

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 14 (neuvième année)

15 Juillet

1909

Prix de Rome.

Pourquoi imposer aux jeunes musiciens qui aspirent à cette récompense suprême la composition d'une *cantate*, genre inférieur et suranné ? Pourquoi pas un quatuor à cordes ou une pièce symphonique ? Telles sont les doléances de M. Pierre Lalo, dans une de ses récentes chroniques du *Temps*. Je ne les crois pas très justifiées, bien que tout le monde soit d'accord sur la supériorité de certains genres sur la *cantate*.

Il est certain qu'en 1803, lorsque la classe des beaux-arts de l'Institut proposa au gouvernement d'ajouter un prix de musique (ainsi qu'un prix de gravure) à ceux d'architecture, de peinture et de sculpture, on avait sur la musique de pauvres idées qui ne sont plus les nôtres. Il est certain aussi que le programme du concours paraît bien maigre. Voici le texte du règlement :

Art. 25. Le concours consiste à mettre en musique une scène lyrique à trois ou à deux voix, autant que possible inégales. A cette fin, il est ouvert tous les ans un concours de poésie dont le sujet est une scène lyrique, à trois ou à deux personnages. Cette scène devra donner matière à un air ou à un solo plus ou moins développé pour chaque personnage, à un duo et en outre à un trio, si la scène est à trois voix, ainsi qu'à des récitatifs reliant ces différents morceaux.

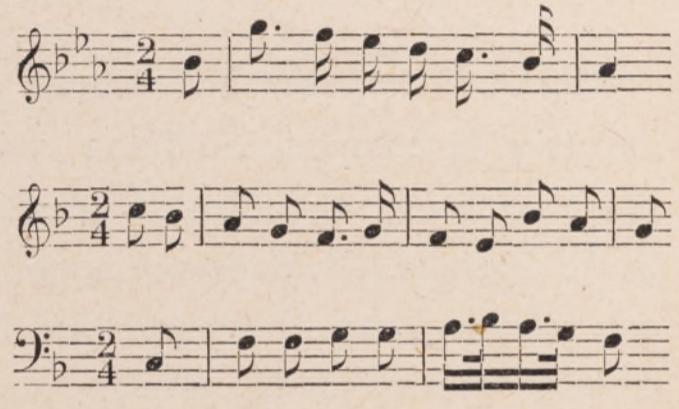
Art. 29. La musique de cette scène, écrite, autant que possible, pour voix inégales, sera précédée d'une introduction instrumentale. Si la scène est à trois personnages, une partie du trio, si le sujet le comporte, pourra être écrite sans accompagnement.

Certes, tout cela manque d'ampleur. Mais songez qu'avant la « cantate » il y a un « concours d'essai » qui consiste : 1^o en une fugue vocale à 4 parties au moins ; 2^o en un chœur à 4 voix au moins, avec orchestre. Songez surtout que si l'on demandait aux concurrents un quatuor à cordes, rien ne les empêcherait de préparer ce quatuor longtemps à l'avance, avec des collaborations diverses. En les obligeant à écrire une musique appropriée à un texte littéraire donné, la cantate assure la sincérité du concours.

Sincérité, d'ailleurs, relative. Alors que de grands compositeurs ont introduit dans des opéras célèbres des mélodies qu'ils avaient dans leurs tiroirs depuis très longtemps, comment supposer que des élèves du Conservatoire s'interdisent les mêmes libertés ?

J'imagine aussi qu'avant de prendre la plume ils adressent une invocation à la déesse Réminiscence !

Ici encore, ce sont les plus grands maîtres qui leur donnent l'exemple. On ne dira jamais assez le rôle que jouent en musique la réminiscence et le pastiche. L'essentiel, dans le discours musical comme dans l'autre, c'est d'avoir de l'adresse. Connaissez-vous le quintette op. 16 de Beethoven ? Voici les thèmes principaux des trois mouvements ; je mets en regard trois autres thèmes de Mozart :

Beethoven 	Mozart 
---	---

(Quintette, op. 16, pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor, 1796.)

(*La Flûte enchantée*, 1791.)

La composition musicale est comme la composition littéraire. Elle suppose beaucoup de lectures antérieures et — chez les candidats au prix de Rome plus encore que chez un Beethoven — une grande provision de thèmes plus ou moins bien assimilés. — J. C.

Notre supplément musical : la « Belle Arsène », de Monsigny.

Soucieuse de procurer à ses lecteurs la facilité de prendre une connaissance complète de certaines œuvres musicales, intéressantes soit pour l'histoire de l'art français, soit pour leur charme et leur beauté propres, la *Revue musicale*, qui achevait dernièrement la publication de l'*Uthal* de Méhul, puis celle d'un recueil inédit de danses du xvi^e siècle conservé à Munich, commence aujourd'hui celle de la *Belle Arsène*, de Monsigny.

La *Belle Arsène* est une des œuvres les plus gracieuses et les plus significatives de ce musicien si sincère et si touchant. C'est une sorte de féerie en plusieurs tableaux, inspirée d'un conte de Voltaire. Le livret, agréable et bien écrit, est de Favart. Il serait assez inutile d'en narrer le sujet en détail puisque nos lecteurs auront bientôt en mains la partition tout entière, laquelle, est-il besoin de le dire ? ne se trouve nulle part ailleurs.

La *Belle Arsène* fut représentée pour la première fois à Fontainebleau pour le service de la Cour par les comédiens italiens ordinaires du roi, le 9 novembre 1773. Le 14 août 1775, elle affrontait, à Paris, le jugement du grand public. Le *Mercure Galant* de septembre en rendait compte en ces termes : « Cette « pièce est écrite avec délicatesse, elle offre un spectacle varié et agréable.

« La musique fait honneur au génie de M. Monsigny ; il y a des airs, entre autres un trio, charmants ; M^{me} Trial joue et chante à merveille le rôle de la belle Arsène, M^{me} Moulinghen celui de la fée et M^{lle} Le Feyre celui de la statue animée. M. Michu se distingue par son jeu et par son chant dans le rôle d'Alcindor. Le Charbonnier ne pouvait être mieux rendu que par M. Nainville. »

Nos lecteurs ratifieront les éloges décernés au compositeur. Sans doute ne faut-il pas chercher dans son œuvre les qualités de facture, d'ingéniosité, de profondeur, que nous exigeons de la musique moderne. Nous nous sommes déjà expliqués à ce sujet dans la note consacrée à Monsigny, ici même, le 15 décembre 1897. Ne lui demandons que les qualités qu'il possède : la sincérité, l'expression, la sensibilité. Elles sont déjà par elles-mêmes assez rares et assez belles.

H. Q.

Les concours du Conservatoire.

Dans leur ensemble (et sauf quelques réserves qui ne sont pas imputables aux méthodes d'enseignement), ces concours sont très satisfaisants. Remarquez bien qu'un résultat contraire serait peu vraisemblable. En effet, les élèves qui concourent ne sont admis à l'honneur de cette « épreuve » — c'est bien le mot juste ! — qu'après un examen qui fait un triage entre les bons et les médiocres ; et tous les élèves du Conservatoire, d'une façon générale, n'ont commencé leurs études qu'après avoir triomphé dans un concours initial. C'est là ce qui distingue notre grande École nationale de musique de tous les établissements plus ou moins similaires de l'étranger. Dans les conservatoires allemands, par exemple, on entre un peu comme dans un moulin : il suffit de payer une somme fixée d'avance, moyennant laquelle on promet de transformer le candidat, au bout de trois ou quatre ans, en pianiste virtuose, en chanteur émérite, ou en compositeur. C'est quelque chose de comparable à certaines « boîtes à bachot ». Au Conservatoire de Paris, bien au contraire, les études sont gratuites. Quand on entre, il faut payer avec du talent ou de bonnes dispositions naturelles, et non avec de l'argent. Aussi, grâce à cette clientèle *select*, les études se maintiennent-elles à un niveau très élevé. On a dit souvent — et avec grande justesse — que notre Conservatoire était le premier du monde par la valeur de ses élèves ; n'en cherchez pas la principale raison ailleurs que dans ce fait : la gratuité des études, le concours comme mode d'admission et, par conséquent, le droit, pour les professeurs, de ne recevoir, dès le début, que des élèves d'élite.

Je laisse aux journaux quotidiens le soin d'entrer dans le détail, et de donner la caractéristique de chaque candidat (sans oublier sa photographie !) Un périodique s'expose forcément à des redites superflues en voulant suivre un programme d'« informations » ; la *Revue musicale* se doit à elle-même de voir les choses de plus haut et de traiter surtout les questions de principe. Aussi bien, les jeunes gens que nous avons entendus, et dont l'âge varie entre 14 et 25 ans, n'appartiennent pas encore à ce qu'on est convenu d'appeler « la critique ». Il serait également injuste et dangereux de les accabler sous des reproches ou des éloges qui, les uns comme les autres, seraient prématurés.

Une chose m'a frappé dans les concours de chant, et ici se placent les réserves que j'annonçais en commençant : c'est la rareté de plus en plus grande de la bonne matière première. L'enseignement me paraît très bon (sauf le cas d'une jeune fille à qui on fait chanter les contralti, alors qu'elle n'est qu'un soprano dramatique), mais la nature fournit de moins en moins de bons organes. La plupart des voix sont d'un métal médiocre ; et quelques-unes chevrotent déjà fâcheusement. Que sera-ce dans quelques années ! Les causes de ce fait sont d'ordre sociologique, trop complexes et trop nombreuses pour qu'on entreprenne de les énumérer. Il y a heureusement quelques exceptions. Une des émotions vraiment artistiques de la journée du 3 juillet nous a été donnée par M^{me} Amoretti, élève de M. Engel, qui, avec une justesse et une netteté parfaites dans l'agilité des vocalises, a chanté un air délicieux de Haendel (*Judas Machabée*). Là, tout fut exquis : et l'interprète et la musique interprétée, — infiniment plus fraîche, plus vive d'allure, plus agréable et plus jeune que telle composition vocale du xx^e siècle !... M^{me} Daumas, quoiqu'ayant partagé les honneurs du premier prix (air du *Freischütz*) avec M^{me} Amoretti, et malgré l'éclat de son réel talent, n'a pas produit la même impression. Parmi les hommes, MM. Coulomb (air du *Messie*), Combes (*Boris*), Ponzio (air d'*Iphigénie*) ont obtenu les premiers prix : ce sont des chanteurs très bien doués que nous aurons plaisir à retrouver plus tard.

Le public a ratifié ces hautes récompenses ; mais violemment, brutalement et longuement, il a protesté contre la décision du jury qui n'a pas mis à sa vraie place M^{me} Panis. MM. Fauré, Messager, Debussy, Dukas, Bruneau, Lalo, Erlanger, de la Nux, Broussan, Dufranne, Escalaïs, de Constant, Bernheim, Bourgeat, qui componaient l'aréopage, se sont fait couvrir d'injures et de coups de sifflets, parce que, dans le prononcé du jugement, ne parut pas tout de suite ce nom de Panis que tout le monde attendait. La voix de cigale enrouée de l'honorable Président fut impuissante, comme sa cloche, à dominer l'orage...

Il y a quelques jours, un membre du jury, qui écrit dans un grand journal du soir, se vengeait avec non moins de cruauté, en disant que, dans les concours du Conservatoire, le public est « invité », c'est-à-dire « toléré », et qu'en ces circonstances si délicates, où il se permet de rire et d'applaudir, il se conduit comme un « goujat, stupide et sans cœur ».

Ce sont là de bien gros mots. Auber, qui a vu des orages violents, ne se fâchait jamais ; et il avait raison. Une grossièreté, à supposer qu'il faille l'appeler ainsi, justifie-t-elle une autre grossièreté ? Sans doute il serait bon que, là comme à la cour d'assises (celle d'autrefois), le public observât une neutralité absolue, s'abstînt de manifester et laissât à des juges dont tout le monde reconnaît la compétence et l'autorité le soin de prononcer. Mais cela n'est pas possible. Il y a des lois physiologiques plus puissantes que tout. Si un ténor manque son entrée par un faux pas, ou si, étant un peu gros, il tombe en voulant se mettre à genoux pour une déclaration, aucune force n'empêchera des hommes assemblés de rire ; de même, devant le spectacle inattendu de la beauté, rien au monde ne les empêchera de battre des mains et de faire entendre des exclamations d'enthousiasme. En pareils cas, il n'y a ni règlements ni bienséances qui tiennent ; et on ne songe nullement, avant de manifester, à se retourner vers le jury qui est là-haut, dans une loge du balcon, pour savoir si on est d'accord avec lui. D'instinct, en vertu d'un réflexe irrésistible, on mani-

feste. D'ailleurs, en matière de théâtre, il n'y a rien au-dessus du public ; il est roi. On lui dit : « Tu oublies que tu es simplement toléré » ! Entre nous, je crois que plusieurs membres du jury seraient les premiers punis s'ils avaient à siéger dans une salle vide. Ils aiment beaucoup leur fonction, et ce n'est pas, à en juger par certains indices, pour des raisons d'ordre purement artistique. Eux aussi se sentent en scène, ou veulent y être, en attirant sur eux au moins la moitié de l'intérêt du spectacle ; je n'insiste pas.

Le concours de piano a été excellent. On n'eut, j'imagine, que l'embarras du choix pour décerner les récompenses obtenues en majorité par les élèves de la classe du maître L. Diémer. Si M. Schmitz n'obtint, à l'unanimité d'ailleurs, qu'un second prix, une nuance difficile à saisir pour moi le sépare de MM. Ramondou, Gallon et Ciampi, titulaires heureux du premier prix. Tous ces jeunes gens sont déjà des artistes, d'une technique très avancée et d'une réelle autorité. Ils avaient à interpréter le *Carnaval* de R. Schumann : œuvre extrêmement pittoresque, expressive et colorée, rappelant parfois la manière de Chopin, mais originale, pleine de fines nuances, — souvent ironique et comique, tournant à la parodie, ce qui est rare chez Schumann ! — et d'une difficulté raisonnable. J'ai à signaler ici un autre trait de brutalité. Pourquoi les professeurs du Conservatoire se sont-ils permis de déranger cette composition ? Qu'ils aient supprimé certaines parties pour réduire l'ensemble à 17 minutes d'exécution, on ne saurait les en blâmer ; mais de quel droit ont-ils changé l'ordre des numéros dans cette suite de jolis tableaux de genre ? Après telle pièce que termine une modulation très douce, on doit reprendre la *Valse allemande* ; ces messieurs en ont jugé autrement ; ils ont remplacé la valse par la *Marche des soldats de David*. C'est très fâcheux. Je croyais que l'ère des tripotouillages était définitivement close. J'ai le regret de constater qu'il n'en est rien.

Excellent fut aussi le concours de violon, conformément à une tradition que je suis heureux de voir se maintenir avec éclat. Des professeurs tels que MM. Nadaud, Lefort, Berthelier, Rémy, en ont tout le mérite. A trente-cinq concurrents chargés d'interpréter l'*andante* de la troisième sonate pour violon seul de J.-S. Bach et le *finale* du concerto de Mendelssohn, le jury a décerné cinq premiers prix, sept seconds prix, quatre premiers accessits et quatre seconds accessits... en tout vingt nominations ! Il y a quelque chose de touchant à voir la somme énorme de travail, de conscience professionnelle et de réel talent que représente un tel concours. J'en puis dire autant du concours de violoncelle, dont le thème était encore une pièce de Bach (*sarabande* de la suite en ré mineur avec le *finale* du concerto d'Ed. Lalo) : sept prix et sept accessits furent justement décernés aux élèves des maîtres Loeb et Cros Saint-Ange. En passant, j'applaudis des deux mains au choix des morceaux imposés. Une des caractéristiques heureuses des concours de cette année est la grande place que tiennent sur les programmes les noms de Bach, de Haendel, de Beethoven (alors que dans le concours de déclamation le nom de Molière n'a paru qu'une fois !).

Médiocres, en revanche, — et quelquefois pires, — furent les concours d'opéra et d'opéra comique. Il n'en saurait être autrement, sauf de rarissimes exceptions. Ces jeunes gens reproduisent mécaniquement des effets (?) appris. Pas d'imprévu, peu d'autorité. Plusieurs sont de Toulouse ! Il est comique de les voir forcer leur voix et se faire une diction tout artificielle pour déguiser un fâcheux assent !

Des autres concours j'aime mieux ne rien dire. La contrebasse est un instrument d'accompagnement à l'orchestre. La faire entendre en solo, c'est l'inviter à dénaturer son rôle ; et c'est ce qui arriva. Les autres concours furent, certes, brillants, mais de peu d'intérêt, parce que les groupes de concurrents avaient tous été formés par un maître unique : les cors par M. Brémond ; les cornets, par M. Mellet ; les clarinettes, par M. Mimart ; les flûtes, par M. Hennebains ; les trompettes, par M. Frankin ; les trombones, par M. Allard : tous, d'ailleurs, maîtres d'élite et virtuoses éprouvés.

Un dernier mot. Certains « critiques » se sont plaints de n'avoir reçu qu'un billet d'invitation, alors que les membres du Parlement étaient mieux servis. — « Croyez-vous, disent-ils sérieusement, que ce soit pour notre plaisir que nous sommes là ? » — Je ne comprends pas. Si ces « critiques » s'acquittent d'une tâche pénible, ils doivent peu regretter que le nombre des billets soit réduit. Quant au Parlement, c'est lui qui vote les fonds pour les cours *gratuits* du Conservatoire. Il mérite des égards.

E. DUSSELIER.

Les sources d'inspiration de la « Flûte enchantée », de Mozart.

Il ne s'agit point ici de chercher à dire quelque chose de nouveau au sujet de la musique de Mozart ni de dissiper, une fois de plus, sur sa valeur esthétique, sur la perfection d'un art qui ne fut jamais surpassé, ou sur le charme souverain qui se dégage de ces mélodies vieilles de plus d'un siècle et qui n'ont rien perdu de leur fraîcheur ni de leur puissance d'émotion. Plus de cent ans — et tant de révolutions musicales accomplies ! — nous en séparent, et l'on dirait cette partition écrite d'hier. Ou plutôt non !... car notre musique, celle d'hier comme celle d'aujourd'hui, si elle a produit des chefs-d'œuvre et qui resteront, a perdu, hélas ! (pour jamais peut-être) cet air d'heureuse spontanéité, ce naturel inimitable qui n'appartient qu'à Mozart. Ce n'est plus dans la joie que nos jours se conçoivent et s'achèvent les œuvres grandes et fortes. La beauté suprême, si le musicien parvient à l'incarner dans son rêve, il ne l'atteint et ne la réalise qu'au prix d'efforts cruels. Elle gardera, en sa plus haute splendeur, comme un mélancolique souvenir des souffrances et des angoisses dont elle fut payée.

Si on le compare à tel ou tel maître de notre temps, Mozart semble un génie à qui l'effort était étranger. S'ensuit-il nécessairement qu'il produisit sa musique d'instinct, avec l'inconscience d'une force de la nature ? N'a-t-il jamais réfléchi sur son art ? Se peut-il qu'il ne doive rien qu'à lui-même, sans avoir rien tiré du labeur de ceux qui l'avaient précédé ?

Personne n'est assez ignorant de sa vie ni de l'histoire de l'art pour oser se l'imaginer. Nous savons tous que les plus beaux génies, les plus véritablement créateurs, ceux dont l'originalité apparaît la plus éclatante et la plus manifeste, ne sauraient être ce qu'ils sont, si personne avant eux n'avait défriché la voie où

ils s'élançant à la découverte d'horizons agrandis. Un artiste, quel qu'il soit, n'invente jamais rien de toutes pièces. Et le mérite des plus grands est assurément moins de découvrir quelque chose que de vivifier de leur souffle les pensées ou les formes que d'autres avant eux avaient plus ou moins esquissées.

Ce travail second d'assimilation et de transfiguration intérieure, il est assez facile, pour des contemporains, d'en saisir les traces. Mettre en évidence les sources où un musicien de nos jours a puisé, cela ne demande que de la méthode et l'esprit d'analyse. Car, parce qu'ils ont vécu près de nous, nous savons, à peu de chose près du moins, quelles musiques ils connurent et pratiquèrent, quels furent les maîtres nés avant eux qu'ils aimèrent et qu'ils étudièrent. Ces maîtres, ces musiques, ne sont pas tellement anciens, qu'il ne soit aisé de s'y reporter et de tirer de cette étude la confirmation de conjectures probables.

Quand il s'agit d'un Beethoven, d'un Mozart, d'un Haydn (pour ne pas remonter plus haut), les recherches deviennent plus chanceuses et plus ardues. Que savons-nous des œuvres dont s'est nourrie la jeunesse studieuse de ces grands hommes ? Que connaissons nous au juste des compositions de tel ou tel de leurs contemporains, fameux en son temps et tenu pour un maître, oublié aujourd'hui ou connu, tout au plus, des seuls érudits ? Alors même que nous pourrions réunir une liste plus ou moins copieuse de noms plus ou moins significatifs, ce ne serait que des noms et rien de plus. Ou du moins le travail qu'il conviendrait d'entreprendre pour en faire autre chose dépasserait de beaucoup le plaisir de contenter par le détail une curiosité qu'il vaut mieux résERVER à de plus utiles entreprises.

En un mot, pourrait-on entreprendre, à propos de Mozart par exemple, en ce qui regarde la *Flûte enchantée*, l'analyse qui, le 15 juin dernier, ici même, était appliquée aux sources d'inspiration de la *Carmen* de Georges Bizet ? Je ne pense pas que ce fût très facile, si du moins l'on voulait préciser. Ce qui peut se faire cependant sans trop grand effort d'érudition, c'est essayer de déterminer à quelle école, à quel courant d'inspiration, populaire ou savante, peuvent être légitimement rattachés divers morceaux de l'immortelle partition. Vouloir aller plus loin, citer des noms, rapprocher telle phrase de Mozart de telle autre d'un maître plus ancien, serait plus qu'imprudent, sinon tout à fait impossible. Je n'aurai pas cette témérité et j'entends me borner à une classification très générale.

On l'a remarqué depuis longtemps, la *Flûte enchantée* annonçait en quelque sorte dans l'œuvre de Mozart une évolution caractéristique. Jusqu'alors, le compositeur avait écrit ses grands opéras sur un texte italien et sa musique était restée, elle aussi, étroitement apparentée à l'art de ce pays. Que l'on ne prenne point ceci pour un reproche, ni pour un signe d'infériorité. Musique italienne, aujourd'hui, cela veut dire, pour beaucoup, musique médiocre, frivole tout au moins et tout à fait étrangère au grand style et au grand art. Il faut s'entendre. Cette assimilation peu flatteuse, il n'y a pour la justifier que trop de partitions italiennes, modernes ou non. Mais le privilège d'écrire des compositions dénuées de mérite n'appartient pas spécifiquement aux Italiens. Et si l'on a, *a priori*, au nom d'une dramaturgie transcendante, dénié toute valeur et toute convenance à leur façon, fort contestable, je l'avoue, de concevoir le théâtre lyrique, ce n'est pas une raison pour condamner tout en bloc. La superbe de l'esthétique wagnérienne est déjà elle-même passablement battue en brèche.

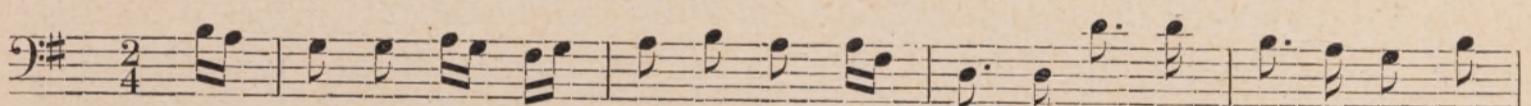
En ses temps de splendeur, je pense que peu de wagnériens eussent voulu s'en servir contre *Don Juan* ou les *Noces de Figaro*. Avec les esthéticiens, gens subtils et raisonneurs spécieux, il y a toujours, heureusement, moyen de s'entendre.

Quoi qu'il en soit, considérer l'auteur de ces deux chefs-d'œuvre comme un compositeur italien, le premier de tous assurément, cela pouvait fort bien se dire et se défendre. Puisqu'il acceptait les formes italiennes, les coupes d'airs et de morceaux, les traditions du récitatif de l'*opéra seria*, pourquoi vouloir l'isoler tout à fait de l'école où ces procédés avaient pris naissance et s'étaient développés ? Après la *Flûte enchantée*, une pareille assimilation n'est plus possible. L'œuvre annonce la naissance d'un art nouveau. Par certains côtés, elle fait si clairement pressentir la voie dans laquelle les compositeurs germaniques vont désormais chercher l'expansion de leur tempérament, que personne, jamais, n'a pu s'y méprendre. L'opéra allemand est né et Beethoven, le premier, l'a su reconnaître. *Fidelio*, le *Freyschutz*, *Euryanthe*, tout le romantisme musical à qui le xix^e siècle réserve une floraison si magnifique, sont en germe dans la féerie que Mozart illustra de sa divine musique.

Comment Mozart a-t-il procédé pour l'élaboration de cette nouvelle forme ? Il se peut que les circonstances dans lesquelles l'œuvre fut composée, le caractère à la fois comique, trivial et prétentieusement symbolique du livret de Schikaneder n'aient pas été sans influence.

Mais il y eut aussi, chez le maître, un effort conscient que certaines pages de ses œuvres antérieures, *Idoménée* par exemple, laissent déjà pressentir.

En se réservant dans sa pièce le rôle de Papageno, qu'il entendait devoir être fort important, Schikaneder introduisait dans le drame tout un côté grotesque et bon enfant où il se flattait sans doute de trouver un élément de succès assuré. Mozart ne pouvait faire autrement que le suivre et, pour toute cette partie de son travail, puiser largement à la source populaire. Il écrivit donc plusieurs morceaux, dont son génie sut faire quelque chose qui n'était pas tout à fait indigne de lui, en reproduisant les accents un peu canailles, d'une aimable vulgarité au moins, des chansonnettes légères dont les Viennois raffolaient. Tout le rôle de Papageno et celui, très court, de Papagena, celui de Monostatos aussi, sont conçus dans cette note :



Der Vogel-fän- ger bin ich ja, Stets lus- tig hei- sa hop-sa sa! Ich



Vo- gel- fän- ger bin bekannt, Bei Alt und Jung in ganzen Land.

La partition appelle *lied* ce gai refrain de guinguette. Rien de mieux. Mais gardons-nous d'interpréter ici le mot dans le sens que nous lui donnons d'ordinaire. La chanson de Papageno, avec ses exclamations comiques *Heisa hopsasa*,

avec son petit effet d'écho, amusette puérile, réalisé par la flûte de Pan que l'oiseleur porte au col :

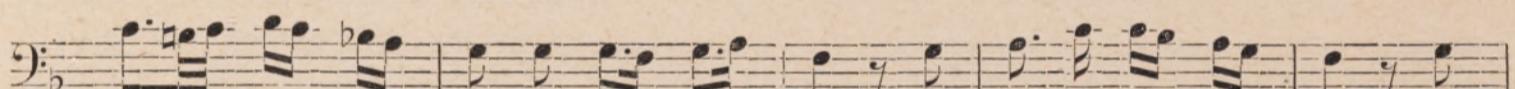


c'est bien un lied si l'on veut, une chanson populaire, mais une chanson populaire de la banlieue d'une grande ville : un refrain d'opérette ou de café-concert. Art populaire, soit, mais un peu spécial tout de même.

La seconde chanson de Papageno (n° 20 de la partition) est tout à fait du même genre, un peu plus vulgaire même peut-être. Mais, entendons-nous, cette vulgarité reste toujours telle qu'un maître seul qui veut s'égayer un instant y pouvait atteindre sans déchoir :



Ein Mädelchen o-der Weib- chen wünscht Pa-pa- ge- no sich, O, so ein sanftes



Tæub- chen wær' Se- lig- keit für mich wær' Se- lig- keit für mich, wær'



Se- lig- keit für mich.

Le bon public de faubourg qui pendant 150 représentations de la *Flûte enchantée* vint remplir sans se lasser la salle du théâtre *Auf der Wieden* croyait reconnaître là le style des mélodies sans façon dont il se régalait d'ordinaire. Qui sait même si Mozart ne s'est pas contenté de reproduire, à peu près tel quel, quelque refrain alors à la mode ?

Tous les passages comiques de la pièce ne sont pas rendus exactement dans ce goût. Il en est quelques-uns d'une musicalité plus fine, moins poussée à la charge et où le souvenir de la muse débraillée de la grande ville s'atténue jusqu'à devenir presque imperceptible. Le joli carillon au son duquel dansent les esclaves de Monostatos est de ceux-là. C'est un rien, sans doute. Mais les sons du magique glockenspiel de Papageno n'ont plus rien de vulgaire :





Ailleurs, et en beaucoup d'endroits, Mozart imite visiblement le style bouffe de ces légers intermèdes italiens qui, bien plus peut-être que les grands opéras, faisaient connaître partout le nom et la gloire des maîtres transalpins. Cette reproduction spirituelle, il la réalise partout avec un rare bonheur. Rien de plus bouffe, au sens italien du mot, que le duo de Papageno et de Papagena dans le finale du 2^e acte, avec ses effets syllabiques, ses répliques successives passant tour à tour, sur des paroles différentes, d'une voix à l'autre. La conclusion surtout est caractéristique :

Toute la musique que chantent soit seules, soit avec d'autres personnages, ces trois mystérieuses suivantes de la Reine de la Nuit, les trois « Dames », comme le livret les appelle sans plus s'expliquer, se rattache à cette même inspiration gracieuse et spirituelle des œuvres de demi-caractère italiennes. Ce que Mozart y a mis du sien, c'est ce qu'il a ajouté partout dans ses œuvres : une mélancolie légère, mais exquise, qui tendrement s'atténue en sourire.

Ailleurs, il semblerait même que le compositeur ait emprunté quelque chose à la sensibilité conventionnelle sans doute, mais touchante, de certaines ariettes françaises. Cela n'aurait rien qui doive beaucoup surprendre. Encore qu'il ait, dans ses lettres, montré toujours beaucoup de malveillance à notre musique, Mozart ne laissait pas de la connaître assez bien. Je veux dire, du moins, celle qui constituait le répertoire de l'Opéra-Comique. Il avait dû en entendre passable-

ment pendant son séjour à Paris en 1778. Il a possédé jusqu'à sa mort, en sa bibliothèque, diverses partitions de cette école, des œuvres de Grétry notamment. En outre, d'autres Allemands avant lui s'étaient essayés à imiter cette musique. Le théâtre de la cour représentait volontiers des opéras comiques français. Gluck en écrivit un certain nombre, sur des paroles françaises, bien entendu. Et tout le menu répertoire du *Singspiel* national, de l'opérette allemande où s'illustrait le compositeur Adam Hiller, s'était grandement inspiré des traditions françaises. Quoi qu'il en soit, tels morceaux de la *Flûte enchantée*, par exemple l'air de Pamina au 2^e acte (n° 17), apparaissent d'une sensibilité assez proche de celle qui rendait touchants les jolis airs de nos opéras comiques. Une mélodie douce et coulante, expressive sans trop appuyer, de l'émotion, de la vérité, juste ce qu'il en faut pour qu'on prenne un instant au sérieux le récit du personnage en scène sans aller jusqu'à ravir le spectateur hors de soi-même, on trouvera tout cela dans les bons endroits de Grétry. On le découvrira aussi, réalisé avec un art autrement supérieur, dans la romance de Pamina, qu'il faut se garder d'interpréter dans un sentiment trop pathétique, si l'on tient à lui laisser son caractère véritable :

Andante

Ach, ich fühl's es ist verschwunden e-wig hin mein gan-zes
Glück e-wig hin der Lie-be Glück.

Une sensibilité un peu plus profonde, moins à fleur de peau, quelque chose en même temps d'un peu puéril dans la sincérité de l'émotion qui demeure quand même communicative, rattache étroitement au *lied* allemand proprement dit le duo charmant de Papageno et de Pamina (n° 7). Au reste, la coupe de ce duo est tout à fait celle du *lied*. Deux reprises symétriques, la première répétée, forment un couplet. Il y en a deux, plus une courte coda pour finir, qui sert ici à assurer l'unité de ce petit ensemble, plus organisé ainsi que ne le serait, sans cela, une simple chanson populaire. Tel qu'il est, ce morceau est bien allemand. L'inénarrable popularité qui fut toujours la sienne chez nos voisins en est une preuve manifeste :

Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herz nicht.

S'il fallait maintenant démontrer quelle profonde influence les grandes œuvres de Gluck ont exercée sur Mozart, il suffirait de feuilleter au hasard la partition de la *Flûte enchantée* pour s'en être convaincu. Malgré la différence d'âge entre les deux maîtres, comme c'est à la fin de sa carrière seulement que Gluck écrivit ses compositions les plus significatives et celles-là seules que la postérité a retenues, ils se trouvaient en somme contemporains tout à fait. En son second séjour à Paris, Mozart avait pu voir jouer *Armide*, *Alceste*, *Orphée* et *Iphigénie en Aulide*. Il ne cessa jamais depuis lors d'étudier ces partitions. On retrouve dans presque toutes ses compositions des traces de cette admiration féconde, dans la *Flûte enchantée* plus qu'ailleurs peut-être. L'introduction du premier acte, le chant déclamé de Tamino (avant l'arrivée des trois Dames) sont purement gluckistes. Il y a des accents, des mouvements analogues dans *Orphée*, dans la ritournelle et l'air d'Eurydice *Fortune ennemie*, par exemple. La parenté des deux inspirations est manifeste. Celle de Mozart profite seulement du bénéfice d'une technique d'orchestre assurément très supérieure.

Allegro

p f

etc.

Bien d'autres passages se rattachent aussi nettement à la tradition gluckiste sans que — est-il besoin de le redire? — il s'agisse aucunement d'imitation servile. Citons l'air de Tamino (n° 3), non pas tant pour le caractère du thème que pour certains détails de développement; tout le finale du premier acte, avec la fluide et immatérielle apparition des trois génies (1), le monologue de Tamino

(1) Ne pas oublier de remarquer dans ce morceau un détail génial de réalisation qui n'appartient qu'à Mozart: le *sol* tenu par les instruments à vent pendant toute la durée de la phrase. Cette note immobile accentue de façon frappante le caractère surnaturel de ces apparitions, flottant immobiles dans l'air obscurci du soir, en la mise en scène originale. Voici le début de la ritournelle:

Larghetto

quand il va frapper à la porte des temples, son dialogue avec le prêtre, les chœurs et la scène dernière.

Faut-il oublier l'admirable marche des prêtres au début du second acte, où respire un souvenir ému de la marche religieuse d'*Alceste*? Ce morceau célèbre figurait déjà dans *Idoménée*, en une version moins parfaite que celle-ci. Et *Idoménée* date justement de 1779, l'année qui suivit le séjour de Mozart à Paris, où il avait précisément entendu *Alceste* à l'Opéra :



Assurément son admiration pour l'opéra français de Gluck (1) contrebalançait fortement alors dans la pensée de Mozart le culte qu'il avait eu jusqu'alors pour l'art italien. On ne peut sans doute contester quelle part prépondérante la musique d'outre-monts a prise dans la formation de son génie, surtout envisagé au point de vue mélodique. Mais, dans la *Flûte enchantée*, puisqu'il a renoncé aux coupes d'airs traditionnelles de l'*opera seria* comme à l'architecture majestueuse, un peu conventionnelle des grands finales, on n'aurait à citer que bien peu de morceaux qui se puissent directement rattacher à l'école italienne. Tout au plus les deux grands airs de la *Reine de la Nuit*. Ce ne sont pas les meilleurs, encore que le second, avec ses grandes vocalises furieuses et sa verve véhemente, ne manque ni de pathétique ni d'ampleur.

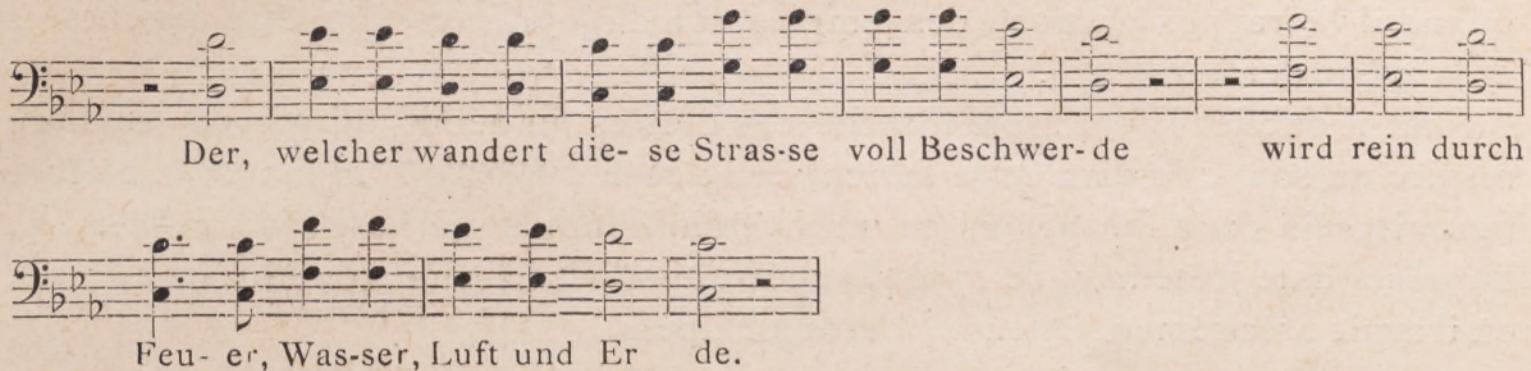
Il ne reste plus à citer, pour être à peu près complet, que quelques pages encore, les plus belles et les plus significatives de l'œuvre tout entière, en tout cas les plus rares et telles qu'il n'est peut-être pas d'autre exemple de cette forme dans la musique dramatique. C'est la seconde scène du grand finale, celle qui précède et annonce les épreuves de l'initiation que Tamino vient affronter. Deux hommes mystérieux apparaissent, casqués, cuirassés, une épée flamboyante à la main, (mise en scène que ne reproduit point, il est vrai, l'Opéra-Comique). Ils profèrent solennellement les paroles suivantes :

« Celui qui va parcourir cette voie périlleuse doit être éprouvé par le feu, l'eau, l'air et la terre. S'il sait surmonter les terreurs de la mort, celui-là, de la terre, va s'élancer vers le ciel. »

C'est sur la mélodie, austère et rude, d'un vieux choral du XVI^e siècle, attribué à Wolf Heintz, que les hommes cuirassés chantent en octaves le terrifiant avertissement :

(1) Il ne faut peut-être pas négliger de faire remarquer que l'ouverture de la *Flûte enchantée* (laquelle porte d'ailleurs le nom d'*Ouverture* au lieu de celui de *Sinfonia* dont Mozart avait usé jusqu'alors) est conçue sur le plan des anciennes ouvertures françaises : un morceau grave, suivi d'un allegro fugué rapide. Le thème de cet allegro reproduit exactement, on le sait, celui d'une sonate de Clementi.

Inutile de dire l'importance et le prix de cette admirable fugue, interrompue au milieu de son développement par l'évocation pittoresque de la sonnerie solennelle des cors des prêtres du temple.



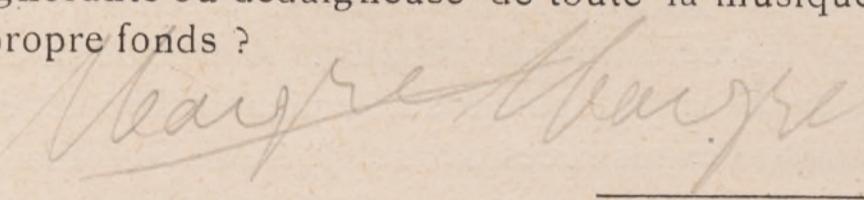
Et le caractère grandiose et sinistre du thème s'augmente encore par l'accompagnement en contrepoint figuré à quoi Mozart l'a superposé. L'effet de ces phrases fuguées, écrites dans un style sévère qui n'était pas celui dont il aimait d'ordinaire à se servir, est ici saisissant :

The image shows two staves of musical notation, likely for organ or harpsichord, illustrating dense counterpoint. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features complex sixteenth-note patterns. The word "etc." is written near the end of the second measure of the top staff, indicating that the pattern continues.

Ce travail d'imitations serrées sous un plain-chant en larges notes, c'est l'écriture des chorals de Bach. Les œuvres pour le clavier du grand cantor, Mozart les avait assidûment pratiquées dans la collection qu'en avait formé le baron van Swieten, avec qui il était lié. Et dans son voyage à Leipzig, il avait entendu exécuter à la Thomas Schule, sous la direction de Doles, au moins le grand motet à huit voix *Singet dem Herrn ein neues Lied*. « Enfin, voici du nouveau, s'était-il écrit, et j'apprends ici à connaître un art que j'ignorais encore ! » Admirons dans la *Flûte enchantée* le résultat visible de cette révélation.

Est-il bien nécessaire de poursuivre cette analyse et de chercher entre tous les morceaux de la partition et telles ou telles autres compositions d'un maître d'autrefois des rapports qu'on peut soupçonner *a priori*? Je ne le pense point. Ce travail risquerait d'entraîner à des développements excessifs. Et c'est assez d'avoir signalé, sans trop insister, les quelques sources d'inspiration auxquelles Mozart a puisé. S'il a dans la *Flûte enchantée* détourné quelque peu ses regards, un instant, des modèles italiens dont il s'était contenté naguère, il n'a pas négligé, on l'a vu, ce que l'art de son temps lui offrait de plus significatif, ni même ce que la musique légère pouvait présenter de curieux ou simplement d'agréable. Les légères chansonnettes viennoises, un peu triviales, mais d'esprit bon enfant, le comique plus fin et plus musical de l'intermède bouffe italien, la

sentimentalité allemande du *lied* germanique, la sensibilité délicate, un peu mièvre parfois, mais si sincère, des ariettes de l'opéra comique français, le grand style dramatique à l'antique, déjà teinté de romantisme, des drames lyriques de Glück, la langue austère et profonde des chorals figurés de Bach : de tout cela il entend faire son profit. Il imita tour à tour ces formes diverses et d'inégale beauté. Et comme un grand maître seul peut le faire. Car, de ce qu'elle rappelle tel style ou tel autre, sa musique ne cesse jamais d'être sienne. Mais que pourrait être l'originalité, même celle d'un Mozart, si elle prétendait demeurer ignorante ou dédaigneuse de toute la musique pour ne rien tirer que de son propre fonds ?



HENRI QUITTARD

Schiller (1759-1805) et la musique.

(*Thèse de doctorat présentée à la Faculté de philosophie de l'Université de Greifswald, par M. Hans Knudsen, de Posen*) (1).

Tout ce qui touche aux idées d'un grand poète est intéressant ; et un sujet comme celui-ci est une occasion d'étudier, en une personnalité de choix, certains rapports de la poésie et de la musique.

Il s'agit pour M. Knudsen d'établir à propos de Schiller le bien-fondé du jugement porté par Gerhart Hauptmann en 1905 : « La musique pénètre profondément son être et les maîtres en cet art s'imprégnèrent du plus profond de son esprit. » S'inscrivant donc en faux contre l'assertion même de Schiller qui disait à Goethe : « En matière de musique, j'ai peu de compétence et je n'y comprends pas grand'chose », l'auteur de la thèse divise son travail en quatre parties. Il étudie : 1^o la musique dans la vie de Schiller ; 2^o les considérations esthétiques et philosophiques de Schiller dans le domaine de la musique ; 3^o les rapports de la poésie et de la musique dans l'œuvre du poète ; 4^o les métaphores emprunées par Schiller au langage musical.

Les citations habilement rapprochées, les contestations ingénieusement réfutées des témoignages peu favorables à sa théorie, les conclusions très précises tirées des moindres indices confèrent à l'ouvrage une force de conviction communicative. On en arrive à se demander si Schiller, à défaut d'un talent d'exécutant, n'a pas possédé l'intuition et, dans une certaine mesure, la connaissance de l'art musical. En tout cas, Schiller, qui n'a pas eu de pensées musicales, a souvent réfléchi aux conditions, aux effets, aux moyens, aux limites de la pensée musicale. M. Knudsen a le mérite de le démontrer.

1^o Schiller a quelque peu pratiqué le chant. Il a eu comme professeur Abraham Elsässer et s'est efforcé de satisfaire son maître. Le précepteur Jean Frédéric Gahn déclare qu'il comprend la musique. A l'académie militaire, il eut souvent l'occasion d'écouter des concerts. Car, outre les compositions des élèves les mieux doués, on exécutait des morceaux d'artistes italiens, des symphonies et

(1) Juin 1908, 83 pages in-8°. Greifswald, Königliche Universitätsbuchdruckerei von Julius Abel.

des fragments de Bach, Händel, Haydn, Gluck, Benda. Plus tard, Schiller entretint des relations d'amitié avec des musiciens. Il exerça, cela est incontestable, une influence marquée sur le talent de Zumsteeg. L'affection des deux maîtres ne cessa qu'à la mort du poète. C'est Zumsteeg qui mit en musique : *Brutus et César*, *Hector et Andromaque*, *Amalie au jardin* et les *Chants des Brigands*. Parmi les autres artistes que fréquenta Schiller, il faut citer : Hoven, André Streicher, Cranz, Gern. Quand, d'aventure, il se trouva transporté dans une société peu musicienne, comme chez M^{me} de Wolzogen à Biberach, il se sentit privé. Il se plaît au contraire dans les milieux d'amateurs. Il échange ses impressions avec Chrétien Godefroy Körner ; il reçoit Mozart. A Dresde, il est heureux d'écrire tandis que les sœurs Stock « tapotent sur le piano » à côté de lui. Il aime à s'entretenir des compositions inspirées par ses poésies. Sa femme, Charlotte, chantait et jouait de la mandoline : c'est sur les instances de son mari qu'elle s'efforça de développer ses talents. A Iéna, Schiller assista fréquemment à des concerts. Il fréquenta chez Hufeland, et c'est à un concert que, le 3 janvier 1791, il eut une syncope. C'est lui qui fut chargé d'acheter la guitare devenue plus tard la « lyre » de Théodore Körner. A Weimar, il fut assidu aux représentations musicales ; il put ainsi se lier avec M^{me} Schmidt, M^{me} Schröder et M^{me} Duschek. Lors de son passage à Berlin en 1804, Zelter l'introduisit dans les milieux de musiciens. La correspondance avec Goethe témoigne en plus d'un passage d'un vif intérêt pour la musique, en particulier pour l'opéra. M. Knudsen en conclut que, toute sa vie, Schiller a recherché les occasions d'entendre de la musique.

2^o Au point de vue des considérations esthétiques, l'auteur de la thèse distingue l'essence de la musique, les lectures et les connaissances touchant l'histoire de la musique. Mais toutes les divisions et subdivisions n'empêchent pas, somme toute, Novalis d'avoir résumé la vérité en une formule heureuse : « Schiller fait de la musique beaucoup en philosophe. » Il la comprenait plutôt qu'il n'en jouissait. Le passage consacré à la musique dans *l'Hommage des Arts* ; le distique suivant : « que l'art plastique respire la vie ; j'exige du poète l'esprit, mais Polymnie seule exprime l'âme » ; et les diverses citations empruntées à différents traités du disciple de Kant prouvent une haute conception du beau, l'habitude de raisonner sur l'intellect, les sens, la sensation, l'impression, beaucoup plus que des émotions définies et analysées immédiatement. Libre à M. Knudsen de reconnaître la marque d'un tempérament musical dans le passage que voici, tiré de *la Beauté mélodieuse* : « Nous quittons une musique, la sensibilité en travail... Mais vouloir, immédiatement après des jouissances musicales d'ordre élevé, nous inviter à des pensées abstraites, ce serait mal choisir son temps.. La raison en est que la musique, même la plus spirituelle, a, par sa matière, plus d'affinité encore avec les sens que n'en comporte la véritable liberté esthétique. » Il croit même lire du Wagner dans ces lignes : « Les différents arts ont de plus en plus de ressemblance entre eux par rapport à l'effet produit sur l'âme. La musique, à son plus haut point de perfection, doit prendre corps et produire sur nous l'action des marbres antiques avec leur calme puissance ; l'art plastique, dans sa perfection, doit devenir de la musique et nous toucher par une présence sensuelle immédiate ; la poésie parfaite doit s'emparer de nous puissamment comme la musique, mais en même temps nous envelopper de calme clarté, comme l'art plastique. » Nous avouons ne voir dans ce genre

d'observations que les métaphores rendues banales par les romantiques. Il semble même que cette phraséologie soit à la portée du premier venu.

Nous ne sommes pas davantage enthousiasmés par les révélations recueillies dans *la Grâce et la Dignité* : « La solennité est produite dans la musique par la lenteur, l'uniformité et la force des sons ; la force éveille et tend l'esprit ; la lenteur retarde la satisfaction, et l'uniformité de la mesure impatiente sans qu'on voie la fin. La solennité soutient l'impression de grandeur et de sublime dans une large proportion et obtient beaucoup de succès dans les rites religieux et les mystères. Les effets des cloches, des chœurs et de l'orgue sont connus. » M. Knudsen a raison de remarquer avec Hohenemser que la concordance de semblables remarques avec les aperçus de Hegel, Schopenhauer, Zimmermann, Hanslick, Lotze, Lipps et *tutti quanti* témoigne, non pas d'une influence exercée par Schiller sur ces penseurs, mais de la force de la vérité. C'est décidément un grand appareil critique pour en arriver à cette constatation : Schiller s'est livré à quelques réflexions sur la musique !

Les études théoriques du poète en matière de musique se sont bornées à quelques conversations et à un petit nombre de lectures. Körner a été son principal guide. Il a parcouru des articles de Sulzer et de Kirnberger dont il estropie le nom dans une lettre du 5 mai 1793 à Körner ; il a consulté le dictionnaire de Rousseau et l'histoire de la musique de Burney. En fait d'œuvres musicales, sa demeure de Weimar ne renferme que les notes de Romberg pour *le Chant de la Cloche* et pour *l'Infanticide*. Tout cela n'est ni d'un mélomane ni d'un musicographe.

Pour l'histoire de la musique, M. Knudsen relève quelques indications éparses dans l'œuvre de Schiller sur l'art des anciens, sur le rythme, sur l'usage de la cithare, de la trompette, sur la sensualité de la musique moderne. Ses connaissances techniques ne dépassent guère l'observation faite sur deux pianos : les cordes correspondantes entrent en vibration dans le second quand on frappe les touches du premier. Donc, aucune érudition.

3^e Le troisième chapitre de la thèse, consacré aux rapports de la musique et de la poésie dans les œuvres de Schiller, est de beaucoup le plus convaincant. Là, du moins, on est tenté d'admettre que le dramaturge a songé à tirer parti de la musique pour entretenir certaines dispositions particulières chez les spectateurs : et il est fort plausible que par une sorte d'intuition géniale, Schiller ait prévu les destinées de l'opéra. Suivons donc sans trop nous faire prier M. Knudsen.

Schiller demande à la poésie un élément musical. Dans les œuvres de Matthias il loue « les effets musicaux qui, par un heureux choix d'images harmonieuses et par une habile eurythmie dans l'ordonnance des métaphores, charment nos oreilles ». Dans son *Traité sur la poésie naïve et la poésie sentimenale*, il distingue la poésie plastique de la poésie musicale et réserve cette dernière dénomination non seulement à ce qui est réellement et matériellement musique dans l'œuvre poétique, mais à tous les effets que la poésie peut produire, « sans limiter l'imagination à un objet déterminé ». Et c'est en ce sens que la poésie de Klopstock lui paraît musicale.

Mais c'est surtout dans l'opéra que l'union entre la pensée et la forme lyrique peut se réaliser. Dans la lettre à Goethe du 29 septembre 1797, il déclare : « L'opéra dispose l'âme à une belle conception, grâce à la puissance de la musique

et à une plus libre excitation harmonieuse de la sensibilité. » Aussi, s'est-il plusieurs fois essayé à de véritables textes d'opéras. En 1782, il publie dans l'Anthologie une *Semele* qu'il intitule *opérette lyrique*. Dans la première version du poème, il donne des indications précises à l'orchestre, telles que : symphonie, la musique accompagne l'apparition de l'arc-en-ciel et certaines parties sont destinées au chant (*Arie*). Pourquoi la *Semele* a-t-elle perdu par la suite son sous-titre d'*opérette lyrique*? Parce que Schiller n'a pas trouvé de compositeur. En 1787, Körner s'est entremis pour mettre en relations Schiller et Naumann. La nomination de Schiller à la chaire d'histoire d'Iéna et le départ de Naumann pour Berlin ont compromis les négociations. En janvier 1804, Anselme Weber demande au poète un livret (cf. la lettre du 20 mars). Le 17 mai 1786, Schiller écrit de Dresde à Huber : « Imagine-toi que j'ai fait hier deux chansons et un trio pour une opérette et que le texte est déjà entre les mains du musicien. » En 1787, il cède aux conseils de Wieland et songe à tirer un livret d'*Oberon*. Le compositeur auquel il le destine est Kranz (lettre à Körner du 19 décembre). Enfin en 1800, son camarade Zumsteeg, qui a mis plusieurs de ses poésies en musique, insiste auprès de lui pour obtenir un texte d'opéra. Mais Schiller n'a boutit pas. Il se rend compte de son inaptitude, comme le prouve la lettre à Iffland du 14 avril 1804 : « M. Pauli m'a parlé d'un grand opéra ; depuis longtemps j'aurais désiré entreprendre un travail de ce genre ; mais j'aurais beau me casser la tête pour produire quelque chose de bon, il faudrait que j'eusse encore la certitude que le compositeur fera de bonne besogne. Une tragédie peut avoir quelque valeur par elle-même, indépendamment du talent des acteurs ; un opéra n'est rien, tant qu'on ne le joue et ne le chante. » Ce n'est pas à dire que l'idée de l'opéra n'ait pas influencé le lyrisme de Schiller. Son poème *les Prétresses du soleil*, composé en 1788 pour l'anniversaire de la grande-duchesse, et le fragment de la ballade de *Don Juan* se ressentent de ses réflexions sur l'opéra. D'autre part, Schiller dirigea les répétitions d'un opéra pendant le voyage de Goethe à Iéna, au commencement de décembre 1800. Il se plaint de la médiocrité qui règne en général dans les opéras, regrette qu'on y recherche surtout la pompe et les décors et se déclare surtout frappé par le caractère *anti-naturel* du genre. Il espère une réforme du drame par l'opéra : par là se trouve jeté un pont entre Schiller et Richard Wagner.

De nombreux critiques ont serré la question de près. Les uns, comme Max Koch, Wolfgang Golther, H. Saint-Chamberlain, G. Witkowski prétendent que Schiller avait eu le pressentiment de l'œuvre wagnérien ; pour d'autres, tels Weltrich, G. Zimmermann et Rudolph Genée, Schiller n'avait songé qu'à soutenir le drame au moyen de la musique. Toujours est-il que Wagner lui-même rend hommage à Schiller musicien. Faut-il, comme M. H. Lichtenberger, ne voir dans ce jugement qu'une opinion intéressée? « Cette apologie, écrit-il, n'est pas uniquement l'hommage spontané du génie au génie. Elle est aussi un plaidoyer *pro domo*. » M. Knudsen trouve naturel que Schiller ait paru à Wagner plus voisin de lui que Goethe, poète plus plastique. Schiller aurait sans doute approuvé la conception de Wagner, car il professait une vive admiration pour Gluck, le précurseur.

Si Schiller n'a, de toute façon, pas imaginé le drame se déroulant en musique, il a souvent fait intervenir la musique dans son théâtre. Dans *les Brigands* plusieurs scènes sont accompagnées par l'orchestre ou supposent le chant. Dans

la préface de la seconde édition, l'auteur disait : « On a inséré dans cette seconde édition plusieurs morceaux de piano qui en relèveront la valeur auprès des amis de la musique. Un maître a composé les airs qui figurent dans la pièce et je suis persuadé que la musique fera oublier le texte. » Ces airs, dus à Zumsteeg, sont au nombre de six, et se rapportent aux scènes suivantes : II, 2 ; II, 3 ; III, 1 ; IV, fin ; IV, 5 ; la chanson des brigands et celle de Charles Moor. De plus, à l'acte II, scène 6, Amalie se met au piano et joue ; à l'acte IV, scène 5, Charles demande son luth et François rappelle les nuits passées par son frère au piano. Si, par la suite, les chants d'Amalie ont disparu, c'est que les actrices n'étaient en général pas en état de les moduler.

Dans *la Conjuration de Fiesque*, Julie en colère s'assied devant son piano et joue un allegro, et son frère lui demande : « Eh bien, la musique a-t-elle fait passer ton accès ? » La musique est donc pour Schiller un moyen de suggestion.

Intrigue et Amour se passe chez un flûtiste. L'artiste joue aussi du violoncelle et donne des leçons au fils du président. A l'acte III, scène 4, Ferdinand saisit un violon dans un accès de rage, essaie de jouer, puis brise l'instrument. A l'acte V, Louise demande à Walter de l'accompagner et se met en devoir de jouer du pianoforte. Il est donc vrai que la musique prend part à l'action.

De même dans d'autres drames. L'air chanté par la princesse Eboli dans *Don Carlos* doit exercer un charme sur le prince et sur les spectateurs ; dans *le Camp de Wallenstein*, les tambours et les fifres, les trompettes, les chansons guerrières, contribuent largement à reconstituer l'ambiance. Le *Chant des Cavaliers*, mis en musique par Zahn, semble avoir eu pour prélude le *Chant des Brigands* dont il a été fait mention. Pour le personnage de Thékla dans les *Piccolomini*, Schiller tient beaucoup à une actrice qui sache chanter (acte III, scène 6) ; aussi bien Wallenstein dit à sa fille dans *la mort de Wallenstein* : « J'ai besoin d'une voix comme la tienne pour chasser le mauvais génie dont les ailes noires battent autour de ma tête. Quant à *Marie Stuart* et à *la Pucelle d'Orléans*, les grands monologues de *Marie Stuart* III, (1) et de *Jeanne* (IV, 1) sont de véritables morceaux lyriques qui supposent l'accompagnement de l'orchestre. En tout cas, la musique guerrière « qui retentit derrière la scène et se fond peu à peu dans un air tendre », puis les sons de l'orgue, produisent sur Jeanne des effets manifestes. Wagner a donc pu sentir s'éveiller en lui, à la lecture de *la Pucelle d'Orléans*, comme il l'écrit à Mathilde Wesendonck, « des dispositions fortement musicales ».

Les chœurs de *la Fiancée de Messine* sont, en fait, des chœurs déclamés. Mais Schiller aurait vivement souhaité — ses déclarations à Zelter en font foi — « les faire réciter à la façon du chant et leur donner l'accompagnement de quelque instrument ». Dans la préface de sa pièce, il est encore plus explicite : « Le poème tragique ne devient un tout qu'à la représentation ; le poète ne fournit que les paroles ; la musique et la danse viennent s'y joindre pour les animer. Par conséquent, tant que le chœur sera privé de cet accompagnement, puissant sur les sens, il ne semblera jamais qu'un hors-d'œuvre dans l'économie de la tragédie. » Otto Ludwig a donc été bien inspiré en parlant des effets musicaux dans la langue de Schiller.

Enfin *Guillaume Tell* débute par une véritable ouverture. Le *Ranz des vaches*, les chants du pâtre, du pêcheur et du chasseur semblent préparer l'œuvre du musicien. La chanson du jeune Walter (acte III, scène 1), mise en musique

par B. A. Weber pour la représentation de Berlin, est vite devenue populaire (l'air chanté à Weimar avait été composé par Destouches). Le quatrième acte se termine sur de la musique. La mort du bailli frappé par Guillaume Tell contraste avec les notes joyeuses qui célèbrent une noce.

Dans ses fragments et ses traductions, Schiller a fait encore largement appel à la musique. Pour Démétrius il avait déjà noté des indications ; dans *le Parasite*, dans *Turandot*, dans *Macheth*, le poète fait une place à l'orchestre ou au chant.

De toutes ces constatations, M. Knudsen est bien près de conclure avec Brandstaeter que Schiller s'est servi dans son théâtre de l'élément musical, tantôt pour éléver ou pour calmer, tantôt pour distraire ou même transporter, tantôt par contraste ou par ironie. De toute façon il a su apprécier l'influence de la musique sur les masses, par conséquent le caractère démocratique de l'art musical.

D'un autre côté, la musique a-t-elle inspiré Schiller ? D'après divers témoignages, Schiller aimait la musique. Caroline de Humboldt rapporte de lui les paroles suivantes : « On me reproche souvent mon insensibilité à l'égard de la musique, mais je sens bien à présent que ce fut bien avoir été la faute de la musique, si je ne fus pas touché. » En tout cas, il rechercha l'occasion d'en écouter, et André Streicher déclare avoir suivi sur sa physionomie les impressions suscitées en lui par des morceaux exécutés au piano. Lui-même il prétend puiser dans l'audition des dames de Lengefeld « une nouvelle chaleur pour ses travaux ». Lorsqu'il élabore un poème, il a d'abord une conception musicale de l'ensemble. « La musique d'une poésie, écrit-il en 1792 à Körner, flotte plus souvent devant mon âme au moment où je m'installe pour écrire, que l'idée claire à exprimer, car, pour le fond, je suis fréquemment à peine d'accord avec moi-même. » Dans le même esprit, il écrira à Goethe, le 18 mars 1796 : « Au début, l'impression n'a pas chez moi d'objet déterminé et net ; cet objet ne se précise que plus tard. Il est précédé d'un certain état d'âme musical ; l'idée poétique ne vient chez moi qu'après. » Qu'on se rappelle l'enthousiasme de Schiller, quand il conçoit ses odes à Laure, particulièrement *Laure au piano*. Qu'on pèse certaines formules dans *les Dieux de la Grèce*, dans *les Artistes*, dans *la Danse*, dans *les Grues d'Ibycus*, on sera frappé de la justesse des expressions empruntées au langage musical.

Parmi les poésies de circonstances, plus d'une a été destinée au chant ; *les quatre Ages* ; *A la Joie* ; *la Fête de la victoire*. Mais il ne pouvait se défendre d'y introduire des allusions à l'antiquité et des considérations philosophiques qui leur enlèvent le caractère de « lied ».

Dans *les Heures* et l'*Almanach des Muses*, Schiller aurait tenu à réservé une large place à la musique : ce n'est pas sa faute s'il n'y a pas réussi. Les Xénies malmenent le compositeur Reichardt.

Les œuvres en prose de Schiller ne donnent guère de prétexte à des études musicales. Il est toutefois à remarquer que le fragment du *Visionnaire* prête à la musique un caractère mystérieux.

Au point de vue de la rythmique et de la métrique, M. Knudsen relève la préférence de Schiller pour la stance et l'ottave rime, l'effort pour atteindre à l'hymne, les onomatopées dans la description des batailles et dans l'évocation du son des cloches, des effets de rime et d'allitération.

On s'attendrait peut-être à trouver ici l'analyse approfondie des œuvres musicales inspirées par Schiller. Comment les compositeurs ont-ils traité les sujets offerts par le poète ? qu'ont-ils ajouté aux sentiments exprimés par lui ? de quel profit ont été pour eux ses indications ? M. Knudsen écourtela. Mention est faite des maîtres qui ont tiré parti des pièces ou des poésies de Schiller : Verdi, Beethoven, Schubert, Liszt, Lortzing, Mendelssohn, Zelter, Destouches, Zahn, Zumsteeg. Il aurait pu ne pas oublier M. Vincent d'Indy. Mais des rapports entre les partitions et les textes il ne souffle mot. Est-ce nous qui nous trompons, ou n'était-ce pas là le nœud de la question ?

Peu nous importe dès lors que Schiller ait éprouvé une affection plus ou moins vive pour Zumsteeg, qu'il ait connu personnellement Zelter, détesté Reichardt et rencontré Beethoven. Peu nous chaut qu'on glane à travers ses œuvres quelques douzaines d'expressions où se rencontrent les mots harmonie, accord, voix, résonner, corde, instruments, flûtes, tonner, etc. C'est vraiment beaucoup de bruit pour peu de chose !

Malgré la conscience de l'auteur, la rigueur de sa méthode, la quantité de ses lectures et la gravité de ses discussions, on arrive à se demander s'il vaut la peine de tant s'escrimer afin de pourfendre des moulins à vent, et l'on imagine tout un rayon de thèses analogues, par exemple sur Corneille météorologue, sur Molière mutualiste ou Victor Hugo tacticien.

LOUIS WEILL.

Informations.

— L'Institut de Florence, désirant créer chez lui une chaire d'histoire de la musique française, a fait appel au concours de l'Université de Paris en lui demandant de contribuer à cette création pour une somme de 4.000 francs. On nous assure que l'Université a favorablement accueilli cette proposition.

— Un procès pénible se poursuit en ce moment entre une artiste et un des directeurs de l'Opéra. Dans le passage suivant de sa plaidoirie, dont nous empruntons le texte au journal *Comœdia*, l'avocat s'attache à montrer combien dur est le contrat imposé aux artistes :

« Pendant les mois de congé non payés, il est absolument défendu à l'artiste de chanter (art. 9).

« L'artiste ne peut jamais refuser aucun costume, dans quelque état qu'il soit.

« Et comme le contrat s'applique aussi bien aux artistes hommes qu'aux artistes femmes, si c'est un homme, la direction pourra, quand elle le voudra, lui supprimer la barbe et la moustache.

« Enfin, si le costume est sali, l'artiste en paiera le nettoyage sans préjudice des *peines disciplinaires*.

« En cas de fermeture du théâtre, grève partielle ou générale d'un service public ou privé, les appointements ne seront pas payés pendant la relâche, quelle qu'elle soit, et l'artiste ne pourra s'engager avant le terme de trois mois écoulés depuis la fermeture ou la suspension (art. 12).

« Si l'administration ne s'entend pas avec l'artiste et qu'elle ait un différend, il devra pendant tout le temps du procès « se prêter à tout ce qui sera jugé utile », sous peine de résiliation.

« L'artiste qui manquerait au respect et aux égards mutuels sera passible d'une amende au gré de la direction (art. 14).

« Si l'artiste ne respecte pas un ouvrage, il aura une amende de 1/10 de ses appointements mensuels. Quand il aura plus de trois amendes dans le mois, la direction pourra le résilier sans indemnité.

« L'artiste qui n'aurait pas débuté ni chanté pendant toute une année pourra voir son engagement résilié seulement à la fin de l'année, à la volonté de la direction et sans réciprocité, (art. 16).

« Le dédit complet pourra être exigé à n'importe quelle époque de l'engagement.

« Et pour l'exécution de ce règlement particulier, ce sont tous les chefs de service, quels qu'ils soient, qui auront le droit de l'appliquer.

« Est-il donc possible de trouver un contrat plus léonin où la direction et ses représentants ont tous les droits, même celui de se libérer de leur seule obligation : payer l'appontement, et où l'artiste, même la très grande artiste, a toutes les obligations, même celle de se prêter à « tout ce qui sera jugé utile » et où son seul droit, celui de toucher l'appontement, peut lui être retiré du jour au lendemain ?

« Dans quel cas le directeur est-il débiteur d'une unique obligation ? Et dans quel cas l'artiste est-il pour une seule fois le créancier de la direction ?

« C'est lorsqu'il s'agit des appontements et de la fixation de leur durée. Mais la durée de l'obligation, dans le cas qui nous occupe, n'est-elle pas toujours à la volonté du directeur, c'est-à-dire du débiteur de sa seule obligation ?

« Dès l'article 2 de l'engagement, le directeur peut résilier à sa seule volonté et sans réciprocité.

« A l'article 3, il se réserve encore de résilier sans réciprocité.

« A l'article 4, il se réserve toujours de résilier sans réciprocité.

« A l'article 5, il s'exprime ainsi :

« Le présent engagement sera résiliable à la volonté de MM. Messager et Broussan sans réciprocité :

« 1^o Avant le début même sur une seule répétition...

« 2^o Après le début...

« 3^o Dans le cas d'interruption de service pour indisposition, maladie ou autre cause formant une durée totale de plus d'un mois d'interruption au cours d'une année.

« 4^o A la fin de chaque année en prévenant l'artiste un mois d'avance par une simple lettre recommandée. »

« Et pour ces quatre cas-là seulement l'artiste, par une heureuse exception, aura droit à une indemnité, laquelle est fixée aux appontements du mois à la date de la résiliation.

« Dans le cas où ce mois n'existerait pas, comme il faut une indemnité, il m'apparaît alors que dans ces conditions c'est l'article 6 qui doit s'appliquer. Et c'est le seul cas où, en vérité, le débiteur de l'obligation, c'est-à-dire le directeur, sera un véritable débiteur pour une seule fois avec toutes les conséquences qui s'attachent à sa situation de débiteur.

« Passons maintenant au règlement particulier : chacun des articles se résout soit par l'amende suivie de résiliation, soit par la résiliation même. Et il se résume dans les deux principes suivants :

« Art. 16. — Tout engagement sera résiliable à la fin de la première année, à la volonté de la direction et sans réciprocité, quand bien même l'artiste n'aurait pas débuté.

« Art. 17. — Tout engagement stipulera une somme à titre de dédit ; cette somme pourra être exigée de l'artiste à quelque époque de l'engagement que ce soit et quel que soit le temps qui en reste à courir.

« Donc le directeur, en vertu de ce contrat, peut résilier à n'importe quel moment de l'année et même pendant toute sa durée ; il a là tout un arsenal qui lui permet de résilier sans réciprocité quand et comme il lui convient.

« Il a pris dans le cas qui nous occupe le droit de résilier seulement à la fin de la première année. Mais quelle que soit la date de la résiliation dont il entend se servir, il est le maître au jour le jour, mois par mois, année par année, de la durée du contrat. »

Dans une autre partie de sa plaidoirie, l'avocat fait allusion à des irrégularités graves. Nous pensons bien qu'il lui sera répondu. Sans entrer dans ce pénible débat, nous nous contentons de rappeler qu'il y a un commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, M. Adrien Bernheim, et que ce commissaire, au lieu d'absorber son attention dans des œuvres à côté, devrait bien remplir sérieusement sa fonction. Il est chargé de surveiller et de contrôler les théâtres officiels, et il passe son temps à leur demander des services !

— Les musiciens et les poètes ont été admis, peu à peu, à faire leur « exposition » annuelle au Grand Palais, à côté de ceux qui représentent les arts du dessin. La *Revue musicale* revendique l'initiative de ce progrès, avec raison, comme il serait facile de le prouver par des documents divers. Nous sommes heureux de voir que cette excellente idée prend chaque année un peu plus d'importance. Au dernier banquet de la Société des Artistes français, M. Dujardin-Beaumetz, très favorable à la musique et aux arts du rythme, a eu quelques mots aimables, dans son discours, pour les « poètes ». Il y a trois ans, c'eût été extraordinaire ! Ce qu'il faut souhaiter, c'est que les musiciens arrivent bientôt à bénéficier d'une part des énormes récompenses attribuées aux peintres, sculpteurs, architectes, etc., trop exclusivement.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Excursions aux Gorges du Tarn.

Il est délivré pendant toute l'année des billets de voyage circulaire de 1^{re} et de 2^e classe, permettant de visiter les Gorges du Tarn et comprenant divers itinéraires, dont ci-après un exemple :

Paris, Vierzon, Limoges, Brive, Figeac, Rodez, ou Bourges-Montluçon-Neussargues (*via* Aurillac ou Riom-ès-Montagnes), Garabit, Mende, ou Banassac-la-Canourgue (interruption du voyage par fer), Aguessac ou Millau, Béziers,

Carcassonne, Toulouse, ou Bédarieux, Lamalou-les-Bains, Castres (Tarn), Montauban, Cahors, Brive, Limoges, Vierzon, Paris.

1^{re} classe : **136 francs** — 2^e classe : **96 francs**.

Validité des billets : 30 jours, non compris le jour du départ ; faculté de prolongation moyennant supplément.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Nouveau train express de nuit pour Evian mis en marche à dater du 10 juillet.

Ce train part de Paris à 9 h. du soir et arrive à Evian à 8 h. du matin. Il est composé de voitures de 1^{re} et de 2^e classe à intercirculation et de nouvelles voitures de luxe qui comportent deux compartiments pourvus d'un aménagement particulièrement confortable et élégant.

Musikalische Wochenblatt

40^e Année (*Neue Zeitschrift fur Musik*) 40^e Année

Directeur : Ludwig Frankenstein, Leipzig.

Abonnement : Frs. 13 l'an.

Articles, rapports et critiques des musiciens et musicologues les plus éclairés. Notices riches. Le journal donne un tableau complet du monde entier. Note la plus distinguée de tendance progressive.

ANNONCES pour des musiciens, instituts, fabricants de la branche de musique. Remise à des répétitions.

Librairie Oswald Mutze, Leipzig.

Le Gérant : A. REBECQ.