

1^{re} Année. — N° 5 — 15 Juillet 1905.



Le Mercure Musical

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

AU SOMMAIRE :

RICCIOTTO CANUDO
GASTON CARRAUD
JEAN MARNOLD
MARTIAL TENEO
COLETTE WILLY



Un croquis d'album inédit de LÉANDRE

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

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

SOMMAIRE

GASTON CARRAUD.....	<i>Pour le Conservatoire.</i>
COLETTE WILLY.....	<i>Les Vrilles de la Vigne.</i>
MARTIAL TENEO.....	<i>Miettes historiques : Rabaut Saint-Étienne, théoricien musical.</i>
RICCIOTTO CANUDO.....	<i>L'X de la Civilisation.</i>
JEAN MARNOLD.....	<i>Les Sons Inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite).</i>
LÉANDRE	<i>Croquis d'album inédit : Ricardo Viñes.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

JEAN MARNOLD.....	<i>Basiliana.</i>
PAN.....	<i>Échos.</i>

ABONNEMENTS :

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

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

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

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

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

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

Agence de la Société Nationale de Musique

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



POUR LE CONSERVATOIRE

M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, sa bonté s'étendant jusque sur la musique, a décidé que les concours publics du Conservatoire auraient lieu désormais — cela va encore nous coûter assez cher — à l'Opéra-Comique :

1° dans l'intérêt des élèves, « de façon à pouvoir mettre en valeur toutes leurs qualités artistiques » ;

2° dans l'intérêt du public et de sa sécurité ;

3° dans l'intérêt du Conservatoire, « dont les études si remarquables pourront être mieux appréciées ».

C'est une bien jolie idée. C'est précisément l'idée opposée à celle qu'aurait pu avoir une personne un peu préoccupée, non seulement de faire apprécier ces études « si remarquables », mais encore de les améliorer.

L'intérêt du Conservatoire ? ce serait qu'on ne mît pas trop en lumière ce qui s'y passe : ou, si vous l'entendez mieux, qu'on y assurât ce calme, cette dignité, ce détachement des biens du siècle qui conviennent aux études artistiques.

L'intérêt des élèves ? c'est de briller du mieux possible, ainsi qu'il advenait dans une salle extrêmement sonore, et de dimensions restreintes : car leurs dons et leurs talents ne sont exceptionnels — si j'ose dire — que par exception.

L'intérêt du public ? Qu'il aille plutôt boire frais sous quelque mol ombrage. Et quelle sollicitude voulez-vous que j'éprouve à l'endroit de gens capables de s'exposer à tant de maux caniculaires sans y être forcés ? Quant à ceux qui y sont forcés, les uns, journalistes, feraient bien mieux de n'y point aller, puisqu'ils reconnaissent qu'on a tort de les y convoquer ; les autres, le seul public qu'il importe vraiment qui soit bien, les jurés, ont toujours été fort bien au Conservatoire. A l'Opéra-Comique, eux seuls seront mal : dans quel corbillon les mettra-t-on ? où iront-ils délibérer ?

Et si vous pensez que vos bons habitués des concours vous

sauront gré de ce déménagement, c'est que vous vous imaginez qu'ils viennent par amour de la musique. Mais ils ne viennent, — à moins qu'ils ne portent à quelque concurrent un intérêt direct et combattif —, ils ne viennent que par amour-propre : l'amour-propre singulier d'accomplir une corvée invraisemblablement inconfortable, invraisemblablement ennuyeuse, mais à laquelle peu d'élus sont appelés. Vous leur donnerez de quoi caser, tout entiers, leur séant et leurs jambes ; vous leur donnerez une atmosphère moins méphitique, une température à peine coloniale : ils trouveront que « ça n'est plus ça ! »

Que ces lambris dorés, que ce vaste espace vont intimider d'agitations, de protestations, de manifestations ! (C'est peut-être là justement ce qu'on espère.) Perdue, entre voisins, cette solidarité des salons dont on est sûr, où la familiarité n'attend point les formalités du protocole. Perdue, surtout — et comment la remplacer ?... la *Cour du Conservatoire* ! Où ira-t-on potiner, jacasser, clabauder, conspirer, pendant que les concurrents concourent, ou que les jurés jugent ? Où conspuera-t-on ceux-ci ? Où essuiera-t-on la gloire ou les larmes de ceux-là ? Où montrera-t-on aux foules contenues par les grilles, qu'on est dans un endroit où tout le monde n'entre pas ? Où iront les gens qui n'y entrent pas, et qui veulent avoir l'air d'y entrer ?

Il est dangereux d'altérer en leur physionomie des rites d'un prestige si parisien. Le public, qui ne se sentira plus chez lui, qui se sentira dépaysé à la fois et envahi de profanes, s'il ne tombe à l'indifférence, deviendra plein de morgue et d'exigences. Tel qui demeurerait reconnaissant à l'ironie charmante et douce du fin M. Bourgeat, pour un tabouret d'ouvreuse dans le corridor des troisièmes galeries, réclamera, à l'Opéra-Comique, à tout le moins une première loge.

Un attrait cependant demeure aux concours du Conservatoire : on y aura toujours l'air compétent.

*
* *

Mais s'il est permis de critiquer l'esthétique de la petite salle du Conservatoire, son confort et son aération, on n'en saurait faire autant — au point de vue qui nous occupe — de son acoustique ni de ses proportions.

Vous prétendez mettre mieux en valeur, à l'Opéra-Comique, les élèves ? D'abord, où prenez-vous qu'ils doivent être tous capables de se produire avec avantage sur une grande scène ? Ce qui a encore une apparence de sens pour les classes de théâtre — ou ce qui l'aurait, si vous donniez aux concurrents et les dé-

cors, et les costumes, et l'orchestre — devient tout à fait injustifiable pour les classes d'instruments, pour les classes de chant même. Il est vrai que le Conservatoire doit former des interprètes pour le théâtre, et de ces grands virtuoses qui entraînent le cœur des foules après eux; et si des concours — des concours publics, organisés d'une façon beaucoup plus ample — étaient réservés à ces quelques sujets d'élite, que des aptitudes extraordinaires destinent évidemment aux triomphes publics, il n'y aurait rien à dire. Mais le Conservatoire doit former aussi, et en plus grand nombre, des interprètes pour d'autres modalités de la musique, qui pourraient bien être les principales : les intimités de la musique de chambre, l'anonyme dévouement des orchestres, le professorat, voilà l'avenir, plus obscur, non moins utile, de la plupart des élèves du Conservatoire.

Vous voulez qu'on voie davantage « toutes leurs qualités artistiques » ?

Eh bien ! on les verra. On verra d'abord, et trop bien, que ce ne sont que des élèves : si gentils ! mais tout ce qu'il y a de plus *élèves* ; et que tant de bruit mené autour de leurs exercices, tant d'importance attachée à leurs succès scolaires sont parfaitement ridicules. On verra tout de suite ce qu'on voit le soir où, lestés pourtant d'un premier prix, ils débent sur une véritable scène. On verra combien leurs moyens sont faibles, et mal employés.

Dans les classes de chant, on constatera que les voix, quelquefois excellentes à un premier concours, vont diminuant toujours, par un phénomène excessivement prodigieux, à mesure qu'elles sont plus exercées, l'enseignement de la technique vocale étant nul, aussi bien que celui de la diction et du style ; et l'on s'amusera, mieux qu'on ne l'avait encore pu faire, des gaietés d'un règlement qui considère les grands airs classiques, par exemple — qui devraient être réservés aux talents les plus mûrs — comme des Etudes pour les commençants.

Dans les classes d'opéra et d'opéra comique — pourquoi, juste ciel ! existe-t-il encore, en 1905, des classes d'opéra comique ? — on s'apercevra que ces mêmes élèves continuent de ne rien apprendre, mais ce qui s'appelle rien : pas même à se tenir sur leurs deux pieds, ni à se servir de leurs deux bras.

Souvenez-vous de l'aventure, il y a quelques années, de la Société des Concerts, et comme, de l'Opéra, elle se hâta de regagner la pénombre de son hypogée, aux résonances complices ! Dans un grand nombre de classes d'instruments, on admirera combien le son est souvent petit, et l'attaque molle, la justesse incertaine, le mécanisme approximatif, le style mesquin, inintelligent et froid. On trouvera le violon maigre ; le piano,

tapageur et confus. On déplorera l'abâtardissement du caractère de certains instruments : de la contrebasse, qui n'est plus qu'un violoncelle vaseux ; de l'alto, tout prêt à se croire violon ; du trombone, qui rêve d'être cor ; du cor, qui s'intimide, hésite et s'affadit.

On verra que les élèves, leur inexpérience d'ailleurs aggravée par un cadre auquel ils ne seront point accoutumés, passeront à l'Opéra-Comique de moins bonnes épreuves, et qu'elles paraîtront moins bonnes encore qu'elles ne seront.

*
* *

Si on voulait qu'ils en passent de meilleures — et ne serait-ce pas leur premier intérêt ? — il faudrait tout d'abord prononcer le huis-clos, et surtout pour la presse.

Que faisons-nous là ? Est-ce que ce n'est pas du moment seulement qu'ils ont quitté l'école, que ces jeunes gens nous appartiennent ? Pourquoi les concours des musiciens sont-ils soumis à la critique publique, alors que ne le sont ni ceux des lettrés, ni ceux des savants, ni ceux des ingénieurs, des instituteurs, des diplomates, des surnuméraires, des médecins, pharmaciens, vétérinaires et sous-vétérinaires, ni aucun des innombrables examens et concours qui feront finalement de nous un peuple de Chinois ratatinés ?

Par quel inconcevable mystère, dans la musique même, et au Conservatoire, certains concours sont-ils secrets, et non point seulement des concours élémentaires, mais les plus importants, les plus intéressants, tous ceux, gros de conséquences, qui touchent à l'art supérieur de la composition ? ceux d'harmonie, de fugue, d'orgue ; celui du Prix de Rome, enfin, qui n'est, à vrai dire, comme les autres, que le concours de fin d'année des classes du Conservatoire, et où le scandale n'est pas moins fréquent : — scandale quelquefois salutaire !

Si l'on vous objecte qu'il messierait de soumettre à l'appréciation de vulgaires publicistes les jugements de gens d'autant d'importance que sont des membres de l'Institut de France, vous répondrez, d'abord, qu'il y a de ces membres presque dans tous les jurys du Conservatoire, qui ne remportent pas tous des succès d'estime ; ensuite, que les concours de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en médailles ou en taille-douce, jugés aussi solennellement par les mêmes mandarins au bouton vert, sont, pendant plusieurs jours, exposés à la désapprobation du premier venu qui passe devant l'École des Beaux-Arts.

Je ne réclame pas contre cette exclusion : oh ! non. Seule

m'étonne notre intrusion aux autres concours, et celle du public, et celle même des parents et amis. Elle n'est que prétexte à intrigue et à cabotinage. Les jeunes musiciens entrent-ils au Conservatoire pour prendre ces qualités-là, qui leur viennent toujours assez tôt? Comme ils travailleraient avec plus de fruit s'ils travaillaient tranquilles, délivrés de l'idée qu'à la fin de l'année ils déchaîneront des luttes de bravos et de huées, et qu'on parlera d'eux dans les journaux; de l'idée que, pour leur réussite même au concours, il importe que longtemps à l'avance ils aient soigné leur réclame!

Et il ne s'agit pas seulement de la dignité des études, il s'agit de celle encore des jugements. Je ne veux pas m'arrêter à cet argument, que la présence du public serait nécessaire à garantir leur intégrité. Mais vous savez qu'il n'est pas d'année qu'il ne s'élève à quelqu'un, à quelques-uns des concours, d'injurieux débats entre le public et le jury. Le public prétend imposer ses préférences au jury; quand le jury n'obtempère pas, le public invective contre lui; monsieur le Directeur du Conservatoire surgit alors, rappelle son peuple au sentiment de son humilité, puis l'expulse: il ferait beaucoup mieux de ne pas l'inviter.

Au fond, le public et le jury ont généralement raison tous les deux. Ils écoutent d'une façon différente, jugent sur des éléments d'appréciation opposés, l'un en tant que public, l'autre en tant que jury: de l'un à l'autre, l'estimation se déplace.

Le public s'en tient à ce qu'il entend, au moment où il l'entend: des qualités physiques, le charme du son, une lueur de personnalité, — ou bien la plus banale facilité des effets, — le choix même du morceau agissent sur lui. Il a raison. Puisque le concours est public, il doit être jugé selon l'impression produite sur le public.

Mais les jurés n'ont pas moins raison, qui ne veulent pas être exclusivement sensibles à la séduction momentanée, aux avantages d'apparence, et tiennent compte aux élèves de leur passé, de leur application, de leurs progrès.

Entre ces deux raisons, le désaccord est naturel. Qu'il puisse se manifester violemment, cela est d'une suprême inconvenance.

*
* *

Si nous nous élevons enfin jusqu'à considérer l'intérêt du Conservatoire lui-même, qui est, ou qui devrait être l'intérêt de l'art musical en France, il nous apparaîtra que ce n'est pas seulement la publicité des concours qu'il faudrait supprimer, mais les concours aussi.

Le système des concours est absurde; il est injuste; il est

avilissant. Un concours n'a jamais rien prouvé de la valeur absolue ni même relative des concurrents. Il les met à la merci de mille hasards, de leur disposition journalière et de celle d'autrui ; il risque sur une minute le fruit d'années de peines ; il favorise les qualités les plus superficielles aux dépens des plus sérieuses : c'est un jeu, et trop souvent un jeu où l'on triche.

Nous appliquons ce système à toutes choses. Il est plus funeste encore dans les arts, parce qu'il abaisse, trouble et noircit l'âme ; substitue aux mobiles élevés la vanité, l'ambition, l'envie ; érige la « veine » comme le dieu que devrait être la conscience. Il est plus funeste encore dans la musique, qui est le plus pur de tous les arts, et le plus social : celui où l'abnégation, le désintéressement, la concorde sont le plus nécessaires. C'est pour ce système que des esprits chagrins, assurément excessifs en leur verbe, ont pu dire que l'enseignement musical n'existe pas en France : qu'il n'existait pas, du moins, avant que les exemples de la *Schola Cantorum* eussent montré que ni l'intelligence vraie de la musique, ni son étude rationnelle n'étaient incompatibles avec notre race.

Je ne critique point ici l'enseignement du Conservatoire, mais seulement l'influence sur lui des concours et de leur publicité. D'ailleurs, a-t-on pu dire jamais qu'il existât un « enseignement du Conservatoire » ? et sur quoi le discuterait-on ? Il y a eu l'enseignement des professeurs du Conservatoire. On en a connu, on en connaît encore d'admirables, Dieu merci ! et grâce à eux la musique française brille aujourd'hui d'un éclat unique. Mais quelle cohésion a jamais existé entre leurs doctrines ? Que sont ces traditions dont on nous veut parler ? Rien qu'anarchie. Et le directeur ne fut — jusqu'ici — qu'une fiction administrative : la main qui signe, et non le cerveau qui distribue la pensée.

Certes, je ne voudrais pas être confondu avec le sale oiseau que vous savez, ni accusé de trop médire de l'établissement où j'ai été élevé. C'est précisément parce que j'ai bien connu ce sérail, parce que j'y ai passé de longues, et de bonnes années ; c'est parce que j'ai conservé pour lui d'affectueuses faiblesses, que je le voudrais, sinon irréprochable, au moins un peu meilleur. J'y ai trop souffert, j'ai trop vu combien tout le monde, et d'abord la musique, y avait à souffrir de l'absence de toute méthode, ou plutôt de l'empire de cette seule méthode : la préparation aux concours. Si honorables, si illustres que soient tant d'exceptions dues à la valeur personnelle de tels ou tels maîtres, à leur effort individuel, toute cette maison vit hypnotisée, d'un bout à l'autre de l'année, sur le

concours et sur les examens, qui sont les premiers degrés du concours. Les professeurs y apportent un amour-propre peut-être plus féroce encore — assurément plus vil — que les élèves. Préparer le morceau de concours, ou la cantate de concours, tel est tout l'objet de l'enseignement. Et ne croyez pas même qu'on se prépare à l'exécuter bien, dans une intention d'éducation, avec une certaine intelligence de l'art. Non : on ne pense qu'à l'exécuter de la façon qu'il faut pour remporter le prix, suivant la mode du jour et le caprice académique : à l'exécuter comme le jury désirera qu'il soit exécuté. Et peu importe que le concurrent ne sache rien, à part exécuter ainsi ce morceau-là ; peu importe, s'il était par hasard capable de montrer quelque originalité, qu'elle ait été étouffée pour n'effaroucher personne ; peu importe, pourvu qu'il soit lauréat, que toute sa vie artistique puisse être offusquée par cette éducation faussée.

Et cela lui est plus dommageable, cela est plus grave que les basses intrigues, qui n'atteignent du moins que ses intérêts matériels.

Un esprit sévit au Conservatoire, dont on ne saurait dire s'il est la cause ou l'effet de l'excessive publicité de ses exercices. Pour le Conservatoire, le théâtre seul existe ; toute musique qui n'est point de théâtre y est considérée comme un genre inférieur ; on n'y cherche à former que des compositeurs de théâtre, des chanteurs de théâtre, on pourrait presque dire : des violonistes, des pianistes de théâtre. Ne venez pas dire que le théâtre est une forme brillante, séduisante, émouvante de la musique, une forme secondaire, cependant, et qui ne prend de valeur réelle que si toute la science, toute la profondeur des autres formes, des formes essentielles de l'art, la viennent appuyer et nourrir. Jusque dans les classes instrumentales, la pensée du théâtre règne, et le but de tous les efforts n'est jamais qu'une parade scénique.

Que cette parade soit transportée sur de plus vastes planches, ne voyez pas là la première réforme d'un esprit nouveau. C'est au contraire la convulsion suprême de l'esprit ancien, de cet esprit d'ostentation à outrance et à tout prix, par quoi le Conservatoire se procure une vie illusoire, et dont il meurt chaque jour un peu plus. Puisqu'il comprend si mal ses intérêts, ce serait à nous, qui le considérons d'un œil impartial, de refuser de le suivre en la mauvaise voie. Car c'est encore la préoccupation de la presse qui est la plus nocive à ces jeunes têtes. Il faut avoir un peu vécu, pour savoir combien peu pèsent nos jugements, et dépouiller le préjugé de notre influence.

Une grève de la critique serait une chose à organiser. . . .

.

A moins qu'à l'exemple des plus zélés adversaires de la peine de mort, qui s'opposent à ce qu'on abolisse l'infâme publicité de la guillotine, bien que cette publicité soit un de leurs arguments contre la peine elle-même, nous ne devons paradoxalement applaudir à tout ce qui viendra exaspérer les inconvénients de la publicité des concours.

*
* *

Les choses vont-elles changer? Il est permis de l'espérer enfin. Pour la première fois, un directeur du Conservatoire a été nommé, qui n'est pas tout à fait de la maison, qui ne souffre point de l'obnubilation spéciale à ceux qui y ont fait leur éducation, puis leur carrière: un homme qui l'a regardée du dehors, avec ses idées personnelles, et qui n'est à aucun degré un homme de théâtre.

Il est impossible d'annoncer par avance ce que fera M. Gabriel Fauré. Bien qu'il ait exercé déjà une grande influence sur notre musique contemporaine, nous connaissons, moins que son œuvre, sa méthode et son caractère. Nous savons seulement de lui que c'est un artiste, et l'un des plus délicats, des plus purs, des plus originaux que notre pays ait comptés: un artiste volontairement adonné aux formes les plus fines et les plus élevées de son art.

Le jour où M. Théodore Dubois résigna ses fonctions, par un geste dont la discrète dignité lui fit tant d'honneur, M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts voulut le remplacer par un compositeur académicien. N'en ayant point trouvé disponible, qui fût en même temps musicien, il a préféré nommer un musicien qui ne fût pas académicien: cela est proprement admirable.

Mais cela n'est pas tout. Il faut encore que ce musicien puisse appliquer les principes « d'extrême libéralité » qu'il a incontinent affirmés; il faut qu'il ait le droit de tailler, parmi le personnel actuellement enseignant, quelques places pour ces professeurs « étrangers à l'orthodoxie officielle » dont il a parlé; il faut qu'on ne lui mesure ni l'autorité, ni l'indépendance, ni l'appui nécessaires à faire du Directeur du Conservatoire ce qu'il doit être, et surtout à cette heure: l'homme qui dirige, le maître.

GASTON CARRAUD.



LES VRILLES DE LA VIGNE ⁽¹⁾

«... Des chansons de mon pays? Oui, me dit Claudine, j'en ai appris et oublié quelques-unes... Quand j'étais petite, les gardeux, je veux dire les bergers, ne chantaient pas encore « Je suis lâche avec toi », mais ils montraient déjà une coupable préférence pour les *Blés d'or* et les *Sentiers remplis d'ivresse*... Que sera devenue cette petite Morvandelle, les yeux noirs comme des mûres, qui tricotait son bas cachou en chantant d'une voix perçante et affairée :

Ah ! n'querriez donc pas, ma méère,
I vins de Dijon,
De vouer pâsser la bânnère
Du princ' de Borbon,
Du princ' de Borbon, ma méère,
Du princ' de Borbon.

A tout's les crouésées d'l 'église
Y avait des drépiâs ;
Ceuss' qui n'était point si béêtes
Il' y boutaint des draps ;
Il' y boutaint des draps, ma méère,
Il' y boutaint des draps...

J'ai oublié la suite... N'est-ce pas que l'air est charmant ? Je l'ai donné à Marc Legrand pour un recueil scolaire...

Aux noces campagnardes, à présent, on ne chante plus que du Delmet. Mélie, ma nourrice, m'emmenait autrefois aux mariages de ses pays et payses, dans les fermes... Quoi?... Papa?... Ça lui était bien égal, voyons !

Mélie, fille de roulottiers saltimbanques, y jouait du violon — très mal — au dessert et s'enorgueillissait des applaudissements un peu ironiques... Un singulier spectacle que celui de cette blonde fanochée, en bonnet à tuyaux, l'archet à la main, le menton sur son violon de bois rouge... C'est déjà loin, ce temps-là... La longue table, nappée de draps de lit, dressée dans une grange... Quoi ?... en plein air ?... Oh ! non. Les

(1) Suite. Voir les nos 1, 2 et 3 du *Mercur musical*.

paysans de chez nous, qui déjeunent et goûtent quotidiennement au creux d'un sillon, l'écuelle de caillé entre les jambes, n'aiment pas, en cérémonie, manger à la belle étoile. Ils trouvent que ce n'est pas distingué.

... Une longue table, fleurie de petits bouquets — roses rouges et camomilles blanches — serrés en choux-pommes. Aux murs, des draps épinglés de laurier vert, comme pour la Fête-Dieu... Au-dessus, les poutres du fenil laissent pendre des voiles d'araignée et des houppes de foin sec... Par la porte charretière, ouverte sur la cour, entrent ensemble la grande lumière bleue et crue, le cri des coqs, les poules inquiètes qu'on chasse d'un coup de serviette, et qui reviennent...

J'avais dix, douze ans, des cheveux châains en tire-bouchons, la voix d'un jeune garçon et une gravité bougonne, un air d'avoir envie de m'en aller. Pourtant je ne m'ennuyais pas. J'aimais le pain bis chaud sous son velours de farine, l'odeur neuve des blouses bleues ballonnées, les petits bouquets joyeux en choux... J'aimais la « jeune mariée » ronde et brûlée, noire dans son blanc, ses mains nues sur son ventre comme deux gros gants tannés... J'aimais les verres sans pattes, épais aux lèvres, et, bourdonnants de mouches, les sucriers nombreux qui jalonnaient la table... Pour le café, ce sucre ? Mais non, bête, pour le vin rouge. C'est vrai, vous ne savez pas. Dans les repas de noces, dès la soupe avalée, on remplit son verre avec du vin rouge. Délicatement, du bout de deux doigts, on y trempe un morceau de sucre qu'on suce ensuite, qu'on retrempe, qu'on resuce, jusqu'à ce qu'il s'effrite en bouillie sirupeuse. Alors, on prend un autre morceau de sucre et on recommence. Ça occupe le temps, vous comprenez, entre la soupe et le lapin sauté, entre le lapin sauté et le veau aux girolles, entre le veau aux girolles et le poulet rôti... Les enfants, les femmes surtout, pillent les sucriers, s'enivrent tout doucement ; on entr'ouvre son corsage, on dénoue les brides du bonnet tuyauté en disant : « C'est la chaleur qui me remonte... »

A part ça, tout se passait fort tranquillement. De mon temps, ces repas qui duraient cinq heures étaient presque silencieux, sauf dans le coin où on regardait Bouzon se nourrir, Bouzon ou bien Labbe, son rival, Bouzon et Labbe de qui l'on disait : « Le manger tremble devant eux ! » A bien y réfléchir, leur procédé manquait d'élégance. Ils s'emplissaient de viande, de vin et de pain, jusqu'à la gorge, puis se levaient : « Faites excuse, je n'en ai que pour une minute. » Dans la cour, un doigt au fond de la gorge et... parfaitement ! Ils rentraient vides et recommençaient. Ça vous impressionne, s'pas ? Moi aussi.

Après la tarte à la citrouille, après le fromage mou, après le château de nougat fracassé et les dragées, — un peu prématurées, les dragées, — un silence solennel descendait du fenil sur l'assemblée. Trois gobettes de quinze à dix-huit ans, couleur de brique rose dans leurs corsages clairs, se prenaient par la main et s'en venaient devant la mariée. Accordant avec peine leurs voix plaintives de fileuses, elles entamaient la longue, triste et jolie Chanson de la mariée, celle que vous connaissez :

Enfin vous voilà donc,
Madame la mariée,
Enfin vous voilà donc
A votre époux liée,
Avec un lien d'argent
Qui durera longtemps,
Avec un long fil d'or
Qui ne rompt qu'à la mort.

Les yeux loin, placides, elles chantaient la main dans la main, trois petites Nornes aux regards de génisses... Et la mère de la mariée se mouchait, sous peine de passer pour une sans-cœur. La jeune épouse hâlée penchait la tête comme sous un blâme mérité... La chanson finie, tout le monde respirait un grand coup, trinquait, et il y avait toujours là un permissionnaire en capote bleue prêt à « sortir » ses plaintes de 71, *Sauvons Paris*, ou un vieux pour chevroter cette grivoiserie surannée, *la Tirelire*, à moins que sa vieille en coiffe ronde ne lui donnât la réplique dans un cocasse duo paysan, *la Rupture* :

— Gustine, ma Gustine,
Prête-moi tes ciseaux
Pour couper l'alliance
Que nous avons ensemble.
— Mes ciseaux, j'les ai pas,
Ils sont dans ma chambrette...

Il y avait beaucoup d'autres couplets, mais qui rimaient moins richement.

D'ailleurs, à cette heure-là, lasse de chaleur et de sucre sucé, je m'endormais sur la table, la tête entre mes bras repliés...

COLETTE WILLY.



MIETTES HISTORIQUES

RABAUT SAINT-ÉTIENNE THÉORICIEN MUSICAL.

Parmi les hommes de la Convention, au nombre des chefs des Girondins, Rabaut Saint-Etienne figure en bonne place. Pasteur à Nîmes il parvint, comme on sait, grâce à la protection de Malesherbes, de Turgot et de La Fayette, à faire accorder l'état civil aux protestants. Apôtre de la liberté française, mais plein de modération et de tolérance, l'ancien président de l'Assemblée constituante se trouva en butte à la haine de Robespierre, au lendemain de la condamnation du roi. Accusé de vouloir fomenter la guerre civile dans la France envahie par l'étranger, il fut décrété d'arrestation, en même temps que les autres Girondins. Caché chez Peyssac, son compatriote, il fut dénoncé par un politique, — Fabre d'Eglantine, assurèrent certains auteurs, — arrêté et guillotiné le 5 décembre 1793, à la suite d'un jugement sommaire.

Ce pasteur nîmois, mort à cinquante ans, était un homme d'une réelle valeur. Avant d'être entraîné dans la politique militante, il avait fourni des preuves d'esprit curieux, et ses dissertations sur les temps anciens l'avaient fait estimer de ses contemporains les plus renommés.

Rabaut Saint-Etienne aimait les belles-lettres. Orateur philosophe, il a mis dans tous ses écrits des idées neuves qui sont loin d'être négligeables. Son style assez châtié donnait du relief à des paradoxes soutenus avec beaucoup de logique. Mais rien de ce que l'on connaît de lui n'est aussi intéressant que le document inédit qu'un hasard a placé sous mes yeux et qui montre ce conventionnel sous le jour d'un théoricien musical.

Aristote, dans une de ses propositions, a déclaré que « tous les arts ne sont que l'imitation de la Nature ». En ce qui concerne la musique, cette opinion fut partagée, à toutes les époques, par des auteurs de mérite qui obéissaient à un système philosophique. Certains, cependant, pensèrent autrement. L'abbé Morellet trouva « que les Arts sont quelque chose de plus que

l'imitation exacte de la nature ». Chabanon interpréta ce dire et fut amené à croire que le chant n'est pas une imitation de la parole. « Pour que le chant fût une imitation de la parole, écrivait-il en 1785, il faudrait que dans son institution il lui fût postérieur ; mais, qu'on y prenne garde, il l'a nécessairement devancée. »

Vers le même temps, Rabaut Saint-Etienne, dans ses *Lettres à M. Bailly sur l'Histoire primitive de la Grèce*, posa en principe que « le langage primitif fortement accentué était naturellement musical et chantant ».

« On paraît assez généralement persuadé, déclara-t-il alors, que la poésie a été le premier langage des hommes, et que les premières lois qu'ils reçurent, ainsi que les événemens de leur histoire primitive, avaient été écrits en vers. Tant qu'ils eurent peu d'idées acquises, et peu d'objets à confier à la mémoire, ils conservèrent ce langage sublime. Un petit nombre d'intonations très fortement accentuées firent naître le vers et la mesure : l'oreille vivement ébranlée appelait elle-même la cadence ; et la musique, simple d'abord comme le langage, dut exister en même temps que lui. Les sons de l'instrument répondaient toujours juste aux accents de la voix ; ils marquaient fortement les élévations, les tons fermes et les césures : le langage primitif accentué en longues et en brèves fut nécessairement musical ; et la première harmonie fut un simple accompagnement. La musique ne fut donc point un langage à part imité de sons étrangers à l'homme ; c'est en lui-même qu'il la trouva, parce qu'il la portait avec lui. Etre harmonique, sa voix n'eut pas plutôt appris à parcourir la gamme des sons naturels, que les fibres acoustiques en répétèrent les vibrations. Le besoin d'appuyer sur cette jouissance, cette espèce d'instinct qui nous porte à émouvoir plus vivement, s'il se peut, une fibre déjà émue fit naître l'idée des instrumens bruyans que l'on trouve chez tous les peuples sauvages, et auxquels se plaisent encore les habitans peu raffinés de nos campagnes.

« La musique et le langage sont donc d'une égale antiquité, ou, pour parler plus juste, le langage primitif fut une musique naturelle. Aussi les plus anciens monumens poétiques sont des monumens musicaux : chanter et parler furent aux premiers temps une seule et même chose. »

A une date que je ne puis guère déterminer, en l'absence de tout indice, Rabaut, partagé entre ses soucis politiques et ses travaux d'ordre philosophique, développa donc, en la précisant, l'idée contenue dans sa septième Lettre. Il fut incité à sa nouvelle démonstration par une note qui traitait de l'origine de la musique et dont l'auteur ne m'est pas connu. Les quelques

pages inédites du conventionnel nîmois sont fort intéressantes, ainsi qu'on en va pouvoir juger :

ORIGINE DE LA MUSIQUE OU LE PREMIER LANGAGE DE L'HOMME CHANTÉ (1).

M. de Saint-Etienne a reçu avec reconnaissance la note qui lui a été remise par M. de Rosambo et il a trouvé très ingénieuse l'idée de l'auteur qui pense que la Musique a dû précéder la parole.

L'auteur des Lettres à M. Bailly avait supposé, au commencement de la 7^e Lettre, que la Musique et le langage avaient eu une naissance simultanée, c'est-à-dire que les premiers hommes avaient eu un langage chanté. Ces deux idées, quoique dissemblables au premier coup d'œil, se ressemblent néanmoins beaucoup ; car l'auteur de la note entend sans doute que les hommes chantaient pour exprimer leurs idées, et M. de S^t-E. qu'ils exprimaient leurs idées en chantant. Ce n'est pas à l'ingénieux observateur qu'il faut dire que par le chant des premiers humains, on n'entend pas la Musique de l'opéra.

Voici comme on pense que le premier langage dût être musical. Un premier homme qui serait seul, non inspiré de dieu, et livré à l'impulsion spontanée de la nature, n'aurait que des cris. Ces cris seraient même rares, et il ne les pousserait que dans les surprises ou dans le mouvement des passions, telles que la joie et la frayeur. On ne parle pas à soi-même quand on n'a pas appris à parler.

Ces cris, infiniment simples, ne seraient que des voyelles et précisément les mêmes que ceux que nous poussons en pareille occasion. Ils sont inspirés par la nature, ils sont les mêmes à tous les âges de la vie et chez tous les peuples ; ils sont en harmonie avec toute la nature, avec les cris des animaux, le mugissement des ondes, le sifflement des vents, etc., car, de même que tout le système des couleurs est en harmonie avec notre œil, tout le système des sons est en harmonie avec notre oreille. Il faut donc absolument que tous les sons, éclatans ou sourds, lugubres ou gais, correspondent avec ceux que l'homme produit, sans quoi, il y aurait entre la nature (2) et nous une discordance déchirante. Or tout nous prouve qu'il y a un accord général. Mais les sons produits par les êtres de la Nature ne sont pas arbitraires, donc ceux que produit la voix de L'homme, et qui leur correspondent toujours, ne sont pas arbitraires non plus.

(1) Communication que j'ai faite à la Société Internationale de Musique, le lundi 26 juin 1905.

(2) L'auteur avait d'abord écrit « le tatare ».

Cependant, les sons que L'homme produit parcourent une gamme naturelle, depuis le cri de la joie la plus éclatante, jusqu'à celui de la douleur la plus sourde et la plus concentrée.

Et comme chaque cri n'est que l'expression d'un sentiment, il y a autant de nuances dans ce clavessin qu'il y a de sentimens dans le cœur de l'homme ; ce qui, pour le dire en passant, nous fait voir comment, à cet égard, ainsi qu'à tous les autres, L'homme moral est en harmonie avec le monde physique : idée féconde à ce qu'il nous paraît, et qui peut être appliquée à tout l'homme considéré sous tous les aspects. On n'a, ce nous semble, jamais assez observé ce que c'est qu'un être qui correspond avec toute la nature par des nerfs et le sentiment, et comment ses actions morales sont liées avec la physique de L'univers.

Un homme seul ne produirait des sons qu'à mesure qu'il éprouverait des sensations assez fortes pour l'engager à se débarrasser de l'excès de sentiment qu'il éprouverait ; et c'est pourquoi nous avons dit que ses cris seraient rares. Mais aussi ses cris seraient violens et correspondans à la plénitude du sentiment dont il serait affecté.

Cet homme n'exprimerait donc que les grandes passions, et comme nous avons observé qu'elles seraient grandement exprimées, il est évident que ses cris primitifs correspondraient aux 7 voyelles qui sont les notes du clavessin dont nous parlons : il n'y a rien au-delà de la plus éclatante, il n'y a rien au-dessous de la plus sourde. Supposons à présent deux ou plusieurs de ces hommes qui se rapprochent d'abord ; ils ne pourront se communiquer que leurs sensations, car aucun d'eux n'a pu songer à faire des syllabes et des mots ; et s'ils font tant que de chercher à se communiquer ce qu'ils éprouvent, ils pousseront les cris voyelles que j'ai dit : et si ces cris ne sont pas arbitraires comme je l'ai prouvé, il est clair que ces hommes s'entendront. Mais leur colloque sera borné, puisqu'il ne consistera qu'à faire naître par un cri un sentiment tout pareil à celui qu'éprouve celui qui le pousse, en vibrant, chez celui qui l'entend, la fibre qui seule peut produire L'harmonie nécessaire, l'accord demandé.

La réflexion ne peut guères naître chez un homme seul. Mais quand on me le contesterait, on ne pourra me nier que le besoin d'exprimer ses réflexions ne peut naître que chez celui qui vit avec ses semblables. Or, les cris, les sons voyelles n'expriment que les sensations ; donc L'homme cherchera d'autres moyens pour exprimer ce qu'il pense, et surtout il aura besoin de désigner par des sons les objets desquels il voudra parler aux autres. Les voyelles n'y servent pas, il aura recours aux consonnes.

Mais les consonnes ne sont pas arbitraires non plus, car elles ne peuvent être prononcées sans vibrer L'air, sans faire un son,

et par conséquent sans se mettre en harmonie avec tous les sons de la nature. Cela est si vrai que nous employons toujours, et partout, certaines consonnes à exprimer certains bruits ; elles ne sont nommées consonnes que parce qu'elles sonnent avec la chose que nous voulons peindre ; et si quelqu'un voulait exprimer le roulement du tonnerre ou le sifflement des vents par d'autres consonnes que celles qui y sont consacrées, il ferait rire, ou ne serait pas entendu. Les premiers hommes qui parlèrent ne firent pas cette faute, ni ne purent la faire.

De L'accord d'une voyelle avec une consonne naît ce que l'on appelle un mot ; et puisque ce mot n'a été imaginé que pour désigner à l'oreille l'objet qu'on ne peut pas montrer avec le doigt, c'est très à propos que nous l'appellons un NOM. Et si ni la consonne ni la voyelle ne sont arbitraires, leur réunion pour faire un MOT ne saurait l'être. De ce principe naîtrait toute la théorie du langage qui n'est pas de notre sujet.

A présent je dis : les premiers hommes qui ont parlé ont eu peu d'idées à exprimer, et peu de mots pour les rendre.

Ils n'ont dû employer que les grandes intonations fortement exprimées et accentuées.

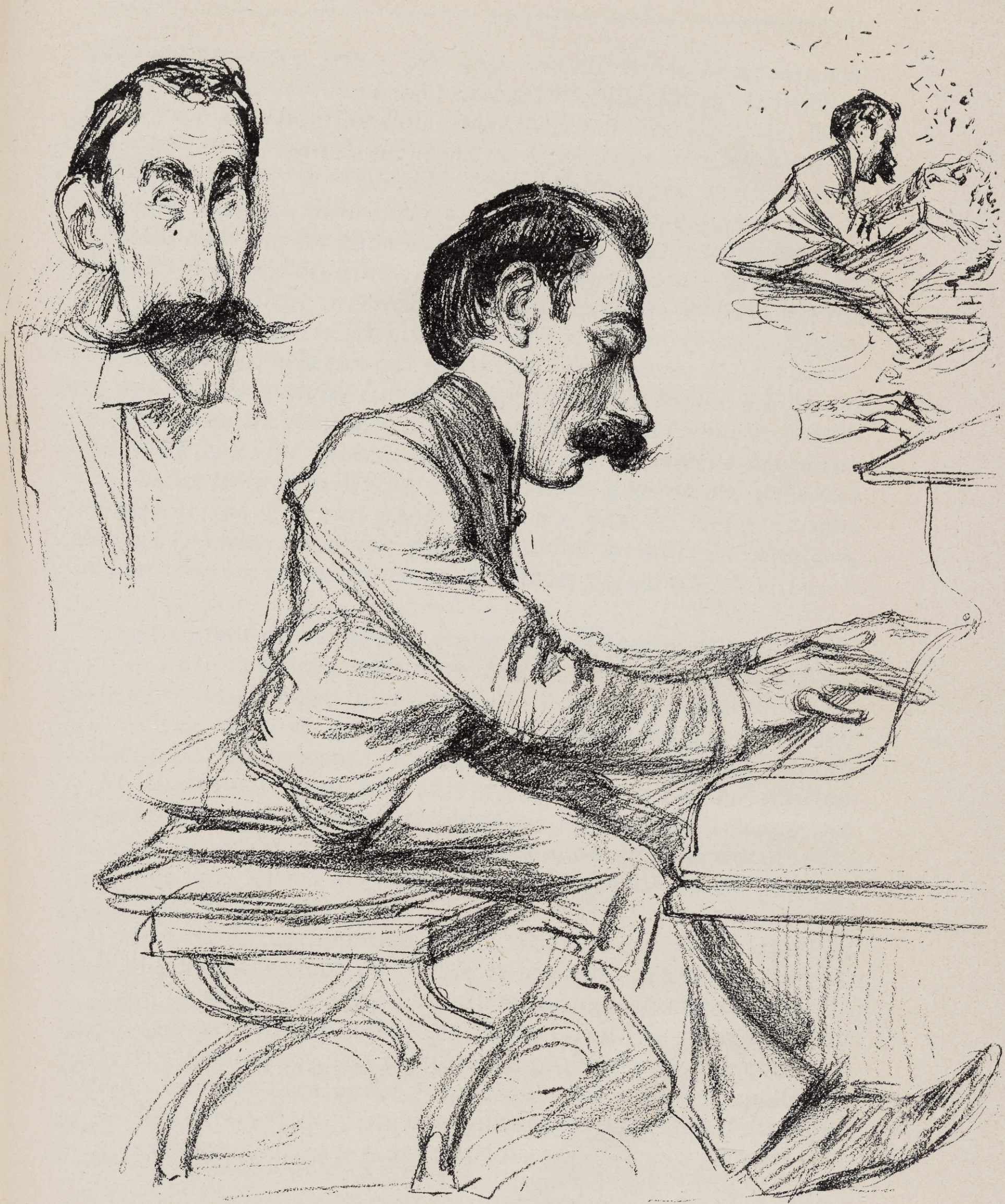
Les nuances intermédiaires d'un son à l'autre n'ont pas existé chez eux, car il est impossible qu'ils aient eu plus de mots que d'idées ; un mot ne se forme qu'à mesure qu'on en a besoin.

Leur langage n'a donc pas été gradué, et n'a pas parcouru toutes les nuances de notes ; mais il a sauté d'une note à l'autre : première preuve de la Musique qu'ils parlèrent.

Seconde preuve : chaque sensation fortement exprimée est une élévation de voix ; mais il est des sensations douces qui en nécessitent l'abaissement ; des sons qui durent être prolongés, d'autres qui durent être très brefs, formèrent nécessairement une parole chantée, de laquelle nous ne pouvons pas nous faire une idée.

Ce que nous pouvons cependant observer, c'est qu'à mesure que le langage s'enrichit et se perfectionne, les sons durs et gutturaux, les sifflemens, les chuintemens, les roulemens s'adoucissent, parce qu'obligés de distribuer sur mille intonations, le tems et le jeu d'organe que l'on n'employait autrefois qu'à un petit nombre, il a fallu que les hommes missent dans ce nombre prodigieux de sons, toute la quantité de force et de tems qu'ils dépensaient pour peu. Je pourrais ajouter qu'au moral les impressions s'adoucissent et se multiplient ; et que l'on doit mettre moins de son pour exprimer des impressions plus faibles ; et ce serait une des raisons pourquoi la langue du peuple le plus civilisé de L'Europe est aussi la plus Monotone.

Ce que je viens d'exposer est le développement d'une idée que je n'ai dû qu'énoncer dans mon livre. Il en suit, ce que j'ai dit aussi



C. Léandry 1905
à m. Ricardo Viñes
d'après un croquis

Croquis d'Album de Léandre

dans ma première lettre, que la poésie a précédé la prose ; non que je croie que ces hommes-là causassent entr'eux en vers métriques. Leur conversation était musicale et non pas mesurée. Mais dans tout ce qui était de chansons ou de récits publics, ils s'astreignirent à couper par périodes leurs discours, en sorte que leur langage musical naturellement, devint métrique par art. Les refrains dont ils les entremêlaient, comme font encore aujourd'hui les nègres dans leurs chansons qui durent toute la nuit, ces refrains divisaient nécessairement les couplets : et nous voyons que Pindare a de ces strophes et anti-strophes, et que plus plusieurs psaumes hébreux ont aussi des refrains qui étaient entonnés par tout le peuple. Les plus anciennes loix des Grecs furent en vers, et on les chantait, car le premier discours public et surtout religieux fut chanté : cet usage s'était conservé jusqu'aux plus beaux tems de la Grèce, dans quelques-unes de ces coutumes populaires que l'on suit parce qu'on n'a pas de fortes raisons pour les changer ; le crieur public y criait les édits en chantant, comme dans les premiers temps d'Athènes naissante.

L'annotateur de ces pages où les hypothèses sont maniées si habilement, nous fait connaître que « ce morceau inédit de Rabaut Saint-Etienne fut adressé par lui à M. de Malesherbes, son illustre ami, et conservé par ce magistrat dans sa belle collection d'autographes. Car le goût de ces sortes de collections, ajoute-t-il, pour être aujourd'hui plus répandu qu'il ne le fut dans le siècle dernier, n'y était pas inconnu et Malesherbes aimait à recueillir des pièces originales, de curieux documens, ainsi que des lettres de littérateurs, de savans et de personnages historiques. V. »

Certes, si la démonstration de Rabaut est paradoxale, sa dialectique fait autant de part à la logique qu'à l'opinion. A ce point de vue, il m'a semblé utile de faire connaître une théorie du commencement verbal qui contient en elle-même, à côté de naïves déductions, des vérités que plusieurs de ses contemporains avaient pressenties, mais que lui seul, en quelques pages demeurées si longtemps inconnues, a formulées clairement et de la bonne encre des Encyclopédistes.

MARTIAL TENE0.



L'X DE LA CIVILISATION

L'x de la civilisation est le mensonge journaliste. Avec le *bluff* des banques, il cerne de près les consciences nationales ; il concentre les intérêts individuels et collectifs, les discipline, en exaltant les uns, en détruisant les autres ; il pousse à la guerre, il impose la paix, il fait l'opinion publique et en est l'expression la plus brutale en même temps que la plus servile. Autrefois la seule volonté d'un tyran, ou d'un conseiller du tyran, ou des courtisans du tyran, faisait la vie des peuples. Aujourd'hui, tout citoyen peut à son tour être tyran, s'il dispose de quelques moyens qui permettent à une feuille d'être imprimée et d'en imposer par le noir tracé sur son blanc sale. Les mercantis travaillaient autrefois dans l'ombre. On étale aujourd'hui en plein jour le mercantilisme le plus abject et par cela même le plus redoutable, habillé avec toute la pompe que comporte le rôle des modernes paraclets des nations, des messies de l'humanité. Cette pompe est celle du mensonge journaliste, qui aide les banques et souffle dans les voiles de tous les bateaux pirates qui naviguent sur la mer orageuse de la vie contemporaine.

Le Journalisme et la Banque ! Ce sont les deux grandes forces modernes, les suprêmes puissances. Tout leur est asservi avec ceux-là même qui les représentent ; mais les cris sinistres et bestiaux des boursiers acharnés à faire ou à défaire les valeurs, qui dans l'après-midi secouent la place de la Bourse, sont insignifiants à côté des milliers de signes noirs et muets qui remplissent les feuilles des journaux. Ici est vraiment le grand pivot social. Les chefs d'Etats, les gouvernements, tout tourne autour de lui. La possibilité de diriger la vie d'une nation n'est plus dans l'esprit d'un philosophe ou dans la volonté d'un roi, mais elle est dans la force d'initiative et de résistance de quiconque embrasse la carrière d'entrepreneur d'articles. C'est la très intéressante formule du chantage universel. Et le mensonge journaliste retient dans ses tentacules toutes les vies et tous les besoins, il serre même violemment la Banque qui cependant le nourrit, et sans orgueil et sans phrases il s'appelle simplement : l'Opinion.

§

Lorsque le mensonge journaliste touche la vie intellectuelle d'un pays, ses aspects deviennent hideux et il mérite toutes les peines. Statuant sur des traditions mortes, il entretient la mauvaise culture. Se basant sur des intérêts particuliers, il crée les renommées honteuses et pousse la foule aux pires engouements. Et il aime les traditions mortes, qui lui épargnent tous les risques des innovations; et les intérêts particuliers, qui lui assurent des bénéfices immédiats; car le journalisme est prudent. Cependant si par sa puissance acquise et par la force stupide et formidable de ses grands mots, il entraîne un pays à une guerre inutile ou à une paix sans profit, ou s'il pousse au pouvoir des hommes médiocres et insuffisants, le mal est peut-être grand, mais les conséquences, déterminées par les réactions de la collectivité, se chargent toujours de réparer le lendemain les fautes commises la veille. Tandis que s'il couvre de la vertu de son mensonge les manifestations esthétiques d'un peuple, ses aspects deviennent hideux et il mérite toutes les peines. Pour la vie et pour la beauté d'une race, la vingtaine de colonnes qu'un journal consacre à ses politiciens et à ses industriels est sans aucune importance à côté des quelques dizaines de lignes destinées à renseigner le public sur les manifestations de l'art contemporain.

Ainsi, si la Bourse, tel un monstrueux miroir, reflète dans ses ondoiements la gloire ou la détresse des nations, le mensonge journaliste reflète le rut du vulgaire et l'acharnement impitoyable des meneurs.

La plupart de ces feuilles imprimées et réunies d'une façon particulière sous le nom de « revues », acceptent et propagent sans discussion, et même avec joie, le mensonge journaliste.

§

Dès que la puissance journaliste a commencé à s'affirmer avec éclat et tyrannie, la réaction qui suit toujours une action, a créé dans le collectif un nouveau groupement d'hommes, qui doivent contrecarrer les méfaits du journalisme, et qui s'appellent : les snobs. Ceux-ci, souvent imbéciles, mais parfois fort utiles dans leurs gestes d'ensemble, quoique odieux à l'extrême si on les prend isolés, ont déjà recomposé plus d'une harmonie détruite par l'autre. Ils ont jailli de la multitude alors que le journalisme cessait d'accueillir des littéra-

teurs, des poètes, des artistes, qui faisaient de lui une manifestation ardente et enthousiaste de vie, pour devenir ce qu'il est : un phénomène bureaucratique banal, qui accueille les écrivains à l'âme de « rond de cuir » ou des ambitieux ou des ratés, parmi lesquels les quelques véritables artistes qui s'y trouvent encore nombreux semblent des égarés.

Le journalisme est donc véritablement le grand fléau, le grand pouvoir de la Bête opaque, la grande médiocratie. Son mensonge traditionnel est souvent l' x des cristallisations d'une race. Certes, si la race avait en elle assez de vitalité pour créer de la beauté, l'on ne pourrait l'en empêcher; mais le mensonge journaliste, en flattant les mauvais instincts des collectivités, c'est-à-dire cette forme de paresse qu'on appelle le culte de la tradition, met les doigts sur les plaies et empêche que le sang gangreneux sorte et finisse de troubler le cours des échanges dans un organisme aussi complexe que celui d'un peuple.

§

Ces réflexions m'ont été inspirées par des lettres, signées ou non, françaises et italiennes, sympathiques ou hostiles, reçues à la suite de mon article sur la musique italienne contemporaine. Le *Mercur Musical* du 1^{er} juillet avait à peine paru, que mon courrier commençait à grossir.

Eh bien, ceux qui considèrent ma critique comme blasphématoire et anti-italienne n'ont jamais réfléchi à tout le mal que certains critiques font par le mensonge de leurs éloges. Un exemple: cet hiver, au *Nouveau-Théâtre*, M. Mascagni n'a pas dirigé d'une façon satisfaisante Beethoven et Wagner. Il n'a réussi qu'à bien interpréter Tchaïkovski et les danses hongroises. Son jeu, plein de tempérament, mais trop exubérant, ne nous a pas déplu; mais lorsque M. Chevillard a réapparu à son siège, nous ne l'avons pas regretté. J'ai lu, dans des journaux italiens, que M. Mascagni avait si merveilleusement dirigé, que les musiciens parisiens, ceux de la rampe et ceux du foyer, étaient fous d'enthousiasme. Or, si l'Italie, croyant que M. Mascagni est le conducteur idéal des orchestres, lui confie la direction d'un Conservatoire et par conséquent des esprits jeunes à former, en grande partie elle aura tort.

Pourquoi permettre à des journalistes de fausser ainsi l'opinion publique et de se rendre par cela coupables devant la conscience d'une nation? Pourquoi ne pas signaler les maux et en indiquer plus ou moins vaguement les remèdes? L'Italie est au réveil. Et des esprits comme celui de M. Mascagni,

de M. Giordano et de quelques autres, pourraient se concentrer en eux-mêmes, au lieu de se disperser dans une production précipitée, avec la confiance absolue qu'ils remporteront un succès, car ils connaissent d'avance le ton des trompettes de gloire. Rien n'est plus contraire à l'art que la confiance dans le succès facile, elle empêche l'effort et les grandes concentrations de l'esprit qui seuls produisent les chefs-d'œuvre. Une fois assagis, ces compositeurs pourraient trouver en eux-mêmes de très belles ressources pour le renouveau musical de leur race qui attend le Paraclet. Pourquoi permettre à M. Sardou d'écrire un drame égyptien, que M. Giordano mettra en musique avec la plus grande diligence et que l'Opéra donnera en spectacle au grand public cosmopolite qui bouleverse pendant l'hiver l'harmonie de Paris ?

L'Italie est au réveil. Mais je crains fort que, pour soutenir tel ou tel maëstro, le mensonge journaliste, l'x de la civilisation, ne s'oppose à l'œuvre de rénovation esthétique, que nombre de vrais artistes poursuivent admirablement à Florence, à Rome, à Milan, à Bologne, à Naples...

RICCIOTTO CANUDO.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Le nombre et la témérité des hypothèses accumulées par M. Riemann nous autoriseraient amplement à interrompre ici la lecture de sa *Logique musicale*. Sans poursuivre l'examen de spéculations désormais arbitraires, il nous suffira d'en rapporter la conclusion et de constater que, à cette époque, dans le brouillard complaisant d'une phraséologie un peu abstraite, M. Riemann se flattait seulement d'avoir réussi à démontrer « que les sons inférieurs existent réellement dans notre sensation et doivent, par conséquent, intervenir aussi dans la représentation ; mais qu'il est absolument impossible, à la conscience, de les percevoir isolément », et se proposait d'établir subséquemment « l'importance considérable de cette existence, dont nous restons inconscients, des sons inférieurs dans la représentation ».

Deux ans plus tard, en 1875, M. Riemann avait changé d'avis. Il ne se contentait plus de cette « réalité » objectifo-subjective « dans notre sensation » et « inconsciente dans notre représentation ». Le titre de son second opuscule, « *l'Existence objective des Sons inférieurs dans l'onde sonore* », montre que M. Riemann avait cherché ailleurs, dans le milieu aérien dont les vibrations « viennent frapper l'oreille », une confirmation expérimentale et vraiment scientifique de ses théories.

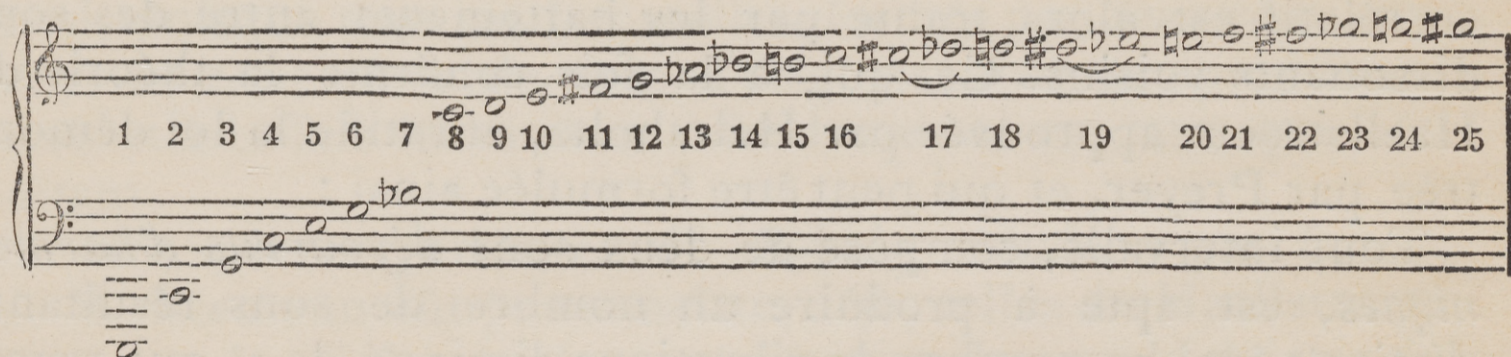
Si louables qu'apparaissent l'intention et son accomplissement, on ne peut s'empêcher de penser que M. Riemann aurait peut-être mieux fait de commencer par là, au lieu d'édifier d'abord un château branlant d'hypothèses et de venir vérifier ensuite la solidité de ses fondations.

Pour trouver les « sons inférieurs » dans l'onde sonore, il fallait créer celle-ci. M. Riemann choisit et y employa un *harmonium*. Nous voilà bien loin des « sons simples ». En effet, l'harmonium est un instrument où les harmoniques supérieurs,

(1) Suite. Voir les nos 1 et 3 du *Mercure Musical*.

avec une certaine prédominance des sons impairs, sont très nets, même au delà du 7^e, tout en diminuant graduellement d'intensité. De plus, sa construction est particulièrement favorable à la production de « sons résultants ». Les deux sons de l'intervalle sont émis par deux orifices que des anches ouvrent et ferment périodiquement. Ici, dit Helmholtz, « la même masse d'air est considérablement ébranlée dans le réservoir commun, et, par chaque ouverture, il passe un courant aérien déjà mis en vibration par l'autre anche ». Aussi, sans être, comme avec la sirène, presque aussi forts que les sons de l'intervalle, « sur l'harmonium, les sons résultants se manifestent objectivement, et avec une intensité relativement très notable ».

M. Riemann n'eut donc pas de peine à accorder sur son instrument les intervalles destinés à ses expériences, puisque, dans la série ainsi formée, deux sons voisins consécutifs ont toujours le même son résultant, et, dans l'espèce, *Do* (1). Il obtint ainsi aisément, « avec une justesse acoustique », les sons *Do* (2), *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), *SI bémol* (7), *Do* (8), *Ré* (9), *mi* (10), *FA dièse* (11), *Sol* (12), et *La bémol* (13), que l'exemple suivant aidera à mieux reconnaître.



« Le premier résultat dont fut frappé » M. Riemann, fut de constater que « des intervalles, formés de sons non consécutifs dans la série, faisaient néanmoins entendre nettement aussi le *Do* (1), comme son résultant ». On sait que la hauteur du son résultant *de premier ordre* est déterminée par la différence entre les nombres de vibrations respectives des sons de l'intervalle émis. Cependant, « l'intervalle *SI bémol* (7) — [*Sol* (12) produisait un *Do* (1) très fort, tandis que le *mi* (5), résultant de la différence des vibrations ($12 - 7 = 5$), était beaucoup plus faible et difficile à percevoir. Pareillement, *SI bémol* (7) — *Ré* (9) donnaient le même *Do* (1) au lieu de *Do* (2)... »

Mais, avant de terminer l'énumération des étonnements de M. Riemann, on est assez surpris soi-même pour être obligé de s'arrêter. Il semble que M. Riemann ait entrepris ses expériences sans bien connaître l'instrument dont il avait décidé de faire usage, et quasiment ignoré à quoi il s'exposait en le

choisissant. Par l'abondance et la netteté des harmoniques, la facilité avec laquelle se produisent des sons résultants non seulement entre les sons primaires et le son résultant de premier ordre, mais entre les harmoniques et entre les sons résultants d'origines diverses, le phénomène sonore est des plus complexes sur l'harmonium, où, justement, ces combinaisons multiples naissent et agissent dans une même masse d'air, dans un milieu vibrant plus ou moins isolé et homogène.

On est presque interloqué de trouver le commentateur assidu de Helmholtz, que s'atteste M. Riemann, aussi peu familier, en apparence, avec les conditions du phénomène des « sons résultants ». Le son, correspondant à la différence entre les vibrations des deux sons de l'intervalle, est le premier possible et a été dénommé, à cause de cela, « son résultant *de premier ordre* ». C'est, en effet, le plus fort et, même, le seul ordinairement discerné par l'oreille, lorsqu'on a affaire aux sons « absolument simples », réalisés artificiellement par Helmholtz en faisant vibrer un diapason à l'orifice d'un résonateur. Mais, même ici, ce n'est pas le seul existant. En faussant légèrement l'intervalle, on obtient une multiplication des sons résultants possibles, et la présence de sons résultants d'ordre variable et corrélatif est alors trahie par les battements entre des sons dissonants voisins. Ce qui, à la fois, confirme la théorie de Haellstroem approuvée par Helmholtz, et ratifie la loi démontrée par Preyer, et qui peut être formulée ainsi :

Tout intervalle, composé de deux sons *dépourvus d'harmoniques*, est apte à produire un nombre de sons résultants *distincts* égal au nombre de vibrations diminué de 1, qui représente le son le plus aigu de l'intervalle, lorsque celui-ci est exprimé par le rapport le plus simple ou irréductible. (Par exemple, la tierce majeure $\frac{5}{4}$ peut donner $5 - 1 = 4$ sons résultants distincts.)

L'ensemble de ces sons résultants forme une progression arithmétique ininterrompue, dont le premier terme est l'unité, et qui aboutit au nombre de vibrations du son le plus aigu de l'intervalle. (Pour la tierce majeure $\frac{5}{4}$, la progression 1, 2, 3, 4, 5.)

Si on considère deux sons accompagnés chacun de leur harmonique 2 (octave) ou, en général, d'un nombre quelconque n d'harmoniques, le résultat est identique, mais la progression, partant de l'unité, aboutit alors au nombre de vibrations du son n le plus aigu des harmoniques considérés. (Soit la tierce $\frac{5}{4}$, son octave (harmonique 2) $\frac{10}{8}$, on a la progression 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, constituée par les sons résultants *possibles* et l'harmonique le plus élevé.)

Naturellement, tous les sons résultants *possibles* ne sont pas toujours entendus. Nous avons vu que le son résultant de premier ordre était le plus fort et le seul habituellement perceptible, avec les sons « absolument simples » de Helmholtz, et pour un intervalle d'exacte justesse. Opérant, en 1876, sur les sons « presque simples » de diapasons fixés sur des caisses résonnantes, le parisien Kœnig entendit des sons résultants dont la perception nette s'explique par les renforcements dus à la présence de faibles harmoniques. Pour la sixte majeure, entre autres (vibrations des sons de l'intervalle : $\frac{5}{3}$; harmoniques 2 ou octaves : $\frac{10}{6}$), il constata les sons résultants 1, 2 et 4, produits d'abord par les seuls sons de l'intervalle ($5 - 3 = 2$; $3 - 2 = 1$; $5 - 1 = 4$); puis redoublés par l'action des harmoniques ($6 - 5 = 1$; $10 - 6 = 4$; $(10 - 2) - 6 = 2$; $(10 - 3) - 5 = 2$; $8 - (10 - 3) = 1$; $(10 - 3) - 3 = 4$). On peut remarquer, ici, qu'en ajoutant les sons de l'intervalle aux sons résultants, on obtient une progression arithmétique, complète de 1 à 5, et dont les termes 2, 3, 4 et 5 représentent les vibrations des premiers harmoniques du son résultant 1 et, par conséquent, des sons partiels diversement redoublés et consécutifs devant accuser et renforcer l'intensité de ce son 1 fondamental, puisque tous les intervalles, formés par *deux sons consécutifs* de cette série de sons d'origines diverses, produisent chacun et à la fois le dit son 1 fondamental en tant que son résultant.

En 1875, les expériences de Kœnig n'étaient pas faites; mais M. Riemann eût pu connaître, déjà, celles de Haellstroem (1839) sur le violon et leur résultat analogue, la théorie du même, citée par Helmholtz, à propos des sons « absolument simples », enfin les formules de Ohm (1832) et de Scheibler (1834); observations et calculs dont l'examen critique amena Preyer aux déductions et aux lois publiées en 1879. Tout cela était à la disposition de M. Riemann, en 1875; mais rien que les travaux si souvent invoqués de Helmholtz eussent pu lui suffire pour être médiocrement « frappé » de la présence d'un son fondamental 1 parmi les sons résultants d'un intervalle formé de sons aussi « complexes » que ceux de l'harmonium. Il n'aurait pas eu besoin de recourir aux nombreux harmoniques dont sont accompagnés les sons de cet instrument, et l'action du deuxième lui-même (harm. 3) apparaît déjà presque surrogatoire, pour que l'analyse de la combinaison sonore ainsi formée pût expliquer surabondamment la prépondérance possible de ce son 1, résultant et fondamental.

Examinons le premier intervalle de M. Riemann, *SI bémol* (7) — *Sol* (12), en considérant seulement son harmonique 2

ou octave, *SI bémol* (14) — *Sol* (24), et son harmonique 3 ou quinzième, *FA* (21) — *Ré* (36), — et en nous souvenant toujours que, ici comme partout ailleurs, les chiffres ne représentent *rien autre chose* que le nombre des vibrations de chacun de ces sons, pour un temps donné, le même pour tous. Chaque fois que nous rencontrerons le son 1, nous lui donnerons son nom *Do*.

1^o Intervalle : $\frac{12}{7}$.

Sons résultants : $12 - 7 = 5$; $7 - 5 = 2$; $5 - 2 = 3$; $3 - 2 = 1$ (*Do*). $7 - 3 = 4$; $5 - 4 = 1$ (*Do*). $7 - 1 = 6$; $6 - 5 = 1$ (*Do*). $4 - 3 = 1$ (*Do*). $12 - 2 = 10$; $12 - 3 = 9$; $10 - 9 = 1$ (*Do*). $12 - 4 = 8$; $9 - 8 = 1$ (*Do*). $8 - 7 = 1$ (*Do*)...

En continuant, nous obtiendrions 11 fois le son *Do* (1) comme son résultant possible.

Avec le premier harmonique, ses sons résultants propres et ceux trouvés pour l'intervalle, nous aurions :

2^o Harmonique 2 : $\frac{24}{14}$.

Sons résultants : $24 - 14 = 10$; $10 - 9 = 1$ (*Do*). $14 - 5 = 9$; $9 - 8 = 1$ (*Do*). $24 - 5 = 19$; $24 - 4 = 20$; $20 - 19 = 1$ (*Do*). $14 - 3 = 11$; $11 - 10 = 1$ (*Do*). $12 - 11 = 1$ (*Do*), etc.

Et avec le second harmonique et les sons primaires ou résultants précédents :

3^o Harmonique 3 : $\frac{36}{21}$.

Sons résultants : $36 - 21 = 15$; $15 - 14 = 1$ (*Do*). $21 - 5 = 16$; $16 - 15 = 1$ (*Do*). $21 - 3 = 18$; $19 - 18 = 1$ (*Do*). $21 - 20 = 1$ (*Do*), etc.

En réalité, l'ensemble de la combinaison sonore donnerait 35 possibilités, diversement redoublées par les harmoniques, d'un *Do* (1) son résultant, lequel est produit ici, en particulier, plusieurs fois rien que par les sons primaires de l'intervalle, leurs deux premiers harmoniques et les sons résultants de *premier* ordre, comme il est facile de s'en rendre compte :

Intervalle : $\frac{12}{7}$; son résultant de 1^{er} ordre : 5.

Harmonique 2 : $\frac{24}{14}$; son rés. de 1^{er} ordre : 10.

Harmonique 3 : $\frac{36}{21}$; son rés. de 1^{er} ordre : 15.

D'où : $15 - 14 = 1$ (*Do*); $(21 - 5) - 15 = 1$ (*Do*); $10 - (14 - 5) = 1$ (*Do*); $10 - (21 - 12) = 1$ (*Do*); $(24 - 7) - 16 = 1$ (*Do*); $7 - (21 - 15) = 1$ (*Do*).

On ne peut pas être étonné, non plus, que M. Riemann ait entendu le *Do* (1) renforcé et prédominant pour l'intervalle *SI bémol* (7) — *Ré* (9). En considérant seulement ces sons primaires, leur octave (harm. 2) et les sons résultants de premier ordre, on obtient :

Intervalle : $\frac{9}{7}$; son rés. de 1^{er} ordre : 2 ;

Harmonique 2 : $\frac{18}{14}$; son rés. de 1^{er} ordre : 4.

D'où : $7 - 4 = 3$; $4 - 3 = 1$ (*Do*). $14 - 4 = 10$; $10 - 9 = 1$ (*Do*). $7 - 2 = 5$; $5 - 4 = 1$ (*Do*). $14 - 9 = 5$; $5 - 4 = 1$ (*Do*). $18 - 5 = 13$; $14 - 13 = 1$ (*Do*). $18 - 7 = 11$; $11 - 10 = 1$ (*Do*). $9 - 3 = 6$; $7 - 6 = 1$ (*Do*). $18 - 3 = 15$; $15 - 14 = 1$ (*Do*) ; etc.

Et quand, un peu plus loin, M. Riemann déclare : «... l'intervalle *SI bémol* (7) — *La bémol* (13) donna, au lieu du *Sol* (6), le son *Do* (1) avec une telle force qu'il dominait de beaucoup tous les autres ; en même temps le son *mi* (5) avait une très forte intensité », on serait plutôt surpris du contraire.

En effet, pour l'intervalle $\frac{13}{7}$, on a immédiatement : $13 - 7 = 6$; $7 - 6 = 1$ (*Do*) ; $6 - 1 = 5$ (*mi*) ; et, en considérant le seul harmonique 2 des sons primaires, c'est-à-dire $\frac{26}{14}$, on obtient : $14 - 13 = 1$ (*Do*) ; $26 - 14 = 12$; $13 - 12 = 1$ (*Do*) ; $14 - 6 = 8$; $8 - 7 = 1$ (*Do*) ; $12 - 7 = 5$ (*mi*) ; $13 - 8 = 5$ (*mi*) ; $14 - 12 = 2$; $7 - 2 = 5$ (*mi*).

Cette observation de M. Riemann atteste précisément l'action réelle des sons résultants d'ordre subalterne, favorisée par la nature de l'instrument employé. Le rôle efficace des harmoniques mordants de l'harmonium est, en outre, confirmé par l'expérience suivante, où M. Riemann ne fut pas moins « frappé » de rencontrer les sons *FA dièse* (11) et *La bémol* (13) d'une remarquable intensité, parmi les sons résultants de l'intervalle *mi* (5) — *SI bémol* (7).

En laissant de côté les diverses causes d'un *Do* (1) énergique possible, on a, en effet :

Intervalle : $\frac{7}{5}$.

Son résultant de 1^{er} ordre : $7 - 5 = 2$.

» » 2^e » : $5 - 2 = 3$.

» » 3^e » : $3 - 2 = 1$.

Harmonique 2 : $\frac{14}{10}$.

Son résult. de 1^{er} ordre : $14 - 10 = 4$.

Harmonique 3 : $\frac{21}{15}$.

Harmonique 4 : $\frac{28}{20}$.

D'où : $15 - 2 = 13$ (*La bémol*) ; $15 - 4 = 11$ (*FA dièse*) ; $14 - 3 = 11$ (*FA dièse*) ; $14 - 1 = 13$ (*La bémol*) ; $21 - 10 = 11$ (*FA dièse*) ; $28 - 15 = 13$ (*La bémol*).

La présence de ces deux sons apparaît certes assez justifiée pour n'exiger aucune interprétation supplémentaire. Cependant M. Riemann déclare que, « au point de vue qui l'occupe et qu'il admet, ils devraient provenir respectivement, en qualité de son inférieur commun, des intervalles $\frac{77}{55}$ et $\frac{91}{65}$ », dont les sons résultants de premier ordre sont 22 et 26. Les sons *FA dièse* (11)

et La bémol (13) entendus seraient ainsi des sons résultants de 5^e ordre des harmoniques 11 et 13 des deux sons de l'intervalle $\frac{7}{5}$, et M. Riemann est obligé de convenir « que leur intensité observée serait alors inexplicable ». Surabondamment inutile ou superflue, l'interprétation de M. Riemann est donc, par surcroît et de son propre aveu, démentie par sa propre expérience ; — tandis que précisément cette « intensité observée » s'expliquerait fort bien, au contraire, par le voisinage, placé entre les sons 11 et 13, du son 12, faussement dénommé par Helmholtz « son résultant *additionnel* », et lequel, produit, en réalité, par le son résultant de 1^{er} ordre et l'harmonique 2 le plus aigu ($14 - 2 = 12$), est particulièrement apte à favoriser la perception des deux sons à lui contigus, en renforçant ceux-ci.

On n'en finirait pas, s'il fallait relever, un à un et par le menu, tous les étonnements de M. Riemann et montrer que leur cause est toujours d'une élémentaire simplicité. La besogne serait fastidieuse et sans fruit. Mais on en sait assez déjà sur ses expériences, pour pouvoir se demander où M. Riemann veut en venir. Il nous avait promis des « sons inférieurs » ; il nous offre des « sons résultants ». Ce n'est pas tout à fait la même chose.

Dans sa *Logique musicale*, M. Riemann nous avait parlé de « sons inférieurs » produits dans « notre sensation », comme inéluctable conséquence de l'audition d'un son *simple*. Il nous présente maintenant un « son inférieur *commun* », existant « dans l'onde sonore venant frapper l'oreille » en tant que son résultant d'un intervalle de *deux* sons *complexes*. Ce « son inférieur commun », devant faire toujours 1 vibration par rapport aux sons de l'intervalle exprimé sous sa forme irréductible, doit donc aussi, le plus souvent, être un « son résultant » d'ordre subalterne. De la *possibilité* irrécusable de ce son résultant 1 dans l'onde sonore, M. Riemann conclut à son audition constante et infaillible et à son efficacité essentielle en qualité de « son inférieur ».

Nous retombons dans les hypothèses et nous nous rapprochons de von Ettingen. Il n'est pas très commode, au surplus, de démêler ce que M. Riemann entend par « son inférieur ». Ici, c'est *le plus grave de tous* les sons résultants possibles d'un intervalle de *deux* sons complexes qui devient leur « son inférieur *commun* », c'est-à-dire le « son *tonique* » de von Ettingen.

Mais M. Riemann continue ses expériences et est de nouveau « frappé » par un autre « phénomène, le plus important » de tous ceux observés jusque-là.

En faussant progressivement la tierce mineure *mi* (5) —

Sol (6), il entendit, outre le son résultant *Do* (1), un autre son correspondant à un *si* ou à un *Do bémol*, bref, « un son double (P. 6, § 3.) (*Doppelton*) formant un intervalle douteux, mais un intervalle. »

Il saute aux yeux que ni l'un ni l'autre des sons, constituant cet « intervalle » équivoque de demi-ton diatonique ou chromatique, ne peut être *le plus grave* de tous les sons résultants possibles de l'intervalle primaire faussé ; car le son le plus proche du son 1 est le son 2, et le seul « intervalle » praticable entre eux est l'octave ($\frac{2}{1}$).

La réalité de cet « important phénomène », néanmoins, n'est pas invraisemblable et pourrait assez bien s'expliquer par les sons résultants de l'intervalle faussé.

Prenons, comme tierce mineure ($\frac{6}{5}$), un *si* de 480 vibrations et un *Ré* de 576 vibrations, dont le son résultant le plus grave (1) serait un *Sol* de 96 vibrations. Si nous diminuons le *Ré* de 1 vibration, nous aurons l'intervalle faussé *si* (480) — *Ré* (575), dont le son résultant de premier ordre est un *Sol* (trop bas) de 95 vibrations.

Négligeant provisoirement les harmoniques, nous obtenons les sons résultants d'ordre subalterne :

$$480 - 95 = 385.$$

$$575 - 385 = 190, \text{ ou } \textit{Sol} \text{ trop bas.}$$

$$480 - 190 = 290.$$

$$385 - 190 = 195, \text{ ou } \textit{Sol} \text{ trop haut.}$$

$$290 - 190 = 100, \text{ ou } \textit{Sol} \text{ dièse.}$$

$$195 - 100 = 95, \text{ ou } \textit{Sol} \text{ trop bas.}$$

$$190 - 100 = 90, \text{ ou } \textit{fa} \text{ dièse.}$$

Ces deux *Sol* différents (195 et 190) sont trop rapprochés pour un intervalle de seconde chromatique ; et d'ailleurs, ils ne correspondraient pas, ici, pour la hauteur absolue, au « son double » *si* (ou *Do bémol*) et *Do*, entendus par M. Riemann avec la tierce *mi* — *Sol*. Quant aux sons 95 et 100, acceptables pour la hauteur absolue, ils correspondraient, dans l'expérience de M. Riemann, à un « double son » ou intervalle *Do* trop bas et *Do dièse*.

Mais, parmi les sons résultants possibles, nous avons aussi le son *fa dièse* (90), et, en outre, examinant de plus près la combinaison sonore, on remarque que les harmoniques de l'intervalle faussé donneront respectivement, pour son résultant de premier ordre, les harmoniques consécutifs du son résultant de l'intervalle, c'est-à-dire la série des sons :

$$95 - 190 - 285 - 380 - 475 - 570.$$

D'autre part, les sons de l'intervalle faussé, et ses sons résultants

tants d'ordre subalterne que nous avons trouvés, nous fournissent la série des sons :

$$100 - 195 - 290 - 385 - 480 - 575.$$

En comparant les deux séries, on constate entre les termes correspondants une différence constante de 5 vibrations, produisant chaque fois 5 battements. L'action effective de ces 5 battements accumulés apparaîtrait amplement justifiée et capable, conformément aux expériences de Helmholtz, de rendre perceptible, en le renforçant fortement, un des sons résultants possibles de l'intervalle, faisant une différence de 5 vibrations avec le son résultant de premier ordre, soit : $95 - 5 = 90$, c'est-à-dire la *fa dièse* (90) que nous avons reconnu tout à l'heure.

On obtiendrait ainsi pour l'intervalle faux *si* (480) — *Ré* (575), les sons *fa dièse* (90) et *Sol* (95) trop bas, dont la hauteur, sinon l'exacte justesse, correspondrait bien aux sons entendus par M. Riemann pour la tierce *mi* (5) — *Sol* (6) faussée.

M. Riemann ayant apprécié ces sons d'après l'oreille et hésitant lui-même entre un *si* ou un *Do bémol*, le « très important phénomène » serait ainsi suffisamment expliqué. Mais une remarque non moins « importante », c'est que le *fa dièse* (90) et le *Sol* (95) obtenus *ne se rencontrent ni l'un ni l'autre* dans la série indéfinie des « sons inférieurs » respectifs des sons de l'intervalle *si* (480) et *Ré* (575).

Si, au lieu de baisser le son aigu, on élevait le son grave de l'intervalle, on aurait pareillement, par exemple pour la tierce fausse *si* (481) — *Ré* (576), les sons *Sol* (95) trop bas et *fa dièse* (89) aussi trop bas, lesquels, pas plus que les précédents, *n'existent ni l'un ni l'autre*, parmi les « sons inférieurs » des sons de l'intervalle émis.

Cependant, quoique la production et la perception de deux sons de cette hauteur soit au moins vraisemblable, nous devons renoncer à expliquer ainsi le résultat de l'expérience de M. Riemann. En effet, nous avons diminué le son aigu de l'intervalle de 1 vibration pour 576, ou élevé le son grave de 1 vibration pour 480. La différence est excessivement minime. Or, M. Riemann déclare que, « quand l'intervalle est faussé d'une différence très petite, le son résultant se résout souvent en battements réguliers faciles à compter », et c'est seulement « quand l'altération est plus grande, sans toutefois l'être assez pour rapprocher l'intervalle faussé d'un intervalle différent de l'intervalle originel », que le susdit « son double » est perceptible.

Si nous altérons la tierce observée ($\frac{576}{480}$) de deux vibrations, nous obtiendrons de la même manière, pour l'intervalle faux *si* (480) — *Ré* (574), les deux sons *FA* (84) et *Sol* (94) trop bas,

qui ne correspondent plus à l'intervalle de seconde mineure formé par le « son double » entendu de M. Riemann.

Si l'altération est de 3 vibrations, nous obtiendrons, pour l'intervalle faux *si* (480) — *Ré* (573), les deux sons *mi bémol* (78) et *Sol bémol* (93) trop hauts, qui forment entre eux une tierce mineure fausse et ne correspondent plus au « son double » observé.

A mesure que nous augmenterons l'altération, la distance augmentera entre les deux sons obtenus ainsi, lesquels pourtant sont : le son résultant de premier ordre de l'intervalle et le son résultant subalterne *d'intensité probable*, qui, seuls, correspondent quelquefois à la hauteur, indiquée par M. Riemann, pour le « double son » grave par lui perçu.

Mais, si nous examinons, par exemple, l'intervalle faussé de 3 vibrations : *si* (480) — *Ré* (573), nous obtenons, avant tous les autres, les sons résultants :

$$573 - 480 = 93 \text{ ou } \textit{Sol bémol} \text{ trop haut.}$$

$$480 - 93 = 387 \text{ ou } \textit{Sol} \text{ naturel trop haut.}$$

$$573 - 387 = 186, \text{ octave du } \textit{Sol bémol} \text{ déjà trouvé.}$$

Ces deux sons : *Sol bémol* et *Sol* trop haut, correspondent à très peu près, pour l'intonation, au « son double » de M. Riemann, mais pas pour la hauteur absolue. Même en admettant que les deux *Sol bémol* se confondent à la hauteur déterminée par 186 vibrations, — (ce qui est déjà arbitraire et plutôt opposé à la réalité), — entre ce *Sol bémol* (186) et le *Sol* (387), il n'y a pas un « intervalle » de seconde mineure, mais bien d'octave augmentée. L'expérience journalière, autant que les erreurs de Tartini sur ce point, démontre que l'appréciation de la hauteur absolue des sons résultants est extrêmement incertaine, quand on ne s'aide pas de résonateurs dont le son propre est préalablement déterminé et connu. M. Riemann ayant jugé d'après l'oreille, on ne peut guère s'étonner qu'il ait pu se tromper à cet égard, comme tout le monde à sa place, et son insistance à reconnaître, dans son « double son », un intervalle, permet à peine d'en douter.

Enfin, pas plus que ceux obtenus précédemment d'autre manière, ces deux sons n'existent, ni l'un ni l'autre, parmi la série des « sons inférieurs » de chacun des sons de l'intervalle émis.

Cette « importante » observation d'un particulièrement important phénomène semble ainsi réalisée avec une méthode si superficielle et négligente, que les expériences de M. Riemann nous feraient presque regretter ses syllogismes. Du moins, est-il assez malaisé d'y découvrir un rapport éventuel avec le « son inférieur commun » défini plus haut par l'observateur. Aussi,

lorsqu'on arrive aux conclusions qu'en déduit celui-ci, c'est tout juste si on en croit ses yeux.

« Ce phénomène (le double son-intervalle) ne peut s'expliquer que par ce fait, déclare M. Riemann, qu'un « son inférieur » de l'un des sons de l'intervalle émis se trouve très voisin d'un « son inférieur » de l'autre son de l'intervalle émis, mais cependant pas assez près de ce second « son inférieur » pour apparaître en tant que tel. Peut-être cela se passe-t-il à peu près de telle sorte, que deux fibres voisines de la membrane basilaire sont excitées par *les deux sons inférieurs* et qu'on éprouve l'impression d'une espèce de son double. » (P. 6.)

Ici, comprenez qui pourra ! — Nous avons rencontré déjà deux définitions du « son inférieur ». Dans la *Logique musicale*, il résultait de la vibration « par influence » d'une fibre de la membrane basilaire, sous l'action d'un son émis, simple ou complexe. C'était un phénomène *subjectif*, provoqué dans la « représentation » par la sensation inconsciente. Ce n'est donc plus de lui qu'il s'agit, puisque M. Riemann cherche à prouver maintenant « l'existence *objective* des sons inférieurs dans l'onde sonore venant frapper l'oreille ». Enfin M. Riemann nous a présenté tout à l'heure un autre « son inférieur », *commun* aux deux sons d'un intervalle, produit *objectivement* dans la sensation par un son résultant d'ordre souvent subalterne, lequel, en tout cas, est nécessairement *le plus grave* de tous les sons résultants possibles de l'intervalle émis.

M. Riemann nous parle à présent « d'un son inférieur *de l'un* des sons de l'intervalle » assez voisin « d'un son inférieur *de l'autre* son de l'intervalle » pour former avec lui un « double son » de seconde mineure diatonique ou chromatique. D'où peuvent respectivement provenir ces deux « sons inférieurs » distincts et décidément autonomes ? Ils ne peuvent avoir une « existence *objective* » autre part que dans la série complète des sons résultants possibles de l'intervalle.

Nous savons que le nombre de ces possibilités est limité, et déterminé par l'expression *irréductible* du rapport de vibrations. Dénuée d'harmoniques, une tierce mineure $\frac{6}{5}$ donnera 5 sons résultants distincts, les sons 1, 2, 3, 4 et 5. Une tierce mineure, composée de deux sons faisant 50 et 60 vibrations, donnera également 5 sons résultants distincts et pas un de plus, et ils feront alors 10, 20, 30, 40 et 50 vibrations respectives dans le même temps. Accompagné d'harmoniques, le même intervalle ne donnera, grâce à ceux-ci, en fait de sons résultants *nouveaux*, que des sons plus élevés et multiples d'un ou de plusieurs des premiers.

Nous savons aussi que les « sons inférieurs » font 2, 3, 4,

etc. fois moins de vibrations que le son aigu fondamental, c'est-à-dire en nombre correspondant à la série arithmétique des sous-multiples du nombre de vibrations dudit son fondamental plus aigu.

Or, pour que l'expression d'un rapport de vibrations soit *irréductible*, il faut que les termes en soient premiers entre eux. Si les deux termes sont des nombres premiers, comme $\frac{7}{5}$ (quinte diminuée) par exemple, l'unique « son inférieur » de l'un ou l'autre son de l'intervalle, qui puisse exister dans la série complète des sons résultants, est le son 1, c'est-à-dire un « son inférieur » faisant $\frac{1}{7}$ et $\frac{1}{5}$ du nombre de vibrations respectives des sons de l'intervalle, et, dans ce cas, l'impossibilité d'un « son double » quelconque, entre « sons inférieurs », est péremptoire.

Si l'un des deux termes seulement du rapport exprimé est un nombre premier (par exemple, $\frac{6}{5}$, tierce mineure), pour le son de l'intervalle représenté par ce nombre premier, l'unique « son inférieur » trouvable dans la série des sons résultants possibles sera le son 1, et le « son inférieur » éventuel le plus voisin se trouvera à une distance d'octave, car il ne pourrait être que le son 2.

Enfin si, tout en restant premiers entre eux, ce qui est obligatoire, les deux termes du rapport irréductible ne sont pas des nombres premiers, on pourra rencontrer, dans la série des sons résultants possibles, deux sons correspondant à des « sons inférieurs » de chacun des sons de l'intervalle et assez voisins l'un de l'autre. Pour la tierce mineure pythagoricienne $\frac{52}{27}$, par exemple, *La* (27) — *Do* (32), on trouvera, parmi les sons résultants subalternes de 7^e et 8^e ordre, les sons *Do* (8), « son inférieur $\frac{1}{4}$ » de *Do* (32), et *Ré* (9), « son inférieur $\frac{1}{3}$ » de *La* (27). Mais ces deux sons forment un intervalle de seconde majeure, et, ni pour le rapport du « son double », ni pour l'intonation, ni pour la hauteur absolue, ils ne correspondent aux sons indiqués par M. Riemann.

M. Riemann déclare avoir entendu, pour la tierce mineure *mi* (5) — *Sol* (6) faussée, le son *Do* (1) et un son incertain *Do bémol* ou *si*. Selon qu'on altère l'intervalle en abaissant le son aigu ou en élevant le son grave, le *Do* (1) faisant toujours ou 5 fois moins de vibrations que le son le plus grave de l'intervalle, ou 6 fois moins que le son aigu, on ne pourra obtenir un « son double » analogue que, seulement et exclusivement quand, les deux termes du rapport irréductible demeurant premiers entre eux, le terme qui exprime le nombre de vibrations du son le plus grave de l'intervalle sera en même temps un multiple de 5, ou le terme exprimant le son aigu,

un multiple de 6. A cette seule condition, un des facteurs du « double son » correspondra à la hauteur absolue du *Do* (1) par rapport à l'un ou l'autre son de l'intervalle. Il faudra, en outre, que les deux « sons inférieurs », pouvant exister parmi la série des sons résultants possibles, soient assez voisins pour former un « son double » ou intervalle de seconde mineure, représenté par un rapport de vibrations pouvant varier entre $\frac{16}{15}$ et $\frac{28}{27}$ environ. Tout cela n'arrivera naturellement pas souvent ensemble, si l'on songe que la marge d'altération est fort limitée, l'intervalle faussé devant être plus petit qu'une tierce mineure et plus grand qu'une seconde majeure.

J'ai fini par découvrir un intervalle remplissant toutes ces conditions. Il y en a peut-être d'autres, mais pas beaucoup. La tierce diminuée *si dièse* (125) — *Ré* (144) contient, parmi ses sons résultants possibles, les sons *Sol dièse* (25), « son inférieur $\frac{1}{5}$ » de *si dièse* (125), et *Sol* (24), « son inférieur $\frac{1}{6}$ » de *Ré* (144). Pour la hauteur absolue ou relative, ces sons correspondent parfaitement au « double son » de M. Riemann. A la vérité, ils n'apparaissent guère qu'en qualité de sons résultants de 10^e ou 12^e ordre au moins, ce qui, à priori, autorise mal à leur accorder une intensité comparable à celle observée par M. Riemann. Il est de plus en plus probable que M. Riemann, jugeant d'après l'oreille, s'est trompé d'une octave, ainsi que nous l'avons supposé plus haut.

Admettons, néanmoins, cette intensité suffisante. Il s'ensuivrait simplement que, parmi la masse des sons résultants d'un intervalle faussé, on en peut accidentellement rencontrer deux, correspondant respectivement à quelqu'un des sons dits « inférieurs », et il n'y aurait alors rien d'invraisemblable, en somme, à ce que « deux fibres voisines de la membrane basilaire pussent être excitées par ces deux sons » voisins, mais distincts.

Mais qu'a voulu exprimer M. Riemann, en disant que « l'un de ces deux sons inférieurs, voisin de l'autre, n'en était cependant pas assez rapproché pour apparaître en tant que tel » ? S'il devait « apparaître » ainsi, il serait le « son inférieur commun », le plus grave de tous les sons résultants possibles, et, pour un intervalle exprimé par son rapport irréductible, ce serait le son 1 ; à savoir, pour l'intervalle que nous venons d'examiner, *si dièse* (125) — *Ré* (144), un *Do* (1), et, pour l'intervalle de M. Riemann identiquement altéré, *mi*—*Sol bémol*, un *Fa bémol*.

L'un ou l'autre facteur du « double son » n'en est guère rapproché, car ce « son inférieur commun » serait respectivement leur « son inférieur » $\frac{1}{24}$ et $\frac{1}{25}$, le « son inférieur » $\frac{1}{125}$ et $\frac{1}{144}$ des sons de l'intervalle, et il resterait imperceptible autre-

ment que sous la forme de 1 battement par seconde, pour des sons de cette hauteur absolue.

Il semble donc bien difficile de saisir la pensée de M. Riemann en cet endroit, et de comprendre quel bénéfice en peut retirer sa théorie des « sons inférieurs ». On ne sait même plus au juste ce qu'il entend par « son inférieur » et comment il en veut déterminer la présence objective dans l'onde sonore. C'est d'abord le « son inférieur commun » de *deux* sons, le plus grave de tous les sons résultants possibles d'un intervalle, produit par un son résultant de premier ordre ou d'ordre subalterne ; ensuite, c'est le « son inférieur » d'*un* son de l'intervalle, rencontré au hasard des sons résultants d'ordre éloigné, et non plus le plus grave de la série possible. Le tout estimé d'après l'oreille, expérimenté au jugé sur un instrument exceptionnellement riche en harmoniques et en sons résultants, et dont l'emploi eût exigé le plus soigneux contrôle et une critique attentive.

Jusqu'à présent, en fait de « sons inférieurs », M. Riemann nous a montré des sons résultants d'origine et d'ordre divers. Dans l'ensemble du phénomène sonore, il les a choisis à son gré, tantôt ici, tantôt là, et, malgré cette commodité, il ne nous en a jamais fourni qu'un à la fois pour chaque son ou, même, intervalle émis, lesquels se trouvaient naturellement parmi les harmoniques supérieurs de ce son résultant qualifié « inférieur ». A. von Cœttingen en avait déjà fait tout autant sans harmonium. Nous ne sommes pas plus avancés. Que les sons d'un intervalle quelconque correspondent respectivement à tel ou tel harmonique supérieur d'un et parfois de plusieurs des sons résultants de cet intervalle, personne n'en put jamais douter et ne songe à le contester. On attendait de M. Riemann qu'il démontrât « l'existence objective » de la série des « sons inférieurs » d'un seul et même son, de cette série complète, ou plutôt indéfinie, que la *Logique musicale* nous assurait accompagner tout son simple ou complexe, et « exister réellement dans notre représentation », suscitée par « notre sensation inconsciente ».

On l'attend toujours.

(A suivre.)

JEAN MARNOLD.





REVUE DE LA QUINZAINE

BASILIANA

Dans une publication dont la musique est le prétexte, et qui n'a pour motif réel qu'un arrivisme le plus candidement cousu de fil blanc, un entrefilet honteux, dissimulé parmi les « informations » de la dernière page tenta de diffamer le *Mercure musical*, en des termes de cuistre pédant et cousin de Basile. J'ignore sur quelle pelle, avec quelle cendre et quel balai seront relevées ces déjections d'une rate enfiellée, quand on aura amassé le courage inaccoutumé, nécessaire à les déposer sans tartuferie ambiguë. Sera-ce correction ou correctionnelle ? N'importe ; et je n'ai pas non plus l'intention de faire de la réclame gratuite à un canard qui en serait trop content. Mais j'oserai garantir à son directeur responsable que nulle jalousie ne nous saurait paraître plus flatteuse que celle exhalée du flux verdâtre de sa bile. Ce personnage officieux ou quasi, apparenté en antichambre auguste, appartient à une dynastie naissante à propos de laquelle un compositeur éminent, qui professe au Conservatoire ou ailleurs, opinait : « Ils sont deux : l'Abel et la bête. » Ce verdict rigoureux, à vrai dire, ne se justifierait pleinement que par rapport à ce qu'on est convenu d'appeler la culture ou bien l'intelligence, au sens propre du terme, — et, tout particulièrement, au point de vue musical, — car, en dépit de la plus crasse ignorance en la matière, son objet réussit avec astuce à se faire octroyer la charge d'enseigner les annales de l'art sonore aux studieuses générations, dans un établissement illustre et national. Les frais inhérents à la création d'un tel poste, une trentaine de mille francs, dit-on, furent gracieusement souscrits par un honorable industriel, sans doute abonné du journal et de qui, malgré le piteux dénouement, ce beau geste souligne des préoccupations élevées et assurément méritoires entre toutes. Ils ne sont pas légion, ailleurs qu'en Amérique, ceux capables d'une aussi désintéressée munificence. Depuis, ledit canard est surtout consacré à l'édition d'un cours inénarrable, au moyen de quoi son auteur aspire hypocritement à une immortalité spéciale, servile autant qu'infatigable à flagorner quiconque est influent ou relationné tant soit peu : *labor improbus omnia vincit*. Cette exploitation de la presse, au profit d'une ambition gonflée de vent, ne regarderait personne, en somme, hormis les deux ou trois cents abonnés réunis en cinq ans d'existence, raccolés chez les sous-préfets et dans le monde des fonctionnaires, si, outre le maigre tribut levé sur leur file soumise, ce pseudo-musico-torche-cul n'émargeait pour 500 livres annuelles au budget alimenté par de trop résignés contribuables. On a le bras long ou on ne l'a pas. Or, on l'eut assez, par surcroît,

pour qu'un tripot célèbre estimât utile ou malin d'arroser une aussi clairsemée plate-bande d'abonnements de la pluie périodique et jaune de monacos tombés d'un ciel d'azur. On l'eut assez pour imposer son ignare sottise à un collègue de savants contraints à cette humiliation d'avaler la couleuvre rampante et, certes, plate à souhait, devant tous les puissants, pour pouvoir aujourd'hui prétendre à singer la vipère. On l'eut même assez, en un jour de lubie distraite ou de bénévolent caprice, pour procurer un tout petit emploi dans l'une ou l'autre des administrations de notre doux pays, à quelque artiste ingratement pourvu de la fortune ; mais on l'a encore et toujours suffisamment long pour démasquer la velléité d'interdire, à l'humble budgétivore obligé, de collaborer au *Mercure musical* sous menace de révocation immédiate et ruineuse. Toutefois, on procède indirectement : on est capon ou on ne l'est pas. On pourrait l'être moins, au surplus, car, grâce à l'ironie du sort, on se trouve en la situation de supérieur hiérarchique vis-à-vis de l'intimidé par ricochets ; avantage, à la vérité, exposant son possesseur à la revanche et au contrôle de jugements portés, comme ici, à l'occasion de ses fonctions. Ce salisseur de papier, en effet, débuta dans quelque'un des cabinets de ministres récents. C'est là qu'il prit conscience enfin de soi et de sa vocation. Il y resta juste le temps de faire rougir sa boutonnière d'un ruban pour la destination duquel lui-même avait promis et feint d'employer l'efficacité trop démontrée de son influence en faveur d'un érudit modeste et admiré de tous. Il en sortit bientôt, aux prévoyantes fins d'assurer un traitement de plusieurs billets de mille à l'abri des hasards fâcheux de la politique, bombardé soudain « Inspecteur » dans un de nos Corps de l'Etat où son incapacité prétentieuse et gaffeuse s'était vue chahutée, naguère, à l'opiniâtre unanimité d'adolescents perspicaces. C'est alors qu'on voulut... souffler plus haut que vous savez et qu'on perdit la boule au point de rêver l'Institut à quoi devaient conduire le canard et la chaire toute neuve instituée. On eut quelques angoisses à l'endroit de celle-ci, car il ne manquait pas de concurrents mieux désignés de par la compétence, — ce qui n'était point difficile. L'un des plus dangereux qu'il fallut écarter comptait heureusement parmi les fonctionnaires subordonnés, et chacun sait de quel poids peut peser, en l'espèce, l'équivoque obstinée d'en-tête protocolaires sur l'angle d'un papier à lettres administratif et noirci d'épîtres comminatoires. Dame ! on est Inspecteur ou on ne l'est pas. C'est cet individu qui ose prononcer le mot « disqualifier » et qui a le toupet cynique d'en user à l'égard d'un organe indépendant. Celui-ci, je l'en avertis par dédain charitable, est hors de la portée de son bras, quelle qu'en soit la longueur ; même, il se paladilhe absolument de bras bien plus longs que le sien. Nous n'avons pas besoin de subvention officielle ou principiculesque, ni envie d'être décorés ; nous ne quémandons nul clandestin bénéfice, pas plus que nous ne visons quelques place, émoluments ou titre en quelque Sorbonne ou ailleurs, car nous entendons rester libres, et le prouver en imprimant ce que chacun murmure, voire alors qu'il s'agit de membres de l'Institut. Nous ne nous inclinons que devant le talent, fût-il dénué d'écus ou de diplômes. Nos pages sont ouvertes à toutes convictions, aux doctrines même opposées, mais n'accueilleront rien que des avis sincères, et les faibles nous verront toujours à côté d'eux contre l'injuste tyrannie des forts. L'arriviste en question doit sentir, ahuri, combien nos routes sont différentes. Il ne tenait qu'à lui de ne jamais nous rencontrer : il y a des inanités qu'on méprise et des attouchements qu'on évite. J'ajouterai, pour lui et ses consorts, que le *Mercure musical*, en ma personne, repousse leurs insinuations d'un pied qui est à la disposition d'autre chose. Les chiens aboient, la caravane passe.

JEAN MARNOLD.

ÉCHOS

Le Dictionnaire du Conservatoire. — Il ne s'agit pas du volumineux répertoire de M. Constant Pierre, où l'on peut vérifier que M. Tartempion eut jadis une 2^e médaille de solfège et possède, pour tout bagage, le titre d'un opéra. C'est un dictionnaire d'histoire, quelque chose comme le Fétis moderne revu, diminué, considérablement aggravé et revêtu d'une autorité officielle, par une sélection de professeurs et d'élèves de la seule maison où l'on sache l'histoire de la musique. Ce grand dessein, éclos dans le cerveau puissant d'un des plus savants hommes dont s'enorgueillisse notre Conservatoire, s'avéra bientôt irréalisable. « Ce n'est pas, disait cet organisateur infatigable du travail d'autrui, ce n'est pas qu'ils ignorent leur métier. Non, ils savent la musique mieux que personne au monde. Mais l'histoire ne les intéresse pas du tout! Ainsi Taffanel, oui, lui-même, ne se doute pas que la flûte, il y a cinquante ans, se construisait autrement qu'aujourd'hui. » Il fallut donc faire appel, ô honte, à quelques compétences non diplômées par la maison, et par suite bien suspectes : MM. A. Gastoué, A. Pirro, R. Rolland ; d'où sortent tous ces gens-là, je vous prie, et ne vont-ils pas compromettre une œuvre qui s'annonçait sérieuse ? Et puis le titre, par leur intrusion, va se trouver hors d'emploi, et c'est grand dommage. Mais on n'abandonne pas une aussi généreuse entreprise ; on consent quelques sacrifices, et l'on poursuit, de plus belle, sa chimère. M. Bourgault-Ducoudray se défie, et se défile ? Qu'à cela netienne ! Nous assignerons Mendelssohn à M. Rabaud, et le xvi^e siècle à M. Hillemacher (lequel des deux ? ou tous les deux ? peu importe : leur compétence est égale, car tous deux sont prix de Rome). « J'ai beaucoup étudié le xvi^e siècle, depuis 3 ans », disait récemment, à un de nos amis, l'un ou l'autre de ces frères qui se mettent à deux pour avoir du talent. Mais, vraiment, comme on a montré un sot engouement pour ces gens-là ! Tenez, j'ai là les publications d'un certain Expert, on me les a prêtées ; je n'ai pas tout lu d'ailleurs. Mais l'étrange manie de cet homme, de s'intéresser à des œuvres sans harmonie ! — Sans harmonie ? — Oui, vous ne les connaissez pas, je le vois, et vous avez bien raison. Mais ce n'est que du contrepoint, ce n'est pas de la musique. — Cependant l'orchestre moderne, celui de Wagner en particulier, n'est-il pas fondé sur le contrepoint ? — Ah ! ce n'est pas la même chose, c'est un autre contrepoint. Comme on est heureux, au sortir de là, de trouver un de ces accompagnements de guitare en arpèges bien consonants, vous savez, ces chansons du xvii^e siècle ? — Pardon, je croyais que ces accompagnements étaient écrits pour luth, et en accords plaqués. — Luth ou guitare, même instrument. Arpèges ou accords, même procédé. Oh non ! ce xvi^e siècle ! Je vais surtout étudier et critiquer comme ils le méritent les deux auteurs les plus caractéristiques de cette époque : Dufay et Hassler. — Ah ! Pour montrer, avec le premier, les origines, au xv^e siècle, et avec l'autre, la décadence, au début du xvii^e ? — Mais non, mais non, ils sont du xvi^e tous les deux, ou du moins ils ont ce style. J'ai lu leurs œuvres, Monsieur, ils écrivent tous les deux à quatre parties. »

Le dictionnaire promet, on le voit, d'être digne de celui qui le conçut, et du Conservatoire qui aura été son berceau. Fétis sera un modèle de sérieux, de méthode et de perspicacité auprès de ce qu'annoncent ces prémices. Et l'on saura enfin de quoi est capable un musicien lauréat, lorsqu'il daigne, entre deux drames, mettre la main à l'histoire de son art.

L'Officieux d'Académie, que l'on appelle aussi le *Moniteur du Cuistre*, a voulu donner une petite leçon à M. Gabriel Fauré, ainsi qu'à tous ceux qui

ont manifesté quelque joie à voir ce grand artiste appelé à diriger le Conservatoire. « Une remise au point s'impose », déclare, en son jargon d'Inspecteur subalterne barbouillé de politique, cet inestimable confrère. Et il poursuit, aussi grave que s'il rédigeait un rapport à quelque Incompétence officielle : « *M. Fauré est un artiste de grand talent, de souffle un peu court dans la composition, mais auteur de quelques œuvres charmantes contenant la promesse et l'ébauche d'une sérieuse personnalité. De lui nous avons de jolies esquisses; nous attendons une œuvre.* » S'il veut avoir une mention plus élogieuse, et arriver plus tard à l'Institut, l'élève Fauré devra donc se mettre sérieusement au travail. Que nous importent, en effet, un ou deux quatuors à cordes, une sonate pour piano et violon, un *Requiem*, une *Bonne Chanson*? Que nous importe ce style exquis, cette sensibilité raffinée, cette inspiration si pure et si élevée? Ce qu'il nous faut, c'est une œuvre qui pèse bien lourd aux balances de l'ennui, c'est une bonne tranche de pédantisme, c'est une forte couche d'imbécillité : c'est la *Xavière* de Th. Dubois, ou la *Jeanne d'Arc* de l'incroyable Lenepveu, tous deux membres de l'Institut.

Nous apprenons par la suite que le directeur du Conservatoire ne pourra rien sur les professeurs, faute d'autorité : ils ne veulent rien savoir, et « *le ministre lui-même, s'il s'en mêlait, serait mal accueilli* ». Ce lui-même est épique; il vaut un discours d'inauguration, et je ne le donnerais pas pour une sous-préfecture. Comment, en effet, un musicien écouterait-il les conseils de M. Gabriel Fauré, quand M. Bienvenu-Martin en personne ne saurait seulement lui faire changer une réponse de fugue?

C'est, on s'en doute assez, une lecture insipide que celle de l'*Officieux d'Académie*. Nous allons cependant nous l'infliger régulièrement. Il y a à glaner, dans ses feuilles et entre ses coquilles, assez de perles pour en faire un diadème à la Vanité, et un collier à la Sottise.

A Tokio. — Il existe, paraît-il, en cette ville, un conservatoire de musique, dans lequel l'enseignement est donné par des professeurs allemands. A l'un des derniers exercices d'élèves, on a exécuté des œuvres de Palestrina et des fragments de l'*Arlésienne* de Bizet. Alors, qui jouera donc la musique de scène, si délicatement émouvante, de *Kesa*? Le Japonais en jaquette et en chapeau melon est un être terrible, et il faut que nous nous hâtions de recueillir et d'hospitaliser sa musique nationale avant qu'il en ait perdu le souvenir.

Auditions d'élèves. — C'est devant une salle comble qu'a eu lieu vendredi, à l'Ambigu, l'audition annuelle des élèves du cours d'opéra et d'opéra comique si remarquablement dirigé par M^{me} Pierron-Danbé, de l'Opéra-comique, et M. Emile Bourgeois.

Il faut citer d'abord M^{lle} Curlier, qui a joué la *Cavalleria* avec M. Morati d'une façon absolument remarquable et y a montré un réel tempérament dramatique. M^{lle} Alice Boisdon, dans *Philémon, et Baucis*, s'est révélée chanteuse impeccable, toute prête à aborder une de nos grandes scènes lyriques. M^{lle} Lœwy, dont la voix délicieuse a ravi l'auditoire dans la *Vie de Bohème*, a été bissée d'acclamation ainsi que M. de Poumayrac, qui a été exquis dans le rôle de Rodolphe. M^{lle} Athis et M. d'Aubigné, dont la belle voix a fait merveille dans la romance de *Carmen*, M^{lle} Cahen, une dugazon pleine d'entrain, qui a détaillé très spirituellement le duo du *Maître de chapelle* avec M. Imbert, M^{lle} Frélini, très pathétique dans la scène de l'église de *Faust*, M^{me} Louis Masson, une poétique Mignon, Miss Holtina, ravissante dans le 1^{er} acte de *Manon* avec M. de Poumayrac, M^{lle} Costa, une belle Dalila, M^{lles} Ducasse, Cottard, Biederman, Veillet,

Gautier, Rogers, Darthelly, Louverey, et MM. Broche et Loyer ont eu leur part de succès.

MM. Morati, de Poumayrac, d'Aubigné, John Imbert et Aumonier prêtaient leur obligeant concours à cette séance si artistique et si pleine d'intérêt ; ils ont été acclamés ainsi que les deux éminents professeurs, dont la grande expérience fait de ce cours le premier cours de mise en scène de Paris.

— M. Alexandre Guilmant, dont les auditions d'orgue sont toujours très suivies, a donné une séance très intéressante jeudi dernier, chez lui, à Meudon, pour faire entendre les élèves de sa classe du Conservatoire.

MM. Emile Bourdon, Auguste Barié, Auguste Bernard, Joseph Bonnet, Achille Philip, Alex. Cellier, Ed. Mignan, Paul Fauchet et Joseph Boulois, avec le concours de M^{me} Marthe Philip, pour le chant, ont été très appréciés et font honneur à l'enseignement de l'éminent professeur.

Une lettre de M. Houdard sera publiée dans notre prochain numéro. Nos lecteurs, ni lui-même, ne perdront rien pour attendre.

Prix de Rome. — Le concours s'est terminé par les attributions suivantes :

Premier grand prix : M. Victor Gallois.

Second premier grand prix : M. Marcel Rousseau.

Premier second grand prix : M. Philippe Gaubert.

Deuxième second grand prix : M. Louis Dumas.

Comme on le voit, deux prix de Rome étant disponibles, il importait essentiellement d'écarter M. R. Ravel.

Munich. — Les représentations wagnériennes au Théâtre du Prince Régent auront lieu du 7 août au 9 septembre, sous la direction de MM. Mottl, Nikisch et Fischer, et comprendront la *Tétralogie*, le *Vaisseau Fantôme*, *Tristan et Yseult* et les *Maîtres Chanteurs*. Location à Paris chez MM. Durand et fils.



PUBLICATIONS NOUVELLES

J.-Ph. Rameau. — *Dardanus*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Paroles de Le Clerc de la Bruère. Partition pour chant et piano, transcrite par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.

Ricciotto Canudo. — *Le livre de la Genèse*. La ix^e Symphonie de Beethoven. Paris, éditions de la Plume.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.