte du Pré Catelan, on nous avait fait d'abord attendre une heure, en pleine poussière. Puis nous nous étions bousculés comme des sauvages, pour nous retrouver assis pêle-mêle dans l'enceinte de verdure. Enfin Sa Majesté était arrivée avec une heure de retard, tout éblouissante de drap d'or et fendant la foule avec bonhomie, son vaste chapeau à la main ; seul son fauteuil était resté libre, en avant ; princes et ministres durent se caser tant bien que mal, à droite et à gauche ; tous chamarrés d'or également, mais coiffés de casques sans bord : les jeunes gens à l'air attentif et doux, et un vieil homme à lunettes dont la face sévère et fermée fait songer à quelque prélat italien. Le Roi jette sur l'assistance un regard amusé et très pénétrant : il y a bien de la finesse dans ce large sourire, et aussi l'assurance d'un homme habitué à ne pas compter avec l'opinion publique. Mais les musiciens arrivent et s'installent à droite de la scène ; à gauche voici huit femmes,

simplement vêtues, qui entrent avec la démarche contournée des félins ; ce sont les batteuses de mesure, qui vont accompagner musique et danse du cliquetis rythmé des deux baguettes de bois que chacune tient à la main. Voici enfin les danseuses, transfigurées, drapées d'or vert, d'or rouge ou d'or fauve... Après la *Danse des éventails*, qui sert de prélude, le ballet commence. C'est une vieille légende, dont le thème a inspiré plus d'un conte des *Mille et une Nuits*, que celle du prince Ounarouth et de la princesse Oussa, unis par le caprice d'une fée, puis séparés. La princesse est sur son trône, coiffée de la haute mitre, ses suivantes autour d'elle. Le prince arrive, reconnaissable à sa coiffure plus basse et à ses épaulettes d'or recourbées en l'air, et conduit, à grands pas souples, par la fée. Tous et toutes ont la tunique brodée d'or et coupée en pans qui tombent sur les jambes tout en les laissant libres, une écharpe passée en sautoir sur la poitrine, et le visage peint en blanc, ce qui donne un éclat singulier aux yeux noirs et luisants. Et c'est, entre le prince et la princesse assis côte à côte, comme des divinités dans un temple, une scène d'amour de la plus pure beauté. Pas de baisers, ni de brutales étreintes ; ils se regardent à peine, ils se sentent plus qu'ils ne se voient, et les mains courbées et les bras souples tracent en l'air des caresses plus suaves que toutes les caresses humaines, qui se répondent, et se poursuivent et s'enveloppent, sans s'atteindre jamais : c'est un enlacement de gestes, un accord de mouvements, et comme un embrasement d'âmes matérialisées et flottantes autour des corps ; nul trouble d'ailleurs sur les blancs et purs visages ; de telles joies sont trop profondes pour se trahir ; mais parfois un court spasme gonfle les poitrines, comme si l'amour répandu jusqu'au fond de l'être allait le faire éclater comme un fruit mûr, et le jeter en vapeur dans l'air chargé d'effluves. Jamais l'ivresse des voluptés immatérielles n'a mieux été traduite aux yeux ; jamais on n'a rendu mieux sensible la puissance de l'amour, créateur, par sa propre vertu, de toute sensation. Jamais on ne vit plus parfaits amants que le Prince et la Princesse, assis côte à côte sur leur trône et dessinant dans l'espace qui les unit les signes de tendresse.

Cependant la Princesse assoupie a laissé partir le Prince, enlevé par la Fée aux pas de velours. Et son visage se penche avec mélancolie, et elle cueille du doigt des larmes, à ses yeux mi-clos, avec une grâce tendre et mignarde un peu, tandis que les suivantes, mi-couchées à ses pieds, sont comme des fleurs éclatantes et douces, inclinées par la rosée de l'aube. L'une d'elles se détache, et, sans se relever, glisse à la Princesse en une sorte de marche agenouillée, rapide et merveilleuse. C'est

une danseuse fort habile, ce que nous appellerions une étoile : toutes ses compagnes se sont retirées, et la voici qui, au milieu de la scène, mime le pas le plus surprenant de grâce et de souplesse ; ses mains tantôt se renversent en pâmoisons extatiques, tantôt ouvrent leurs doigts comme des pétales de fleurs ; puis elle plie un bras au-dessus de sa tête, incline l'autre, une jambe se lève et s'arrondit, et ainsi, en cette attitude qui imite le caprice des branches d'un jeune arbre, elle tourne lentement sur le pied appuyé à terre, comme mue par sa seule volonté. Et qu'on ne croie pas à un exercice difficile, qui n'aurait que la valeur d'un tour de force : les attitudes sont d'une harmonie imprévue et magnifique, où toutes les lignes parlent à la fois, car aucune n'est esclave de la symétrie ; et ces belles figures ont un sens profond ; ce sont des symboles d'amour encore, ou plutôt de beauté, qui évoquent, aux yeux de la Princesse ravie, l'image de l'absent cher, de l'amant d'une seule nuit. Beauté singulière sans doute, et bien éloignée du monde réel ; mais l'Asie, depuis la Perse jusqu'à la Chine, n'aime pas la nature ; son art est un art de rêve, où tout s'exagère, se raffine et se transfigure, où les arbres s'étendent en frondaisons fantastiques, où les animaux deviennent des monstres ou des génies, où les héros et les princesses, émergeant de l'entrelacs infini des rameaux, sont pareils à des fruits étranges ou à des fleurs surnaturelles... Art de magicien qui ensorcelle le monde en y surexcitant toutes les puissances de vie, en le faisant germer et fleurir en tous sens, comme les fakirs de l'Inde tirent en un instant une plante d'une graine. Le lourd Européen, homme d'observation et de calcul, a peine à suivre ces jeux d'une imagination qui ne s'inspire que de sa fantaisie, et ne se règle que sur son sens de l'harmonie décorative. Même délivrés du préjugé du vrai, nous avons du mal encore à saisir d'aussi exubérantes et prodigieuses beautés : car ici, au lieu de simplifier et de régulariser comme chez nous, la stylisation enrichit et complique, creuse et fouille, ajoute des accidents aux lignes et de l'éclat aux couleurs. Nous sommes, devant ces merveilles, des primitifs au cerveau rudimentaire, fait pour la seule arithmétique des proportions simples : nous sommes dépassés, éblouis, abasourdis. Et si la science nous assure une éclatante revanche, pourquoi ne pas avouer la pauvreté de l'art européen, devant les magnificences asiatiques ? Sans doute, faute de faire beau, nous nous épuisons à faire vrai. Le bel avantage ! L'art n'a-t-il pas précisément pour objet de nous sortir de nous-mêmes et de donner un corps à nos rêveries les plus insensées ? Le Paradis et l'Enfer ne sont-ils pas plus intéressants que la Terre ? Et le surhumain, n'est-ce pas justement le divin ? De fait,

rien n'approche plus du miracle que cette danse qui donne à une femme des souplesses de liane, des épanouissements de fleur, des palpitations de feuillage, de légers essors d'oiseau ou des glissements de poissons dans l'eau transparente. C'est une danse exactement contraire à la nôtre, puisqu'elle a horreur des changements brusques, des pieds qui frappent sur le sol et des mouvements rapides ; elle fond l'une dans l'autre les attitudes, par une sorte d'ondulation continue, comme on voit les figures flottantes dans la fumée de l'opium se dissoudre et changer de forme sans arrêt. La musique l'accompagne de ses sonorités claires et vibrantes, non, à ce qu'il semble, pour en exprimer les sentiments, mais pour maintenir l'âme dans une torpeur propice au rêve. Par un contraste bizarre, le rythme de cette musique est très marqué, à la fois par les pulsations des tambours, accompagnées parfois des gongs, et par le choc des baguettes des femmes. C'est un rythme égal, à deux ou quatre temps, avec des ralentissements et surtout des accélérations momentanées. Mais comment ce rythme règle-t-il ces évolutions insensibles ? C'est ce que nous ne pouvons deviner ; il y a là une correspondance subtile, que nos sens grossiers n'arrivent pas à percevoir.

Mais tout à coup la musique s'est arrêtée, la danseuse est partie, la scène reste vide, et voici qu'une voix s'élève, si pareille au hautbois de l'orchestre qu'on a peine d'abord à y reconnaître des sons articulés : c'est la narratrice qui, sur une psalmodie à trois ou quatre notes, nous initie à ce qui va se passer ; vers la fin de son récit, un trémolo de *Roneat-Thoung* l'accompagne, puis la musique reprend, et c'est une nouvelle entrée de ballet : cette fois ce sont des guerriers armés de deux javelines, et coiffés les uns d'un casque, les autres d'un petit turban rose ; ils s'agenouillent sur la scène en des postures de défense et sont aussitôt attaqués par des démons aux masques d'argent épouvantables. Et c'est une lutte sans choc et sans blessures, toute en gestes encore : après les charmes de l'amour, la fascination de la haine. Chaque démon enveloppe d'une féroce pantomime un des guerriers qui écarte ses maléfices avec des mouvements conjurateurs ; mais la force des démons est telle, telle la puissance savante de leur rage, qu'on est étreint d'angoisse, devant ce combat magique dont l'enjeu n'est pas la vie, mais l'enchantement de l'adversaire. Qu'est-ce que la mort au prix des tortures qui peut infliger un mauvais génie ? Mais voilà que les démons reculent peu à peu, vaincus par le courage des jeunes guerriers, et le Prince aidé de la Fée enlève enfin la jeune Princesse toujours assise sur son trône, immobile avec douceur et mystère.

Elles s'en vont aux acclamations de ce public conquis malgré sa barbarie, puis reviennent toutes, aux sons allègres de la musique, celles qui ont de hautes tiaras, et celles qui ont des casques ciselés, et celles qui se coiffent d'un coquet turban rose : prince et princesse, fée, suivantes, guerriers et démons nous font un salut léger, souriantes à peine, et disparaissent, montent comme un cortège de féerie, par le sentier qui tourne et se perd dans les feuillages nocturnes. Jamais nous ne les reverrons plus, les petites danseuses au blanc visage de fantômes ; elles ont entr'ouvert un instant pour nous leur paradis où tout l'inaccessible, mieux encore que dans le *Faust* de Goethe, devient réalité ; un instant nous avons vécu avec elles d'une vie enchantée, où toute forme était harmonieuse et riche, tout mouvement expressif et souple, où les gestes s'appelaient et se répondaient dans l'air devenu magnétique, où la créature humaine assumait la beauté des arbres et des fleurs, et l'ondulation fascinatrice des serpents, et le pas velouté des tigres, et l'approche muette des poissons, et la grâce impondérable des oiseaux. Ainsi nous étions devenus pareils, non plus à nous-mêmes, mais à des dieux devant qui les forces de la nature, libérées de leurs liens coutumiers, s'unissent en harmonies nouvelles, et jouent un drame magique. Je veux adresser ici, pour ces quelques instants de rêve, un remerciement qu'elles n'entendront point aux petites danseuses, parties maintenant avec leur roi ami des fêtes, curieux, bienveillant et magnifique comme un prince des *Mille et une Nuits*.

Je n'insisterai pas sur la scène d'horreur qui a suivi : les instruments, les délicats instruments de bambou et de bronze emportés en hâte, aux objurgations d'on ne sait quel personnage en jaquette ; ceux qu'on n'a pu soulever recouverts par un pan du tapis ; l'entrée de grandes femmes au corps épais et lourd ; un abominable petit orchestre jouant faux, sous prétexte de « danses grecques », des choses de Massenet, Vidal, Véronge de la Nux et quelques autres ; les maladroites contorsions d'une étoile officielle et administrative ; une danse de Faunes en maillots roses (rapiécés d'ailleurs), qui pouvait s'appeler une danse de sacs ; puis les pavanés, menuets et gavottes, un peu meilleurs grâce aux costumes, mais trop rapides, sans élégance ni dignité ; seule M^{lle} Zambelli, toujours légère et preste, mais un peu sèche pour nos yeux accoutumés à de tout autres souplesses. Et puis ce sourire, ce sempiternel sourire, prescrit par le règlement, qui fait relever les coins de la bouche à ces demoiselles dans le même instant qu'elles lèvent la jambe ! Pourquoi, pourquoi ? Sommes-nous chez le photographe, ou dans un de ces lieux d'exhibition où les femmes doivent encourager tout

homme qui marque quelque intérêt pour leurs appas (je veux parler des bals mondains) ? La danse n'est donc rien pour nous qu'un art d'agrément, comme la conversation de salons ou la musique d'amateurs ? Comment n'avoir pas compris la leçon donnée par ces petites filles chargées d'or comme des divinités, et si graves, si attentives à traduire une pensée en gestes harmonieux, si complètement absorbées par leur rite sacré ? Les rythmes du corps sont probablement ce qu'il y a en nous de plus profondément expressif, de plus puissant et de plus capable d'absolue beauté. Ne vaut-il pas la peine d'en tirer autre chose que des cabrioles ? Le roi Sisowath, malgré toute sa courtoisie, cessa bientôt d'applaudir ces jeux inélégants et conventionnels. J'espère, pour l'honneur de notre pays, qu'on lui aura appris à ne pas confondre le goût de l'Opéra avec le goût français.

Et la musique ? me dira-t-on. Pourquoi ne pas en citer davantage ? Je le ferais bien volontiers, si je disposais d'une notation. Mais les Cambodgiens n'en ont pas, et la nôtre ne saurait convenir. J'ai pu, grâce aux procédés spéciaux de M. Dutreih et à l'habileté de ses opérateurs, faire cinq excellentes empreintes ; je les étudie en ce moment, et il me semble déjà reconnaître un fait très important : c'est que les thèmes appartiennent presque tous à la gamme chinoise de cinq notes, déformée à la cambodgienne ; c'est-à-dire que par exemple, dans la gamme du *Roneat-Thoung* citée plus haut, on n'emploie ni le *fa* dièse ni le *ré*. Mais ces notes apparaissent dans les variations et aussi, à ce qu'il me semble, dans les parties secondaires : de même les anciens Grecs employaient, dans l'accompagnement, des notes que la mélodie, de forme archaïque, ne pouvait se permettre. Il est donc fort possible que la musique cambodgienne soit sortie tout entière de la musique chinoise, qui lui aurait fourni le plus grand nombre de ses sujets : les Grecs, eux aussi, ont arrangé et varié pendant des siècles les airs de l'Asiatique Olympos. Un art d'origine étrangère peut devenir un art très savant, très personnel et très national. Je crois que la musique cambodgienne, comme la musique grecque, est la preuve de cette vérité.

LOUIS LALOY.



PENSÉES D'AILLEURS

HARMONIE ET CONTREPOINT

LE CONTREPOINT.

Une fois de plus nous allons engager la lutte que nous entamions il y a des siècles, et cette fois-ci la dialectique sera notre terrain.

L'HARMONIE.

Je ne m'oppose pas à cette discussion, car nous sommes tous deux au service de la même divinité, c'est-à-dire la mélodie, et il s'agit de revendiquer ses droits.

LE CONTREPOINT.

Le service de la mélodie chez vous n'est qu'un paravent pour cacher votre égoïsme, car c'est vous-même, uniquement vous seule, que vous tenez à montrer, à mettre en valeur.

L'HARMONIE.

Lorsqu'il y a deux accords de suite, il y a déjà mélodie. L'on ne pourrait m'accuser de rechercher ma propre glorification que dans le cas d'un accord unique dont la longue tenue à un instrument comme l'orgue charme bien des auditeurs, mais la satiété résulterait d'un prolongement excessif. Laissons donc ce cas de côté. Je vous reprocherais, au contraire, à vous d'avilir la mélodie, de l'annihiler. Mêlée à un tas d'autres, elle perd sa personnalité. Ses points saillants sont arrondis, elle est confondue dans l'uniformité. Au lieu de l'élever, vous l'abaissez à un niveau inférieur pour l'unir à d'autres dans une médiocrité commune. Il est vrai que cela profite aux laides qui se trouvent par là dissimulées. Vous adjoignez à la mélodie des rivales qui la masquent, cachent ses caractéristiques. C'est un nivellement qui, sans élever les médiocres, abaisse l'élite.

LE CONTREPOINT.

Vous savez que je suis essentiellement socialiste et ne puis admettre que l'égalité.

L'HARMONIE.

L'égalité peut exister à côté de la variété, et la différence peut être dans la qualité sans l'être dans le degré. Les voix d'accompagnement feront une harmonie aussi belle que le sera la mélodie si intimement liée à elles, et qui sans les autres serait imparfaite. Elles seront toutes nécessaires les unes aux autres. Du reste, c'était l'ordre naturel et antique des choses : la voix était accompagnée par un instrument à percussion. Le contrepoint est l'effet d'un raisonnement *a priori* et demeure par là même une chose sans vie, sans chair, sans âme. Vous êtes le produit d'une théorie faite sans raison *musicale* préalable.

LE CONTREPOINT.

Je suis, au contraire, le fruit d'un raisonnement musical, et il était nécessaire que je vienne mettre de l'ordre dans la musique soi-disant intuitive. La Raison demandait une méthode, une logique n'admettant pas un déséquilibre tel que la prépondérance d'une seule voix sur un amalgame informe, arythmique de plusieurs autres voix, nommé harmonie. N'est-il pas logique que chaque voix reste indépendante, qu'elles marchent ensemble, remplissant les lacunes les unes des autres, masquant les défauts, complétant les rythmes ? Puis le contrepoint c'est le mouvement, et la nature que vous citiez tout à l'heure nous montre toujours et partout le mouvement.

L'HARMONIE.

Ce ne sont pas là des raisonnements musicaux. Je vous ferai remarquer d'abord que la mélodie supérieure n'est pas nécessairement prépondérante, mais qu'elle s'amalgame au contraire aux autres voix en de douces suites harmoniques ; que le mouvement — si mouvement il faut et si la stabilité n'est pas chose belle aussi — peut exister sans contrepoint. Ensuite que la raison ne doit être que le crible des sentiments artistiques qu'elle ne saurait engendrer. Troisièmement que la nature humaine dans sa littérature a toujours parlé de « sons mélodieux », « d'accords harmonieux », tandis que l'on y chercherait en vain une phrase telle que : « Un bruit contrapontique vint frapper son oreille charmée. » Et qu'enfin en dernier lieu l'art véritable ne réside pas dans l'équilibre exact et l'égalité de toutes ses parties, mais se compose de contrastes, mise en valeur, en relief, de sacrifices et d'exaltations.

LE CONTREPOINT.

Dans la nature, que vous avez citée la première, pas de ces inégalités. Dans le balancement exact, la régularité, l'équilibre,

nous trouvons l'ordre des lois universelles. Partout le mouvement égal rendu si bien par le contrepoint. Le rythme, que je sers comme je sers la mélodie, est la base de tout. Et seul je rends justice au rythme qui est l'essence de la musique.

L'HARMONIE.

Vous servez le rythme de la même façon que la mélodie. Cela est bien vrai, car vous masquez le caractère de l'un et de l'autre, et chez vous les mille rythmes n'ont jamais pu montrer leur variété, car pour vous il n'existe que les rythmes complémentaires.

Puis la nature ne doit pas être imitée par raisonnement. C'est seulement lorsqu'elle parle par la nature humaine qu'elle doit être écoutée. Voilà pourquoi l'art est le contraire de la nature à laquelle il n'a nulle raison de ressembler. Car puisque nous avons la nature, que ferions-nous de l'art s'il n'en était différent ? Et il ne peut trouver sa véritable vie qu'en étant le complément de la nature, en nous apportant des sensations introuvables dans celle-ci. Par leur essence même, la Nature et l'Art doivent différer, afin que l'homme trouve dans leur réunion l'apaisement à ses désirs intuitifs.

L'art est le foyer des sensations exactes. Il est le seul moyen de produire l'impression des extrêmes qui permet de toucher dans sa réalisation le grand jusqu'au terrible, et cela sans raisonnement, sinon inconscient. Parce que si par rapport à la nature nous sommes infimes ou tout au moins égaux, vis-à-vis de l'art nous pouvons être aussi grands que nous le désirons, ou plutôt nos sensations peuvent devenir si grandes qu'elles nous remplissent nous-mêmes d'une crainte extatique. Rien n'est grand s'il n'y a le petit à côté, et cela sans transition. Un dessin de Gustave Doré produit un effet de grandeur effrayante qui impressionne comme un rêve, parce que nous pouvons saisir la grandeur des proportions par rapport à nous, c'est-à-dire des personnages qui sont en scène.

En un mot, ce qu'il faut en art, c'est la disproportion.

Le dragon de Siegfried devrait être aussi grand, Mime aussi petit que possible.

Le très grand et le très petit ne se mesurent pas dans la nature. Ils sont aux deux bouts d'une échelle ininterrompue. Notre impression du grand est de suite limitée parce qu'il nous entoure, nous environne dès que nous nous approchons, et nous ne pouvons en saisir qu'une parcelle. Nous ne pouvons nous mettre au point d'où nous pourrions contenir pleinement le spectacle dans ses valeurs et avec ses rapports afin que notre impression ne soit pas diffuse, amoindrie ou éparpillée. Ce

point de vue est impossible, puisque la distance détruit les effets. Vous vous reculez pour mieux voir une montagne dont vous ne pouvez assimiler complètement la vue ; il se mettra entre elle et vous un arbre qui prendra la prépondérance et détruira l'effet de grandeur cherché.

Loin de moi l'idée de dire que la nature ne puisse nous donner des jouissances et même les plus belles ; mais elles sont différentes de celles de l'art, ou plutôt l'art a d'autres moyens, qu'il faut utiliser et mettre en valeur.

LE CONTREPOINT.

Je ne puis m'occuper de tout cela. Revenons sur le terrain musical. J'unis la mélodie, l'harmonie, le rythme dans une même union. L'harmonie qui découle de tout cela est plus fuyante, plus imprécise, plus insaisissable et ne risque pas de vieillir. Tandis que vous revendiquez des droits, souvent faux, d'harmonie inhérente à chaque mélodie.

L'HARMONIE.

L'harmonie qui découle de vous n'en est pas une. L'oreille agacée ou bien amusée cherche à suivre les voix, à se reposer sur une harmonie qu'elle ne peut saisir, sinon par ci par là. C'est un voyage un peu confus où le plaisir le plus grand est celui de l'arrivée.

Quant à votre accusation, gardons-nous bien de l'erreur atroce de supposer un sens harmonique à une mélodie de race monodique. Mais la mélodie de nos pays occidentaux porte en elle son harmonie, et aucune mélodie ne sous-entend un ou plusieurs contrepoints qui lui seraient propres. Ceux-ci ne sont qu'une adjonction purement arbitraire et, comme je l'ai déjà dit, le fruit d'un raisonnement qui a pour cause, disons le mot terrible, une virtuosité scolastique. Car c'est toujours l'effort de l'être qui en rampant essaie de rejoindre le génie sur ses libres hauteurs.

LE CONTREPOINT.

Voilà où éclate toute l'injustice de votre théorie. Je suis pour l'égalité, et ce qu'il y a de beau en moi, c'est que je suis à la portée des humains. Un noble travail, quelques années consacrées au consciencieux labeur du contrepoint, et l'étudiant verra la musique récompenser son effort. Il ne regardera plus de loin les « enfants de la Fortune », les « préférés de la Muse » dont l'inspiration lui paraissait inimitable et venue d'une autre sphère. A son tour il alignera des notes, et le papier se noircira de sons trouvés justes et bons selon la raison. Le travail mettra

à la portée de tous ce qu'ils ne pouvaient contempler que de loin avec envie. Car la musique que je produis ne pourra jamais être mauvaise.

Toutes règles observées, il n'y aura ni heurts, ni lacunes, ni arrêt. Toutes les défaillances sont prévues et peuvent être évitées. C'est le chemin droit du devoir qui porte en lui-même sa récompense. Et lorsque les jeunes apôtres voient se développer sous leur plume le fruit des longues heures de travail ardu, alors je sens que j'ai apporté ma part à l'humanité et que je leur ai donné ce que leurs rêves n'osaient atteindre.

ARMANDE DE POLIGNAC.



UN « EXPLICIT » EN MUSIQUE

DU

ROMAN DE FAUVEL

(Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 146)

XIV^e siècle

Si jamais nous avons songé piquer avec ce titre singulier la curiosité du lecteur, ce ne pourrait être qu'à la double condition d'expliquer préalablement ce qu'est un *explicit* et ce qu'est le roman de Fauvel : nous publierons ensuite l'*explicit* du roman de Fauvel, et ce court morceau fera voir qu'au moyen âge, représenté jadis, par les historiens d'une école surannée, comme une époque de ténèbres et de barbarie, brutale et sans grâce, les gens les plus graves, tels les clercs et les moines, avaient parfois, comme on dit de nos jours, le mot pour rire.

*
* *

Les copistes furent, on le sait, dans l'antiquité et au moyen âge, les ancêtres des modernes typographes : nous leur devons ces manuscrits, tantôt légers et portatifs, tantôt énormes in-folio de parchemin destinés à sommeiller sur les pupitres des bibliothèques. Et pour l'artisan qui avait ainsi pris à tâche de conserver la pensée humaine, c'était un labeur de plusieurs mois, d'une année peut-être et davantage même, courbé sur le parchemin à suivre le mouvement monotone et régulier de la plume, qui laissait derrière elle une traînée de minuscule ou romane ou gothique dans les blancs folios en lignes répétées à l'infini, comme les pas du pèlerin sur la route qui poudroie. Tandis qu'au dehors les multiples événements de la vie féodale, fêtes, entrées princières, mouvement communal, rixes, guerres privées peut-être, venaient battre les murs de sa demeure tranquille, on s'imagine volontiers, derrière sa verrière, le scribe, insoucieux des bruits du monde, poursuivant quelque énorme travail de copie, quelque interminable *Imago mundi*, quelque

somme de théologie ou quelque « conte du graal » en plus de soixante mille vers !

Il semble pourtant que dans ces vies sans passions, ni besoins, il y ait eu des minutes de joie : c'est le moment où le copiste écrivait la dernière ligne de sa dernière page et pouvait dire de son travail : « *Explicit*. — Il est fini. » Cette joie, nous la connaissons par les naïves exclamations qui maintes fois terminent les manuscrits et où le mot d'*explicit* revient assez souvent pour qu'on en ait fait un terme générique. L'*explicit* est donc la formule qui termine ordinairement un manuscrit du moyen âge (1).

Il y en a de très simples : la seule annonce après le verbe en question du titre de l'ouvrage, *explicit liber talis*, etc. Mais ordinairement le scribe, assujetti pendant des mois à la pensée de l'auteur, a un court réveil, et son initiative, bien modeste, apparaît dans des *explicit* plus cherchés. Les moines affectionnaient les formules de piété, et des invocations comme celles-ci ne sont point rares :

Laus tibi sit, Criste,
quoniam liber explicit iste (2) !

Finito libro,
sit laus et gloria Christo (3) !

Explicit hic codex,
laudatur omnipotens Rex (4) !

Ces oraisons jaculatoires sont d'une bonne pratique sous la plume et dans l'esprit d'un moine, mais en vérité ces additions du scribe n'ajoutent rien à la pensée de l'auteur. On peut, au contraire, penser que les copistes auxquels nous devons les *explicit* qui vont suivre n'avaient fait aucun des vœux monastiques, car on devine facilement dans l'esprit de ces humbles collaborateurs des écrivains du moyen âge une tendance aux grivois

(1) On consultera sur les *explicit* des manuscrits les travaux suivants :

MOLAND (LOUIS). — *Les copistes, leurs signatures et leurs boutades dans les anciens manuscrits*, dans la *Revue contemporaine*, xxxiii, 1857, p. 418.

WATTENBACH (W.). — *Das Schriftwesen im Mittelalter*. Leipzig, 1871. 3^e éd. 1896.

L'article de L. Moland est fait sans critique. Au contraire, la 3^e édition de Wattenbach constitue le recueil d'*explicit* le plus complet que nous ayons.

(2) Cité par Wattenbach, 3^e éd., p. 500, d'après Homeyer, *Die deutschen Rechtsbücher*, n. 180.

(3) Cité par Moland, sans indication de source.

(4) Cité par W., p. 500, d'après Hoffmanns, *Verzeichniss altdeutscher Handschriften in der Wiener Bibliothek*.

propos et un appétit non dissimulé des jouissances humaines. Excusons-les ! un copiste à gages ne saurait avoir l'idéal supérieur d'un saint Thomas d'Aquin. Les *explicit* nous font connaître ce que pouvait désirer un scribe libéré de sa tâche.

Un premier souhait, assez fréquemment exprimé et bien légitime d'ailleurs, consiste à réclamer le prix du labeur accompli :

O scriptor, cessa
quoniam manus est tibi fessa.
Finis et est operis,
mercedem posco laboris.
Finis adest uere
precium uult scriptor habere (1).

Mais la vile monnaie ne paie pas toujours le travail à sa juste valeur, surtout la besogne d'un scribe, et nous aimons à croire qu'en sus du prix convenu d'autres rétributions étaient attendues. Qu'on en juge ! Voilà un de nos artisans de la plume auquel on a promis un crédit chez le rôtiisseur :

Finito libro,
pinguis detur auca magistro (2).

Une oie grasse, c'est bien, mais du bon vin, c'est encore mieux. Le crédit est ici chez le tavernier :

Qui scripsit, scribat
et bona uina bibat (3).

Explicit hoc totum
infunde et da mihi potum (4).

Mais l'oie grasse et le bon vin n'épuisent point le cycle des jouissances convoitées par ces joyeux bohèmes de la calligraphie. Il est un souhait encore que nous rencontrons très fréquemment sous la plume de scribes en qui, cette fois, nous nous refusons à voir des religieux. Mais ici, nous n'osons dire en quel lieu le copiste pense se faire ouvrir un crédit.

Detur pro pena scriptori pulchra puella (5) !

(1) Cité par W., d'après Hoffmanns.

(2) Cité par W., p. 500, sans indication de source.

(3) Cité par W., p. 503, d'après Jacobs et Ukert, *Beitr.*, II, 54.

(4) Cité par W., p. 516, d'après *l'Archiv für Kunde oestr. Geschichtsquellen*, 39, 500.

(5) Cité par W., p. 502, d'après Endlicher, *Catal. cod. Vindobon.*, p. 89 et un grand nombre de références diverses.

Était-il besoin d'un mauvais hexamètre pour formuler un tel vœu ?

Enfin, le scribe a besoin, sa tâche terminée, de se dégourdir les jambes, il lui faut du grand air, de la liberté, de la joie. La crampe de l'écrivain guette sa main et l'ankylose ses membres inférieurs. Voici le mal :

Dextra scriptoris careat grauitate doloris (1)

ou bien,

Finito libro fragantur crura magistri (2)

et voici le remède :

Libro completo
saltat scriptor pede leto (3)

ou cet autre qui nous ramène au roman de Fauvel, où il est emprunté

Explicit, expliceat,
ludere scriptor eat (4).

*
* *

Au moyen âge, l'adjectif *fauve* avait pris un sens défavorable et, employé substantivement, était devenu synonyme de ruse et de tromperie. Fauve ou Fauvain, que la littérature satirique représente sous l'apparence d'une ânesse, d'une mule ou d'une jument, personnifie la tromperie et la méchanceté de ce monde. Souvent aussi, c'était Fauvel, le cheval fauve, qui dans le parler populaire figurait le même personnage d'abstraction, et les expressions « torcher Fauvel » ou « étriller Fauvel » se disaient communément pour tromper et pour flatter.

Le « roman de Fauvel », écrit dans les premières années du quatorzième siècle, de 1310 à 1314, se compose de deux livres. Le poème, dit Gaston Paris, « est consacré à développer cette pensée que, dans le monde contemporain de l'auteur, grâce à Fauvel, tout est *bestourné*, c'est-à-dire sens dessus dessous ; la domination même de Fauvel en est une preuve, car l'homme doit commander aux bêtes, et Fauvel, qui est une bête, règne sur les hommes » (5). L'auteur énumère les gens de toute condition qui torchent, peignent ou étrillent Fauvel. Après le pape, les

(1) Cité par W., *ibid.*

(2) Cité par W., p. 500 d'après le ms. de la Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 1626.

(3) Cité par W., p. 500.

(4) Bibl. Nat. ms. franç. 146, fol. 45 v°.

(5) PARIS (GASTON), *Le roman de Fauvel*, au tome XXXII de l'*Histoire littéraire de la France*, p. 120.

cardinaux, les prélats, viennent les rois et les princes, et, à l'imitation des grands, les chevaliers, les écuyers, les cordeliers, les jacobins. L'auteur n'est point, comme on l'a cru, un écrivain aux gages de Philippe le Bel dans sa lutte contre la papauté : il nous paraît ailleurs dévoué aux intérêts de l'Église et n'en critique les abus que pour les voir disparaître.

« Dans la suite du roman, dit encore M. Gaston Paris, Fauvel, au lieu d'être une simple expression allégorique, devient un personnage vivant et agissant, analogue à Renard dans les œuvres de la fin du XIII^e siècle » (1). On ne saurait imaginer une donnée plus absurde, que le cheval, Fauvel, assis sur un trône, au sommet des honneurs où l'a porté la fortune en dépit de la raison. Grisé par sa prospérité malsaine et craignant un caprice de Fortune, Fauvel rêve de l'épouser pour fixer définitivement ses faveurs. Mais la dame accueille fort mal son outre-cuidante requête et lui propose comme femme une de ses suivantes, Vaine Gloire : Fauvel, qui n'est point difficile, accepte, et le mariage est célébré en grande pompe dans son palais.

Un des manuscrits du roman de Fauvel, celui qui porte à la Bibliothèque Nationale de Paris la cote du fonds français 146, est particulièrement curieux par les interpolations musicales qui le caractérisent et le différencient des autres. Des pièces latines et françaises, des « motez a trebles et a tenures », des proses et des lays, des rondeaux, des mélodies liturgiques même, sont ajoutés au texte primitif du poème, et l'ensemble constitue un monument des plus curieux pour l'histoire de la musique française au début du quatorzième siècle (2). Nous n'avons point l'intention de nous y arrêter ici, autrement que pour examiner l'amusant *explicit* qui termine le manuscrit 146 de la Bibliothèque Nationale et qui est, croyons-nous, le seul *explicit* en musique qu'en une heure de fantaisie un scribe ait jamais conçu.

*
* *

Nous venons de tourner le folio xvi et en haut, au milieu du verso, le roman de Fauvel se termine avec l'*explicit* que voici :

Ferrant fina (3) : bien deust finer
Fauvel, qui n'a a qui finer

(1) PARIS (Gaston), *ibid.*, p. 129.

(2) Ce manuscrit et sa notation ont été étudiés par M. Johannès Wolf, dans son bel ouvrage, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* (Leipzig, 1904), Theil I, p. 40 et ss.

(3) *Ferrant*, comme *Fauvel*, est à la fois une appellation générique et un nom individuel de cheval ; mais il y a sans doute ici une allusion à la mort du comte Ferrant ou Ferdinand de Flandres, le vaincu de Bouvines, sur le nom duquel on a beaucoup joué. (Note de Gaston Paris.)

En ce monde, car tuit obé-
issent à lui ; tout a robé.
Robé nous a tout en lobant
Et lobé en nous desrobant.
Il finera, car touz jourz vivre
Ne pourra pas. Ci faut mon livre
Secont. Dieu en gré le recoive !
J'ai sef : il est temps que je boive.

*Explicit, expliceat,
Ludere scriptor eat.*

A droite et à gauche, sur deux colonnes, les deux couplets suivants accompagnés de leur mélodie et ainsi disposés :

A droite :

Bon vin doit l'en a li tirer,
Et le mauvais en sus bouter ;
Puis doivent compagnons chanter :
Cis chanz veult boire !

A gauche :

Quant je le voi ou voirre (1) cler,
Volentiers m'i vueil acorder,
Et puis chante[rai] (2) de cuer cler :
Cis chanz veult boire !

et au-dessous, en une seule ligne :

Ci me faut un tour de vin, Dex ! quar le me donnez ////[ci]s chans veult
[boire.

C'est donc proprement une glose musicale, le commentaire de la fin de l'*explicit* :

J'ai sef : il est temps que je boive.

La portée musicale qui forme la dernière ligne occupe toute la largeur de la page. A peu près vers le milieu, un énergique grattage a séparé, en rétablissant un blanc dans le parchemin, le premier membre de phrase

Ci me faut un tour de vin, Dex ! quar le me donnez !

et le second

Cis chans veult boire !

(1) Voirre, de *vitreum*, ici au sens de verre à boire.

(2) Correction de G. Paris. Ms. *Et puis si chante de c. c.*

La portée est donc interrompue en cet endroit. D'autre part, on voit dans l'espace libre résultant du grattage un *c* minuscule, analogue aux lettres que les scribes indiquaient légèrement pour guider les rubricateurs : il devait donc à cette place y avoir une capitale ornée. Cette constatation porte à quatre le nombre des parties formant cet *explicit* musical (1). La dernière partie : « Cis chans veut boire » était répétée quatre fois, comme il résulte de la mention « *it. IIII* » qu'on peut lire après la finale.

Il y a peu de chose à dire sur la notation de cette pièce : elle appartient à la meilleure écriture franconienne, avec l'emploi de la perfection ternaire de la longue et de la brève :



Nous avons adopté les équivalences suivantes comme transcription des valeurs précédentes :



Elles sont aussi exactes et moins rebutantes pour l'esprit que les valeurs inusitées, telle la maxime, dont se servent les érudits allemands.

Rien à dire de l'altération de la longue,

$$\text{[square note]} \text{ [square note]} = \text{[half note]} \text{ [half note]} \text{ [half note]} \text{ [half note]} \text{ etc.}$$

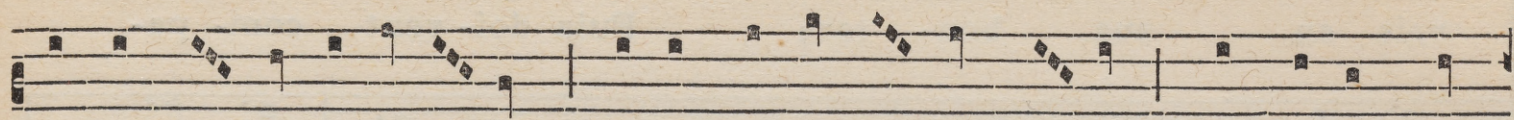
dont il y a quelques exemples très réguliers, non plus que des ligatures en petit nombre et fort simples.

(1) Remarquons ici que cette troisième partie « Ci me faut un tour de vin.. » ne figure pas comme faisant partie de la pièce que nous étudions dans la table des compositions interpolées du roman de Fauvel, en tête du ms. fr. 146. On lit seulement à la fin des « motez a trebles et a tenures » les trois *incipit* suivants :

{ Bon vin doit on a lui tirer.
 { Quand je la voie,
 { Ci chans veult boire.

Les paroles « Ci nous faut » terminent, séparément des autres, la liste des « alleluyes, antenes, respons, ypnas et verssez ». Au reste, cette partie ne laisse pas de présenter quelques difficultés dans le contexte harmonique de l'ensemble de la pièce.

Voici la pièce dans son texte ancien et dans sa transcription.

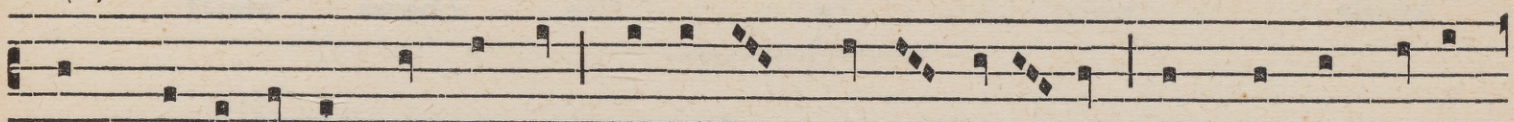


Bon vin doit l'en a li ti- rer, Et le mauvais en sus bouter; Puis doivent com-

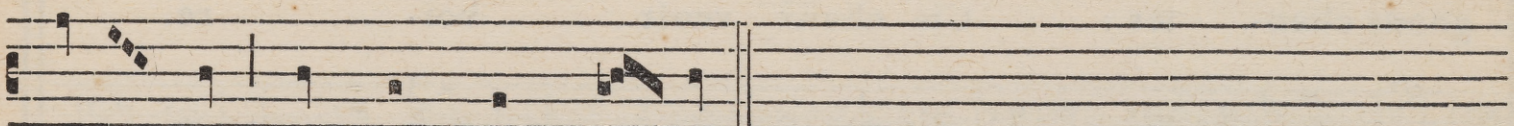


pagnons chanter : Cis chanz veult boi- re !

(1)

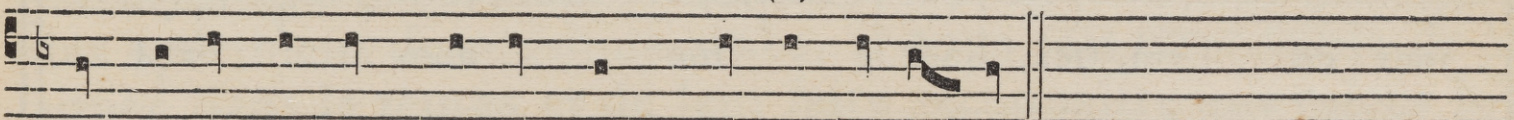


Quant je le voi ou voir-re cler, Volentiers m'i veul acor-der, Et puis si chan-te

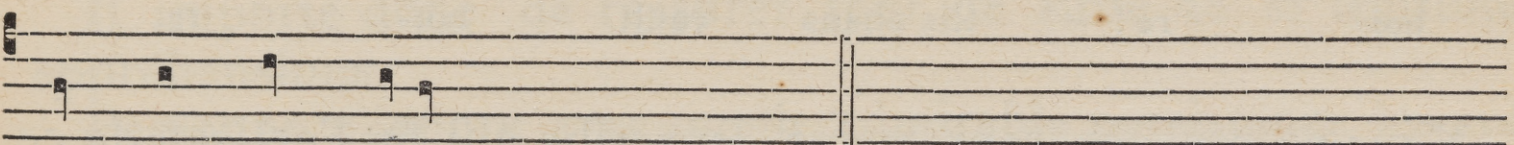


de cuer cler: Cis chanz veult boi- re !

(2)

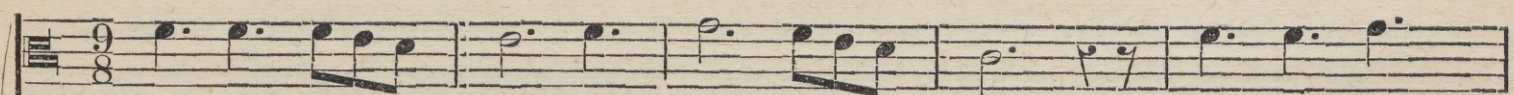


Ci me faut un tour de vin, Dex! quar le me donnez ! (3).

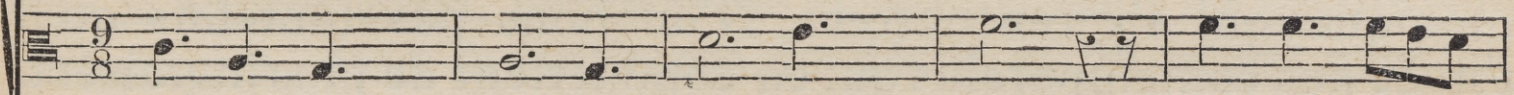


[Ci]s chans veult boire.

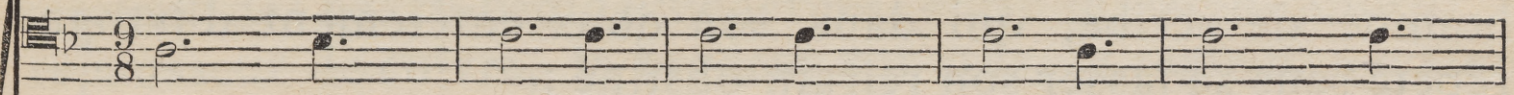
It[em] quatuor..



Bon vin doit l'en a li ti- rer, Et le mau-



Quant je le voi ou voir-re cler, Vo- len- tiers



Ci me faut un tour de vin, Dex! quar le



Cis chans veult boi- re! Cis chans

(1) Ms. *si b.* — (2) Ms. *si b.*

(3) Le texte et la musique de cette partie se retrouvent dans le recueil de motets de la Bibliothèque de Montpellier (H. 196), fol. 51-52. Voir De Coussemaker, *l'Art harmonique, etc.*, n° XLIV-XLIV.

vais en sus bou-ter; Puis doi-vent com- pa-

m'i vueil a- cor- der, Et puis si chan- te

me don- nez ! Ci me faut un

veult boi- re Cis chans veult

gnons chan- ter : Cis chanz veult boi- re.

de cuer cler : Cis chanz veult boi- re.

tour de vin, Dex, quar le me don- nez !

boi- re ! Cis chans veult boi- re.

Nous ne reprocherons point au scribe qui fut l'artisan de ce beau manuscrit sa prédilection marquée pour la cervoise ou le bon vin : il l'avoue, et péché avoué, dit le proverbe, est à moitié pardonné. Nous lui devons une curiosité archéologique et musicale et, si mince soit-il, l'intérêt pittoresque de cette petite pièce est suffisant pour faire excuser les invraisemblances harmoniques qui s'y rencontrent. N'oublions pas toutefois qu'il est de nos contemporains qui en commettent de plus invraisemblables encore et nous amusent infiniment moins que ce brave homme de scribe, qui dans son doux entêtement d'ivrogne répète sans se lasser son refrain obstiné :

Cis chans veult boire !

PIERRE AUBRY.



ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE ARABE EN ALGÉRIE

III

A me voir déplorer l'absence de toute notation de musique arabe et de tout monument écrit, le lecteur pourrait s'inquiéter et craindre qu'il ne lui soit présenté ici que des conjectures sans fondement et que, si nous mettons sous ses yeux des spécimens de musique arabe, il nous soit impossible de les situer dans le temps et de leur faire reconnaître une valeur historique et une authenticité indiscutable.

Il importe donc de rassurer tout de suite de si légitimes appréhensions.

Personne n'ignore avec quelle admirable persistance les traditions se conservent chez les musulmans d'un siècle à l'autre, de génération en génération.

Cette persistance, on la constate dans les croyances religieuses, dans les systèmes philosophiques, dans les mœurs pastorales, dans la langue, dans les contes et légendes populaires. On la trouve aussi, permanente et vivace, dans les productions artistiques, dans le sentiment du décor, et on admet généralement qu'il y a similitude de mentalité et de conception entre le ciseleur des nakch-hadida modernes, entre le damasquineur, le repousseur de cuivre, le brodeur sur cuir, le regham qui compose un tapis, entre ces représentants — même dégénérés — des arts musulmans modernes et les décorateurs des palais du Caire, de la tombe de Karafah, de la Salle des Deux-Sœurs, du Cabinet de Lindaraja, de la Salle des Abencerages à Grenade, du Palais de la Ziza en Sicile, du Tadj Mahal d'Agra aux Indes, de Sidi bou Médine à Tlemcen.

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 1^{er} décembre 1905.

Ce triomphe de la tradition sur le temps destructeur et niveleur nous permet aujourd'hui de retrouver dans le peuple arabe des monuments musicaux assez anciens et de formes assez authentiques pour qu'elles méritent de retenir notre attention.

C'est grâce à la tradition, à la transmission aux générations successives des mélodies arabes, que nous sont parvenues un grand nombre d'entre elles. Ce que n'a pas fait l'artifice de l'écriture, c'est la fidélité — poussée jusqu'au fanatisme — du peuple arabe pour son art musical qui l'a réalisé. De siècle en siècle, les musiciens se sont transmis leur répertoire comme ils se transmettaient pieusement le texte de leurs poésies, de leurs légendes, de leurs prières ; et de même que si, dans un cataclysme universel, tous les exemplaires du Coran venaient à disparaître, nous retrouverions toutes les parties du livre sacré dans la mémoire des personnages pieux qui le possèdent depuis *alif* jusqu'à *ya*, de même, la musique n'ayant pas été écrite, nous la retrouvons dans la mémoire prodigieuse des musiciens indigènes qui ont conservé religieusement ce précieux héritage de leurs aïeux.

C'est grâce à cette permanence de la tradition qu'il est permis, quand on a la bonne fortune d'entendre en Algérie les rares professionnels qui connaissent encore « la musique classique », de songer aux musiciens des belles fêtes de Bagdad et de Damas, des virtuoses de la cour de kalifes de Grenade ; comme on peut, à écouter les chants gracieux des *messemaat* algériennes, considérer ces artistes, sans que l'hypothèse soit inadmissible *a priori*, comme les héritières du talent musical de Djemilé, d'Azzat el Meïla et de Bedl, les illustres et charmantes cigales de Médine.

Sans doute une identification rigoureuse, absolue, des mélodies de nos Arabes modernes à celles de leurs prédécesseurs des VIII^e, IX^e et X^e siècles serait une hypothèse assez audacieuse.

Mais il me sera bien permis de comparer les spécimens de cette musique à un chapiteau de colonne romaine, à des fragments d'architecture ou de sculpture trouvés dans les fouilles de nos savants archéologues. L'œuvre du temps en a émoussé les saillies principales ; la statue a perdu ses bras ; la tête n'a plus de nez ; le monument ne révèle plus que ses lignes d'ensemble. Ces fragments, à les considérer isolément, sont informes et ne signifient presque rien. Cependant nous leur appliquons les lois connues de l'architecture et de la sculpture romaines ; par des calculs rigoureux, des comparaisons faciles, des assemblages de documents isolés, des synthèses de détails épars, nous reconstituons les parties absentes ; le chapiteau ou le fût nous conduit à la colonne, la colonne au péristyle, le péristyle au temple.

Il en est de même en paléontologie, où une vertèbre, une empreinte, un fragment de squelette, permettent à la science de faire revivre sous nos yeux des formes à jamais disparues.

Rien ne s'oppose à ce qu'il en soit de même en musique ; car nous connaissons les théories des musiciens arabes à partir du ix^e siècle et nous pouvons les appliquer à la musique parvenue jusqu'à nous et nous assurer qu'elles la régissent encore. Nous pouvons aussi rechercher si la musique arabe a des caractères communs, toujours apparents, avec ce que nous savons de l'esthétique des autres arts musulmans. Nous pouvons écouter les traditions arabes qui distinguent de nos jours la musique dite de *Grenade* ou *musique andalouse* de la musique des Turcs, de la musique berbère et même de la musique *aadjami* dont cette épithète rappelle l'origine persane ; comme nous pouvons remarquer que les noms de Grenade, Séville et Cordoue reviennent souvent dans les textes et corroborent notre hypothèse.

J'invoquerai en faveur de ma thèse cet autre fait indiscutable, que la musique arabe n'a pas évolué depuis le xii^e siècle et qu'elle nous est parvenue dans les mélodies de nos chanteurs modernes avec ses modes anciens originaires de l'Arabie, de la Perse et de l'Égypte, avec ses formes systématiques bien particulières et bien caractéristiques.

A un moment donné, qui ne dépasse pas la grande époque des Maures d'Espagne, elle s'est repliée sur elle-même et, de même qu'elle s'était tenue en dehors de toute imprégnation de la musique occidentale, de même, à partir de cette époque et à travers toutes les vicissitudes du peuple arabe, elle est restée identique à elle-même. Cela est tellement vrai que les musiciens indigènes qui se livrent à la composition restent fidèles aux lois de leurs théoriciens du ix^e siècle et ne peuvent concevoir ni comprendre d'autre musique, tellement celle-ci est en eux, dans leur façon de sentir, de s'exprimer et de faire œuvre d'art. On peut en juger par la chanson *El ked elladi sabani*, qui est due à M. Mohammed ben Ali Sfindja, le premier chanteur de l'Algérie.

Tout nous autorise donc à admettre que ce que nous connaissons de la musique arabe représente assez fidèlement le passé musical de ce peuple, et nous pourrions, dans les mélodies publiées ici (1), saluer les vestiges glorieux d'un art qui est bien venu de l'Orient, ce berceau des idées et des choses durables, et y étudier l'héritage vénérable d'âges lointains survivant à l'œuvre oublieuse ou destructrice des siècles par la seule mais formidable puissance de la tradition.

(1) On trouvera ces mélodies dans notre prochain numéro (15 septembre).

IV

De ce que la musique arabe s'est maintenue pareille à elle-même depuis des époques si éloignées, il ne s'ensuit pas qu'elle n'ait pas évolué dans le temps et dans l'espace.

Ibn Khaldoun, faute d'autres auteurs, nous explique, au contraire, que ce peuple, avant qu'il sortît de ses déserts, avait des chants différents de ceux des autres nations, chants rudes et grossiers, accents de nomades et de bergers, *simplex myrtus*, dirait le poète latin.

Mais plus tard, ajoute notre historien, quand les Arabes renoncent à leurs mœurs primitives, quand ils deviennent les grands conquérants du monde, les maîtres des trésors de la Grèce et de la Perse, ils se raffinent; leurs arts prennent de la distinction et de la grâce: leur musique se développe, sort de ses langes et se perfectionne. « Bagdad devient le centre du bon goût de la musique, et les airs des maîtres chanteurs prennent la forme qu'ils ont encore aujourd'hui et qui fait les délices du monde civilisé. » Ainsi parle, au xv^e siècle, Ibn Khaldoun, et son témoignage est confirmé par toute l'histoire de la musique arabe.

Ce que nous savons d'elle nous incite à admettre trois périodes distinctes :

1^o La période antéislamique ;

2^o La période des kalifats de Bagdad et du faste des Abbassides ;

3^o La période de la gentilité maure en Espagne.

I. — La période antéislamique est celle des formes musicales inférieures, formes simples et enfantines; c'est l'époque du *hida* des conducteurs de caravanes, de la mélopée cadencée sur le pas des chameaux, de la *kacida* ancienne psalmodiée sur quelques notes très voisines. La ligne mélodique est à peu près horizontale, sans grands intervalles; la chanson est tout entière sur deux ou trois sons, et sous les tentes ce sont d'interminables récits unisoniques où cette civilisation encore en germe berce ses rêves et trouve sa joie.

A cette période musicale correspond l'architecture primitive, celle qui précède même la mosquée de Fostat, où il n'y a pas de minaret, pas de mirhab, où l'arc est simple, la toiture horizontale et sans coupes. A cette rigidité et à cette simplicité de l'esthétique architecturale peut se comparer la simplicité de l'esthétique musicale, et j'en trouve un exemple assez bien conservé dans le chant du muezzin du rite maleki et dans les psalmodies des jours ordinaires de nos mosquées actuelles.

II. — Mais voici l'ère des victoires et de la civilisation.

Ce peuple fruste de pasteurs se lance à la conquête du monde, et comme il a une facilité extraordinaire à se mouler sur l'esprit de son temps et à le réfléchir, voici que tout en lui se transforme et s'affine.

L'architecture devient plus savante et plus élégante ; les arceaux se festonnent, les dentelles de stuc recouvrent de leur gracieuse fantaisie les murs autrefois nus ; les faïences polychromes et les mosaïques composent des harmonies savantes de lignes et de couleurs ; des minarets élancés se dressent dans l'azur profond du ciel ; des coupoles multiformes rompent l'horizontalité des toits. L'esthétique architecturale s'exprime en luxe et en richesse, et jusqu'au x^e siècle c'est une éclosion étonnante de chefs-d'œuvre de cet art sensitif et fier, qui s'est séparé de la pureté hellénique pour poursuivre ses inclinations natives plus sensuelles, cet art d'une telle puissance d'expression qu'il est arrivé par la rigidité des lignes géométriques à dire les ondoiements les plus fugaces de l'âme et les aspirations qui dorment dans ses plus profonds replis, art très caractéristique d'un peuple contemplatif, d'une race dominée par un mysticisme doucement résigné et qui excelle à se composer une sensation... sans perdre son temps à l'analyser.

La musique suit une évolution pareille.

Au contact des Persans, elle a dépouillé son aspect barbare ; ses formes rudimentaires se sont affinées. Ses lignes mélodiques se sont assouplies. Au caractère grave et monotone de ses périodes presque horizontales, elle substitue des lignes plus sinueuses, plus ondoyantes, des contours plus gracieux, des périodes plus alertes et plus vivantes.

Ses musiciens et ses musiciennes rivalisent de talent ; ses théoriciens formulent les règles de ses modes et de ses rythmes ; l'art des primitifs cherche à atteindre des formes élégantes et, au dire des contemporains, arrive vite à la perfection.

C'est l'époque où Haroun le Victorieux, entendant Ibrahim el Moussouli chanter avec Barsoun qui jouait du luth et Zalzal qui jouait du zanm, s'écriait : « O Adam, si tu pouvais entendre ceux de tes enfants qui sont à cette heure en ma présence, certes tu jouirais comme moi. » C'est l'époque où le kalife El Wathik disait : « Chaque fois que j'entends chanter Ishâc, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance. »

Quelques anecdotes tirées du *Kitab el Aghâni* que nous a laissé le fameux Aboul Faradj el Isfahâni nous peindront ces temps de gloire et de faste et nous montreront comment étaient aimés la musique et les musiciens (1).

(1) Caussin de Perceval, *op. cit.*

Voici Hakem el Wadi. C'était le fils d'un barbier de Wadi el Kora dans le Hidjar. Il s'était fait chamelier, mais se sentant des dispositions pour la musique, il prit des leçons de son compatriote Omar el Wadi qui, après l'avoir formé, l'amena à la cour du calife Walid II.

Le jour de la présentation, le calife, monté sur un âne d'Égypte richement harnaché, se promenait dans le jardin de son palais, suivi d'un groupe de musiciens et de courtisans. Il portait un costume de brocart d'or ; à sa main gauche pendait un collier de pierreries étincelantes et dans sa manche droite il cachait un objet d'apparence assez lourde. Le calife dit aux musiciens : « Chantez l'un après l'autre, et à celui qui me fera plaisir je donnerai ce que contient ma manche, ce qui est sur moi et ce qui est sous moi. » Plusieurs chanteurs se firent entendre et ne parurent pas satisfaire le calife. Quand vint le tour d'Hakem, le jeune homme chanta ceci :

Le front de celle que j'aime est orné d'une couronne aux mille couleurs. Son visage charme les yeux. L'éclat de son teint est rehaussé par une lentille noire qui n'a pas de compagne. Lorsqu'elle marche, sa taille flexible ondule comme un serpent et ressemble par sa finesse et son contour à la tresse ronde dont sont formées les rênes d'un coursier.

— A la bonne heure, s'écria Walid. Voilà qui est délicieux !

En disant ces mots, il tira de sa manche une bourse contenant 1.000 pièces d'or (14.000 fr.) qu'il jeta dans la main du chanteur avec le collier de pierreries. Ensuite il alla changer de costume et envoya au jeune homme son vêtement de brocart, l'âne d'Égypte et son riche harnais.

Ishâc raconte que son père Ibrahim el Mossouli, chanteur du kalife, reçut un seul jour 50.000 dinars d'argent, et il estime à 24 millions de drachmes les largesses en espèces reçues par son père du souverain enthousiaste de son talent.

Ibn Djami, qui vivait vers la fin du VIII^e siècle de notre ère, fut un des musiciens préférés d'Haroun el Rachid.

Un jour qu'il était auprès de son illustre Mécène, le calife reçut un billet d'une de ses femmes, Oumm Djafar, celle que son grand-père avait baptisée Zobeydé (petite crème) à cause de la blancheur de son teint. Le billet disait : « Commandeur des Croyants, il y a trois jours que je ne t'ai vu. » Haroun répondit : « J'ai chez moi Ibn Djami, dont j'écoute les chants. » Nouvelle missive de Zobeydé : « Le vin et la musique n'ont pas d'attrait pour moi en ton absence. Je ne prends aucun plaisir si tu ne le partages. Permits-moi de partager celui que tu goûtes à cette heure. » Un moment après, Haroun se rendait chez sa femme et installait le chanteur dans une pièce voi-

sine d'où la voix pouvait se faire entendre à travers un rideau de soie.

Après que les deux époux eurent donné libre cours à leurs tendres épanchements, le calife pria Ibn Djami de chanter et l'artiste se mit à célébrer l'amour et le bonheur des amants sur les modes les plus expressifs. Zobeydé fut dans le ravissement et elle commanda au chef des eunuques de compter au chanteur autant de fois 100.000 dirhames (c'est-à-dire autant de fois 70.000 fr.) qu'il y avait de vers dans le morceau qu'il venait de chanter.

« Fille d'Abou'l Fadhl, s'écrie Haroun, ta générosité a devancé la mienne pour récompenser notre ami. » Et quand il fut rentré dans son appartement, il envoya à Zobeydé autant de pièces d'or qu'elle avait donné de pièces d'argent à Ibn Djami.

Veut-on maintenant savoir quelle impression la musique faisait sur les auditeurs de cette époque lointaine ? Un jour Syat, le virtuose mekkois, l'interprète le plus fameux des grands musiciens du siècle des Omeyyades, passait dans une rue où le mendiant Abou Rihâna, n'ayant sur lui qu'une mauvaise tunique râpée, se chauffait au soleil.

Le mendiant court vers lui : « Par le Prophète et par son tombeau, s'écrie-t-il, je te conjure de me chanter l'air : « Je t'ai laissé mon cœur en gage ; il se fond au feu de l'amour, tandis que je répands des pleurs inutiles. » Très complaisant, Syat s'arrête et chante. Abou Rihâna, dans l'excès de son enthousiasme, déchire sa tunique en mille pièces et se trouve nu. « Pauvre diable, dit Syat, que puis-je faire pour toi ? — Chante encore. » Syat continue, et le mendiant, au comble de l'émotion, se frappe la figure d'un coup de poing si violent qu'il tombe évanoui. On l'emporte, on le ranime. « Fou que tu es, lui dit-on, tu n'avais qu'une tunique et tu l'as déchirée. — Bah ! répond-il ; de jolis vers chantés par une voix mélodieuse me procurent plus de chaleur que ne pourrait m'en donner l'étuve du kalife ! »

Les kalifes eux aussi avaient l'émotion artistique assez originale.

Walid II avait fait venir à Damas Mabed, qu'on a surnommé le prince des chanteurs de Médine. Conduit au palais, l'artiste fut introduit par les chambellans dans une salle au milieu de laquelle était un bassin de marbre, vaste et profond, rempli d'eau de rose mêlée de musc et de safran. Au bord du bassin était un petit tapis avec un coussin ; de l'autre côté, un grand rideau de soie cachant le fond de la salle.

Mabed s'assit sur le coussin et chanta. Comme il finissait, le rideau se leva : le kalife parut au milieu de ses femmes. Précé-

pitamment, il ôta son manteau et plongea au fond du bassin ; puis il se redressa et sortit de l'eau. Ses femmes l'essuyèrent et le revêtirent d'autres habits. Alors il fit apporter du vin et but avec Mabed. Deux chants qu'il demanda ensuite furent suivis de deux nouveaux plongeurs, de nouvelles coupes vidées et d'autant de changements de costume. Pour finir la séance, le kalife fit compter 12.000 pièces d'or à Mabed (186.000 fr.) et le jour même le fit ramener en poste à Médine.

Cette deuxième partie très brillante de la musique arabe nous paraît représentée par certaines très vieilles chansons et par des mélodies qualifiées de « classiques » par nos indigènes. Nous y trouvons les caractères généraux des arts musulmans, ceux qui sont manifestes dans les mosquées de Cordoue, de Touloun, dans les palais du Caire, et ce cachet de perfection dans la ligne et l'ornement qui est l'estampille de l'architecture arabe des ix^e et x^e siècles.

III.— Continuons notre parallèle entre la musique arabe et les autres arts. Il nous conduit à la troisième période qui pourrait être fixée du x^e au xv^e siècle. Ici c'est le triomphe de l'ornementation et de l'arabesque, l'ondulation symbolique poussée à l'extrême, les rinceaux rythmiques fouillés avec une minutie incroyable, la prodigieuse richesse de détails, l'infinie répétition des motifs, la prodigalité, l'ostentation qui ruinent le style et annoncent les prochaines décadences.

L'esthétique de cette époque paraît surtout préoccupée de fuir la régularité des lignes continues et la monotonie des surfaces planes ; mais elle respecte toujours les lois de la symétrie. Sous l'apparence désordonnée d'une fantaisie excessive, c'est encore le rythme qui domine ; sous la délicatesse subtile de la décoration, sous la langueur gracile des formes, on retrouve encore le squelette géométral. L'esprit arabe s'est laissé pénétrer par l'esprit aryen et, d'écolier devenu maître, il crée un art tel qu'aucun art contemporain ne sait réaliser tant de richesse, tant de fantaisie, tant de grâce et de séduction.

C'est l'arabesque qui caractérise cette époque. Et, en musique, c'est aussi l'arabesque qui marque ses productions musicales et les situe dans le temps. Hanslick dit dans son livre *le Beau en musique* : « Le contenu de la musique n'est autre que des formes sonores en mouvement... Il y a, ajoute-t-il, un art ornemental qui peut nous permettre de comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en étant belles, ne contiennent aucun sentiment précis : cet art c'est celui de l'arabesque (1). »

(1) Hanslick, *Vom musikalischen Schönen*, 1854.

Rien ne s'applique mieux à la musique arabe de cette période artistique que cette définition esthétique de l'arabesque. Comme elle, comme cette écriture nesghi des sultans ayoubites, son caractère c'est « l'horreur du vide ». Les ornements innombrables multipliés autour des rinceaux foliacés ou florescents des premiers artistes musulmans, ces entrelacs, ces enchevêtrements, cette profusion de minuties mièvres de sa conception décorative, nous les retrouverions peut-être dans la poésie boursoufflée, aux images forcées, de Motenebbi et de ses imitateurs ; nous la retrouvons assurément dans la musique.

La ligne mélodique est surchargée d'ornements prétentieux ; les mélismes de certains manuscrits de Saint-Gall, ceux des Byzantins, ne sont rien à côté des fioritures dont est affublé le chant de l'époque. Au chromatisme déjà manifeste chez les Persans et les Egyptiens, ce chromatisme que Platon repoussait « comme amollissant la mélodie », à ces inflexions langoureuses de la voix, à ces tremblements de la glotte, la musique arabe ajoute encore des enjolivements infinis. Les notes d'agrément, ailleurs exceptionnelles, s'appliquent maintenant à chaque son. Deux notes sont-elles séparées par un intervalle : un trait rapide ou une glissade de la voix combleront la distance ; deux notes marchent-elles en mouvement conjoint : un *mordant* ou un *gruppetto* les réunira ; le *quilisma*, les différents *pressus*, l'*ancus*, le chevrotement des neumes latins, le *paraklétiké*, le *chiron clasma*, toutes les hypostoses des Grecs, l'*olarck*, le *barouik* et les fioritures des Arméniens, tout cela se complique et, d'accidentel, devient constitutionnel. On pourra juger de ce goût si marqué pour l'arabesque par le *mestekber* (prélude) du mode moual que nous avons recueilli de Kaddour Ouid Ettibib, le meilleur joueur de kanoun d'Alger, et par la mélodie « Meudeloun oua Mouchtaki (1) ».

Comme on le voit par ces exemples, c'est l'arabesque musicale poussée à l'extrême, à une telle exagération, que la ligne mélodique disparaît sous ce fouillis de détails superposés, comme le réseau primitif de l'arabesque ornementale disparaît parfois dans une sorte d'irréalité des lignes sous la profusion des ornements. C'est l'époque de la mièvrerie musicale, de l'afféterie de la poésie, du mensonge des lambris dorés ; c'est l'époque de la Giralda, de l'Alhambra, du Généralife. Séville est souveraine de la musique, comme le constate cette maxime d'Averroës : « Quand un savant meurt à Séville, ses livres s'achètent à Cordoue ; quand un musicien meurt à Cordoue, ses instruments

(1) Voir le supplément musical.

se vendent à Séville (1). » Du Douro à l'Èbre, de Saragosse à Bab-el-Zokak, c'est cette musique sensuelle, efféminée, qui s'implante chez le peuple arabe, qui berce son orgueil et lui cache la fin prochaine.

V

Si la musique arabe, telle qu'elle nous apparaît dès cette époque, est surchargée d'ornements, elle n'en a pas moins conservé deux de ses principes essentiels, deux de ses lois fondamentales que la tradition a respectées fidèlement et que nous retrouvons absolument intacts chez nos indigènes : le rythme et l'unisson.

Le rythme, c'est le sentiment musical réduit à son expression la plus simple. Les peuples primitifs se contentent du rythme des instruments de percussion, et chez les peuples anciens la mélodie et le rythme suffisent à déterminer l'émotion musicale. Les personnes qui ont visité l'Algérie ou la Tunisie ont assurément entendu, dans les fêtes publiques ou privées, des Arabes, armés de castagnettes de fer et d'énormes tam-tams, frappant à coups redoublés, mais avec une précision rigoureuse, des rythmes bizarres ; elles ont rencontré nos jeunes yaouleds tenant un corps sonore quelconque, boîte de cirneur, cruche de porteur d'eau, carton à chapeau, et les ont vus se satisfaire pendant de longues heures au seul battement de rythmes parfaitement réguliers.

Toute la musique arabe est surtout rythmique. On reprochait un jour à Ibn Djami devant son rival Ibrahim de n'avoir pas chanté en mesure. « Ce n'est pas possible, s'écria Ibrahim. Depuis 30 ans, il ne marche, ne parle et ne tousse qu'en mesure. Comment pourrait-il manquer à la mesure en chantant (2) ? » Comme leur illustre ancêtre, les musiciens arabes ont un sentiment de la mesure très développé ; toute leur préoccupation est la mesure (*mizane*), et ils exécutent des rythmes souvent très compliqués, avec des battements qui semblent d'abord désordonnés et sans lien métrique, alors qu'ils reviennent exactement à la même place, comme dans le *Mizane ksid* de Tlemcen, qui se compose de 3 temps, 3 temps et 2 temps, ou le *mizane* à 7 temps de certaines ouvertures classiques ou encore le rythme d'accompagnement de certains airs

(1) *Litteratura arabigo-española*, Madrid. — *La Musica arabo-española* de Soriano Fuertas. — *La musique espagnole depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850*, Madrid, 1855-1859.

(2) Caussin de Perceval, *op. cit.*



Cliché de la maison Pirou, 23, rue Royale, Paris.

LOUIS DUMAS

LAURÉAT DU PRIX DE ROME EN 1906.

populaires qui se bat par coups alternés deux à deux sur une mélodie à contexture ternaire.

C'est que le rythme des instruments de percussion est le seul accompagnement de la musique arabe, et cela nous conduit à indiquer cette autre particularité essentielle et caractéristique : tous les instruments et toutes les voix ne chantent jamais ensemble qu'à l'unisson ou à l'octave. La musique arabe en est encore à la symphonie d'Aristote, « aux sons aigus ou graves, aux sons qui durent ou qui passent plus vite », comme il dit dans le *Traité du Monde*, mais toujours aux sons pareils. Partout où elle a laissé des traces durables et où elle a conservé ses traditions et ses lois anciennes, aux Indes, en Égypte, la musique arabe ne repose que sur l'unisson et l'octave (1). C'est à peine si elle permet dans les préludes une note soutenue par le rebeb, sorte de bourdon qui a pour objet d'empêcher la voix de monter, comme faisait chez les Romains la flûte placée dans la tribune des orateurs.

Ce nouveau fait ne manque pas d'être caractéristique, car les musiciens arabes ne peuvent pas avoir ignoré les manifestations qui marquèrent l'enfance du contre-point à la mort de Guy d'Arezzo. Ils ont vu au XI^e siècle la mélodie s'accompagner de la quinte et de la quarte ; ils ont lu certainement le *Novum Organum* de Jean Cotton (2), qui, par une hardiesse décisive, donna aux mélodies associées des mouvements différents et ouvrit la voie à la musique polyphonique. Avant de quitter l'Espagne, ils avaient connu les réformes apportées par Isidore de Séville dans le chant religieux des Mozarabes ; ils savaient qu'Alphonse X le Sage, un roi musicien, avait créé l'enseignement musical à l'Université de Salamanque. Mohammed ben Haber, Ben Ahmed el Haddel, Ziriab et son école connurent assurément les essais de leurs contemporains et ne purent ignorer l'état relativement avancé de la polyphonie vocale aux XIV^e et XV^e siècles et notamment la musique à 4 voix des « versos fechos en loor de condestable Michel Lucas de Irango », parue 31 ans avant la chute de Grenade (3).

Tout cela semble cependant lettre morte pour la musique arabe. Pendant que la musique occidentale évoluait sous ses yeux et, partie du chant unisonique, se hâtait vers l'harmonie moderne, la musique du peuple le plus avancé en civilisation

(1) Cf. Fétis, *op. cit.* — Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gand, 1875-1880. — Ambros, *Geschichte der musik*, Breslau, 1862.

(2) Ce manuscrit date de l'an 1100 de J.-C. Il est à la bibliothèque Ambrosienne de Milan.

(3) *Histoire de la musique*, par Albert Soubies : Espagne, t. I, p. 18.

s'immobilisait ; elle écoutait encore Platon, repoussant toute innovation en matière artistique ; elle se drapait dans son archaïsme intransigeant ; elle s'obstinait à ne rien changer à ses principes, justifiant cette parole de Renan : « La conscience sémitique est claire, mais peu étendue ; elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne peut atteindre à la multiplicité. »

De sorte qu'aujourd'hui encore, chez nous, la musique arabe qui a semé en Espagne et en Sicile des trésors mélodiques devenus féconds par leur transposition dans la musique moderne, qui a marqué les chants populaires de ces pays de sa profonde empreinte, est restée archaïque, inchangée, linéaire et unisonique.

Et c'est là précisément un des fondements les plus sûrs de ma thèse de la permanence de la musique arabe à travers les siècles et de l'identification des mélodies que nous chantent nos virtuoses indigènes avec les mélodies que chantaient leurs ancêtres de Grenade et peut-être de l'Arabie.

Ce fondement n'est pas le seul.

Nous avons vu tout à l'heure que les sthégoriciens du ix^e siècle connaissaient un grand nombre de modes musicaux, et cette multiplicité de modes ou de gammes-types nous est apparue comme une richesse artistique très particulière.

En effet, on admet aujourd'hui que la gamme est une œuvre d'art, une création du sens esthétique. Elle est un système déterminé en partie par les lois objectives du son, en partie par la convention ; ce système est à la fois indépendant de nous, puisque les intervalles des sons sont formés par des lois physiques immuables, et conventionnel, puisque dans la suite indéterminée de ces intervalles, nous en choisissons un certain nombre pour les disposer d'une certaine manière que nous jugeons conforme aux aptitudes de notre oreille et aux préférences de notre goût.

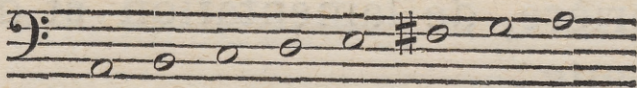
La gamme a donc une valeur d'art incontestable, et quand nous voyons la musique arabe posséder un si grand nombre de modes, il faut bien constater que cette richesse artistique est de beaucoup supérieure à nos deux uniques gammes, majeure et mineure.

Du temps des musiciens de l'école de Séville, la musique arabe connaissait 24 modes différents déterminés par la place des tons et des demi-tons, et sur chacun de ces modes étaient construites d'innombrables mélodies. C'était là l'héritage de la musique grecque avec l'effet des influences persane et byzantine.

Chez nos Arabes, un assez grand nombre de modes anciens se sont maintenus absolument purs.

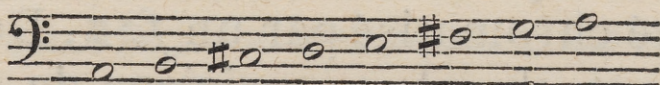
Je citerai :

Le *remel-maïa* :



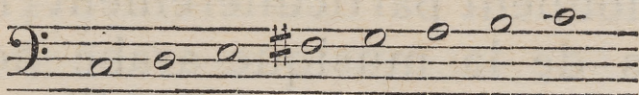
le vieux *phrygien* que Platon qualifiait de passionné, inspiré, religieux, extatique, et qui devait entretenir un courage bouillant et une colère généreuse dans le cœur des guerriers.

L'*aârak*, fils de l'Irak, différent du précédent par le *do* dièse,



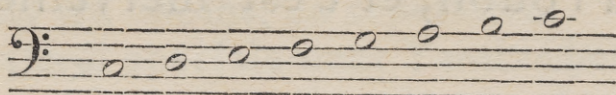
semblable à notre gamme majeure sans note sensible, très fréquemment employé dans le chant grégorien et qui n'est autre chose que l'*hypophrygien* des Grecs. On le retrouve souvent dans les chants populaires slaves, ce mode de la ferveur et de l'enthousiasme qui semble prolonger le sentiment au delà de la mélodie et ne pouvait que plaire aux musiciens arabes parce qu'il a de contemplatif, de solennel et d'inspiré. Beethoven s'en est souvenu dans les plus beaux passages du finale de la Symphonie avec chœurs, où l'absence de sensible donne à la pensée musicale une envergure immense.

Le *dil*, le *maïa* et le *moual* étaient autrefois trois modes distincts ; ils sont aujourd'hui confondus dans la gamme *hypolydienne* des Grecs, la seule gamme antique basée sur la tonique ayant une sensible, mais avec un 4^e degré qui fait triton avec la tonique :



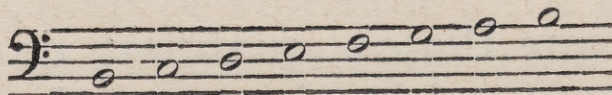
Platon ne l'aimait pas, il le trouvait voluptueux, dissolu bachique, enivrant. Les Arabes l'aiment beaucoup ; les Pères de l'Eglise l'ont admis dans le chant liturgique. Berlioz l'a employé au début de la chanson du *Roi de Thulé*, de la *Damnation de Faust*. Beethoven s'en est servi dans son 15^e quatuor, à l'*adagio* du chant d'action de grâces offert à la Divinité pour une guérison.

Le *mezmoun*, qui correspond au *lydien* qualifié de doux, changeant, juvénile, propre aux sentiments de résignation et de sympathie, est construit comme une gamme majeure moderne, mais sa tonique est le plus souvent sur le 4^e degré :

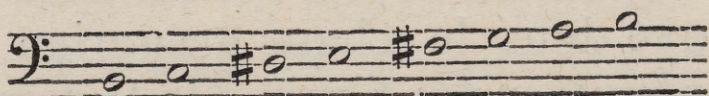


Le *sika* correspond au *mixolydien*, consacré à la plainte du

chœur dans la tragédie grecque à cause de son caractère larmoyant, attendrissant, propre aux sentiments de componction, de tristesse, de prière, de lamentation et de gémissement. Sa gamme est la suivante :

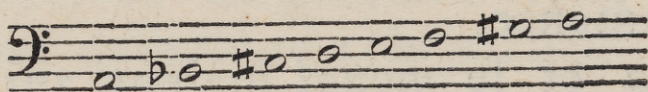


Les musiciens modernes ont introduit dans ce mode des modifications assez importantes. C'est ainsi que le premier tétracorde a d'abord été chromatisé par un *fa* \sharp . Depuis une trentaine d'années et surtout chez les musiciens de rang inférieur peu respectueux des traditions, le *sika* a pris la forme suivante :



qui lui donne une teinte particulière de langueur et de morbidesse.

Je citerai encore le mode favori du populaire, le *zidane*, le chromatique oriental, composé de deux quartes chromatiques pareilles séparées par un intervalle d'un ton.



Ce mode est très aimé des indigènes ; il se prête à des inflexions de voix et même à des modifications d'intervalles que tous les Orientaux, même les chanteurs de liturgie arménienne et grecque, affectionnent particulièrement (1).

D'autres modes de la musique arabe nous sont parvenus, déformés par les immanquables défaillances de la tradition orale, et j'avoue ne pas avoir pu encore les identifier à leurs ancêtres.

De la coordination des faits que je viens d'exposer, il semble possible d'admettre que beaucoup de pièces de nos indigènes sont les vestiges assez bien conservés de l'art musical des Arabes du x^e au xv^e siècle, resté lui-même avec ses modes, ses formes mélodiques, ses ornements, son système unisonique, et dignes, pour ces motifs, de retenir sérieusement notre attention.

Ces vestiges étaient sur le point de disparaître.

En s'interdisant toute écriture musicale, la musique arabe se vouait elle-même à l'oubli, et c'est merveille que la seule trans-

(1) Pierre Aubry, *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes au moyen âge*, Paris, 1903.

mission orale ait pu encore nous conserver un répertoire si abondant et si varié.

Mais le temps est proche où auront disparu les derniers représentants de cet art, ceux qui sont encore respectueux de la tradition et qui connaissent les mélodies transmises par les Hadj Braham, Oulid ben Hadj Braham, Ben Sellam, Mennemesch, Ben Keptan, El Haoussin, Bel Kerraïa et les autres virtuoses du milieu du xix^e siècle.

A Alger, à Tlemcen, à Constantine, on compte les rares musiciens qui savent encore la « musique classique », la musique *senaâ* (de métier) et sont capables de faire entendre correctement la série complète des *noubat* (1).

Ces professionnels, dont le nombre diminue tous les jours, représentent la musique arabe qui s'en va, qui s'éteint, que menacent l'assimilation et le progrès. Ils n'ont pas d'élèves pour recueillir, comme ils le firent eux-mêmes, le répertoire ancien. Après eux, la belle musique de Grenade et les romances classiques s'oublieront peu à peu ; il restera quelques ariettes plus populaires, quelques bribes retenues de-ci de-là par les femmes et les amateurs. Mais à une échéance qui n'est pas très éloignée, tout ce passé musical de la race arabe se sera évanoui, et les générations futures n'auront plus de spécimens d'un art qui eut sa splendeur et sa noblesse, qui, autant que l'architecture, fut de son temps et de son milieu.

Ce désastre, cependant, pourra être en partie conjuré.

Encouragé par la sollicitude éclairée que M. le Gouverneur général de l'Algérie apporte à tout ce qui concerne la renaissance des arts et des industries indigènes, j'ai essayé de sauver du naufrage fatal cette musique arabe que nous regardions avec indifférence, sinon avec dédain, nous contentant de la comparer à notre musique moderne et d'en déduire une supériorité indigne de notre faveur. J'ai le devoir d'ajouter que je suis aidé dans ce travail par M. Edmond Yafil, un jeune Algérien qui pro-

(1) Quelques vieux Arabes (à Alger : Mohamed ben Ali Sfindja le *maâlem*, le maître, le plus célèbre et le plus documenté des chanteurs indigènes, Cheriff et Si Mohammed La Ighidek Halo, deux septuagénaires ; à Tlemcen : Eddib et El Ghouatti et Mostefa Aboura, le seul indigène qui connaisse la notation moderne et qui soit musicien au sens européen du mot), quelques israélites (à Alger : Ben Farachou, un octogénaire, Mouzino, Laho Seror ; à Oran : Braham el Ouarani, les frères Amsili, David Davila, Nephtali Sebaoun ; à Tlemcen, Betina ; à Constantine, Bou Kebbous) possèdent, plus ou moins, ce répertoire.

Parmi les femmes je citerai spécialement Yamina bent el Hadj Mohamed el Hadj Maadi, chanteuse et instrumentiste de grand talent, très recherchée dans les familles et qui dirige une petite troupe de *messemaât* (chanteuses) d'une grande notoriété en Algérie.

fesse une véritable passion pour la musique arabe, la connaît admirablement et m'a mis avec beaucoup de zèle sur la voie, payant largement de sa personne et de ses deniers pour contribuer à exhumers ces monuments d'archéologie musicale et les fixer en belle lumière, désormais acquis à l'histoire de l'art musulman.

C'est, je l'assure, un sujet d'étude pour lequel se passionne vite le musicien, comme l'archéologue se passionne pour les cités qu'il ramène au jour, comme l'historien se passionne pour les documents qui viennent renouer une maille incertaine de la chaîne du temps.

L'héritage des siècles passés est encore important ; l'oubli n'a pas encore mis son ombre éternelle sur toute la musique qu'entendirent les kalifes et leurs belles favorites, et qui résonna sous les lambris dorés de l'Alhambra et du Généralife.

Beaucoup de mélodies ont survécu ; le répertoire des vieux musiciens est considérable, et, pour ne citer qu'un exemple, j'invoquerai le témoignage du *maâlem* d'Alger, Mohammed ben Ali Sfindja, qui connaît au moins 1.000 mélodies, paroles et musique, et peut les exécuter au pied levé, sans une hésitation et avec une précision rigoureuse.

VI

De ce que le parti pris de cette étude préliminaire est de rattacher la musique arabe moderne à ses origines et de lui concilier l'attention des musicologues, en raison de sa valeur documentaire historique et de la permanence de ses particularités, je dois donner au moins quelques détails sommaires sur le répertoire encore vaste de nos musiciens indigènes et les corroborer de quelques textes musicaux choisis dans la musique jouée à Alger par les professionnels les plus réputés.

Le répertoire comporte diverses catégories ou genres, parfaitement définies, à chacune desquelles les musiciens arabes attachent une valeur esthétique différente.

Tout en haut de l'échelle ce sont les *noubet*, objet de la vénération des musiciens, connues seulement de quelques professionnels qui les qualifient de *musique de Grenade* ou *musique andalouse* et y retrouvent, avec les noms souvent redits de Cordoue, de Grenade et de Séville, les souvenirs d'une époque de gloire. C'est la musique classique, la musique « *senaâ* » ; les Arabes disent volontiers : *nos opéras*.

Une *nouba* complète, dans sa forme la plus classique, se compose ainsi :

1° Tout d'abord un prélude vocal, le *daïra*, dont la mélodie fixe et parfaitement définie sert à vocaliser les paroles : *ya lalan ! ya lalan*, paroles dans lesquelles les Arabes d'Alger voient une allusion à un ruisseau d'Andalousie qui servait de lieu de rendez-vous, sorte de bois sacré, aux pâtres et aux musiciens et à leurs belles écouteuses. Par le *daïra* le chanteur s'assure de ses moyens vocaux.

2° Le *mestekhber* de *senâa*, prélude instrumental exécuté par tous les instruments à l'unisson, sauf par les instruments de percussion. Ce prélude a des formes traditionnelles constantes : sa mesure et son mouvement sont variables.

3° La *touchiat*, véritable ouverture instrumentale où apparaissent, suivant le mode, des formes mélodiques caractéristiques. Dès lors se déroulent des chants de mouvement et d'allure différents.

4° Les *messedarat*. Ce sont des cantilènes lentes, souvent d'une très belle inspiration mélodique, divisées en groupes réguliers de vers et coupées par des interludes instrumentaux où la mélodie est reprise deux fois plus vite. Nous donnons dans le *Supplément musical* un *messeder* de la *nouba* remel maïa. Chaque *nouba* contient un nombre variable de *messedarat* qui se chantent à la suite, quand le chanteur les connaît tous, le premier seulement étant précédé d'un *kersi*, petit prélude de quelques mesures.

5° Les *betah'i*, en nombre variable suivant la *nouba* et précédés de leur *kersi*. Le *betah'i* a un mouvement plus rapide que le *messeder*.

6° Les *derdj*, au nombre de deux ou trois, le premier précédé d'un *kersi* spécial. La mesure devient plus vive.

7° Un nouveau *kersi* conduit à la série des *nesserafat*. Le *nessraf* est une chanson d'allure rapide, le plus souvent à trois temps, alors que jusqu'à présent la *nouba* s'est déroulée sur une mesure ou quaternaire ou binaire. Suivant les *noubas*, il y a de un à douze *nesserafat*.

8° Enfin un unique *meklass* ou *moukreles*, finale rapide très mouvementé à mesure ternaire, se terminant par une phrase de plus en plus ralentie qui aboutit à un point d'orgue.

Chaque *nouba* comporte donc de 20 à 25 airs (quelquefois plus), mais appartenant tous au même mode et possédant des formes mélodiques et des terminaisons communes.

Les *noubet* se distinguent entre elles par leur mode et aussi par l'heure à laquelle chacune d'elles doit se chanter et, disent encore les chanteurs, « par le timbre que prend la voix suivant cette heure ».

Dans une fête musicale arabe, dans les cérémonies et les réu-

nions de famille, l'orchestre « travaille » les *noubet* dans l'ordre traditionnel suivant :

Dans l'après-midi, de 1 heure à 4 heures, la *nouba sika* ; de 4 à 6, la *nouba remel* ; de 6 à 8, la *nouba remel maïa* (1) : de 8 à minuit, les *noubet aarak*, *hassine*, *zidane*, *ghrib* ; après minuit, la *nouba medjenba* et la *ghribt-hassine* ; de 1 heure à 2 heures du matin, les *noubet ressd* et *mesmoun* ; de 2 heures à 3 heures du matin, la *nouba aarbi* ; de 3 heures du matin à midi, les *noubet maïa*, *dil*, *resseddil*.

Cette tradition semble reposer surtout sur certains rapports qu'il y a entre les paroles chantées et l'heure de l'exécution (2).

Ainsi les poésies de la *nouba maïa* glorifient les charmes de la nature au lever du jour ; celles de la *nouba sika* chantent les orgies de l'après-déjeuner ; celles de la *nouba remel*, appelée aussi *nouba achoui*, célèbrent l'aspect des bosquets et des champs au moment où le soleil va disparaître. Le crépuscule est chanté dans la *nouba remel maïa*.

Le premier *messeder* de la *nouba medjenba* (c'est-à-dire d'avant-garde) commence par ces mots : « Réveille-toi, ô mon ami ; viens écouter le rossignol. »

Les paroles de la *nouba dil*, *maïa* et *resseddil* font allusion au lever du jour.

Encore faut-il ajouter que les professionnels indigènes modernes ne connaissent plus qu'une douzaine de *noubet*, alors que la tradition veut qu'il y ait eu vingt-quatre *noubet* chez les Maures de Grenade, et ces douze *noubet* qui ont triomphé de l'oubli ne sont pas complètes : la *nouba* du mode *medjenba* et celle du mode *ressd* ont « perdu » leur *touchiat*, leur ouverture instrumentale, et de l'ancienne *nouba* du mode *djorca* il n'existe plus en Algérie que les *nesserafat*.

Certaines de ces lacunes sont surtout affirmées par la lecture des recueils de poésies arabes où les chansons sont classées par *nouba* et où on trouve l'indication du mode sur lequel se chantait telle chanson dont la musique est maintenant oubliée.

Après les *noubet* et en très bonne place dans la faveur publique viennent les *neklabat* ou *anklabat*, sortes de romances qui se classent aussi suivant le mode auquel elles appartiennent.

Quand les musiciens veulent chanter une série de ces *nekla-*

(1) Nous donnons d'autre part un *messeder* de la *nouba* du mode *remel maïa*. On remarquera comment les instruments interprètent, en forme d'interlude, la mélodie chantée.

(2) Consulter, *Recueil de chansons arabes*, par MM. L. Seror et N. Yafil, Alger, 1904. Cet ouvrage publie pour la première fois toutes les poésies qui composent le répertoire ordinaire des musiciens algériens et particulièrement le texte des *noubet*.

bat, ils l'ordonnancent de la façon suivante : d'abord un *t che nebar*, ouverture instrumentale qui est souvent construite avec des fragments de la *touchiat* du mode ; puis un *mestekhber* ou *siah'*, prélude joué ou chanté sans mesure, où l'exécutant brode, sur des thèmes très apparents, des variations qui dépendent de sa virtuosité et de sa fantaisie, pendant qu'en bourdon la tonique du mode ramène la voix au ton et remplit les silences d'un ronronnement discret ; enfin commencent les chansons qui se suivent dans le même mode jusqu'au moment où le chef de bande fasse entendre, après la note finale d'un morceau, la tonique d'un autre mode.

Ainsi en terminant une chanson du mode *remel maïa* sur la tonique *la*, le *maâlem* fera entendre un *si* et le tiendra un moment en point d'orgue. Aussitôt tous les instruments répéteront ce *si*, et tout le monde comprendra qu'on va maintenant chanter les romances du mode *sika*, qui a pour tonique cette note *si*. Cette façon primitive de moduler permet à l'orchestre, pendant un concert qui dure souvent toute une nuit sans interruption, de parcourir successivement tous les modes.

Après les *noubet*, les *neklabat* et leurs préludes, les *mestekhbarat*, les musiciens indigènes placent : la musique *aarbi* (celle des grandes villes) ; la musique *haouzi* (celle des villes de moindre importance, ou des environs des villes) ; les *kacidat*, sorte de complaints de construction prosodique particulière retraçant généralement le récit de quelque événement local. Viennent ensuite les refrains et les ariettes populaires, les *kadriat senaâ*, les *zendani* et les *kadriat zendani*. Ces derniers genres sont réservés aux femmes (on les appelle aussi *ghena nessouani*, chant des dames) et un musicien un peu en vue ne les chante pas. Par contre, ils ont la faveur du peuple et pour cela ont une grande valeur documentaire et traditionnelle (1).

Toutes les catégories ci-dessus appartiennent au *klam el hazel*, chant profane, dont les poésies ont pour thèmes principaux les femmes, l'amour, même l'amour uranien, le vin, la danse, etc.

Le *klam el djed* constitue, au contraire, la catégorie spéciale des chants dont les poésies ont trait à la religion, aux saints de l'Islam, aux prophètes, à Mohammed ou à ses compagnons, aux miracles et aux manifestations surnaturelles. De ces chants reli-

(1) Consulter notre Etude sur la *Chanson populaire arabe en Algérie*, dans la *Revue musicale* du 15 mars 1905.

On trouvera à Alger chez M. Edmond Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, le *Répertoire de musique arabe et maure* qui se publie sous notre direction et dont les fascicules sont consacrés aux pièces les plus curieuses des *neklabat*, des *touchiat* et des chansons populaires arabes.

gieux nous ne dirons rien aujourd'hui, si ce n'est que pour les circonstances solennelles, pour la grande fête musulmane de Mouloud, et aussi le dernier jour de chaque mois, les chantres des mosquées algériennes ne se contentent plus de psalmodier les vers du Koran sur une seule note, mais chantent les *kacida* et les louanges du Prophète sur les airs de la musique de Grenade, c'est-à-dire la musique des *noubet senaâ*.

C'est ainsi que la *kacida* qui commence par ces mots : *Bechra laked nelna el mouna* : « Bonne nouvelle, certes ! nous voilà en fête : la nouvelle lune vient nous visiter » (allusion à la fête du Mouloud), se chante à la mosquée hanefi d'Alger sur l'air du *messeder* de la *nouba dil* dont les paroles sont : *Tellahi laked ahtak el fouad* (Par Dieu, certes, mon cœur languit après mon ami).

Ces détails rapides et succincts ont pour but d'affirmer l'existence d'un répertoire arabe encore considérable dont l'étude peut donner des résultats intéressants.

On a coutume, même en Algérie, de totaliser la musique arabe aux quelques airs décousus entendus dans les rues ou aux quelques refrains informes que répètent indéfiniment pendant une journée la ghaïta aux sons criards ou les flûtes des bergers.

Nous avons le devoir de protester contre cette ignorance née de l'indifférence des musiciens européens pour un art qu'ils considéraient comme inférieur et indigne peut-être de leur attention.

Même dans l'état de décadence où elle se trouve, à la veille d'une disparition fatale, la musique arabe se présente encore avec un répertoire riche, varié, personnel ; ses attaches avec la musique arabe d'autrefois sont toujours apparentes ; son caractère, ses lois, son sentiment esthétique, ont à peine varié depuis des siècles ; sa richesse et son originalité ne sont pas complètement éteintes ; elle s'est défendue vaillamment contre le contact de la musique européenne, et cela seul, à défaut d'autres, lui créerait un titre à la sollicitude des musicologues.

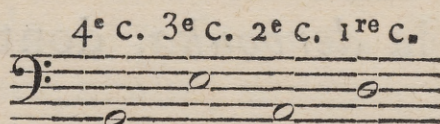
VII

Nous terminerons par quelques mots seulement sur les instruments de musique arabe usités en Algérie, instruments qui sont, eux aussi, pour la plupart, des descendants à lignée connue des instruments des Arabes du moyen âge, qui les tenaient de maîtres encore plus anciens. Ce sont :

1° *La kouïtra*, fille du vieux luth, l'*aeoud* d'Al Farabi, où

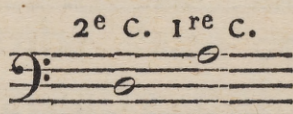
nous trouvons un souvenir de la théorie des Grecs qui considéraient comme supérieures ou principales les cordes graves.

Cet instrument, où le plectre antique est remplacé par une *plume d'aigle*, s'accorde ainsi à Alger, Tlemcen, Oran :



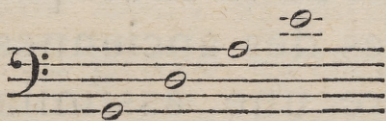
La 4^e corde *sol* est considérée comme *idjaoub* (qui résonne) et est rarement touchée.

2^o Le *rebeb* algérien, si différent du rebab persan, ancêtre vénérable qui a deux cordes, *ré*, *la*, et se joue avec un archet des plus primitifs. Le corps du rebab est en bois de cèdre ou de noyer d'une seule pièce ; autrefois on le taillait dans un pied de treille.



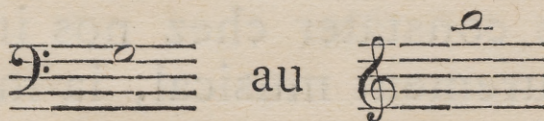
La 2^e corde *ré* est également peu touchée. Le chevalet de cet instrument porte le nom de *keursi* (chaise) ou de *ahmar* (bourricot).

3^o La *kemendja*. Cet instrument est moderne et a remplacé en Algérie, depuis environ 200 ans, le *kemandjeh* des Arabes et des Persans. C'est un alto accordé comme un violon, mais une octave plus bas. Il se joue en tournant l'instrument vers l'archet dont le mouvement de va-et-vient est toujours dans le même plan.



4^o Le *kanoun*, descendant du *psalterion* et du *pissantir* des Hébreux et des Assyriens. Il compte 51 cordes accordées 3 par 3, donc 17 notes, et se joue au moyen de deux plectres de plumes ou de baleines fixés à l'index par un anneau de métal. Le kanoun égyptien a 24 notes, soit 72 cordes, et les cordes, en avant des clefs, portent sur 3 sillets métalliques qui peuvent se rabattre successivement de façon que chaque note peut avoir 4 longueurs différentes correspondant à des différences de quart de ton.

L'étendue du *kanoun* d'Algérie va du



sans doute pas l'art complet et digne de ce nom comme nous l'entendons aujourd'hui. Il faut la juger comme nous jugeons l'art des primitifs en la replaçant dans son milieu et dans son temps. A ce titre, elle est pleine d'intérêt, parce qu'elle nous reporte à dix siècles en arrière et confirme certaines données de l'histoire générale de la musique.

Pour la comprendre totalement, il faudrait pouvoir une heure revivre la pensée arabe, sentir comme les contemporains des kalifes, nous faire une intelligence musicale débarrassée de toute notre éducation artistique et pareille à celle de ses compositeurs de Bagdad, de Médine et de Séville ; il faudrait que notre conception du plaisir musical, que ce plaisir musical lui-même eût ses sources objectives et subjectives, ses causes internes et externes absolument identiques à celles des musiciens arabes.

Nous n'essaierons pas ce chapitre de psychologie comparée et nous nous contenterons de reconnaître l'importance de l'étude de la musique arabe dans ce qu'elle est une survivance d'un art plusieurs fois séculaire, qui a eu sa part dans les transformations multiples d'où sont sortis les éléments de la musique moderne et qui est doué d'une vitalité prodigieuse, puisqu'il a survécu à l'aide de la seule mémoire de ses interprètes, sans le secours de l'écriture, et est resté lui-même à mille ans de distance, dans le temps et dans l'espace.

Nous avons, en outre, essayé de montrer qu'en étudiant la musique arabe, on pourrait écrire un nouveau chapitre de l'Esthétique des arts musulmans, chapitre qui confirmerait la plupart des notions acquises.

Considérée selon les émotions d'art qu'elle a pu connaître et chercher, la race arabe nous apparaît nimbée de son scepticisme doucement résigné, grave et tranquille dans sa sérénité fataliste. Elle ne conçoit pas l'art comme un moyen d'expression de pensées violentes, des drames de la vie ou de sentiments minutieusement analysés : elle y trouve plutôt le sujet d'une sorte de méditation extatique ; elle y cherche l'image de pensées flottantes, vagues, qui attirent l'âme et l'absorbent dans la contemplation intérieure de son rêve.

Ce qu'elle aime dans l'art, c'est l'atmosphère de ce rêve qu'il détermine ; ce sont, comme dit Gayet, les extases de l'âme plongée dans toutes les complexités de la *délectation morose* (1).

Et quel art plus que la musique peut lui apporter cette sorte de cénesthésie heureuse, cette sensation vague et générale qui accompagne la conscience de nos états psychiques ? Quel art

(1) Gayet, *l'Art arabe*.

peut lui procurer un plaisir esthétique plus intense, plus abondant, un plaisir que l'émotion commence et que l'imagination continue, un plaisir qui permet de s'oublier, d'envelopper sa vie récente d'un nuage et quand même de se sentir vivre et content de vivre ?

Et parmi les diverses musiques connues, où pouvait-il trouver un art plus adapté que le sien à sa mentalité de contemplatif, de mystique, de spiritualiste doublé d'un sensuel ?

Aussi ne lui demandez pas une musique compliquée qui l'obligerait à l'analyse de ses sensations ; comme tous les primitifs, il pense mélodiquement et rythmiquement, et cela suffit à son besoin de chanter.

Surtout n'accusez pas sa musique de pauvreté parce qu'elle est à une seule dimension et purement linéaire, car les lignes simples n'en sont pas moins admirables ; elles ont suffi aux peuples primitifs pour laisser sur la pierre leurs préoccupations sociales ou religieuses et pour lancer vers le ciel, avec la modulation d'un roseau percé de quelques trous ou d'une corde tendue sur une carapace de tortue, leurs appels de tristesse ou de joie.

Pour l'histoire de l'art et de la civilisation des Arabes, pour le musicologue à qui elle révèle des richesses précieuses, pour le psychologue qu'elle éclaire sur les modalités diverses de l'âme arabe, pour le philosophe qu'elle renseigne sur l'esthétique d'une race se composant une sensation, pour l'orientaliste qu'elle peut conduire à des découvertes intéressantes, la musique arabe est un sujet d'études et d'investigations très riche et à peine exploité.

Avec cette musique l'âme d'un grand peuple a palpité ; elle a bercé les rêves de toute une suite de générations, et aujourd'hui encore, après des siècles, elle suffit amplement à nos populations indigènes héritières d'âges lointains dont elle est l'expression la plus fidèle et la plus pittoresque.

JULES ROUANET.

(*A suivre.*)





REVUE DU MOIS

ACCORDS ET SILENCES D'ÉTÉ (Notes sur l'Évolution musicale.)

La musique en plein air. — La musique aux Salons. — La musique aux concours annuels.

I. LA MUSIQUE EN PLEIN AIR. — C'était au Salon d'automne... Mais vous souvient-il encore du Salon d'automne ? Un salon, pourtant, assez extraordinaire, où M. Ingres donnait une haute et redoutable leçon de choses artistiques aux jeunes imprudents qui l'avaient appelé parmi leurs enluminures, et paraissait, en même temps, plus audacieusement novateur qu'Edouard Manet, peintre baudelairien, noir et classiquement romantique... Et c'était un Manet, justement : *La musique aux Tuileries*, daté 1860 (ou 1862 ?), que nous avons déjà vu chez Durand-Ruel... Un Manet inoubliable, avec ses crinolines romanesques sous des ombrages puissants à la Courbet que ne reflètent guère les hauts-de-forme antédiluviens du sexe laid... O la *physionomie* de la peinture et sa tonalité suggestive ! Rien qu'à regarder la toile, on entendait les flons-flons du temps, les musiques riches en cuivres, effroi du wagnérien Baudelaire, et qui soufflaient les gentilles des pots-pourris galants, de tous les poncifs d'opéra !

Quarante-cinq années passent, et nous avons changé tout cela !

C'est *la Fantastique*, aujourd'hui, la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz qui réunit tous les mélomanes sous les ombrages purifiés du Luxembourg ou du Palais-Royal ! *Deus nobis hæc otia fecit*. Ce *Deus* au képi rouge, au collet incarnat, s'appelle M. Gironce, chef de musique du 89^e de ligne. Et c'est un grand musicien. Nous savions déjà comment il sait transcrire et conduire la *Scène aux champs*, l'*Eve* de Massenet, le poétique prélude de *Messidor* ou l'admirable « morceau symphonique » de *Rédemption*.

Actif, entreprenant sans pose, sobrement énergique et brun, M. Gironce, en effet, se présente à nos bravos trop clairsemés sous les deux

espèces du *transcripteur* et du *kapellmeister*. Et ses transcriptions qu'il conduit par cœur, impérieusement, sous un ciel de feu, ne peuvent qu'intéresser les musiciens : le nostalgique début en *ut* mineur, les *Rêves* avant les *Passions*, telle clarinette enveloppée dans les frous-frous surannés du *Bal*, et le tonnerre lointain de la *Scène aux champs*, et la rythmique *Marche au supplice*, et le *Sabbat* caricatural et génial, tous les timbres berlioziens trouvent des équivalents dans sa traduction pour harmonie militaire où manquent le quatuor et les timbales, traduction ni platement littérale, ni bellement infidèle, où tel *bois* opportun en remplace un autre, où le xylophone discret donne l'illusion des archets retournés sataniquement sur les cordes, où des clarinettes ricanent avec une horreur toute berliozienne dans le clair-obscur à la Rembrandt du *Dies iræ* ! M. Gironce est quelqu'un. Qu'il soit ici remercié par tous les Parisiens musicaux qui se retrouvèrent au kiosque du Luxembourg le dimanche 1^{er} juillet 1906, et le mercredi 18 juillet au Palais-Royal, un quart d'heure après la fin prématurée du concours de chant masculin, sous un ciel de plomb, « sous un ciel étouffant » qui n'avait rien de l'azur antique où respirait Cléopâtre !

Et fidèle à la discipline, voilà ce Weingartner en uniforme qui va partir pour les manœuvres ! Adieu *la Fantastique* au camp de Châlons ! Et cet éducateur convaincu, modeste, original, que tous les chefs de musique étaient venus saluer, comment recrutera-t-il un orchestre sortable avec la prochaine loi de deux ans ? Un problème artistique, qu'il faut livrer aux méditations des politiciens mélomanes, — car il doit s'en trouver !

La musique en plein air est un des témoignages les plus probants de notre évolution musicale. Berlioz au Palais-Royal de notre enfance, où sautillait le *Nabuchodonosor* de Verdi ! Déjà, M. Chomel, chef du 3^{ie}, a joué l'*Ut mineur* de Beethoven ; et la Garde républicaine, pépinière des beaux solistes, consacrait, le 26 juin, tout un concert au maître des maîtres. Le lendemain, plus mendelssohnienne, elle quittait l'acoustique diffuse du plein air pour aller accompagner singulièrement le vieux pianiste Planté dans la pénombre de la Gaîté... Répétition matinale très amusante, où tant d'épaulettes flirtaient avec les corsages ajourés ! Et Planté caracolait galamment, avec la *Tarentelle* de Gottschalk... Planté, ce Saint-Saëns du piano ! Par cette incandescente matinée, où tout un coin provincial du vieux Paris allumait ses ruelles et sa tour au jeune soleil immortel, je n'ai jamais mieux compris pourquoi Saint-Saëns n'adore pas César Franck...

II. LA MUSIQUE AUX SALONS. — Elle passa fort inaperçue, la musique exposée au xv^{ie} Salon de la Société des Beaux-Arts, sous la coupole discrète de l'avenue d'Antin ! Et tout compte rendu, désormais, aurait un air d'oraison funèbre. Injustement d'ailleurs ! Car la musique au Salon peut rendre des services aux musiciens qui se trouvent trop silencieux et, parfois même, à leurs auditeurs.

Nous l'avons déjà dit, dans la *Revue Bleue* : la musique au Salon peut rendre des services à l'art musical, mais à la condition d'obtenir une atmosphère plus bienveillante, une salle meilleure, un jury plus homogène, des programmes mieux composés, des exécutions plus solides, des exécutants moins quelconques, des auditeurs moins distraits, une critique moins insouciant : ces conditions remplies, on pourra causer. La presse a brillé par son absence et par son silence ; le tout-Paris musical n'a presque rien su : le livret seul a parlé...

Enfin, voici nos musiciens qui *exposent* ! Quatre-vingts auteurs vivants



Ch. Coartaudy
06-1

Concours du Conservatoire

furent admis aux honneurs du catalogue, dont vingt-sept jurés, admis d'office, et cinquante-trois autres, acceptés par le jury ; total de quatre-vingts ouvrages exécutés au cours de vingt et une auditions, depuis le mardi 17 avril, trois jours après le vernissage, jusqu'au mardi 26 juin, quatre jours avant la clôture... Il faudrait remarquer d'abord combien peintres et musiciens sont des *exposants* différents ! Et plusieurs *visiteurs* ont pris pour une première audition la poétique Suite pour piano seul, *En Languedoc*, de Déodat de Séverac, ou l'original *Poème des Montagnes* (op. 15), du maître Vincent d'Indy, qui date de 1881...

Dans un Salon musical, le Luxembourg se confond avec les Indépendants : cette observation n'est pas un reproche à la musique !

III. — LA MUSIQUE AUX CONCOURS ANNUELS. — On en parlerait peu, si la qualité seule importait. Mais les concours auraient cela de commun avec bien des concerts !

Ce lundi soir, 30 juillet 1906, pendant que débute la blonde M^{lle} Lindsay dans la blonde Eva des *Maîtres chanteurs de Nüremberg*, accoudé devant la nuit qui solennise le voisinage d'un vieil hôtel ombragé, je devine au loin le premier temps impétueux de l'*Appassionata* beethovénienne que joue quelque jeune virtuose peut-être, afin de compléter le programme récent du concours ou de s'en consoler ! Et les concours de la quinzaine s'éloignent déjà dans le souvenir... Tout est redevenu funèbre et silencieux comme le grand Erard parti, place Boieldieu, dans la voiture verte... Et la plus provinciale tristesse a reconquis la rue Favart où les pauvres concurrentes maquillées et déçues sanglotaient sous leur mantille de dentelle... Rires et pleurs ont disparu dans la foule indifférente ; et l'imagination seule invente le fantôme romantique de vierges aux camélias !

Nous retiendrons, pourtant, la rustique beauté d'une scène de l'*Attaque du Moulin*, la haute émotion toute française du maître Alfred Bruneau ; nous retiendrons la bonne grâce autoritaire de M. Gabriel Fauré, directeur poétiquement spirituel comme sa *Mandoline* ou son *Madrigal*, quand il rapproche insensiblement le Conservatoire et la Schola, quand il confie à M. Pierre de Bréville la mélancolique improvisation du morceau de hautbois, quand il remercie l'obligeante réplique d'une Manon très inattendue qui se nomme M^{me} Marguerite Carré...

Ce qui ne veut pas dire que tout, dorénavant, soit parfait dans le meilleur des Conservatoires possibles, et qu'il n'y ait plus de réformes à faire dans la rédaction des programmes ou dans la composition des jurys ! Pourquoi donc, aussi, ces interminables séances de piano féminin, qui durent plus de huit heures ? Dans la mêlée, le palmarès omet la pauvre Henriette Debie : nous retrouverons son déjà grand talent l'année prochaine ; nous retrouverons également, si Dieu le veut, la voix tendre de M^{lle} Daubigny, dont la blancheur brune est proche parente des figures mollement fondues de Bernardino Luini ; la voix sagement posée de M^{lle} Galle ; le charme fin de M^{lle} Gustin ; le charme distingué de M^{lle} Salva ; le charme piquant de M^{lle} Jeanne Bloch (qui ne craint point l'homonymie) ; le charme mélancolique de M^{lle} Andrée Allard, une virginale Manon qui promet ; et, surtout, le charme idéalement éveillé de la très blonde M^{lle} Suzanne Chantal, jeune interprète du vieil Haendel, une des rares *musiciennes* des concours vocaux !

Tendres espoirs et fraîches espérances, notre souvenir vous salue, laissant à notre savant confrère l'appréciation technique des résultats acquis et des victoires disputées ! Insistons seulement sur le cas de M^{lle} Lamare, sérieuse et studieuse, et trois fois lauréate, après avoir pris comme mor-

ceau de concours la *Marguerite au rouet* de... Schubert ! Indication, signe des temps, — ce choix suggère par lui-même une évolution : c'est l'intimité du *lied* qui détrône insensiblement la hautaine convention de l'*aria* ; c'est l'*intimisme* qui pénètre partout, au Conservatoire comme à la Villa Médicis, aux concours de Rome, combattant partout les formules d'école et les poncifs d'opéra ! Ce fait devait se produire sous la direction de M. Fauré, l'intimiste ennemi des grands fracas. Et la démonstration n'appartenait-elle point de droit à la plus intellectuelle des concurrentes, dont la triple victoire est la victoire même du travail ? Ce soir, puisque l'heure est aux souvenirs, il nous plaît d'évoquer la modeste concurrente d'il y a deux ans dans les *Saisons* de Massé, la promesse tenue par une frêle nature volontaire et la vérité du sanglot d'une très petite Simone apprenant que Pierre est le fiancé d'une autre... Et la voix de M^{lle} Lamare, avant l'inspiration de M^{me} Lucie Delarue-Mardrus, semblait nous dire que toutes les femmes sont nées avec le cœur gros.

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Nous apprenons avec plaisir que M^{lle} Andrée Tasso, lauréate des précédents concours, est engagée au Grand-Théâtre de Lyon. Bonne chance à la vivante *Manon* de 1905 !

Un deuil : la mort quasi subite de Luigini... Quelques joies : les croix de Delaborde, de M^{me} Rose Caron, de Paul Dukas, d'Armand Parent. La justice n'est pas toujours absente du royaume de l'art.

R. B.



LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE

On trouvera un peu plus loin le résultat complet de ces courses de fin d'année qui, malgré l'absence du pari mutuel et de ses saines émotions, n'en sont pas moins suivies par une foule ardente et passionnée autant que bariolée. On s'écrasait au Conservatoire, on s'écrase encore dans les couloirs de l'Opéra-Comique : camarades et lauréats de l'an passé, mères, frères, fiancés et autres parents de toutes modes, princes somnolents de la critique et reporters à la vivacité professionnelle, gens du Tout-Paris venus bâiller à une séance d'alto, violoncelle et contrebasse, uniquement parce qu'on ne refuse jamais un billet de faveur, boutonnières fleuries, velours râpés, visages fardés ou rugueux, coiffures de midinettes ou d'actrices, tout se presse, s'interpelle et s'entrecroise dans une rumeur confuse et fiévreuse, pour se ruer bientôt et s'entasser dans la salle, au grêle coup de sonnette présidentiel. Public bienveillant, en somme, et qui ne laisse guère sortir un candidat sans que ses amis ou partisans l'encouragent de quelques bravos. Public cruel aussi, à l'occasion, et dont les rumeurs ironiques, pour une fausse note ou un enrouement accidentel, peuvent décontenancer des musiciens dignes d'un meilleur accueil. Nous en eûmes encore la preuve au concours de cette année, où l'on vit M^{lle} Lapeyrette, victime de son émotion et peut-être d'une indisposition passagère, manquer à la fois son prix de chant et son prix d'opéra, le seul auquel le règlement lui permît d'aspirer, puisqu'elle avait eu le second prix en 1905. Ce sont là des accidents regrettables, mais qui ne doivent pas faire réclamer la suppression de la publicité des concours. L'enseignement du Conservatoire, tel qu'il est conçu et donné depuis nombre d'années, ne prétend former que des

virtuoses et des chanteurs de théâtre : destinés, durant toute leur carrière, à affronter le public, il est juste que ces jeunes gens soient soumis, le jour du concours, à l'épreuve de ses engouements et de ses colères. Si le Conservatoire voulait, au contraire, nous donner de bons et solides musiciens d'orchestre, peu capables d'acrobatie, mais sûrs de la justesse et du rythme, ou des chanteurs qui préféreraient Schumann et Fauré à Meyerbeer et Verdi, il ne serait plus besoin, alors, de convoquer à ces exercices une foule d'auditeurs : quelques musiciens suffiraient, dans une intimité fatale aux grands effets, mais merveilleusement propre à faire valoir les qualités du style et du sentiment. Nous n'en sommes pas là : au concours de chant des femmes, sur 25 morceaux, 16 appartenaient au répertoire du théâtre, et au plus vieux répertoire, celui où brillent comme de purs joyaux le *Pardon de Ploermel*, le *Billet de loterie* et le *Prophète* ; 7 étaient tirés d'oratorios de Haydn ou de Haendel, et de la *Damnation de Faust* ; un seul, la *Marguerite au rouet* de Schubert, était un simple lied, et valut d'ailleurs à M^{lle} Lammare un premier prix bien mérité. Au concours de chant des hommes, même tableau : c'est *Don Juan*, c'est le *Freyschütz*, c'est *Polyeucte* et c'est même *Patrie* ; quelques oratorios de Haendel, ou de Mendelssohn, ce qui est plus grave ; point de lied. Hors du théâtre, il semble que les professeurs de ces jeunes gens ne connaissent que cette forme bâtarde, et bien plus dramatique que lyrique, de l'oratorio. Alors pourquoi faire un concours de chant, et ne pas se contenter des épreuves d'opéra et d'opéra comique ?

Quant aux instruments, la virtuosité domine jusqu'à l'exclusion de tout autre mérite. Que penser de ce concerto de Vieuxtemps, de ses arpèges criards et de ses doubles cordes perçantes ? ou de ce concerto de Davidof, imposé aux violoncellistes, d'une platitude si désespérante et d'une si ingrate difficulté ? Comment juger ces jeunes musiciens sur des traits si rapides et si gauches, que la justesse ne peut être qu'approximative, et sur des phrases si triviales, qu'il n'y peut être question de sentiment ni de style ? La contrebasse elle-même, faite pour donner à l'orchestre des assises inébranlables, s'exténue à monter jusqu'aux régions du violon, avec de pauvres notes étranglées et fausses ou de hasardeux harmoniques. A quoi bon tout cela, et de quel usage ? Sans compter que ces exercices de haute école ne comprennent qu'une partie des difficultés de l'instrument : le morceau de concours de contrebasse, un insipide concerto de Labro, était écrit, si je ne me trompe, en *sol* majeur, et le morceau de lecture de M. Chapuis, assez joli d'ailleurs, en *la* mineur. Il faut, en effet, choisir ces tonalités simples pour que l'instrument puisse user de ses cordes à vide et de ses harmoniques. On peut donc concevoir un contrebassiste lauréat du Conservatoire qui serait embarrassé par les difficultés spéciales des tons de *fa* dièse ou de *ré* bémol, si fréquents dans la musique moderne, et nos chefs d'orchestre savent bien que ce contrebassiste n'est pas un mythe.

L'enseignement du Conservatoire est donc dirigé tout entier vers la parade et la jonglerie. Mais on peut espérer qu'il n'en sera plus longtemps ainsi : déjà l'influence salutaire du grand musicien qui depuis peu le dirige s'est fait sentir dans la composition des jurys, où l'on eut la joie de rencontrer, à côté des inévitables et inexplicables Bernheim et d'Estournelles de Constant, des musiciens tels que MM. Paul Dukas, Pierre de Bréville et Maurice Ravel. Ceux qui s'étonneraient de ne pas avoir vu modifier en un an tout le programme des études témoigneraient par là qu'ils connaissent mal la puissance d'inertie dont dispose un corps de professeurs.

Les concours ont été excellents, comme toujours, en ce qui concerne les instruments à vent : flûtes délicates, poétiques hautbois, tendres clarinettes,

bassons tristes ou comiques, cors aux sons charmeurs, trompettes valeureuses et sûres. Seul le trombone parut quelque peu brutal ; et quant au cornet à pistons, on ne voit pas trop ce que vient faire au Conservatoire, pas plus qu'en nos orchestres, cet instrument de bal public, dont aucun artifice ne peut guérir l'irréremédiable trivialité. Ces concours, étant les plus intéressants, furent naturellement les moins suivis. Les instruments à cordes eurent un peu plus de succès, et la classe d'alto sembla particulièrement remarquable et solide. La harpe chromatique fut trahie par la médiocrité des élèves, tandis que la harpe à pédales gagnait six récompenses sur six concurrents ; je veux dire six concurrentes, la harpe étant, on ne sait trop pourquoi, un instrument féminin. Les pianistes du sexe mâle eurent à se faire valoir dans le finale de l'*Appassionata*, et leurs aimables sœurs dans les *Études symphoniques* de Schumann. Ces œuvres ont, il n'est pas besoin de le dire, une valeur bien supérieure à celle des ordinaires « morceaux de concours ». C'est pourquoi elles ont paru dépasser de beaucoup l'entendement moyen des élèves, à l'exception de M. **Frey**, véritable artiste, et de M^{lle} **Le Son**, qui pourra le devenir. M. Camille Chevillard avait écrit le morceau de lecture à vue des classes masculines. Ce qui permit à un de nos confrères de s'écrier avec candeur : « Détail piquant : il a fallu ce concours pour nous apprendre que l'éminent chef d'orchestre savait à l'occasion se révéler à nous sous les traits d'un délicat compositeur. » Ce qui prouve qu'une *Sonate* pour piano et violoncelle et quelques autres compositions n'ont pas l'avantage d'être connues de tel critique soi-disant musical.

Les concours de chant ont, comme toujours, excité l'attention la plus vive et les passions les plus ardentes. Ce furent aussi de tous les moins remarquables ; on ne saurait assez admirer le nombre des voix mal placées et des articulations mauvaises que chaque année le Conservatoire nous invite à entendre. Il y a là un défaut très grave, qui tient probablement à ce que les premiers éléments sont négligés, et aussi à ce qu'on veut faire de toutes les voix des voix dramatiques. De là, dans nos théâtres, tant de chanteursaphones qui n'ont conquis leurs diplômes qu'en perdant leurs dons naturels. M. **Petit**, premier prix de chant et d'opéra comique, doit cependant être mis hors de pair pour ses dons d'émotion sobre et la netteté de son organe ; de même M^{lle} **Lamare**, premier prix de chant, d'opéra et d'opéra comique, pour son style délicat, étudié, minutieux et vraiment musical, que je préfère, pour ma part, à la fougue emportée, mais moins sûre, de M^{lle} **Lasalle**, premier prix de chant et d'opéra comique. M^{lle} **Martyl**, premier prix de chant, a une voix un peu fermée, mais agile et souple, que fit valoir un air délicieux de la *Création* de Haydn. Parmi les seconds prix de chant, M^{lles} Galle et Delimoges, m'ont paru manquer de précision dans les attaques ; M^{lle} Bailac est correcte et froide, M^{lle} Madeski dépourvue de toute espèce d'accent ; ce qui est fâcheux dans un air aussi expressif que celui qu'elle avait tiré, pour notre édification, de la *Prise de Troie*. Les concours d'opéra et d'opéra comique nous ont donné, comme de coutume, le spectacle grotesque d'Othello en habit noir, armé d'un poignard d'apache, et d'un Matho en habit également, accrochant à ses boutons de manchettes un crêpe qui représente le voile de Tanit. Comment juger des dons scéniques dans des conditions aussi défavorables ? Et les véritables acteurs ne sont-ils pas justement ceux que gênera le plus l'incohérence de la mise en scène ?

Ces concours n'ont d'ailleurs révélé que fort peu de talents véritables : outre M^{lles} Lamare et Lasalle et M. Petit, il faut nommer seulement M. **Carbelly**, premier prix d'opéra, dont la voix riche et bien timbrée fit merveille dans un air de *Rigoletto*, et M. **Meurisse**, à qui sa basse profonde valut un second prix dans un air de Marcel des *Huguenots*. Un second prix, de

bonne volonté sans doute, fut accordé à M. Ziegler-Sorrèze, infatigable donneur de répliques, ténor à la voix indifférente autant que solide. Quant aux autres, tous et toutes ne nous firent guère entendre que chevrottements, mauvaises attaques et intonations mal assurées. Et je sais bien qu'il est permis à un chanteur de n'être pas musicien ; mais il faut alors surveiller avec d'autant plus de soin la pose et la gymnastique de sa voix, et, si l'on veut ne nous donner que des instruments animés, en garantir du moins la justesse et l'exactitude.

Parmi les autres concours, ceux qui eurent lieu à huis clos, plusieurs ont un très grand intérêt pour l'avenir de l'art musical : ceux de fugue, de contrepoint, d'orgue et d'harmonie en particulier. C'est pourquoi le public en est sagement exclu. Il en est de même pour le concours des prix de Rome, qui d'ailleurs n'est pas, en principe, réservé aux seuls élèves du Conservatoire, puisqu'il suffit, pour s'y présenter, de n'avoir pas trente ans, d'être célibataire et muni d'un certificat d'études musicales signé du nom d'un maître connu. Mais, en fait, le Conservatoire seul y envoie des candidats. On sait que ce concours comprend deux séries d'épreuves, qui se font toutes deux en loge au château de Compiègne. La première comporte une fugue sur un sujet donné et un chœur avec orchestre sur une poésie dictée aussitôt après l'entrée en loge. Six jours après, les portes du château se rouvrent et les compositions sont examinées par une commission formée des membres de la Section de musique de l'Institut et de trois jurés supplémentaires ; cette commission désigne au plus six candidats admis à prendre part aux épreuves définitives : c'est elle qui écarta Maurice Ravel l'an passé. Après huit jours de répit, les élus rentrent à Compiègne et pendant un mois, enfermés au château, sans communication avec l'extérieur que par lettres ouvertes, se consacrent à la mise en musique du petit poème dramatique, en trois ou quatre scènes et cent cinquante vers environ, que l'on propose à leurs efforts. Les partitions d'orchestre sont examinées d'abord à huis clos, au Conservatoire, par le jury du concours d'essai, puis exécutées à l'Institut, devant les cinq Sections réunies : et les graveurs, peintres, architectes et sculpteurs, qui consolent leur ennui, pendant la séance, en croquant les têtes les plus curieuses de l'auditoire, souscrivent d'ordinaire au jugement de leurs confrères musiciens.

Nous avons donné dans notre dernier numéro le résultat du concours de cette année. Le lauréat, M. **Louis Dumas**, dont nous publions le portrait d'autre part, est certainement l'un des musiciens les plus sympathiques et les mieux doués de la jeune génération ; et sa cantate, d'après le peu que j'en connais, me paraît révéler plus que cette adresse ordinaire aux élèves de M. Lenepveu : un véritable talent, qui bientôt portera ses fruits.

LOUIS LALOY.



PALMARÈS DU CONSERVATOIRE

I. — Concours à huis clos.

Solfège instrumentistes (élèves hommes).

Membres du jury. — MM. G. Fauré président ; Lavignac, Mangin, Bachelet, Mouquet, Fl. Schmitt, de Martini, Auzende, Lorrain, Alph. Catherine, J. Froment, J. Meunier ; Bourgeat, secrétaire.

1^{res} médailles. — MM. Imandt (Schwartz), Deswarte (Sujol), Allard (Rougnon), Gaveau, Magnier, Chagnon (Cuignache), Béché (Schwartz).

2^{es} médailles. — MM. Tesson (Guignache), Liégeois (Rougnon), Gilles, Gérard (Schwartz), Bourdon, Bonville (Cuignache).

3^{es} médailles. — MM. Vught, Morand (Cuignache), Casadessus, Ciampi, Sauvaget (Rougnon), Naudin (Cuignache).

Solfège instrumentistes (élèves femmes).

1^{res} médailles. — M^{lles} Bonniol (Marcou), Geoffroy (Vizentini), Malvoisin (Roy), Steff (Hardouin), Talluet (Sautereau), Touzé, Capelle (Vizentini), Filon (Massart), Fongueuse (Hardouin), Roussel (Renart), Tailleferre (Sautereau), Mathé (Massart), Cuignache (Vizentini), Deschamps (Roy), Largillière (Massart), Oudshoorn (Vizentini).

2^{es} médailles. — M^{lles} Gilinsky (Renart), Holtz (Roy), Birman (Sautereau), Bouffard (Roy), Filon, Pasquier (Massart), Verbouwens (Renart), Soulage (Marcou), Meyers (Massart), Samson (Vizentini), Elwell (Sautereau), Meynieu, Royé (Vizentini), Tournerre (Sautereau), Tourneur (Renart).

3^{es} médailles. — M^{lles} Hélys-Lamy (Marcou), Barbery (Hardouin), Bastide (Massart), Coffier (Hardouin), Daltrof, Patey Yvonne (Roy), Regnier (Sautereau), Lenormand (Marcou), Patey Pauline (Roy), Chalot (Massart), Goetz (Roy), Guillin (Massart), Ravaud (Renard), Alard (Sautereau), Jou (Roy), Lacombe, Barbery (Hardouin), Delhorme (Vizentini), Ducros (Renart), Foucaut (Roy), Voge (Vizentini).

Solfège (chanteurs).

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Weckerlin, Lavignac, Caussade, Rougnon, Schwartz, Cuignache, Sujol, Vizentini, Planchet, Dallier, Alph. Catherine ; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1^{res} médailles. — MM. Logeat (Auzende), Coulomb (Vernaelde).

2^{es} médailles. — MM. Francell (Vernaelde), Nansen (Auzende), Carbelly et Gilles (Vernaelde).

3^e médaille. — M. Bonnemoy (Auzende).

Femmes.

1^{res} médailles. — M^{lles} Renaux (Mangin), Billard, Delalozière, Garchery (Vinot), Bailac, Toselli (Mangin), Rosetzki (Vinot).

2^{es} médailles. — M^{lles} Delisle, Bouvier, Amoretti (Vinot), Gustin (Mangin), Martyl (Vinot), Demougeot (Mangin).

3^{es} médailles. — M^{lles} Allard, Bleuzet (Mangin), Chantal (Vinot), Jurand (Mangin).

Fugue.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Henri Maréchal, Raoul Pugno, Taudou, A. Chapuis, Xavier Leroux, Henri Russer, Eugène Gigout, Hillemacher, A. Bachelet, Jules Mouquet, Rabaud, César Galeotti ; Fernand Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} prix. — MM. Nibelle, André Gailhard, Motte-Lacroix (Lenepveu).

2^e prix. — M. Flament (Lenepveu).

1^{er} accessit. — M. Marcel Bertrand (Lenepveu).

2^{es} accessits. — MM. Joseph Boulnois (Lenepveu) et Dethise (Widor).

M^{lle} Grumbach et MM. le Boucher et Cools, admis à ce concours, n'y ont pas participé.

Contrepoint.

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lenepveu, Guilmant, P. Vidal, Hillemacher, Dallier, Bachelet, Mouquet, Pech, Tournemire, Kæchlin, Ravel ; F. Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} prix. — MM. Chevaillier, Jean Masson.

2^e prix. — M. Defay.

1^{ers} accessits. — MM. Renault, Allain.

2^{es} accessits. — MM. Lély, Comte

Tous ces lauréats sont élèves de M. Caussade.

Orgue.

Classe de M. A. Guilmant.

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lavignac, Gigout, Pugno, Busser, Chapuis, Caussade, Dallier, Périlhou, A. Georges, Tournemire, Ch. René, Galeotti ; F. Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} prix. — MM. Bonnet, Barrié et Vierre.

2^e prix. — M. Fauchet.

1^{er} accessit. — M. Alex. Cellier.

2^e accessit. — M. Bourdon.

Harmonie (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Guilmant, Emile Pessard, Taudou, A. Lavignac, Xavier Leroux, Eug. Gigout, Henri Büsser, Raoul Pugno, Jules Mouquet, Florent Schmitt, Raymond Pech, Maurice Ravel et Fernand Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} prix. — M^{lles} Diane Milliaud, Delmasure, Dauly (Marty).

2^e prix. — M^{lle} Stroobants (Chapuis).

1^{ers} accessits. — M^{lles} Morhange (Marty) et Faure (Chapuis).

2^e accessit. — M^{lle} Jeanne Gille (Marty).

Accompagnement au piano.

Classe de M. Vidal.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Raoul Pugno, E. Mangin, Piffaretti, Cuignache, Catherine, E. Malherbe, G. Enesco, Charles Hess, P. Hillemacher, Kœchlin, César Galeotti, Florent Schmitt ; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1^{er} prix. — M. Albert Wolff.

2^e prix. — M. Flament.

Pas de premier accessit.

2^e accessit. — M. Boucher.

Femmes.

1^{er} prix. — M^{lle} Pelliot.

2^e prix. — M^{lle} Ganeval.

Pas de premier ni de second accessit.

Harmonie (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Ch. Lenepveu, Alex. Guilmant, A. Chapuis, Ed. Mangin, Eug. Gigout, Henri Dallier, Piffaretti, Alfred Bachelet, H. Février, P. de Bréville, Morpain, Roger Ducasse ; Fernand Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} prix. — MM. Henri Vidal (Taudou), Ribollet (Leroux).

2^{es} prix. — MM. Gallon (Lavignac), Defay (Taudou), Boucher, Paray (Leroux).

1^{ers} *accessits*. — MM. Robert (Lavignac), Lippmann (Taudou), Comte (Lavignac), Cadou (Taudou).

2^{es} *accessits*. — MM. Richepin (X. Leroux), Renauld, Matignon (Lavignac).

Piano (classes préparatoires).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Delaborde, Alph. Duvernoy, Louis Diemer, Marmontel, Philipp, Albeniz, Piffaretti, Santiago Riera, E. Reitlinger, Morpain, A. Pierret, Lazare Lévy ; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

(Classe de M. Falkenberg.)

1^{re} *médaille*. — M. Truc.

2^e *médaille*. — M. Pierre Morand.

3^{es} *médailles*. — MM. Servais et Gaveau.

Femmes.

1^{res} *médailles*. — M^{lles} Royé, Hecking (Long), Fritsch (Chéné), Guller (Long).

2^{es} *médailles*. — M^{lles} Haskil, Dienne (Chéné), Duchesne (Long), Renelle, Germaine Dubois, Fuchs (Chéné).

3^{es} *médailles*. — M^{lles} Alice Léon (Long), Laeuffer, Barret, Oudshoorn (Trouillebert).

Violon (classes préparatoires).

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lefort, Rémy, Nadaud, Hayot, Malherbe, Enesco, Monteux, Paul Lemaître, Heymann, Sechiari, Luquin.

1^{res} *médailles*. — M. Hémery (Desjardins), M^{lle} Elwell (Brun), Villain (Desjardins).

2^{es} *médailles*. — M^{lle} Roussel (Brun), M. Thénard (Desjardins), M. Poulet (Brun).

3^{es} *médailles*. — M. Poiré, M^{lle} Amavet (Desjardins).

II. — *Concours publics.*

Contrebasse, alto, violoncelle.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Alfred Bruneau, Aug. Chapuis, Paul Vidal, Henri Busser, J. de Bailly, Van Waefelghem, Tournemire, Salmon, Pablo Casals, Louis Hasselmans, Nanny, P. Chavy et M. Fernand Bourgeat.

CONTREBASSE

Professeur : M. Charpentier.

Morceau de concours : 10^e concerto de Labro.

Morceau à lire à première vue de M. A. Chapuis.

1^{ers} *prix*. — MM. Darrieux et Gibier.

2^{es} *prix*. — MM. Cortiglioni, Jou et Hardy.

1^{er} *accessit*. — M. Anrès.

2^e *accessit*. — M^{lle} Cisin.

ALTO

Professeur : M. Laforge.

Morceau de concours : Fantaisie de concert de M^{lle} Hélène Fleury.

Morceau à lire à première vue de M. Ch. Tournemire.

1^{er} *prix*. — M. Jurgensen.

2^{es} *prix*. — MM. Pierre Vizentini, Monfeuillard et M^{lle} Dumont.

1^{er} *accessit*. — M. Feillou.

2^e *accessit*. — M. Barrier.

VIOLONCELLE

Morceau de concours : 1^{er} concerto de Davidoff.

Morceau à lire à première vue de M. Chapuis.

1^{ers} *prix*. — MM. Benedetti (classe Cros Saint-Ange) et Ringeisen (classe Loeb).

2^{es} *prix*. — MM. Boulnois (Loeb) et Gervais (Loeb).

1^{ers} *accessits*. — MM. Paul Mas (Cros Saint-Ange) et Gérard Maas (Loeb).

2^e *accessit*. — M. Ruysen (Loeb).

Chant (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Gailhard, Bruneau, Paul Vidal, Paul Dukas, de la Nux, Escalaïs, Renaud, Delmas, Dufranne, Vilmos, Beck (du théâtre de l'Opéra de Budapest); Fernand Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} *prix*. — MM. Petit (classe Dubulle) et Francell (classe de M^{me} Rose Caron).

2^{es} *prix*. — MM. Nansen (classe Dubulle), Dupouy (classe de M^{me} Rose Caron) et Sorrèze (classe Cazeneuve).

1^{ers} *accessits*. — MM. Gilles (classe Cazeneuve) et Domnier (classe Manoury).

2^{es} *accessits*. — MM. Vigneau (classe Duvernoy), Teissier (classe de Martini), Payan (classe de Martini) et Vaur (classe Lassalle).

Chant (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Bruneau, Maréchal, de la Nux, Bourgault-Ducoudray, Rabaud, Gaston Dubois, Xavier Leroux, Delmas, Renaud; Fernand Bourgeat, secrétaire.

1^{ers} *prix*. — M^{lles} Lamare (classe Cazeneuve); Lasalle (Cazeneuve) et Martyl (de Martini).

2^{es} *prix*. — M^{lles} Galle (Dubulle), Delimoges (Dubulle); Bailac (Duvernoy), et Madeski (Rose Caron).

1^{ers} *accessits*. — M^{lles} Daubigny (de Martini); Chantal (M^{me} Rose Caron); Jeanne Bloch (M^{me} Rose Caron), et Gustin (Duvernoy).

2^{es} *accessits*. — M^{lles} Salva (Duvernoy); Le Senne (Cazeneuve) et Merlin (Manoury).

Harpes et piano (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur; Alfred Bruneau, Xavier Leroux, V. de la Nux, Guilmant, P. Hillemacher, Merloo, Marck Hambourg, Harold Bauer, membres; Fernand Bourgeat, secrétaire.

HARPE CHROMATIQUE

(Professeur : M^{me} Tassu-Spencer)

Pas de 1^{er} *prix*.

2^{es} *prix*. — M^{lles} Labatut et Chalot.

1^{er} *accessit*. — M^{lle} Goudekot.

Pas de 2^e *accessit*.

HARPE

(Professeur : M. Hasselmans)

1^{ers} *prix*, à l'unanimité : M^{lles} Laskine et Janet.

2^{es} *prix*. — M^{lles} Delgado-Perez et Bazelaire.

1^{ers} *accessits*. — M^{lles} Lagge et Charmeuil.
Pas de 2^e accessit.

PIANO

(Elèves hommes)

1^{ers} *prix*. — MM. Frey (élève de M. Diémer), Pierrefite (élève de M. Philipp), Dorival (élève de M. Philipp), Lattes (élève de M. Diémer).

2^{es} *prix*. — MM. Nat (élève de M. Diémer), Gayraud (élève de M. Diémer), Polleri (élève de M. Philipp).

1^{ers} *accessits*. — MM. Poillot (élève de M. Philipp), Gallon (élève de M. Philipp).

2^{es} *accessits*. — MM. Gauntlett (élève de M. Philipp), Ehrhard (élève de M. Diémer).

Opéra comique.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur; Adrien Bernheim, d'Estournelles, Bourgault-Ducoudray, Alfred Bruneau, Hille-macher, Albert Carré, Paul Vidal, Xavier Leroux, Saléza, Maurice Renaud, Dukas, Gheusi; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1^{er} *prix*. — MM. Francell (Isnardon), Georges Petit (Isnardon), Domnier (Bertin).

Pas de 2^e prix.

1^{ers} *accessits*. — MM. Vigneau (Isnardon), Nansen (Bertin).

2^{es} *accessits* : MM. Sorrèze (Isnardon), Pavan (Isnardon).

Femmes.

1^{er} *prix*. — M^{lles} Lamarre (Isnardon), Lasalle (Bertin).

2^e *prix*. — M^{lle} Delimoges (Isnardon).

1^{ers} *accessits*. — M^{lle} J. Bloch (Isnardon), Allard (Bertin), Comès (Bertin).

2^e *accessit*. — M^{lle} Thasia (Isnardon).

Violon.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Capet, Thibaud, Taudou, Viardot, Colonne, White, Hayot, Bruneau, Taffanel, Firmin, Touche, Heyman, Pennequin.

Morceau de concours : 1^{er} mouvement du V^e concerto de Vieuxtemps.

Morceau à déchiffrer de M. Georges Marty.

1^{ers} *prix*. — M. Zighera (classe Lefort), M^{lle} Billard (Lefort), M^{lle} Lapié (Remy), M^{lle} Boudot (Berthelier), M^{lle} Morhange (Nadaud), M. Matignon (Nadaud).

2^{es} *prix*. — M^{lle} Novi (Berthelier), M^{lle} Sauvestre (Lefort), M. Etchecopar (Lefort), M. Michelin (Berthelot), M^{lle} Augières (Remy).

1^{ers} *accessits*. — M. Spathy (Berthelier), M. Soudant (Lefort), M^{lle} Wolff (Lefort), M^{lle} Pierre (Berthelier), M. Tinlot (Nadaud).

2^{es} *accessits*. — M^{lle} Talluel (Nadaud), M^{lle} Neuburger (Lefort), M^{lle} Fide (Berthelier), M. Carruette (Remy) M^{lle} de la Hardrouyère (Berthelot), M^{lle} Deschamps (Berthelier).

Opéra.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Gailhard, Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Maréchal, Hue, de la Nux, Paul Dukas, de Gramont, Renaud, Escalaïs, Riddez.

HOMMES

1^{er} *prix*. — M. Carbelly (classe Melchissédec).

2^{es} *prix*. — MM. Meurisse (Melchissédec), Nansen (Bouvet), Sorrèze (Melchissédec).

1^{ers} *accessits*. — MM. Dupouy (Bouvet), Pérot (Bouvet), Payan (Melchissédec).

2^{es} *accessits*. — MM. Teissier (Bouvet) et Gilles (Melchissédec).

FEMMES

1^{er} *prix*. — M^{lle} Lamare (Bouvet).

2^e *prix* (à l'unanimité). — M^{lle} Bailac (Bouvet).

1^{ers} *accessits*. — M^{lle} Madeski (Bouvet) et M^{lle} Daubigny (Melchissédec).

2^{es} *accessits*. — M^{lles} Galle (Bouvet) et Le Senne (Melchissédec).

Piano (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; P.-V. de la Nux, Charles de Bériot, Raoul Pugno, Paul Vidal, Edouard Risler, Albeniz, Harold Bauer, Alfred Cortot, Santiago Riera, Paul Braud, Victor Staub, René Chansarel ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : Etudes symphoniques de Schumann.

Morceau à lire à première vue de M. Paul Vidal.

1^{ers} *prix*. — M^{lles} Le Son (classe Marmontel), Hélène Léon (classe Marmontel), Vendeur (classe Delaborde).

2^{es} *prix*. — M^{lles} Léa Lefebvre (classe Marmontel), Willemmin (classe Delaborde), Beuzon (classe A. Duvernoy), Gellibert (classe Delaborde), Clapissou (classe A. Duvernoy), Weill (classe A. Duvernoy).

1^{ers} *accessits*. — M^{lles} Pennequin (classe A. Duvernoy), Boucheron (classe Marmontel), Bouvaist (classe Marmontel).

2^{es} *accessits*. — M^{lles} Chassaing (classe Marmontel), Chardard (classe Delaborde), Marx (classe Delaborde), Abadie (classe Delaborde), Landsmann (classe Delaborde), Piltan (classe Delaborde).

Instruments à vent (bois).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur ; MM. P.-V. de la Nux, G. Parès, Louis Ganne, Ch. Hess, René Brancour, Raoul Brunel, Philippe Gaubert, Lafleurance, Bleuzet, Charles Bourdeau, Péchard ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

FLUTE

(Professeur : M. Taffanel.)

Morceau à déchiffrer de Louis Ganne.

1^{ers} *prix*. — MM. Bergeon, Moyse.

2^{es} *prix*. — MM. Paul, Cleton.

1^{er} *accessit*. — M. A. Camus.

Pas de 2^e accessit.

HAUTBOIS

(Professeur : M. Gillet.)

Morceau à déchiffrer de M. P. de Breville.

1^{ers} *prix*. — MM. Serville, Vaillant.

2^{es} *prix*. — MM. Tournier, Stien.

1^{ers} *accessits*. — MM. Longatte, Riva.

2^{es} *accessits*. — MM. Durivaux, Rigot.

CLARINETTE

(Professeur : M. Mimart.)

Morceau à déchiffrer de M. P.-V. de la Nux.

1^{er} *prix*. — M. Loterie.2^e *prix*. — M. Blachet.1^{ers} *accessits*. — MM. Guet, Hoggstoel.2^e *accessit*. — M. Corbet.

BASSON

(Professeur : M. Eugène Bourdeau.)

Morceau à déchiffrer de M. de Bériot.

1^{ers} *prix*. — MM. Rambourg, Charpin.2^{es} *prix*. — MM. Sage, Fleurquin.1^{er} *accessit*. — M. Thauvin.2^{es} *accessits*. — MM. Taisne, Chastelain.

Instruments à vent (cuivre).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur ; Paul Dukas, Henri Büsser, Georges Caussade, Georges Hüe, Charles Levadé, Gabriel Parès, Georges Enesco, Emile Barrau, Bilbault, Paul Brousse, Alexandre Petit, Reine ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

COR

(Professeur : M. Brémond.)

Morceau à déchiffrer de M. Paul Dukas.

1^{ers} *prix*. — MM. Pétiau, Henri Delgrange.2^{es} *prix*. — MM. Bailleux, de Swarte.1^{er} *accessit*. — M. Thibault.*Pas de 2^e accessit.*

CORNET A PISTONS

(Professeur : M. Mellet.)

Morceau à déchiffrer de M. Charles Levadé.

1^{ers} *prix*. — MM. Mayer, Foreau.2^{es} *prix*. — MM. Ben Vanasek, Body, Lemaire.1^{er} *accessit*. — M. de Lathomier.*Pas de 2^e accessit.*

TROMPETTE

(Professeur : M. Franquin.)

Morceau à déchiffrer de M. Georges Enesco.

1^{ers} *prix*. — MM. Paul Laurent, Villard, Blanquefort.2^{es} *prix*. — MM. Chaine, Guigon.1^{ers} *accessits* : MM. Gigot, Lemoine.2^e *accessit*. — M. Perret.

TROMBONE

(Professeur : M. Allard.)

Morceau à déchiffrer de M. Albeniz.

1^{ers} *prix*. — MM. Hennebelle, Mendels, Vermynck.2^e *prix*. — M. Dumoulin.1^{er} *accessit* : M. Saintey.*Pas de 2^e accessit.*

III. — *Fondations particulières.*

Legs Nicodami (500 francs), partagé entre MM. Petiac et Delgrange, premiers prix de cor.

Prix Guérineaux (183 francs), partagé entre M. Georges Petit, premier prix de chant (classe des hommes), et M^{lle} Lamare, premier prix de chant (classe des femmes).

Prix Eugène Sourgey (150 francs), M^{lle} Lamare.

Prix Georges Hainl (613 francs), attribué, chaque année, au premier prix de violoncelle : M. Benedetti.

Prix Popeltn (1,200 francs), partagé entre M^{lles} Le Son, Vendeur et Léon.

Prix Henri Hertz (300 francs), M^{lle} Le Son.

Prix Buchère (700 francs), partagé entre M^{lle} Bailac et M^{lle} Corlys.

Prix Doumic (120 francs de musique reliée) : M^{lle} Milliaud.

Prix Jules Garcin (200 francs), attribué annuellement au premier prix de violon : M. Zighera.

Prix Monnot (578 francs), même attribution, même lauréat : M. Zighera.

Prix Meunier (une harpe Erard d'une valeur de 3,500 francs) : M^{lle} Janet, premier prix de harpe.

Prix Diémer (triennal, 4,000 fr.) : M. Batalla.

Prix Girard (300 francs), attribué chaque année à une élève ayant obtenu un second prix de piano : M^{lle} Léa Lefebvre.

Prix Rose (200 francs) : M. Loterie, premier prix de clarinette.

Prix Guilmant (500 francs) : M. Bonnet, premier prix d'orgue.



THÉORIE MUSICALE.

Maurice Gandillot : *Essai sur la Gamme* (in-8° colombier (31 × 22) de xvi-575 pages, avec 453 figures, prix : 32 fr. — (Gauthier-Villars, 1906.)

« Sous son titre modeste, cet ouvrage contient les lois tant cherchées de la musique et les expose d'une façon complète... » — C'est du moins ce qu'assure, sous forme de « Prière d'insérer », une notice encartée dans l'imposant volume et précédant un résumé copieux des matières y traitées en dix parties respectivement intitulées : « Consonance. — Genèses. — Contrepoint. — Dissonance. — Rattachements. — Enharmonie. — Intervalles. — Gammes diverses. — Applications musicales. — Tempérament. » J'emprunte au livre lui-même ces extraits de la « Conclusion » à quoi aboutit l'auteur : « La Mathématique, qui régit l'univers, gouverne aussi le monde des sons ; mais elle ne fournit à l'Art que des rapports simples (notes), et non pas des formules de tonalité toutes faites (gammes)... Les gammes ont été formées arbitrairement par l'homme en réunissant tels ou tels des éléments, notes isolées ou échelles, fournis par la Mathématique... » Et, en effet, en commençant par « les deux seules échelles musicales dont la Mathématique révèle *a priori* l'existence », à savoir, « les séries purement consonantes, l'une de type majeur (*do, mi, sol*), l'autre de type mineur (*do, mi^b, sol*) », M. Gandillot fabrique ou élabore des gammes variées et plus ou moins complexes. « ...Quant aux lois de l'*harmonie*, elles sont une conséquence immédiate du mode de formation de la gamme... », affirme le théoricien dans la notice précitée. Le postulat est formel, comme on voit. Il pose en principe la confection préalable et arbitraire de « gammes », issues de « notes isolées ou échelles fournies par la Mathématique », dic-

tant et déterminant les combinaisons de l'harmonie subséquente, et imposant à l'artiste créateur la substance de son œuvre musicale. On n'est donc pas surpris de rencontrer sous la plume de M. Gandillot des phrases comme celle-ci : « Lorsque l'homme tente pour la première fois d'associer entre eux les divers sons de la gamme... » (p. 78) ; non plus que de le lire attribuer à Monteverdi « *l'invention* » de l'accord de septième de dominante (p. 398). Si précaire qu'on puisse estimer ledit postulat, au regard des faits d'évolution de l'art sonore, on n'a pas le droit d'en repousser *a priori* une éventuelle justification et on ouvre avec curiosité le livre dont on l'attend, se réservant de discuter les arguments de l'auteur. On en est bientôt dissuadé. A mesure qu'on avance, on s'aperçoit peu à peu que l'ouvrage, en réalité, échappe à la discussion. Il semble trop manifestement superflu de relever telles inconséquences de détail ; de chicaner le constructeur de gammes « faisant abstraction des *commas* », — pourtant « fournis par la Mathématique », — afin d'obtenir ainsi « deux gammes relatives de modes contraires » (p. 72) ; de critiquer la représentation ambiguë des gammes, où les fonctions tonales et harmoniques des « notes » composantes ne sont point distinguées par quelque artifice typographique. On est déconcerté surtout que l'auteur ait entrepris un travail aussi considérable sans y être visiblement préparé par l'ensemble de ses connaissances. M. Gandillot, évidemment, n'est pas au courant d'un tas de choses indispensables à la réalisation d'un beaucoup moins vaste dessein que celui « d'exposer les lois tant cherchées de la musique ». Mathématique, algèbre et géométrie mises à part et où se récuse mon incompetence, il ne s'affiche guère posséder sur son sujet que des lumières superficielles, le plus souvent rudimentaires et surannées, ou, — ainsi qu'il le confesse à propos des tonalités anciennes et exotiques (p. 360), — des renseignements de seconde main qu'il utilise sans contrôle, mais en toute assurance et, d'ailleurs, sincérité. L'auteur avoue sans embarras ses sources singulières dont la principale est... « le *Grand Dictionnaire Larousse* ». C'est là que M. Gandillot se documente sur le genre enharmonique des anciens Grecs (p. 329) ; puise, avec des citations de Rousseau et de Plutarque, les définitions des « demi-tons » et des « genres diatonique et chromatique », parce que, remarque-t-il en note, « cet ouvrage paraît rapporter les opinions les plus répandues à ce sujet » (p. 330). On conçoit facilement qu'une autorité de cet acabit entraîne l'historien-théoricien à d'étranges naïvetés ou bévues. M. Gandillot a la sérénité de quelqu'un qui est sûr de soi, de par le *Larousse* infailible. Il invoque sans broncher « la lyre d'Orphée » ; parle de « l'époque de la gamme de Pythagore » (p. 494), d'une « tonalité mineure pseudique renouvelée des Grecs dans la musique desquels elle constituait le premier mode (mode de *ré* ou mode dorien) » (p. 50), — confondant ainsi, avec ce premier mode du plain-chant, le mode *phrygien* de l'antiquité grecque. Il confond pareillement (p. 25) les concepts « *symphonie* » (consonance d'octave, de quinte ou de quarte) et « *diaphonie* » (dissonance chez les Grecs et organum chez Hucbald), qu'il évoque ailleurs (p. 453) comme « les combinaisons estimées vraiment savantes obtenues en accompagnant le chant donné, soit à l'octave (antiphonie), soit à la quinte (symphonie), soit à la quarte (diaphonie) », — sans qu'on puisse imaginer à quel temps, à quel art ou à quelle théorie il attribue « ces trois inventions fondées sur une fausse science », dont les deux dernières « étaient franchement intolérables », de sorte que, « sous la pression du goût public, l'Ecole (*sic*) dut y renoncer ». D'un bout à l'autre du volume, la documentation historique de l'auteur s'atteste de cette qualité. Sur l'état actuel, les travaux ou discussions de la théorie musicale, il est assez médiocrement informé pour déclarer ingénument : « On sera souvent conduit, dans le présent Essai, à citer le *Traité d'har-*

monie de Reber lorsqu'on aura à discuter *les idées ayant cours* » (p. 104). Outre Reber, ses sources ou références à cet égard sont Fétis et M. Josset. C'est dans Fétis qu'il acquit de l'histoire de cette théorie une teinture assez légère pour confondre, en ses citations, le fameux théoricien Gottfried Weber (« Godefroy » chez Fétis), avec Karl-Maria von « Weber (1786-1826), auteur du *Freischütz*, d'*Oberon*, etc. » (p. 488). Enfin, si « la Mathématique » n'a point pour lui de secrets, M. Gandillot semble moins ferré sur l'acoustique. Il ne cite Blaserna (p. 424) que pour rééditer la fable du « septième harmonique absent sur les pianos », tandis qu'il se figure « qu'on y peut produire et entendre les sons de différence » ou résultants (p. 157), et prétend, « en forçant le vent, » faire « *octavier* d'eux-mêmes et tout naturellement des roseaux de flûte de Pan » (p. 314), lesquels, en tant que « tuyaux bouchés », sont précisément dépourvus de tous les harmoniques pairs. De tout cela il suit que, sans s'en douter le moins du monde, l'auteur enfonce avec entrain maintes portes ouvertes et erre, déduit, conclut, conseille ou morigène au seul petit bonheur d'un arbitraire à l'excès inaverti. Son *Essai* en devient une compilation de vieilles théories ou règles d'école, d'idées depuis longtemps banales plus ou moins en la matière, fausses, aléatoires ou inassimilées, d'assertions récoltées sans plausible discernement dans des ouvrages de vulgarisation périmés, le tout traduit à l'occasion en formules algébriques et en dessins géométriques dont les bienfaits ne s'accusent rien moins que péremptoires. Le choix des textes musicaux cités dénonce une culture spéciale assez élémentaire ; les exemples notés dus à l'invention du théoricien se divulguent à peine d'un amateur le plus candidement novice. Encore que M. Gandillot ne se pique point d'indulgence envers ses contradicteurs imaginaires, on déplore d'autant plus de se voir acculé à un jugement aussi sévère, que tout n'est pas sans valeur dans les 575 pages de ce gros livre. La terminologie proposée y apparaît souvent heureuse ; il n'y manque pas çà et là d'observations perspicaces ou suggestives, et l'auteur y fait preuve en certains endroits de facultés d'analyse qu'on souhaiterait employées à meilleur escient. On ne constate pas sans tristesse qu'un tel et manifestement sincère effort se trouve avoir été gaspillé faute de préalable préparation suffisante.

JEAN MARNOLD.



ÉCHOS

A l'Opéra. — La question du renouvellement du privilège de l'Opéra se pose actuellement avec une brûlante acuité.

Jusqu'à ces derniers jours, en face de M. Gailhard omnipotent, aucune combinaison satisfaisante n'apparaissait, et l'on pouvait craindre que, par la force même des choses, la continuation de la funeste dictature ne s'imposât. A la vérité, on annonçait bien que M. Gailhard ne resterait pas seul dans le cabinet directorial ; mais pour le nouvel associé ce serait la résignation ou fatalement la lutte, et de cette lutte quelle serait l'issue ?...

La récente candidature de M. André Messager vint combler de joie tous les amis de l'art. Ceux-là, dont nous sommes, qui, libres de toute attache personnelle, et sans autre désir que celui de voir l'Opéra de Paris réhabilité et rendu au culte de la musique, déplorent amèrement la honteuse situation de notre grande scène lyrique, saluèrent avec enthousiasme la venue de ce libérateur inespéré.

Il paraît — si l'on en croit M. Gailhard — que notre joie était prématurée. Après un moment de naturelle stupeur, M. Gailhard s'est ressaisi ; dans une récente réunion des artistes des chœurs, il annonçait pompeusement que le renouvellement de son privilège était désormais chose certaine et prochaine, que d'ailleurs « M. Fallières lui en avait donné la promesse ».

Nous ne sommes pas dans le secret des dieux, et discuter ce que ces audacieuses affirmations peuvent avoir de plus ou moins invraisemblable nous semblerait manquer de respect à M. le Président de la République, dont M. Gailhard découvre la haute personnalité avec... une légèreté singulière.

M. Messenger, lui, s'est contenté de poser sa candidature dignement, simplement. Il a été, paraît-il, reçu par M. Briand, mais rien de son entretien avec le ministre n'a transpiré au dehors ; cette différence d'attitude et de correction suffit déjà à souligner la différence des caractères. Au reste, M. le Ministre de l'Instruction publique n'est pas de l'étoffe de ceux dont on fait les dupes...

M. Ernest Reyer vient d'être promu grand officier de la Légion d'honneur. A-t-on voulu récompenser par là sa gloire passée, ou son silence présent ? Notre féroce confrère Raoul Aubry indique aux lecteurs du *Temps* (28 juillet) un troisième motif : « C'est, dit-il, un bel esprit, bien français ; il écrit et conte à ravir. De peu de musiciens on en pourrait dire autant, et c'est pourquoi nul ne méritait à son égal d'être honoré. » Nous voilà fixés : si M. Ernest Reyer a été décoré, ce n'est pas comme musicien. Tout s'explique.

M. Carbelly, baryton, premier prix d'opéra des concours du Conservatoire, vient d'être engagé par M. Gailhard.

M. Luigini, directeur de la musique à l'Opéra-Comique, vient de mourir. On parle de M. Gabriel Pierné pour le remplacer.

Un nouvel instrument de musique a été découvert par notre confrère *le Cri de Paris*, qui annonce la nouvelle en ces termes en son numéro du 22 juillet :

Ces ébats, ces rires, il les reconnaît bien : ce sont des petits Lacédémoniens qui jouent de la palestre au bord de l'Eurotas.

Ne cherchez pas davantage : il, c'est M. Clemenceau, dont on connaît assez le penchant à la rêverie.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALLOU.
