

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S.I.M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ECORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO

RICHARD STRAUSS, par ARTHUR SYMONS (traduit par EDOUARD et LOUIS THOMAS) ♣
 LES AIRS DE COUR D'ADRIEN LE ROY, par JANET DODGE ♣ LES IDÉES DE JEAN-
 PHILIPPE RAMEAU SUR LA MUSIQUE, par LOUIS LALOY ♣ FRANZ LISZT (*Suite et fin*),
 par A. DE BERTHA ♣ LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN, par RICCIOTTO CANUDO ♣
 LE MOIS ♣ ÉCHOS ET NOUVELLES ♣ NÉCROLOGIE

TÉLÉPHONE
222-65

IMP. ART. L.-M. FORTIN & C^{ie}
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

TÉLÉPHONE
222-65

IMPRESSIONS ARTISTIQUES
L. = Marcel FORTIN & C^{ie}

6, Rue de la Chaussée-d'Antin, 6,

Téléphone 222-65

PARIS (IX)



JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français

En deux volumes in-4^o raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham Bosse, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4^o raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs (1)

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4^o couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique.

Prix : 5 Francs (2)

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix . 5 Francs (3)

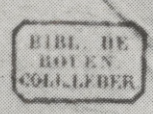
(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.

(2) — — — 5 — *l'Esthétique*.

(3) — — — 5 — *Corneille et la Musique*.

Charles Duc d'Orléans & de Valois Comte de Blois & de Chartres & de Touraine
 ample salut & dilection. Nous voulons & nous mandons que la somme de quatre cent neuf livres dix sols tantiers
 laquelle nous payons avec ce que nous avons de nosseigneurs de France pour le bailli de Paris & de la ville de Paris
 nous faisons assigner pour avoir fait de broderie & assis sur les deux manches d'un pourpoint de fustaine blanche
 pour nous & pour d'autres personnes de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine
 sur les deux manches d'une robe de chambre à chauffer & manches ornées de deux fois de perles au long de la fente
 la robe de chambre madame & sur plus d'un. Et nous brode sur toutes manches au dessus de la fente
 deux arcs blancs ou tiges d'or ou d'argent tant commes & menues de perles d'or ou d'argent le dit tout au long en travers
 de la robe de chambre madame & sur plus d'un. Et nous payons par marchandise au fustaine blanc & de fustaine
 lesquelles parures sont lades & sont de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine
 nous voulons & nous mandons est alloué ce compte & de dire & de faire de l'année finie au dit jour de
 de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine. En fustant ces perles & fustaine sur le dit
 tant & de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine. Donné à Paris le
 en fustant le 10^{me} jour d'octobre l'an de grace mille quatre cent & quatorze.

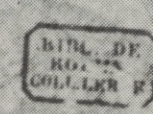
Par Monsieur le Duc en son conseil
 ou bon leueque de Soissons, le
 sire de Gaule messire Mansart d'Aspre
 le sire de Soisy et messire Nicole le
 sire est



Paruade

Charles Duc d'Orléans & de Valois Comte de Blois & de Chartres & de Touraine
 ample salut & dilection. Nous voulons & nous mandons que la somme de deux cent soixante seize livres sept sols tantiers
 laquelle nous payons avec ce que nous avons de nosseigneurs de France pour le bailli de Paris & de la ville de Paris
 nous faisons assigner pour avoir fait de broderie & assis sur les deux manches d'un pourpoint de fustaine blanche
 pour nous & pour d'autres personnes de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine
 sur les deux manches d'une robe de chambre à chauffer & manches ornées de deux fois de perles au long de la fente
 la robe de chambre madame & sur plus d'un. Et nous brode sur toutes manches au dessus de la fente
 deux arcs blancs ou tiges d'or ou d'argent tant commes & menues de perles d'or ou d'argent le dit tout au long en travers
 de la robe de chambre madame & sur plus d'un. Et nous payons par marchandise au fustaine blanc & de fustaine
 lesquelles parures sont lades & sont de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine
 nous voulons & nous mandons est alloué ce compte & de dire & de faire de l'année finie au dit jour de
 de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine. En fustant ces perles & fustaine sur le dit
 tant & de n'y plus parler d'assigner pour point blanc & pour point de fustaine. Donné à Paris le
 en fustant le 10^{me} jour d'octobre l'an de grace mille quatre cent & quatorze.

Par Monsieur le Duc en son conseil
 ou bon leueque de Soissons, le
 sire de Gaule messire Mansart d'Aspre
 le sire de Soisy et messire Nicole le
 sire est



Paruade



RICHARD STRAUSS

Je ne puis trop admirer un homme qui trouve à une symphonie le défaut d'être trop cartésienne et à une autre de pencher vers le système de Spinoza.

ALFRED DE VIGNY

I

DANS cet essai sur *l'Ecole de Giorgione* où, plus clairement peut-être que nul autre critique d'art ne l'a fait jusqu'à ce jour, Walter Pater sut marquer d'une façon complète et définitive le but et le rôle des arts, il nous dit : « *Tout art aspire constamment à la condition de la musique.* De la musique parce que, arrivé à son point idéal, dans ses moments de perfection, la fin n'y est pas distincte du dessein, la forme du fond, le sujet de l'expression, et que l'on peut supposer que tous les arts ne cessent de tendre à leur perfection. »

Aujourd'hui le but de la musique moderne, qui peut paraître arrivée au moins à son extrême développement logique dans l'œuvre de Richard Strauss, est de reculer de ce point vers celui auquel ont vainement tendu et aspiré tous les autres arts, renonçant à sa liberté pour accepter ce vieil assujettissement dont la musique s'était complètement libérée. « Car tandis que dans toutes les autres œuvres de l'art, nous dit Pater, il est possible de distinguer le fond de la forme, tandis que l'intellectuel peut toujours faire cette distinction, le but vers lequel l'art tout entier

s'efforce, c'est de l'effacer. » Par l'introduction du programme, par la tentative d'exprimer des idées pures, par l'appel à l'intelligence discursive, la musique a sacrifié d'un coup tous les plus importants des avantages qu'elle avait sur les autres arts, en descendant à une égalité qu'elle ne peut même jamais maintenir ; se condamnant d'elle-même en fait à un désavantage voulu.

La musique peut exprimer l'émotion et suggérer la sensation. Elle peut exprimer l'émotion aussi directement que la voix humaine par une intonation, soit que des paroles ne l'accompagnent point, n'étant alors qu'un cri ou un sanglot, soit qu'elle dépasse les paroles elles-mêmes, en une phrase qui dit une chose et qui peut être entendue instantanément en un autre sens. La musique peut suggérer la sensation, par une imitation directe d'un certain son naturel (battement du cœur, bruit du vent, frémissement des feuilles), ou par un appel plus délicat à nos nerfs, comme, par exemple, l'expression mystérieuse, mais bien définie de la couleur d'un nuage passager qui nous semble joyeuse ou menaçante. La musique peut faire naître dans les esprits des revirements plus profonds, parce qu'ils sont plus dégagés de la matière que ceux éveillés par n'importe quel autre art, faisant vibrer directement comme elle le fait l'émotion et la sensation dans leurs racines mêmes, et non indirectement à l'aide d'un intermédiaire que l'intelligence doit connaître. Mais la musique ne peut ni exprimer, ni suggérer une idée indépendante de l'émotion ou de la sensation. Elle ne peut le faire, non en raison de ses bornes, mais à cause de son infinie portée, et parce qu'elle parle le langage de l'univers alors qu'il ne s'est pas encore subdivisé en idées précises et limitées.

« L'art, dit Pater dans l'essai auquel j'ai déjà fait des emprunts, est toujours en lutte pour s'affranchir de la pure intelligence, pour devenir un élément de perception absolue, pour se dégager de ses responsabilités envers le sujet ou la matière. » L'art a peu à faire avec ce qui dans notre esprit est séparé des émotions ; séparée de ces émotions, l'intelligence ne produit en art que le fantastique ou l'artificiel. Lorsqu'un poète met la poésie de côté pour nous donner la philosophie (que l'on peut considérer comme le fumier déposé au pied de la fleur), il se méprend sur le rôle suprême de son art et s'attache à une de ses fonctions secondaires, mais il est à peine aussi fatale-

ment en guerre avec la nature des choses que le musicien qui essaie de nous donner une pensée abstraite en musique.

Demandez à la musique de rendre la pensée de Spinoza : « Celui qui aime Dieu ne désire pas que Dieu l'aime en retour ». C'est là une pensée abstraite ; et tout ce que la musique est capable de nous suggérer à ce sujet, c'est l'émotion de l'amour, qui d'ailleurs peut être suggérée de la plus noble manière sans que se marque une distinction entre l'amour humain pour les choses saintes et l'amour céleste de Dieu, et encore moins sans que soit indiqué d'aucune façon ce qu'il entend par cette lutte de magnanimité entre les deux amours.

De nos jours Strauss essaie de nous donner en musique une pensée abstraite, et c'est par cette tentative d'exprimer ou de suggérer la pensée abstraite qu'il se distingue des autres compositeurs de musique à programme et qu'il réclame notre attention comme un phénomène dans la musique moderne. Il est allé à Nietzsche pour le sujet d'un de ses poèmes symphoniques, *Ainsi parlait Zarathoustra* ; à Cervantes pour un autre, *Don Quichotte* ; un autre est nommé *Tod und Verklärung* (Mort et Transfiguration) ; un autre *Ein Heldenleben* (Une Vie de Héros), dans lequel il nous présente une sorte d'autobiographie ou *Chant de moi-même* de Whitman ; enfin il a écrit une *Symphonia domestica* où l'horloge sonne sept coups pour le coucher de bébé, tandis que l'avenir de bébé est discuté par les trombones et les trompettes. Lorsqu'il publia son *Ainsi parlait Zarathoustra*, ses admirateurs dirent — comme ils continuent à le faire — qu'il avait écrit de la musique philosophique. Il dévoila alors son intention en ces termes : « Je ne voulais pas écrire de la musique philosophique, ni faire une contre-épreuve musicale de la grande œuvre de Nietzsche. Je pensais à exprimer musicalement une idée du développement de la race humaine depuis ses origines et à travers les phases de son développement religieux et scientifique, d'après l'idée du surhomme de Nietzsche ».

« Exprimer une idée », voilà, nous l'avons bien mise à nu, l'illusion fondamentale de la tentative, c'est de la musique étiquetée « d'après Nietzsche ». Au nom de Nietzsche substituez celui de Calvin, dites que vous représentez les enfants nouveaux-nés souffrant en enfer, et les justes heureux dans le ciel : les notes, autant qu'elles sont capables d'exprimer une idée précise, resteraient aussi aptes à rendre une situation que l'autre.

Philosophie ou théologie c'est tout un ; et le fait est que l'en-tête d'un placard de l'armée du salut servirait aussi bien que l'un ou l'autre à l'interprétation d'un poème symphonique que nul n'appellerait plus philosophique.

Dans sa préoccupation de rendre les faits d'une façon plus précise que la musique ne peut les rendre par elle-même, Strauss a donné dans certaines de ses œuvres des citations qui sont après tout séparées d'un degré seulement des en-têtes de programmes. Dans la cinquième partie de *Ein Heldenleben*, il cite les thèmes de son *Macbeth*, de *Don Quichotte*, *Till Eulen spiegel*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, de *Tod und Verklärung*, *Don Quichotte*, encore *Guntram* et le chant *Traum durch die Dämmerung*, afin de faire penser à ce qu'il appelle « les œuvres d'un héros de la paix ». C'est une façon de rendre sa pensée claire ; elle a un excellent précédent et rappelle le tambour français, M. le Grand, de Heine, qui ne savait qu'un peu d'allemand mais pouvait très bien se faire comprendre grâce à son tambour : « Par exemple, si je ne connaissais pas le sens du mot *Liberté* il tambourinait *la Marseillaise* et je le comprenais. Était-ce le mot *Egalité* que je ne comprenais pas, il tambourinait la marche : « Ça ira... les aristocrates à la lanterne »... et je le comprenais. Si je ne connaissais pas le sens de *bêtise*, il tambourinait la marche *Des-sâuer*... et je le comprenais ». Dans *Don Juan* j'entends des échos fidèles de la chanson du feu de *la Walkyrie*, et si je me reporte aux vers de Lenau, je trouve que le feu de la vie s'est éteint au foyer. La fameuse scène d'amour dans *Feuersnot* est en partie tirée d'une version à peine altérée d'un air Louis XIII dont je suis incapable de deviner le sens et à la page 86 de la partition pour piano de l'opéra aux mots : « Da treibt Ihr den Wagner aus dem Thor » nous avons des citations fragmentaires du *Ring* ; au début de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Strauss cite les sept notes chantées par le prêtre à l'office de la messe : *Credo in unum Deum* ; grâce à cette phrase empruntée, qu'il est en somme assez aisé de reconnaître, quoique certains puissent l'ignorer, Strauss arrive, il est vrai, à donner une traduction approximative d'une idée, mais c'est dû seulement à une association d'idées ; la traduction n'est pas obtenue directement et dépend d'une chose tout à fait distincte du pouvoir expressif de la musique.

La musique peut rendre seulement un ordre d'émotion,

l'amour ou la haine, mais l'on ne saurait prendre ni l'une ni l'autre pour de l'indifférence. Or, on peut dire avec justesse qu'il y a là une chose qu'on peut appeler l'émotion philosophique, l'émotion que ne cesse d'avoir le philosophe pendant l'incubation de ses idées. Prenez l'ouverture de *Parsifal*, il n'y eût jamais musique plus abstraite, mais c'est de l'extase abstraite, comme j'ai défini la meilleure poésie de Coventry Patmore. Je ne dis pas que cette extase abstraite ne saurait être exprimée dans une musique résumant l'émotion que la conception de son système donne au philosophe. Appelez cela du Nietzsche, appelez-le du Richard Strauss. Peu m'importe le nom, si c'est rempli de l'énergie vitale de la beauté, si c'est la vie dans n'importe quelle région des nuages. Je ne l'appellerai pas musique philosophique, mais j'admettrai que l'ordre d'émotion qui s'en dégage est un ordre d'émotion abstraite, apanage aussi bien du philosophe méditant sur les destinées des idées que de l'amoureuse méditant sur la religion de son credo passionné. Seulement je dois être sûr qu'il y a là de l'émotion, que cette émotion crée et remplit la forme qui lui sert de moyen d'expression, et que sa place n'est pas prise par une imitation plus habile de son rôle extérieur et secondaire.

II

Jusqu'ici je n'ai parlé que de la théorie de la musique de Strauss. Mais, dira-t-on, si la musique elle-même nous plaît, qu'importe cette théorie ? Je suis entièrement de cet avis. Si la musique était bonne, ceci ne serait d'aucune importance. C'est précisément parce que la musique ne me satisfait pas, ne me convainc pas en tant que musique que je m'impose la tâche de découvrir autant que je le peux les raisons expliquant pourquoi elle ne me satisfait pas et ne me convainc pas. Lorsqu'en écoutant un poème symphonique ordinaire comme si c'était une symphonie je trouve que ces notes sont savantes, ingénieuses, qu'elles parlent aux sens, et que leur science n'est pas en soi un moyen (comme chez Bach), mais une fin, ou le moyen en vue d'une fin intéressante seulement au point de vue technique, et qu'il me semble que cet art de parler aux sens n'est pas une force vitale ou vraiment magnifique (comme

chez Wagner), mais une force que la musique — en tant que musique — n'explique pas ; lorsque de tous les coins de l'orchestre retentissent à mes oreilles une foule de voix criardes, qui, de l'accent angoissé de muets mis à la torture, ont l'air de s'évertuer à chercher un langage articulé, je ne peux que chercher les théories qui ont pu conduire à un tel résultat. Au début Strauss écrivit de la musique qui ne fait point penser à celle que l'on voit aujourd'hui sous sa plume. Appelez cela progrès, si vous le voulez, mais c'est certainement le fruit de la réflexion. Et eu égard à la musique de Strauss, ses théories ont certainement de l'importance, parce qu'elles ont agi directement sur ses qualités musicales, les tiraillant, les astreignant à d'impossibles tâches où la musique est de propos délibéré, sacrifiée à l'expression de quelque chose qu'elle ne peut jamais exprimer. Strauss est ce que les Français appellent un cérébral, ce qui n'est nullement synonyme d'intellectuel. Un cérébral est un homme qui sent par son cerveau, en qui l'émotion se transforme en idée plutôt que l'idée ne se transfigure par l'émotion. Strauss a écrit un *Don Juan* dépourvu de sensualité, et c'est dans cette absence de sensualité qu'est selon moi la raison de son succès. Toute la musique moderne est imprégnée de sensualité depuis que Wagner, le premier, a mis en musique les fièvres de la chair. Dans la musique de Strauss les Allemands ont découvert la fièvre de l'âme. Et c'est en effet ce que Strauss a essayé d'interpréter. Il a trouvé dans Nietzsche, ainsi que nous l'avons vu, le sujet d'un de ses poèmes symphoniques, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Dans *Tod und Verklärung* il nous donne une peinture dramatique de l'âme. *Don Juan* est rempli de réflexions qui intéressent l'âme même de *Macbeth*, c'est « le destin et le secours de la métaphysique » qui font pour lui l'intérêt de la tragédie. Il est désespérément sérieux, presque doctrinal, en tout cas raidi par ses convictions. Il pense de toute sa force et met ses pensées en musique. Mais pense-t-il en musique ; et à quel résultat musical réussit-il à arriver ?

Dans une de ses compositions, un mélodrame pour piano dont il a voulu faire un accompagnement musical pour le texte de Tennyson dans *Enoch Arden*, d'après cette mode désespérément mauvaise introduite par Schumann dans sa belle musique pour *Manfred*, Strauss a montré de façon significative, selon moi, l'esprit avec lequel il approche la littérature. C'est

une espèce de commentaire continu dans des notes au bas des pages, non une création nouvelle dans un autre art. La musique essaie d'exprimer quelque chose qui n'existe pas en soi, mais dans les mots du texte; elle ne transporte jamais ses mots dans de nouvelles régions, ainsi que la musique en est capable. L'ingéniosité avec laquelle ces éléments sont associés est semblable à celle que dépense un policier de roman à propos de son complot. Les motifs sont tissés avec le plus grand soin; ils reviennent, se croisent, sont combinés, brisés, exaltés, deviennent le sanglot des vagues, ou le son des cloches de mariage, ils ajoutent des italiques, des majuscules à tous les points du conte; le tissu est emmêlé et chaque maille tient ferme. Mais qu'est le sujet lui-même? Gentil, vulgaire et impressionnant, et dans l'expression l'élément d'un fait. Les notes ne vivent pas chacune de leur vie individuelle; elles ont été coordonnées en vue d'un dessein, comme pour accompagner une voix qui parle et les mots d'un poème.

En musique Strauss n'a pas d'idées qui soient des principes fondamentaux (je veux dire de grandes idées au point de vue musical, en dehors de leur portée pour l'intelligence et de la valeur qu'elles ont du point de vue non musical) et il force l'intensité de son expression à cause de son manque naturel d'inspiration musicale. Elevez zéro à la neuvième puissance, en définitive, vous obtenez zéro — et Strauss bâtit avec de l'eau et fait du pain avec de la poussière. *Tod und Verklärung* est un vaste développement vers quelque chose qui ne vient pas, la préparation d'un milieu ou aucun contour précis ne peut se distinguer, un théâtre où la vie ne peut entrer; le créateur n'a pas été capable d'animer ce monde du souffle de la vie; toutes les couleurs de l'orchestre employées comme une palette nous submergent de leurs propres ardeurs et de leurs vagues: on dirait une avalanche d'eau qui se précipite, mais hors de cette mer démontée çà et là une pauvre petite mélodie lève la tête et grimpe à demi submergée vers un bout de mât. Je pense à tous les peintres qui ont essayé de peindre sans dessin, et à tous les peintres qui ont essayé de dessiner d'après la règle et la mesure, et je me rappelle l'avertissement de Blake: « Celui qui n' imagine pas de plus forts et meilleurs traits, une lumière plus forte et meilleure que celle que ses yeux périssables et mortels peuvent voir, n' imagine rien du tout... Supprimez

cette ligne (la ligne limitative, comme l'appelle Blake), la ligne dure et effilée du jugement et de la certitude, et vous supprimez la vie même ; tout retourne dans le chaos ; et la ligne du Tout-Puissant doit être tirée sur ce chaos avant que hommes et bêtes puissent exister. »

Strauss me semble manquer de ce jugement et de cette certitude qui voit la ligne limitative, et c'est pour cela que sa musique submerge, sans colorer l'esprit de ses propres nuances. Ce n'est pas qu'il n'ait une certaine habileté de main et qu'on ne puisse dire qu'il dessine bien, comme on peut reconnaître ce talent au Président de l'Académie Royale (1).

Mais aussi bien que tout le dessin soigné et sans vie de *la Grotte des Néréides* est de moindre valeur que ce grossier griffonnage où Rodin enferme la vie dans un de ces rapides dessins au crayon tracés pour saisir quelque mouvement du modèle, ainsi la science musicale de Strauss, pour si soignée et fastueuse qu'elle soit, ne laisse qu'une vague image dans l'esprit, parce que ce n'est qu'une image inanimée. Quand on rentre chez soi après avoir écouté la musique de Strauss, le cerveau est silencieux, la mémoire n'entend rien, sensation analogue à celle qu'on éprouverait après être passé devant une grande illumination, après s'être saturé de couleurs, après avoir erré au milieu des nuages. Mais tout est fini, il n'en reste pas trace ; rien qui fasse battre le poulx. On parle avec calme du vif intérêt, de la curiosité qui s'y attachait : chose nouvelle que l'on doit juger sans parti pris, merveille dans son genre ; mais le moment, l'inévitable frisson qui va droit aux moelles, la voix nouvelle que l'on semble reconnaître quand on l'entend pour la première fois, où est tout cela ? Si j'étais plus sensible à la littérature qu'à la musique, je me figure que je pourrais me passionner pour Strauss. Il m'offre des sons comme la littérature, mais j'aime mieux lire la littérature et que mon oreille écoute seulement la musique.

Strauss me rappelle parfois de Quincey ou Sidney Dobell, parfois Gustave Moreau ou Arnold Böcklin, et je sais que tous ces noms ont eu leur heure d'adoration. Tous ont certainement des qualités qui font les grands artistes ; tous, en des genres

(1) M. Bouguereau, président de la Société des Artistes français, du temps où il vivait, lui aussi, connaissait le dessin. (N. des T.)

différents, échouent pour manquer de la qualité vitale, la sincérité, la saine et véritable ligne de droiture et de certitude. Tous sont gonflés de rhétorique, tous produisent leur effet par un effort extérieur à la chose même qu'ils disent, chantent, ou peignent.

Comme de Quincey, Strauss manie en maître la sensation. Il peut troubler, tourmenter, énerver, c'est toujours l'étonnement qu'il excite. Il y a du fluide électrique dans son œuvre, mais ce fluide électrique se disperse en route, ne se concentre pas sur ce point qui fait naître la vie. Il donne la sensation, mais il la donne froidement, en calculant son effet sur vous. Il vous donne la couleur dans le son, mais il vous la donne par taches, chacune destinée à vous fasciner d'une façon différente ; en sorte qu'il est à peine extravagant de dire, comme le faisait un de mes amis, que sa musique est moins un kaléidoscope, qu'un kaléidoscope brisé.

III

Strauss a des moments où il me rappelle Schumann, et non seulement là où il essaie de faire passer l'humour dans la musique. Passez du motif d'Annie dans *Enoch Arden* à l'Eusebius du *Carnaval*, et vous verrez promptement toute la différence qu'il peut y avoir entre deux passages qu'il est tout à fait possible de comparer entre eux. Le motif d'Annie est aussi gentil qu'il peut l'être, il est assez adéquat pour rappeler l'héroïne incolore du poème de Tennyson, mais qu'il manque de cachet distinctif, mis à côté de cet Eusebius où la musique ne demande que de la musique pour lui servir d'interprète ! C'est dans ces essais de grotesque que Schuman semble parfois frayer vraiment la voie à Strauss. C'est dans Schumann qu'il a appris certains de ces rythmes clopinants, de ces brusques sursauts, semblables à ceux d'un paysan effrayé ; par là il a parfois fait entrer dans la musique son genre particulier d'humour.

Les joyeuses espiègleries de Till Eulenspiegel veulent être une facétie musicale, et cela ressemble à la *Symphonie des Jouets* de Haydn, mais dans laquelle les jouets sont imités par les instruments d'un orchestre entier. Cet espèce de réalisme, loin d'être un nouvel essor en musique, était un des jeux les plus

anciens de l'art dans son enfance. Il n'y a pas d'époque où la musique n'ait dit « Cocorico » et « Coucou ». Après Haydn, la facétie commença à paraître usée. Berlioz la releva avec son immense sérieux et fit sortir de la plaisanterie la terreur, et de la laideur le sublime. Strauss est revenu à la reproduction de l'humour par un procédé mécanique. Une septième majeure descendante représente, sur la propre autorité de Strauss, « jusqu'à la corde pour le gibet ». Lorsque, comme dans *Feuersnot*, Strauss écrit un petit air de danse et me rappelle, par le soin avec lequel cet air est développé et par le soin qu'il donne à la musique environnante, qu'il veut en faire une représentation du bourgeois tel qu'il est, ma pensée se reporte à un romancier réaliste anglais, George Gissing, et à sa théorie que le seul moyen de représenter les gens du vulgaire, c'était d'écrire sur eux d'une façon vulgaire. Ce n'était pas la manière de travailler de Wagner dans ses *Meistersinger*. Ce n'était pas celle de Balzac dans *les Paysans*. En beaucoup d'endroits de *Till Eulenspiegel*, l'orchestre badine, selon la mode goûtée en Allemagne, *chimera bombinans in vacuo*. L'humour germanique n'est pas apparentée à une humour normale ou à une chose qui existe réellement ; elle sort du cerveau sans le secours des sens. Till raille avec un grand sérieux à l'envers. Mais c'est sans beauté, et le grotesque devient art lorsque la beauté le pénètre. Regardez les sculptures des cathédrales gothiques, regardez un bronze japonais ou un monstre dans une gravure japonaise. La délicatesse que vous trouverez en suivant ces horribles replis est ce qui distingue le grand art du commun dans le grotesque comme dans toutes les autres formes de l'art. C'est la différence entre Puck et le gnome peint sur les murs d'une taverne allemande. Strauss barbouille ses gnomes avec toutes les teintes de la couleur artificielle, mais le gnome dès qu'il n'y a plus de lumière reste une informe créature sortie de terre.

Cependant, chose étonnante, avec lui l'orchestre se déride, joue des facéties et à l'occasion fait des sauts périlleux. La musique est une chose grave et ne rit pas volontiers. Strauss la force à faire ses caprices, et elle fait ses caprices avec la férocité d'une bête sauvage qui saute dans sa cage sous le fouet du dompteur.

Ecoutez ce *don Quichotte* destiné à être une interprétation de Cervantes et qui, selon le mot de l'un de ses admirateurs igno-

rant qu'il condamnait l'œuvre par une telle appellation, n'est que des « illustrations pour un livre ». C'est une série de fantastiques variations sur un thème chevaleresque, et chacune d'elles porte un titre tel que *le chevalier lit des romans de chevaliers errants et perd la raison* ou *le mémorable voyage dans le bateau enchanté*. *Le voyage dans les airs* est indiqué par une espèce de machine à battre le beurre, et je ne sais comment des notes détachées en pizzicato sur les basses, plutôt que sur l'eau réelle, sont mises là pour nous dire que le bateau enchanté a chaviré et que les voyageurs vont à terre tout trempés. Les moutons bêlent en trémolos sur le cuivre pleureur, comme de vrais moutons peut-être, mais d'une façon qui n'a certainement rien de musical. Cependant, à mesure qu'on écoute cette musique qui semble avoir été fondée sur le style de Hera Beckmesser dans le *Meistersinger*, on se demande si l'on découvre un sens en dehors des notes, on écoute comme si l'on suivait une énigme, si vides de sens sont les notes elles-mêmes. Il y a eu des commentateurs de la Bible et de Shakespeare qui ont tourmenté leur texte de la même manière que Strauss tourmente le texte de *Don Quichotte*. Pas un mot ne lui échappe, il mettrait les virgules en musique; mais il est si complètement fermé au sens de Cervantes qu'il en vient même à dégrader Don Quichote en faisant de lui un jeune homme sémillant. J'appellerais cela vaste leurre, si l'on pouvait appeler vaste ce qui est mesquin. Dans cette musique, mais dans un sens tout autre que le sens très littéral où l'on voulait le faire entendre, il y a une bataille entre les moutons et les moulins à vent; il y a là quelqu'un qui prend chaque Dulcinée pour une fille de ferme et le heaume de Mambrin pour un plat à barbe. Dans *Don Quichotte*, Strauss a été plus cruel pour lui-même que n'importe où dans sa musique.

Passer de *Don Quichotte* à *Ainsi parlait Zarathoustra*, et de là à *la Vie d'un Héros*, c'est aller à chaque pas plus près de la musique, malgré tous les « gémissements qui ne peuvent être proférés » dans l'une, et les timbales et les trompettes et la charge d'artillerie et les cris perçants des blessés, et toute la fumée et le carnage d'une vraie bataille dans l'autre. Rien de si peu semblable à Nietzsche n'avait été écrit comme le *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss qui semble représenter les agonies sans fin d'un mauvais rêve. La *Septième Symphonie* de

Beethoven aurait pu exprimer quelque chose du fier, triomphant, emporté et dionysiaque message de Zarathoustra ; mais non cet effort exagéré et ce peu héroïque transport de fardeau. Mais si nous oublions Nietzsche et le programme, et si nous écoutons la musique comme une musique pure, nous trouverons l'immense habileté technique de Strauss plus naturellement à l'œuvre que d'ordinaire, l'imitation de la chose réelle qu'il fait toujours avec une intelligence si frappante, donnant de plus près que jamais l'illusion. *La Vie d'un Héros*, en dépit de la pure folie du champ de bataille, est l'œuvre la plus cohérente que Strauss ait jamais composée, et ses sonorités, quoique vides de toute belle extase, nous viennent avec des assauts plus brillants, une énergie plus entraînante qu'ailleurs. Cette beauté intérieure, cette beauté qui consiste dans l'art nouveau, puissant, étonnant de dire les choses, quoiqu'elle ne puisse jamais s'imposer à la place de la beauté intérieure qui illumine tout parce qu'elle est une source vivante de flamme, à son mérite propre qui doit être accepté dans son genre ; et Strauss a le premier rang de nos jours comme souverain maître de la qualité qui plus que tout autre subjugué et captive l'intelligence moderne.

Strauss est le seul décadent en musique, et il a essayé de débaucher la musique, comme Stuck a essayé de débaucher la peinture et Klinger la sculpture, pour la satisfaction d'un désir qui n'est pas simple, sensuel et passionné, mais raffiné, intellectuel et froid. Toute la tendance de l'art allemand moderne est résumée dans ses poèmes symphoniques, et c'est une tendance vers une orgie cérébrale, à la fois idéaliste et grossière, une dépravation qui vient de l'impuissance, et touche à cette énergie pire que le vice, parce qu'elle est vulgaire. Strauss fait de l'orchestre ce que nul n'a su faire avant lui, il nous charme par ses effets comme effets, et quoique je me plaigne de ce fait même, je désire me fier à lui avec tout ce qu'implique cette confiance, pour le bien et pour le mal. Lorsqu'on appelle la musique de Strauss une musique laide, on se méprend en somme sur la question.

La technique portée au point où la porte Strauss a une certaine valeur incontestable, et peu importe qu'elle soit employée sur un thème bon ou mauvais. Etre ainsi, c'est comme avoir le génie de la technique ; et tandis que le génie de la technique ne produit jamais un résultat satisfaisant, le vrai, simple résul-

tat de la grandeur, cette maîtrise produit un résultat qui est suffisamment intéressant pour vous captiver par sa méthode. Strauss détourne votre attention de la chose faite par sa manière même de la faire ; oui, mais je suis préparé à admirer avec les réserves nécessaires sa manière de la faire. La manière selon laquelle Strauss a écrit pour l'orchestre me donne un plaisir à part, précisément comme le style de Swinburne en vers. C'est tout à fait en marge de ce que l'un ou l'autre doit dire. Strauss préfère déconcerter l'oreille. Je suis prêt à être déconcerté et à ne pas refuser mon admiration à l'habileté avec laquelle il me déconcerte. Je ne pense point aux dissonances, aux intervalles étranges, aux changements soudains. Mais je veux qu'ils me convainquent de ce qu'ils veulent me dire. Parler de laideur est un pur stratagème pour écarter quelqu'un de la piste. La sincérité qui fait la vie est ce qui importe, l'énergie directe de la vie elle-même forçant la musique à être sa propre voix. La trouvons-nous dans cette musique étonnamment habile ?

Je ne la trouve pas, je trouve la force et la ténacité, un emploi résolu de tous les éléments dont il dispose et le pouvoir d'exécuter toutes ses conceptions. Mais je sens que cette puissance de construction qui ourdit un tissu complexe, mais serré, réseau à mailles étroites du son, n'est dans sa plus grande beauté qu'une œuvre de logique privée de vie. Je sens que pour être exprimées avec une force et avec une cohérence admirables la plupart de ses idées ne sont pas de grandes idées, mais des idées extérieures, sans vie, et agencées avec art. Dire selon une comparaison qui n'est pas dépourvue de vérité que les détails sont subordonnés aux idées maîtresses, c'est dire seulement que ces roues intérieures qui s'engrènent, tournent ensemble, mais non qu'elles broient du blé pour le pain. Dans la subordination des effets individuels à l'effet de l'ensemble, il ne se révèle après tout que maître dans l'art de l'effet. Il est cela, comme de Quincey l'est aussi, avec la même brillante splendeur, la même charpente extérieure de grandeur. Ce que je ne trouve pas dans son œuvre, c'est une grande substance et une grande méthode de travail ; or comme il s'impose des tâches énormes et provoque la comparaison avec les plus grands maîtres, il ne peut être accepté, ainsi que beaucoup l'ont été, pour l'œuvre qu'ils ont produite, et qui est parfaite dans ses limites.

Lorsque Strauss prend l'orchestre à deux mains et le fait

retentir, je n'ai pas ce sentiment de grandeur que je trouve dans un transport de Beethoven ou de Wagner. Il ne vient pas d'une grande hauteur ni d'une grande profondeur. Toujours on y devine par-dessous quelque chose de vague ou de commun. Lorsque la voix inattendue d'une clarinette vient à la dérobée du milieu des « bois », ou qu'une harpe chante à travers les violoncelles, ou qu'un violon pleure du fond d'un abîme d'harmonie, cela ne fait jamais paraître « étranges les choses familières ou familières les choses étranges ». Tout cela est fait d'une manière effrayante et étonnante à la fois, mais pour satisfaire un désir d'exécutant, et il y a là quelque chose de commun dans la production des effets. Toute la musique orageuse, exaltée de *Feuersnot* est du même style que le style fleuri des Italiens dans la musique du *Trouvère*, transport rendu par des moyens mécaniques, crises de tête, développements énormes d'un très petit souffle de vie mélodique. Tout ce travail comme une folie calculée peut monter à la tête d'où elle vient, elle ne parle jamais au cœur pour lequel elle fut toujours une étrangère. Lorsque je joue cette musique au piano, je ressens l'excitation qui s'attacherait pour moi aux problèmes les plus compliqués de la géométrie, si j'étais mathématicien. Il ne serait pas vrai de dire que je n'en ressens pas un plaisir nettement déterminé : mais c'est un plaisir sec, couvert de poussière, qui parle à ce qu'il y a de plus superficiel en moi, à mon admiration pour l'éclat du monde extérieur, pour les choses difficiles et parfaites, œuvres de l'art, non de la nature. Il m'arrive vide du souffle de la vie et ne fait pas vibrer en moi un souffle de vie.

Pour ma part, je ne connais qu'un moyen réellement sûr pour se rendre compte de la valeur d'une œuvre d'art. Y a-t-il quelque chose sur quoi le temps n'a pas encore assis son jugement : mettez-le dans la mesure du possible à côté d'une chose sur laquelle le jugement du temps semble s'être établi, et voyez si la comparaison peut se faire. Que ce soit aussi différent qu'on le voudra, et l'épreuve tiendra encore bien. Je peux passer d'une ouverture de Wagner à une mazurka de Chopin aussi aisément que d'une scène dans une comédie de Shakespeare à un chant d'Herrick. L'un peut être plus grand que l'autre ; mais écoutez la cinquième symphonie de Beethoven après avoir écouté le *Zarathoustra* de Strauss et quel est le résultat ? D'un coup je suis sorti de l'atelier où un écolier allanguï sur son livre,

se livrait à de solitaires enchantements ; seul le ciel plane sur moi et j'entends l'assaut d'une armée de sons sur les limites du temps et contre les remparts du monde. Ou bien passez de la musique d'opéra de Strauss à la musique d'opéra de Wagner, et quel est le résultat ? Je joue vingt pages de la partition pour piano de *Feuersnot*, et à mesure que je les joue, je vois l'immense talent, la brillante habileté de la musique, toutes ses qualités d'action, ses qualités de solide construction, son genre particulier de maîtrise. Alors, je me mets à jouer une seule page de *Parsifal* ou de *Tristan*, et je ne suis plus dans le même monde. Cette autre structure étincelante s'est écroulée, tombant en poussière, comme au contact de la lance d'un Ithuriel. Ici je suis chez moi, j'entends des voix lointaines et familières ; cependant, je suis vivant au milieu de la vie. Je m'étonne que l'autre œuvre ait pu me retenir un instant, ait failli me décevoir un instant.

ARTHUR SYMONS.

(Trad. Edouard et Louis Thomas.)





LES AIRS DE COUR D'ADRIEN LE ROY



URANT tout le XVI^e siècle la musique de solo consista en adaptations d'œuvres polyphoniques. On isolait une des voix, généralement le dessus, et les autres parties jouées sur un ou plusieurs instruments servaient d'accompagnement. La voix ainsi détachée des autres subissait le plus souvent des embellissements (passagi, tremoli, groppi) dont le goût personnel du chanteur se plaisait à la parer. Dans les représentations dramatiques nous entendons parler d'exécutions de ce genre, auxquelles l'improvisation donnait un caractère expressif et individuel qu'on eût vainement cherché dans les chants à plusieurs voix. Le chanteur s'accompagnait lui-même d'un luth ou d'un chitarrone ; parfois il était soutenu par un orchestre de violes. Nous avons des preuves multiples de la popularité de ces arrangements dont le mérite était de contraster avec le style habituel de la polyphonie plutôt que d'ouvrir des voies nouvelles à l'art musical. Ces procédés n'étaient aucunement réservés à la musique dramatique ; et l'arrangement de madrigaux en solo vocal et tablature de luth apparaît dès les premiers essais d'impression musicale, dans tous les pays d'Europe.

L'Italie ouvre la série avec les *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col liuto*, de Franciscus Boninensis (1509), et avec les Madrigaux de Verdelot arrangés de même manière par A. Willaert de 1536 et 1540. Puis vient Schilk en 1512 avec ses *Tabulaturen etlicher Lobge-*

(1) Voir des exemples dans Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des Weltlichen Gesanges*.

sang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten... d'un caractère plus populaire. En Flandre, Phalèse fait une large part dans son *Hortus Musarum* (1) de 1553 à ces arrangements dont nous retrouvons des exemples jusqu'en 1592 dans le *Novum Pratum* d'Adriænsen. En France, Attaignant publie en 1529 ses *Très brève et familière introduction... ensemble XXXIX Chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes. C'est assavoir à deux parties et la musique, et à trois sans musique*. Peu de temps après apparaît d'Adrien Le Roy le *Tiers livre de tablature de luth, contenant vingt et un psaumes le tout mis selon le sujet* (1552) enfin Morlaye publie en 1554 son *Premier livre de psalmes mis en musique par Maistre Pierre Certon... reduitz en tablature de leut, réservé la partie de dessus, qui est notée pour chanter en jouant*.

Toutefois l'air de cour proprement dit, qui avait été précédé d'une phase polyphonique, ne triomphe définitivement que dans les premières années du XVII^e siècle. C'est en France qu'il prend sa forme parfaite d'air en solo, et supplante les anciens arrangements madrigalesques. L'influence de la musique populaire ne fut pas sans effet sur cette formation : *jadis voix de ville, aujourd'hui air de cour* nous dit Le Roy, et le *Thesaurus Harmonicus* (1603) de Bésard montre encore toute l'importance du vaudeville. Mais avec le premier livre d'Airs de Gabriel Battaille (1608) l'air de Cour est en possession de tous les caractères qui ont fait de lui un genre musical très précis et parfaitement autonome.

Dans cette évolution Adrien Le Roy a joué le rôle d'un précurseur. Le premier il paraît avoir pressenti le succès que devait rencontrer auprès du public le nom et le genre de ces mélodies aimables. En 1571 il fait paraître un « Livre d'airs de cour miz sur le luth ». (2) et prenant la parole dans sa dédicace à Catherine de Clermont comtesse de Retz, il indiquait ainsi son but :

(1) Voir dans les Bulletins mensuels de la *Société Internationale de Musique* un article de notre collègue M. Quittard sur ce sujet.

(2) *A Paris par A. Le Roy et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy*. Un exemplaire de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque royale à Bruxelles (Fétis 2379). C'est un petit in-4° oblong, avec un portrait de Le Roy. La musique est disposée d'une façon qui ne se retrouve pas dans les airs de cour postérieurs : le chant est sur la page de droite et l'accompagnement sur la page de gauche. L'ouvrage contient 22 airs et un index. Malheureusement les pages 17 à 20 manquent à l'exemplaire de Bruxelles, lequel paraît unique. L'impression n'est pas toujours correcte, ce qui rend la transcription souvent embarrassante.

« Ces jours prochains Madame vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute musique facilement en tablature de Luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus lesquelles sôt difficiles et ardues come pour rōpre le disciple de l'art à frāchir aprez toutes difficultez ; je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscul de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourdhuy Airs de Cour) tant pour votre recreation, a cause du sujet (que l'usage ha desja rendu agréable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir. Car vous ayant desja offert tout mon petit service comme serviteur hereditaire de votre maison, il ha falu celuicy ayst suivy le precedent ; auquel si les harmonies musicales ne sont pareilles aux premieres, aumoins les lettres sont sorties de bonnes forges comme du Seig. Ronsard, Desportes, et autres des plus gentilz poētes de ce siecle. J'espere que le public en recevra contentement, auquel j'ay jusques à present assez heureusement accommodé mes labeurs : mais vous estans desormais vouez comme chose votre, il me suffira que vous en demeuriez satisfaitte de ma part et que tous autres en soyent redevables à votre grādeur, Laquelle je supplie notre Seigneur conserver et accroistre en toute prosperité et m'entretenir en votre bonne grace.

A Paris, le 15 jour de février 1571

Votre tres-humble serviteur

ADRIAN LE ROY. »

Ce petit livre avait en effet de quoi surprendre les oreilles accoutumées à la musique d'Orlande. Le parfum populaire que l'on respire ici ne devait pas plaire à l'auditeur cultivé si même il ne le choquait pas. Mais la disposition nouvelle de cet arrangement était une recommandation suffisante pour un éditeur toujours attentif au goût du public. Quelle part revient à Le Roy en tout ceci, nous ne saurions le dire. Fétis croit d'après Farrenc que les accompagnements lui doivent être attribués mais rien ne justifie ce dire. Il est possible que le rôle de Le Roy se soit borné à transcrire ces accompagnements en tablature de luth. Ce ne sont là en effet que de simples harmonies à 2,3 ou 4 parties, souvent rudes, et parsemées des petits ornements

habituels aux luthistes de cette époque. Le Roy fut d'ailleurs un artiste méticuleux, auquel on ne peut comparer sous ce rapport que Gerle en Allemagne, et Mace, beaucoup plus tard, en Angleterre. Il nous a laissé des indications précises, là où ses contemporains se souciaient peu d'en donner. Par exemple il semblait probable que l'accompagnement de chaque couplet devait avoir été varié. Or Le Roy confirme cette hypothèse par un exemple dans le second air de son livre, où nous trouvons deux versions du même accompagnement.

Ces accompagnements paraissent destinés à l'instrument que Praetorius appelle *Klein Octavelaute*, c'est-à-dire un luth dont la chanterelle monte au *do* ou au *ré*. Mais en cette matière la précision est difficile, parce que le diapason du luth était beaucoup plus variable qu'on ne le croit généralement. Il dépendait de l'instrument et de la qualité des cordes. Dans la pratique les luthistes étaient unanimes à réclamer l'accord de la chanterelle aussi haut que la corde peut le supporter ; les autres cordes se conformaient à ce diapason donné. Ainsi H. Neusidler (1536) écrit : « montez d'abord la *Quintsaitte* ni trop ni trop peu, mais autant qu'elle peut monter ». Thomas Robinson (1603) de même, et aussi A. Le Roy. Seule la musique d'ensemble imposait un diapason. Dans les transcriptions suivantes nous nous sommes conformés à la partie de chant.

Tous ces airs ne sont pas des mélodies populaires. Remarquez par exemple, « Quand ce beau printemps je voy » (1) ou encore le « Je suis amour » qui annonce déjà très nettement le style récitatif (2) ; ou enfin le « Quand le gril chante » avec ses quintes et son léger balancement. Ils marquent au contraire un effort vers la recherche et le désir de découvrir des voies nouvelles. En publiant son livre A. Le Roy a donc, on peut le dire, posé un jalon dans l'histoire de la musique monodique. Avant Cavalieri et Peri, avant Champion et Bataille il a cherché à rompre avec les traditions de la polyphonie et à substituer à l'hésitation des arrangements de musique chorale l'autonomie d'une forme à voix seule. Ceci mérite d'être signalé.

JANET DODGE.

(1) On peut comparer cet air avec celui de Chardavoine (*Recueil de 1576*) sur les mêmes paroles. Le Roy l'emporte ici sur son successeur.

(2) On trouvera les paroles de cet air dans les Mascarades de Ronsard sous le Titre de « Trophée d'Amour à la Comédie de Fontaine-Bleau ».

I.

(RONSARD)

Quand ce beau printemps je voy, J'a-per - coy Rajeun-

ir la terre et l'on - de, Et me

sem - ble que le jour Et l'am-our Comin'

en - fans nais - sent au mon - de.

II.

(RONSARD)

Mais voyez, mon cher es-moy, Voyez com-bien de

mer-veil - les Vous parfait-tes de - dans

moy Par vos beau-tez nom par - eil - les.

Autrement.

?

Las! je n'eus-se jam - ais pen-sé, Da -

me, qui cau - se ma lan - gueur,

De voir ain - si ré - com - pen - sé,

Mon ser - vi - ce d'u - ne ri -

gueur, Et qu'en lieu de me

se - cour - ir Ta cru - au -

- té m'eut fait mour - ir.

IV

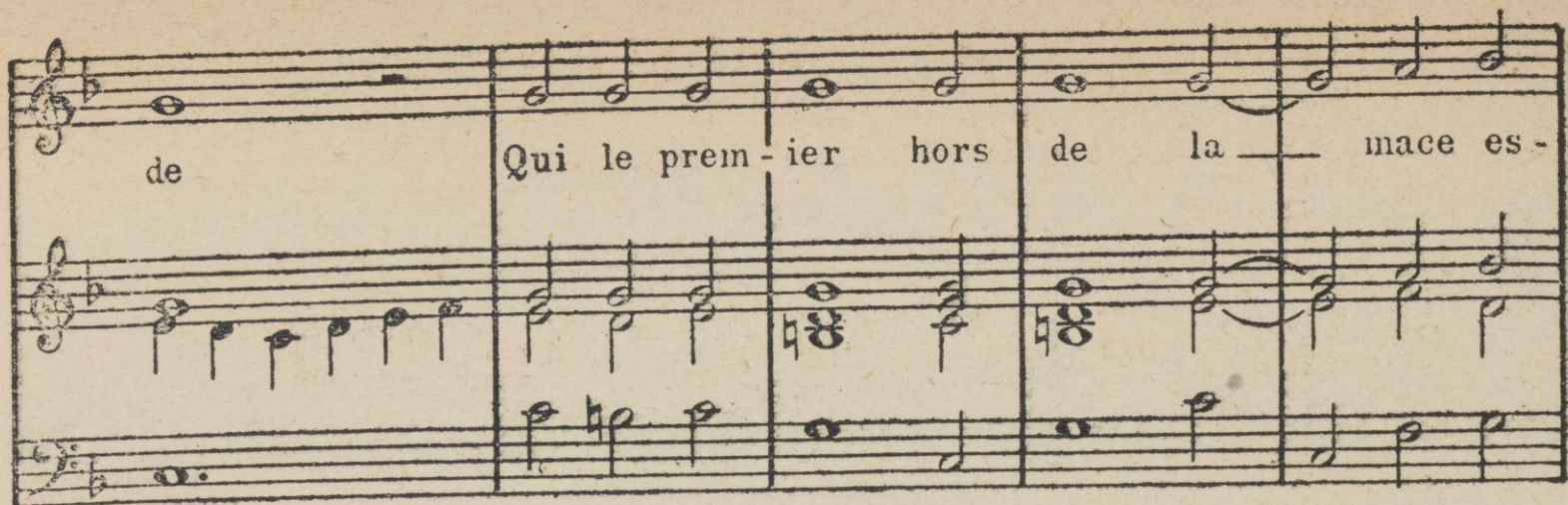
(RONSARD)

Je suis amour le grand maistre des

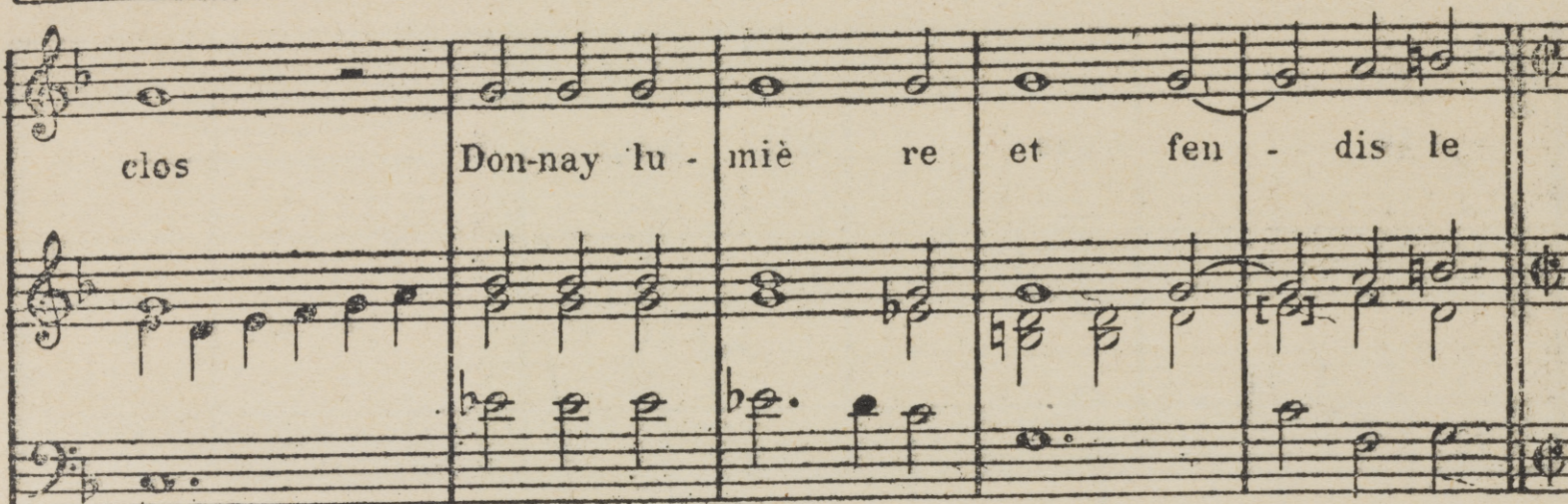
dieux, Je suis ce - luy qui fait mou - voir les cieux

Je suis ce - luy qui gou - vern - e le mon

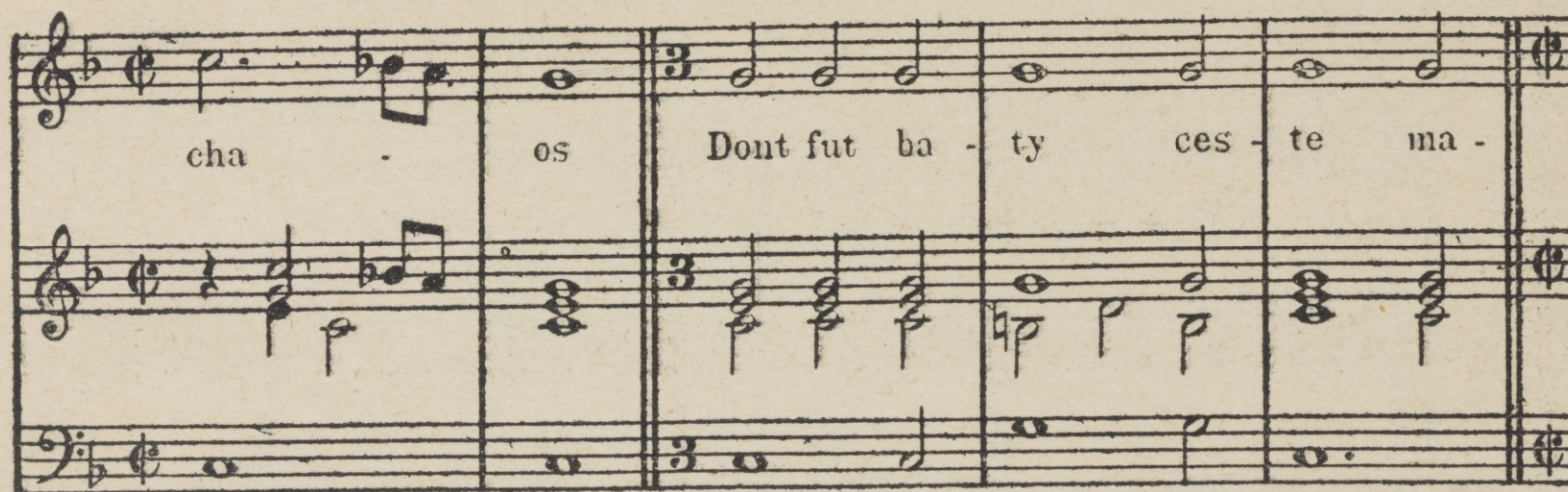
de Qui le prem - ier hors de la mace es -




clos Don-nay lu - miè re et fen - dis le



cha - os Dont fut ba - ty ces - te ma -



- chi - ne ron - de Dont fut ba -



- ty ces - te ma chi - ne ron - de.



La ter-re n'a - gueres gla - cé e,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting on a half note G4 and moving through a series of half and quarter notes. The middle staff is a piano accompaniment in G major, featuring chords and moving lines. The bottom staff is a bass line in G major, primarily consisting of half notes. The lyrics are 'La ter-re n'a - gueres gla - cé e,'.

Est o - res de verd ta - pis - sé - e Son

The second system continues the musical piece. The vocal line (top staff) has a rest in the first measure, then continues with half and quarter notes. The piano accompaniment (middle staff) and bass line (bottom staff) provide harmonic support. The lyrics are 'Est o - res de verd ta - pis - sé - e Son'.

sein est em - bel - y de fleurs L'air

The third system of the score. The vocal line (top staff) continues with half and quarter notes. The piano accompaniment (middle staff) and bass line (bottom staff) maintain the harmonic structure. The lyrics are 'sein est em - bel - y de fleurs L'air'.

est en - cor am - ou - reux d'el - le Le ciel rit

The fourth system of the score. The vocal line (top staff) continues with half and quarter notes. The piano accompaniment (middle staff) and bass line (bottom staff) provide harmonic support. The lyrics are 'est en - cor am - ou - reux d'el - le Le ciel rit'.

de la voir si bel - le Et

The fifth and final system of the score. The vocal line (top staff) continues with half and quarter notes. The piano accompaniment (middle staff) and bass line (bottom staff) provide harmonic support. The lyrics are 'de la voir si bel - le Et'.

moy j'en aug - men - te mes pleurs.

This musical score is for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'moy j'en aug - men - te mes pleurs.' The melody is simple and expressive, with a long note on 'pleurs.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady harmonic foundation.

VI.

Quand le grill chante au son grin - goulin De - rin din din din din

This musical score is for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Quand le grill chante au son grin - goulin De - rin din din din din'. The melody is lively and rhythmic, with a long note on 'De - rin'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady harmonic foundation.

din Mada-me dit qu'on luy hu - che mar-tin Derin din din

This musical score is for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'din Mada-me dit qu'on luy hu - che mar-tin Derin din din'. The melody is lively and rhythmic, with a long note on 'Derin'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady harmonic foundation.

din Gentil mar - tin ô beau mar - tin Saute mar -

This musical score is for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'din Gentil mar - tin ô beau mar - tin Saute mar -'. The melody is lively and rhythmic, with a long note on 'Saute'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady harmonic foundation.

tin dan-se mar-tin Din derin din dindindindin

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a lute or guitar accompaniment, and the bottom staff is a bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is a simple, rhythmic dance tune.

din derin O que ne suis-je au lieu de ce mar-tin.

The second system of the musical score continues the melody from the first system. It also consists of three staves. The lyrics are 'din derin O que ne suis-je au lieu de ce mar-tin.' The musical notation includes various chords and melodic lines for the vocal and instrumental parts.





LES IDÉES DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

sur la musique ⁽¹⁾



L n'en faut pas douter : les spéculations sur l'harmonie et l'acoustique ne sont nullement, pour Rameau, un délasement de son esprit ; elles doivent lui donner les règles certaines, les lois régulières sans l'appui desquelles il n'ose se risquer.

Sa musique ne devient forte et personnelle, que du jour où son système est achevé dans son esprit. Telle de ses pièces de clavecin, *l'Enharmonique*, la *Triomphante*, a, de son propre aveu, la valeur d'une vérification, d'une preuve (2). Lorsqu'il entreprend d'écrire pour le théâtre, c'est « pour le plaisir de faire, comme artiste, beaucoup de peintures dont il avait conçu l'idée » ; mais surtout « pour celui de voir, comme philosophe, le jeu de tous ces phénomènes, dont le principe ne lui était plus inconnu, et de donner lieu à une infinité d'effets dont il s'était mis en état de connaître les causes ». (3) La théorie chez lui précède la pratique ; le savant gouverne le musicien. On a peine à le croire, lorsqu'on a d'abord été gagné par le charme de ses œuvres ; mais son propre témoignage ne peut être récusé. Les contemporains n'avaient donc pas si tort de trouver à sa musique un air de réflexion et de calcul ; mais ils allaient beaucoup

(1) Ces pages sont tirées de l'ouvrage sur *Rameau* que M. Louis Laloy va très prochainement faire paraître (Alcan, éditeur ; collection des *Maîtres de la musique*)

(2) Voir les *Remarques sur les différents genres de musique* qui précèdent les *Nouvelles suites de Pièces de clavessin*.

(3) *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 111.

trop loin, lorsqu'ils concluaient de là à l'absence de toute émotion.

Comme tous les musiciens, Rameau a commencé par apprendre la grammaire de son art : on lui a enseigné le nom des notes, la distinction des modes et des tons, le chiffage des accords et leur emploi. Mais il ne se satisfait pas des préceptes et des procédés qu'on lui montre. C'est le pourquoi qui l'inquiète. « Quelques progrès que la musique ait faits jusques à nous, il semble que l'esprit a été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet art ; de sorte qu'on peut dire que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité » (1). C'est là un désordre qu'il ne peut souffrir : il dépense un effort et un zèle incroyables à réduire autant qu'il se pourra la part de l'expérience, pour faire régner dans la musique entière l'ordre et la clarté de la géométrie. « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques. Aussi dois-je avouer que nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des mathématiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevais pas auparavant. » (2)

C'est en ces termes que Rameau s'est d'abord posé le problème, et qu'il l'a résolu par le système exposé dans son premier ouvrage, qui parut en 1722. On voit que, tout comme Descartes, Mersenne, Leibniz ou Euler, il ne met pas un instant en doute le vieux dogme des Pythagoriciens : la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres ; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière ; et il ne cherche pas autre chose que de la remettre au rang que lui assignent les savants du moyen âge, parmi les sciences mathématiques. Rien de nouveau dans cette conception ; mais pour arriver au but qu'il se propose, il suit un chemin qu'il s'est tracé lui-même, et où toute l'harmonie moderne a passé après lui.

L'idée féconde, fut de partir du phénomène qui paraissait

(1) *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (1722), préface, 3^e page.

(2) *Traité de l'harmonie*, préface, 5^e page.

le plus compliqué, mais se prêtait en réalité aux raisonnements les plus simples : de l'accord. L'usage, hérité des Grecs, était au contraire de former d'abord des gammes ; or, dans ces longues séries de notes, les rapports correspondant aux différents intervalles étaient complexes et variés. Un accord, et surtout un accord consonant, est un choix de sons unis par une analogie particulière ; ce sera donc là le premier objet de la science musicale. La pratique ici a certainement mis Rameau sur la voie : il appartenait à un musicien de découvrir que le temps de la mélodie pure était passé, et que même le contrepoint, c'est-à-dire l'art d'associer les mélodies entre elles, n'avait pour objet, le plus souvent, que de provoquer les rencontres de sons les plus significatives : depuis le XVII^e siècle, c'est-à-dire depuis l'âge du luth, il en était ainsi. Mais les théoriciens continuaient à parler au nom du moyen âge ou de l'antiquité. Ce retard de plusieurs siècles, Rameau, d'un vigoureux effort, le corrige. Il proclame donc hautement que l'harmonie règne sur la musique entière ; loin de résulter, comme on croit, du concours plus ou moins fortuit de plusieurs mélodies, c'est elle qui produit, soutient et justifie toute mélodie : « Il semble d'abord que l'harmonie provienne de la mélodie, en ce que la mélodie que chaque voix produit devient harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix pour qu'elles puissent s'accorder ensemble. Or quelque ordre de mélodie que l'on observe dans chaque partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est donné par les règles de l'harmonie... C'est donc l'harmonie qui nous guide et non la mélodie. » (1)

Ce principe, étant d'accord avec l'usage, avait quelque chose de révolutionnaire. Aussi Rameau dut-il le défendre toute sa vie, surtout contre les partisans de la musique italienne, qui ne trouvaient de charme qu'à la mélodie et ne pouvaient comprendre qu'il fallût à la musique encore autre chose qu'un « beau chant ». Rousseau, Diderot et même Dalember ne manquent pas de faire leurs objections, et Rameau n'est pas embarrassé pour leur répondre que seule l'imperfection de leur oreille les rend insensibles à l'harmonie.

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 138.

« Vous auriez grande raison, monsieur, de dire que la mélodie est presque le seul objet qui émut dans la musique, si vous pouviez vous rendre justice sur les bornes de votre expérience, en considérant qu'il peut y avoir encore bien des classes au-dessous de la vôtre : c'est en effet le premier accessoire de la marche harmonique qui frappe l'homme borné : les fleurs qu'on joint à la partie principale du sujet, la voix, l'instrument qui l'exécutent, en faut-il davantage pour le distraire des charmes que peuvent y ajouter d'autres parties ? » Et il ajoute, avec un dédain qui sent son musicien de race : « La supériorité de l'harmonie dans la musique ne diminue en rien le prix de la mélodie ; j'en fais peut-être plus de cas qu'aucun de vos collègues ; mais pour savoir les bornes auxquelles on doit s'en tenir, il faut une grande expérience, et pour l'acquérir il faut avoir souvent écouté, et pendant longtemps, une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau pour ainsi dire. Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges de vos opinions dans vos *Mélanges de littérature* p. 443, n'ont peut-être encore écouté que des chansons, même dans un âge avancé. » (1)

Nous voilà fixés : si tant d'honnêtes gens ne peuvent suivre qu'un solo perpétuel, et se troublent au moindre accord, c'est qu'ils n'ont pas été formés à la musique. Si instruits qu'ils soient d'ailleurs, si habiles à parler, à écrire ou à peindre, leur oreille est grossière, puisqu'elle est incapable de saisir plus d'un son à la fois. Si l'on répartit les auditeurs en différentes classes, suivant leur intelligence, ils se trouveront dans les dernières. Or, c'est la première seule dont le jugement importe au musicien ; il écrit pour ceux qui entendent.

Ceux-là d'ailleurs ne peuvent manquer d'avoir même goût. Il y aura parmi eux consentement universel aux lois de l'harmonie. Il est donc parfaitement oiseux de disputer sur la supériorité des Français ou des Italiens pour la musique.

« La plus grande preuve qu'on puisse donner contre son oreille en musique, c'est de vouloir faire entendre qu'une nation peut en être plus favorisée qu'une autre.

« L'expérience forme l'oreille. Il y a des têtes également bien organisées chez toutes les nations où la musique est en

(1) *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique*, p. 11.

règne ; mais tel qui aura passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique peut fort bien n'être pas compris dans le nombre. » (1)

Remarquons cette réserve : « chez toutes les nations où la musique est en règne ». Il existe en effet des « sauvages », Turcs, Indiens ou Chinois, qui n'ont encore aucune idée de l'harmonie. Ils ne possèdent, en conséquence, que des chants discordants et confus : aucun musicien ne peut naître en ces contrées. De même, il fut un temps, même dans nos pays, où l'on ne savait encore accompagner un chant : on n'en formait pas moins des mélodies, qui sont restées en usage dans l'Eglise, et donnent bien du mal à l'organiste chargé de les envelopper d'accords. Ce sont là les erreurs d'un passé barbare, consacrées par une tradition malencontreuse :

« Aussi ne voyons-nous que des gens sans goût, pleins des règles de ces anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne et agréable harmonie sur ces sortes de chants. Ce devrait être cependant le sujet de nos veilles et de nos travaux, la musique n'étant faite que pour chanter les louanges de Dieu. Quel désagrément pour un homme rempli de cette vérité, de ne pouvoir déployer tout son génie sur un si grand sujet ! Il peut bien entasser des accords sur ces chants, et procéder sans faute jusqu'à la fin ; mais il y a bien de la différence, d'une musique sans faute à une musique parfaite. Ces anciens, trop esclaves de leurs premières découvertes, composèrent tous ces chants d'une mélodie que leur fournissait le système parfait (2), et finirent par où ils devaient commencer, c'est-à-dire qu'ils établirent les règles de l'harmonie sur cette mélodie, au lieu de commencer par celle qui se présenterait la première, qui est l'harmonie... et établir (3) sur elle les règles de la mélodie, dont on formerait même un chant plus facile et plus coulant que celui qui subsiste aujourd'hui dans les temples. » (4)

Voilà qui est hardiment pensé, surtout pour un homme

(1) *Erreurs de l'Encyclopédie*, p. 7. L'homme qui a « passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique » est Jean-Jacques Rousseau.

(2) Le système parfait est une gamme de deux octaves diatoniques, que la théorie antique avait léguée à celle du moyen âge.

(3) Le texte porte ici, par une erreur évidente : *établirent*.

(4) *Traité de l'harmonie*, p. 147.

qui a passé toute sa jeunesse à l'église. Mais Rameau doit croire en effet, comme La Bruyère, « qu'il y a dans l'art un point de perfection, comme un point de bonté ou de maturité dans la nature ». Une œuvre qui ne satisfait pas aux lois de l'harmonie est par là même condamnée. Les Huron et les Topinamboux ne sont pas plus capables de musique que de poésie. Le moyen âge est une époque d'ignorance et de faux goût ; le plain chant doit être mis au rang des églises gothiques.

Nous avons changé tout cela : notre sens de l'histoire, notre goût des explorations lointaines, ont ruiné ce dogmatisme. Nous nous exerçons à comprendre la beauté en ses formes les plus diverses ; et notre harmonie ne répugne ni aux charmes inconnus d'une mélodie rapportée des pays lointains, ni à l'archaïsme ingénieux des modes grégoriens. Ce sont là des recherches que Rameau eût réprochées, comme propres seulement à pervertir le goût, à fausser le sentiment, à obscurcir les idées. L'harmonie, telle qu'il la conçoit, n'a nullement pour objet de flatter l'oreille, de la caresser ou de la surprendre, mais de l'instruire, de l'éclairer et de la guider. L'harmonie est la vérité de la musique : elle est une, invariable, absolue. Et comme elle est la vérité, elle est aussi la raison : l'ordre, la clarté, la logique, sont ses qualités indispensables.

L'idée de Rameau est en tout point semblable à celle de Lully. Tous deux sont des classiques, et veulent appliquer à leur art les règles auxquelles s'est soumise si heureusement la littérature française. Mais Lully, qui connaît son public, a soin de ne lui demander qu'un très petit effort : son harmonie fort nette est aussi fort pauvre, fruste et nue : elle est comprise de tous, et presque aussitôt les plus habiles s'en lassent. On cherche des accords nouveaux, on en trouve, et en grand nombre. Mais on n'arrive plus à en justifier l'usage ; ils échappent aux règles, le sentiment et le goût en sont les seuls garants. Il s'agit de soumettre ces rebelles, de les réduire à l'obéissance, et de rebâtir, sur un plan qui sera plus large, mais non moins régulier, le vieil édifice de Lully.

Le fondement de cet édifice, c'était la tonalité. Rameau n'y touche pas, bien au contraire : il ne cherche qu'à en consolider les assises. Pas un instant il ne doute qu'aucune musique claire ne soit possible, si elle ne donne d'abord l'idée d'un ton déterminé, dans un des deux modes majeur ou mineur. L'harmonie

a précisément pour objet d'établir, de fixer cette idée, par une de ces démonstrations irréfutables que l'on nomme des cadences. Elle sera un système de cadences, ou ne sera pas. Tout l'effort de Rameau sera pour l'amener à cet état, pour en bannir toute fantaisie, lui donner la rigueur d'un raisonnement.

Les accords sont nombreux : il faut d'abord les classer, essayer d'en former des genres et des espèces. Rameau s'avise pour cela d'un artifice fort simple, mais auquel il fallait encore songer : il considère d'abord les notes dont ils sont formées, ensuite l'ordre dans lequel ces notes sont placées. Dans ce groupe, *ut*, *mi*, *sol*, on peut mettre au grave soit l'*ut*, soit le *mi*, soit le *sol*. On obtient ainsi trois accords que Rameau déclare identiques par leur nature, différents seulement par leur disposition. Du coup toute la complication de l'harmonie disparaît : sous les figures changeantes, on retrouve un petit nombre de combinaisons très simples ; on s'y reconnaît. Mais ce n'est rien encore : il ne suffit pas d'avoir réparti les accords en catégories distinctes, il faut encore assigner à chacun d'eux une fonction particulière ; sans quoi on sera maître de les juxtaposer au hasard, comme des syllabes incohérentes, non comme les mots d'un discours suivi. Entre les différentes formes dont est susceptible un accord, Rameau en distingue une qui est primitive, et dont les autres sont ce qu'il nomme les « renversements » ; c'est à celle-là qu'il faudra toujours se reporter, si l'on veut comprendre le sens de l'harmonie, qui en elle seule apparaît avec évidence. Cette forme est celle où les notes produisent entre elles des intervalles de tierce : *ut*, *mi*, *sol*, pour l'accord majeur, *la*, *ut*, *mi*, pour l'accord mineur. Pourquoi Rameau la définit-il ainsi ? Sans doute parce que son sentiment l'exige, et aussi parce qu'il arrive à exprimer ces groupes par des rapports qui lui paraissent une justification. Si l'on prend successivement le $\frac{1}{4}$, le $\frac{1}{5}$ et le $\frac{1}{6}$ d'une corde, on obtient les 3 notes de l'accord *ut*, *mi*, *sol* ; si au contraire on multiplie la longueur de la corde par 6, par 5 et par 4, on aura les notes de l'accord *la*, *ut*, *mi*. Ce dernier correspond donc à une progression arithmétique, le premier à une progression dite harmonique. Ainsi apparaît, sous l'ordre des sons, un ordre mathématique. Ainsi l'harmonie, qui est le principe de la musique entière, est réduite elle-même à un jeu d'arithmétique : c'est le but qu'on se proposait.

Un peu plus tard, Rameau s'aperçut que ces suites de nombres

étaient données non seulement par des constructions arbitraires, mais aussi par des phénomènes réels et spontanés. Depuis le XVII^e siècle, on commençait à se douter que des sons simples en apparence pouvaient, lorsqu'on y prêtait bien l'oreille, se révéler composés. Une corde de viole ou de clavecin faisait parfois entendre, en même temps que sa note, l'octave, la quinte de cette octave, et même la tierce supérieure, très affaiblies et voilées, reconnaissables cependant (1). Ces sons supplémentaires, que nous nommons les harmoniques, correspondent exactement à ceux que donneraient la moitié, le tiers, le quart ou le cinquième de la corde. Pour en expliquer l'existence, on avait même imaginé, au temps de Rameau, une théorie fort compliquée (2) : on ne pouvait comprendre en effet qu'un corps vibre à la fois de différentes manières.

Sans trop se préoccuper de l'explication, Rameau s'empare du fait, qui lui donne victorieusement raison : l'accord parfait majeur *ut, mi, sol*, se trouve dans la série naturelle des harmoniques. De mathématique, la science musicale devient physique, ou plutôt, comme il dit, « physico-mathématique ». C'est dans son ouvrage de la *Génération harmonique*, paru en 1737, qu'il annonce cette transformation (3). « La proportion harmonique peut bien être regardée comme un principe en musique, mais non pas comme le premier de tous ; il n'y existe qu'à la faveur des différents sons qu'on distingue dans la résonnance d'un corps sonore, et ceux-ci n'y existent qu'à la faveur du son de la totalité de ce même corps : donc ce dernier son est le principe fondamental, et c'est de là qu'il fallait absolument partir. »

Il reste, il est vrai, une difficulté : l'accord mineur n'est pas aussi bien partagé que le majeur : une corde fait bien entendre les sons correspondants à ses parties aliquotes, non à ces multiples. Quelques indices semblent cependant témoigner en faveur d'une autre série d'harmoniques, inverse de la première et dirigé vers le grave. Par exemple, une corde double, triple ou quadruple tendue à côté de la première, semble « frémir » lorsque celle-ci est « râclée ». Si le phénomène est peu sensible, il ne faut pas s'en étonner. « Les plus grands corps ont plus de puissance sur les petits

(1) Descartes et Mersenne font allusion à ce phénomène.

(2) Rameau lui-même l'expose en son ouvrage de la *Génération harmonique* (1737), page 4 : MM. de Mairan et de Gamachs en sont les auteurs.

(3) Préface.

que ceux-ci sur les premiers ; d'où il suit que les vibrations les plus lentes ont plus de puissancesur les plus promptes que celles-ci sur celles-là ; et que par conséquent les plus promptes n'agitant que faiblement les plus lentes, ne peuvent donner au corps qui les reçoivent tout l'ébranlement nécessaire pour que le son puisse en être transmis à l'oreille » (1). Ces sons virtuels ont reçu depuis le nom d'« harmoniques inférieurs », et Rameau, on le voit, est trop bon observateur pour affirmer les avoir entendus. Leur existence lui paraît cependant suffisamment démontrée.

Avec ces deux séries d'harmoniques, il retrouve les deux progressions qui lui sont nécessaires, celle des multiples et celle des sous-multiples. Ce qui n'était que spéculation abstraite est justifié par l'étude expérimentale des faits. L'acoustique succède à l'arithmétique. L'harmonie est fondée, non seulement en raison, mais en nature.

Dans tout ce qui précède, il n'a été question que d'accords parfaits majeurs et mineurs : ce sont les seuls qui importent à Rameau, puisque seuls ils ont la vertu d'établir une tonalité, seuls ils ne laissent rien désirer après eux. C'est pourquoi il n'a pas besoin de poursuivre la série des sons partiels au delà du 6^e (la tierce) ou tout au plus du 8^e son (la triple octave), en éliminant alors le 7^e qui est discordant, sous le prétexte gratuit qu'il est « très faible ».

Quant aux dissonances, elles sont nécessaires, afin de rompre la monotonie ; elles dérivent directement des deux accords parfaits auxquelles on peut d'abord ajouter, vers l'aigu, une nouvelle tierce : on obtient ainsi des septièmes : *ut, mi, sol, si, ut, mi, sol, si b, la, ut, mi, sol*. On peut d'autre part ajouter au grave soit des accords parfaits, soit des accords de septième, une tierce ou même une quinte, ce qui donne nos neuvièmes et nos onzièmes : Rameau les appelle accords par supposition. Enfin, dans l'un des ensembles ainsi obtenus, on peut retrancher la note grave de l'accord primitif et lui substituer une note voisine ; d'où les accords dits par emprunt, que nous nommons accords sans fondamentale. Dans toutes ces combinaisons d'ailleurs, on peut intervertir d'une façon quelconque l'ordre des éléments.

Quelle que soit la disposition d'un accord, le nombre et la

(1) *Génération harmonique*, p. 5, VI^e proposition.

nature des notes ajoutées, on aura la clé de l'harmonie si d'abord on élimine les dissonances pour développer ensuite les accords sous leur forme originelle, celle qui ne comprend que des tierces. Si l'on soumet à cette double opération un texte de musique quelconque, on obtiendra une série d'accords parfaits, et la basse de ces accords recevra le nom de basse fondamentale. Si on observe les mouvements de cette basse, on reconnaîtra bien vite qu'elle détermine une série de cadences ; c'est-à-dire que chacune de ses notes ne peut être que la tonique, la dominante ou la sous-dominante d'une tonalité déterminée. Ainsi l'on retrouve, sous l'harmonie la plus riche, la plus enveloppée, la plus chargée de dissonances, la clarté, l'ordre et la précision qui sont indispensables à tous les ouvrages de l'esprit. Ainsi la raison est satisfaite ; ainsi la nature est observée. Et l'on peut s'en assurer par une analyse exacte, où le sentiment personnel n'entre pour rien. La vérité de la musique peut être démontrée.



Cette vérité intérieure est la première condition, sans laquelle une œuvre ne peut se soutenir. Mais elle ne suffit pas ; une liaison d'accords, un système de cadences, un jeu de modulations, n'a d'intérêt que pour le savant, non pour l'artiste. La fin de la musique n'est pas en elle-même : un plan bien suivi lui est indispensable, un sujet ne lui est pas moins nécessaire. Sur ce point, Rameau n'a jamais varié ; « l'école où il n'est question que de notes, et rien de plus », (1) n'a jamais été son école. Il estime « qu'un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont le plus intéressés. » (2) Le devoir de l'artiste, c'est de sortir de soi ; l'objet de la musique, d'imiter la vie dans toute la variété qu'elle peut offrir. L'abbé du Bos a écrit tout un livre sur le mot d'Horace : *ut pictura poesis*. Rameau y souscrirait volon-

(1) Lettre à Houdard de la Motte (1727).

(2) *Traité de l'harmonie*, p. 143.

tiers, pour sa part. Il veut des portraits fidèles, des traits justes et frappants, une ressemblance éclatante.

Pour y parvenir, l'exercice et la méditation ne sont pas moins nécessaires que le talent. « Le musicien qui n'a que du goût n'excelle que dans les genres relatifs à son tempérament » ; celui qui n'entend pas rester enfermé en lui-même doit avoir étudié la nature avant que de la peindre » (1), être au fait de ses mouvements, et savoir les retracer. C'est pourquoi Rameau met si longtemps avant d'oser se risquer à la scène ; « encore ne s'en croyait-il pas capable » (2). Une œuvre est le fruit de longues veilles, et surtout de longues promenades solitaires, où l'esprit replié sur soi-même dispose ses tableaux, cherche ses lignes, fait l'essai de ses couleurs. Comment s'y prend-il ? Le sentiment est-il son guide unique ? On le croirait d'abord, puisque le musicien ne reproduit pas la réalité de ce qu'il voit, mais en donne seulement l'analogie. Mais il ne suit pas de là que cette analogie soit entièrement à sa discrétion : pas plus que le poète n'est maître du sens des mots, pas plus le musicien ne peut changer à son gré la vertu des notes. La musique est une langue fixée ; elle a donc une manière, et une seule, de rendre sensible chaque idée ; elle comporte une vraisemblance qu'il faut suivre. Ne croyons pas d'ailleurs que la liberté de l'artiste en soit diminuée : sa pensée, mieux dirigée, est capable d'aller plus loin, d'user moins d'efforts en pure perte. Les accords, par exemple, sont divisés en un certain nombre de classes, dont chacune sera plus appropriée à certains effets. Le musicien saura donc de quel côté il est inutile de chercher ; mais rien ne lui sera imposé pour cela : sur la route qu'il aura prise, des pays toujours nouveaux lui apparaîtront ; une variété inépuisable lui sera offerte, dont il ne se serait pas avisé, s'il eût erré à l'aventure.

« Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants ; il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions ; et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir.

(1) Lettre à Houdard de la Motte.

(2) Lettre au musicien Mougeot (1744).

« Les accords consonants se rencontrent partout, mais ils doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence ; et comme on ne peut se dispenser d'y entremêler des accords dissonants, il faut faire en sorte que les dissonances y naissent naturellement ; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les parties qui se distinguent le plus, comme sont le dessus et la basse, soient toujours consonantes entre elles.

« La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées.

« Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par emprunt et par supposition, plutôt mineures que majeures ; faisant régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes.

« Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des dissonances par emprunt, et surtout avec le chromatique, dont nous parlerons au livre suivant.

« Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées, et surtout que les majeures règnent dans le dessus. Il est beau même, dans de certaines expressions de cette nature, de passer d'un ton à un autre par une dissonance majeure non préparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourrait se trouver entre les deux tons ; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste ; car si l'on ne faisait qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce serait un défaut infiniment plus grand que de n'y faire entendre que des consonances. La dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discrétion, évitant même de la faire entendre dans les accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression, et dispersant pour lors dans toutes les parties les consonances qui composent le reste de l'accord ; car on doit se souvenir que la septième, d'où proviennent toutes les dissonances, n'est qu'un son ajouté à l'accord parfait, que ce son ne détruit pas le fondement de cet

accord, et qu'il peut toujours en être retranché quand on le juge à propos. » (1)

Ce sont là, on le voit, les conseils de l'expérience ; le goût reste toujours le juge en dernier ressort. Abandonné à lui-même, il ne trouverait la vérité que par hasard. En veut-on un exemple ? Voici un accord, étrange et délicieux, que Destouches se permet une fois en son ballet des *Eléments* (2) :



L'instinct seul l'a conduit sans doute ; il semble lui-même émerveillé et inquiet tout à la fois de sa trouvaille : il n'y revient pas, n'en tire aucun parti ; c'est une rencontre. Or cet accord est justement un de ceux dont vient de parler Rameau : c'est une dissonance par supposition, convenable à une « plainte tendre » et tel est bien le caractère que Destouches a voulu donner à l'air de la Sirène Leucosie. Rameau aura plus d'une fois recours à de telles formations, avec tant de naturel et d'aisance qu'elles produiront leur effet sans qu'on remarque leur présence. Destouches est de ces musiciens qui « ont du goût et de l'imagination, mais le tout borné dans le réservoir de leurs sensations. » Rameau a « la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus » c'est pourquoi il arrive « à cacher l'art par l'art même. » (3)

Ces différents accords, dont le nombre est si grand et le pouvoir si efficace, peuvent eux-mêmes être placés dans différents tons : de là de nouvelles propriétés, auxquelles il faut prendre garde également. Quoique Rameau recommande le tempérament égal, qui rend toutes les gammes semblables entre elles, il a l'oreille assez fine pour les distinguer et les reconnaître.

« Le mode majeur pris dans l'octave des notes *ut*, *ré* et *la* convient aux chants d'allégresse et de réjouissance ; dans l'octave des notes *fa* et *si* \flat , il convient aux tempêtes, aux

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 141 et suivantes.

(2) Le chiffage (5 #, 7, 9) ne laisse aucun doute.

(3) Lettre à Houdard de la Motte.

furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes *sol* ou *mi*, il convient également aux chants tendres et gais ; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes *ré*, *la* ou *mi*.

« Le mode mineur pris dans l'octave des notes *ré*, *sol*, *si* ou *mi*, convient à la douceur et à la tendresse ; dans l'octave des notes *ut* et *fa*, il convient à la tendresse et aux plaintes ; dans l'octave des notes *fa*, ou *si* \flat , il convient aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage, et l'expérience est le plus sûr moyen d'en connaître la propriété » (1).

Enfin une suite d'accords, dans un certain ton, ne donne qu'une première ébauche de musique : la mélodie, qui doit en sortir, n'est pas encore tracée ni même indiquée. Ici s'arrête le pouvoir des lois ; l'imagination retrouve sa liberté entière : elle n'en usera qu'entre les limites dont l'harmonie ne lui permet pas de s'écarter.

« La mélodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux génies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentiments ; et nous espérons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets dont ils auraient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque notre peu de lumière ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle harmonie devient quelquefois insipide, et par où ils sont toujours en état de surpasser les autres ; ce n'est pas que lorsque l'on sait disposer à propos une suite d'accords, on ne puisse en tirer une mélodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite, mais le goût en est toujours le premier moteur » (2).

Rameau ne quitte pas ce domaine interdit à la science sans y jeter un regard de regret et d'envie. Si l'instinct reprend ainsi ses droits, ce n'est pas en vertu d'un privilège de la musique, mais par une infirmité de notre pensée que, dans le fond du cœur, il espère corriger un jour. Il ne lui plaît pas que rien échappe à

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 157.

(2) *Traité de l'harmonie*, p. 142.

l'empire de la raison ; son esprit ordonnateur a horreur de tout ce qui est indéterminé, insaisissable, arbitraire. L'infini, pour lui, c'est le vague ; l'inconscient, c'est l'obscur. Il rêve d'un art sans mystère.

C'est là une ambition qui va droit à l'encontre d'une de nos croyances les plus chères. Entre la science et l'art, nous avons élevé des barrières infranchissables ; et nous avons mis d'un côté toute la rigueur de l'algèbre, de l'autre toute la liberté du sentiment. Le dieu de notre esthétique se reconnaît à ce qu'il est un dieu inconnu. C'est faire un froid éloge que d'attribuer à une œuvre la clarté, la logique, et une de ces ordonnances que l'on peut, suivant le mot d'Aristote, embrasser d'un coup d'œil ; c'est une critique, de ne pas ajouter que l'idée en est imprévue, le style tout personnel et le charme impossible à définir. Le poète est devenu un prophète, le peintre, un magicien qui transforme la nature, le musicien, un organisateur de symboles. Un mysticisme intempérant ne nous parle que d'évocations, de suggestions, de mondes inaccessibles et de splendeurs entrevues. Nous avons bien raison, puisque tel est notre goût. Mais il faut comprendre aussi que ce goût n'existe que depuis un siècle. Il fut un temps où l'on ne demandait pas autre chose à l'artiste que de voir juste et de raisonner bien. Ce temps est le XVII^e et le XVIII^e siècles, en France particulièrement, son esprit est l'esprit classique, dont Rameau est profondément imbu. Son cas est un défi presque insolent au préjugé moderne. Car il nous montre, justement dans l'art que nous vouons le plus volontiers au jeu des forces inconscientes, un génie réfléchi, calculateur, dont nous voudrions tout au plus pour un philosophe ou un architecte. Nous aurions tort cependant : un génie de cette espèce a suffi à Corneille, à Bossuet ou à Racine, et la musique en a reçu d'aussi grands bénéfices que l'éloquence ou la poésie.

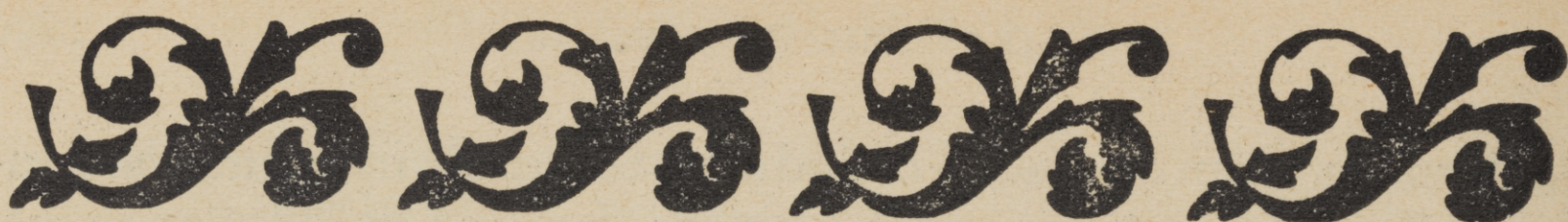
Rameau fait par le moyen des sons ce que le poète accomplit avec des mots et des rimes. Il commence par se proposer un sujet, qui est une passion à exprimer, un spectacle à décrire. Après quoi, il l'étudie, en tâchant d'en bien démêler les traits essentiels ; puis il les dispose et les relie entre eux de façon que l'ensemble soit aussi vrai que nature, mais plus satisfaisant pour l'esprit, il choisit, parmi les différentes expressions qui peuvent convenir, celles qui semblent le plus exactes : et lorsque le plan de l'ouvrage est établi ainsi jusque dans son dernier détail, il y met

la dernière main et pose sa mélodie juste dans le moment que l'auteur d'une tragédie y met les rimes. Jusqu'à ce dernier point, la raison a sans cesse été la compagne du sentiment, l'a provoqué d'abord, puis éclairé, dirigé, contrôlé, corrigé. Tout le travail a été prémédité et surveillé. S'il réussit, l'œuvre aura une beauté régulière, une chaleur contenue, un mouvement harmonieux ; tout y sera achevé, poussé, décidé ; aucune ombre, aucune incertitude ; une pure lumière, partout répandue ; un équilibre stable, une dépendance rigoureuse de toutes les parties, une solidité à l'épreuve des siècles.

C'est bien ainsi que Rameau conçoit la musique. Pourquoi donc les contemporains ont-ils été si fort étonnés ? Pourquoi n'ont-ils pas trouvé naturel qu'un musicien vînt leur offrir ce qu'ils exigeaient de leurs hommes de lettres ? C'est d'abord que les autres compositeurs sont loin d'avoir d'aussi vastes desseins. Ils s'en remettent à leur instinct, ou à leur adresse professionnelle ; depuis le ^{xvi}^e siècle, il ne s'en est pas rencontré un seul pour réfléchir profondément sur son art. Aussi a-t-on quelque peine à comprendre que ce travail de notes puisse être un exercice de l'esprit. Et d'autre part le goût classique, qui est celui de Rameau, commence à passer. La littérature se laisse envahir par le sentiment, dont Rousseau et Diderot sont les apôtres, larmoyants et fougueux tour à tour : ainsi s'explique le succès des opéras-comiques italiens, qui apaisent cette soif d'émotions vives. La musique française n'a suivi qu'à distance. Ce qu'il fallait au ^{xvii}^e siècle, Lully l'a bien deviné, mais, pour ménager ses auditeurs et s'assurer du succès, il s'en tient à une majesté nue, une simplicité rudimentaire. La musique de raison doit à Rameau son achèvement, sa perfection. Il termine à peine, qu'une autre mode survient, triomphante. Mais elle passe. L'œuvre dure : elle est classique.

LOUIS LALUY.





FRANZ LISZT ⁽¹⁾

ETUDE MUSICO-PSYCHOLOGIQUE

VI

En me chargeant de transmettre à sa mère sa lettre volumineuse, dans laquelle il a raconté probablement l'histoire authentique de sa prise d'habit, Liszt m'a beaucoup favorisé encore. Car j'ai pu connaître ainsi une femme comme on en voit peu, à qui il devait certainement ses meilleures qualités de cœur et d'esprit, sans compter la douceur de ses yeux et de sa voix, la régularité harmonieuse de ses traits, ainsi que son fort et sain organisme.

Mme Liszt possédait toutes les vertus de l'épouse et de la mère. Elle avait contribué notablement aux succès de son fils en secondant d'abord avec un dévouement inlassable les efforts de son mari, quand il s'agissait dans le principe de l'éducation artistique du fils prodige, quoiqu'elle n'ait pas compris toute leur portée et eût grandement préféré les charmes d'une vie patriarcale, écoulée dans un village hongrois, aux agitations d'une existence nomade remplie d'éclat et de bruit, profitable et glorieuse, mais incompatible avec le calme bonheur qu'on savoure au sein d'une famille unie. Devenue veuve en 1828, à l'âge de trente-sept ans, dans ce Paris dont elle comprenait à peine la langue, et encore moins la signification, les rayonnements et les ombres, elle se voua exclusivement à la protection de la carrière artistique de son fils déjà très avancée, mais encore pas arrivée à son plein épanouissement. Et avec son intuition maternelle elle devinait qu'à cet égard les soins matériels seraient insuffisants, qu'elle devait s'élever au niveau d'une société, digne du futur « roi des pianistes », d'ailleurs tout à fait lancé dans le mouvement romantique. A cet effet elle se mit à apprendre le français à fond et à s'instruire le plus possible. Aussi réussit-elle à avoir un horizon intellectuel

(1) Suite et fin. Voir les numéros du 15 septembre et du 15 octobre 1907.



ADAM LISZT (1819)
PÈRE DE FRANZ LISZT

(D'après une gravure parue dans le *Vasarnapi Ujsag* du 3 novembre 1907.)

étendu, que son bon sens naturel savait judicieusement éclairer et où les notions étaient rationnellement classées.

Je m'en suis aperçu dès notre premier entretien. L'année précédente, je n'ai pas pu m'en rendre compte, car elle s'est tenue modestement à l'écart devant son fils. Maintenant elle s'ouvrait au contraire volontiers à celui qui pouvait lui en parler abondamment. D'abord nous mîmes sur le tapis sa prise d'habit, et comme je ne le ménageais pas sous ce rapport, elle me fit cette réponse de philosophique bonté :

« Il faut lui pardonner cela, car c'est un si bon garçon. »

J'allais la voir souvent, car elle ne sortait jamais, ayant les deux jambes cassées. Elle marchait donc sur deux béquilles. Pour pouvoir se donner du mouvement, elle avait une pièce entièrement dégarinée de meubles où elle évoluait journellement pendant plusieurs heures. Malgré cela elle est devenue assez forte et son embonpoint sautait d'autant plus aux yeux qu'elle n'était pas très grande. Sa robe d'intérieur très ample la grossissait beaucoup aussi. Elle habitait dans la même maison que M. Emile Ollivier alors déjà veuf de sa petite-fille Blandine. Quoique mes visites fussent très fréquentes, je ne l'ai jamais rencontrée chez elle. Mais j'y ai fait la connaissance de Jules Ferry, qui la fréquentait même après qu'il se soit séparé d'Emile Ollivier à cause de l'opportunisme de ce dernier. Mme Liszt, aurait voulu le marier avec la fille d'une de ses défunttes amies. Pour la Sainte-Anne, sa fête, elle nous invita donc à déjeuner tous les trois, ainsi qu'une Mme Astou de Trolley, femme-sculpteur d'un certain talent avec qui elle était très liée. Naturellement ce fut Jules Ferry qui tint le dé de la conversation pendant le repas, certes avec beaucoup de verve, mais en écoutant avec beaucoup de complaisance aussi les compliments qu'on lui prodigua à propos de ses correspondances adressées d'Allemagne quelques semaines auparavant, au journal *Le Temps*. En prenant congé, — il fut malheureusement définitif pour la demoiselle, — il m'invita à aller le voir rue Saint-Honoré, où il demeurerait et où je me rendis deux ou trois jours plus tard, sans pouvoir le joindre. Nos rapports ne se renouèrent qu'au bout de quinze ans, quand ce fut chez le comte de Beust, le célèbre diplomate et alors ambassadeur d'Autriche-Hongrie à Paris, que nous nous rencontrâmes. Jules Ferry était alors ministre déjà, mais il ne se rappela pas moins avec plaisir de Mme Liszt,

et je suis sûr que le souvenir de cette excellente femme plaidera beaucoup en ma faveur auprès de lui, quand il s'agissait d'accorder son appui pour la représentation de mon opéra *Mathias Corvin* à l'Opéra-Comique.

Sans être en correspondance suivie avec son fils, Mme Liszt lui écrivit assez souvent. Comme le « roi des pianistes » lui avait assuré une modeste aisance, au moment où il avait quitté Paris pour s'installer à Weimar, la chère dame n'avait qu'à le tenir au courant des rares incidents de sa vie monotone. Il est conséquemment plus que probable qu'elle lui a raconté mon sincère attachement à sa personne. C'était assez aux yeux de Liszt, le fils aimant et dévoué, pour le bien disposer de nouveau à mon égard, moi qui ne lui avais pas écrit pendant depuis mon départ de Rome. Dans une lettre, datée de cette ville après son retour de Hongrie, où mon père lui avait exprimé tous ses remerciements pour ses bontés, il m'envoya ses amitiés, que sa mère me transmit avec la plus grande joie. Tant de marques d'amitié de la part d'un artiste de sa valeur, me firent rentrer en moi-même. Et comme nous étions déjà au commencement du mois d'octobre, je saisis l'occasion de son anniversaire de naissance pour lui écrire affectueusement et avec abandon. Alors il me répondit avec son ancienne amabilité, à la plus grande satisfaction de sa mère qui était ravie de nous voir réconciliés.

Mais déjà la mort la guettait ! A la fin du mois de janvier 1866 elle eut une bronchite à laquelle elle succomba le 5 février. Le dernier jour elle se sentait cependant tellement à l'aise qu'elle me fit venir.

« Vous allez vous moquer de moi » me dit-elle gaiement, en me tendant la main.

— Pourquoi grand Dieu ! — lui répondis-je.

« Parce que vous vous apercevrez aujourd'hui que mes cheveux étaient faux, et vous avez dit un jour que vous trouvez les gens ridicules qui portent un tour ».

— Eh bien ! dès aujourd'hui je ne les trouverai plus puisque vous en avez ! — Ce fut sur ce ton-là que nous bavardâmes pendant un bon quart d'heure. Elle me lut une lettre de sa petite-fille Cosima, alors encore Mme de Bülow, dans laquelle celle-ci la pria de lui faire acheter une robe, ainsi qu'une autre pour Mme de Kaulbach, au « Petit Saint-Thomas » le magasin le plus important de l'époque.

« Mon ami ! ne me refusez pas ce service ! vous pouvez facilement faire la commission, car autant que je me rappelle vous aimez les belles toilettes et je suis sûre que vous choisirez bien. »

Il a fallu que je lui cède et que je lui promette ma visite pour le surlendemain pour lui rendre compte de mon achat. Or, deux heures après mon départ, elle rendit l'âme dans les bras d'Adolphe Ollivier, le frère cadet du grand historien, qui montait chez elle tous les jours pour avoir de ses nouvelles. Quant à moi, ayant exécuté scrupuleusement ses ordres, j'avais l'intention de lui porter les échantillons des robes choisies comme c'était convenu, quand on vint m'apprendre et sa mort et son enterrement, devant avoir lieu dans la matinée du 7 février. Quoique je fusse profondément affligé à cause de la disparition de cette véritable amie, je m'abstins d'assister à son convoi, car jusqu'à la mort de mon père j'avais une aversion invincible contre les funérailles.

En raison de l'insignifiance apparente de la maladie, les Ollivier ne voulurent pas inquiéter inutilement le « roi des pianistes ». D'autre part, la mort de Mme Liszt fut si soudaine qu'il ne pouvait pas arriver à temps pour l'enterrement. Mais, quelques jours après, je fus prévenu qu'il était à Paris, installé dans l'appartement de sa mère et qu'il serait enchanté de me recevoir. Dans ces conditions notre entrevue ne pouvait être que des plus cordiales. Le souvenir de la chère défunte nous rapprocha rapidement et je le voyais presque tous les matins. Nous fîmes des courses ensemble ; et s'il reçut une invitation de quelque musicien désireux de se faire entendre par « l'abbé Liszt » il m'emmena avec lui. Ce fut ainsi que j'entendis César Frank et Lefebure-Wély, les deux organistes les plus renommés d'alors. A vrai dire, ils ne nous plurent ni l'un, ni l'autre, vu la subtilité du premier et l'afféterie du second, peu en rapport avec le caractère grandiose de leur instrument. Liszt était au contraire enchanté du jeu de Théodore Ritter dans un concerto de Hummel, exécuté chez Pasdeloup. Un soir, il me donna rendez-vous chez le prince Alexandre Czartorisky. Il m'y présenta à Mme Mercy-d'Argenteau, une des *professionnel beauty* du second empire et à M. Emile Ollivier. De mon côté, je l'amenai dans la famille de mon ami Michel d'Asantchewsky, le compositeur russe, devenu plus tard directeur du conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Voulant bien employer les loisirs de son séjour à Paris, Liszt s'aboucha alors avec le curé de Saint-Eustache, mélomane distingué, pour préparer l'exécution de sa *messe de Grand* dans cette église au profit d'une bonne œuvre. Elle eut lieu le 15 mars avec un succès assez relatif, que les comptes rendus des critiques amoindrirent encore. Moi, elle m'enchantait encore parce que je me laissais séduire par les intentions esthético-philosophiques qu'il y avait mises en la composant, sans m'occuper des moyens quelque peu brutaux et en tout cas trop dramatiques qui y sont employés pour exprimer des sentiments religieux.

Par suite du peu d'effet que produisit cette tentative de vouloir conquérir le public parisien non plus comme virtuose mais comme compositeur, le « roi des pianistes » ne se sentait plus assez fort pour me recommander aux sommités musicales de l'époque. Omission dont je ne m'aperçus pas dans le moment étant très préoccupé de la tournure que prenaient les affaires hongroises à la veille d'un conflit probable entre l'Autriche et la Prusse. Les lettres de mon père faisaient prévoir le rétablissement de la constitution hongroise par François-Joseph, tandis que mes compatriotes séjournant à Paris, m'annonçaient qu'on leur offrait des sommes d'argent pour s'enrôler dans une légion hongroise, devant être formée en Prusse, une fois la guerre commencée. D'ailleurs, je pouvais être forcé de faire mon service militaire aussi, car mon cas d'exemption était périmé, n'ayant pas été inscrit dans aucune Université depuis deux ans.

Liszt une fois parti, (1) je repris mes études dans le sens de la musique absolue, m'astreignant à renoncer de plus en plus au secours que peut apporter au compositeur, le coloris de

(1) Ce fut à ce moment qu'il m'adressa la lettre suivante à Laquene Galluis (Seine-et-Oise) où je me trouvais en villégiature :

« Je vous remercie cordialement, Cher Bertha, de l'exactitude avec laquelle vous remplissez votre obligeante promesse. Aussitôt que j'aurai repris mes bonnes habitudes de travail à Rome, je composerai *A dal varázsa*. La magie du chant, — en me conformant à toutes vos indications prosodiques (hongroises).

« Mon départ est fixé à demain soir et jeudi matin je m'embarquerai à Marseille sur le bateau qui arrive samedi à Civita-Vecchia.

« Merci encore de votre bonne lettre, Cher Bertha, et continuons de notre mieux à honorer notre pays par la noblesse de nos sentiments et un travail persévérant et consciencieux.

Lundi, 21 mai 1866

Bien à vous,
Fr. Liszt.

Cette lettre est actuellement la propriété de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, où M. Tiersot l'éminent musicologue, a eu la bonté de la mettre à ma disposition.

l'orchestre, la suggestion des sensations, voisines au vrai sentiment musical, mais cependant en différant par leur origine psychique, telles que les émotions provoquées directement par la nature, par les spéculations philosophiques, fussent-elles les plus transcendantes. Que la musique atteigne leurs régions par son rayonnement, rien de mieux ; mais qu'elles puissent s'ingérer dans sa gestion la plus intime, c'est musicalement intolérable ! Ce fut l'analyse tardive, et conséquemment peut-être plus fructueuse, de la musique de Mozart qui me conduisit à une telle conception de l'art musical. Il est encore un musicien pur, mais à qui, comme au personnage de Térence, rien de ce qui touche à l'humanité, n'est étranger !

Entre temps, après les résultats si funestes pour l'Autriche de la guerre de 1866, on assista au triomphe de la cause hongroise sur la base d'un compromis entre François-Joseph et la Hongrie, œuvre du génie politique de François Deak. Le « roi des pianistes » y adhéra, malgré ses opinions antérieures, en composant sa « Messe du couronnement ». De mon côté, j'ai voulu contribuer à la glorification de l'événement historique, par mon « Hymne au couronnement » pour chœur mixte. Mosonyi le transcrivit pour quatre voix d'hommes avec accompagnement de fanfare ; sous cette forme il aurait dû être exécuté pendant la sérénade que les orphéons projetaient de donner au roi, le jour de son couronnement. Mais cette sérénade n'eut pas lieu par suite de la mort tragique de l'archiduchesse Mathilde, survenue l'avant-veille.

Le succès de Liszt fut complet à cette occasion. Edouard Reményi exécuta brillamment le solo de violon, que comporte l'Offertoire de la messe et le « roi des pianistes » fut bruyamment acclamé par la foule, qui oubliant les pages déplorables de son livre, ne considéra en lui ce jour-là que « le fils toujours dévoué à la patrie » chanté par Vorösmarty.

Ayant fait paraître mon « Hymne de couronnement » en transcription pour le piano, je le lui ai envoyé l'année suivante à Rome, ainsi que mon « Palotas » ; dédié à l'impératrice-reine Elisabeth. Il m'accusa réception des deux compositions, en les critiquant très judicieusement et avec beaucoup de bienveillance. En revanche je n'ai pas manqué de jouer ses œuvres soit dans un concert, donné à Pesth (1) en 1869 soit dans la soirée

(1) Jusqu'en 1876 Bude et Pesth formaient deux villes distinctes, la première étant la capitale officielle de la Hongrie et la seconde son centre intellectuel et

du 8 juin 1870, où j'ai eu l'honneur de me faire entendre au ministère des Beaux-Arts, grâce à la bienveillance de Maurice Richard, l'inoubliable titulaire d'un portefeuille, créé pour lui et disparu avec lui dans les premières rafales de l'épouvantable ouragan, qui s'est abattu sur la France en 1870.

Chassé de Paris par l'approche des armées allemandes, je m'enfuis à travers la Normandie et la Belgique en Hongrie, ne pouvant pas prendre part à la guerre sans causer des tourments mortels de mon père. (1) En arrivant chez lui, il m'apprit que Liszt était en Hongrie, y ayant été appelé par le comte Jules Andrassy, le génial président du conseil, pour y fonder et organiser une Académie royale de musique, *vulgo* conservatoire. C'était m'annoncer qu'après avoir échappé en France aux horreurs d'une guerre contre l'envahisseur allemand, je serais obligé d'entreprendre moi-même en Hongrie une lutte sans merci et sans fin contre l'envahissement des théories musicales néo-allemandes, incarnées dans la personne du « roi des pianistes » et fatalement désastreuses pour le développement logique et naturelle de la musique hongroise !

VII

Si combattre un Liszt à juste titre illustre était déjà une difficulté insurmontable en elle-même pour un musicien en quelque sorte débutant, — dans l'espèce, la velléité de me poser en face de lui, en champion de la musique hongroise, devenait presque une impossibilité, vu qu'il avait derrière lui le gouvernement. Avant

économique. A la suite de la promulgation d'une loi dans l'année sus-mentionnée, elles constituent maintenant la ville de Budapest, qui réunit en elle les caractères des deux, dont elle est composée.

(1) Pour rentrer de Belgique en Autriche-Hongrie, j'ai été forcé de traverser l'Allemagne. A Schweinfurth (Bavière), il a fallu attendre pendant plusieurs heures la correspondance du train allant à Vienne. Voulant abréger l'ennui de l'attente, je me fis conduire à travers la ville par un facteur du chemin de fer. En sortant de la gare il me montra les traces de l'incendie qui y avait eu lieu en 1866, les Prussiens ayant bombardé cet endroit pour en déloger les Bavares. « Mais vous allez aujourd'hui cependant tous ensemble contre les Français ! » remarquai-je, certes un peu sur le ton du reproche. Il me dévisagea alors silencieusement et me prenant pour un Parisien, il me dit d'un air dégagé : Ce qui est arrivé entre nous, ne regarde pas les Français. D'ailleurs l'empereur Napoléon s'est très mal conduit ; il a envoyé contre nous des soldats qui ne sont pas des chrétiens : les turcos ; il a voulu nous humilier ! »

tout il aurait fallu, par exemple, que j'attaquasse le comte Andrassy pour ne pas s'être rappelé que le «roi des pianistes» ayant écrit son livre contre la musique hongroise, n'avait nulle compétence pour figurer à la tête de l'institution qu'on voulait créer ; car elle devait se consacrer spécialement au développement de l'art national, or, il en avait publiquement nié l'existence. Et une attaque pareille ne pouvait que nuire au prestige d'un ministère, à qui la Hongrie devait tant en raison des services qu'il avait rendus à François-Joseph et à François Deak pendant l'incubation du compromis !

(Toute réflexion faite, je trouve aujourd'hui, — au bout de trente-sept ans ! — qu'on aurait pu tenter quelque chose pour faire cesser cette antinomie du titulaire et de ses fonctions. Le comte Andrassy aurait pu très facilement exiger de Liszt qu'il rétractât ses erreurs, contenues dans son malencontreux livre, avant de devenir le chef officiel des musiciens hongrois, tout en lui accordant la liberté de choisir la forme qui lui aurait le mieux convenu, pour faire sa rétractation.)

En dehors de cet obstacle qu'élevaient devant moi les convenances politiques, je ne fus pas moins embarrassé par les conditions précaires, dans lesquelles végétait le monde des musiciens hongrois d'alors, à quelques rares exceptions près, contraints de ne tirer leurs ressources modestes qu'uniquement de l'enseignement privé, toujours si aléatoire.

Le cas de Mosonyi était sous ce rapport on ne peut plus douloureux. S'étant mis à la tête du mouvement musical, comme on a pu le voir plus haut, il négligea forcément ses leçons particulières. Elles devenaient d'autant plus clair-semées, que son ancienne clientèle bourgeoise le taxait maintenant d'homme arrivé avec qui elle ne croyait plus avoir le droit de frayer. La haute société hongroise, absorbée par ses luttes politiques éternelles avec le gouvernement absolutiste de Vienne, ne s'apercevait pas suffisamment, au contraire, de ses efforts, tentés en vue du relèvement de la musique hongroise. D'autre part son opéra *Sép Ilonka* n'ayant eu qu'un succès d'estime, il ne réussit pas à faire remonter son *Almos*, certainement par suite de l'hostilité de François Erkel, le créateur véritable de l'opéra hongrois, qui, en sa qualité de chef d'orchestre du Théâtre-National de Pesth, le seul où on pouvait le représenter, empêchait aisément sa représentation, soit par simple

jalousie d'artiste soit par aversion contre le système wagnérien, que Mosonyi avait introduit dans cette œuvre. Partant de là, celui-ci me battit froid aussi, quand dans un concert donné au mois de décembre 1869 au profit de la caisse de secours des littérateurs hongrois, je m'adressai à Erkel pour le prier de vouloir bien y conduire l'orchestre. Or, je n'avais pas omis son nom sur le programme pour cela, car je tenais à ce que tous les compositeurs hongrois renommés y figurassent.

En raison de l'inimitié d'Erkel et de Mosonyi on vit se scinder en deux le petit groupe des musiciens hongrois. Etienne Bartalos, esprit vigoureux, mais très mordant, prit le parti du premier, car il était résolument antiwagnérien. Sa plume acerbe fit beaucoup de mal à Mosonyi, nature maladivement sensible, que Cornélius Abranyi, peu fait pour la polémique, ne soutenait que très mollement. Autour de ces quatre personnages gravitait une douzaine de musiciens, animés de sentiments patriotiques, mais moins cultivés, dépourvus d'opinion arrêtée et conséquemment opportunistes.

En face de ce « parti hongrois », en soi faible déjà et encore amoindri par la division, s'étendait l'armée formidable des musiciens soi-disant « cosmopolites », mais en réalité allemands formée des représentants de tout ordre et de tout genre aussi bien de l'école classique que du romantisme mendelsohnien ou schumannien et de la « musique de l'avenir ». En apparence, impassibles jusqu'à l'indifférence et au dédain, ils assistaient avec une malveillante curiosité aux péripéties de la lutte fratricide de leurs collègues hongrois en les excitant secrètement les uns contre les autres, afin que, réunis, ils ne puissent pas créer une école musicale hongroise, avec un corps d'exécutants et de professeurs nationaux, capables de remplacer les étrangers et d'arrêter l'influence allemande sur le terrain de la musique. Leur chef était Robert Volkmann, le compositeur saxon de beaucoup de talent, mais un magyarophobe avéré, ayant vécu en Hongrie pendant une quarantaine d'années sans apprendre la langue du pays, sans participer jamais et en quoi que se soit aux émotions patriotiques de ses hôtes.

A vrai dire la grande masse de ceux-ci ne se souciait guère de son activité antimagyare, ni même de celle de ses nombreux caudataires. Car les Hongrois trouvent généralement qu'en dehors de la musique chantée par le peuple ou exécutée par

les Tsiganes, toute autre doit être considérée comme une importation étrangère dangereuse, contribuant plus ou moins à la dénationalisation de leur race. De là leur aversion contre les efforts patriotiques des musiciens hongrois eux-mêmes, qu'ils suspectent au fond involontairement dès qu'ils emploient des moyens artistiques, ne ressemblant pas aux procédés vulgaires des Tsiganes. Préjugé désastreux qui était assurément la raison principale de la lenteur du développement de la musique hongroise, décourageant par son étroitesse les compositeurs les plus dévoués à sa cause, et entravant toute velléité d'y introduire des perfectionnements artistiques.

Quant à moi, j'avais, au contraire, à ce moment, la conviction que la musique hongroise contient assez d'élément il caractéristiques pour constituer, un jour, par suite du travail systématique et acharné de plusieurs générations, une école musicale spéciale, rivalisant de profondeur avec l'école allemande et apportant à l'art musical l'expression authentique des sentiments et de la fantaisie de l'Orient. Conviction qui peut paraître au premier abord prétentieuse, mais que le bel ensemble de la littérature hongroise motive amplement. Si elle est un microcosmos, contenant des échantillons magnifiques de tous les genres littéraires, pourquoi la musique hongroise ne pourrait-elle pas en devenir un autre, non moins bien fourni et bien réussi? Et ce n'était pas seulement de l'encouragement que je puisais dans cet exemple ; je pensais que pour arriver à la création d'une école musicale hongroise, les musiciens hongrois devaient employer la méthode suivie par les littérateurs hongrois. Or, cette méthode était celle de l'évolution normale : Révai, Hazinczy avaient tout d'abord purifié la langue de toutes ses scories, Berzsenyi, Barothy, Anyos, Csokonai, Vorösmarty, Kölcsey représentaient le classicisme latin, français et allemand tandis que les deux Kisfaludy, Eötvös, Petöfi, Jokai étaient de véritables romantiques en face d'Arany, de Vajda, de Madach et de Gyulai, les Parnassiens hongrois ! D'après mon humble avis il faut donc que les musiciens hongrois s'occupent d'abord de l'épuration du style hongrois aussi, et qu'ils assimilent ensuite graduellement toutes les formes musicales, en commençant par les plus simples pour arriver finalement aux plus développées. Evolution lente et exigeant autant d'abnégation que de patience, mais la seule vraiment profitable aussi bien au génie

hongrois en particulier qu'à cause des services que celui-ci pourra lui rendre plus tard, à l'art musical en général.

Que le « roi des pianistes », l'un des chefs adulés et universellement admirés de l'école néo-allemande, était peu fait pour figurer dans le cadre modeste du monde musical hongrois chacun pouvait aisément le comprendre. Je savais en outre, l'ayant fréquenté dans l'intimité, qu'il n'avait ni les capacités, spéciales qu'exige l'enseignement, ni l'abnégation nécessaire pour se vouer directement à la création d'une institution musicale, et indirectement au développement de la musique hongroise, dont il avait attribué l'origine aux Tsiganes. Je croyais donc qu'il était de mon devoir de combattre sa nomination au directorat d'un Conservatoire futur, sans tenir compte ni des désavantages qui pouvaient résulter pour moi de cette lutte inégale, ni des intérêts de mes confrères hongrois que l'ajournement de cette nomination aurait lésés, en ajournant éventuellement la leur aussi.

Pour comble de malheur, ce fut à ce moment-là que Mosonyi mourut. Il était allé rejoindre Liszt à la campagne, et en revenant à Pesth, il s'est refroidi sur le Danube. Ayant appris sa maladie, je considérais que je devais lui rendre visite, malgré son attitude peu amicale de l'année précédente. Je le trouvai convalescent, mais très abattu, et notre conversation resta sur le terrain des banalités, car je ne voulais par aborder tout de suite la question musicale, de crainte de l'irriter. Quand je le revis, cinq jours après, il était déjà perdu et ne put que me donner la main. Pour calmer ses douleurs d'estomac il avait pris de l'eau-de-vie de camphre, son remède ordinaire, mais dans une dose tellement forte qu'il eut une péritonite foudroyante, qui l'emporta en quelques jours. Aussi plusieurs de ses amis n'admettaient-ils pas la version de son erreur de dosage et étaient-ils plutôt d'avis qu'il s'était donné la mort volontairement, soit pour échapper à la misère, soit par suite de ses derniers entretiens avec Liszt, qui l'avaient probablement convaincu des dangers que pouvait faire courir à la musique hongroise la présence en Hongrie de celui-ci, contrairement à ce que Mosonyi et les wagnériens avaient écrit à cet égard.

En tout cas la disparition de mon ancien professeur et ami élargit considérablement le gouffre qui me sépara du « roi des pianistes » depuis que je m'étais tracé le plan, exposé plus haut,

me ramenant au classicisme absolu, pour l'instant indispensable à la fondation d'une école musicale hongroise, digne de ce nom. Car Liszt, ne se préoccupant au contraire, même en Hongrie, que de l'avenir de l'école néo-allemande, ne pouvait voir en moi qu'un renégat, et je n'avais plus personne dans son entourage pour atténuer l'antinomie de nos points de vue.

En dehors de ceux qui s'y groupaient par intérêt, pour arriver aux places et aux honneurs dans le rayonnement de la gloire de Liszt, et qui n'avaient naturellement nulle envie de faciliter mon rapprochement, de peur qu'il ne leur soit nuisible, il s'est trouvé alors, au surplus, un personnage des plus répugnants pour lequel j'ai senti la plus vive aversion dès que je l'ai vu. Je veux parler de la soi-disant nouvelle élève du « roi des pianistes. »

À vrai dire, je ne sais rien sur son origine. Je ne sais même pas si elle est venue en Hongrie avec Liszt ou si elle s'y est rendue de son côté. Je me rappelle seulement que je lui ai été présenté par le « maître » inopinément, à l'occasion d'une conférence d'un musicologue allemand sur Beethoven. J'ai vu alors devant moi, une espèce de demi-mondaine peu jolie, mais effrontée et vicieuse, à qui je me suis dispensé d'adresser la parole. Nos relations en restèrent là, car sa présence auprès de Liszt me révolta complètement, et m'ôta le peu de désir que je pouvais avoir de frayer avec les wagnériens qui l'entouraient. J'entretins cependant des relations de courtoisie avec ce pauvre François Servais, qui était alors à Pesth et qui m'était sympathique à cause de sa bonne éducation française.

Il est à remarquer qu'à ce moment Liszt était l'hôte du curé-doyen de la ville, l'abbé Schwentner, qui lui offrit l'hospitalité non seulement pour honorer son habit ecclésiastique, mais aussi pour le glorifier comme compositeur, étant lui-même un amateur de musique enthousiaste. Eh bien ! Liszt ne se laissa pas arrêter par cette circonstance, qui devait le rendre plus réservé et mit au contraire, une certaine affectation pour se compromettre avec la pianiste *sui generis*. J'en étais doublement indigné, car cette désinvolture était un outrage pour la bonne société hongroise, qu'il semblait négliger à cause d'une personne aussi peu recommandable, et elle jetait en même temps une triste lumière sur toute la corporation des musiciens dont il devait devenir le chef.

Or, je suis d'avis maintenant, qu'au fond, cette conduite déplorable n'était qu'une manifestation de son dépit d'avoir été trompé et par la princesse à qui il ne convenait pas de devenir une simple « Madame Liszt », et par les Hohenlohe qui lui avaient promis la revision des chants liturgiques et qui ne pouvaient ou ne voulaient pas tenir leur parole. Etant dépité on se rend fatalement irritable et ce fut cet état d'âme qui caractérisa le « roi des pianistes » à ce moment. En raison de son irritabilité, nos mésintelligences latentes finirent par se déceler le jour où, au commencement de décembre 1870, nous dinâmes ensemble dans une maison tierce. Après le repas on s'y mit à parler des concerts devant avoir lieu à l'occasion du centenaire de la naissance de Beethoven (le 17 décembre). Je me permis d'exprimer mon étonnement que ce soit son concerto de violon qui figure sur le programme, tandis qu'il en avait composé cinq pour le piano et qu'il doit être considéré comme un auteur de piano par excellence, en raison de ses trente-deux sonates écrites pour cet instrument ! Liszt prit en mauvaise part cet énonciation purement théorique ; il croyait probablement que c'était une manière de lui reprocher indirectement de ne pas se faire entendre à cette occasion. Aussi éleva-t-il la voix avec emportement, en déclarant qu'il n'était pas venu en Hongrie pour jouer à Kecskemét, — ville hongroise, jadis très arriérée : boutade ridicule et certainement méprisante pour le pays. En guise de réponse je répétai plusieurs fois que je n'avais fait qu'une remarque théorique, mais sa justesse l'exaspéra et au lieu de se calmer, il réitéra sa phrase malencontreuse, en frappant la table autour de laquelle nous étions assis. Alors, l'amphitryon intervint en disant : « Oh maître ! ne soyez pas fâché contre Bertha ! »

— Je ne le suis nullement, — riposta alors le « roi des pianistes », — quoique je sache qu'il n'aime pas ma musique ! »

C'était donner à la discussion une tournure personnelle d'autant plus indigne et de lui et de moi, que je reconnaissais toujours ses facultés créatrices et la perfection de certaines de ses compositions. Pour terminer la querelle d'Allemands je m'inclinai donc tout simplement, sans réfléchir que mon silence pouvait passer pour un acquiescement à l'égard de la seconde partie de son énonciation. Malheureusement il expliqua

mon geste en ce sens-là, et dès ce moment nos relations perdirent tout à fait leur cordialité. J'ajoute cependant que dans les deux soirées où nous nous rencontrâmes dans le courant de l'hiver, — chez Balthasar Horvath, le ministre de la Justice, et chez M. Dunkl, le chef de la maison Rozsavölgyi et C^{ie}, éditeurs, il me demanda de lui jouer quelque chose. Mais mes visites devenaient au doyenné de plus en plus pénibles et conséquemment plus rares.

Au commencement du mois d'avril, il dirigea un concert symphonique, consacré exclusivement aux œuvres des musiciens hongrois. Je figurai sur le programme avec une *Marche Nuptiale*, œuvre de jeunesse, mais d'un caractère hongrois très accusé. Naturellement, elle ne l'intéressa pas ; aussi les critiques musicaux à sa dévotion la déchirèrent-ils à belles dents. En face de cette attaque qui venait, au moins d'une manière indirecte, évidemment de lui, je jugeai la continuation de nos relations inutile. D'ailleurs, je fis moi-même une telle démarche à cette époque que je ne croyais plus compatible avec ma loyauté de le fréquenter dorénavant. En apprenant que sa nomination comme directeur de la future Académie de Musique était imminente, je me rendis chez le ministre Balthazar Horvath, l'ami de mon père, pour lui dire que le gouvernement aurait tort de lui confier ce poste, vu son peu d'aptitude pour la pédagogie et son aversion contre la musique hongroise, mais que, comme auteur des *Rhapsodies hongroises*, universellement connues et ayant fait partout honneur au nom hongrois, Liszt avait tous les droits pour recevoir une forte pension de la nation. Conseil d'autant moins suivi par le comte Andrassy, que quelques jours après, il se crut obligé d'éloigner du ministère l'incomparable orateur et juriste ; mais conseil fatal aussi, qui me força moralement, malgré son inefficacité, de me tenir à l'écart de l'Académie, tant qu'elle était dirigée par Liszt.

Entre temps, il partit en Allemagne, et moi je revins à Paris après la défaite de la Commune, ayant passé quelques semaines en Angleterre. Et dorénavant je n'allai plus en Hongrie pour voir mon père que pendant l'été, époque où j'étais sûr de ne pas me rencontrer avec le « roi des pianistes ». Il ne devait pas avoir du reste grande envie de me revoir non plus, car les événements ont plus que suffisamment justifié mon attitude à l'égard de ses faits et gestes. Sa prise d'habit ne lui fit obtenir

aucune compensation pour son mariage manqué, et sa soi-disant élève le compromet devant le monde tout entier par le scandale de son livre, intitulé : *Le roman d'un pianiste*. Quant à son directorat, il était purement nominal, d'abord parce qu'au commencement il n'avait que peu de choses à diriger, et parce qu'ensuite il était contraint de s'en remettre aux conseils de son entourage, ne connaissant ni la langue, ni la manière de penser et de sentir des Hongrois !

VIII

Ce fut en 1876 que j'allai la dernière fois en Hongrie, du vivant de mon père. N'y étant arrivé que dans la seconde moitié d'août, la fin de mes deux mois de vacances coïncidait presque avec le commencement de la saison d'hiver. Aussi fus-je prié par l'*Association des artistes* de prêter mon concours à la soirée musicale, qu'elle organisait pour le 6 novembre : invitation, qui me sourit énormément, car je venais de terminer ma première sonate pour le piano (en *la* mineur), et je tenais à la faire entendre au monde musical hongrois, afin qu'il puisse se convaincre de la possibilité de composer de la musique hongroise dans les formes classiques les plus pures. Et pour que ma tentative ne puisse pas être escamotée par le silence de la presse ou mal expliquée par les critiques hostiles, je l'ai communiquée la veille du concert au docteur Woehler, le Zoïle musical de Pesth, qui, en sa qualité de Prussien, n'était pas favorable à la cause hongroise, mais dont le savoir, l'éclectisme et l'impartialité étaient universellement reconnus et respectés. Il parcourut et il écouta la sonate avec la plus grande attention ; il devina même qu'en l'écrivant, j'avais été influencé par Schubert, ce qui était la vérité. Mais l'ensemble du travail lui plut et il consigna son opinion dans un article, paru dans le *Pester Lloyd*.

A la suite de cette audition préalable, habilement préparée par mon ancien professeur de piano Feley, je me sentis donc très bien disposé le soir du concert, quand on m'y apprit tout à coup, qu'étant arrivé l'avant-veille à Budapest, Liszt allait venir. Et je le vis paraître effectivement, entouré de son état-major ordinaire, composé de wagnériens patentés, ennemis déterminés

de la musique hongroise. Si sa présence pouvait passer pour une aimable attention, celle de ses acolytes me semblait être, au contraire, d'autant plus une provocation, qu'ils se placèrent autour du « roi des pianistes » dans la proximité du piano, avec l'intention évidente de m'intimider et de me troubler.

Mais pour mon bonheur, la nervosité ne me paralysa pas, et je pus exécuter mon œuvre honorablement. Seulement, elle ne porta pas. Le public était dans le secret de mon antagonisme avec Liszt et ses caudataires, et notre attitude respective l'intéressait davantage que le caractère hongrois de la sonate. Aussi régla-t-il ses applaudissements sur ceux du « roi des pianistes », qui devenait de plus en plus dépité en voyant que je ne le regardais pas, que je ne prenais pas visiblement acte de sa présence. Lui, pensait probablement que je devais être très flatté qu'il soit venu, et moi, je ne voyais dans son arrivée au milieu de sa suite wagnérienne qu'une démonstration anti-hongroise. En un mot, s'il avait l'intention de se rapprocher de moi, il aurait dû se séparer momentanément de ceux qui n'étaient pas mes amis, et, de mon côté, je ne devais pas m'occuper de ceux-ci, mais de lui seul, à qui j'étais redevable de beaucoup de reconnaissance.

Après l'insuccès de cette dernière tentative de rapprochement, Liszt s'est mis ouvertement contre moi. A l'Exposition Universelle de 1878, il empêcha notamment ma nomination comme membre du jury pour la Hongrie, en acceptant cette fonction, quoiqu'elle fût peu digne de sa grande réputation. Quand il s'en aperçut, à Paris, il eut le tort de vouloir s'en débarrasser très cavalièrement ; sans prendre part aux opérations du jury, il repartit pour l'Allemagne, en abandonnant à leur sort les exposants hongrois. Or, tout le monde sait, que ce n'est pas autant le mérite des exposants que l'habileté des membres du jury qui procure les prix dans ces sortes de concours. Aussi le mécontentement fut-il très grand tant au commissariat de l'Exposition que dans les rangs des fabricants d'instruments de musique hongrois. J'ai pris alors ma revanche en détruisant sa théorie sur la musique des Tsiganes dans un article que la *Revue des Deux Mondes* m'a fait l'honneur de publier. Comme ce travail fit beaucoup d'effet, en raison de la grande notoriété de cette revue, Liszt y riposta par la réédition de son livre sur *Les Bohémiens*, en oubliant sa qualité de directeur de l'Aca-

démie de Musique hongroise et en se laissant dominer de nouveau par sa collaboratrice princière.

Ses mauvaises dispositions à mon égard produirent un effet plus désastreux encore quand j'abordai plus tard le théâtre. Sur ce terrain, il put compter sur le concours de François Erkel et de son fils Alexandre qui ne voulaient pas admettre que quelqu'un, n'appartenant pas à leur famille, y puisse prendre pied. Ce fut donc avec la sévérité la plus excessive qu'on attaqua mon premier travail dramatique, la musique de scène pour la tragédie : *Simon Kemény*. Elle a été exécutée au Théâtre National en même temps qu'un *Hymne à Széchenyi*, pour chœur mixte avec accompagnement d'orchestre, composé en l'honneur « du plus grand des Magyars », à l'occasion de l'inauguration de sa statue (le 22 mai 1880).

Au lieu de me laisser décourager par l'évidente malveillance de la presse hongroise, terrorisée par les wagnériens et conséquemment tout à fait dévouée à Liszt, je concentrai alors tous mes efforts à faire représenter à l'Opéra-Comique mon opéra en un acte, intitulé d'abord : *La ballade du prisonnier* et joué plus tard sous le titre de : *Mathias Corvin* (le 18 juin 1883). Sans raconter en détail les péripéties de sa réception par Carvalho, sans énumérer les personnages politiques considérables qui sont intervenus en ma faveur pour le faire représenter, et sans me permettre la moindre réflexion sur la manière dont on l'a monté et exécuté, ou sur l'accueil avec lequel il a été reçu par le public et la presse, je dois constater que les wagnériens l'ont particulièrement malmené. Était-ce sur un mot d'ordre venu de Liszt ? je ne saurais l'affirmer. En tout cas, l'acharnement des critiques ne fut pas moindre l'année suivante, à Budapest, démontrant l'existence d'une véritable conspiration contre un ouvrage, qui ne méritait ni tant d'honneur, ni tant d'indignité. (1)

(1) La conspiration éclata le jour où je fus accusé dans *Le Voltaire*, pendant que j'étais en Hongrie, d'écrire contre la France dans les journaux hongrois. Or, voici la dernière phrase de l'article que j'ai publié au sujet de la représentation de *Mathias Corvin* à l'Opéra-Comique : « Mais quelle qu'ait été la sévérité de la presse française à mon égard, je n'oublierai jamais ce que je dois à la France pour son hospitalité. » La note du *Voltaire* fit le tour de la presse. Heureusement Jules Levallois, l'un des auteurs du livret, — l'autre était M. Paul Milliet, — eut le courage et la possibilité de me défendre dans un feuilleton du journal *Le Télégraphe*. Grâce à cet article improvisé à la rédaction un jour où le feuilleton ordinaire faisait défaut et signé par Levallois dont l'honnêteté littéraire était proverbiale, j'ai pu me tirer sain et sauf d'un guet-apens aussi savamment combiné.

A l'occasion de l'Exposition Nationale qui eut lieu à Budapest en 1885, Etienne Bartalus fut chargé de la publication d'un album, devant contenir des morceaux de musique de tous les compositeurs hongrois vivants ayant quelque réputation. Liszt y figurait avec une nouvelle *Rhapsodie* et moi avec un *Prélude et Fugue*. Ce rapprochement de nos noms m'attendrit. D'ailleurs l'insignifiance de sa composition me rappela son âge, la possibilité de sa disparition, en faisant naître en moi un ardent désir de réconciliation. Ce fut donc avec le plus vif plaisir que j'appris de la bouche de M. de Schnapper, vice-président de la Société de bienfaisance autro-hongroise, de Paris que son comité avait l'intention de s'adresser à Liszt dans le but d'obtenir son concours pour un concert devant être donné au profit de ladite Société. Il me pria en même temps de sonder à cet égard les intentions du « roi des pianistes », afin que le Comité n'ait pas à essuyer éventuellement le désagrément d'un refus. L'obligation quasi officielle de lui écrire dans ces conditions me ravit ; c'était un moyen on ne peut plus agréable de renouer nos relations, sans faire une platitude.

Pour mieux marquer mon indépendance, je lui déclarai d'abord que ma désertion était la conséquence de mon retour au classicisme et n'avait qu'un caractère théorique. Quant à sa personne, elle était toujours un objet de mon admiration. Sa réponse ne se fit pas attendre, mais elle porta l'empreinte de beaucoup d'irritation. Il m'appela « Mon cher compatriote, » la fin de la lettre ne fut revêtue cependant d'aucune formule de politesse. Avant tout, il s'y défendit contre mon accusation sous-entendue d'être un révolutionnaire, et il prétendit que c'étaient ses amis qui cultivaient avec le plus d'autorité la musique classique. Et il ajouta que sa culture exclusive amènerait la stagnation. Relativement à ma demande elle-même, il déclara que ses « vieux doigts » ne lui permettaient plus de se faire entendre en public. Sans être désarçonné par son impolitesse, je lui écrivis immédiatement pour le rassurer qu'on n'attendait pas de lui un concours effectif, mais un concours moral seulement ; tout au plus la complaisance de diriger une de ses œuvres symphoniques. Alors il se radoucît et, tout en réitérant son refus, il redevint presque amical dans cette seconde lettre.

Ma tentative de l'entraîner à un voyage en France, ne resta pas cependant infructueuse. Il a dû d'autant plus lui sourire,

que ses admirateurs anglais l'avaient depuis longtemps invité déjà à faire un séjour à Londres, où il n'était jamais allé. Quand on lui promit donc une nouvelle exécution de sa *Messe de Gran* à Saint-Eustache, au profit de la caisse des écoles libres, il se décida de faire d'une pierre deux coups : de venir revoir Paris et de visiter l'Angleterre. Combinaison en apparence très ingénieuse, mais très dangereuse aussi, car il était à prévoir qu'on le fêterait en deçà comme au delà de la Manche, et ses soixante-quatorze ans révolus ne devaient plus supporter les fatigues d'une telle apothéose !

En apprenant son arrivée à Paris, j'ai fait paraître dans *Le Mémorial Diplomatique* un article de bienvenue dans lequel j'ai pu faire taire mes scrupules patriotiques, la France étant pour nous deux un terrain neutre. Outre cela, j'ai donné dans *Le Moniteur Universel* un compte rendu de l'exécution de la *Messe*. Dans le premier je l'ai salué comme le dernier représentant de la phalange célèbre des romantiques de 1830, et ma critique avait pour dominante la note du sincère respect qu'un infime confrère doit avoir pour une gloire de la corporation. Et, afin que mes bonnes intentions ne soient pas autant de coups d'épée, donnés dans l'eau, j'ai porté moi-même les numéros respectifs du *Mémorial* et du *Moniteur* à son hôtel, en les y déposant sous son adresse, avec ma carte de visite écornée. Précautions vaines, car Liszt ne répondit rien à toutes ces avances courtoises !

J'en étais attristé, non pas pour moi, qui n'avait agi que mû par le désir de me réconcilier à temps avec l'idole de ma jeunesse susceptible de disparaître sous peu, mais pour lui, qui ne semblait pas comprendre que mon antagonisme ne se rapportait qu'à son activité en Hongrie, et qu'à Paris je n'avais aucune raison de ne pas lui payer le tribut de ma sincère admiration et de mon affectueux respect.

En réalité ce fut une circonstance en quelque sorte matérielle, qui motiva son mutisme inexplicable. Il vivait pendant son séjour à Paris, dans l'intimité du grand peintre hongrois, Michel de Munkacsy, avec qui je n'étais pas en bons termes à cette époque à cause de son attitude peu amicale à mon égard, à la Société hongroise de Secours Mutuels (1). Dans ces condi-

(1) Je manquerais à mes devoirs d'ami, envers la mémoire de ce grand artiste, si je ne mentionnais pas qu'un an après il me demanda publiquement pardon de

tions, se rapprocher de moi lui était impossible ; ce dont je me rendais parfaitement compte. Aussi m'étais-je déjà fait à l'idée de ne pas le revoir, quand quelques jours avant son départ pour Londres, je reçus de notre ambassadeur, le comte Ladislas Hoyos, une invitation pour passer la soirée chez lui, le surlendemain. Et la carte de visite du comte portait la mention, écrite de sa main, que « l'abbé Liszt se trouvera là également. »

Répondre affirmativement à une politesse aussi bienveillante n'aurait pas été difficile, si je ne m'étais pas avancé autant. Mais dans l'espèce, me rencontrer avec Liszt, chez un tiers, — fût-il ambassadeur, — et en somme « par hasard », ne pouvait pas convenir à ma dignité de modeste, mais néanmoins indépendant confrère et journaliste. Je me rendis donc sans tarder à l'ambassade pour y exposer ma situation au comte Hoyos, en lui déclarant que j'étais obligé de décliner sa si flatteuse invitation, car d'après ce qui était arrivé, je ne pouvais pas espérer que ma présence fasse beaucoup de plaisir au « roi des pianistes. » Le fin diplomate ne me répondit rien, mais le lendemain, en rentrant, j'ai trouvé sur ma table la carte écornée de l'abbé Liszt !

Quoique plus cérémonieuse qu'amicale, cette légère preuve de bonne volonté m'a suffi pour me décider à lui offrir mes hommages chez l'ambassadeur. En entrant dans le grand salon de réception je l'ai trouvé installé entre M. et Mme de Munkačsy et comme je ne leur parlais pas à ce moment-là, il m'était difficile d'entamer avec lui une conversation. A peine arrivé, M. Faure, l'incomparable chanteur, me fit le plaisir immense d'interpréter deux mélodies populaires hongroises, dans mon arrangement. Il les a dites avec la perfection dont il a le secret, mais ses efforts n'ont pas été couronnés du succès qu'ils méritaient, car ni Liszt, ni Munkacsy ne tenaient à m'applaudir.

Maintenant ce fut Liszt qui se mit au piano et il joua l'Adagio de la *Sonate pathétique* de Beethoven, ainsi que sa transcription de *La Charité*, de Rossini. Et chose curieuse ! on l'écoutait avec plus de déférence que de plaisir, car il était convenu qu'il n'avait plus ni assez d'élasticité, ni assez de souplesse pour bien jouer.

¹ l'incorrection de sa conduite. Démarche chevaleresque qui, vu sa position brillante, l'honore particulièrement et par suite de laquelle nos liens d'affection d'autrefois se renouèrent avec plus d'intensité que jamais, pour durer jusqu'à sa fin si tragique.

Assertion absolument erronée, car son mécanisme, évidemment vieilli, ne lui refusa pas cependant une seule fois le service pendant l'exécution de ces deux morceaux. La vérité est qu'il les fit entendre dans une demi-teinte, comme s'il avait voulu épargner les tympanes de son auditoire. Mais la sonorité discrète de son exécution ne faisait pas moins valoir les nuances, indiquées par les auteurs, seulement elles se détachaient sur un fond estompé. C'était délicieux, distingué au possible, enchanteur au delà de toute expression.....

La soirée tirait cependant à sa fin déjà, et je n'ai pas pu lui parler encore ! Dans mon dépit, j'ai pris le parti de m'en aller. Pour lui dire adieu je m'approchai de lui une seconde fois. Alors, en s'accrochant à ma main droite, que je lui avais tendue, il se leva et sans faire attention à quiconque, il m'entraîna dans un salon contigu. Nous y prîmes place sur une causeuse, et les invités du comte Hoyos nous laissèrent seuls, enfin !

Discrétion louable, mais superflue ! car dans les conditions singulières de notre entrevue, à une heure si tardive, après quinze ans de séparation, l'important n'était pas ce que nous disions, mais le fait que nous nous sommes parlé. Ce furent donc des questions insignifiantes, mais suffisantes pour augmenter rapidement notre abandon, que nous échangeâmes pendant notre entretien de quelques minutes. Je lui dis cependant qu'en le regardant, je croyais revoir sa douce mère, et sa figure s'épanouit comme s'était épanouie celle de la chère défunte quand nous parlions de lui !

Une fois sous l'égide du souvenir de cette femme incomparable, j'ai entièrement retrouvé le Liszt affectueux et paternel d'autrefois. C'est *lui* qui m'a donné sa poignée de main d'adieu ! En rentrant au grand salon, il me congédia cependant avec une certaine emphase. Mais sa légère pose ne me choqua pas, ayant la conviction que nous étions tout à fait réconciliés.

Et si cette réconciliation me remplit de bonheur à ce moment déjà, combien ne me félicitai-je pas de l'avoir faite quand, le premier août, les journaux annoncèrent sa mort subite, survenue à Bayreuth, le 31 juillet. Il est à remarquer que j'en avais été averti, en quelque sorte hypnotiquement, car avant d'apprendre la fatale nouvelle j'avais rêvé, au moment de me réveiller, que Mosonyi me regardait longuement et fixement, à tel point que j'en ai exprimé mon étonnement à ma femme, en

cherchant involontairement la signification de son attitude. Incident curieux, que je crois devoir signaler, pour compléter l'analyse aussi véridique que possible, de mes relations avec le « roi des pianistes ! »

Quelque temps après sa disparition, j'ai eu l'occasion de me présenter chez Auguste Tréfort, ministre de l'Instruction publique en Hongrie, alors de passage à Paris. Il me reçut avec cette exclamation de soulagement : « Enfin ! » Et Coloman de Tisza, le président du Conseil d'alors, n'hésita pas de déclarer au Parlement de Budapest, quand, en février 1887, on discutait une pétition demandant au gouvernement le rapatriement en Hongrie des cendres de Liszt, que son activité à la tête de l'Académie de Musique n'avait pas été de nature à motiver sa glorification dans des proportions aussi grandioses !

Jugement sévère, mais au point de vue hongrois parfaitement justifiable, non pas autant pour ce qu'il a fait, mais plutôt pour ce qu'il n'a pas fait, quoiqu'il lui eût été si facile de donner de l'essor au développement de l'art national !

Jugement contre la rigueur duquel on pourrait en appeler aujourd'hui à l'indulgence de la Hongrie, peut-être avec le mot adapté de sa mère : Il faut lui pardonner cela, car il était un si grand artiste !

IX

Il me semble que cette étude d'après nature serait incomplète, si je n'ajoutais pas quelques réflexions concernant le jeu et l'interprétation du « roi des pianistes », bien que je n'ai pu l'entendre qu'à une époque où il n'était plus un virtuose militant. Or, d'après l'expérience unique que j'ai pu faire au concert donné dans la grande salle du Capitole, il lui fallait, au contraire, un public on ne peut plus nombreux pour la manifestation de son génie d'exécutant. C'était en proportion directe avec l'importance de son auditoire qu'il traduisait le plus fidèlement les pensées des grands maîtres, qu'il laissait déborder le plus abondamment son lyrisme chaud et communicatif, qu'il s'abandonnait le mieux aux emportements de ses émotions. Il ne quêtait pas les applaudissements, mais il les imposait, en domptant les organisations les moins sensibles par l'éclat de ses sonorités, par la ténuité de ses nuances douces. Pour contenter

les scolastiques, il pouvait être correct jusqu'à la pédanterie, tandis qu'avec les chercheurs d'émotions nouvelles, il s'élançait dans les régions de la fantaisie. S'il avait la force d'emprunter au tonnerre et au canon leur grondement majestueux ; si ses doigts trouvaient des accents pour exprimer les déchirements de la douleur, les défaillances de la tristesse ou les blasphèmes du désespoir, il avait aussi le secret de pouvoir raconter les enivrements du cœur, les joies de la jeunesse et du printemps, le rayonnement du bonheur et les enthousiasmes du triomphe.

L'universalité de ses moyens d'expression, Liszt la devait au véritable amour qu'il a voué au culte du piano. Qu'était-il avant lui, même dans les mains les plus savantes ? tout simplement un instrument, certes, plus complet que les autres, mais non moins un instrument seulement. Chopin lui-même ne le traitait que comme tel. Ce fut le vulgarisateur des mélodies de Schubert, et des symphonies de Beethoven qui comprit la faculté imitative extraordinaire des produits d'une maison Erard, Pleyel ou Brodwood. Il n'est devenu « roi des pianistes » qu'après avoir rehaussé, ennobli le caractère du piano. Opérer en ce sens-là sa transformation était un acte de réformateur, et il n'y avait de l'affinité entre Liszt et Wagner, le prétendu réformateur de la musique dramatique, que sous ce seul rapport.

D'abord l'auteur de tant de transcriptions d'œuvres vocales ne pouvait ne pas aimer la voix humaine. Aussi son jeu était-il basé avant tout sur la reproduction des effets du chant. Il *phrasait* absolument comme les étoiles de l'Opéra et des Italiens de l'époque. Seulement son éducation musicale première reposait tellement sur l'étude du « Clavecin bien tempéré » de Bach, — Liszt en exécutait toutes les fugues dans tous les tons voulus, — qu'à côté de sa préoccupation de faire chanter le piano, il ne perdait jamais de vue les ressources de la polyphonie non plus. L'élégance de son toucher, la rapidité vertigineuse de son doigté, il les devait à Hummel et à Czerny, tandis que les emportements héroïques et chevaleresques de Weber éveillaient en lui tout ce que son âme hongroise contenait de similaire. Il savait évoquer aussi les souvenirs des sentiments qui font naître dans un cœur sensible les beautés si variées de la Nature, tout en s'abandonnant le plus souvent possible, aux influences mystiques de ses aspirations religieuses.

C'est dans les avantages matériels de son physique que résidait la plus grande partie du secret de ses succès. Ayant

une belle taille, il dominait le clavier sans effort. Rien qu'en faisant choir ses mains sur les touches, il produisit déjà une ampleur de son suffisante; elle prenait d'autant plus l'auditeur, que, de cette manière, il supprimait la moitié de la dureté que produisent forcément les coups des marteaux sur les cordes dans le mécanisme du piano qu'on double au contraire, si l'on frappe les notes. S'il élevait donc ses mains au-dessus du clavier, c'était pour les faire tomber de plus haut et pour augmenter ainsi leur poids et conséquemment le volume du son qu'il faisait sortir de l'instrument par leur chute, en opposition au jeu des pianistes de l'ancienne école qui ne jouaient que des doigts et de la poignée et à qui Liszt n'était nullement inférieur sous ce rapport bien entendu.

On aurait tort de croire qu'il composait les points d'orgue, qui foisonnent dans ses œuvres, pour faire briller sa virtuosité. Ils étaient dans son esprit des concessions accordées au piano, comme instrument, puisque dans le corps du morceau, il lui imposait l'imitation du chant ou de l'orchestre. Il faut donc les exécuter non pas prétentieusement ou comme un tour de force, mais en guise d'à-propos, de saillie ou de commentaire que l'on improvise séance tenante pour donner de l'air à l'ensemble de la composition, pour interrompre ingénieusement sa marche régulière, pour augmenter son éclat, pour préparer sa fin. Que Liszt les envisageait ainsi, on peut le démontrer aisément par le développement qu'il leur donnait dans l'édition originale de plusieurs de ses transcriptions, — voyez celle de l'*Adélaïde*, de Beethoven, par exemple, — où ils prennent l'importance d'une cadence concerto, résumant les idées dominantes de l'ouvrage tout entier.

Si c'est déjà un procédé d'orateur qui doit en faire autant dans ses péroraisons, — le « roi des pianistes » a pu s'en convaincre en écoutant Lacordaire, — il en employait un autre aussi quand il concentrait toutes les ressources de son instrument pour mettre en relief le point culminant de la composition interprétée. Voilà le plus sûr de ses effets. Plus son auditoire était nombreux, plus il en usait, car la foule exige qu'on lui souligne les passages qu'il doit retenir. Liszt l'en avertissait, non seulement musicalement, mais par son regard aussi, qu'il dirigeait significativement sur le public à l'approche d'une idée mélodique, d'une combinaison harmonique particulièrement dignes de son attention.

Evidemment, c'était un moyen quelque peu théâtral pour im-

pressionner, — comme aussi son habitude de jouer sur plusieurs pianos dans le même concert, de rejeter ses cheveux en arrière avec un mouvement olympien ; mais ces extravagances ne l'empêchaient pas d'atteindre au sublime, de transformer son instrument en un pandémonium des passions humaines, de devenir le plus scrupuleux interprète des œuvres d'autrui, quand il le voulait.

Liszt se servait de préférence des pianos de la maison Erard, où il avait débuté en arrivant à Paris et avec les chefs de laquelle il était toujours très lié. Mais au fond, la qualité de l'instrument lui importait peu, sachant tirer de chacun le maximum de sa puissance en sonorité, de sa variété en timbre. Il lui plaisait même de communiquer l'étincelle de son génie au plus caduc, car il possédait le pouvoir magique de le galvaniser, de lui rendre un instant toute son ancienne splendeur !

J'aurais voulu, que ce pouvoir, ma plume l'eût suffisamment aussi pour faire revivre la figure si attrayante et déjà presque fabuleuse du « roi des pianistes », telle que je l'ai connue, adorée ou combattue. Si je me rends parfaitement compte que dans son ensemble elle est très tronquée, je me console en me rappelant son authenticité et sa sincérité. En fait de *Mémoires*, je m'imagine que ces qualités fournissent l'équivalent du « verre qui n'est pas grand » de Musset !

A. DE BERTHA.





LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN ^(I)

POUR un nombre considérable de raisons esthétiques qu'il serait trop long d'exposer ici, je crois fermement que nous ne pouvons plus concevoir une action dramatique et musicale sans la chaîne du *Leitmotiv*, qui représente par vibrations sonores la physionomie profonde d'un être, d'un groupe d'êtres, d'un nœud de circonstances dramatiques. Cependant, pour notre sensibilité moderne, le *Leitmotiv* wagnérien est déjà trop *solide*, trop précis, trop *déterminé*. Il faut en briser le moule, ainsi que Beethoven et Wagner le firent pour la vieille Mélodie méditerranéenne. Il faut aujourd'hui le spiritualiser, le rendre souple, léger, vaste, capable de remplir un espace où des âmes se meuvent, se repoussent ou s'accouplent, capable de devenir Atmosphère Musicale. Pour évoquer la vie de l'Inconscient, qui s'épanouit perpétuellement dans la fleur de toutes nuances de l'Action, le *Leitmotiv* s'ouvrira au centre mouvant de l'Atmosphère qui l'enveloppera, qui enveloppera toute Action, et que de lui-même il aura créée. Afin de parfaire le Drame d'Idée, immobile mais immense, que nos facultés d'émotion très affinées deman-

(I) Notre collaborateur R. Canudo fera paraître très prochainement, chez l'éditeur Sansot, cet ouvrage : *L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*. Du dernier chapitre, qui a pour titre *L'Esthétique de Debussy et le drame musical contemporain*, nous tirons les pages ci-dessus.

dent et créent aujourd'hui, il faut que le Leitmotiv *philosophique* devienne purement, mais profondément, *expressif*.

Et en réalité, ce qui était *le nouveau style sentimental* de Wagner devient le *nouveau style idéal*.

Cependant, l'œuvre de Wagner, qui à elle seule a la valeur d'une Etape, est toujours trop puissante par son rayonnement d'émotion et trop riche d'enseignements, pour qu'on ne l'étudie inlassablement. Sa sagesse est grande. Et la Norme contemporaine de l'Atmosphère musicale y est contenue.

Or, qu'a-t-on fait après Wagner ?

Presque partout, on a rebroussé chemin, et on ne s'en aperçoit pas. On a pris de lui quelques procédés, qu'on a presque toujours appliqués de façon étrange ou imparfaite ; on s'en est contenté et l'on est content.

Les Méditerranéens (1) suivent leurs chimères vaguement passionnées. Après Wagner, il y a encore M. Saint-Saëns ou M. Massenet, M. Gustave Charpentier ou M. Camille Erlanger ; il y a aussi les maëstri italiens, M. Mascagni ou M. Puccini ou M. Giordano. Leurs rêves ne sont trop souvent *justifiés* que par *une* scène d'amour, l'immanquable duo sentimental, vers lequel tout le Drame *doit* converger. Ils étaient et demeurent des coloristes du sentiment, des coloristes tantôt pâles et crépusculaires, tantôt farouches et ardents, savants presque toujours, pathétiques toujours, dramatiques parfois, tragiques jamais. Et le couple, qui est naturellement l'âme unique et non multiple des Drames méditerranéens, demeure obstinément borné par sa minuscule signification de vie, et n'aspire jamais aux sommets tragiques. Le Drame Musical des Méditerranéens se revêt des pompes dramatiques, mais il converge surtout vers son foyer central, son centre magnétique, son unique raison d'être : l'action et non l'âme d'un couple, le duo. Il manque d'idées générales, par cela même il manque d'Esthétique. Presque tous les Musiciens de notre race ne conçoivent encore le Drame qu'à travers une fable quelconque d'amour, souvent même *par* une scène d'amour. Tandis que le Drame littéraire s'efforce de représenter quelque élégance, quelque attitude, sinon quelque grande tendance de l'esprit et de la société contemporaine,

(1) Par amour de justesse dans l'expression, je donne le nom de « Méditerranéens » aux peuples occidentaux qu'on appelle ordinairement, et d'une façon bien arbitraire : les peuples Latins.

le Musicien demeure toujours dans les bornes de l'ancien Opéra. Il croit en sortir, lorsqu'il remplace les Chœurs-pantins par des promeneurs, ou des pèlerins, ou des joueurs, lorsqu'il met sur la scène quelque détresse d'amour populaire, lorsque par le simple changement de quelque formule plastique, il se croit en droit de donner à son Opéra le titre plus fastueux de : Drame Musical.

Parfois, les œuvres de ces Musiciens sont assez élégantes et étalent une véritable plénitude sentimentale. Leur musique domine, parfois, avec une puissance apaisante, sinon parfaitement évocatrice, mais il s'agit là d'une *puissance statique*, dont la Mélodie carrée forme la plus sûre faculté satisfaisante.

Wagner a écrit : « Une œuvre italienne doit contenir un air au moins qu'on écoute volontiers. Il faut à son succès, que la conversation des spectateurs soit interrompue et que l'on puisse écouter la musique six fois au moins. Le compositeur de musique, capable d'attirer une douzaine de fois l'attention des spectateurs sur sa musique, est acclamé comme un génie, et exalté, tel un créateur inépuisable de mélodies... » Tout le reste de l'œuvre peut bien se remplir de notes et d'accords décoratifs, de quelques vagues dessins mélodiques vaguement accompagnés par l'orchestre, et servant uniquement à préparer le bon moment, où le chanteur fera valoir sa voix dans l'Air, ou bien où le *concertato* devra exalter la foule par le dynamisme exorbitant de l'orchestre et des voix.

Or, la faute primordiale, qui se perpétue d'une façon absurde, dépend d'un manque absolu d'Esthétique. Les Russes, malgré leurs Symphonistes, suivent encore cette tendance fâcheuse. Les autres peuples s'efforcent au moins de s'en dégager. Et les raisons du manque d'Esthétique musicale, c'est-à-dire de ce manque d'Esthétique *contemporaine* (car les Anciens en avaient une, et l'Esthétique évolue selon les Temps) sont inhérentes, chez les Méditerranéens, à leur particulière façon de sentir et de s'exprimer. Ils ont le culte du geste qui exprime, ils n'ont point celui de l'immobilité qui médite. L'excès de leur lumière trop ardente précise trop les contours des choses, pour qu'ils soient tentés d'en rechercher l'âme. L'art ogival italien s'étale joyeusement au Soleil, *s'étend* au Soleil ; il ne recèle point ces terribles coins de silence, ces farouches bandes d'ombre, où nichent les chimères terrifiantes de tous les mystères, dans

l'ogival nordique. En outre, l'excès de vibrations de leur lumière appelle naturellement un excès de mouvement dans ces êtres qui s'agitent, en parlant, en pensant, qui ont l'admiration criarde et le désespoir tapageur, comme si par leur propre mouvement, ils ajoutaient aussi d'eux-mêmes à l'éclat de leur lumière. Ces êtres sont naturellement des impulsifs; leur loi est l'action et non la réflexion. Voilà pourquoi ils sont plutôt des pathétiques que des tragiques; voilà pourquoi Rome nous a légué quelques bonnes Comédies, mais nulle Tragédie digne de ce nom, ou, en tous cas, originale. Il est inutile de rappeler que les Méditerranéens de l'Hellade ont vécu en épuisant l'élément *autre*, oriental, pélasgique, qui avait fécondé leur terre, et sont morts lorsque, ce grand élément animique épuisé, ils ont été abandonnés à leur *mort dans le Soleil*, au tourbillon de leurs vibrations tumultueuses, que les gens des régions froides et sombres n'ont pas pu retenir.

Nos Musiciens Méditerranéens sont donc irrésistiblement des impulsifs. L'esprit gothique, qui a fécondé le Moyen Age, comme l'esprit hellénique a fécondé la Renaissance, n'a pas eu une véritable, définitive influence sur leur Musique. Et si Beethoven notait continuellement sur son carnet de poche les expressions essentielles des Symphonies qu'il méditait sans cesse, afin de les développer ensuite dans ses immenses discours musicaux, le Musicien méditerranéen notera quelque Mélodie, que la rue ou l'inspiration spontanée lui révélera, et mettra sa Mélodie dans ses cartons, afin qu'elle puisse par la suite être juxtaposée indifféremment sur un nombre adéquat de vers, dans le premier libretto qu'il faudra mettre en musique. On n'oubliera jamais que l'ouverture du *Barbier de Séville*, opéra-bouffe de Rossini, fut écrite *d'abord* pour un opéra *seria* : *Elisabeth*...

Les Musiciens méditerranéens, les Italiens surtout, qui, jusqu'à la première révolte de Cimarosa, se livrèrent entièrement au caprice des virtuoses du *bel canto*, deviennent souvent des créateurs d'émotion, par une vertu cachée de spontanéité pathétique contenue dans leurs thèmes, dont le développement, même très savant, peut être compris de premier abord et sans peine. Le public leur est reconnaissant de l'émouvoir sans le fatiguer, et cette reconnaissance nous paraît souvent comme la véritable *celata virtus* de certains succès anciens et contemporains. Quant au choix du sujet, le Musicien de cette sorte

n'a guère d'autres soucis que de choisir le grandiose étonnant, habillé avec pompe, étalé avec générosité, capable, à l'aide d'une musique extraordinairement ornée, de remuer les faciles enthousiasmes.

Et on dépense du talent, beaucoup trop de talent, de volonté, d'ardeur, d'esprit, pour façonner des machines, d'une manière naïve, routinière et paradoxale, qui contraste âprement avec la Sagesse que nous avons acquise, et avec notre émotion musicale que seul l'ondoiement tragique des pensées ou des idées sur la vie intérieure et mystérieuse de l'Homme, peut résumer.

Après Wagner, les Méditerranéens ont continué à suivre leur voie, esthétiquement riche seulement de mort ou de vagues banalités. Nous pouvons encore entendre leur musique dans des heures de fatigue, car leur Théâtre Musical est pour nous un repos. Mais l'effet pathétique qu'elle produit sur le public moyen est absolument néfaste, car en fait, en accaparant son enthousiasme, il ne fait que retenir le public toujours trop loin de la vie de nos grands artistes d'élite et de la naturelle évolution des genres et des arts. Un homme de très grand talent, Verdi, n'a pas pu se soustraire aux effets de son péché d'origine. En évoluant vers Wagner et vers la polyphonie, il semblait presque pouvoir nous donner le chef-d'œuvre de son peuple, acceptable et indicateur. Dans son *Otello*, beau de violence et de pathétique, malgré un certain nombre de vulgarités, des procédés wagnériens sont traités avec une habileté de maître. Mais la Sagesse de la trame des Leitmotifs et de la Mélodie continue, ne régit pas, cette musique. Il y a pourtant une page admirable, le prélude du IV^e acte, qu'on ne peut pas entendre sans une profonde tristesse, et qui réalise une véritable merveilleuse Atmosphère de mort, là où le Drame d'Amour et de Douleur se précipite vers la catastrophe mortelle. En *Falstaff*, il y a un grand rire, une exubérance d'ingéniosité riante et coloré. Nous sommes loin de l'exteriorité simplement *décorative*, d'une grande belle fresque, telle l'*Aïda*, et même de la profonde superficialité du *Barbier de Séville* du grand Rossini. Mais l'Esthétique, l'Esthétique renouvelée, celle qui a compliqué nos sensations, l'Esthétique dominée par une Pensée maîtresse, par la *celata virtus* qui secoue nos esprits et nos sentiments et nos sens, nous rendant pensifs; chez Verdi, cette Esthé-

tique manque, elle est lointaine, incomprise, inaperçue. Même ses derniers drames, superbes, grandioses, véritablement beaux, ne sont que des « Drames d'action ». Et après l'émotion qu'ils nous communiquent, nous les reconnaissons immédiatement absurdes, ou tout au moins, anachronistes, insuffisants, péchant *per excessum* de pathétique.

Ainsi, Boïto, qui a su nous donner en *Méphistofele* un grand Drame tiré d'une grande Tragédie ; qui a écrit ce Drame en vers parfaits et lumineux — qui a créé de la musique lumineuse, où Beethoven et Wagner semblaient avoir prêté leur divine science, qui servait à ce jeune homme de vingt-cinq ans, Poète et Musicien, pour élever l'âme méditerranéenne dans une nouvelle compréhension du Théâtre — Boïto, lui aussi, écrivant de la Musique belle et géniale, s'est borné à revêtir de sons mélodieux quelques actions humaines, *en suivant de très près* ces actions avec sa musique. Cependant *Méphistofele* pouvait marquer un point pour un grand départ. Avec beaucoup d'envergure, quoique non sans quelque naïveté, Boïto poussait la sagesse germanique jusqu'à l'exubérance de la passionnalité méridionale, de la sensualité et de l'imagination méridionales, *purement mélodique*. Tout était germanique dans son Drame, d'un germanisme admirablement compris, et tout était aussi méditerranéen, précis, humain, frissonnant d'émotion pathétique. Mais Boïto n'a pas eu d'Epigones. Lui-même, ce grand Maître, est tombé dans l'inertie, est resté étranger à lui-même, n'a pas pu se suivre. Depuis trente ans il promet une œuvre, le *Nerone*, dont seulement le *libretto*, romantique et superficiel, a paru récemment.

Verdi avait cru pouvoir se révolter contre le barbarisme des grands Drames historiques (le Drame pastoral, la naïve et belle *Sonnambula* de Bellini était bien démodée), en mettant sur la scène musicale la *Dame aux Camélias*, qui devait représenter ou engendrer le vérisme en musique. Il écrivit la *Traviata* et chassa de la scène les hommes de cape et d'épée, qu'il remplaça par des viveurs en habit. Méhul, lui, avait cru se révolter contre la nécessité de la recherche d'amour dans le Drame, en écrivant *Joseph*, un opéra-comique biblique sans amour. L'un et l'autre entrevirent une vérité urgente, mais n'enfantèrent que des tentatives presque sans portée.

Un autre italien, Ponchielli, écrivit de grands Drames

d'Action, pleins de sentiment et de justesse, mais qui ne laissent pas de traces. Il en est de même du drame de Lalo, de l'excellent Lalo.

Parmi nos contemporains, nous voyons les Méditerranéens s'égarer dans la recherche de sujets qui étonnent, sans aucune loi d'esthétique générale, je le répète, dans leur choix, soucieux des décors et de la portée émotive de leurs mélodies. Ils ne cherchent qu'à toucher la foule, à fleur de peau, légèrement, dans la proportion suffisante à assurer le succès immédiat. Les plus sincères sont entraînés par les courants de la mode à cette stérile recherche, le snobisme, si souvent utile, s'imposant au concert et à l'exaltation des musiciens de salons. Et si leur manque d'invention mélodique est remplacé par leur science, ils produisent des œuvres, où malheureusement l'importance des décors semble l'emporter sur la musique même du Drame, ainsi qu'on le voit dans *Aphrodite* de M. Camille Erlanger. Même les meilleurs ne s'aperçoivent pas des besoins exprimés par leur moment historique, et auxquels il faudrait obéir pour sentir frémir le futur dans le sein de leurs œuvres. M. Camille Saint-Saëns, d'une si prometteuse puissance, ne s'est pas continué après *Samson et Dalila*.

En Italie, l'abbé Perosi annonce une volonté esthétique, solennelle et pieuse, avec ses Oratorios. Il se réclame des plus pures traditions palestriniennes et bachiennes. Mais, en vérité, ses Oratorios deviennent mouvement, passion, véhémence de désir et d'espoir, angoisse et sanglots de désespoir ; ils s'éloignent des grands modèles traditionnels. Des pages descriptives, qui précèdent les versets chantés, sont d'une couleur assez riche, pleine, chaude, et on sent comme un souffle wagnérien gonfler l'Orchestre, sur lequel le jeune maître, ému et douloureux, danse en son Drame obscur de Sacerdote génial d'esprit et de cœur, égaré au milieu d'une vie collective féroce et hostile. La loi générale ne soutient pas cet homme. Il reste comme un phénomène curieux, presque superbement baroque. On ne prend de sa musique que l'extériorité dramatisante. On ne sent pas battre un cœur dans sa profondeur mystérieuse et extatique sous la violence de ses créatures trop *humanisées*, habillées de trop grande passionalité. La musique de l'abbé Perosi reste donc isolée, animée par un souffle antique ; et par sa signification, plus littérairement que musicalement catholique,

elle demeure éloignée de nos âmes et de nos aspirations présentes.

M. Vincent d'Indy, indique une tendance intéressante. Il y a en lui une fusion d'aspiration spirituelle et de volonté héroïque. Il procède directement du génie doux et fort du dernier mystique catholique, César Franck, et de Wagner. M. Vincent d'Indy exprime dans ses œuvres, comme en un songe printanier, cette fusion mystique-héroïque de sentiment et de procédés. Mais ce n'est qu'un songe. Dans sa musique il n'est souvent qu'un parfait pédagogue. Et on peut lui reprocher de faire lui-même ses livrets, lorsque du superbe *Brand* d'Ibsen, il compose étrangement son *Etranger* ! Les Germains suivent des voies diverses. Brahms est mort et a vécu en vain, malgré ses intéressantes Symphonies. Mais Richard Strauss peut aborder des sujets profondément philosophiques, souvent avec le procédé exagéré du signe musical correspondant à chaque objet évoqué, mais toujours avec une maîtrise et une esthétique profondes. Il est aujourd'hui le grand Musicien de la Pensée. Sa *Mort et Transfiguration* est une magnifique expression de terreur et de joie devant la mort et dans la mort. Et par *Salomé*, il est un des maîtres du Drame Nouveau. Un nom enfin vient spontanément à la plume, un grand nom : Wagner. Siegfried Wagner ? Pauvre Siegfried Wagner !

La race Slave a Borodine, Balakiref, Rimski-Korsakof, qui s'affirment par des tendances nouvelles et significatives. Borodine et Balakiref sont des poètes des profondeurs nostalgiques de l'âme ; Rimski-Korsakof est un peintre, un décorateur musical aux plus vifs éclats, maître d'une grande vivacité descriptive, quoique trop souvent vulgaire. Les Russes, dans leur héroïque volonté de vivre, cherchent leurs voies. Ce sont les plus insatisfaits, les plus vagabonds, les plus anxieux, dominés par leur fatale fièvre de vivre, et de manifester avec tous leurs moyens une vie excellente à laquelle ils aspirent presque mystiquement. En Musique comme en littérature, ils expriment la souffrance et l'inquiétude, et leur vaste tragique nostalgie de quelque grande Renaissance.

RICCIOTTO CANUDO.





LE MOIS

LA MUSIQUE EN SUISSE

La Saison. — La Méthode — Jaques Dalcroze. — Dernières nouvelles. — Théâtre populaire.

Nos amateurs sont des ingrats ou des inconstants. Ce n'est pas tant leur faute que celle des circonstances où il se trouvent, qui ne leur permettent pas de connaître la musique assez pour l'aimer avec conscience. Ils se laissent faire. Ils s'attachent volontiers à une musique qui ne les dérange pas dans leurs habitudes. Ils veulent bien se laisser persuader par une musique nouvelle, si elle les y sollicite à coups de timbales et à éclats de trombones. Ils veulent bien faire un petit effort pour un compositeur dont le nom leur est déjà connu et cher. Mais à tout ce que leur apporte une série de concerts, ils ne tiennent guère au fond, et ils ont vite fait de l'oublier pour une valse lente entendue un soir sur une promenade publique ou dans un jardin d'hôtel. Les représentations d'opérettes qui sévissent en ce moment-ci — à Lausanne en particulier — ne font que des salles combles. Nos bons critiques se frottent les mains. Après avoir tant écrit par devoir, ils peuvent écrire par plaisir. L'un d'eux qui, il y a quelque temps, « tombait » Debussy en lui reprochant de faire fi du contre-point et de la forme, s'enthousiasmait l'autre jour en parlant d'une représentation de la *Petite Bohême* de M. Hirschmann et s'excusait de devoir remettre au lendemain le compte rendu de cette « belle soirée ».



Quand on parle de la musique que l'on fait ou que l'on devrait faire chez nous, il ne faut jamais perdre de vue deux considérations. La première est que la culture musicale, après n'avoir préoccupé qu'un public restreint et changeant, tend à s'étendre de plus en plus dans toutes les classes de la population. Notre conséquente démocratie, l'augmentation incessante du nombre des concerts, le prix très modéré des places — on pouvait entendre l'exécution intégrale des *sonates* de Beethoven par Risler pour 6 francs — tout cela autant que l'intérêt toujours plus grand que partout on porte à la musique, accélère ce mouvement. La seconde est que notre pays-frontière est sujet plus que tout autre à souffrir de la surabondance actuelle de la production musicale, et surtout de la production musicale médiocre.

Entre l'art cosmopolite, brillant et vain, qui s'acclimate chez nous avec les étrangers qu'attirent si obstinément nos marchands de soupe et d'*alpenglühchen*, l'art allemand qui se présente aux noms sacrés de Bach, Beethoven et Wagner, et qu'une parenté au moins apparente avec celui de ces génies, une mélodie complaisante et une forme équilibrée font accueillir tout de suite avec sympathie, l'art italien dont la bonne vulgarité touche facilement le sens paresseux de la foule; entre ces grands courants et d'autres encore, entre tant de musique, les cœurs de nos bons amateurs balancent. J'aurais pu citer encore la musique française, mais il aurait fallu la limiter à celle de MM. Massenet, Saint-Saëns et peut-être Charpentier, celle de l'école de Franck surtout et de M. Debussy ayant un caractère hautain et exigeant qui la rend impropre à atteindre un public sans discernement. Bref, il faudrait à nos amateurs une direction. Une direction dans la musique moderne et une direction dans la musique ancienne.

A un public hétérogène, sans cesse nouveau et sans cesse plus nombreux, les saisons de concerts devraient fournir au moins les éléments d'une saine éducation musicale. Ce qu'un musée de petite ville ne peut pas réaliser pour la peinture, nos concerts pourraient le faire pour la musique. Ils pourraient donner à leurs auditeurs une connaissance, je ne dis pas complète, mais harmonieuse, de l'évolution de notre art. Quant à la connaissance qu'ils leur donnent de la musique nouvelle, je veux bien aussi qu'elle soit harmonieuse, mais il importe en

même temps qu'elle soit intelligente, et je dirais presque critique, c'est-à-dire qu'elle regarde à la fois le caractère du peuple à qui elle s'applique et le pays où la musique semble vivre de sa vie la plus féconde et la plus vraie.

En somme, il semble bien que l'on doive demander à nos concerts, dans ce qu'ils nous donnent de musique, de l'ordre et de l'unité ; dans ce qu'ils nous révèlent de musique moderne quelque souci de notre caractère ethnique et une vue intelligente de l'état actuel de la musique..

Je n'ai pas l'intention de vous parler de la Saison en Suisse allemande. La vie musicale y est assez semblable à ce qu'elle est en Allemagne. Après Beethoven, Mendelssohn et Brahms, c'est Tchaïkovski et Richard Strauss que l'on y cultive le plus. D'ailleurs, que les programmes de concerts de nos compatriotes soient allemands, cela n'a rien qui surprenne. L'étonnant, c'est que les nôtres, en Suisse romande, le soient aussi.

Le pain quotidien de notre vie musicale, en Suisse romande, est constitué par les auditions de nos orchestres et de nos sociétés chorales. Chacune de nos petites capitales, en effet, a dans des proportions différentes, ses concerts d'orchestre et de chœurs, dirigés, à Neuchâtel par M. Röthlisberger, à Lausanne par MM. Birnbann, Troyon, ou Dénéreaz, à Genève par MM. W. Rehberg, O. Barblan ou L. Ketten.

A Lausanne, par exemple, après quelques années d'essais plutôt malheureux, l'*Orchestre symphonique* semble avoir pris définitivement droit de cité. Il l'a pris surtout depuis que M. A.-Z. Birnbaum en a été nommé directeur. M. A.-Z. Birnbaum, ayant étudié le violon chez Ysaye, ayant voyagé un peu partout et entr'autres à la suite d'Yvette Guilbert, et ayant débuté comme chef d'orchestre à Berlin dans un concert où l'on donnait pour la première fois *Gwendoline*, *Wallenstein*, et quelques autres œuvres françaises, nous est arrivé, dans toute la force de sa jeunesse et l'enthousiasme de son talent fraîchement éclos. Tout de suite, il a communiqué à son orchestre une vie qu'aucun de ses prédécesseurs ne nous avait fait soupçonner.

Le public, gagné par l'ardeur de ses exécutions, se rua désormais aux concerts de l'orchestre. Les qualités de M. Birnbann ont d'ailleurs un revers très marqué. M. Birnbann est slave. Il est romantique et très influencé par son séjour à Berlin. On s'explique facilement que ses exécutions aient une intensité

de vie exceptionnelle. On s'expliquerait moins qu'elles aient une sérénité ou une élégance un peu sèche qui parfois seraient désirables. Et surtout, par tempérament, M. Birnbaum ne doit pas être porté vers certaines œuvres dénuées de l'hypertrophie sonore et de l'affolement romantique. Un simple coup d'œil sur ses programmes va nous le montrer.

L'Orchestre symphonique donne deux sortes d'auditions : hebdomadairement, des concerts classiques populaires, et sept fois l'an des concerts d'abonnement, pour lesquels il engage des artistes connus de l'étranger. C'est dans le programme de ces derniers que paraissent les nouveautés. L'an passé, M. Birnbaum avait fait connaître deux œuvres entr'autres le *Wallenstein* de d'Indy et l'*Après-midi d'un faune* qui faisaient bien augurer de ses intentions, mais cet hiver, ce fut une autre affaire. Après les exécutions de la III^e *Symphonie* de Bruckner, du *Chasseur Maudit* de César Franck, de *Mazeppa* de Liszt et de la *Chéhérazade* de Rimski-Korsakow, auxquelles nous avons vivement applaudi, le *Tod und Verklärung* de Strauss avait paru moins opportun, non pas d'ailleurs à cause de sa valeur musicale, mais parce que les grands orchestres allemands qui passent ici en tournée ont plus de raison de le jouer que notre ensemble de 45 musiciens. Puis, on fut péniblement affecté de voir la musique française représentée par l'unique et déjà désuet poème de Charpentier, *Impressions d'Italie*. Et on le fut surtout quant aux exécutions répétées de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski. On vit M. Birnbaum ajouter celle de *Manfred*, du *Concerto* de violon, et surtout de l'effarant *Caprice italien* du même auteur. Pour le coup, c'en était trop.

Un tel ensemble d'œuvres inédites est décidément trop loin d'une représentation, même minuscule, de la production musicale contemporaine. A supposer même que par goût et par tempérament, M. Birnbaum fût enclin à sacrifier au romantisme exclusif, et à dédaigner l'art presque classique d'une école et surtout d'un musicien dont peu d'époques ont eu les pareils, la critique était là qui aurait dû l'inciter à un plus juste équilibre. Mais la critique a laissé faire. Un de nos journalistes les plus influents, d'ailleurs, M. Ed. Combe, que j'ai cité plus haut, venait d'écrire dans une revue un article sensationnel qui s'efforçait de dénier tout caractère artistique à la musique de C. Debussy. M. Ernest Bloch n'eut pas de peine dans sa véhémence.

mente réponse de montrer l'absolue ignorance de son sujet où se trouvait M. Combe.

Celui-ci resta muet ; mais on en est à se demander s'il ne faut pas voir une coïncidence entre la posture agressive de ce critique et l'éloignement où son ami M. Birnbaum nous tient des dernières œuvres françaises.

Le programme des œuvres anciennes jouées par l'orchestre n'obéit pas plus que celui des œuvres nouvelles au principe qui devrait régir notre saison musicale. Du moins ici, ne faut-il voir ni mauvais goût, ni mauvaise volonté, mais simplement ignorance. La musique ancienne paraît dans les concerts d'abonnement aux côtés de la moderne. Mais elle paraît surtout dans les concerts hebdomadaires.

Et c'est là que son rôle éducatif est essentiel. L'orchestre y joue les symphonies de Beethoven, quelques très rares symphonies de Haydn et de Mozart, et, pêle-mêle, beaucoup de musique du XIX^e siècle. Par exception cet hiver, on a entendu le III^e *concerto brandenbourgeois* et la *Suite en ré* de Bach. Espérons que l'exception va se généraliser et que les organisateurs des Concerts classiques apprendront à regarder plus loin en arrière que Haydn.

Sans doute, leur œuvre jusqu'ici a été bonne. Mais elle pourrait être meilleure. Il faudrait d'abord qu'un choix intelligent réglât et réduisît l'audition des œuvres du XIX^e siècle.

On pourrait désirer une abondance plus grande d'œuvres pré-Beethovenniennes. Quand tous les hivers, on exécuterait devant nos amateurs la série des symphonies de Beethoven, on leur procurerait de belles joies, mais on ne leur donnerait pas les éléments d'une véritable éducation musicale. Il importe qu'ils apprennent à connaître les multiples formes que peut revêtir la pensée musicale, afin qu'ils s'attachent à celle-ci plutôt qu'à son aspect extérieur. La composition pour orchestre étant d'origine relativement moderne, il n'est évidemment pas facile de trouver au-delà d'une certaine époque des œuvres propres à être exécutées. Mais nos sociétés chorales pourraient alors apporter à l'orchestre un secours très précieux.

Genève, Lausanne et Neuchâtel possèdent en effet des sociétés chorales, qui généralement se font entendre une fois l'an, dans une grande solennité.

Cette année d'ailleurs, le vieux répertoire des oratorios

mendelssohniens ayant été laissé de côté, ces solennités ont été vraiment belles et mémorables. Le Chœur mixte de Neuchâtel a donné les *Béatitudes*, celui de Lausanne la *IX^e Symphonie*, et le Chant sacré de Genève, la *Messe de Gran*, de Liszt.

Toutefois, au lieu de consacrer tous ses efforts d'une année à l'étude d'une seule partition, le Chœur mixte de Lausanne, par exemple, ne ferait-il pas mieux de prêter parfois son concours à l'orchestre pour l'exécution d'une cantate de Charpentier, ou des chœurs pour *Athalie* de J.-B. Moreau. Il y aurait tout bénéfice, me semble-t-il, et pour tout le monde, à ce que ces chanteurs se produisent plus souvent et dans des œuvres moins gigantesques.

Et enfin, l'administration de nos concerts ne devrait-elle pas prendre garde d'engager des solistes pour la musique qu'ils jouent plutôt que pour la renommée qu'ils ont acquise ? Il m'est parfaitement indifférent d'entendre le pianiste Ferruccio Busoni ou le chanteur Van Dyck, si les œuvres qu'ils exécutent sont quelconques ou vides.

Ce que je viens de dire des concerts lausannois vous donnera une idée du régime ordinaire de la vie musicale dans notre petit coin de pays. Admettons qu'une véritable organisation de cette vie ne soit pas désirable ; au moins faudrait-il que nos administrants aient, comme dit Pascal, *une idée de derrière*. Et l'idée de derrière que je voudrais pouvoir deviner chez eux, à Lausanne, comme à Genève, comme à Neuchâtel, je l'ai indiquée au début de ces réflexions. J'y insiste : pour nous donner une connaissance rapide de la musique ancienne, et surtout pour nous faire connaître une musique contemporaine d'une importance considérable pour l'art tout entier et en particulier pour notre goût romand qu'il débarrasserait d'habitudes néfastes et dont il favoriserait le libre développement, nos ressources ordinaires seraient suffisantes. Le tout serait de savoir les utiliser.

Justement, l'ignorance, la mauvaise volonté et l'indifférence viennent de commettre une faute déplorable. L'orchestre des concerts d'abonnement de Genève qu'une organisation routinière et navrante faisait décliner de plus en plus depuis quelques années vient de perdre son chef, M. Willy Rehberg, appelé ailleurs. L'occasion paraissait toute trouvée de fondre l'orchestre de Genève et celui de Lausanne, ou mieux les ressources des Sociétés orchestrales de ces deux villes, pour fonder

un Orchestre, voire un grand orchestre romand qui intéresserait encore Neuchâtel. Les musiciens de M. Birnbaum depuis l'an dernier donnaient déjà des concerts à la fois à Lausanne et à Genève. Et cela montrait la possibilité d'un orchestre commun. On ne devait pas craindre de diminuer le nombre des concerts dans chaque ville. Il y a quelque chose de pire en effet que la disette de concerts, c'en est la surabondance. Quel serait d'ailleurs le mal du remplacement des concerts hebdomadaires par des concerts bi-mensuels par exemple, en regard du bénéfice que nous aurions à posséder un ensemble instrumental digne peut-être de Paris ou de Berlin. Mais on a traité d'insensés ceux qui ont osé énoncer cette idée. Il paraît d'ailleurs qu'elle aurait été soumise aux vieux Messieurs qui depuis un temps immémorial administrent si mal les concerts de Genève. Ils ne s'y sont pas ralliés. Pourquoi ? Le saura-t-on jamais ? Je crains seulement que les Lausannois ne veuillent jamais entendre parler d'un orchestre dont le siège serait à Genève et les Gênévois d'un orchestre dont le siège serait à Lausanne, car c'est bien cela l'amour du clocher, c'est bien cela !

A côté de ses concerts réguliers, notre vie musicale compte tous les concerts d'artistes de passage. C'est ici surtout qu'on pourrait parler de surabondance. Il en faut tout de même citer quelques-uns. D'abord, la tournée qu'Ysaye fit en Suisse avec l'orchestre de M. Birnbaum. Les séances où il a joué les concertos de Bach, de Mozart et de Bethoven ou le *Poème* de Chausson sont inoubliables, et restent comme les plus hautes émotions artistiques de notre hiver.

Le *quatuor Sevcik* a joué avec l'excellent pianiste Jules Nicati. M. Risler a donné l'audition intégrale des sonates de Beethoven. Il a fallu subir le passage de Kubelik. On s'est peu récréé à celui de Paderewski. La *Naissance de Vénus* a été donnée à Montreux avec M. et Mme Troyon — deux artistes de chez nous dont je voudrais pouvoir dire tout le bien qu'il en faut penser.

L'*Orchestre Kaim* a passé ici sans grand éclat. L'*Orchestre Lamoureux* a passé à Genève sans gloire. Nous attendions pourtant avec impatience sa venue. Mais une fois là, il nous a joué un programme dénué de nouveauté et d'originalité à un point incroyable. Il y avait certainement de belles œuvres allemandes, mais on les avait entendues souvent et on les entend sans cesse. D'œuvre française, pas trace.

Je ne veux pas reprocher à M. Chevillard de ne rien faire pour l'art français. L'art français lui est sans doute indifférent, moins cher en tout cas que son succès personnel. Mais je déplore que le seul chef d'orchestre que vous nous envoyez ait si peu de goût. M. G.-J. Aubry nous a donné avec succès sa Conférence sur *Verlaine et la Musique contemporaine*. Une autre conférence-concert sur la *Musique française contemporaine* a été donnée à Lausanne, dont je ne dirai rien sinon que Mlle Vulliémoz, élève de Jules Nicati, y a joué *Arabesque*, *Sarabande* et *Mouvement*, que Mlle L. Gøergens y a chanté une *Ariette oubliée* et une *Chanson de Bilitis* et que ces excellentes artistes et ces œuvres ont été applaudies avec enthousiasme, par un public qui paraissait oublier les invectives de M. Combe.

J'ai oublié, ou j'ai négligé la plus grande partie des concerts qui nous ont été donnés. Il va sans dire que dans leur grand nombre, il en est de profitables, de mauvais, de pernicious et de simplement plaisants. Qu'on me permette seulement de rappeler que notre public, semblable d'ailleurs en ceci à beaucoup d'autres publics, mais notre public en particulier, est incapable de discernement et que, dépourvu d'éducation du goût, il risque fort de s'attacher uniquement à la forme extérieure des œuvres et au bout du compte à la virtuosité de la matière musicale elle-même ou de l'interprète, ce qui serait la fin de notre vie musicale. Et puisque nos conservatoires dédaignent de former des musiciens et d'éclairer les amateurs et qu'il leur suffit de former des exécutants — des exécutants ignorants comme on voit et par conséquent dangereux — ; et puisque nos bibliothèques publiques sont plus dépourvues de la littérature musicale élémentaire que la plus pauvre bibliothèque d'amateur, la critique seul peut guider le goût du public à travers les averses de musique qu'il subit. Il me reste donc à souhaiter que nos divers journaux aient conscience de l'importance pour le niveau artistique de notre peuple d'une véritable critique musicale, et que cette critique, consciente elle-même de son rôle, au lieu de disputer vainement sur de petites questions de doigté ou de nuances, ne craigne pas de s'élever à des questions générales propres à renseigner le public sur l'évolution de la musique et le profit qu'il peut tirer des concerts auxquels on l'invite.



Depuis quelque temps déjà, M. Jaques Dalcroze, qui est bien l'homme le plus actif que l'on puisse rencontrer, combat un bon combat. Il veut introduire chez nous une éducation musicale rationnelle et complète de l'enfant.

Peut-on aspirer en effet à avoir des amateurs et des auditeurs de goût si l'on ne commence pas par éduquer l'enfant ?

Or, l'éducation musicale de celui-ci est chez nous fort négligée ; on pourrait presque dire qu'elle n'existe pas et en tout cas celle qu'il reçoit à l'école est à peu près nulle. A cet égard, l'initiative de M. Jaques Dalcroze est utile et bienfaisante et doit être au moins prise en sérieuse considération par tous les amis de la musique. Quant à la méthode même dont M. Jaques Dalcroze est l'auteur et qu'il préconise, je ne saurais vous en donner aujourd'hui une critique définitive. Etranger aux choses de l'enseignement musical, il ne m'est pas possible de me livrer à l'étude comparative nécessaire entre elle et ses concurrentes. Et surtout, je n'ai pas réussi encore, à travers les nombreux articles de journaux, conférences, brochures de M. Jaques Dalcroze, à trouver un exposé complet et clair de sa conception de l'enseignement élémentaire de la musique.

Vous avez pu l'entendre à Paris, d'ailleurs et feuilleter les premiers volumes de son ouvrage que le *Mercur*e annonçait dans un de ses derniers numéros. Vous savez que sa méthode comprend en somme deux parties distinctes : l'une d'un intérêt général et qui concerne l'éducation, la coordination des mouvements du corps. Celle-là est certainement excellente. Il est incontestable qu'un corps sain et harmonieusement développé, un corps libre et dont les mouvements sont indépendants, est une demeure favorable à une intelligence qui se développe. Et d'autre part, pour le développement du corps, il me semble bien que je préfère la gymnastique de M. Jaques Dalcroze au football. L'autre partie de sa méthode regarde plus exclusivement le développement musical de l'enfant. L'auteur voudrait d'abord lui *incorporer le rythme*, c'est-à-dire développer en lui l'instinct physique du rythme, et par suite la connaissance essentielle de l'accent, de l'anacrouse, du phrasé, du nuancé, etc. ; après quoi il aborde l'étude de la portée musicale, des gammes, des tonalités, des intervalles, des accords et de l'improvisation. Tout cela me paraît vraiment intéressant et plein d'avantages.

Il me plaît surtout que M. Jaques Dalcroze pose ce principe

essentiel que l'enfant ne doit commencer l'étude d'un instrument qu'après avoir acquis certaines notions fondamentales de la musique. Toutefois, si toutes les règles et tous les exercices de cette méthode sont utiles à des élèves arythmiques ou peu doués, ne sont-ils pas un peu fastidieux pour d'autres qui les possèdent déjà instinctivement ? Je ne sais si je m'abuse, mais je crois y voir trop de dogmatisme et trop de discipline. Jamais les manifestations musicales les plus simples ne m'étaient apparues si lourdes de complications. Je ne parviens pas non plus à saisir l'avantage du procédé de M. Jacques Dalcroze pour l'étude des gammes. Vous savez que ses élèves les chantent toutes entre un *ut* et son octave. Exemple : *ut, ré, mi bémol, fa, sol, la, si bémol, ut* ; qu'ils font suivre de *si bémol* pour marquer la tonique. N'y a-t-il pas là un mépris du principe même du tempérament ? Passons. Pas plus que les éloges, les critiques que je pourrais faire de la méthode nouvelle ne sont certaines. Il conviendra d'y revenir une fois que l'ouvrage entier de M. Jacques Dalcroze aura paru, et que les *Instituts rythmiques* qui se sont ouverts chez nous, un peu partout, auront donné des résultats assez nombreux.

Ces Instituts rythmiques sont d'ailleurs très courus, et ce vif intérêt pour l'éducation musicale des enfants qu'éveille l'initiative de M. Jaques Dalcroze est déjà un résultat dont il faut le louer. Souhaitons surtout que sa voix soit entendue à l'école où trop longtemps la musique a été laissée entre des mains ignorantes et maladroites.



Pour vous donner une image complète de notre vie musicale en ce dernier hiver, il me resterait à vous parler des œuvres qui nous sont nées. Elles sont peu nombreuses. Vous avez eu à Paris les premières auditions de nos nouveautés les plus considérables, les *Armaillés* de Gustave Doret, et le *Bonhomme Jadis* de Jaques Dalcroze. J'ai à citer encore une *symphonie* de M. Alexandre Dénéreaz, jouée à Lausanne. M. Alexandre Dénéreaz est un jeune compositeur, qui a produit plusieurs œuvres intéressantes : Sonates, Concertos, Symphonies, Cantates. Il n'est malheureusement libéré ni de la tyrannie des formes, ni de l'influence de certains maîtres, comme Wagner ou César

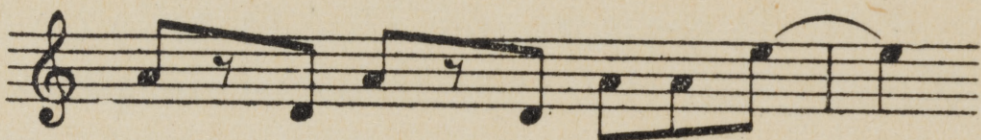
Franck. Mais chacune de ses œuvres marque un progrès sur la précédente. Et comme il joint à une connaissance profonde de la musique un sens critique avisé et une grande honnêteté artistique, il ne tardera pas à donner l'œuvre qu'on est en droit d'attendre de son talent.

Enfin, MM. Edouard Rod et Jaques Dalcroze viennent d'enrichir notre Théâtre populaire d'une belle œuvre en faisant représenter par des amateurs lausannois l'*Eau Courante*. M. Rod a tiré la pièce d'un de ses romans. Une famille de paysans, honnête et travailleuse, cultive joyeusement le patrimoine de ses ancêtres. Une source traverse ce patrimoine et fait marcher une scierie qui est la fortune de la famille. Il n'y a qu'une ombre au tableau : une petite hypothèque. Mais l'hypothèque, avec ses intérêts périodiques et les gens d'affaires qu'elle amène, finit par ronger toute la prospérité des campagnards et par les mener à la ruine. La source elle-même, espoir de ces braves gens, devient une occasion de procès. La famille, si heureuse naguère, est chassée de son foyer par la misère ; elle se disperse, et le père, qui s'étourdit dans l'alcool, vient mettre le feu à sa vieille maison en un jour de désespoir. C'est moins l'action de ce drame fatal qui se déroule sur la scène, que les étapes successives par lesquelles l'inflexible fatalité mène ces paysans à la ruine. L'action elle-même est racontée par un personnage conventionnel, le grand-père, assis à l'orchestre, et qui pendant les entr'actes nous dit ce qui se passe et nous explique ce que l'on va voir.

De plus, un orchestre et un chœur sont là. Le chœur répond au grand-père, le questionne, et commente le tableau que montre la scène. Ce n'est point ici le lieu de discuter longuement cette conception du drame qui rappelle celle du théâtre antique. L'œuvre de M. Edouard Rod est d'une beauté puissante qui a fait impression. La musique de M. Jaques Dalcroze débute par cette jolie phrase évocatrice :



Et quelquefois encore, elle concourt à créer avec le décor une atmosphère au drame. Les chœurs s'efforcent à une certaine simplicité qui convient aux paroles. Plusieurs sont très libres de mélodie et de rythme. Mais à côté de ces passages, qui sont dans les meilleurs qu'ait écrits M. Jaques Dalcroze, il y a de navrantes défaillances et même de terribles laideurs. Tantôt c'est un solo de piston qui fait songer aux *Paillasses* :



ou une phrase presque textuelle de *Louise* ; tantôt c'est au contraire un essai de cette mauvaise rhétorique commune aux dramaturges allemands et post-wagnériens : ce solo de basson :



Ou ces passages :



Ainsi le nouveau et l'ancien défaut de M. Jaques Dalcroze se côtoient dans cette œuvre : vulgarité de l'idée mélodique, et pédantisme d'une rhétorique inesthétique. Et c'est une chose bien décevante que de rencontrer si souvent dans les œuvres de ce compositeur si plein de verve, une telle absence de choix et pour tout dire, tant de fautes de goût et de style.

La tentative de MM. Rod et Jacques Dalcroze n'a pas été isolée.

Plusieurs œuvres ont été données déjà par M. René Morax en particulier, soit à Lausanne, soit dans la campagne.

Maintenant, encouragé par le très grand succès de ses essais, M. René Morax va faire bâtir un théâtre populaire dans un charmant coin de pays qu'on appelle le Jorat. Si j'en parle ici, c'est que la plupart des pièces de M. Morax ont aussi une partie musicale, et que j'aurai à y revenir. J'ai la conviction qu'on peut attendre de belles choses d'une entreprise qui s'appuie comme celle-ci sur une solide tradition, et qui répond aux besoins et aux désirs d'un peuple en même temps qu'elle utilise ses propres forces.

La musique pourra s'y développer sans autre contrainte que celle du drame, à la fois dans l'orchestre et dans le chœur — pour lequel on a chez nous un goût très vif et généralement mal dirigé. Il semble donc bien qu'on puisse voir dans l'entreprise de M. Morax l'occasion d'œuvres musicales nouvelles, qui soient artistiques sans être trop hautaines et populaires sans être banales ou plates, populaires au sens où M. R. Rolland entend ce mot.

E. ANSERMET.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

Un mois encore, et les citadins rentreront en ville, et l'activité musicale reprendra. La plupart d'entre eux se porteront en masse vers les concerts pour entendre leur Mozart et leur Beethoven ; quelques-uns chercheront avec curiosité sur les programmes les noms de Debussy, d'Indy et Strauss ; et chacun critiquera ces programmes élaborés par les Directeurs des Concerts.

Le compositeur américain insistera pour une audition de son œuvre, et gagnera sa cause par-ci, par-là, ne serait-ce que pour donner un aliment au mépris réservé par nos critiques à toute œuvre nationale.

Leur parti pris de ne vouloir encourager ni reconnaître une tentative artistique nationale, est un phénomène singulier qui mérite d'être étudié.

Les critiques du monde entier ont une réputation de sévérité pour les œuvres contemporaines de leurs pays respectifs, mais les critiques américains font une exception marquée : comment pourraient-ils être sévères, là où ils ne sont que profondément indifférents ?

La sévérité impliquerait la reconnaissance de l'œuvre, faiblesse que nos critiques ne peuvent se permettre. Premièrement, par un sens erroné donné à cette expression, ils estiment que « l'art est universel », et par conséquent ne peut être national ; deuxièmement ils disent que la médiocrité ne doit pas, sous le couvert du patriotisme, arriver à se rendre notoire.

Il est hors de doute que l'Idée de l'art est universelle, mais

une œuvre artistique particulière n'est universelle que dans le sens restreint et quelque peu vague de ce mot. Toutes les nations comprennent leur art, mais toutes ne comprennent ou n'acceptent pas l'art des autres. Une symphonie de Beethoven — à moins d'être agrémentée d'une quarantaine de tam-tams — ne ferait aucun effet en Chine.

Chacun sait que pour produire une œuvre d'art qui porte loin et qui possède cette soi-disant « universalité » désirée, il est simplement nécessaire d'être personnel de sentiment et d'expression.

En admettant la capacité d'expression, la question se pose ainsi ? Comment obtenir cette forte personnalité ? Ne peut-on y arriver plus sûrement en se faisant l'écho de tout ce que l'âme de sa nation, de son pays, renferme d'inconnu, d'inexprimé ? Si l'expression en est suffisamment humaine, n'est-elle pas sûre de devenir « universelle » ? Toutefois si l'art est de mauvaise qualité, il n'en sera pas ainsi.

L'imitation servile des œuvres d'autres nations ne pourra donner cette « universalité » désirée : elle ne produira que des provincialismes. L'Américain le plus universel en musique sera vraisemblablement celui qui regardera tout autour de lui et exaltera avec le plus de puissance les richesses vitales, inconnues jusqu'à présent, de son pays. Le pur américanisme d'un tel art sera dominé par son humanité.

La critique, indifférente à l'art national ainsi compris, l'est tout autant quand il s'agit d'un effort collectif américain, quelles que soient ses tendances. Tandis que les critiques d'autres pays ont trouvé sage de reconnaître chez eux et de soutenir toute tentative artistique nationale, les nôtres n'ont montré qu'indifférence et dédain ; ils n'ont pas voulu s'apercevoir que c'est du sol natal que doit s'élever l'essor artistique individuel. Là où ils n'ont vu qu'un « manteau pour la médiocrité », là est la base de notre vie musicale créatrice, la condition nécessaire à son perfectionnement. Tout l'espoir, tout l'avenir de notre art est concentré dans l'effort national américain de ces vingt dernières années.

Les critiques ne sont pas éloignés de reconnaître le mérite d'un compositeur de leur pays, s'il n'est que musicien ; par contre, des compositeurs dont les œuvres prématurées peut-être, mais intéressantes déjà, prouvent qu'ils pensent, qu'ils cher-

chent de nouvelles voies pour le développement musical, sont absolument discrédités.

Quelle est la raison de cette indifférence à peu près universelle de nos critiques ? La voici : La Société ne s'est pas faite encore à l'idée qu'il existe une autre musique que la musique européenne. La puissance de la richesse et de la « fashion » ne permet pas jusqu'à présent aux noms américains de figurer sur des programmes. Les grands journaux quotidiens reflètent la puissance de la richesse et de la « fashion », et les critiques écrivent pour les grands Journaux. Que la Société change d'avis et se tourne vers quelques-uns de nos meilleurs compositeurs symphoniques ou d'opéra, et journaux et journalistes se retourneront rapidement, pareils à la queue d'une comète qui aurait brusquement changé sa course.

Il est de toute impossibilité, aux Etats-Unis, de faire représenter un opéra écrit par un Américain. Arthur Nevin, qui a achevé il y a un an la partition de sa *Poïa*, opéra indien, l'a emportée à Berlin où aucune « fashion » n'en empêchera l'exécution. Stillman-Kelley écrit de Berlin qu'il regrette de rester si longtemps éloigné de son pays, mais il a obtenu à Berlin l'exécution de ses œuvres, quand aux Etats-Unis ce lui serait impossible.

Les œuvres symphoniques de Henry Gilbert, basées sur des chants populaires nègres et américains, et terminées depuis plusieurs années, n'ont pas été entendues encore, et il n'y a aucune probabilité pour leur exécution. L'intérêt essentiellement artistique n'est d'aucune valeur en ces questions en Amérique : la « fashion », le caprice d'une Société riche sont les seules puissances.

Il n'en sera pas toujours ainsi.



Le Dr Muck, de retour d'Europe, reprend, pour la saison qui commence, la direction des Concerts symphoniques de Boston.

Le bruit court qu'il veut nous offrir maintes nouveautés et on cite les noms de compositeurs choisis : H. Bischoff, Hugo Kann, Szekler, Humperdinck, César Franck et Hans Pfitzner.

On ne nous dit pas si leurs œuvres seules seront offertes au public ; en ce cas nous pourrions faire notre deuil de la musique française, russe et américaine. Hans Pfitzner parvient enfin à obtenir une audition en Amérique ; jusqu'à présent son nom même était inconnu chez nous. Et cependant il est l'auteur, d'œuvres diverses : un opéra en un acte, *Der Arme Heinrich* représenté avec succès à Mayence et ailleurs ; de la musique de scène pour la pièce d'Ibsen *La fête de Solhaug*, de la musique de chambre (sa sonate pour violoncelle a été exécutée une fois au moins en Amérique) ; et un grand opéra romantique en 2 actes, avec un « Vorspiel » et un « Nachspiel » : *Die Rose vom Liebesgarden*. La musique de Pfitzner est de nature à inspirer une antipathie profonde ou une admiration sans bornes ; elle ne laisse jamais indifférent. Son génie est surtout et essentiellement dramatique. Ceux qui cherchent dans son œuvre des beautés musicales dans le sens habituel de ce mot, seront déçus, excepté à certains rares moments. Mais ceux qui demandent, avant toute beauté tonale, une expression dramatique fidèle, seront vivement intéressés par Pfitzner. Il est bien regrettable que sa présentation en Amérique ne se fasse pas par l'intermédiaire de la scène.

Le premier concert symphonique de la saison de Boston se compose des œuvres suivantes : *Suite en ré majeur* de J.-S. Bach, *Symphonie en sol majeur* de Mozart ; *Symphonie pastorale* de Beethoven.

■ L'orchestre a subi divers changements : le plus notable est celui de l'installation de Carl Wendling comme premier violon solo.

Les solistes appelés à offrir leur concours à ces concerts symphoniques sont : Teresa Carreño, Paderewsky, Olga Samaroff, Melba, Fritz Kreisler, Schumann Heinke, Harold Bauer, Katharina Goodson et Rudolph Ganz. ■ ■ ■ ■ ■



Au festival annuel de Worcester, le 3 octobre, eut lieu la première représentation de *Job*, poème dramatique pour soli, chœurs et orchestre, de Fred. H. Converse. C'est sa première œuvre dans le genre épique. Malgré la beauté lyrique de certains passages, il a semblé aux auditeurs que l'expression, n'était pas

à la hauteur de la conception poétique, et qu'il y manquait la fantaisie des œuvres précédentes du maître, probablement parce qu'elle était contrainte à un style austère.

Le concours des compositeurs américains, inauguré en mai dernier, par la Fédération nationale des Sociétés musicales, aura lieu ce mois-ci. Les prix seront décernés à trois séries de compositions :

1000 dollars à la meilleure œuvre orchestrale,
500 dollars à un morceau de chant,
— — — à un morceau de piano.

Le Jury sera composé d'éminents musiciens de l'Est et de l'Ouest. Les compositions devront être remises le 15 octobre 1908 et les œuvres récompensées seront exécutées au prochain « Bien-nial » de la Fédération (au printemps de 1909), aux Grands Rapides, Michigan.



Cette année-ci marque un progrès notable de l'intérêt des Américains pour le développement de l'art musical. Ce concours (dont il est parlé plus haut) n'est pas l'expression du sentiment d'un seul, tel celui institué par Paderewsky, mais il est fondé par une société qui compte plus de vingt-cinq mille membres.

A travers tout le pays des Etats-Unis, les sociétés musicales se donnent cette année à l'étude des œuvres américaines. En dehors d'elles, la Société Wa-Wan, entièrement consacrée aux intérêts des compositeurs américains, sent son influence croître et s'étendre, car elle possède des sections à Detroit, St-Louis, Colorado Springs et Salt Lake City, pendant que d'autres sections sont en formation.

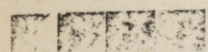
De même que les autres pays, l'Amérique ne tardera pas à posséder son art musical propre.

Arthur FARWELL.





ÉCHOS ET NOUVELLES



L'histoire de Tristan.

Nous ne croyons risquer aucun démenti en publiant la note suivante :
« MM. Claude Debussy et Gabriel Mourey travaillent à un drame lyrique : *L'histoire de Tristan*. Toutes les informations antérieures ou ultérieures sont et seront sans aucun intérêt. »



Encore Faust.

On se rappelle que M. Combarieu, sous prétexte de corriger un anachronisme, en avait risqué un autre en faisant de Faust un homme du moyen âge. La lettre qu'il a écrite au *Temps*, et que nous avons reproduite dans notre dernier numéro, vient de recevoir cette réponse péremptoire :

« Monsieur le directeur,

« Je lis dans le *Temps* du 22 septembre une lettre par laquelle M. Jules Combarieu cherche à dissuader la nouvelle direction de notre Opéra de monter *Faust* « dans un décor Renaissance », et lui conseille « un décor gothique ». Il est regrettable que M. Combarieu ait préféré « s'abstenir d'énumérer les raisons très nombreuses et faciles à trouver qui, au besoin, justifieraient cette observation ». Elles pourraient être intéressantes, car il n'en manque pas de fort sérieuses et non moins « faciles à trouver » pour justifier une opinion différente.

« La légende du docteur Faust, en effet, prit naissance en Allemagne vers la fin du seizième siècle et devint rapidement populaire, grâce à un in-octavo de 227 pages où la vie et les aventures du héros magicien étaient narrées en 68 chapitres, précédés d'un titre interminable de 24 lignes au total. L'édition princeps de cette *Historia von D. Johann Fausten*, etc., etc., parut à Francfort-sur-le-Mein, imprimée par Johann

Spies en 1587. Rarement publication obtint un succès aussi retentissant pour son époque. Dès et depuis l'année 1587, contrefaçons, éditions et imitations s'amoncellent et s'échelonnent jusqu'en 1592, à Francfort même, Lubeck, Hambourg, Berlin, sans compter versification allemande et bientôt traductions danoise, hollandaise, française et anglaise. Du livre, la légende ne tarda pas sans doute à passer à la scène foraine, mais si on la peut constater au répertoire du *Marionettentheater* des dix-septième et dix-huitième siècles, où le jeune étudiant Goethe la découvrit à Leipzig, il n'en est pas resté de texte dramatisé authentique antérieur à la tragédie de Marlowe (1604).

« Enfin, il n'est plus permis aujourd'hui de confondre le docteur Faustus dont il s'agit avec le riche associé ou mécène de Gutenberg, qui florissait presque un siècle plus tôt. Outre que Johannes Fust, orfèvre et bourgeois de Mayence, pas plus par son nom — qu'il n'écrivit *jamais* Faust ou Faustus — que par son caractère et ses occupations présumables, ne saurait correspondre *a priori* avec le fameux nécromant, d'innombrables témoignages contemporains établissent que celui-ci fut un personnage historique. Melancthon le connut personnellement et on le trouve cité dans les *Propos de table* de Luther ; sa réalité est attestée, soit *de visu*, soit d'après des rapports dignes de foi, par des prêtres, pasteurs, médecins, philosophes, juristes ou savants du seizième siècle. Bref, il est désormais impossible de mettre en doute l'existence d'un homme appelé Faust, sorte de devin, enchanteur, astrologue et alchimiste, qui parcourut l'Allemagne de 1507 à 1535 environ, stupéfiant les gens cultivés par sa science et ses artifices, et scandalisant le peuple, lequel en fit un sorcier.

« Il apparaît donc évident que de par les dates, Faust appartient à la Renaissance. Mais il appartient mieux encore, par ses actes et sa mentalité, à cet épanouissement soudain de l'humanisme européen sous l'influence de l'antiquité païenne, exhumée par l'imprimerie de la poussière de quelques parchemins épars dans quelques cloîtres et ressuscité tout à coup en sa radieuse splendeur. De la part d'un sorcier moyenâgeux, l'évocation de la Beauté grecque, incarnée en Hélène, n'aurait eu aucun sens, pour lui ni pour quiconque. Or cette évocation d'Hélène, épisode du second *Faust*, n'est pas plus une invention de Goethe que de Marlowe qui l'utilise aussi. On la rencontre tout au long relatée déjà dans la version primitive de la légende populaire, et sous une forme dont la naïveté lui confère une signification profondément symbolique. C'est au chapitre 59 que sont contées les amours concubines d'Hélène la Grecque et du docteur Faustus qui vécut avec elle, épris passionnément, la dernière année de sa vie et même en eut un fils, *Justum Faustum*. « *Questio an baptizatus fuerit ?* » interroge en marge le pieux rédacteur à ce propos.

« Il semble donc s'ensuivre que si, comme le dit fort bien M. Combarieu, « on ne va pas à l'Opéra pour faire de l'archéologie », ses nouveaux directeurs toutefois pourront plus sûrement « éviter une idée fausse » en continuant jusqu'à un certain point les errements de leurs prédécesseurs. Sans doute, ils devront « éviter » l'anticipation téméraire de nous montrer les « bords du Rhin » flanqués de vieux châteaux en ruines au commence-

ment du seizième siècle ; il ne leur sera pas non plus interdit de conserver dans leurs décors une bonne dose de gothique flamboyant ou même antérieur, car alors on bâtissait des immeubles solides et qui dureraient longtemps.

« Mais loin de le bannir de toute architecture, ils réserveront en outre légitimement à leurs costumes et accessoires le « style Renaissance », adéquat au *Faust* de l'histoire, de la légende et de l'œuvre d'art.

« Veuillez agréer, monsieur le directeur, l'expression de mes plus distingués sentiments.

« JEAN MARNOLD. »



Concerts Chevillard.

Ces concerts ont repris le 13 octobre, à la Salle Gaveau 45, rue de la Boétie, avec le programme suivant : *Ouverture du Carnaval romain*, de Berlioz ; quatrième *Symphonie* de Schumann ; *Euryanthe* (scène et air d'Eglantine : Mme Kaschowska), de Weber ; *Concerto en si bémol* (M. Louis Diémer) de Mozart ; le *Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns ; *Tristan et Yseult* (prélude ; mort d'Yseult : Mme Kaschowska) de Wagner. Le concert, dirigé par M. C. Chevillard, était donné au profit de la Caisse de prévoyance de l'Association et a obtenu le plus vif succès.



Un congrès régional de musique a été tenu dans la ville de Pecs (Hongrie). Au cours de la discussion M. Emile Vajda a proposé l'institution de l'enseignement obligatoire musical dans les écoles secondaires, la déclarant obligatoire pour faire progresser la culture musicale.



Une nouvelle anecdote sur Beethoven. On raconte qu'à Russdorf vit encore un paysan du nom de Klippel, âgé de 98 ans qui déclare avoir vu souvent Beethoven pécher à la lance. Il assure que le maître passait une grande partie de son temps avec la lance en main et qu'il s'interrompait souvent pour tirer de sa poche un carnet sur lequel il inscrivait les idées musicales qui lui passaient par la tête.



A Rotterdam quelques capitalistes ont réuni un capital de 5 millions de francs pour fonder un théâtre d'opéra allemand dont la direction sera confiée à M. Otto d'Elberfeld.



A New-York il y a actuellement cinq théâtres sur lesquels on représente des productions hébraïques. Et l'on a inauguré au Pavillon-Théâtre de Londres une suite de représentations en hébreu. De plus, toujours à Londres, on va construire sous peu un théâtre destiné à des drames israélites, exclusivement, et qui s'appellera « l'Orient ». On a déjà recueilli pour ce théâtre un million de francs.



En 1908, le festival annuel de la grande Association des musiciens allemands aura lieu à Munich, en Bavière.



C'est dans la seconde moitié d'avril 1908 que se célébrera à Milan le premier centenaire du Conservatoire Royal de Musique G. Verdi.

On annonce qu'à cette occasion tous les compositeurs italiens se réuniront en un congrès musical didactique. Ce Congrès aura un caractère éminemment technique de façon que l'école puisse y trouver des éléments d'utilité pratique



A Berlin un comité s'est formé pour ériger un monument à Joachim. De son côté, l'Ecole royale de musique de chant mettra dans ses locaux un buste en bronze du maître. Enfin la municipalité fera placer une pierre commémorative sur la maison qu'il habite.



A Vienne, un groupe de peintres et de sculpteurs travaille à la création, sous la dénomination de *Wiener Werkstaette*, d'un intéressant mouvement moderne d'art appliqué. Il a décidé de fonder un théâtre intime, dans lequel ces artistes pourront réaliser de façon pratique leur idéal artistique. Tout y sera nouveau : l'ornementation, le mobilier, l'éclairage. Les professeurs Klient, Cezska, Kolo Moser, tous membres de la société ont mis leur talent au service de cette entreprise et ils ont fait appel au français M. Henry, le fondateur de la plus belle taverne artistique d'Allemagne, pour lui confier la direction de la scène future.



— *Les gros appointements des chanteurs.*

Il est un fait indéniable, c'est que les chanteurs touchent souvent des sommes invraisemblables et qui sont loin de correspondre à l'effort

donné. C'est ainsi que Caruso vient de recevoir 12500 fr. par soirée à l'Opéra impérial de Vienne. Cependant ce chiffre ne détient pas le record. Mme Melba reçut la même somme il y a quelques années, lors d'une de ses tournées en Amérique et, lorsqu'elle visita les Etats-Unis l'an dernier, elle toucha, chaque soir de concert et non de représentation théâtrale, 20.000 francs.

En 1870, Mme Patti, à Covent-Garden, reçut 15.000 francs par soirée pour une série de 16 représentations et, à la Nouvelle-Orléans son impresario lui versa régulièrement 30.000 francs par représentation.

Depuis longtemps, pour certains, avoir une fortune dans la gorge, n'est plus un paradoxe.



— *Variations sur Werther.*

A propos du *Werther* de Massenet dont la première représentation à Berlin a été donnée au commencement d'octobre sur la scène de l'Opéra-Comique, un confrère allemand a publié l'information suivante : *Werther* de Massenet est vraiment la première œuvre dramatique inspirée par le roman de Goethe, mais celui-ci avait déjà suggéré des œuvres musicales; Une symphonie portant ce titre fut écrite par le maître Pignani, musicien du roi de Sardaigne, et exécutée au Burgtheater de Vienne en 1796. Pignani fit exécuter aussi sa symphonie *Werther* à Turin, devant un public choisi, mais il était si surexcité qu'il enleva son habit et dirigea l'orchestre en manches de chemise. Au moment de la mort de Werther, il sortit un pistolet d'une boîte et tira un coup de feu dans la salle.

Blangini avait intitulé une Cantate à grand orchestre avec parties de chant :

Chant du cygne de Werther une demi-heure avant sa mort. Cette composition fut exécutée à la cour du Roi Guillaume, à Cassel. Mme de Kestner, la Charlotte de Werther, qui, à cette époque vivait encore et habitait Hanovre, se rendit à Cassel pour entendre la composition de Blangini.



— *Fécondité des musiciens.*

Voici quelques chiffres intéressants sur la fécondité des musiciens les plus en renom. Sébastien Bach (67 ans) 1102 compositions, parmi lesquelles 225 pièces d'orgue, 611 Cantates et chœurs religieux. Beethoven (57 ans) 439 compositions, parmi lesquelles 30 œuvres d'orchestre, 84 pièces pour divers instruments, 79 pièces pour piano et deux hymnes. Brahms (64 ans) 538 compositions parmi lesquelles 9 pour orchestre, 115 pour chœurs et 262 mélodies. Chopin, (40 ans), 212 compositions : 6 pour orchestre et 182 pour piano à deux mains. Haydn (72 ans) 575 compositions parmi lesquelles 125 symphonies, 83 quartetti et 24 terzetti. Liszt (75 ans), 955 compositions parmi lesquelles 32 pièces d'orchestre.

35 pour deux pianos, 31 pour orgue et 573 pour piano à deux mains. Mendelssohn (38 ans), 310 compositions, parmi lesquelles : 9 pièces d'orchestre, 82 pour piano à deux mains, 88 œuvres pour voix diverses et 80 mélodies. Mozart (35 ans), 626 compositions, parmi lesquelles : 105 œuvres pour théâtre et orchestre, 80 de musique de chambre, 33 pièces pour piano à deux mains, 10 ouvrages pour la scène et 102 mélodies. Schubert, (31 ans), 791 compositions, parmi lesquelles 148 chœurs ou pièces pour voix diverses et 445 mélodies. Schumann (46 ans), 671 compositions, parmi lesquelles : 12 œuvres d'orchestre, 241 pièces pour piano à deux mains, 70 morceaux pour deux voix ou voix diverses, 242 mélodies.



Le nouvel opéra *Zolotoi Piétouchok* de Rimski-Korsakof, sera donné à l'Opéra impérial de St Pétersbourg pendant la saison d'hiver.

La vie pour le Tzar, de Glinka sera donnée aussi dans la version Rimski-Korsakof et Glazounof.



Le *Ring des Nibelungen* sera représenté à Bucharest dans la première partie de la saison. L'impresario munichois Maximin Burg a engagé à cet effet une troupe de chanteurs allemands distingués.



On se propose, à Milan, de donner, pour le centenaire de la naissance de Verdi, c'est-à-dire dans six ans, une saison entièrement Verdienne à la Scala. On représenterait alors spécialement les œuvres les moins connues du grand maître.



Romualdo Marengo est mort dans un asile d'aliénés, à l'âge de 66 ans. L'existence de ce musicien demeuré si populaire a été tourmentée et douloureuse. La fortune lui fut toujours contraire. Devenu vieux il était resté pauvre et dans l'incapacité de travailler. Ses ballets *Excelsior*, *Sieba*, *Pietro Micca*, *Amor*, *Sport*, remplirent d'or plus d'une caisse directoriale, Marengo écrivit en outre deux opéras : *Lorenzino dei Medici* donné à Lodi en 1874, et *Moncada*, donné à Milan, en 1880 sans grand succès ainsi qu'une opérette *Le diable au corps* représentée à Paris en 1884.



— *Pourquoi Mozart composa la Flûte enchantée.*

Par une chaude journée de juin 1772, Mozart, en compagnie de sa sœur Ninette et d'une amie de celle-ci, se rendit au parc d'Algen près

Salisbury pour chercher un peu de fraîcheur. Peu de temps après, survint Scikaneder, le directeur du meilleur théâtre de Salisbury. Il était armé d'une ombrelle, mais quelle ombrelle ! Large comme un dôme et solide comme un pont ! On peut imaginer l'accès d'hilarité que provoqua cette apparition parmi les trois jeunes gens ! Justement à ce moment quelques gouttes d'eau commencèrent à tomber. Le trio pressa le pas pour rentrer à la maison, mais l'orage éclata avec une extrême violence et comme Scikaneder était proche, avec son immense parasol rose, les trois jeunes gens se précipitèrent vers lui pour réclamer sa protection. Le bonhomme ne se fit pas prier. Il offrit son bras à la sœur de Mozart et invita celui-ci à faire de même avec l'autre jeune personne, de manière que chacun pût être à couvert le mieux possible.

Mozart, à l'arrivée, ne savait pas s'il devait remercier le maître parce que l'ombrelle providentielle l'avait garanti de l'eau ou parce qu'elle lui avait permis d'avoir un long et doux colloque avec la jeune fille qu'il aimait ardemment.

Douze ans plus tard, Scikaneder, par un coup du sort, était réduit à la misère. Il songea à s'adresser à Mozart et après, quelques paroles timides, Mozart ne l'ayant pas reconnu, il rappela la scène du parasol rose. Cette évocation fit sursauter le compositeur et le mit en telle joie que pour récompenser Scikaneder il écrivit spécialement pour lui la *Flûte enchantée*. Lorsque le vieux maître mourut, il demanda que la fameuse ombrelle fut portée à Mozart qui la conserva parmi les souvenirs les plus chers de sa jeunesse.



— Aix-les-bains.

L'administration du Grand Cercle d'Aix-les-bains a engagé de nouveau le trio lyonnais composé de MM. Amédée Reuchsel, pianiste, Maurice Reuchsel, violoniste, et Arthur Ticier, violoncelliste, pour une séance de musique de chambre qui a eu lieu le 14 octobre. Le programme, très habilement composé, comprenait le trio en *ut* mineur et la sonate en *fa* (piano et violon) de Beethoven, la sonate (piano et violoncelle) et le trio en *mi* bémol d'Amédée Reuchsel.

Le public a particulièrement applaudi l'andante de la sonate d'A. Reuchsel et le Scherzo de la sonate de Beethoven pour lequel on réclama même un *bis*.



— Lyon.

La saison lyrique s'est ouverte le 13 octobre, au Grand-Théâtre de Lyon, par une excellente représentation de la *Valkyrie* avec le grand artiste Imbart de la Tour, Mmes Clæssens et Paquot d'Assy dans les rôles principaux.

Les reprises d'*Hamlet*, de *Mignon*, de *La vie de Bohème*, de *Cavalleria Rusticana*, etc. servirent de débuts ou de rentrées à notre éminente

cantatrice Mme Landouzy, à Mlles Berthe César, de Wailly et Tapponnier, à MM. Auber, Faure-Fernet, Geyre et Lafont qui constituent une troupe de premier ordre.

On annonce pour cet hiver la création à Lyon du *Fidelio* de Beethoven; *Fortunio*, de Messenger; les *Pêcheurs de St Jean*, de Widor; *Thérèse*, de Massenet; les *Folies Amoureuses*, de Pessard; le *Bonhomme Jadis*, de Dalcroze; *Madeleine*, de Neuville et *Salomé*, de Mariotte. Voilà de bien bonnes intentions, mais il nous paraît peu probable de pouvoir monter un si grand nombre d'œuvres difficiles en plus des reprises du répertoire courant.

La Société des Grands Concerts (orchestre Witkowski) se propose de consacrer en partie les programmes de la saison 1907-1908 à l'histoire de la symphonie après Beethoven.

Le Quatuor Reuchsel (8^e année) donnera cet hiver quatre séances. La première sera consacrée aux œuvres de Beethoven, la deuxième à des œuvres modernes exécutées pour la première fois à Lyon, la troisième à la Musique ancienne avec instruments anciens, la quatrième aux œuvres d'Amédée Reuchsel. Chaque séance sera précédée d'une Conférence; la première aura lieu le 18 novembre.



— Musique Française en Angleterre.

Les 3, 4, 5, 6, et 7 décembre seront donnés à Newcastle, Leeds, Sheffield-Birmingham et Londres, cinq concerts de musique française moderne avec le concours de Ricardo Vines, de Mlle Hélène, M. Lugniens et du quatuor Willaume-Feuillard.

Les programmes comporteront: le *Quatuor en la* de Chausson, le *Quatuor en ut* de Fauré, le *Quatuor à cordes* de Debussy et celui de Ravel; des œuvres pour piano et des lieder de Chausson, Fauré, d'Indy, Duparc, Debussy, Ravel, de Séverac et Albert Roussel.

L'initiative de ces concerts est due à un amateur de Newcastle-M. Tony.-J. Guéritte, et à notre collaborateur, G.-Jean Aubry qui en a assuré la direction artistique.



A la salle de la Société française de Photographie, 51, rue de Clichy, le jeudi soir, à 8 heures 3/4, à partir du 7 novembre 1907, signalons les concerts Engel-Bathori de musique ancienne et moderne.

Le 7 novembre, œuvres de Rameau, avec le concours de M. J. Nin, pianiste.

Le 14 novembre, œuvres de G. Grovlez, A. Roussel, E. Vuillermoz. Conférence de M. J. Valmy Baisse.

Le 28 novembre, œuvres de E. Chabrier.

Le 5 décembre, œuvres de Reynaldo Hahn.

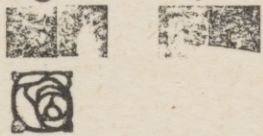
Le 12 décembre, œuvres de G. Fauré.



Concerts du dimanche 20 octobre

Châtelet, Concert Colonne : ouverture de *Léonore* ; n° 3. (Beethoven). — Symphonie en *la mineur* (Saint-Saëns) — Concerto en *ut* majeur pour piano (Beethoven), Mme Montigny de Serres. — Ouverture de *la Fuite en Égypte* (Berlioz). — *Orphée* (Liszt) — *Septuor* (Saint-Saëns), pour piano, trompette et instruments à cordes, avec le concours de Mme Montigny de Serres. — *Danse macabre* (Saint-Saëns) — *Marche héroïque* (Saint-Saëns).

Salle Gaveau, concert Lamoureux : Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* (Gleck) — Prélude de *Naïs Micoulin* (Bruneau). — 3^e Symphonie en *ut* mineur (Saint-Saëns), avec orgue, par M. Galeotti — *Suite lyrique* (Grieg). — *Orphée* (Liszt) — *Rapsodie norvégienne* (Lalo)

*Concerts du dimanche 27 octobre.*

Châtelet, concert Colonne : Symphonie en *sol* mineur (Lalo). — Concerto en *mi* bémol, n° 9 (Mozart), exécuté par M. Raoul Pugno. — *Le Chant de la Destinée* (Gabriel Dupont). — Concerto en *la* mineur (Grieg), par M. Pugno. — Trois mélodies (Grieg), chantées par Mlle Demellier, accompagnées par M. Pugno. — *Peer Gynt* (Grieg).

Salles Gaveau, concert Lamoureux : Ouverture dramatique (Mazellier). — Symphonie *la Surprise* (Haydn). — *Suite lyrique* (Grieg). — Symphonie en *ut* mineur (Saint-Saëns), avec orgue par M. Galeotti.



Les matinées musicales et populaires (direction Danbé) annoncent leur réouverture pour le mercredi 20 novembre prochain au Théâtre du Gymnase. Parvenues à leur 8^e année d'existence ces séances sont justement célèbres, tant par les programmes qui y sont exécutés que par la valeur des interprètes, sous la direction artistique de M. J. Jemain avec le concours régulier du quatuor Soudant (MM. Th. Soudant, H. Bruyne, M. Migard et J. Bedetti). La Société se propose de donner le mercredi à 4 heures une série de douze séances, pour lesquelles le concours des plus réputés instrumentistes et chanteurs est dès maintenant assuré.

■ Ces captivantes matinées auront lieu cette année au Théâtre du Gymnase, où l'on peut dès à présent prendre son abonnement.



La Société d'amateurs l'*Union instrumentale* vient de faire la quatrième réouverture de ses séances du mercredi (8 heures ½) dans son

nouveau local : 35, rue des Petits-Champs. Pour tous renseignements s'adresser à M. Blanchet secrétaire général, au siège social ; 2, place du Théâtre-Français.



— Œuvres nouvelles :

M. Massenet achève *Bacchus*. M. Fauré a écrit un acte de *Pénélope*. M. G. Hue a terminé *le Miracle*. M. H. Février met la dernière main à *Monna Vanna*, et M. Reynaldo Hahn à son *Prométhée*. M. Louis Brisset écrit un ouvrage destiné à une de nos principales scènes lyriques, dont le livret est de M. Eugène Berteaux et qui aura pour titre *Altaïr*.



M. Gabriel Willaume, directeur des cours de musique à l'Association Philotechnique, a réouvert ses cours le 12 octobre dernier. Le programme de la saison comprend l'histoire de la *Sonate* et du *Lied*. Les causeries et auditions ont lieu tous les premiers samedis du mois jusqu'au mois de mars, à 8 heures et demie du soir, 63, rue des Martyrs.



L'annuaire des Artistes (22^e année), 167, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.



La *Société J.-S. Bach* annonce pour la saison 1907-1908 six grands concerts qui auront lieu sous la direction de M. Gustave Bret, dans la nouvelle salle Gaveau, aux dates suivantes : Les mercredi 27 novembre, 4 décembre, 29 janvier, 5 février, 11 mars et 6 mai, à 9 heures. Comme par le passé, le public sera admis à la répétition générale, la veille de chaque concert, à 4 heures.

Le premier programme est consacré à la *Passion selon Saint Jean* qui sera donnée avec une interprétation vocale de tout premier ordre réunissant les noms de Mme Eléonore Blanc et de trois célèbres artistes étrangers : Mme de Haan-Manifarges (de Rotterdam), le ténor Georges Walter (de Berlin) et M. Gérard Zaisman (d'Amsterdam). Aux programmes suivants figureront : le *Défi de Phébus et de Pan*, le *Magnificat*, l'*Ode funèbre*, plusieurs cantates religieuses, des *Concertos Brandebourgeois*, le *Concerto* pour deux pianos en *ut mineur*, le *Concerto pour 4 pianos*, le *Concerto pour violon en mi majeur*, le *Concerto pour deux violons*.

Parmi les interprètes mentionnons : Mme de Haan-Manifarges ;

Mlle Philippi, M. Georges Walter, M. Zalzman, Mlle Blanche Selva
M. Gaubert, M. Edouard Risler, M. Jacques Thibaud, etc.



La Schola Cantorum donnera ses six concerts mensuels à partir de ce mois-ci, aux dates suivantes et avec les programmes ci-dessous.

1^{er} Concert : *Vendredi 29 novembre 1907 :*

Œuvres de J.-S. Bach. — Cantate : *Ich hatte viel Bekümmerniss.*

2^e Concert : *Vendredi 27 décembre 1907 :*

La Cantate Funèbre.

3^e Concert : *Vendredi 31 janvier 1908 :*

Euryanthe, opéra romantique de C.-M. von Weber.

4^e Concert : *Vendredi 13 mars 1908 :*

Le milieu du XVII^e siècle chez les trois nations musicales.

France (œuvre de 1643).

Allemagne (*Passion* de Schütz, 1640).

Italie (*Incoronazione di Poppea*, Monteverde, 1642).

5^e Concert : *Vendredi 3 avril 1908 :*

La Passion selon Saint Mathieu, J.-S. Bach, 1^{re} partie.

6^e Concert : *Vendredi 10 avril 1908 :*

La Passion selon Saint-Mathieu, J.-S. Bach, 2^e partie.



La Société musicale de la Sorbonne, dirigée par M. Paul de Saunières, a commencé ses auditions avec la *Messe* de Schumann et *Rebecca* de C. Franck. Voici les dates et le programme des auditions suivantes :

Dimanche 1^{er} décembre à 2 heures : le *Messie* de Hændel.

—	22	—	—	<i>Oratorio de Noël</i> de J.-S. Bach.
---	----	---	---	--

—	26 janvier	—	—	<i>La Création</i> d'Haydn.
---	------------	---	---	-----------------------------

—	23 février	—	—	<i>Requiem</i> de Fauré.
---	------------	---	---	--------------------------

Magnificat de Bach.

—	22 mars	—	—	<i>La Vierge</i> de Massenet.
---	---------	---	---	-------------------------------

—	12 avril	—	—	<i>Le Christ au Mont des Oliviers</i> de Beethoven.
---	----------	---	---	---

Quam Dilecta de Rameau.



Le 7^e concerto pour violon de Mozart était considéré comme perdu. Cet autographe que l'on savait entre les mains de Habeneck en 1837 passa dans celles d'Eugène Sauzay, le gendre de Baillot. Il est aujourd'hui la propriété de M. Julien Sauzay qui, le gardant jalousement, ne voulut jamais s'en dessaisir ni le publier. Par bonheur, le Professeur Koppfermann, de la Bibliothèque royale de Berlin en a découvert une copie qui

sera publiée incessamment. En attendant, cette œuvre dont l'intérêt est très grand a été exécutée le 4 novembre à Dresde et va l'être successivement à Berlin et à Leipzig.



Le 31 octobre, on a donné au théâtre national de Prague, pour la première fois, la *Reine Fiammette* de Xavier Leroux, sous la direction de Charles Kovarovics.



Les Masques de Mascagni, opéra-comique dont la chute fut mémorable en Italie mais que le compositeur a transformé, depuis sept ans qu'il était tombé dans l'oubli, sera joué, sous la conduite du maestro, au théâtre lyrique de Milan



Le théâtre de Dresde prépare la création d'un nouvel opéra en 1 acte: *Les fils* de Ingeborg de Brorsarts, d'après le drame de Théodor Kôrner. Ce même théâtre s'apprête à reprendre *Hiarne* qui remporta un gros succès au cours des deux dernières saisons.



Au théâtre des Arts de Rouen, on jouera, dans le courant de cet hiver, le drame lyrique en 4 actes, texte et musique de Pauline Thys : *Gloria Victis*. Nous rappelons que l'auteur reçut pour cette œuvre et pour sa tragédie *Judith*, une médaille d'or à l'Exposition de Bruxelles.



Le nouveau théâtre Verdi d'Alexandrie ouvrira ses portes avec l'opéra *Sarrossa* de Legrand-Howland.



Le nouveau théâtre municipal de Kiel, dont la construction coûta deux millions de marks, a fait ses débuts le 1^{er} octobre avec *Fidelio* de Beethoven.



Yolanthe de Tchaïkovski donné le 24 septembre au théâtre de la ville de Brême avec Mme Vallorg-Svaerdström comme principale interprète, remporta un succès notable.

Parmi les œuvres inédites laissées par Ignace Brüll mort si jeune, on a retrouvé un opéra, *Rubezahl*, et une ouverture dramatique.



Le théâtre de la Cour de Dessau s'est engagé à monter l'opéra *Sangerweihe* d'Otto Taubmann. Le jour des Rameaux on entendra la « Messe allemande » du même compositeur.



Madame Butterfly a obtenu un vif succès à l'Opéra de Berlin le 27 septembre.



Le nouveau théâtre allemand de Prague donnera au cours de la saison *Der Bebu*, opéra-comique laissé par Marschner et revu par le Docteur Manzer ; *Dunja* d'Ivan Knorr ; *Le cœur froid* de Lafite, l'*Aïeule* de St-Saëns et *Ilsebill* de Klose.



Le dernier ouvrage d'Eugène Albert, *Tragaldabas* sera donné pour la première fois au théâtre de Hambourg dans le courant de décembre, après une entente avec la direction.



La Salomé de Strauss n'a pas rencontré un bon accueil à Amsterdam sous la direction de M. Lôwe, en dépit des prévisions optimistes de la presse et des efforts remarquables fait par les membres de l'Opéra de Breslau qui ont accordé leur concours.

Cette même *Salomé* sera jouée en langue polonaise, à Varsovie, cet hiver, sous la direction de M. de Reçznicek.



Dans la salle du théâtre Schiller, à Charlottenburg, auront lieu cet hiver des concerts de musique de chambre donnés le dimanche par des artistes dévoués à la cause populaire et qui entendent favoriser ainsi la culture musicale. Tous ceux qui ne peuvent aller entendre de la grande musique classique les jours de travail ou ceux dont la modeste situation ne leur permet point de dépenser beaucoup d'argent, trouveront enfin un passe-temps supérieur à celui que leur offraient jusqu'ici les concerts militaires.



■ L'académie de chant de Glogau et l'Union des chanteurs de la même ville s'apprêtent à donner une fête d'adieu à leur éminent directeur M. de Lûpke qui prend sa retraite.



Le Conservatoire de musique de Strasbourg a compté, pendant l'année 1906-07, 419 élèves et 27 professeurs. Les soirées d'audition furent au nombre de dix et les élèves donnèrent cinq concerts.



A Rathenow on vient de fonder une Union musicale dont le but est de faire acte de décentralisation, au moyen de concerts classiques et modernes donnés pendant la saison d'hiver, avec le concours d'artistes éminents.



L'Union musicale de Hamm est sur le point de donner tour à tour *les Saisons* de Haydn, *la Légende de S^{te} Elisabeth* de Liszt et *la Passion* de Bach.



Le mélodrame *Ninon*, de Roderich von Mojsisovics, poème de May-Lucey et Hagen, sera donné, cette saison, dans quelques provinces autrichiennes.



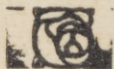
Mme Olive Fremstadt se dispose à partir pour l'Amérique, où dans la troupe Couried, elle doit chanter cet hiver le rôle d'Iseult. Sur les conseils de M. G. Mahler qui l'accompagnera à New-York comme chef d'orchestre, elle a pris des leçons chez la chanteuse professeur Mme de Mildenburg renommée pour son style wagnérien.



■ Au théâtre de la Cour de Dresde, *Mignon* a atteint sa deux centième représentation. L'ouvrage de Thomas y fut joué pour la première fois le 28 novembre 1873.



■ A Mulhouse, la saison s'est ouverte le 29 septembre avec *Siegfried* de Wagner, sous la direction du chef d'orchestre Otto Hess. Le rôle principal était tenu admirablement par Clémens Kaufung du théâtre de Prague et celui de Mime par Hans Bechstein.



Xavier Scharwenka travaille à un 4^e concerto pour piano que l'on dit devoir être remarquable et qui contiendra une mélodie cracovienne appelée à devenir populaire.



M. E. Hummel directeur des Concerts Mozart de Salzbourg prend un repos bien mérité. Son successeur est le compositeur viennois Joseph Reiter.



Otto Taubmann se rendra à Dessau non seulement pour entendre son opéra *Sängerweihe*, mais aussi sa *Messe allemande* qui sera exécutée en 1908, le jour des Rameaux.



A Moscou, du fait que la police ne voulut pas autoriser la représentation de la *Tosca* de Puccini, des troubles graves éclatèrent et la force armée fit des victimes. La musique n'adoucit pas toujours les mœurs.



L'enfant prodige, Raoul de Koczalski a écrit un opéra intitulé *Die Sühne*.



L'orchestre de la salle Mozart de Berlin a donné son concert d'ouverture le 5 octobre et il annonce des auditions d'œuvres symphoniques, des soirées classiques populaires et des concerts spécialement destinés à la jeunesse.



Siegfried Wagner s'est engagé à donner un concert le 4 février prochain dans le local de la Philharmonie de Berlin.



A Cologne, on a fêté le 12 novembre le 50^e anniversaire de la fondation de la Société des concerts. On a eu l'heureuse pensée de jouer deux œuvres des jeunes compositeurs Ferd. Hiller et Franz Wüllner; du premier un concerto pour piano et du second un *Te Deum*.



Le 7 janvier, à Gürzenich, on célébrera le 70^e anniversaire de la naissance de Max Bruch et, à cette occasion, le programme musical sera entièrement composé d'œuvres du célèbre compositeur, entre autres des

fragments de sa Messe avec chœurs, son 3^e *concerto* pour violon et sa *Belle Hélène*.



Le cours normal donné à Genève du 1^{er} au 15 août, par M. E. Jaques Dalcroze pour l'étude de sa méthode de Gymnastique rythmique a réuni 115 assistants, dont 40 Suisses, 38 Allemands et 18 Français, les autres venant de Belgique, Angleterre, Russie et Hollande.



— *Processions dansantes.*

Echternach est une petite ville du grand-duché de Luxembourg où chaque année des millions de curieux et de pèlerins sont attirés par une procession bizarre. Il s'agit d'une procession dansante, fugitive évocation d'un passé lointain. Deux files interminables de pèlerins, précédées de musiciens et de prêtres, traversent la ville, en dansant aux sons d'une polka. Des chanteurs accompagnent le cortège et adressent une invocation grave et interminable à saint Willibrord dont les restes sont conservés à Echternach. Les danseurs sont généralement en manches de chemise ; les femmes se tiennent par la main. Il arrive parfois que cette fête locale réunit plus de quinze mille pèlerins venus des pays limitrophes : de la Belgique, de la Prusse rhénane, de la France.



Pendant la saison 1906-07, à l'Opéra de Berlin, on a joué *Carmen* 26 fois ; *Rigoletto*, 4 fois ; *Faust*, 7 fois ; *Salomé* 38 fois ; *Le Postillon de Lonjumeau*, 7 fois ; *Falstaff*, 3 fois ; *La Dame de pique*, 5 fois ; *La fille du Régiment* 2 fois. Le 18 avril on donna la 250^e représentation de *Mignon*, le 22 février, la 100^e de *Siegfried* ; le 24 septembre, la 50^e de *Rigoletto* ; le 25 janvier la 25^e du *Calife de Bagdad* et le 10 juin, la 100^e de *Rienzi*.



— *Nouvelle Société philharmonique.*

Les Concerts auront lieu à la Salle Gaveau, les 5, 8, 12 et 26 novembre ; 3 et 10 décembre, 21 et 28 janvier, 4, 11, 18 et 25 février, 10 mars, avec le concours du quatuor Hayot, de Paris, du quatuor Rose, de Vienne, du quatuor Klinger, de Berlin, de MM. Eugène Ysaye, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals, Georges Enesco et autres artistes éminents.



Pelléas et Mélisande sera donné à Lyon cet hiver :

D'EPERNON.

SOCIETE INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

SOMMAIRE DU BULLETIN MENSUEL INTERNATIONAL

Numéro d'octobre :

O. SONNECK. — *Edward Mac Dowel.*

HJALMAR THUREN. — *Das daenische Volkslied.*

HUGO GOLDSCHMIDT. — *Der Messias von Haendel.*

The Musician Astronomer.

RUDOLF SCHWARTZ. — *H. L. Hassler's Werke.*

Comptes rendus. — Bibliographie des revues. — Catalogues de librairie. — Communications des sections.



SOMMAIRE DU RECUEIL TRIMESTRIEL

Numéro d'octobre-décembre :

HUGO. RIEMANN. — *Die métrophonie der Papadiken als Loesung der byzantinischen Neumenschrift.*

PIERRE AUBRY. — *Iter Hispanicum. III.*

FRANCESCO PASINI. — *Prolégomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte.*

OSCAR CHILESOTTI. — *Notes sur le guitariste Robert de Visée.*

BERNHARD ULRICH. — *Die « Pythagorischen Schmids-Fuencklein ».*

LUDWIG SCHIEDERMAIR. — *Die Blutezeit der Cetiingen Walleus-tein'schen Hofkapelle.*

GEORGY CALMUS. — *Drei Aufsätze von Addison (London 1710)*

WILIBALD NAGEL. — *Kleine Mitteilungen.*



NECROLOGIE

C'est avec le plus vif regret que les membres de la S. I. M. ont appris la mort prématurée, à l'âge de trente-trois ans, de leur collègue M. N. Vaschide.

M. Vaschide, directeur adjoint du laboratoire de psychologie pathologique de Villejuif, s'était signalé par de nombreux travaux qui valurent à son esprit curieux et pénétrant une juste renommée. Parmi les contributions à l'étude de la psychophysiologie musicale qu'il écrivit en collaboration avec MM. Lahy et Vurpas, citons l'important travail sur *les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique* (*Revista musicale Italiana* 1902) qui fait autorité ; *Du coefficient sexuel de l'impulsion musicale* (*Archives de Neurologie* 1904) ; *De l'excitation sexuelle dans l'émotion musicale* (*Archives d'Anthropologie criminelle* 1904)

Enfin il venait de nous faire il y a quelques mois à peine, une intéressante et très personnelle communication sur *la pathologie de la mentalité de Schumann*, et son infatigable activité nous permettait d'espérer à des dates prochaines, d'autres beaux travaux. C'est une force vive qui vient de disparaître.



OUVRAGES REÇUS

- LIEPMANNSOHN. — Catalogue de la vente d'autographes ayant lieu à Berlin le 4 novembre, et provenant des collections Schlésinger, Stockhausen, et Taubert. (Berlin in-8°).(1)
- H. GOUJON. — *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole*, (H. Paulin et C°, 1907, in-8°, francs 5).
- H. PARENT. — *Répertoire Encyclopédique du pianiste*, t. II (Hachette, 1907, in-12, francs 3.50).
- E. DE BRICQUEVILLE. — *La viole d'amour*, (Fischbacher, 1908, in-8°, francs 2).
- PAUL LACOMBE. — *Livres d'Heures imprimés au xv^e et xvi^e siècles conservés dans les bibliothèques publiques de Paris*. (Champion, 1907, in-8°).
- P. AUBRY. — *Le Roman de Fauvel*. Reproduction photographique du ms.fr. 146 de la bibliothèque nationale, (P.Geuthner, 1907, in-fol. francs 100).
- MAHILLON. — *La trompette, le cor, le trombone*. Monographies instrumentales publiées à la maison Mahillon, à Bruxelles, (Trois vol. in-12).

(1) Nous publierons dans notre numéro de décembre une étude sur cette vente sensationnelle et sur ses résultats.



Nouvelles Publications de la Maison A. Durand & Fils

4, PLACE DE LA MADELEINE, PARIS

BIBLIOTHÈQUE DE PARTITIONS

FORMAT DE POCHE IN-16

- DEBUSSY (C.) — *La Mer*, 3 esquisses symphoniques.
— Op. 10 1^{er} *Quatuor*.
- DUKAS (P.) — *L'Apprenti Sorcier*.

- D'INDY (V.) — Op. 45 2^e *Quatuor*.
 — Op. 12 *Le Camp de Wallenstein*.
 — Op. 12 *Max et Thécia*.
 — Op. 12 *La Mort de Wallenstein*.
 — *Istar*.
 — 2^e *Symphonie*.
 SAINT-SAËNS (C.) — Op. 112 *Quatuor*.
 — Op. 31 *Le Rouet d'Omphale*.
 — Op. 39 *Phaéton*.
 — Op. 40 *Danse Macabre*.
 — Op. 50 *La Jeunesse d'Hercule*.
 — Op. 78 3^e *Symphonie*.
 WAGNER (R.) — Ouverture de *Tannhäuser*.
 — Bacchanale de *Tannhäuser*.
 — Prélude de *Lohengrin*.
 — *Lohengrin* Introduction du 3^e acte.
 WITKOWSKI (G. M.) — *Quatuor*.

