

ses mensonges et toute sa fausse magie, — est trop lourd à porter. Et les jeunes générations rêvent d'une vie où les bibliothèques seraient remplacées par des jardins, des prairies et de belles routes allant vers le mystère vivant des villes.

## §

Les éditeurs n'ont décidément plus confiance dans la critique. Après avoir tenté de la remplacer par une intelligente publicité, voici qu'ils s'adressent directement au public, au lecteur lui-même. Je lis dans le Bulletin des Lettres de l'**Intransigeant** :

Un éditeur pose par de petits bulletins roses des questions aux acheteurs de ses livres. Il s'agit d'Alexandre Arnoux et de ses *Rencontres avec Richard Wagner*. Quatre questions sont posées, notamment : « Parmi les écrivains de ce temps, quel rang donnez-vous à Alexandre Arnoux ? » et « Parmi les œuvres d'Alexandre Arnoux, laquelle préférez-vous ? »

C'est le suffrage universel appliqué, enfin, à la critique littéraires. Les réponses à ces questions peuvent d'ailleurs composer une opinion très utile à l'éditeur, qui saura ainsi ce que le public demande et le genre d'œuvres qu'il devra désormais éditer. Cela lui permettra de commander à ses auteurs des romans ou des essais sur mesure ; ou, à la mesure de l'intelligence et de la sensibilité de son public.

R. DE BURY.

### MUSIQUE

**Les Compositeurs et la Critique musicale.** — M. Charles Kœchlin a publié sur ce sujet, dans *la Revue musicale* de septembre dernier, un article qui répondait à certaines observations de M. Boris de Schlœzer. Il y a deux ou trois ans, M. Florent Schmitt avait pareillement traité la question dans *le Courrier musical*, et cela très peu de temps après une conversation assez vive entre lui et moi à propos d'un de nos plus talentueux jeunes musiciens dont il dépréciait les ouvrages avec un dédain agressif. M. de Schlœzer, constatant trop souvent le parti pris, l'insignifiance ou l'inanité des critiques signées par les compositeurs, remarquait naguère que cette sorte de critique professionnelle est particulière à notre pays et pouvait sembler discutable en principe. M. Florent Schmitt déclarait sans amba-

ges que seul un compositeur a le droit de parler musique. M. Kœchlin est un homme charmant dont la sincérité hérissée de scrupules, au surplus des plus sympathiques, l'incite à atténuer, amender, sinon quelquefois contredire, en d'innombrables notes, ce que contient son texte, de sorte que parfois on arrive à la fin sans être bien sûr de savoir exactement ce qu'il a voulu dire. Il appert néanmoins assez nettement cette fois de son article que, sans être aussi intransigent que M. Florent Schmitt, il partage au fond son avis, encore que tolérant, avec une négligente condescendance, l'intervention subalterne de musicographes, de mélomanes avertis et de ceux qui n'ont rien publié, qu'il classe parmi les « profanes », y compris votre serviteur. Le débat est intéressant et il y a longtemps que j'avais l'intention d'y prendre part. Quoique « profane », au sens de M. Kœchlin, peut-être accordera-t-on que je ne suis pas absolument inqualifié pour l'oser. Avant tout il faut reconnaître, et même proclamer, que pour faire de la critique musicale, il est indispensable d'être musicien. Celui qui n'est pas *au moins* capable d'écrire, — non pas en cherchant ses notes sur le piano, mais sans le secours d'un instrument, sur sa table, — un morceau à quatre parties réelles, est fortement handicapé pour porter un jugement sur une œuvre musicale. Il se trouve un peu dans la situation d'un illettré qui jugerait de la prose et des vers uniquement d'après l'oreille. Sans doute, s'il est doué d'une sensibilité prédisposée, il lui adviendra d'exprimer éventuellement des impressions pouvant ne pas paraître indifférentes, mais qui ne seront jamais, en somme, que littérature, au regard pour le moins du fond purement musical. J'avoue concevoir malaisément qu'on puisse écrire et discuter d'un art quelconque sans l'avoir pratiqué soi-même, du moins quelque peu et fût-ce imparfaitement. La technique n'est assurément pas tout dans l'œuvre d'art mais elle y tient pourtant une place important, et comment décider de ce qui vous est totalement étranger ? Spécialement dans l'art musical, la technique, le métier est proprement la langue et le style, la manière de combiner les éléments de la phrase sonore et leurs *fonctions*. Aussi est-on un peu ébouriffé en lisant M. Charles Kœchlin concéder : « Il n'est pas absolument nécessaire de connaître la technique d'un art pour s'y entendre. » Et il cite en exemple Baudelaire et même « simplement des amateurs

éclairés capables de sentir profondément la musique et d'en saisir la beauté intérieure ». La « beauté intérieure » de tout art étant essentiellement et exclusivement *spécifique*, on se demande comment on en peut raisonner sans avoir pratiqué cet art. Il est vrai que cela ne suffit pas. Les « compositeurs » ont sur les « profanes » l'avantage de connaître — plus au moins — la technique de leur art, mais, pour se former un jugement sur une œuvre musicale, il faut connaître encore un tas d'autres choses. M. Kœchlin les énumère : « L'idéal, c'est un esprit qui s'étend de la poésie à la philosophie, de la musique à l'histoire de l'art et même à la science des nombres (ne fût-ce que pour séparer, comme il convient, la science de l'art). » En retenant cette restriction finale, laissons « la poésie et la philosophie » surrogatoires, dont les « compositeurs » autant que les « profanes » déguisent trop souvent des divagations creuses. Plus on connaît d'histoire de la musique et mieux ça vaut, évidemment, à condition de ne pas se noyer dans les détails et surtout dans les anecdotes. L'essentiel est la chronologie des créateurs et la connaissance de leurs œuvres. En un mot, il faut connaître la musique. Or les « compositeurs » ne connaissent pas la musique. Quand on cause avec eux, on est fréquemment ahuri par le nombre et l'ampleur des trous de leur culture musicale. De la littérature de leur art, ils ont un aperçu sommaire très analogue à celui d'un bachelier frais émoulu alimenté de « morceaux choisis » parcourus à l'intention des examens. Après qu'ils ont terminé leurs études, leur culture se fait au hasard, au petit bonheur des concerts dont ils fréquentent surtout ceux dont les programmes sont les plus modernes ou avancés. A l'audition de la *Messe en si* de Bach, donnée par la *Schola* chez Gavaut, on les cherchait vainement dans la salle. Ils ignorent presque complètement Mozart et ne daignent point se déranger pour entendre ses Quatuors et ses Quintettes. Sauf exceptions rarissimes, leur expérience du passé ne va pas au delà de Bach, qu'ils connaissent fort peu, en dehors des organistes. Et M. Charles Kœchlin lui-même : je lui montrai un jour chez moi des compositions des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (de Pierre de la Croix, Guillaume de Machault, Dufay et Ockeghem, entre autres), que je m'étais transcrites pour le piano et qu'il ignorait. Il me les emprunta pour les copier et m'a dit depuis les avoir reproduites dans un

ouvrage dont, entre parenthèses, il n'eut point l'amabilité de m'offrir un exemplaire. Or M. Kœchlin enseigne le contrepoint dans une école de musique. Imaginez un professeur de rhétorique qui ignorerait Villon et Charles d'Orléans. Bref, les « compositeurs » ne connaissent point la musique, sinon par bribes et superficiellement. Et ils ont à cela à la fois des excuses et des raisons. D'abord ils n'ont pas le temps. Outre leurs occupations professionnelles, chez les médiocres autant que chez les meilleurs l'acte de la création musicale est permanent et s'impose impérieusement à la volonté. La force de l'instinct spécifique abolit insciemment tout autre intérêt ou souci que la production personnelle, grâce à quoi le génie peut fort bien se loger dans un cerveau primaire, témoin rien que notre grand Hugo. On n'a point lu ce qu'on n'a pas relu, et les « compositeurs » n'ont que fort peu le temps de lire, et même seulement d'entendre. Enfin il n'est nullement nécessaire de connaître la musique pour en faire. Cela peut même devenir dangereux — et funeste. La connaissance du passé entraîne des comparaisons révélatrices, dévoile pas à pas une évolution séculaire et d'une admirable logique. Dès qu'on se laisse aller à l'étudier et bientôt, à l'approfondir, on est pris dans un engrenage. La sensibilité se dédouble, se multiplie pour s'adapter, s'assimiler aux sensibilités successives. On en vient à goûter Machault, Dufay, Josquin, Bach, Gluck et Mozart chacun avec la même intensité que leurs contemporains le pouvaient faire. On discerne entre un Dufay, un Ockeghem et un Josquin des nuances aussi marquées qu'entre un Weber, un Schubert, un Mendelssohn et un Schumann. En même temps la mémoire se meuble d'inécartables souvenirs. L'instinct créateur cède à ces assauts divers. On y perd la joie de créer ; on y gagne les jouissances de l'analyse et, quand celle-ci vous tient, elle ne vous lâche plus. Car on ne se lasse jamais de comprendre. Malheur, sans doute, au créateur qui aime ensemble et autant le Parthénon et les cathédrales. Mais, s'il semble bien que quelque préalable et persévérant primarisme soit favorable à la création artistique, il ne paraît pas moins évident que c'est tout le contraire pour la critique. Ici la compréhension est à priori obligatoire, et comprendre, c'est comparer. Que peut comprendre à Bach quelqu'un qui ignore le mécanisme de la fugue ? Pas grand'chose. Mais, cela même acquis, quelle intelligence en possède qui ne peut suivre

depuis ses origines l'évolution de la forme fuguée ? Or cette possibilité échappe à la presque unanimité des « compositeurs ». Ils ont appris (pas tous) de la fugue, à l'école, une forme bâtarde et arbitrairement fixée dont ils retrouvent chez Bach certains aspects dans chacune de ses fugues. De tout ce qui, dans la genre et dans sa genèse, précéda le Cantor depuis et même avant Frescobaldi, ils ne connaissent au meilleur cas que quelques pièces isolées, prises chez des clavecinistes et publiées dans les éditions populaires. Du génie formidable qu'impliquent les fugues de Bach au regard même de ses devanciers immédiats, ils ne peuvent avoir le plus lointain pressentiment. Et il en est pareil pour toutes les formes musicales. Ils ne se doutent pas du génie créateur inouï déployé par Mozart dans les formes du quatuoret et de la symphonie (allegro initial et rondo ou final). Il y a une relation étroite entre les formes et ce qu'elles encadrent et renferment, et qui analyse uniquement celles-ci aboutit à une analyse incomplète, laquelle, en se limitant au contenant, dérobe les influences et les effets y exercés par le contenu. Les formes de la polyphonie médiévale et protorenaissante sont gouvernées par la *modalité* ecclésiastique régnante alors, imposant comme facteur d'unité le support du *ténor*, puis la prédominance d'une thème principal engendrant une forme cyclique. Aux *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles, avec la *tonalité* triomphante, l'unité thématique disparaît peu à peu et la cohésion de l'œuvre d'art s'établit par une unité *tonale* qui, progressivement, ira s'élargissant par l'action de fonctions basées sur des parentés ou affinités *harmoniques* de plus en plus éloignées. Au *xix<sup>e</sup>*, à l'heure où, déjà chez Schubert, l'enharmoine distend en l'amplifiant l'organisme tonal, et bientôt lorsque l'intrusion de l'accord de quinte augmentée semblera ébranler soudain la tonalité jusque dans ses assises, on voit, comme par un réflexe, réapparaître l'unité thématique et, conséquemment, le cyclisme. La logique de ces contre-coups est fatalement méconnue par l'ignorance de leurs causes. Seule l'analyse du contenu des formes la révèle, et ce contenu est une *harmonie* en perpétuelle évolution. Or, cette analyse harmonique, les « compositeurs » seraient bien embarrassés de l'entreprendre. Il n'y a pas mal d'autodidactisme dans la technique polyphonique. En partant de ses rudiments, qui remontent à Jean de Muris, chacun se confectionne plus ou moins spontanément son écriture personnelle et,

grâce à cet empirisme expérimental, si j'ose ce quasi-pléonasme, les « compositeurs » s'avèrent évidemment plus aptes que les « profanes » à apprécier les qualités ou les faiblesses d'un métier polyphonique, bref à l'analyser. Mais c'est une autre affaire pour l'harmonie. Heureusement qu'ils la créent d'instinct et en réalisent l'évolution sans en avoir conscience. Je signalais un jour à M. Prokofieff, dans son ballet *Chout*, certains accords novateurs que j'avais analysés au crayon sur la partition, et je lui demandais comment il se les expliquait. Il me répondit avec vivacité : « Oh ! ça, je n'en sais rien ! » Tant mieux, et ce franc empirisme est infiniment plus fécond que l'exégèse alambiquée dont eût pu accoucher un pédant conservatorial. Car on peut toujours expliquer l'univers par le système de Ptolémée, et le Polonais qui se grattait l'oreille droite avec la main gauche arrivait tout de même à se la gratter. L'enseignement harmonique actuel est d'un invraisemblable primarisme. A l'égard de la pratique musicale depuis un siècle, il apparaît l'équivalent de la physique des quatre éléments, — l'air, le feu, la terre et l'eau — appliquée à la science moderne. Et ce primarisme, au surplus, est dans la théorie musicale une nouveauté qui date de l'institution des conservatoires vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Auparavant et jusque là, théoriciens et musiciens connaissaient la matière première de leur art, le son ; savaient que celui-ci est constitué de vibrations dont le nombre pour un temps donné détermine sa hauteur, son rôle et ses fonctions dans la syntaxe musicale. Von Thimus possédait un petit cahier autographe où Mozart avait noté les rapports numériques des intervalles. Malgré l'implantation du « tempérament égal » au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Mozart, Haydn, Gluck, Bach, Rameau, Couperin et tous leurs confrères savaient que ce tempérament n'était qu'un expédient pratique exigé par les instruments à sons fixes et particulièrement à clavier, et destiné à représenter, grâce à une altération légère, tous les divers sons naturels par douze notes dans l'espace d'une octave. Comme ils avaient une cervelle et des oreilles, ils n'ignoraient pas non plus que ce « tempérament égal » est irréalisable avec une exactitude absolue d'après l'ouïe et ne pourrait être qu'éphémère, puisque le moindre changement dans la température ambiante le trouble et, partant, le détruit. Ils se satisfaisaient d'une approximation moyenne, tolérable à la sensation, mais en interprétant

cet inconstant simulacre dans le sens des sons naturels et des intervalles justes, hors de quoi toute arbitraire conception d'un art musical n'est qu'ânerie et radotage. Aujourd'hui, pour les « compositeurs », ce tempérament fantôme est devenu la réalité. *Ut, ré, mi, fa, sol, la*, ces dénominations fortuites inventées pour la solmisation au XI<sup>e</sup> siècle, à Arezzo, par le moine picard Guy, d'après les premières syllabes des vers d'un hymne à Saint Jean-Baptiste, incarnent désormais pour eux l'intégrale substance de leur art. Ils demeurent le nez dessus sans regarder plus loin que le bout de cet appendice. Et, le plus curieux, c'est qu'ils n'écrivent pas indifféremment les intervalles *si ♭ — do ♯*, *si ♭ — ré ♭* et *la ♯ — do ♯*, sans remarquer qu'ils appliquent ainsi une même note tempérée à des fonctions harmoniques différentes ne pouvant correspondre qu'à des sons et à des rapports naturels. Ces rapports numériques de vibrations, familiers au plus adolescent élève jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>, ils les ignorent et certains en ricanaient, car l'ignorant se moque volontiers de ce qu'il ignore, et ils les ignorent parce que leurs professeurs sont incapables de les leur enseigner. J'ai dû montrer, dans le *Mercur* du 1<sup>er</sup> juillet 1924, quelles bévues primaires accumulait M. Widor en se risquant à en parler dans son *Initiation musicale*. La plupart, au surplus, les écartent, — tout en les ignorant, — comme étrangers à l'art et du domaine de la science. C'est évidemment ce qu'entendait M. Kœchlin en admettant « la science des nombres », sous réserve de « séparer, comme il convient, la science de l'art ». O piège fallacieux des mots ! Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? La science, c'est ce qu'on connaît. Son vrai nom est « la Connaissance ». Tout ce qui nous entoure lui est soumis, est ou deviendra de la science. Le trésor des théogonies, du lyrisme et des métaphores, le char rayonnant de Phœbus, l'empire humide de Poséidon, les constellations d'Ouranos, la nuit d'argent de Séléné et l'ouragan d'Eole sont matière de son analyse. Tout ce que nous créons lui appartient. Une symphonie est une équation et, à fortiori, une fugue. Une synthèse chimique, une théorie biologique, une spéculation mathématique et ses formules, à leur tour, sont des œuvres d'art impliquant autant d'intuition, d'imagination, d'enthousiasme, de sensibilité et souvent de génie que les autres, où se distinguent les mêmes nuances de force, de finesse ou d'élégance, d'où peut sourdre pour l'initié une égale puis-

sance émotive. Toutes évolutions sont « scientifiques » et cousines. Suivant le développement d'un être, de l'œuf à l'état adulte, l'embryologiste constate des étapes successives qui, pour les mammifères, sont les stades : poisson, batracien et reptile. De son côté, le géologue, en classant les restes fossiles d'après l'âge des terrains ou des roches où il les découvre, aboutit depuis l'ère primaire au même ordre d'apparition : poissons, batraciens, reptiles, mammifères. Et c'est la preuve et le fondement du transformisme. Semblablement pour l'évolution musicale. Le phénomène sonore objectif, analysé, s'est révélé constitué d'*harmoniques* dont les rapports de vibrations accusent une complexité progressant de l'unité à l'infini. Depuis dix siècles, d'autre part, la lecture des théoriciens d'abord, puis l'analyse des œuvres établit, pour les intervalles consécutivement employés par les artistes créateurs, un ordre d'apparition identique à la série régulière des harmoniques et atteignant aujourd'hui jusqu'au son 19. De sorte que, quoique la musique exécutée ait, de tout temps, toujours été plus ou moins fautive, même avant le tempérament égal, l'évolution de l'art musical s'est déroulée conformément à la constitution du phénomène objectif qui l'a rigoureusement déterminée et s'en atteste la loi inéluctable. Certes, les « compositeurs » n'ont pas besoin de savoir ça pour composer, puisque, dans la même ignorance, leurs devanciers ont accompli d'instinct la longue évolution que les meilleurs poursuivent à leur insu. Un seul, sauf erreur, M. Alfredo Casella, s'y est intéressé et a résumé le sujet dans une substantielle brochure, *l'Evolution de la Musique*, parue chez l'éditeur Chester avec texte italien, français, anglais et des exemples musicaux. Mais, superflues au créateur, ces connaissances se dénoncent indispensables à l'analyste et, subséquemment, au critique. Je m'en suis rendu compte avec *Tristan*. J'en possède la partition transcrite par Bulow depuis 1877 et je l'ai bien relue quatre fois par an en moyenne. Ce n'est qu'en 1907 que j'ai eu le courage d'interrompre ma lecture pour l'analyser page à page. Et je reconnus avec stupéfaction combien j'avais erré lourdement jusqu'alors, avec Debussy et tant d'autres, en considérant Wagner comme un superbe aboutissement. Par l'usage sans précédent et constant de l'accord de onzième naturelle, sous la forme *Do* (4) - *mi* (5) - *Si* ♭ (7) — FA ♯ (11), ce chef-d'œuvre est un des tournants de l'évolution musicale, et l'harmonie



moderne toute entière découle de *Tristan*. Si M. Kœchlin avait eu la curiosité intelligente de M. Alfredo Casella, sans doute se fût-il privé, — dans un autre article intitulé *Modernisme et Nouveauté* où il énonce par ailleurs des réflexions fort sages, — de qualifier « l'accord *nouveau en soi* » de « chimère » et de « duperie ». Les prétextes de l'œuvre d'art n'ont pas beaucoup changé durant les siècles. Les artistes, comme l'humanité, répètent toujours les mêmes choses, *mais ils les disent autrement*. Et, par l'enrichissement qui s'ensuit des ressources expressives, ses effets sur l'inspiration mélodique et, secondairement, sur les formes, cette évolution harmonique, née de l'exploitation d'agré-gations sonores nouvelles conquises peu à peu sur les secrets de la nature, est, en réalité, l'unique raison d'être de l'art musical. Au lieu de le tenir pour un objet de « mode » passagère, M. Kœchlin n'eût pas été surpris de rencontrer l'accord de quinte augmentée **Si** ♭ (7) - **Ré** (9) - **FA** ♯ (11) immédiatement après celui de neuvième dont il est le succédant présomptif et, si M. Kœchlin avait connu la musique, il n'en eût pas situé l'apparition dans « *la Princesse endormie* de Borodine, le troisième acte de *Siegfried* ou *le Convive de pierre* de Dargomijsky », mais il en aurait indiqué l'emploi génial alors, parce que tout ensemble « nouvel en soi » et logique, dès 1817, chez Schubert, dans le lied *Gruppe aus dem Tartarus* et, à propos de cet accord et de la gamme par tons corrélative, il n'eût pas manqué de citer au moins les *Faust* et *Dante Symphonies* de Liszt. En résumé, les « compositeurs » ne connaissent guère de musique, et les plus jeunes, les gosses, bien moins encore que leurs aînés, et ils ne sont pas à même d'en effectuer une véritable analyse, avec le bagage primaire de leur éducation spécifique. En outre les « compositeurs » sont dépourvus de sens critique, et c'est heureux pour eux, mais eux-mêmes le prouvent, car, s'ils en avaient pour deux sous, quatre-vingt-quinze pour cent d'entre eux ne publieraient jamais ce qu'ils produisent. Enfin les « compositeurs » n'aiment pas la musique. Chacun ne s'intéresse qu'à la sienne. Le vieux « compositeur » Pfeiffer disait jadis à un organiste de ma connaissance : « D'abord, moi, vous savez, la musique des autres, elle m'em... » C'est, au fond, très au fond, bien entendu, et sans qu'il se l'avoue peut-être, l'état d'âme de tout compositeur ou, pour le moins, du plus grand nombre. D'ailleurs, un créateur ne peut aimer et com-

prendre que ce qui est conforme ou analogue à sa sensibilité propre, et il n'admire que soi-même dans ce qu'il croit admirer chez autrui. Aussi n'est-on point étonné que la critique des « compositeurs » se divulgue nettement inférieure à celle des « profanes » auxquels une culture musicologique et une plus vaste connaissance des œuvres du passé permettent des comparaisons plus copieuses et des considérations plus générales. La compétence technique dont M. Kœchlin les vante ne transperce guère dans leurs articles. Ce sont habituellement des laïus immuablement subjectifs, chez quelques-uns emberlittératurifcotés, farcis d'affirmations gratuites, de compliments aux camarades, d'anathèmes ou de persiflage aux clans adverses, entrelardés parfois de niaiseries sur « le génie latin » ou sur Wagner et de chinoïseries puériles sur une « polytonalité » illusoire, laquelle n'est qu'un simple fruit de leur ignorance spécifique. J'y reviendrai d'ailleurs un de ces jours. Les meilleurs mêmes n'évitent pas la gaffe. Claude Debussy, qui rédigea délicieusement des chroniques fourmillant de légers et étincelants paradoxes, n'avait pas assez de brocards pour l'opiniâtreté de leit-motifs têtus à se coller aux personnages de la *Tétralogie*, sans songer que les thèmes de Pelléas, de Golaud et de Mélisande n'agissent point différemment dans son chef-d'œuvre, où cela frapperait davantage s'il avait les dimensions de *l'Anneau du Nibelungen*. Dramatiquement autant qu'harmoniquement, *Pelléas* est une œuvre wagnérienne. Debussy y procède de Wagner et de Moussorgsky comme Berlioz procédait de Gluck, Weber et Beethoven, et cela n'entame point leur génie. On procède toujours de quelqu'un. Pourquoi nierait-on l'évidence ? M. Kœchlin prône aussi la supériorité des « compositeurs » pour la critique après une seule audition, mais M. Kœchlin exagère en appelant cela de la critique. C'est tout au plus du reportage et ils n'y brillent pas plus que les « profanes ». Il y aurait encore beaucoup de choses à ajouter, mais je dois m'arrêter. En somme, s'il faut sans aucun doute être musicien pour faire de la critique musicale, il n'y est pas moins sûrement précieux de ne pas être « compositeur ». Que les « compositeurs » s'y livrent, s'il leur plaît, on n'y voit pas d'inconvénient et c'est leur droit, mais qu'ils ne fassent tout de même pas trop leur malin en prenant des airs protecteurs assez ridicules. Leur « technique » même n'est pas

si souvent de nature à justifier un orgueil sans mélange, et leur culture musicale apparaîtrait plutôt idoine à les induire en une modestie circonspecte. Qu'ils veuillent bien se persuader que le chef-d'œuvre seul importe et qu'étaler *coram populo*, sans cet appoint bien péremptoire, son vague à l'âme ou ses foucades frise quelque exhibitionisme aggravé par la vanité d'en pérorer. Ceux qui ont plein labouche de la pudeur intellectuelle française auraient belle occasion de la mettre en pratique. C'est l'impatience que j'y gagnai en le lisant qui m'excita à répondre aussi longuement à l'article de M. Kœchlin et me décida du même coup à publier une de mes compositions chez l'éditeur Heugel. Après tout c'est bien mon tour d'être éreinté. Ce *Thème varié*, datant de 1896, pourra probablement suffire, et c'est sa seule prétention, à convaincre M. Kœchlin que je n'ignore pas la technique musicale, y compris ce qui, selon lui, « *græcum est* » pour maint « compositeur », *id est imitatio canonica, fuga, motus contrarius, inverso, cancricans*, bref tout le bataclan qui, certes passionnant, n'est pas la mer à boire et ne vaut pas qu'on en paonne. Si je l'ai conservé trente et un ans en portefeuille, c'est tout bonnement parce que, moi, j'ai l'esprit critique, et estime que seul importe le chef-d'œuvre. Voir plus haut. Mais, à la longue, il devient vraiment agaçant de s'entendre traiter de « profane » par un tas de gens qui, à mon instar, feraient mieux de garder dans un tiroir fermé à clef soixante à cent pour cent de ce qu'ils produisent, et qui n'ont pas la moindre idée de ce que c'est que la musique.

JEAN MARNOLD.

### ART

Exposition de dessins d'Albert Lebourg, galerie Georges Petit. — Exposition Chénard-Huché, galerie Marcel Bernheim. — Exposition Alluaud, galerie Armand Drouaut. — Exposition Henri Le Sidaner, galerie Georges Petit. — Exposition Currat, galerie Carmine. — Exposition Kohl, galerie Carmine. — Exposition Suire, galerie Armand Drouaut. — Exposition Yun : galerie Carmine.

On sait que l'orientalisme, après les magnificences dont l'enrichirent Delacroix, Decamps, Dehodencq, s'affadissait et tombait au convenu quand deux impressionnistes firent le voyage d'Algérie et, apercevant le paysage avec des yeux neufs, apportèrent à sa transcription un élément d'intérêt nouveau. On connaît l'admi-