

celle-ci assimilait expressément les Hébreux aux Celtes. Vous dites au contraire dans votre dernière lettre, en parlant de votre héroïne, qui n'était pas Juive : « M. H. C. M. m'avait reproché d'avoir cru par *inadvertance* que les Juives étaient des Aryennes. C'est une des rares inadvertances que personne ne puisse commettre dans l'époque politique que nous traversons ». Je ne puis, Monsieur, que m'associer à vos paroles, car, pas plus que vous, je n'aime la domination juive que nous subissons en ce moment.

Je suis convaincu que notre race est bien supérieure à celle de ces Sémites qui oppriment notre génie national et font tous leurs efforts pour en couper ainsi la vigoureuse efflorescence.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

E. REVILLOUT (1).

Cette fois, la controverse en resta là.

Pierre Louys envoya à Eugène Revillout *Aphrodite*, objet de toute cette futile querelle, et par un échange de bons procédés, Revillout adressa à Louys le *Roman de Setna* que naguère (2) il avait traduit mot à mot en français du texte démotique, et en tête duquel, en guise de préface, il avait joint un article de l'*Egyptologie* qui, par une fortuite ironie, commençait ainsi :

Lorsqu'on a été forcé d'examiner les tristes produits de la science imaginaire, on éprouve une bien vive satisfaction à se retrouver en présence du travail sérieux et de la saine méthode...

AURIANT.

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

La Musique des Ondes Éthérées. — Sous ce titre, à la vérité contestable, puisque l'éther des physiciens demeure une hypothèse encore discutée et que l'existence d'un pareil fluide est niée par plusieurs savants, un jeune ingénieur russe,

(1) Sous la signature on lit : Bac 128, l'adresse de Revillout probablement

(2) En 1874 ; en 1877, Revillout publia dans la *Revue Archéologique* une traduction en bon français de ce conte égyptien.

« La première traduction de Revillout a été popularisée par Rosny, *Taboubou*, 1892, Paris, in-32, dans la petite collection Guillaume, et l'une des données maîtresses de l'histoire, le retour d'une princesse égyptienne sur la terre pour se venger d'un ennemi, a été utilisé par la romancière anglaise Marie Corelli dans un de ses livres les plus étranges, *Ziska*. » G. Maspero : les *Contes populaires de l'Égypte Ancienne*, 4^e éd., p. 124. Les Rosny, sous le pseudonyme d'*Enacryôs* brodèrent tout un roman sur le même thème : *Les Femmes de Setna*, illustration de C.-H. Dufan, Paris, Ollendorff, 19.

M. Léon Thérémin, a présenté, le 6 décembre 1927 à la salle Gaveau, le 9 à l'Opéra, divers appareils de son invention, réalisant, les uns un nouveau mode de production de notes musicales, l'autre un essai d'association de la couleur et du son. Des séances analogues avaient été déjà données par lui, en Allemagne, motivant des articles dithyrambiques où, par exemple, on attribuait à l'apparition de cet instrument inédit l'importance de la découverte par un hypothétique chasseur préhistorique des vibrations sonores, produites par la corde de son arc, subitement détendue. La presse française, à part quelques louanges, s'est montrée plus réservée, indiquant même qu'au point de vue technique, divers chercheurs avaient déjà pensé à tirer parti des ressources offertes par les dispositifs modernes de téléphonie sans fil et en avaient réalisé des applications pratiques analogues.

On doit reconnaître que le public qui assistait à la conférence, lue par M. Casadesus, et au concert de M. Thérémin, a salué ce dernier par des ovations répétées, témoignant ainsi spontanément de son enthousiasme. D'ailleurs, quel que soit le mérite des concurrents de l'ingénieur russe, sans vouloir examiner du point de vue scientifique la valeur de ce qu'il a accompli et pour nous en tenir à une appréciation basée seulement sur les faits, l'apport fait par M. Thérémin aux moyens d'expression de la pensée musicale humaine semble de nature à justifier cet accueil.

Alors que tout a évolué autour de nous, en un demi-siècle, avec une si prodigieuse rapidité, jointe à un tel génie d'exécution, une telle fécondité de trouvailles, que notre univers matériel s'en est presque totalement renouvelé, alors que les musiciens eux-mêmes ont profité des découvertes faites par les savants en matière d'acoustique pour perfectionner leur art, seuls les modes de production des sons, mis à leur disposition, n'ont guère varié, restant à peu près aussi primitifs que ceux de nos ancêtres : voix humaines, cordes tendues sur des caisses sonores, dérivant de la lyre antique, cuivres dont la corne d'auroch fut le premier modèle, etc. Mises à part les combinaisons ingénieuses de quelques clowns, qui toutefois se prêtent peu à l'exécution d'œuvres dignes de ce nom, jusqu'à présent les compositeurs ont dû écrire

pour des instruments classiques, vieux déjà et dont la liste est relativement brève, limitant leur inspiration, la rapetissant aux étroites mesures, imposées par la pauvreté des orchestres en usage.

Bien plus, le lecteur de leurs ouvrages, pour être à même de les traduire, se voyait astreint au long entraînement que nécessite la pratique convenable d'un violon ou d'un piano. Certains, faute de dons naturels ou du temps-réclamé par de préalables et fastidieuses études, se trouvaient dans l'obligation de renoncer au plaisir de connaître leurs musiciens favoris autrement qu'en assistant à des auditions publiques, théâtres, concerts, récitals, si quelque personne de leur connaissance, mieux douée, ne consentait à jouer pour eux seuls.

A cette double tare qui pèse lourdement sur la musique : limitation des moyens d'expression du compositeur, limitation des moyens d'exécution de l'amateur de musique, M. Léon Théremin a-t-il apporté un remède efficace ?

Il semble bien qu'après avoir assisté à ses démonstrations, l'on puisse répondre par l'affirmative.

§

En quoi consiste son appareil ?

On l'a décrit, et de nombreuses reproductions graphiques en ont été données : c'est une simple caisse en forme de pupitre, sur laquelle se placent les pages de la musique à lire et dans l'intérieur de laquelle se dissimulent les accessoires, connus des amateurs de T. S. F. A l'extérieur, deux courtes antennes amovibles, l'une verticale, tige métallique peu encombrante, l'autre horizontale, affectant la forme d'un demi-cercle d'environ vingt centimètres de rayon. Cette boîte est reliée à un ou plusieurs hauts parleurs.

Rien de plus simple, et voici cependant, grâce à certains dispositifs que met en jeu un tour de manette, tour à tour un violon, un violoncelle, une trompette, une voix humaine, en un mot tels timbres que l'on désire et plus, inconnus, s'il plaît à un novateur de combiner de nouvelles associations d'harmoniques. En outre, par un autre jeu de commutateurs, il est possible de la mettre en communication avec un projecteur, muni d'un disque, teintant par sa rotation la lumière

blanche d'une lampe ou d'un arc, de rouge, de vert, de jaune, etc. Automatiquement, dans ce cas, le jeu musical se doublera de colorations en étroite correspondance avec la hauteur des sons, sans l'intervention d'aucun machiniste.

Ce seul appareil se montre donc capable de se transformer successivement en divers instruments. Or, la technique pour s'en servir ne variant pas, on le conçoit, avec le timbre du son, il en résulte que l'exécutant jouera avec une égale facilité soit du violon, soit de la trompette, soit... de la voix humaine.

Comment en joue-t-il ?

En approchant ou en reculant la main droite de l'antenne verticale, l'artiste agit à la façon du violoniste qui augmente à volonté ou diminue la longueur d'une corde tendue, avec cette différence que la tension préalable, l'accord, ne saurait exister. Ici c'est la distance séparant l'antenne de la main qui constitue cette corde idéale, sur laquelle on obtient naturellement des différences d'intervalles beaucoup plus nombreuses que celles, inégalement réglées, d'un piano. Ce manque de repères, du reste, offre, à ce qu'il nous a paru, un inconvénient, car pour obtenir sans doute une « attaque » irréprochable et qui ne détonne pas avec le piano l'accompagnant, tous les morceaux ont été exécutés en *ut* majeur, et l'un d'eux transposé en ce ton.

La main gauche est placée au-dessus de l'antenne horizontale. Lorsqu'il l'élève ou qu'il l'abaisse, l'exécutant augmente ou étouffe l'intensité du son, disposant là d'une richesse de nuances infinie et qui, cette fois, ne se compare plus avec rien de ce que nous connaissions, car la voix humaine, les autres instruments ne sont pas susceptibles de s'enfler à l'infini ni de diminuer leur volume de sons au-dessous de certaines limites.

Quelques remarques encore. L'oreille n'est plus choquée par ces arrêts, fragmentant obligatoirement l'exécution, qu'impose à un violoniste la manœuvre de l'archet, à un chanteur le besoin de remplir ses poumons, finissant, dans ce dernier cas, une phrase murmurée par une bruyante inspiration. Et surtout l'auditeur est ravi, non seulement par l'exceptionnelle et constante qualité des sons émis, leur beauté pure, leur incomparable variété, allant d'une ténuité extrême à

une ampleur sans bornes, mais encore par l'aisance, la grâce des mouvements de l'artiste. A la place de cette débauche de contorsions, parfois gênante, de cette gymnastique pénible qui souvent donne au spectateur l'impression qu'il assiste à des exercices acrobatiques et altère, par la crainte d'un accident, d'une défaillance physique du virtuose, le plaisir de l'audition, le calme, la quasi-immobilité de l'exécutant, se bornant à des gestes mesurés, doux, naturels, larges de la main gauche, un peu plus nerveux de la main droite, procurent une agréable sensation de repos. L'auditeur n'est plus contraint, pour goûter pleinement le charme d'une belle œuvre, de fermer les yeux à l'agitation désordonnée de l'instrumentiste, ni à la laide vision d'une cantatrice, aux yeux exorbités par l'effort, à la bouche démesurément ouverte, à la poitrine se gonflant de manière grotesque, comme une outre. Il connaît, pour la première fois, la joie d'assister à une féerie musicale d'où un magicien bienfaisant aurait banni toute la laideur.

§

Un autre appareil, présenté dans les mêmes séances et imaginé avant celui dont nous venons de parler par M. Thérémis, appareil dont jouait son assistant, M. J. Goldbert, était influencé — souvenir des pédales du piano — par des mouvements du pied, qui amplifiaient ou diminuaient le volume des sons obtenus par la main droite. Un autre encore, premier en date, comportait un clavier, correspondant à des notes déterminées.

On pouvait ainsi saisir sur le vif cette influence considérable de ce que le baron Alibert considérait comme une « loi primordiale de système sensible » (Bon J. L. Alibert : *Physiologie des Passions*, tome II), cet instinct d'imitation qu'après lui étudia Tarde, et les efforts qu'a coûtés à l'ingénieur russe la difficulté d'échapper à cette tendance.

Il a fallu pour cela qu'il constate lui-même, ainsi que nous avons pu nous en rendre compte lorsqu'il fit fonctionner cet instrument à clavier, la pauvreté, la sécheresse de ce moyen mécanique d'expression dont, au piano, les défauts nous sont dissimulés, car les sons en diffèrent suivant l'exé-

cutant ; les cordes vibrant autrement sous les doigts d'un débutant et ceux d'un virtuose, malgré l'intermédiaire des marteaux. Il est aisé de comprendre qu'avec l'instrument de M. Théremin, privé de cordes, l'influence personnelle de l'artiste s'annule et, en effet, le clavier donne naissance ici à des sons mathématiquement, physiquement bien constitués, mais que l'ingénieur russe qualifie pittoresquement de « morts » : ils sont nets et pourtant désagréables à entendre.

C'est pourquoi il a été amené à recourir à une intervention directe de la main qui, elle, s'agite, se crispe, tremble, en un mot vit et communique sa « vie » aux sons, obtenus cette fois par un accord de la main et de l'oreille.

Cette transformation inattendue, merveilleuse pour les auditeurs, de sons « morts » en sons « vivants », a transporté l'assistance, déçue au premier abord, on doit le dire, lorsqu'elle écouta une émission de notes, exactement musicales, certes, et qui, malgré cela, n'offraient rien de musical. En restituant à l'exécutant son individualité et à la musique jouée le reflet du caractère de l'artiste, comme on a pu s'en apercevoir à la différence de jeu de M. Théremin et de M. Goldberg, l'ingénieur russe a donné à son invention cette « vie », pour employer son expression, sans laquelle elle risquait de ne demeurer qu'une simple curiosité scientifique, du genre de la sirène et de l'harmonica chimique.

Le concert se composait de morceaux tels que l'*Ave Maria* de Schubert, le *Cygne* de Saint-Saëns, une *Elégie* de Glinka jouée sur deux instruments à sonorités de violon et violoncelle par MM. Théremin et Goldberg, accompagnés au piano par M. Daniel Jeisler. Toutes ces œuvres restaient d'un mouvement lent, assez simples, l'inventeur n'étant, on le comprend, que peu musicien et n'ayant eu le temps ni d'écrire une « Méthode », ni de former des virtuoses.

Malgré cela, les assistants furent surpris. En dépit du manque de « difficultés » et de passages « brillants », il eût, en effet, fallu, de l'aveu des spécialistes, des années d'études à un individu bien doué pour réussir une exécution aussi parfaite, aussi délicieusement musicale que celle de *Tu es le repos*, de Schubert, par M. Goldberg, et de l'*Elégie*, de Glinka, que jouèrent les deux ingénieurs.

§

Au résumé, la création de M. Théremin paraît offrir au compositeur une possibilité infinie de ressources, élargissant son champ d'action et le délivrant du joug que lui impose actuellement la médiocrité de nos instruments relativement barbares. Aux amateurs de musique, elle permettrait, après un seul apprentissage, d'user de multiples instruments, renfermés en un seul.

En profiteront-ils ?

Après le succès obtenu par les représentations de la salle Gaveau et de l'Opéra, à ne considérer que la vogue croissante des appareils de T. S. F., on est tenté de prédire à celui de l'ingénieur russe un heureux avenir. Mais la défense des droits acquis par les professeurs et les virtuoses, la composition traditionnelle des orchestres constituent de solides éléments de résistance à la propagation de ce mode nouveau d'expression musicale.

Il faut ajouter à cela la difficulté, rencontrée par son propre inventeur, de le baptiser. Et ceci importe. Les experts commerciaux savent la valeur d'un nom en matière de diffusion et de publicité. Or, comment résumer en un mot, savant ou populaire, ce « nouvel appareil Théremin, qui permet de produire de la musique par le seul mouvement des mains dans l'espace », ainsi que le définit son auteur. De quelle appellation désigner l'exécutant ?

Souhaitons cependant que ces misérables obstacles ne réussissent pas à nous priver d'un peu plus de Beauté, et félicitons M. Léon Théremin d'être parvenu, grâce à son appareil, à donner un sens aux métaphores jusqu'ici hyperboliques, dont on usait trop volontiers pour qualifier de ruissellement de sources vives, tintements de cristal, sonorités argentines — et j'en passe — des vibrations beaucoup plus prosaïques que sa « musique des ondes éthérées ».

GASTON DANVILLE.

CHRONIQUE DE BELGIQUE

La Vie bruxelloise. — Poètes belges : H. H. Dubois : *Les Tentations*, Imprimerie des Arts décoratifs. — J. S. Dongrie : *Poèmes de Labeur*, L'Équerre. — Ch. Conrardy : *L'Orbe du Printemps*, L'oiseau bleu. —