

PARLONS MUSIQUE.

PYTHAGORE, RAMEAU ET LA MUSIQUE MODERNE.

Un illustre philosophe grec serait tant soit peu surpris, s'il se voyait son nom associé à la musique moderne, et pourtant, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il fut raison de toutes les tentatives d'instaurer d'autres données que les mesures mathématiques decretées par lui pour établir les relations des sons entre eux. Ce serait donc Pythagore contre la musique moderne, et il faudrait plus exactement dire, puisque ce ne fut qu'à partir du jour où l'on adopta d'autres dimensions que les siennes, que la musique moderne put évoluer aussi complètement qu'elle l'a fait.

Avant de donner une explication de cette évolution pleine d'effets insistents, je voudrais souhaiter au lecteur une curiosité qui aille plus loin que la simple impression auditive, comme c'est le cas dans les concerts, mais autant en profondeur qu'en surface. Ne serait-il pas curieux, par ex., après avoir entendu le coloris de Ravel ou le concert de piano de Prokofiev, de se mêler à l'auteur pressus de la Table de multiplication, au problème sphérique de ces compositions, à l'écriture, au son, au rythme, à la mélodie, à l'harmonie, à la construction, à la réalisation, en d'autres termes, de se contenter pas de la réalisation mathématique. Le premier avait la raison pour lui, le second le goût et précisément le goût évolué, il y a peu de siècles, en même temps que l'évolution des instruments de musique, au point de rendre le système pythagoricien obsolète.

Cette controverse, que nous réduisons à sa plus simple expression, a été définie par un mot qui prète, surtout en français, à confusion, c'est le mot tempérament. On dit d'un artiste qu'il a du tempérament pour signifier qu'il a de la chaleur, de la vie, du bris, c'est du reste sous cet aspect que le mot tempérament est connu des quatre-vingt-dix-neuf pour cent des musiciens. Si on leur demande l'autre sens du mot, ils croient à toute autre chose, et c'est ici qu'il faut intervenir. Le tempérament, c'est au fond, si l'on veut, le plus simplement, l'égal, comme tout ce qui est égal d'instinct et d'habitude, que nous appelons musique. Ce n'est pas cela, pensent-ils, qui les fera mieux jouer, pourvu qu'ils regardent plus loin que le bout des doigts? C'est cependant par le tempérament égal que la musique qu'il exécutent d'habitude a été rendue possible, il semble donc qu'il y aurait quelque raison de rechercher les causes en ayant amené l'instaurer.

Pour parler de façon compréhensible, rapprochons le tempérament inégal de ce principe de théorie qui veut que l'intervalle d'un ton comprenne deux commas, inégalement répartis dans les deux demi-tons. Le demi-ton chromatique, c'est-à-dire celui allant d'une note à la même note altérée, comprend cinq commas, le demi-ton diatonique, c'est-à-dire celui allant d'une note à la note suivante altérée, ne comprend que quatre commas, ce qui revient à dire que de

$$\text{do} \# \text{ do} \text{ dièse} = 5 \text{ commas}$$

$$\text{et de do} \# \text{ re} \text{ bémol} = 4 \text{ commas}$$

Il y avait donc, au temps du tempérament inégal, une différence d'un comma entre re bémol et do dièse. Ces deux notes, qui, aujourd'hui sur le piano, empruntent la même touche, exigent jadis deux touches différentes, de qui se présentent entre do et re au rapport entre d'autres intervalles et l'on construisait des instruments à clavier ayant cinq touches noires pour les dièses et cinq autres pour les bémols.

Le tempérament inégal qui prévalut si longtemps empêchait naturellement de composer dans certaines tonalités chargées d'accidents, de jouer facilement à clavier et autres. Le tempérament égal, en supprimant les inégalités de l'autre tempérament, devait théoriquement l'octave en douze demi-tons, par le faussage des quintes, et faisait du sième l'équivalent du bémol. Par la force de l'habitude, nous nous sommes accoutumés à ce compromis qui a rendu de si grands services à la musique, depuis deux siècles. C'est

regie pourtant pas entièrement la question du jeu d'ensemble des instruments, puisque à part les instruments à sons fixes, comme le piano et l'orgue, les autres ~~se confondent~~ observent instinctivement les différences d'intervalles, sans confondre dièses et bémols. Mais enfin le tempérément est encore la meilleure solution pour s'approcher de la perfection, et l'on sait que celle-ci n'est pas de ce monde. Lorsqu'on sera arrivé à se mettre d'accord sur la hauteur du diapason, l'affaire est en instance à la Société des Nations ou nouveau pas aura été accompli en vue d'unifier dans l'univers la hauteur du la donné par le diapason.

Cependant la transformation du tempérément inégal en tempérément égal est peut-être un peu plus compliquée que ce qui vient d'être résumé. Un petit ouvrage d'une cinquantaine de pages, Histoire et Influence du Tempérément, de M. Paul Garnault (1), refait moins brièvement que nous, et avec des détails intéressants, ce point de l'esthétique musicale qui a tant fait parler de lui. Accueilli avec faveur en Italie et en Allemagne, le tempérément fut épremént discuté en France, jusqu'à ce que le grand Rameau fit valoir les avantages indiscutables du nouveau système.

Si nous avons essayé d'établir une certaine corrélation entre Pythagore et les temps modernes, nous pourrions également identifier les rapports qui unissent Rameau au philosophe hellène et trouver la relation étroite qui va de Rameau à la musique ~~moderne~~ moderne. Beau et vaste sujet qui rendrait au génie français la part qui lui revient dans ce dix-huitième siècle où l'on prône éternellement Bach, alors que Rameau l'égalé comme technique, le dépassa souvent au point de vue motif et des principes philosophiques émis dans ses ouvrages théoriques. Bach fut le précurseur du fugato et excella dans cette forme de la musique, assemblage d'idées identiques, superposées selon des rites. Il pressentit cependant autre chose et n'eut garde de négliger l'art de ceux qui ne sacrifèrent pas uniquement au style fugué. Aussi voua-t-il le plus grand intérêt à l'œuvre et aux théories de Rameau.

Mais nous ne pouvons, en si peu d'espace, convaincre le lecteur de l'importance de Rameau dans l'évolution de la musique, et nous le renvoyons à deux ouvrages de Georges Migot et de Paul-Marie Rasseau. (2) Le livre de G. Migot est un ouvrage de combat, singulièrement incisif dans les affirmations du génie de Rameau; celui de P.M. Rasseau élève un monument à l'auteur de Castor et Pollux, monument sur lequel on pourrait inscrire le nom d'innombrables compositeurs qui lui ont succédé et qui lui ont emprunté quelque chose, sans excepter Bach.

(Bourrier Musical 1<sup>er</sup> décembre 1931, Paris)

(1) Histoire et Influence du Tempérément. Chez l'auteur, Paul Garnault, Nice.  
 (2) Jean-Philippe Rameau, par Georges Migot. Libr. Delagrave, Paris. - L'Opéra de Rameau. Paul-Marie Rasseau. Edit. N. Laurens, Paris.



(Pour une exacte compréhension de ce qui suit, il est bon de savoir que le Bureau International de la Paix, dont le siège est à Genève, mais qui n'en est pas moins un organisme indépendant et extérieur à la S.C.N., avait tenu son congrès annuel à Athènes, en octobre 1929. De ces réunions auxquelles je collaborai indirectement, sortit le projet d'entente balkanique, qui, à son tour, tient chaque année, dans une des capitales balkaniques, un congrès non officiel, quoique d'importance significative.)

=====

Ce serait un curieux sujet de thèse que d'étudier les rapports existant entre la musique et la paix, voir si elle peut contribuer, au même titre que la guerre, la mort, l'amour, à stimuler l'imagination d'un poète des sons et pas seulement la verve d'écrivains satyriques. Jusqu'ici, la Paix n'a guère ~~été~~ été utilisée qu'en littérature, en sculpture et en peinture. Depuis la consécration de "Pax", divinité du paganisme grec, que de sang répandu sur le parvis du temple élevé jadis à Athènes, à sa gloire! Le rameau d'olivier n'est plus aujourd'hui, uniquement le symbole de la sage Minerve, on le ~~trouve~~ retrouve en 1931, pour le grand jeu des philatélistes, sur les timbres suisses-année du désarmement-et français. Sans doute, cette recrudescence de pacifisme s'est-elle décidée un auteur et un musicien français, à remanier l'admirable comédie d'Aristophane "La Paix" et à en faire un magnifique spectacle à l'Atelier du Paris. Cette divinité volage a fixé sa silhouette sur d'anciennes médailles, le ciseau de Raphaël l'immortalisa, sans négliger le plateau de Rubens et cette "Pax" de Puvion de Chavannes, séduisant entre tant d'autres.

En musique, c'est le désert absolu. Autant les révolutions ont vu naître de poèmes sonores, autant la paix a laissé les musiciens indifférents. On s'en doute, ne serait-ce que par le rôle émotif et social à nul autre pareil, dévolu à la musique. Peut-être trouverait-on dans les fêtes civiques de l'antiquité, des modes de célébration de cette dispensatrice d'abondance dont on parle depuis si longtemps et dont personne ne veut? Le seul exemple musical qui offre certains rapports avec cet éclaircissement de la musique, c.-à.-d., qui confère à la musique un rôle social, est l'Ode à la Joie, de Schiller, introduite dans la neuvième symphonie de Beethoven. Le joie universelle s'adresse ici à la collectivité des humains. En remplaçant le mot "joie", par celui de "paix", on créerait le plus beau monument imaginable, à cette divinité bienfaitrice. Mais pour éviter la colère de fanatiques, donnons simplement l'ode de Schiller, en exemple aux musiciens.

C'est sur un plan beaucoup moins vaste, que le Congrès de la Paix, en 1929, prit le poème du poète grec G. Palamas et le fit mettre en musique par son compatriote G. Lambolet. La composition avait plu, avec son allure de psalme protestant, paisible et terne. On espérait trouver là l'hymne par lequel s'ouvrirait toute assemblée pacifique, comme on devait allumer de loin en loin, le phare du Lycabêthe, inaugurer à la même époque. En 1930, la Conférence balkanique décréta la mise au concours d'un nouvel hymne, le premier demeurant celui de la paix générale, le second de la paix balkanique. Ce petit jeu des hymnes est assez dangereux pour peu qu'il continue. Après l'hymne de la paix et ~~l'hymne~~ l'hymne balkanique, aucune raison ne s'opposerait à susciter l'émulation des poètes et des musiciens. L'Union européenne, Locarno, la S.C.N., le Désarmement, le Petit-Entente formeraient autant de sujets d'inspiration. Non, la Paix est une grande chose qui mérite d'être traitée sur un autre plan que celui des psaumes. En ce qui concerne l'hymne balkanique, le jour de l'ouverture de la conférence, à la Chambre des députés, je l'entendis entonné par un chanteur bien maigre-symbole-et..... une musique militaire! Ce n'était probablement pas dans les intentions des auteurs d'entendre des trompettes sonner la paix, à moins de leur demander de jouer un rôle inversé, comme le rimait Palamas dans son poème,

...dans les plis de Ta robe,  
les spees s'en vont en labours....

4

Au concert du 8 octobre, organisé par la conférence, avec le concours de compositeurs des divers pays balkaniques, on réentendit le second hymne, dont l'allure martiale stonna, sans doute parce que nous sommes habitués à cette allure dans des marches guerrières. La question ne sera résolue que par l'arrivée d'un Rouget de Lisle pacifique, ce qui semble encore bien loin de la réalité. Bref, à ce concert symphonique, ce fut davantage une salade balkanique, qu'un front unique, qui fut servi à un public clairsemé et extrêmement réservé. Un "scherzo" d'une symphonie de M. Calomiris, deux popourris de Lavranga et Lambelet, n'arrivèrent pas à enthousiasmer les fidèles amateurs de la conférence. Pourtant l'orchestre de Lavranga et celui de Lambelet sonnent bien, le métier y paraît sans défaut, il faut donc croire que le menu était insuffisant, composé de mets identiques, dans une sauce également identique. Je n'en excepte pas la "Belkaphonia", pardon, la Belkaphonia du compositeur serbe J. Stawenski, un audacieux qui accomode de toutes petites idées, en réalisateur très à la page, très Henegger et très Stawinsky. Le plus international de ces compositeurs est sans conteste, le violoniste, compositeur roumain Enesco. La seconde de ses "Epsodies roumaines" ne m'a pas paru spécialement originale. Peut-être qu'une exécution parfaite - ce qui ne fut pas le cas l'autre soir - avec un orchestre virtuose, déciderait-elle le succès? L'orchestre symphonique, dont c'était la première présentation de la saison, ne paraissait pas encre en pleine forme, malgré toute la fougue déployée par son chef, M. D. Mitropoulos, dont le succès personnel fut très vif, tout le long de la soirée.

(Peitharchia, 19 oct. 1930, Athènes. Revu en 1933)

## CAMILLE STAMATY.

La vie du pianiste-compositeur Camille-Marie Stamaty n'est connue que par quelques lignes dans des dictionnaires de musique, où lorsqu'il s'agit de retracer la carrière de Saint-Saëns, son élève Stamaty est généralement représenté sous un jour assez terné, que Saint-Saëns lui-même ne semble pas avoir toujours tenu à rendre très favorable. Le légende s'est de la sorte accréditée qu'il s'agissait, en somme, d'un honorable musicien, auquel eût été l'honneur de donner des leçons à une des gloires de la musique française. La vérité est cependant tout autre; je pense donc rendre service à l'art grec en précisant dans l'histoire de la musique le rôle de cet artiste extrêmement intéressant, doublé d'une nature dont la noblesse fut à la hauteur du talent.

Les documents ne manquent pas pour suivre l'odyssée de la famille Stamaty, dont l'un des membres, le père du musicien, Constantin, entra au service diplomatique français. A des renseignements de seconde main qui m'avaient déjà servi pour essayer de retracer la vie de Camille Stamaty, sont venus s'ajouter les recherches qu'à bien voulu me communiquer M. Sp. Pappas, que je remercie bien vivement de tant d'obligeance.

Remontons quelque peu le cours des ans pour chercher, durant la domination turque, la Grèce autre part que chez elle. Nous sommes à Constantinople, un des principaux foyers de l'hellénisme. Là vivaient les Stamaty, là naquit, le 3 janvier 1764, Constantin Stamaty (I). Comme tant de ses compatriotes, Constantin Stamaty brûlait du feu sacré de la liberté et du désir de parfaire ses études à l'étranger. Il choisit la France comme lieu d'édification et, tout en faisant des études de médecine, s'enthousiasma pour les idées nouvelles de cette période agitée de l'histoire. Devenu citoyen français, Constantin Stamaty fut chargé de différentes missions politiques assez délicates dont les profits furent parfois fort maigres. Son mariage, en 1798, avec une Française, Marie-Thérèse Burdin (2), amena une diversion dans ses pénibles fonctions et, après diverses vicissitudes, il mourut vice-consul à Civita-Vecchia, le 1er décembre 1817, honoré par tous ceux qui l'avaient approché, spécialement par la colonie française de Rome, où ses obsèques furent célébrées.

De ses trois enfants, deux fils et une fille, je ne retiendrai que le souvenir du plus jeune, Camille-Marie, né à Rome, le 23 mars 1811. A la mort de son mari, Mme Stamaty était revenue à Paris, et, si nous nous référons au dossier de service consulté par M. Pappas au quasi d'Orsay, nous verrons qu'elle adressa, le 10 février 1829, une supplique au ministère des Affaires étrangères, demandant l'inscription de son fils Camille sur la liste des candidats aux places de élèves-consuls. A cette époque, le futur musicien était attaché au Cabinet du comte de Chabrol, préfet de la Seine, et il hésite sans doute sur la voie à suivre. A Rome, dans Civita-Vecchia était le port maritime, les Stamaty avaient vécu dans une atmosphère artistique qui influença certainement les dispositions de Camille Stamaty. Ce fut un effet Chateaubriand et son amie Mme de Beauvoisin qui tinrent sur les fonds baptismaux sa sœur Pauline. De Rome encore date un excellent dessin d'Ingres, ami intime des Stamaty, où figurent M. et Mme Stamaty ainsi que leurs trois enfants, Pauline, Emmanuel et Camille. On y voit la jeune fille assise au piano, et nous savons qu'elle prit des leçons de peinture avec Ingres.

A Paris, Camille Stamaty eut l'occasion de rencontrer d'excellents musiciens, qui trouvèrent son talent de pianiste et son goût pour la composition dignes d'être cultivés sérieusement. Paris offrait, à l'époque dont nous parlons, un spectacle artistique particulièrement avocateur. Berlioz, Meyerbeer, Rossini, Liszt, Chopin, Paganini étaient les lions du jour, auxquels on pouvait adjoindre le fameux virtuose et pédagogue Friedrich-Wilhelm Kalkbrenner. Ce dernier distingua les aptitudes de Camille Stamaty, y fit son élève préféré, comptant par la suite sur lui comme sur son meilleur successeur artistique. Le jeune pianiste grec alla encore se perfectionner en Allemagne, avec Schumann et Mendelssohn, puis revint définitivement à Paris, où en fit rapidement un de ses musiciens favoris. A son premier concert à Paris, en 1835, il interpréta avec le plus grand succès un concerto de sa composition. Avant cette date, il eut le grand honneur de jouer avec

Chopin, et ce fait mérite d'être rapporté en détail.

Kalkbrenner, bien oublié de nos jours, passait, avant l'arrivée de Liszt, pour le plus grand pianiste de l'époque. Il en était de reste convaincu le tout premier, n'admettant rien au dessus de son jeu, de son style, de sa méthode. Comprenez à quel talent il avait affaire, il tenta de décider Chopin à prendre des leçons avec lui. Tout en voulant manager Kalkbrenner, Chopin éluda sa proposition et sut habilement conserver son amitié. Chopin avait annoncé, pour le 15 janvier 1831, un concert à la salle Pleyel. Le programme mélodico-accusé comprenait une Grande Polonaise pour six pianos (!), qui devait être exécutée par un groupe de pianistes plus virtuoses les uns que les autres. C'était d'abord le compositeur en personne Kalkbrenner, puis Mendelssohn, Hiller, Osborne, Cowinski et Chopin. La maladie de Kalkbrenner semble avoir en partie dérangé ce projet, car le concert fut remis au 26 février, et Mendelssohn fut remplacé par Stenamaty. Ce dernier atteignait ses vingt ans et semble avoir bien mérité de l'illustre arçopage auquel il se trouvait mêlé. Non seulement il n'eut pas à souffrir d'une si redoutable concurrence, mais il devint à cette époque romantique un des pianistes à la mode, trouvant une clientèle de choix parmi ses innumérables élèves, tant amateurs que professionnels.

Parmi ces derniers, l'un est à peu près oublié, Louis Gottschalk, l'autre toujours vivant dans la mémoire du public, Camille Saint-Saëns. Venu de la Nouvelle Orléans, et décédé en 1869 à Rio-de-Janeiro, Gottschalk fit une splendide carrière de virtuose et fut à son tour le maître de la grande pianiste brésélienne Térésa Carreno. En pleine époque de sa renommée, Stenamaty eut alors comme élève un enfant admirablement doué, le petit Saint-Saëns. Stenamaty, au recours de Kalkbrenner, ne s'imposait pas à ses élèves, se contentant d'étudier la nature de ses disciples et les dirigeant selon leurs aptitudes. Il vit immédiatement le parti qu'il pouvait tirer d'une nature comblée par les muses. Au grand effroi de la famille Saint-Saëns, Stenamaty résolut de produire déjà en public à onze ans. Le concert eut lieu en 1836 à la salle Pleyel, avec un programme de choix, comportant deux concertos de Mozart et de Beethoven, ainsi que des œuvres de Bach, Mendel et Kalkbrenner. Lorsqu'on songe à la piètre musique qui faisait l'ordinaire des programmes d'alors, on ne peut reconnaître la haute conception de Stenamaty, lançant résolument son élève dans des œuvres de musique pure. Le succès du concert fut immense et marqua le prélude de cette suite ininterrompue de victoires, dues à cette clarté de jeu, ce mécanisme parfait, l'emploi judicieux des pédales, que Saint-Saëns devait à Stenamaty.

La même année, la mort de sa mère qu'il chérissait, et qui était également excellente musicienne, obligea Stenamaty à suspendre ses leçons. Il partit se réfugier dans la solitude de Rome, puis, sur le désir de ses admirateurs, et tout spécialement du petit prodige qui ne pouvait se passer de lui, il revint à Paris. Peu de temps après, en 1838, il épousa Mlle de Reyndy Saint-Eyr, qui lui donna quatre enfants. Les témoignages abondent qui tracent de Stenamaty le portrait le plus flatteur, comme homme et comme artiste. Il avait hérité de ses parents d'une véritable noblesse de cœur; sa bienveillance était illimitée, et on ne le sollicitait jamais en vain. Nombreux furent les concerts qu'il donna au profit d'œuvres de bienfaisance. Il n'aurait tenu qu'à lui d'être nommé professeur au Conservatoire national de Paris, ayant été sollicité maintes fois d'occuper ce poste. Il se contenta de faire partie du jury de cette haute institution. A plusieurs occasions, le Conservatoire de Paris lui témoigna sa considération. Parmi les compositions qui nous sont restées de Stenamaty, il existe des œuvres pédagogiques utilisées encore dans nombre de conservatoires et d'écoles de musique. Dans une édition de l'époque, du livre intitulé Chant et Mécanisme, j'ai retrouvé une attestation de la plus grande importance, concernant les mérites de ses ouvrages. Le document en question provenait du Comité des études du Conservatoire, adoptant un certain nombre de ses travaux techniques. Ce témoignage, contresigné par le directeur, Auber, portait encore les signatures de membres de l'Institut, Meyerbeer, Halévy, Anacleto Bonmati, et d'autres noms illustres, tels que ceux de Rossini et de Berlioz. Ce dernier considérait Stenamaty comme un artiste à part, comptant parmi les meilleurs chefs de l'école classique des pianistes modernes.

Voici encore une appréciation de J. d'Ortigue, cueillie dans un feuilleton du Journal des Débats d'avril 1858: "Arrêtons-nous rue Rochecourt,

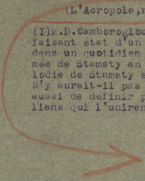
7

dans la salle Pleyel, pour assister à un des plus beaux concerts de la saison, celui de Camille Stamaty. Son exécution chaleureuse, délicate et ~~ppf~~ brillante s'est fait remarquer et applaudir dans l'incomparable Fantaisie de Beethoven pour piano, chœur et orchestre."

Camille Stamaty mourut à Paris, le 15 août 1870. Il était décoré de plusieurs ordres étrangers et avait reçu la Croix de la Légion d'Honneur en 1862. (1)

(L'Acropole, revue du monde hellénique, Paris, octobre-décembre 1931)

(1) M. D. Camboroglou, l'historien si documenté de la vie privée athénienne, faisant état d'un article que j'avais ~~par~~ consacré à Camille Stamaty dans un quotidien d'Athènes, rappelle des souvenirs de jeunesse, la renommée de Stamaty en Grèce, en Egypte. Il fredonnait volontiers certaine mélodie de Stamaty sur une poésie de Valeritou:  $\phi\tau\alpha\ \beta\epsilon\pi\tau\iota\alpha\ \mu\epsilon\upsilon\ \dots$ . N'y aurait-il pas lieu d'honorer un jour, en Grèce, ce parfait musicien, et aussi de définir plus explicitement que je ne viens de le faire, les liens qui l'unirent à sa patrie?



JOSEPH HAYDN ET L'INFLUENCE FRANCAISE.

(1732-1932)

Une revue de Vienne, préparant un numéro spécial pour le bi-centenaire de la naissance de Haydn, m'ayant demandé un article sur "Haydn et la Grèce", je fus sur le point de lui adresser une feuille de papier blanc. Le souvenir d'un ami qui m'assurait qu'on pouvait parler et écrire sur n'importe quel, même sur rien du tout, me décida à composer sur le meigre sujet en question, une vingtaine de lignes. Ce qui se présente pour la Grèce, pourrait être étendu à l'existence entière de Haydn, si vide, que la feuille de papier blanc semblerait de circonstance. Mais il y eut heureusement l'époque, le XVIIIe siècle, le "grand siècle", celui de Louis XIV, dont l'influence fut si générale en Allemagne et en Autriche. Il y eut aussi le génie mélodique de celui qu'on a longtemps appelé à tort, le "père" de la symphonie.

Plutôt que de nous étendre sur la petite existence du célèbre compositeur viennois, de suivre sa carrière de valet-musicien chez le comte Nicolas Esterhazy, d'examiner ses démêlés avec une femme scribe, véritable Xantippe, son avarice seule, ou encore de signer quelque piètre anecdote chez ses biographes, il me paraît plus intéressant de rétablir quelques points d'histoire, déjà faussés ou temps de Haydn et qui n'ont fait que affreiter et embellir. L'exemple le plus frappant est cette dénomination de "classiques allemands", donnée à Haydn, Mozart et Beethoven. Serait-ce par l'habitude prise d'appeler allemande toute production musicale éclosée entre les frontières françaises, italiennes et russes, qu'on a incorporé ces génies de la musique dans la nation allemande? Dans ce cas, la musique hongroise, tchèque, polonaise, celle des peuples ayant formé cette musique que fut l'Autriche d'avant la guerre mondiale, seraient de la musique allemande? Alors les Viennois seraient à leur tour des Allemands, malgré les rivalités dont l'histoire est pleine, entre ces deux nations? Mais aussi à l'Allemande ses musiciens et à l'Autriche les siens. Schubert n'est pas plus de Hambourg, Berlin ou Leipzig, que Liszt et Chopin. L'Autriche n'est pas plus allemande que les fils du Dodécanèse ne sont italiennes. Ne faisons pas de géographie artificielle et lopitique, mais mieux, de l'anthropogéographie.

\* \* \*

Des trois "classiques" tout simplement, sans ajouter de nationalités, deux - Haydn et Mozart - appartiennent par leur art, autant à la France, à l'Italie qu'à l'Autriche. Examinons simplement Haydn, pour ne pas dépasser le cadre d'un article, les influences en quelque sorte acquises chez lui, inconscientes, n'en sont pas moins visibles pour qui sait regarder plus loin que les apparences. On n'insistera jamais assez sur le prestige à l'étranger, de ce "grand siècle" qui est aussi celui de Versailles et qui commence dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. J'aurais l'air d'enfoncer une porte ouverte en répétant ce qu'on a déjà dit si souvent, de l'imitations des "façons" françaises, de la vogue des comédies de Molière et de Beaumarchais. Jusqu'aux gastronomes qui, pour être à la page, goûtaient les délices de la cuisine française!

Le vaste domaine de ce nabab qu'était Esterhazy, domaine situé à quelques kilomètres de Vienne et qu'on surnommait le Versailles "hongrois", où Haydn demeura de longues années, était une réplique des palais et jardins français connue sous ce nom. Si nous voulons maintenant parler musique, pouvons-nous nier l'origine française du fameux menuet, soi-disant inventé par Haydn et qu'on retrouve dans d'innombrables symphonies et quatuors, alors que Richard de Lalande, qui vécut de 1655 à 1726, en avait déjà fait usage? Nous pourrions également souligner les influences italiennes dans l'oeuvre de Haydn et trouver ainsi les impendables qui donnèrent naissance à ce jactance continu de grâce, de clarté, de lumière et de fraîcheur, qui ne constitue pas, d'habitude, le fond de l'art allemand.

Dans un ouvrage assez rare aujourd'hui, un "Haydn" par Joseph Carpani, ami ou célèbre compositeur, on relève des citations éparpillées, comme celle-ci: "Ainsi, comme si nerve sortit du cerveau de Jupiter, la musique instrumentale jaillit toute belle et toute parfaite de la tête d'un seul." - Ce témoignage de Carpani laisserait entendre que Haydn inventa la musique symphonique. L'excellent Carpani, qui n'était pourtant pas un sot, le dit, au mo-



ment où il écrivait ces sonnettes, avoir des bécilles sur les yeux. Ce qu'il ignorait, lui pourrions contemporer de nous, on le sait mieux ~~qu'il ne~~ ~~de nos~~ jours. Il n'y a, en effet, plus de doute que ce fut la ville de Mannheim et le maître du lieu, le prince Carl Théodor, grand admirateur de la France et de Versailles, qui eurent la gloire de voir transporter, dans le domaine symphonique, une forme antérieure de la sonate, avec ses quatre mouvements, allegro, andante, menuet et finale. François-Xavier Richter, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout son collègue Carl Stamitz, réalisèrent cette nouvelle forme donnée au mot symphonie. Haydn n'eut, de la sorte, rien à inventer, et si Minerve sortit du cerveau de quelqu'un, ce fut de celui de Stamitz et non pas de celui de Haydn-Jupiter. C'est regrettable pour Garpani et pour tous ceux qui ont emboîté le pas derrière lui, mais c'est ainsi.

La supériorité de Haydn sur ses prédécesseurs est toute dans son génie mélodique et sa verve rythmique, car même la composition de son orchestre ne diffère pas de celle des compositeurs de Mannheim dont il vient d'être question. Il est vrai que le génie français et italien prédominèrent en Europe aux époques dont nous parlons, et qu'il faudra attendre l'avènement de Beethoven, pour débarrasser la musique de ces interférences étrangères. Beethoven devient ainsi un créateur autrement original et fécond dans le vaste domaine symphonique, laissant Haydn, dans une époque de transition, comme un point fixe par des courants artistiques venus de l'Est, du Sud et du Nord.

(d' "Athinaïka Néa", Athènes et "Le Ménestrel", Paris, avril 1832.)

## CENTENAIRES OUBLIÉS.

(mai 1932)

Goethe, Haydn, Chopin ont eu dernièrement les honneurs de fêtes inoubliables, soit pour rappeler au commun des mortels leurs mérites, grâce à un centenaire ou à un bi-centenaire, ou grâce encore à un événement d'importance. On peut cependant s'attarder de la parcimonie qui semble présider à certains de ces gestes, et puisque les centennaires sont autant d'occasions pour rafraîchir nos mémoires encrassées, je voudrais passer en revue le cortège de disparus qui méritait parfois une attention aussi vive que ceux dont on vient de célébrer les titres de gloire. Pour les uns, il sera trop tard d'évoquer publiquement le souvenir, la date anniversaire étant passée, pour les autres, il sera encore possible de préparer une petite manifestation, des lampions et des discours plus ou moins bien sentis.

À côté de Goethe, on aurait voulu voir Beaumarchais remis en honneur, et à côté de Haydn, l'illustre M. de Lulli n'aurait pas fait mauvaise figure. Comment se fait-il qu'on ait oublié, le 24 janvier dernier, le bi-centenaire de la naissance de l'auteur du "Barbier de Séville" et des "Noces de Figaro"? Certes, l'existence de Goethe offre une profondeur-la *Gründlichkeit*, germanique, digne d'admiration, mais la vie de Pierre de Beaumarchais n'offre-t-elle pas un intérêt tout aussi vif. Si d'ordre différent? Il y aurait matière à un film étonnant sur "La vie et les aventures de M. de Beaumarchais". Ce fils d'horloger, devenu musicien de Louis XV, puis financier, secrétaire du roi, eut ainsi d'aventure en aventure. Pour venger l'honneur outragé d'une sœur, Beaumarchais s'en fut d'une treize en Espagne, poursuivant le séducteur et le contrainçant à se battre en duel. Il eut aussi des procès retentissants, qu'il gagna du reste, et qui furent autant de spectacles pour la France que pour ~~l'Europe~~ l'Europe. Emprisonné à différentes reprises, la gloire lui vint, non par les scandales qu'il souleva, mais par son théâtre et ces extraordinaires "Mémoires" dont Voltaire disait: "Ces mémoires sont ce que j'ai jamais vu de plus singulier, de plus fort, de plus hardi, de plus comique, de plus intéressant, de plus humiliant pour ses adversaires. Il se bat contre dix ou douze personnes à la fois, et les terrasse comme Arlequin sauvage renverserait une secouade du guet...."

Le premier qui mit le Barbier en musique, cinq années après la première représentation de cette comédie au Théâtre Français, Giovanni Paciniello, remporta un succès qui fit époque, mais qui fut cependant éclipsé par l'opéra-bouffe de Rossini, écrit, prétend-on, en treize jours. On connaît la valeur de ces deux illustres compositeurs italiens, on connaît également l'opéra de Mozart, les "Noces de Figaro" et les tribulations de cette oeuvre exquise, à Vienne et à Paris, où les Noces furent d'abord représentées à l'Opéra, le 21 mars 1793, dans la lamentable version de Rohaux, avant d'être définitivement adoptées au Théâtre Lyrique, puis à l'Opéra-Comique avec une traduction du texte de Michel Carre et Jules Berlier.

L'un mérite plus éclatant pour la musique, et pour lequel il ser toujours temps de sortir des louanges, est ce Monsieur de Lulli, dont la naissance remonte au 29 novembre 1632. Lorsqu'on sait avec quel génie ~~l'Europe~~ Lulli mit en scène nombre d'opéras inspirés de la mythologie grecque, "Les fêtes de l'amour et de Bacchus", "Alceste", "Atys", etc. etc., on s'étonne que personne, en Grèce, ne songe à faire apprécier un art qui n'a rien perdu de sa splendeur et qui égale en beauté, la musique de Gluck. Comme six mois nous séparent de cet anniversaire, nous pourrions revenir sur une date qu'il faudrait célébrer avec l'éclat qu'elle mérite. Par contre, il ne reste que peu de jours pour fêter l'auteur de "La fille de Mme Angot" de "Giroflé-Girofla", ou cette "Fleur de thé" qui marqua le début triomphal de la carrière d'Alexandre-Charles Lecocq, né à Paris le 3 Juin 1832.

En dehors de la scène, je crains ne pas rencontrer beaucoup de musiciens et d'amateurs, pour s'intéresser à une des gloires de la musique française, l'écule de Sachse maître de Daquin, le précurseur de Rameau, ce Louis Marchand, décédé à Paris, le 17 février 1732. Combien d'autres qui ont été oubliés! L'histoire nous apprend qu'Orlando Di Lasso, surnommé le ~~prince~~ "prince de la musique", naquit à Mons, en 1532, et comme le jour de sa

naissance reste ignora, nous aurons toute l'annee pour attirer l'attention des melomanes sur lui. Dans cette constellation d'astres de premiere grandeur, il convient aussi de mentionner Johann-Cristoph-Friedrich Bach, le quatrieme fils de Jean Sebastian, ne a Weispitz le 21 Juin 1732.

En celebrant la memoire de Goethe, on a generalement negligé de repescher cet obscur violoniste-compositeur Karl-Friedrich Zelter, ami intime du poete, et dont l'influence nefaste eussa cet incomprehensible dedain de Goethe envers Beethoven. Zelter suivit son illustre ami, de quelques jours dans la tombe et mourut a Berlin, le 15 mai 1822.

Parmi les oublies, que de gloires ephemeres, bien faites pour remplir les musiciens de confusion et rappeler la locution latine, sic transit gloria mundi. - Au courant de la plume, reveillons ~~en~~ illustration de Jedis, Jean Claude Trial, ne le 13 decembre 1732, directeur de l'Opera et frere de ce chanteur Antoine Trial, qui laisse son nom de Trial, pour designer l'emploi du chanteur "sans voix". Le compositeur Francesco Conti fut egalement une celebre, attache a la cour de Vienne, decede le 20 juillet 1732, puis Johann Kittel, organiste et compositeur de marie, dernier eleve du grand Bach, ne a Erfurt le 13 fevrier 1732, Frederic Kuhlau, musicien de la Chambre royale de Danemark, enterre a Lyngbye le 12 mars 1832, Johann Lauterbach, violoniste celebre et eleve de Beriot, dont la naissance remonte au 24 juillet 1832, Franz Wullner, chef d'orchestre wagnerien, Leopold Damroch auquel Liszt dedie son "Tasso", Giovanni "solo Maggini, illustre luthier italien du XVIIe siecle, et tant d'autres dont le memoire se profile a l'ombre de celles de Goethe et de Haydn.

La liste est longue et sans doute incomplete. Je m'en excuse aupres des Ames diaphanes dont j'aurais omis le passage sur notre terre de vanite.

L'ART ET LE SUBCONSCIENT.

Les phénomènes mystérieux de la peinture et de la musique.

Avant de parler de l'art et du subconscient, il faudrait définir les termes conscient, subconscient et inconscient. Ces différents états de la conscience exigeraient à leur tour, une définition, théorique du moins, de la conscience elle-même, centre des réactions conscientes, subconscientes et inconscientes. Selon le docteur O.L. Forel, la conscience morale serait le résultat de nos tendances égoïstes issues de notre nature, modifiées par les exigences de la vie sociale. Conscient signifierait alors chez l'individu, la perception de la réalité, placée entre ses tendances égoïstes et les conditions du milieu ambiant. Inconscient serait le résultat des répercussions en causes étrangères à la personnalité de l'individu. Ainsi celui qui tue en état d'ivresse, de folie ou de passion, commet inconsciemment son geste. Hors ces moments-là, ou plutôt, s'il tue sans être en état d'ivresse, de folie ou de passion, il commet consciemment son geste. Il faut naturellement exclure les aliénés et les névrosés de ces définitions. D'autre part, subconscient n'est pas de même qualité qu'inconscient, puisque le subconscient embrasse des phénomènes d'au delà de nos perceptions habituelles. Je ne donne, bien entendu, ces définitions que pour ce qu'elles valent, les philosophes n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le sens exact de ces termes. Dans le subconscient, on peut placer le somnambulisme, le rêve et tout ce qui concerne les forces médiumniques.

Ceci posé, en matière d'introduction, ne pourrait-on définir l'artiste un être conscient au pouvoir de forces subconscientes? La musique, et spécialement et nous le verrons dans un instant, est une chose si mystérieuse, qu'elle semble pouvoir admirablement illustrer la puissance subconsciente. Il n'y a cependant pas qu'en musique qu'on perçoit les effets du subconscient, et sans quitter le cadre de notre sujet, je voudrais m'arrêter à un gros ouvrage qui a paru en 1932, intitulé "De la planète Mars en terre sainte", avec ce sous-titre "Art et subconscient", un médium peintre: Hélène Smith par M. Léonard, l'archéologue bien connu, professeur ordinaire d'archéologie à l'Université de Genève et directeur du Musée d'art et d'histoire de la même ville. Ce gros volume in 8o, de 402 pages, demande quelque éclaircissement, sinon le titre demeurerait incompréhensible.

M. Th. Flournoy, savant professeur de psychologie à l'Université de Genève, avait vers le fruit d'études approfondies, sur un cas de somnambulisme, dans un ouvrage paru en 1900. Des Indes à la planète Mars. Le sujet de cet étrange phénomène s'appelait Melle Catherine-Elise Muller, née le 9 décembre 1881, à Martigny, dans le canton du Valais, en Suisse, et décédée à Genève le 10 juin 1929, âgée de 48 ans. Les travaux devenus classiques du professeur Flournoy ont rendu ce sujet célèbre, sous le pseudonyme d'Hélène Smith. En effet, Hélène Smith donna lieu à trois romans somnambuliques, l'un "martien", d'après ses relations avec les gens et les choses de la planète Mars, le second "royal", Hélène Smith paraissant sous les traits de l'infanture reine de France, Marie-Antoinette, le troisième enfin, connu sous le nom de "cycle hindou" où notre héroïne se réincarne une princesse hindoue de la fin du XIVe siècle. En prenant ces trois romans par la fin, le titre Des Indes à la planète Mars, devient facile à comprendre. Le professeur Flournoy n'avait pourtant pas épousé dans son livre, ce curieux cas, Hélène Smith n'étant assez brusquement refusée à toute imitation scientifique et ayant rompu toutes relations avec les savants qui avaient la prétention d'étudier critiquement ce qu'elle déclarait une mission divine, où la foi devait suffire et où l'examen scientifique lui semblait une profanation. Une nouvelle orientation vers un mysticisme religieux lui fit revivre un rêve sacré, où les dons de médium le poussèrent à réaliser des extraordinaires peintures automatiques, exposées à Genève et à Paris, avec le succès de curiosité qui devait infailliblement en résulter. M. Léonard étant entré en possession des carnets de notes de médium, de nombreux manuscrits et d'une volumineuse correspondance, a pu de la sorte, reconstituer la dernière phase médiumnique d'Hélène Smith. De là, le titre de son ouvrage De la planète Mars en terre sainte.

Je renvoie pour ce qui concerne l'interprétation des travaux d'HO

lène Smith, aux ouvrages sus-mentionnés, leur critique objective ramène à  
les visions du médium à leur juste plan. Reste les tableaux automatiques,  
peints en état conscient et parfois en état d'hémisomnambulisme, ce qui  
revient à dire, que sans être professionnelle et sans avoir fait de études  
préparatoires, Hélène Smith se contentait de laisser ses mains aller sur  
la toile, ou de préférence sur des panneaux de bois, pour rendre, tantôt  
directement avec les doigts, tantôt avec des pinceaux ou encore su crayon,  
ce que lui commandaient des forces supérieures. Le mot automatique est si  
bien de circonstance, qu'un jour, s'étant endormie, elle sut la soulever, à  
son réveil, de voir un de ses tableaux en partie terminé. La plupart de ses  
oeuvres sont des portraits de personnages bibliques, le Christ sous diffé-  
rents aspects, la sainte famille, divers épisodes de l'Evangile. Sa façon  
de travailler était curieuse, commençant par les yeux, puis par l'ovale de  
la figure et ainsi de suite.

L'intéressant ouvrage de M. Deonna donne aussi des reproductions  
de certains tableaux, c.-à.-d., des photographies prises dans la chambre de  
travail du médium et donnant un "flou" du tableau, comme si on le percevait  
au travers d'une légère buse, buse qui ne serait autre que le fluide dont  
la pièce était remplie. Ceux qui ont vu certaine tête du Christ, ont été  
frappés par la magie du regard qui semblait les suivre, comme aussi les  
mouvements du corps qui paraissait se tourner du côté où l'on se trou-  
vait.

Ce qui rend ce cas spécialement intéressant, comme le sont également  
ceux concernant les musiciens, dont je vais parler, est leur authenticité  
absolue, sans ces supercheries et ces fraudes relevées chez de nombreux  
médiums et de non moins nombreux pseudo-spirites. Et comme parmi les gens  
"éveillés", il se trouve encore plus de menteurs ou de gens à imagination  
trompouse que parmi les adeptes des phénomènes psychiques, on comprendra  
mon insistance à suivre le côté scientifique d'une question où le contrai-  
re est plus difficile encore que dans la vie réelle.

(Atinaïka Res, Athènes, mars 1932)

## II.

### LA DOUBLE PERSONNALITÉ DE FRANZ SCHUBERT.

Schubert est un phénomène, un phénomène d'ordre psychique, qui aurait dû  
retenir l'attention des psychiatres de son temps, si cette science avait  
eu le développement qu'elle a pris depuis un siècle. En effet, diaprés le  
19 novembre 1828, à l'âge de trente et un ans, emporté par la fièvre ty-  
phoïde, le célèbre compositeur laissa derrière lui un bagage artistique  
formidable, comme aucun autre - j'en excepte Mozart - n'en avait laissé, dans  
un palis de temps aussi réduit. Le total de sa carrière se monte à plus de  
1000 oeuvres. Dans la seule année 1818, il écrivit deux symphonies, un qua-  
tetto, quatre sonates de piano, vingt-et-un morceaux de genre, dix variations,  
deux messes, deux motets, cinq opéras et peut-être trente-sept lieder, dont le  
célèbre Roi des Aulnes! Et cela à dix-huit ans! A un âge où la formation  
spirituelle et artistique ne fait généralement que commencer, Schubert ma-  
nifeste d'une maturité exceptionnelle, on serait tenté de dire morbide, si  
l'on ne savait qu'il possédait une robuste santé, amie des bons plats et  
de la bonne bière. Il y a par conséquent, ici comme précédemment, une double  
personnalité à examiner, qui nous permettra de pénétrer ce domaine encore  
mal défini, où se meuvent les grands inspirés, les illuminés, les visionnai-  
res.

Le hasard, et aussi des travaux entrepris il y a quelques années, m'ont  
mis en présence de plusieurs cas irréfutables de visionnaires musiciens,  
qui m'ont poussé à les classer en trois stades, allant du médium inconsci-  
ent à l'inspiré normal. Il faut naturellement admettre ces différents  
états, admettre la double personnalité de l'individu. Les exemples de do-  
ublement de la personnalité humaine sont si nombreux qu'on ne peut plus  
les mettre en doute. Ceci dit, les trois stades se repartissent comme suit:

**Premier stade.** La personnalité physique est annihilée, le sujet est  
endormi, donc en état de médiumnité. Le médium que j'ai connu et qui rentre  
dans ce premier stade, s'appelait "Ines ou la danseuse endormie". Sous ce  
\*\*\* pseudonyme se cachait une modeste fille de conscience parisienne, qui

durant un traitement magnétique pour des maux de tête, s'était révélée extra-sensible aux ondes musicales. Son magnétiseur, ou plutôt sa magnétiseuse, s'était vite rendue compte qu'Inès avait affaire à une nature exceptionnelle, et en peu de temps, elle dirigea les facultés réceptrices de sa malade vers des interprétations plastiques de musiques dont elle ne comprenait rien en temps habituel. Il lui fallait le sommeil magnétique pour être en état d'inspiration, puisque, à l'état normal, l'art sonore lui paraissait chose ennuyeuse, voire antipathique. Si par malheur, on le conduisait à un concert, elle demandait à s'en aller le plus vite possible, la musique lui faisant l'effet d'un bruit inutile, tout à fait déplaçant. D'autre part, parmi ses oncles, des cultivateurs peu fortunés de Savoie, aucun n'avait jamais manifesté le moindre goût pour les arts. Toute idée de supercherie était ainsi écartée et, lorsque je la présentai à Genève, devant un auditoire de savants, de médecins, de psychiatres, il fallut bien se rendre à l'évidence et constater qu'Inès avait une personnalité inconsciente donc d'une sensibilité remarquable. Ses interprétations, plutôt que ses danses, car elle interprétait mieux qu'elle ne dansait les musiques si prévues devant elle, s'adaptèrent merveilleusement au genre exécuté. Du gai au tragique, du tendre à l'émouvant, elle possédait une gamme illimitée de moyens d'interprétation.

Comme qu'on l'un, dans l'auditoire, prétendait qu'il pourrait peut-être y avoir une part de suggestion de la magnétiseuse sur son médium, je fis une expérience décisive. Sans qu'Inès ou sa magnétiseuse en fussent averties, je fis descendre de mon appartement dans la salle d'audition de mon conservatoire genevois, un gramophone et y plaçai un disque grec, un chœur de la Métropole d'Athènes, exécuté lors de la communion, intitulé To Kionikon. Impossible à la magnétiseuse de suggestionner Inès, puisqu'il aurait fallu un miracle pour que ce beau chant religieux lui fut connu. L'interprétation fut saisissante de recueillement, d'extase, jusqu'au moment où, orchaient les mains, Inès tomba lentement à genoux. - Plus curieux encore fut la démonstration tant je deux jours plus tard, en séance publique. Sans gramophone, sans la moindre musique, Inès fut priée de répéter l'interprétation du disque grec. Elle en aurait été incapable à l'état éveillé, mais endormie, elle répéta textuellement, sans la moindre écart, ce qu'elle avait fait deux jours auparavant. Il paraît - mais je n'ai pu le constater qu'Inès ou du moins sa personnalité inconsciente, pouvait se souvenir et interpréter à nouveau, des musiques entendues six mois plus tôt. Ceci ne constituerait pas le chef de l'énigme qu'est la mémoire?

Le deuxième stade concerne des cas de personnes éveillées, avec inconscience partielle. Là encore, j'eus affaire à un sujet des plus curieux. Comme Inès, il se prêtait aux expériences que par amour de la science et de la vérité, sans exiger d'autres honneurs que ses frais de déplacement. Aubertel était son nom de guerre, un peu meilleur musicien qu'Inès, car il jouait du piano comme les enfants, avec un doigt, avait ceci d'extraordinaire qu'il voyait, lorsqu'il se mettait au piano, ses mains accaparées soudain par des puissances invisibles. C'était parfois Schumann qui se produisait par son truchement, à d'autres instants, Chopin, Liszt, d'autres virtuoses disparus, et les œuvres exécutées apparaissaient comme des œuvres nouvelles, dans le style de Schumann, Chopin ou Liszt.

Aubert, comme Inès, habitait Paris, il était voyageur ~~travailleurs~~ en produits pharmaceutiques. On l'avait soumis à toutes sortes d'épreuves, pour préciser la part qu'il pouvait prendre aux exécutions. On lui fit peur, on lui fit la conversation, on le pria de lire un journal, de résoudre des problèmes d'arithmétique, bref, durent toutes ces opérations, ses doigts continuaient leur gymnastique, sans que sa personnalité consciente eût à intervenir. Il voyait ses doigts se livrer aux traits les plus audacieux, il n'y était pour rien. Malheureusement, au moment où ce cas exceptionnel allait faire l'objet d'études définitives, il mourut. Je l'avais vu à Paris malade, mais il espérait encore se remettre et venir à Genève, mettre ses extraordinaires facultés, au service de la science.

Ce cas de semi-inconscience, n'est-il pas encore plus curieux que le premier?

Enfin le troisième stade comprend les personnalités normales en état d'inspiration perpétuelle. C'est le stade le plus courant, celui des illuminés, des grands inspirés, des visionnaires en contact direct avec la na-



ture, comme le sont le plupart des artistes et tant de ceux qui se trouvent quelque peu en marge de la société, mais peut-être plus près des vérités éternelles et invisibles, que tant de soi-disant sensés. Schubert, sans nul doute, appartenait à cette dernière catégorie et, comme une éponge imbibée d'harmonies matérielles, il ne faisait que rendre sur le papier les inspirations qui l'animaient, et cela sans la moindre hésitation, sans jamais retourner ce qu'il composait. Il lui arrivait même, au bout de quelque jour, d'oublier ce qu'il avait écrit auparavant.

Ces quelques exemples de désdoublement prouvent à l'évidence, la place occupée par les forces psychiques en art, et la place qu'occupe # l'art, entre l'homme et la nature.

(Le Messager d'Athènes", novembre 1923.)

CHANSONS POPULAIRES HONGROISES.

Demandez à dix personnes ce qu'elles pensent de la musique hongroise, neuf répondront certainement par Liszt et ses rhapsodies. Mais s'arrêtent généralement nos connaissances, connaissances que l'illustre pianiste a contribué à embrouiller, en affaiblissant ses rhapsodies du qualificatif de "hongroises" et en écrivant un livre aussi célèbre qu'incomplet, Des Schumanns et de leur musique en Hongrie (Paris 1859).

Les ralentendus et équivoques dont le romantisme est tenu pour responsable, sont légion. Après Liszt, on pourrait citer Berlioz qui s'est plu à entourer son arrangement de la fameuse marche de Rákoczy, d'une légende dont il ne reste plus grand chose aujourd'hui. L'époque actuelle possède sur celle du romantisme, l'incontestable mérite de moins exalter les fruits de l'imagination, de mieux rechercher la réalité. Au vagabondage d'esprit des romantiques, on oppose des méthodes scientifiques, et si le juste milieu est difficile à trouver, on peut admettre comme criterium, en matière de critique artistique, l'imagination contrôlée par le raisonnement.

Que le lecteur veuille bien excuser ce préambule, nécessaire pour saisir le sens que nous prêtons au recueil de Chansons populaires qui nous est parvenu récemment, par M. M. Bela Bartók et Zoltán Kodály. Pour qui connaît tant soit peu l'histoire des Hongrois ou Magyars durant leur renommée d'Asie en Europe, les innombrables éléments dispersés qui foisonnent aux confins des Karpathes, le problème de la reconstitution du patrimoine national hongrois se pose de façon singulièrement complexe.

Le problème le plus simple, mais non encore entièrement résolu, concerne la contribution tzigane à la musique hongroise. Nous n'entendons nullement parler ici de l'art moderne qui s'apparente au mouvement européen et n'offre qu'un intérêt relatif au point de vue populaire. Encore faut-il distinguer entre la musique instrumentale et l'autre, la chanson. La voix a toujours primé sur les instruments, en Hongrie, ceux-ci restant surtout l'apparat des tziganes. Et encore? On trouvera ces sources folkloristes, depuis que la dernière guerre a bouleversé la carte de l'Europe, créant de nouvelles frontières, souvent aussi arbitraires que les anciennes, puisque tant d'éléments ethniques ont été sacrifiés aux obligations issues des traités et des sanctions d'après guerre! (1)

(1) Ce n'est pas sans étonnement que nous avons lu dans une feuille hebdomadaire genevoise (La Semaine Littéraire, 30 août 1924, "Musique populaire hongroise", par Ed. Combe) que le volume cité est un ouvrage de propagande. L'article fait état du titre, "Les hongrois de Transylvanie", pour souligner le côté politique du recueil. La hantise politique peut troubler bien des cerveaux, mais une étude ethnographique, de quelque genre qu'elle soit, n'est pas forcément un article de propagande. M. M. Bartók et Kodály possèdent, à côté de ce qui vient de paraître, de quoi remplir une vingtaine de volumes de chansons populaires rassemblées un peu partout et que les événements ont seuls, empêchés de paraître. Le recueil dont il est question dans cet article, n'est qu'un extrait de cette énorme matière. Si le recueil commence par la Bukovine et la Transylvanie, c'est qu'il fallait bien commencer par un bout.

Nous ne pouvons non plus nous déclarer partisans de la thèse de M. Ed. Combe, lorsqu'il parle de la suprématie de l'art tzigane sur l'art hongrois. Les Tziganes de Hongrie n'agissent pas autrement que les gitans, leurs frères d'Espagne. Incapables de créer les Tziganes, s'assimilent par contre, avec une rapidité remarquable, l'art du pays où ils se sont installés et qu'ils transforment ensuite à la gré de leur fantaisie. L'éclat, le brillant, la verve rythmique, spécialement instrumentale, est leur contribution à ce qu'on appelle trop facilement la musique hongroise. Nous ne croyons donc pas au "fonds tzigane" dont parle M. Combe, mais bien au fonds national des peuples chez lesquels les Tziganes se sont intruduits.

(1).-St Gellert, évêque de Csanád (décédé en 1046, jeté dans le Danube par des Magyars partisans du culte païen), fonda la première école de chant, véritable Schola cantorum, adaptant le chant grégorien. (Voir The Oxford Hungarian Review, juin 1922. Vol. I. Ladislav Toldy: Old Magyar Music.) 17

(2).-Gabriel Matray (1798-1874), le premier folkloriste hongrois connu. Certaines des chansons recueillies, remontent au début du XVIIe siècle et ont été éditées à Pest en 1858, sous le titre: Gabriel Matray, Chants magyars, historiques, bibliques et satiriques.

18

Sous ce rapport, les chansons ~~et~~ populaires de Transylvanie sont symptomatiques, ayant été recueillies dans une province éloignée de la mère patrie. La Transylvanie se prête admirablement à l'étude du folklore hongrois. Les coutumes s'y sont mieux conservées qu'ailleurs; on passe dans l'histoire de la Hongrie est des plus glorieuses, et au point de vue musical, de première importance. (1) Pour ne pas remonter trop loin, reconnaissons que le prince de Transylvanie, Etienne Bathory, nommé par la suite roi de Pologne (1576-86), emmena avec lui nombre de savants et d'artistes magyars. Ses successeurs du même nom perpétuèrent en Transylvanie une tradition si heureusement commencée. Après une courte éclipse, ce fut le prince Gabriel Bethlen qui porta la Transylvanie à son plein épanouissement intellectuel et artistique. Nous savons également qu'en embrassant le christianisme, les Magyars eurent une nouvelle conception de la vie, sans pour cela perdre le caractère particulier de la race. Au début du XI<sup>e</sup> siècle, lorsque la musique ~~de l'Eglise chrétienne remplaça la musique~~ ~~du culte païen~~, des prêtres hongrois composèrent une musique religieuse hongroise. (2)

Il faut donc louer les chercheurs qui, depuis Gabriel Matray, s'efforcent de reconstituer le patrimoine national et de sauver de l'oubli, ces vestiges de l'âme d'un peuple, qui tendent chaque jour à disparaître un peu plus. La meilleure méthode pour recueillir les airs populaires, alors que ceux qui les détiennent ignorent tout de la notation musicale, consiste à les enregistrer, ce qui laisse une entière latitude pour les transcrire par la suite, et les étudier à loisir.

Quant à la valeur et à l'originalité des documents cités, il faudrait l'assurance d'un ignorant fieffé, ou d'un savant, pour trancher dans le vif et affirmer que la vérité est telle qu'on la dit. Ce qui nous oblige à une certaine réserve quant à la valeur mathématique des résultats acquis, si nous pouvons nous exprimer de la sorte, sur les ~~chansons~~ ~~populaires~~, en nous rappelant les courants divers qui soufflent depuis des siècles sur ces contrées. Entendons-nous. Il ne s'agit pas d'une critique, mais de faits qui se présentent en Hongrie comme ailleurs et n'enlèvent en fin de compte, rien au caractère ethnique national, pas plus que Bach ne saurait être taxé de trahison pour avoir été influencé par les musiciens français ou italiens, auxquels il fit de nombreux emprunts. En musique, nous subissons une loi générale, celle des influences et des transformations qui en résultent. On le constate également dans la question des langues et, désireux d'asseoir nos hésitations, disons simplement que la langue hongroise est apparentée à la langue des Finnois, des Vogoules et Ostiaks et d'autres peuples finno-ougriens de Russie, comme aussi, mais de façon plus éloignée, à celle des Turks et autres peuples ouralo-altaïques.

Nous ne pouvons donc pas, dans la question qui nous arrête, prétendre appliquer une méthode scientifique absolue et établir ce qui revient exactement aux Hongrois, dans ces chansons populaires. Les frontières pourraient être errées les jours où tous les documents seront publiés. Cependant on peut rappeler combien la chanson fut en honneur chez les Magyars, assurer avec d'éminents chroniqueurs, que l'histoire hongroise est jalée ses rhapsodes, que plus tard les ~~reges~~, conteurs, jongleurs et trouvères, étaient fort prisés des puissants, qu'enfin, catholiques et protestants apportèrent, à ~~leur~~ tour de rôle, d'amples notions musicales, bien faites pour atténuer, dans un certains ~~des~~ sens, les traditions nationales.

N'était-ce pas Sébastien Tinddi, chroniqueur hongrois du XVII<sup>e</sup> siècle, qui mettait en vers et en musique les faits saillants du moment, chronique qu'il fit imprimer à Kolozsvár, en Transylvanie? Il serait particulièrement intéressant de pouvoir examiner les Chansons populaires à la lueur de ces témoignages écrits. En attendant une étude approfondie des origines, des traditions et du développement de la musique chez les Hongrois, signalons quelques points qui nous permettront de sortir de ce médiocre artistique. Chacun connaît le rôle des cadences finales, ou plutôt, des conclusions de nombreux airs hongrois, ces syncopes originales, ces notes brèves, sorte d'appoggiatures suivies de notes tenues et qui donnent un mordant particulier à cette musique. Les chansons populaires ne sont dépourvues ni des unes ni des autres, et il est avéré que ces particularités dynamiques étaient déjà connues au XVII<sup>e</sup> siècle. D'autre part, la façon de chanter, en plaçant chaque syllabe sous une note différente, remonte à la

propagande protestantes, au psautier d'Albert Molnar de Szenc, dans lequel les psaumes de David sont traités à la "manière française", ou, précisément, chaque syllabe correspond à une seule note. (1) Ce procédé imprime ~~sur~~ à certaines chansons une allure vive et entraînante; c'est ainsi que le début du numéro 109, dans le recueil Bartók-Kodaly, Asszony, asszony, ki a hazool... (Femme, femme, va-t'en de la maison...), rappelle exactement le motif introduit par Sarasate dans ses Zigeunerweisen, ce qui viendrait appuyer le point de vue exposé plus haut, que les Tziganes étaient des maîtres dans l'art de faire briller sur leurs violons, les airs nationaux qui leur tombaient sous la main.

Certes, parmi le millier d'airs transcrits par M. K. Bartók et Kodaly, et dont le recueil examine cent cinquante, tout n'est pas de premier ordre pour des oreilles occidentales, ce qui importe peu, puisqu'il s'agit ici d'un fonds pouvant servir à des études postérieures, plus étendues et plus complètes. Cette façon de chanter, sous forme de récitatif presque ininterrompu, se bute à une transcription impossible à mesurer rigoureusement, obstacle que les transcripteurs ont sagement tourné, soit en supprimant toute indication de mesure, soit en usant du rythme ternaire, le triplet, dans une mesure à deux temps. Une bonne partie des chansons comporte de huit à douze mesures et l'étendue vocale ne dépasse guère l'octave. Personnellement, nous avons été assis du charme de ces aérées mélodies, espérant le texte de près, et dont la tonalité est malaisée à établir. Ces chansons ne sont heureusement pas harmonisées, quoiqu'elles puissent l'être, mais probablement à leur détriment. Et s'il fallait leur adjoindre un accompagnement, il faudrait avoir recours au luth qui, selon Vincent Galilei, le père du grand physicien, fut importé en Hongrie, en 1217, lors d'une croisade. (2) Nous ne voudrions pas chercher chicane aux auteurs du volume actuel, dont le bel effort ne peut être suffisamment loué, à une époque où les traditions se perdent de plus en plus, tout au plus, dans l'Avant-Froppe, voudrions-nous compléter quelques-unes de leurs données. Ce qu'ils appellent le vieux style transylvain, n'appartient pas en propre à la Transylvanie, l'emploi du tétracorde, de même que ce qui est indiqué sous le nom de gamme pentatonique, pour attester à l'origine reculée de leurs chansons, l'usage courant du tempo rubato, libéré d'ailleurs se rapprochant de la déclaration chantée, dénommé autrement parlando, la riche ornamentation de quelques unes des mélodies, (3) sont le fait d'innombrables chansons populaires, relevés également en Occident.

- (1). - Originaire de Szenc, en Hongrie, né en 1874, Albert Molnar mourut à Kolozsvár, en Transylvanie, en 1954.
- (2). - D'après l'Encyclopédie de la Musique, Vol. I, p. 2618, Delagrave, Paris. - Il nous semble qu'il doit y avoir une erreur de date, aucune croisade n'ayant eu lieu en 1211. S'agit-il de la cinquième croisade (1213-1221) dirigée par Jean de Brienne et André II roi de Hongrie? Il serait intéressant de pouvoir préciser, car si le fait était prouvé, la Hongrie aurait été en possession de luth avant le reste de l'Europe, où cet instrument arabe se propagea qu'à partir du XIVe siècle.
- (3). - Nous permettra-t-on de citer, parmi tant d'autres, les ouvrages suivants qui contiennent des renseignements d'ordre général, ~~et~~ qui peuvent concerner des peuplades souvent bien éloignées les unes des autres? En voici quelques-uns: J. Ampère: Instructions relatives aux poésies populaires de France (1853); G. Paris: Chansons du XVe siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (1875); Les origines de la poésie lyrique de France au Moyen-Âge (1881-1882); G. Aigras: Canti popolari del Piemonte (1888); J. Pierart: Histoire de la chanson populaire en France; A. Rocas: La Chanson populaire ~~en~~ dans le Suisse romande (1917). La liste est longue des chercheurs et si nous limitons nos indications à quelques commentateurs de pays latins, on pourrait leur adjoindre les travaux d'auteurs belges, slaves, anglo-saxons, etc., formant une matière formidable, qui permettrait une étude d'ensemble.

20  
Ce que nous avons dit plus haut de la "manière française" est commune à la presque totalité des chansons populaires, tant en Orient qu'en Occident. Il n'y a donc pas de privilège, pas plus qu'avec la déclamation rythmée, le ~~par~~ parlando, qu'on retrouve aussi dans les kolédy, chants tchèques. De pays à mitochondros, le fait s'explique et soulève à nouveau le problème des ~~origines~~ origines. Certaines remarques sur le folklore en Occident ne s'appliqueraient-elles pas également aux chansons hongroises? C'est G. Paris qui relevait la similitude de chansons communes à la France, la partie wallonne de la Belgique, la Suisse romande, le Piémont et la Catalogne.

Reste les modes des chansons, modes qui semblent devoir éclairer légèrement notre religion. Ce que les auteurs appellent la gamme pentatonique, échelle de cinq sons, ne concerne qu'une minime partie des chansons hongroises. Mais au cas où le genre pentatonique ferait partie de la maison qui nous intéresse, il n'indiquerait pas seulement une origine reculée, mais une tradition qui aurait accompagné la race dans sa migration, puisque le système pentatonique était connu en Asie, chez les Chinois, Japonais et Hindous. Peut-être trouverait-on de ce côté-là quelque précision? Ce serait un point capital de résoudre, toute musique ayant à sa base, des modes, tons, systèmes ou gammes qui peuvent se ressembler ou différer d'un continent à l'autre. Car nous sommes loin, ici, des gammes mineures avec une ou deux secondes ~~ajoutées~~ ajoutées, des rhapsodies de Lixt, des csárdás et autres arrangements hongro-tziganes.

Parmi les cent cinquante chansons examinées, un grand nombre sont écrites sur une échelle de l'octave d'une octave dont les intervalles dérivent de deux tétraordes symétriques et juxtaposés. Les intervalles se succèdent dans l'ordre suivant: ton-ton-demi-ton, ton-ton-ton-demi-ton, ton, soit le mode phrygien des anciens Grecs, devenu au moyen-âge le premier mode ecclésiastique, appelé par erreur vers le Xie siècle, le mode dorien. Quelques mélodies empruntent leurs intervalles au mode lydien. Il ne manquerait que le mode dorien réel pour avoir les trois modes principaux de l'antiquité grecque. Il est toutefois improbable qu'il y ait eu des influences grecques sur le système musical hongrois, par contre, il se pourrait que ces modes soient parvenus en Hongrie par la musique ecclésiastique, au moment où le pays embrassa le christianisme, puisque l'Eglise romaine s'était emparée des modes grecs pour son usage. (I)

La plupart de ces chansons ont une mélodie peu compliquée, sans suite d'alterations, mais parsees parfois d'~~ornements~~ ornements qui enluminent comme le ferait une peinture d'un missal. Ces broderies et appoggiatures vont de l'appoggiature simple à l'appoggiature composée de deux à sept notes, transformant la voix en un instrument d'une souplesse remarquable.

Pour se rendre absolument compte de la valeur dynamique de ces chansons, il faudrait soit les entendre chanter, soit se trouver en présence des ~~disques~~ disques qui permettraient de mieux juger de leur valeur expressive, que devant des feuillets de musique notes, comme c'est notre cas. Pourtant nous croyons encore à une infiltration exotique en ce qui concerne les ornements. A la belle simplicité de la plupart des mélodies hongroises, animées d'un sentiment intense, d'un mouvement rythmique symétrique, évidemment voulu, cette surcharge d'ornements rappelle davantage la fantaisie tzigane.

Quant aux thèmes des chansons, ils sont d'un caractère bien différents des types européens, tant par leur style imagé que par les parfums qu'ils exhalent. L'équivoque n'est plus guère possible, l'Orient apparaît presque à chaque strophe. Certes, les impressions et les passions humaines se retrouvent assez semblables sous des cieux différents, mais un thème commun peut être à ce point transformé, qu'il en devient original.

(I) - La contribution byzantine, par les églises orthodoxes de Hongrie, mériterait également de retenir l'attention des musiciens.



Ces cent cinquante chansons populaires sont naturellement anonymes. Du créateur souvent inconscient, aux innombrables improvisateurs qui reprisent et comprennent ce thème à leur façon, il est resté un accent populaire, un revêtement qui varie selon les provinces, les villages, voire les familles. Nous avons en face de nous une forte diversité de thèmes ou l'on pourrait classer en chansons tristes, amoureuses, de mariage, satiriques. Certaines d'entre elles rappellent les chansons de geste et, si en France, qui est bien le berceau du genre, les noms de Gariema, de Roland, de Renaud de Montauban et autres pourfendeurs de haute lignée ne figurent pas dans les chansons populaires, nous retrouvons dans les chansons hongroises le nom célèbre de Rakoczy. Le souvenir de ce prince illustre est-il rémémoré ailleurs? Nous réservons de nouveau toute conclusion prématurée, les documents actuels ne présentant pas un ensemble suffisant pour pouvoir se prononcer en toute sûreté.

Le sentiment de la nature intervient fréquemment dans ces récits. Les chansons tristes, tristesse dictée par la misère, l'abandon, l'exil, pleines d'une petite servante qui n'a même pas un dimanche pour aller au bal et voir son ami (voir le No 85), tristesse tout court, sans motif accusé, thème encadré d'images symboliques. Le corbeau, accessoire familier, revient assez souvent dans ces scènes, tant comme messager d'espoir que pour symboliser la mort. Ici c'est un seul qui abrite un infortuné, autre part, les arbres pleurent, les feuilles tombent laissent un tronç susci demandé que le coeur de l'amat délaissé.

Ces histoires offrent un trait commun, celui de se cantonner dans le vague, dans une atmosphère imprécise qui ne prétend pas être logique, mais qui autorise l'imagination de l'auditeur à des interprétations personnelles. Parfois, un souvenir du passé intervient brusquement, sans véritable nécessité, comme dans le cherson, No 48, sur le sort d'un pauvre petit ambulant, où catholiques et calvinistes sont malicieusement évocés, au milieu des sonneries de cloches. Le décau de certains récits provient peut-être d'omissions involontaires, d'oublis de l'âge interrogé par nos enquêteurs. L'épilogue peut déconcerter, tout autant que ces petites pièces, dont le sens est difficile à déterminer.

Parmi les d'amour, de mariage, où fleurs et oiseaux se mêlent aux plus tendres effusions, un appel féminin s'élève soudain, réclamant passionnément un bien-aimé inconnu, peu lui chaut à cette femme, l'avenir, le Pouet dont son maître et époux pourrait se servir, pourvu qu'elle se marie. Hymen, 8 hymnes, chantaient jadis les grecs, sans vouloir remonter si haut, les chansons d'insectes dont nous allons parler ont une origine proche du moyen-âge, avec leurs amusantes onomatopées. Le folklore germanique et latin n'ignore pas ces chansons de la cigale, du grillon, du ver, qui passe dans les arbres, du ruisseau courant sur les cailloux. Dans les Noes du grillon, No 5, l'auteur anonyme fait preuve d'une sagace connaissance psychologique, en donnant à chaque animal un rôle adéquat à ses vertus. Et si le cochon grognonne ostensiblement en ouvrant le cortège nuptial, c'est au singe qu'on demande d'éclairer la lanterne, de faire office d'arbitre....

Les fleurs ont aussi leurs compétitions dans ce jardin symbolique. Pourquoi le bleu qui figure sur l'autel du Christ, la fleur de raisin rappelant son sang, et l'oeillet recherché des amoureux, se querellent-ils? Ce ne sont rien autre que nos conflits exposés sous une forme naïve et image. Les fêtes onomastiques, si connues de tout l'Orient, font partie du recueil, les chansons qui leur sont consacrées n'ont paru moins caractéristiques que les originales descriptions du cloître battu. Les numéros 28, 31, 68, 69, 96 et 108 en parlent de cette idée macabre. Ici, ce sont trois orphelins abandonnés, assaillis par des brigands. Le cadet est tué et ses frères réclament des verges pour battre le cloître. C'est parfois le Vierge qui procure aux orphelins l'instrument de vengeance et, alors, s'élève de temps à autre, la voix d'une mère, d'un disparu, répondant du fond de sa tombe qu'il ne peut sortir de sa prison. Ce thème familier à bien des provinces hongroises, se retrouve dans de nombreux recueils d'autres pays et d'époques récentes.

Les héros nationaux ont naturellement servi l'imagination populaire, comme dans les aventures de Berna Péter, No 23, l'audacieux cavalier qui échappe à ses ennemis grâce à son agilité courtoise, l'infatigable Ripca. Car le drame, pour profond qu'il peut être dans ces chansons, est souvent étéré

avec une cruelle complaisance. En voici un exemple typique. Un enfant révélé innocemment à son père les amours cachées de sa mère. Le dialogue qui s'ensuit entre époux, le martyre de la femme infidèle, traînée par les cheveux et à laquelle on coupe finalement le tête, sentent la manière forte et quel-que peu sommaire du peuple, jusque dans cette morale qui assure que cette femme coupable a mérité son sort.

Nombre de chants se rapporte à une légende très répandue en Hongrie et non sans analogie avec des légendes d'autres pays. C'est la chanson de Clément le maçon. Le château-fort de Deva (I) petite ville de Transylvanie, une des clefs de la vallée sur la rivière Maros, et qui servit longtemps de résidence aux princes de Transylvanie, forme le pivot de cette légende, véritable roman dépassant la portée de la chanson. La construction de la forteresse est arrêtée par un esprit malin qui fait choir les murailles à mesure qu'elles s'élèvent. Pour conjurer le mauvais sort, les maçons décident de sacrifier la première femme qui passera, de l'emmurer ou de la tuer. Le malheur veut que ce soit la femme de Clément le Maçon qui vint à passer la première. Malgré sa douleur, le mari ne peut s'insurger contre le jugement, la victime sera égorgée et son sang mêlé au mortier permettra de mener la construction à chef. Ce sacrifice d'origine pélonne, rappelle aussi des légendes grecques. Un opère de M. Calomiris, joué à plusieurs reprises à Athènes, "Le contremaître" s'inspire d'un sujet analogue, mais au lieu d'un château, c'est un pont qui se rompt chaque jour, jusqu'au sacrifice de la fiancée du contremaître, emmurée jusqu'à ce que mort s'en suive. B'ou vient cette légende? Les infiltrations sont possibles, entre ces pays, somme toute, assez rapprochés. Le nombre de commerçants grecs, faisant du trafic avec la Hongrie a été jusqu'aujourd'hui, élevé. Quelques glossateurs ont voulu remonter à l'antiquité, à l'histoire du Ve siècle avant J.-C., pour toucher à l'épisode du prince Spartiate Pausanias, accusé de trahison et réfugié dans le temple d'Athènes dont l'entrée fut murée. Nous penchons plutôt pour la tradition populaire. Du reste, ces coutumes se retrouvent de nos jours, sous forme moins barbares, dans certaines cérémonies et nous nous souvenons avoir assisté à des sacrifices d'animaux dont le sang était mêlé à des matériaux de construction. Cela se pratique au moment de poser la première pierre d'une maison et, quoiqu'il s'agisse d'un événement moins tragique que celui cité plus haut, ce n'en est pas moins un rite dont l'origine pélonne ne saurait être mise en doute.

Toutes ces chansons, de genre si varié, offrent un réel intérêt, les idées en sont l'âme, la musique le soufflé animateur. Texte et musique sont un. Puissent d'autres curieux, mieux que nous n'avons pu le faire, poursuivre ces recherches et contribuer un jour, à réunir et à comparer les traditions du cœur des peuples se livre sans contrainte et sans hypocrisie.

(Revue des Etudes Hongroises et Finno-Ougriennes. Paris, 1924)

(I). - Les ruines du château seraient-elles celles de Magna Curia?

LA COMTESSE DE NOAILLES ET LA MUSIQUE.

On est frappé, en parcourant l'œuvre vers ou prose de la Comtesse de Noailles, combien chez elle, l'expression délicate de la vie intérieure paraît harmonieuse, combien la phrase et la rime semblent traduire les rythmes multiples d'une âme chantante. A l'encontre de Victor Hugo, évocateur par excellence du "Cœur immonable", son inspiration n'est pas exclusivement réduite à la forme et à la mélodie extérieures. Ubiquité se réclamant des romantiques, la comtesse de Noailles est mieux qu'un Liszt du verbe, il y a du Schumann et du Schubert dans une pensée qui frémit au moindre contact de la vie quotidienne. Aujourd'hui, cette impression jusqu'ici fugitive, se précise dans ce début d'autobiographie intitulé "Le livre de ma vie", paru ces jours derniers. Nous pouvons mieux saisir par ces pages méditatives, jusqu'à la divine musique a laissé transparaître le fond d'une nature en perpétuelle évolution.

\* \* \*

Un souvenir d'enfance rappelle à la comtesse de Noailles, l'hôtel somptueux, à l'étiquette aristocratique, où se passèrent quelques années un peu étouffées pour une âme attirée vers la nature, le poësis de l'eau, des champs et des forêts. Pourtant les deux grands pianos à queue de la demeure paternelle avaient frappé cette jeune imagination, autant que la radieuse beauté d'une mère un peu distante, musicienne accomplie, dont le talent laissait des traces profondes dans la mémoire de sa fille.

quoique née à Paris, la comtesse de Noailles descend par sa mère, d'une ancienne et illustre famille crétoise. L'existence de sa mère à Constantinople, l'admiration que lui porta Abdul-Hamid, le palais du grand-père de la comtesse, à Arnaout-Keui, sur le Bosphore, où l'enfant fit un séjour assombri par la maladie, ce sont des souvenirs qu'elle accompagne sans cesse le tumulte enchanteur du piano maternel. Elle même, la jeune comtesse, se livrait avec ardeur à l'étude de la musique, avec une exaltation qui n'allait pas sans rompre avec les bonnes traditions. Pour elle, l'œuvre musicale était davantage un moyen de se livrer soi-même, que de livrer la pensée du compositeur. Aussi s'offrait-elle des combats épiques avec l'ivoire et l'ébène, combats dont elle était fière, jusqu'au moment où sa mère se précipitait sur elle, comme sur "un début d'incendie", pour lui "arracher les mains du clavier".

Cette même exaltation se retrouve dans le commerce de la comtesse encore enfant, avec tout ce qui vit dans la forêt extérieure de l'espace, et ce fut alors sur les bords enchantés du bleu Leman que s'épanouirent ses sentiments libérés de la contrainte de Paris. Le comte de Noailles, son père, avait acquis un élégant chalet, puis un château, près d'Evian, à Amphion, dans un décor de rêve, sur des rives où le romantisme vécut au siècle dernier, d'une vie particulièrement intense. Là s'épanouit l'adolescente, celle qui passait déjà à cette époque, pour "l'orgueil de la famille". Dans ce paysage dont les yeux ne se laisseront jamais, la jeune fille est offerte en spectacle, placée presque de force sur une pile de volumes cartonnés, entassés sur le tabouret de piano, et improvise sur les mille bruits environnants, chant des oiseaux, caquetage de basse-cour, traduisant aussi la naissance du jour, la rêverie du croissant de lune au-dessus des margottiers en fleur qu'enveloppent l'haléine mouillée du lac.

Un jour, une amie de sa mère, la célèbre pianiste russe, Mme Païoff, la femme de Letchitisky, s'en vint à Amphion. Elle demande l'autorisation de présenter un jeune pianiste de génie, Ignace Paderewski. — Prévenue de cette visite sensationnelle, écrit la comtesse, nous la guettions, ma sœur et moi, dissimulées avec notre gouvernante derrière l'épais rideau qui séparait l'hôtel de son premier palier.

Puis vint la connaissance plus intime et le miracle opéré par la magie des sons. Paderewski devint rapidement un ami de chaque jour, tout le monde voulut l'entendre, pretextant n'importe quelle besogne pour pénétrer dans le salon, ne fut-ce que pour fermer les volets. L'impression laissée par ce commerce régulier avec une des gloires du clavier éclata en pages vibrantes et causes. "Ame religieuse, Paderewski s'approchait du piano comme le prêtre rejoint l'autel. D'abord il demeurait silencieux, ses mains, si crânement robustes, reposaient faiblement sur ses genoux modestes et ré-

cueilli, il attendait. Son visage, ses yeux levés semblaient en quête d'un ordre secret, d'un secours, d'un guide. Après cet émuvent préambule, toute sa personne, dont venait de s'emparer une résolution soudaine, attaqua le clavier avec une vigueur indomptable, comme si, obéissant au commandement de quelque ange furieux, il eut à terrasser des chimères..... Le musique chantait par ses mains avec quelque chose de parfaitement proche du divin..... Elle accordait à la nostalgie, à l'exil, aux sublimes souhaits, à tout ce qui est errant et mendiant dans l'espace un toit auguste et charitable. Aussi, contemplant ce front inspiré, il semblait qu'on pût voir le lien lumineux qui le rattache à la nue....."

La comtesse de Noailles avoue devoir à la musique, à cette merveilleuse apparition du pianiste polonais, la guérison de sa vie blessée, de son cœur qui se fanait. - "C'était, lisons-nous encore dans "Le livre de ma vie", une réintégration de toutes mes forces d'espérance dans un univers figure et limité par un seul être, mal défini quant à la grâce persuasive dominatrice".

Ces quelques lignes feront mieux comprendre, nous semble-t-il, le sens secret d'une inspiration frôlée par l'aile de l'amour et de la pitié, chez une poétesse dont l'élevation de pensée chemina si souvent en compagnie de la musique.

(Athinaïka Néa, Athènes, 1932. - Le "Courrier Musical", Paris, 1932)

## HYDRAULIQUE ET LA MECANIQUE

### DANS LA MUSIQUE ANCIENNE.

La musique mécanique n'est pas d'invention récente, elle a fait, de tout temps, l'objet des recherches d'ingénieurs inventeurs dont on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, une patience à toute épreuve ou une habileté sans pareille à user des moyens mis à leur disposition. Les problèmes métaphysiques ont toujours captivé l'humanité et l'idée d'imiter le pouvoir de vie qui anime l'homme et la nature remonte à la plus haute antiquité. Une jolie légende ne dit-elle pas, que des milliers d'années ont passé depuis qu'un mandarin fit parvenir à l'empereur de Chine, un message verbal enfermé dans un coffret? On ne sait si cette invention fit la fortune de l'ingénieux expéditeur, ni, si plus tard, Grand de Bergères, prévit le gramme, en parlant dans son "Voyage à la lune", d'une caisse et d'une aiguille reproduisant la voix et la musique. Asses récemment, en janvier 1933, M. Machabey signalait dans "L'Edition musicale vivante", les curieuses têtes parlantes de l'abbé Mical, du XVIII<sup>e</sup> siècle et le non moins mystérieux coffret de Wolfgang Kempelen, sorte d'harmonium-orgue des plus rudimentaires, qui donnait quelques voyelles et consonnes, par le truchement des becs à anches, d'un soufflet et d'un jeu d'une quinzaine de touches. Tout cela est puéril et génial, il faudra attendre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour arriver avec Charles Cros, à des procédés d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'oreille, qui sont mieux que de la littérature. Une quinzaine d'années avant Cros, Rudolph Koenig, avait réussi à rendre sensible à l'œil les ondes sonores au moyen des flammes manométriques. Objectifs forcément différents, quoique Koenig ait réussi en 1866, à construire un appareil pour les recherches sur le timbre des sons par la synthèse, autorisant toutes sortes de reproduction de timbres, y compris les voyelles. Ces recherches acoustiques semblent bien loin du triomphe de l'électricité. Cela ne nous empêchera pas de jeter un coup d'œil sur certains miracles réalisés dans le passé.

Ce sont les androïdes qui connurent la grande vogue dans le passé. On sait que les androïdes diffèrent des automates, par leur aspect humain et l'imitation de quelques actions de la vie des hommes. Les métiers mécaniques à tisser sont des automates, au même titre que les distributeurs de tickets de chocolats, de timbres poste et autres inventions du même genre. Par contre, la création de descartes, qu'il appela sa fille Francine, et pe, lors d'un voyage en mer, un capitaine apeuré de tant de sorcellerie, fit jeter à l'eau, était un androïde. L'eau, la physique et le mécanique ont servi, depuis des siècles, à reproduire des scènes de la vie courante. Ressorts, leviers, roues dentées, poulies, rarefaction ou compression d'air, soupapes, aimants, chutes de poids ou de sable, déplacement du centre de gravité, ce sont autant de combinaisons d'une précision étonnante et d'une délicatesse d'exécution bien plus raffinée que ce que l'on produit de nos jours. Les Grecs et les Romains auraient déjà connu certains jouets mécaniques, mais le plus extraordinaire instrument de musique de l'antiquité, employant un élément naturel, fut l'œuvre du Grec d'Egypte, mécanicien habile, inventeur de toutes sortes d'appareils mis par l'eau. Ktesibios d'Alexandrie construisit entre autres, un orgue hydraulique dont il a été souvent parlé et dont les auteurs anciens, Athénée, Vitruve, Héron d'Alexandrie nous ont laissé d'intéressantes descriptions.

M. Victor Loret, l'égyptologue et savant professeur à l'Université de Lyon, minutieusement décrit dans l'encyclopédie de la musique, la fameuse trouvaille de Ktesibios. Il le fit, d'après les de son père, l'organiste Loret, dessinant au fur et à mesure qu'il le traduisait, le texte de Vitruve. L'eau, ainsi que le désirait Ktesibios, ne s'adressait ni au clavier, ni aux tuyaux, mais bien à assurer une charge d'air constante et non intermittente. C'est beaucoup moins simple que de relater le fait en quelques lignes et mérite d'être rappelé.

Du troisième siècle avant l'ère chrétienne, alors que vivait l'ingénieux constructeur grec, nous ferons un saut énorme dans l'espace et le temps, pour toucher au siècle d'Henri IV et de Louis XIV, le dix-septième. A Versailles, les merveilleux jardins créés par Le Nôtre, ~~pourrait~~ auraient été quelconque, sans les eaux et les fontaines dont on a trop longtemps passé

sous silence les créateurs. Ce furent des Italiens, les frères Francini, naturalisés et devenus Thomas et Alexandre Francini, qui créèrent l'enchantement des jardins. Thomas de Francini et ses descendants furent, durant un siècle et demi, les Intendants généraux des eaux et fontaines de France (1). Les merveilles hydrauliques de Saint-Germain remplissaient d'aise Henri IV et ses illustres invités. Tout le long du chemin qui conduisait du château à la Seine, Thomas de Francini avait installé des rampes garnies de grottes remplies de mécaniques gentiles.

Des milliers de tuyaux et de contrepoids invisibles, mis en mouvement par l'eau, permettaient à Orphée de jouer de la lyre, et charmant des bêtes fauves, lions, tigres, crocodiles, etc., qui surgissaient autour de lui. Plus loin, on entendait et on voyait un rossignol chanter, autre part, une demoiselle jouait de l'orgue. A Versailles, les eaux constituaient une attraction non moins célèbre. Ce furent les fils de Thomas de Francini, François et Pierre, qui imaginèrent les extraordinaires inventions hydrauliques, dans les jardins du palais, pour la bagatelle de trente-neuf millions de livres! Se doute-t-on que Beethoven composa une œuvre importante pour un joueur de trompette, automate? Il avait rencontré à Vienne, un mécanicien de génie, Maelzel, l'inventeur du métronome qui porte son nom, et celui-ci avait construit des machines automatiques musicales, un panharmonicon qui fut le précurseur des orgues électriques qu'on entend sur les champs de foire, et ce joueur de trompette qui exécutait divers airs d'illure militaire. Maelzel s'était dit, que si Beethoven voulait composer de la musique pour ses automates, il en retirerait certainement d'avançieux profits. Le grand compositeur accepta la proposition et écrivit pour le panharmonicon, cette "Bataille de Vittoria", opus 81, célébrant la victoire de Wellington, du 31 juin 1813, sur les Français. Le panharmonicon, qui faisait déjà à lui seul, un beau sabbat, devait être accompagné d'un orchestre de fanfares, de coups de grosse-caisse imitant le canon, et de roulements de tambour simulant le crépitement des fusils. Pour ~~pour~~ corser cet effrayant tintamarre, on fit défiler des troupes figurant les deux partis en présence. Tout alla jusqu'au moment où Beethoven, s'étant disputé avec l'ingénieux mécanicien - ce qui lui arrivait presque avec tout le monde - il transcrivit sa "victoire" pour orchestre seul, quant au trompette, Beethoven lui dedica deux marches. Le projet de Maelzel, de promener ses inventions, ainsi que le compositeur, à travers le monde, échoua à la suite d'une de ces sautes d'humeur dont Beethoven était coutumier.

En France, on connaît les androïdes de Vaucanson, son "Joueur de ~~flûte~~ flûte", le "Joueur de tambourin", le "Joueur d'échecs" du dix-huitième siècle. Ce furent cependant des Suisses, les Jaquet-Droz, originaires des montagnes neuchâtelaises, où l'industrie horlogère du Locle, de la Chaux-de-Fonds est aujourd'hui célèbre, qui réalisèrent dans ce domaine de la précision, les plus dérivantes créations. Ce qu'ils inventèrent remplirait un volume, bornons-nous à la musique et aux objets que nous avons pu admirer, tant à Neuchâtel qu'à Genève.

Dans la série de ses inventions, notons l'orgue automatique, le "Chien aboyeur" qui faisait aboyer tous les chiens du voisinage, une admirable pendule, connue sous le nom "Le berger", de style Louis XV, richement ciselée. A côté de l'heure, du carillon, de lever et du coucher de soleil, de l'appréhension des principes stiles, etc., figuraient un berger jouant de la flûte, un agneau béant, des enfants qui se balançaient, une dame qui accompagnait la musique des gestes expressifs, le tout d'une complication inutile, dans un espace excessivement réduit. La "Grotte" comprenait une arde de paysans au travail, de musiciens et de scènes mimées, mais le clou de ces étres artistiques, mieux que le "Dessinateur" encore, est le "Joueur de clavecin", qui ferait croire à quelque supercherie, si l'on ne pouvait se rendre compte de l'étonnant travail de Jaquet-Droz, en mettant à nu le dos de la musicien, où fourmillent les tiges de métal, les roues dentées et autres matériaux nécessaires à cette pièce unique. On a prétendu que le clavecin jouait automatiquement, ce n'était les touches de l'instrument qui faisaient remuer les doigts, mais lorsqu'on soulevait le jeu, le virtuose de son aïeul, l'instrument se taisait et les doigts continuaient à s'agiter dans le vide! C'était donc bien les mains qui jouaient réellement du clavecin ce qui exigeait un véritable génie de la mécanique pour arriver à pareil résultat. Les androïdes et automates des Jaquet-Droz furent prisés un peu partout, quelques uns allèrent jusqu'en Chine et si tous n'ont pas survécu à de si



longues randonnées, ceux qui sont rentrés au pays natal suffisent pour compléter cette petite revue de l'ingéniosité des hommes antérieurement au siècle de la T.S.F.

(I).-Les Francines, créateurs des eaux de Versailles. Albert Mousset, Paris, Éd. A. Picard.

(Peitarchia, Athènes, 1930, Revu en 1933)

Mes confrères de la presse musicale m'en voudront-ils de dévoiler quelques-uns des mystères qui entourent la rédaction de leurs appréciations? Les historiens de la musique, possédant une sensibilité personnelle et un jugement "à large horizon" sont si rares qu'on ne peut tenir rigueur des imperfections de la grande confrérie de la critique musicale. On peut, par exemple, lire dans certains quotidiens, des articles parfaitement rédigés, toujours exacts, d'us au flair du rédacteur, soigneux de ne pas dépasser ce que sa bibliothèque lui offre. Pas d'appréciations personnelles, pas d'étude comparative entre les écoles de nationalité différente, entre les techniques des maîtres, l'esthétique des grandes époques de l'histoire, tout cela créant un terrain mouvant, où la prudence est nécessaire. Je pourrais citer le cas d'un critique-cet unique est nombreux-qui, à une année de distance, appréciait de façon diamétralement opposée, un artiste et une œuvre. La première fois, tout paraissait original, captivant, pour ne plus rien valoir trois cents soixante cinq jours plus tard. Les impressions personnelles, sans le soyer de considérations historiques ou d'une connaissance suffisante des techniques, sont souvent sujettes à caution, ou à variations. Mais peut-on exiger qu'une personne, à elle seule, puisse connaître, non seulement le jeu d'une trentaine d'instruments, mais aussi la littérature de cette immense famille sonore? Soyons modestes et convenons de nos imperfections, cela permettra à la confrérie de la critique, d'avouer qu'elle s'efforce prudemment sur ce qu'elle ignore, car elle ignore beaucoup de choses, à côté de tout ce qu'elle sait, ou qu'elle trouve préparé dans quelque livre bien documenté.

Les plus précieux de ces ouvrages sont les dictionnaires de musique. Ils ne sont pas infallibles, pas plus que les mortels, tout en restant une source documentaire de premier ordre. Quelques uns sont technologiques, d'autres biographiques et plus rarement encyclopédiques. On en voit qui comptent jusque douze volumes, auxquels on pourrait à ajouter autant de suppléments. Puis viennent les dictionnaires spécialisés, ceux du théâtre, de l'art religieux, ceux limités à certaines nations, bref, un ensemble formidable où l'on a des chances de puiser à bon escient. Un dictionnaire qui resterait à créer, serait celui qui mettrait à la portée de la critique -et du premier venu- des articles tout prêts sur les musiciens et leurs principales œuvres. Au lieu de se presser les meninges, après un concert, pour composer un article sur telle composition de Bach ou de Beethoven, on chercherait dans ce précieux dictionnaire, d'après la lettre B, puis l'œuvre ~~\*\*\*\*\*~~ désirée, classée et rédigée alphabétiquement. Ce serait extrêmement simple, une peu comme ces dictionnaires de rimes à l'usage de poètes malheureux.

Parmi les plus anciens dictionnaires de musique, somme toute assez récents, je trouve dans ma bibliothèque, les éditions originales des premiers dictionnaires de musique de langue française, ceux de Sébastien de Brossart et de J.J. Rousseau. Le premier, maître de chapelle à Strasbourg, puis directeur de musique à la cathédrale de Meaux, composa son ouvrage au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce savant basait sa compilation sur neuf cents auteurs qui ont, depuis l'antiquité grecque, écrit sur la musique. Travail considérable, si l'on songe que Brossart n'avait pas de modèle pour le guider. Son dictionnaire rencontra la grande vogue, eut de nombreuses éditions et fut traduit en 1740, peu après sa parution, en anglais, quant au philosophe genevois, J.J. Rousseau, son dictionnaire suivit le précédent, d'une quarantaine d'années.

Ces vieux livres ont des reliures charmantes, de cuir mordû par le temps et revêtu à l'intérieur, d'un papier flammé qui revient parfois à la mode. C'est là une supériorité sur les ouvrages similaires actuels, qui ont des allures pratiques, mais peu artistiques. Les premiers avaient l'habit pour eux, les autres fondent leurs mérites sur le contenu, sous une couverture qui pourrait aussi bien annoncer des produits agricoles qu'une revue de l'histoire de la musique.

On sait que Rousseau fut un passionné de musique, qu'il composa de charmantes pastorales et qu'il collabora à la fameuse encyclopédie publiée sous la direction de Diderot et d'Alembert, en vingt et un volumes, y com-

pris ses quatre suppléments. Rousseau se plaignait, dans la préface de son dictionnaire, d'avoir été contraint d'écrire en trois mois, pour l'encyclopédie, ce qui aurait demandé trois ans. "Ricoeur à ma parole, écrivait-il, aux dépens de ma réputation, je fis vite et mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net et livré; je n'ai pas revu depuis. Si j'avais travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurais mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, et d'avoir plus promis que je ne pouvais exécuter".

De même que l'encyclopédie de Diderot élargissait le cadre d'un ouvrage similaire anglais dont elle s'inspirait du reste, de même, le dictionnaire de Rousseau reprit les articles écrits pour l'encyclopédie et qui devinrent les fondements de son dictionnaire de musique, beaucoup plus large d'horizon, que celui de Brossart qui l'avait précédé. Lorsque, on compare ces ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle à un dictionnaire moderne, disons à celui de Riemann, un des plus répandus aujourd'hui, on peut suivre l'évolution de la musique à travers les mots.

Ainsi de Brossart dit du mot *allegretto*: "diminutif d'*Allegro*, veut dire, un peu gaillard, mais d'une gaieté gracieuse, jolie, enjouée, etc.". Rousseau reprend cette idée de gaieté qui était bien celle qu'exprimait l'*allegretto* de son temps. Arrive Beethoven qui, en bousculant les notions admises, compose ces *allegrettos* pleins de fureur qui firent naturellement changer les données des dictionnaires postérieurs. Il semble, en parcourant de Brossart, que cet auteur ait cherché à ~~expliquer le mot~~ communiquer au français, le sens de tous les mots italiens s'adressant à la musique. *Finale*, *Quintetto*, *maggiore*, *musica*, *serenata*, etc. La *serenade*, pour de Brossart, est un concert qu'on donne ordinairement la nuit, pour honorer ou divertir quelqu'un. Rousseau ajoute à cela un peu de poésie, tout en regrettant la disparition des *serenades*. "Le silence de la nuit, dit-il, bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse". - Si de Brossart, si Rousseau ne valaient connaître les pièces chantées, connues de leur temps, sous le nom de *Serenata*, sorte d'opéra, sans représentation scénique, plutôt une cantate à plusieurs personnages. - Je nos jours, au mot *serenade*, aucun dictionnaire ne s'inquiète plus du charme de la nuit, mais traite de la forme des œuvres connues sous ce nom. On peut ainsi suivre la transformation des idées, l'évolution progressive de la technique, le développement esthétique d'un art qui, du 18<sup>e</sup> siècle au nôtre, a subi des modifications radicales, au point que nombre de mots de ces anciens dictionnaires ont perdu de leurs vertus primitives, si ce n'est la disparition complète de leur signification.

Un bon dictionnaire de musique est aussi précieux que le petit Larousse, dont il n'est pour ainsi dire personne qui puisse s'en passer. Peut-être qu'une édition grecque d'un dictionnaire de ce genre, et le compléter de quelques noms de nos musiciens, serait-il le bienvenu dans les ouvrages étrangers on ne trouve guère que le nom de Samara de mentionné, ce qui est insuffisant. Quant aux encyclopédies publiées ces dernières années en Grèce, je dois avouer que la partie rédactionnelle concernant la musique a été rédigée plus superficiellement que méthodiquement.

L'ideal delphique.

Mai est un mois radieux en Grèce. En voyant tant de gracieuses couronnes de fleurs suspendues aux façades des maisons, sauf celles en deuil, on évoque des coutumes répandues non seulement en Orient, mais un peu partout. N'est-ce pas dans le Limusin qu'on danse les "Malades", et où l'on nomme "regina avrillosa" la reine en l'honneur de laquelle ces charmantes coutumes fleurissent avec la belle saison? En Grèce, le premier mai, on danse de tous côtés, sur les places publiques, devant les églises, dans les carrefours et surtout dans les prés miraculeusement rejoints. On oublie pour un instant les soucis de l'heure présente, cette première moitié d'année dévolue à la Paix. La nature, la paix, s'en parlerais longuement, tant elles sont faites pour mener la ronde de la joie, et voila qu'elles ne sont pas si éloignées qu'il paraît de cette correspondance néogrecque qu'accueille si aimablement l'Esprit français.

Comme rien n'est nouveau ici-bas, la tragédie de Genève, où le sort de l'humanité se debat entre partisans avoués ou non, de la grande idée pacifiste, m'a poussé à relire cette truculente satire qu'Aristophane baptisa précisément "La Paix". C'est bien du dernier comique, d'une actualité brillante quoique datée de 419 avant l'ère chrétienne. Ce fut également pour se rapprocher d'une union des peuples, symbolisée par cette malheureuse martyre, la Paix, qu'Aristophane enflut sous un impressionnant amoncellement de ruines, que divers congrès, ayant le bonheur des mortels en vue, se sont rendus ces dernières années à Athènes, puis à Delphes. L'ombre des anciennes et mémorables amphitheatres delphiques allait-elle étouffer tous ces beaux sentiments? Et si la politique semble échouer dans la tâche surhumaine de rétablir la concorde entre les nations, l'art réussirait-il mieux?

C'est ce problème qu'un noble poète et une compagne animés d'un idéal vraiment delphique, ont tenté de résoudre. M. et Mme Angelo Sikélianos, en créant ces admirables fêtes qui réunirent une élite mondiale au "héros" même de Delphes, en s'efforçant de créer une idée commune, faite d'art, d'esprit et de science, ont héroïquement incarné ce symbole de "Prométhée" que devient les yeux éblouis de publics compactes, accourus des quatre points cardinaux. Ce fut un geste admirable, dans l'espace et dans le temps, geste que nous ne voulons pas croire sans lendemain. Je ne permettraï donc, après avoir glorifié l'idée, de revenir à ses promoteurs. Il sera naturel, avant de situer Angelo Sikélianos dans le mouvement littéraire neo-hellénique, de tracer la silhouette même de son inspiratrice, toujours drapée du peplus évocateur, et - à anachronisme - poursuivant une conduite intérieure sans que ses sandales soient offusquées de fouler des pédales. Cette américaine d'origine, devenue grecque par son mariage, on la rencontrait, il y a quelques années, sur les boulevards de Paris, entre ces deux autres inspiratrices, dont une n'est plus, Isadora Duncan, et l'autre toujours sur la brèche, dans l'arène de Saint-Leu, Mme W. Landowska. Sans doute, leurs causes sont-elles différentes, et celle, demeurée, défendue par le couple Sikélianos, risque-t-elle de planer dans les nues, bien au-dessus de l'humanité, pour la plus grande de nos confusions.

Les aboutissants du passé d'Angelo Sikélianos, c'est Delphes et le rêve orphique, la reconstitution d'un centre spirituel mondial, sous forme d'une Université delphique, où toutes les formes de l'esprit et du cœur - intellectualisme et art - trouveraient à synchroniser les aspirations de l'humanité. Je crains que de même qu'icure tomba de bien haut pour avoir voulu s'élever dans l'idéal, le promoteur de tant de beautés, ne perde ses ailes à vouloir doter les hommes d'un bonheur qu'ils refusent. "L'egoïsme et la sottise sont de gros obstacles, sur le chemin de la fraternisation, si souvent réclamée et dont l'expression dernière pourrait bien être cette Société des Nations, impuissante à faire régner la confiance et l'amour. "It's a long way....."

Si Ruskin n'a pas réussi à mettre en pratique ses rêves d'illuminé, si Wagner a vu ses projets sociaux et artistiques réduits au foyer d'art de Bayreuth, Sikélianos, à défaut d'Université, sut attirer par deux fois à Delphes, une élite internationale, amie de la pensée. Le cycle de représentations de "Prométhée", en 1927, puis en 1930, des "Suppliants" doit servir de bases qui ne pourraient disparaître sous le rouleau compresseur du maté-

lisme et du machinisme. /initie

Ce poète inspiré, semblable à un ~~\*\*\*\*~~ de l'ancienne Egypte et d'Eleusi, a gravi la route difficile conduisant à la maîtrise de soi-même. Comment il parvint à ce stade expressif, je vais essayer de le rappeler brièvement. Toute la jeunesse de Sikelianos originaire des îles Ioniennes fut marquée de l'empreinte ineffaçable d'un père dont le rayonnement intérieur et moral confinait à la sainteté. Impressions qui ne quitteront plus le poète, l'astreignant à des retraites monastiques, servies par tout ce que la littérature et la philosophie peuvent ajouter d'enrichissement. Son mariage avec Eva ~~\*\*\*\*~~ Palmer forme une période d'environ dix années, de 1901 à 1910, où le jeune couple travailla à la préparation de leurs désirs et de leur vouloir. Entre 1910 et 1920, Sikelianos écrit son poème en cinq parties, en vers "Prologue à la vie", et quatre tragédies "Dédale", "Esculape", "Ariadne", "La Sibylle". Parti ensuite pour la montagne sainte, Sikelianos se fixa en 1920, à Delphes. Le reste est plus connu, ces inoubliables spectacles de drames d'Eschyle et son appel à l'union des initiés, autour des amphitryonies restaurées. Ce sont des trésors d'élévation spirituelle qu'on retrouve dans les écrits de cette dernière période, et qui ont paru pour exprimer le verbe oéphiqne, dans quatre ouvrages dignes de la grande ~~\*\*\*\*~~ diffusion, "Coup d'oeil historique sur les origines et les enseignements de Delphes", "Pythagore et Delphes", "Pindare et Delphes", "Eschyle et Delphes". Quelques uns de ces ouvrages ont paru en anglais, traduits par Alma Reed et Demetrius Asteriotis, et une correspondance au sercure de France a jeté une vive lumière, dans le numéro 31 15 avril 1929, sur cette âme qui espère en une humanité meilleure.

Dire-je qu'une fortune a été engloutie dans ces tentatives qu'il serait presque ironique de déclarer désintéressées, tant elles ont rencontré d'opposition et parfois, de mauvaise volonté à être encouragées? C'est le sort commun des initiatives de cette envergure pour lesquelles j'éprouve une joie toute particulière.

Sikelianos adopte, comme la plupart des écrivains néo-grecs, la langue populaire, demotique, peut-être avec un peu moins d'intensité que Palamas, mais avec le même besoin de renouveler l'expression académique encore en honneur chez quelques puristes irréductibles. Prendre position entre ces partis ne servirait à rien. Le temps se chargera de déterminer où sont ceux qui détournent l'avenir entre leurs doigts, puisque ce sont eux qui tiennent la plume ou qui tapent sur le clavier de l'écriture mécanique. (1)

(L'Esprit Français, 1933)

(1) Pour ceux qui chercheraient un rapport entre ce qui précède et la musique, j'ajouterais que les spectacles de Delphes comportaient une importante partie musicale. En effet, les chœurs, selon la tradition antique, chantaient et dansaient, soutenus par un orchestre léger d'instruments à cordes, de harpes et de quelques souffleurs. Le soin de composer la partition fut confié à un chœur byzantin erudit, ~~de~~ Paschos. J'avoue que ce fut là le seul point noir des représentations, ces veuzes mélodées, soi-disant dans l'ambiance antique, avec des instruments inconnus de temps d'Eschyle et une orchestration tout aussi artificielle. Il aurait fallu, soit n'employer qu'une ou deux flûtes, soit former un orchestre moderne et donner à la partition un rôle actif, complétant celui du récit et de la danse. Le texte avait bien été transcrit en grec moderne, rien n'empêchait de faire appel à un élément symphonique qui nous aurait semblé l'égal de ce que fut pour les anciens, l'apport d'une musique que nous ne pouvons plus apprécier.

*W. R. A.*

L'ART ET L'ENFANT.

Les mots "art" et "enfant" ne semblent pas, a priori, se prêter à une entente cordiale. Le désaccord proviendrait d'une opposition fondamentale entre la nature primésautière de l'enfant et le caractère artificiel de l'art, du moins de l'art musical d'aujourd'hui. L'art, tel que nous le concevons, est un artifice conventionnel, avançant ou reculant avec telle ou telle civilisation, variant d'aspect suivant le climat, les mœurs, l'éducation d'une race. Un Mozart ne pourrait naître chez les nègres, encore moins s'y développer. L'art s'est modifié du tout au tout, depuis son origine antique et magique, sorti du chaos. L'art est devenu avec le temps, une science, pour retomber en partie dans le chaos. L'ambiance du milieu joue un rôle capital dans nos impressions et nos enfants illustrent chaque jour cette théorie, que l'art, sans direction, sans méthode rationnelle, ne conduit qu'au désordre.

Qui dit science, dit en même temps analyse. L'analyse de la plénitude des phénomènes, et la psychanalyse surtout le mérite d'expliquer les miracles qui sont nécessaires à une partie de l'humanité assoiffée de faits extraordinaires. L'exagération en tout est un défaut, plus encore lorsqu'il est question de l'enfant. On peut affirmer, malgré le manque de statistique, que sur dix familles, neuf à écouter les parents-comptent au moins un ~~enfant~~ génie parmi leurs enfants. On connaît la légende de ce futur musicien qui pleurait à l'âge de deux ans, dans le ton du morceau qu'il entendait jouer.

Sans voir partout des génies, j'ai pu constater, durant une longue carrière pédagogique, que les trésors dormaient dans l'âme des petits. C'est ce que j'appelle avec beaucoup d'autres, les forces actives de l'enfant. Le miracle de l'enfance heureux réside en partie dans ces forces endormies qu'il s'agit de réveiller. L'enfant, tout autant que l'homme, a l'instinct de l'imitation. La petite fille de seize mois fait le geste de coudre, l'aiguille passe même derrière sa tête, signe que le fil est long, elle se donne à elle-même la main, prenant la gauche avec la droite et les secouant toutes deux. Elle imite de la sorte ce qu'elle voit en y greffant une interprétation personnelle. Elle continuera de même jusqu'à ce qu'une de ses interprétations soit un jour gratifiée du grand mot de "création", ce qui serait ~~assez~~ fort injuste.

L'imitation étant un grand moyen d'éducation, on comprendra à quel point l'ambiance quotidienne pourra influencer la nature des petits. La ~~famille~~ famille puis l'école, la rue, ont des réflexes que chacun peut aisément relever. Si, dans certaines villes, le cinéma est interdit aux enfants, vague protectionnisme de l'enfance, il n'en reste pas moins que l'imagination s'étant, des images malsaines chez un libraire, dans une page de journal ou dans une salle de spectacles, conduiront parfois aux pires ~~mafaits~~ mafaits, uniquement par esprit d'imitation. Mais à côté de l'imitation facile, comme le bébé qui coud, imitation directe, il est des faits moins simples, ou la déformation qui est aussi une interprétation personnelle-donne des résultats plus complexes. L'enfant qui joue au soldat, au pompier, transpose consciemment un effort pénible dont il s'aperçoit que l'effet extérieur, trop de détails lui échappent pour arriver à une idée approximative de ce que représentent en réalité un corps de soldats ou de pompiers. Il y arriverait mieux, à l'instar des "Eclaireurs" s'il était initié, et c'est là qu'on perçoit les facultés propres à saisir ce qui parle à son imagination, ce quel argile malséable il est pétri et jusqu'à quel point on peut en faire un ange ou un démon. Ce ~~qui~~ qu'on a dit de l'influence désastreuse du bolchévisme sur l'enfance semble logique. L'imitation au vice fait de l'enfant un être complètement dévoyé, chez lequel le vol et le mensonge acquièrent la même valeur que l'honnêteté et la vérité chez d'autres.

Ces observations sur l'impressionnabilité de l'enfant, bien que superficiellement abordées-et mes intentions ne sont pas de les approfondir davantage aujourd'hui-suffisent néanmoins, pour indiquer les problèmes spirituels qui ont dirigé mes recherches. J'en viens maintenant aux résultats pratiqués du "Théâtre d'Enfants" que j'ai ~~fait~~ fait dire créé-experimenté depuis une dizaine d'années. Un théâtre d'enfants, avec son orchestre, ses solistes, son chef, ses acteurs et actrices, ses danseurs et danseuses, ne s'improvise pas. J'ai assisté à des représentations données par des élèves d'écoles publiques, principalement d'écoles primaires, ou les jeunes acteurs



étaient à peu près livrés à eux-mêmes. J'en ai rapporté un pénible souvenir, l'impression de quelque chose de peu reluisant, sans relief, récitation monotone et trépidante, agencement de gestes d'une puérilité osseuse. Ces enfants, lorsque le nez les démangeait, furaient le doigt dedans, et au moment de pleurer, on ne pouvait s'empêcher de rire. Cela, c'est du théâtre d'enfants sans ombre d'art. J'ai voulu autre chose, amuser, intéresser aussi, voire étonner le public, tout en laissant aux enfants leurs trouvailles personnelles, leur grâce et leur fraîcheur innées. Je crois avoir réussi. Le principal obstacle venait de la part des parents. Ayant un jour un rôle de vieille, à confier à une petite fille de 12 ans, sa mère s'opposa à ce qu'elle appelle un "enlaidissement". Ma jeune vieille joua donc son rôle avec une perruque blanche mais frisée, avec un visage rose comme un amour et une toilette parée de fleurs.

Ce fut en 1910 que j'ouvris à Genève, le premier de nos Conservatoires populaires. L'année suivante je mis en action le projet d'éduquer les nautis sur le plan des grands. Ceux-ci avaient bien leur orchestre, des chœurs, des classes de comédie et des cours lyriques, pourquoi les petits n'en avaient-ils pas autant? Ils arriveraient plus rapidement par cette voie, au degré supérieur, cette préparation première les y amenant sans efforts.

Autre difficulté: les enfants ont d'habitude un horaire chargé. L'école publique, le travail qui en découle, l'aide à la maison, des cours supplémentaires, gymnastique, langues, religion, danses, sans oublier la musique, le repos, l'hygiène, les distances à parcourir, ne sais-je encore? Il y avait de quoi empêcher un enfant de se coucher avant 21 heures. Je fis cette réflexion, que s'il fallait leur donner encore des leçons supplémentaires pour les préparer à mon théâtre, ce serait du temps et de l'argent dépensés en plus du reste; il y aurait aussi les répétitions, bref, le problème est paru insoluble, si je n'avais eu l'idée de convoquer toutes les bonnes volontés au début d'un jeudi après-midi, qui est jour férié dans les écoles de Genève, sorte de second dimanche. Ils vinrent nombreux et je m'empressai de les grouper selon leurs aptitudes. En attendant de mieux les connaître, je pus arriver à quelques diagnostics et classer les uns dans le futur orchestre, d'autres dans les chœurs et ainsi de suite. Bien entendu, ce classement n'avait rien de définitif et il m'est arrivé par la suite, de sortir des timides de l'ornière, de corriger des défauts et d'effacer de nombreux préjugés.

Les artistes en herbe ayant été catalogués, il ne restait plus qu'à les faire agir. Le jeudi, jour de répétition, convenait à chacun, il fallait songer aux œuvres à exécuter, aux décors, aux costumes, et, last not least, se préoccuper du budget, dernier souci des enfants. Comme on tient souvent davantage à ce qu'on paye qu'à ce qui est gratuit, j'instituai une faible cotisation mensuelle de trente centimes pour les membres ayant moins de douze ans et cinquante pour les autres. Ces petites sommes ajoutées aux légères finances d'entrées de nos séances intimes, permirent non seulement d'acheter un ensemble de décors mobiles extrêmement pratique, mais encore un rideau de scène, des accessoires, des costumes, et de retrouver au bout de l'exercice annuel, un excédent de recettes rendu aux acteurs sous forme de ristourne et de tombola portant sur deux excellentes montres d'argent, une pour les filles, l'autre pour les garçons. Les gros revenus du théâtre nous échappaient, nos grandes représentations publiques dans des théâtres de la ville, ainsi que les bénéfices de nos randonnées extra muros, étant abandonnées à des œuvres de bienfaisance "Goutte de lait", "Hôpital d'enfants", etc. Nous nous contentions de réclamer nos frais de déplacement, de publicité et de location.

Les deux points-répétition et budget-étant réglés, j'abordai celui du décor. Ma première idée fut de faire établir une série de cadres en bois que nous aurions habillés de décors en papier. L'inconvénient du papier est de tromper, contrairement à mon désir de laisser mes jeunes acteurs se mouvoir autant que possible, dans la réalité. J'avoue que la convention scénique m'obligea quelques fois à passer par dessus ces scrupules.

Je fis donc préparer une douzaine de panneaux ~~peints~~ en toile grise, figurant des portes simples et doubles, fenêtres, etc., de manière à pouvoir nous en servir pour tous nos besoins. Ces panneaux se relient les uns aux autres permettent de leur donner l'aspect voulu, selon cas, j'enfin. Il ne restait qu'à y fixer des rideaux, un tableau, une pendule, tout ce qui était exigé par la pièce et à introduire en scène, le mobilier nécessaire. Mes élèves m'ont

souvent aidés, en construisant eux-mêmes un objet ou l'autre, en peignant des accessoires, en dessinant des affiches et en travaillant à notre magasin de costumes. ~~Même~~ grande mobilité de décor nous a rendu d'innombrables services, tant sur la scène de notre petit théâtre privé que dans des salles ne possédant pas de matériel. ~~Malgré~~ selon les circonstances, nous louions ou achetions ce que nous ne pouvions confectionner nous-mêmes.

nos  
scolaire

a

Cette organisation pratique eut été lettre morte, sans un répertoire varié. Le choix de comédies, de scènes en musique, de danses, de morceaux d'orchestre, était malheureusement limité. La plupart des oeuvres connues manquaient d'originalité, de goût, ne parlant que peu ou prou à l'imagination des jeunes. Il faut empêcher les enfants de réciter, pour vivre ce qu'ils ont à représenter. Mon théâtre d'enfants faisait partie d'un groupe appelé le "Cercle des élèves", ayant règlement et comité élu suivant les principes de ce genre de cercle. La première année-1912 fut une année de tâtonnements. Quelques séances récréatives ou tout ou presque tout faisait défaut, aussi fimes-nous flèche de tout bois. Choeurs d'enfants, comédies par des adultes, causeries musicales, ce furent des programmes d'improvisation. Une première comédie d'enfants "Zigomar", qui aurait pu avoir pour sous-titre "les méfaits du cinéma" remporta un énorme succès. Parents et amis s'écrasaient littéralement dans un local trop étroit où nous n'avions ni scène ni décor. Deux salles contiguës faisaient office de salle de spectacles, le public allant jusqu'à envahir l'espace réservé aux acteurs! Ce fut néanmoins le point de départ de nos futurs succès.

Voici ce qu'en disait un quotidien genevois "La Tribune de Genève" du 7 mai 1912. - "A voir l'empressement des grands et des petits à se rendre au local de la Grand'Rue, on peut souhaiter au "Cercle des Elèves" de continuer à développer l'esprit de franche gaieté et de camaraderie qui règne au milieu de ce monde de jeunes artistes. A côté de productions des tout petits, d'autres, les aînés, ont fait preuve de réelles qualités musicales. Citons une comédie enfantine, avec intermèdes musicaux, due à la plume du directeur, M. Frank Choisy, "Zigomar" qui offrait dans un symbolisme accessible à tous, les joies de la musique opposées aux spectacles souvent abjects de la rue, et qui souleva un véritable enthousiasme, au point que plusieurs des assistants manifestèrent le désir de voir la pièce présentée également au grand public...."

Jugeant cependant que nous n'étions pas encore mûrs pour ce "grand public", je continuai à préparer l'esprit de mes petits amis, en leur faisant donner des auditions dans les hôpitaux, en les groupant de plus en plus selon leurs aptitudes et en leur mettant la bride sur le cou. Les parents ne voyant pas très bien où je voulais en venir, approuvèrent après quelques hésitations, mon initiative et je reçus un jour la lettre suivante. "Vous savez, Monsieur, les craintes que j'avais avant l'entrée au "Cercle" de mon petit homme, je jugeais le Cercle comme toutes les sociétés en général, qui éloignent de la famille, mais j'en suis revenu et je m'en félicite, car j'ai pu voir que vous développiez, par ce moyen, le goût de la bonne tenue et tout ce qui peut se trouver de bon et d'aimable chez les enfants...."

Pour donner plus d'intérêt à mon groupement, je réservai au "Cercle des Elèves" une ~~bonne~~ rubrique dans "La Musique Populaire", l'organe mensuel du conservatoire, appelé encore à cette époque, "Ecole populaire de musique". Programmes, comptes-rendus, renseignements divers, il y avait de quoi satisfaire ces premiers efforts qui, je le répète, ne procuraient que du bénéfice aux membres du cercle. Notre champ d'action se développe lors de l'ouverture d'une institution similaire, à Lausanne, grâce à un sentiment de solidarité inter-cantonal qui subit, quelques années plus tard, un désastre, par la trahison de ceux auxquels j'avais prêté confiance. Ainsi, par la volonté de certains faux artistes, et, je regrette de devoir le mentionner, de l'incompréhension totale des autorités devant cette tentative d'éducation artistique populaire, le projet d'un vaste mouvement général en Suisse, resta stérile et me poussa, avec le temps, à liquider mes conservatoires de Genève, Lausanne et Neuchâtel.

Durant ces dix années d'existence, le théâtre d'enfants se développe avec la plus grande rapidité. La plupart des œuvres inscrites à nos programmes présentèrent peu à peu, de réelles difficultés d'interprétation, qu'elles fussent musicales ou littéraires, difficultés polyphoniques, rythmiques, jeux

de scène, assaisonnés d'un grain d'originalité. L'orchestre à lui seul, avait un répertoire fourni et accompagné habilement de petits solistes, le tout dirigé par un bambin ou une bambine pas plus haut que ça. Une symphonie que j'avais composée pour cet ensemble, comportait trois mouvements, d'ailleurs recouverts dans le rôle. La dernière partie évoquait l'animation de la voie publique avec ses bruits divers, trompes d'autos, etc. Musique oniriste et futuriste. La complexité de mes petits musiciens m'a parfois rempli d'admiration. Au théâtre de la Chaux-de-Fonds, il y a quelques années, devant une salle archi-comble, le soliste, un pianiste aussi large que long, fut un blanc de mémoire et sentit deux nez, une paillle. L'orchestre et son minuscule chef en firent autant et personne, dans la salle ne s'aperçut de l'escamotage.

Il est difficile de décrire ces jeux, où la musique, la danse le chant, le dialogue alternent continuellement. Dans quelques jeux, les fées, les anges, dieux, animaux, lors d'escamotage accompagnent le fil de l'histoire. A ce égard, une comédie "à sa pratti" met en scène, une bonne pâte de vieille femme qui se laisse dépouiller par compassion pour le prochain. Le diel la prend sous sa protection et, pareille à Faust-un Faust en japonais lui rend la jeunesse et la transforme en une charmante jeune fille. Parmi nos meilleurs succès, il faut compter "Le poupée ou l'automate merveilleux" et le "Meilleur des chocolats" avec son sous-titre "affiche-réclame". Il s'agissait ici d'un second théâtre très réduit, avec ses montants, rampes électriques et son rideau, le tout caché, au début de l'action, par le décor. Ce qu'il laisse voir ensuite, le chat aux yeux incandescents perché sur un mur, les lettres magiques qui apparaissent au commandement d'une actrice à quatre pieds de haut, c'est plus qu'il n'en faut, pour mettre la jeunesse en ébullition.

Monsieur ~~XXX~~ ~~XXXX~~ est la preuve d'une endurance remarquable. Il nous est arrivé de descendre dans une ville l'après-midi, de répéter la soir et de donner le lendemain des représentations coupées simplement par une rapide collation au théâtre même. La responsabilité de conduire, de surveiller et de remener sain et sauf, cette active fourmilière, n'était pas le moindre de ses soucis. Jamais encore, le plus petit accident ne s'est placé en travers de nos voyages.

Des troupes permanentes de comédie nous ont de temps à autre empruntés de nos acteurs. A Genève, l'artiste russe Pitouff, fit jouer nos enfants dans l'"Cassez pleu" de Masterlinck, dans la "Maison du bon Dieu" de Fleg, et les "Vocalises" de Mathias Norbert, en seize de nos acteurs déchaînés. L'hilarité générale par des trouvailles personnelles qui firent dire au critique littéraire du "Journal de Genève" que ces enfants, sans s'en douter, donnaient une leçon aux comédiens. Pitouff me pria de lui réserver un de nos acteurs, tout particulièrement, pour sa troupe, véritable petit génie du geste et de l'inflexion de la voix. Faire de l'art avec des enfants, oui, peut à les pousser à la carrière possible de l'acteur professionnel, non. Je déclina l'honneur de voir ce bout d'homme entre dans cet intéressant théâtre d'avant-garde. Enfin, la dernière année de notre activité, j'eus le joie de monter le ravissant ballet de Deussay, "La Poëte à Joujou", comme le compositeur rêvait probablement de le voir représenté, par les enfants et non par des adultes. Plusieurs séries de représentations, tant à Genève qu'à Lausanne, rapportèrent un succès que je puis circonscrire, mes vingt-cinq acteurs, actrices et danseurs ayant rivalisé de talent pour faire triompher ce chef d'œuvre de grâce et de fraîcheur.

De "Zigomar" à la "Poëte à Joujou", ce fut une rapide et heureuse ascension. Notre théâtre d'enfants a été copié à plusieurs reprises et je souhaiterais voir ce mouvement développer le goût d'une façon plus étendue, au plus grand bien de ce que le congrès d'aujourd'hui appelle les "facultés créatrices" de l'enfant. C'est certainement infiniment plus profitable que de la conduire au cinéma.

(Genève, 1921. Conférence au Congrès d'Education Nouvelle)

(1) Cette conférence de Froï. Frank Chois, avec le concours de Melle J.M. Larro, jeune pianiste de Paris, présentant un caractère plus accessible au grand public, le Congrès d'Education Nouvelle décide d'offrir cette conférence au public calviniste. Les organisateurs ont été très satisfaits.

Monument aux Arts et à la Littérature

LA LEGENDE DES VIEUX VIOLONS.

Encore un livre sur le lutherie, dira-t-on peut-être? Il semblerait que les ouvrages des Grillet, Vidal, Hill aient épuisé le sujet. En effet, un des aspects ou sujet est épuisé même jusqu'à la corde, celui de l'ancienne lutherie, cher à la presque totalité des marchands, traifiants, artistes et amateurs. Et si les concours de sonorité, entre instruments modernes et anciens, n'ont donné et ne donneront jamais qu'un résultat problématique, ils auront eu le mérite d'attirer l'attention sur l'autre aspect de la question, celui du progrès réalisés de nos jours par quelques luthiers-rare avec qui n'ont pas l'esprit borné par la tradition, mais qui possèdent une âme d'artiste et qui, tout en concédant à leurs aînés les mérites de la création, sentent que le point final n'est pas encore mis à l'évolution de cette chose admirable et fra- gile, faite d'un peu de bois et de quelques boyaux, qu'est le violon.

Si j'accepte donc avec joie, de préface l'ouvrage de Paul Kaul (1), c'est que je le considère actuellement comme un de ces rares élus, sachant allier la science à l'art, la réflexion à la sensibilité. Paul Kaul, dans cet ouvrage compose avec une clarté et un robuste bon-sens qui sont bien des vertus françaises, met un point final au second aspect de la controverse, aspect rendu comique à force de non-sens déversés sur la légende des anciens instruments. Vouloir prétendre qu'à vec les maîtres italiens, la lutherie ait dit en dernier mot, est aussi grotesque que de prétendre à l'infécondité d'un art qu'elconque, pris dans un temps plus ou moins reculé. Il est certainement plus commode de se conformer à une attitude de tout repos, de s'arrêter, par exemple, à Wagner, en musique, ou, dans un autre domaine, à l'art grec dans sa belle période; le geste est plus sûr que de passer pour un iconoclaste et regarder par dessus des horizons familiers, dans l'avenir.

Il serait puéril de refaire le procès des deux lutheries, l'ancienne et la moderne, de répéter ce qui a été dit et redit, à savoir qu'on peut faire mieux que jadis, que la sonorité, il y a deux siècles, ignorait les exigences d'aujourd'hui; qu'il a fallu considérer tous les anciens, leur donner en pleine sorte des béquilles, les amiti autant que les stédivariens. Une note destinée et donc passée d'inconvenances et de bizarreries!

Quoi de plus illégitime que d'attendre la mort d'un artisan pour célébrer et admettre ses mérites? Les résistances contre ceux que nous condamnons chaque jour sont choses courantes. Peut-être les a connues, Beethoven à vu sa musique pistinée par la sottise de ses contemporains et vertébrale risqué l'apoplexie en voyant le clavecin détrôné par un instrument à marteau. Les premiers champions de fer..... Arrêtons-nous, la liste serait trop longue.

Si j'avais un conseil à donner à Paul Kaul, ce serait de rédiger ses étiquettes de la façon suivante:

Paolo Kaulini Cremonensis  
Faciebat Anno 17..

Un vernis à l'antique et la célébrité d'accourir. Les chanteurs qui italiensent leur nom, savent quelle précieuse renommée leur vaut cette transformation à la Frégoli. Ne dites pas qu'il y a exagération, vous auriez tort. Non? Vous scieudriez que le public préfère en général la réalité à l'illusion? Pesez alors l'histoire que voici, elle peut être placée avec de légères variantes, dans d'autres domaines. C'est celle de ce charlatan échaland, recevant, sur la dénonciation de la Faculté, la visite du commissaire de police, prêt à dresser contravention pour exercice illégal de la médecine. Malheureusement pour le force publique, les pseudo-charlatan avait bel et bien son doctorat en poche; il le cachait soigneusement de crainte de perdre du même coup, prestige, clientèle et espèces sonnantes.

Cela n'a rien à faire avec la lutherie, répondrez-vous? A voir. En tout cas, nous en sommes là, la lumière nous gêne et le pitre dame trop souvent le pion à l'homme sensé.

N'est-ce pas Lucien Capet qui déclarait que son violon Kaul valait l'

plus beaux specimens de la lutherie italienne? Une telle appréciation ne s'improvise pas, au contraire, il a fallu à l'éminent violoniste, de nombreux essais, avant de conclure de la sorte. Quant aux artistes satisfaits de leur antiquité habituelle, ils obéissent à la loi du moindre effort. Lorsque tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, il n'y a pas lieu de s'embarasser de nouvelles lubies. A bout d'arguments, les sceptiques, obligés de reconnaître pourtant la valeur d'un instrument moderne, ont une dernière ressource. "Ces instruments ne tiendront pas" affirment-ils, et voilà une porte ouverte à toutes les suppositions. Modestement, j'ai fait les mêmes expériences que Lucien Capet, en jouant un violon moderne dont le velouté et la puissance confondaient mes auditeurs. Naturellement, ce ne pouvait être qu'un violon italien. Il suffisait ensuite de montrer l'étiquette portant la date de 1920, pour produire le délice prévu. Ah! ce n'est qu'un moderne!

Il faut un certain courage pour reprendre une fois de plus (2), le tableau par les cornes, s'appuyer sur une longue expérience, des considérations énoncées en toute indépendance, avec la plus parfaite objectivité. Paul Kaul le fait ici. Beaucoup puiseront largement dans cette sorte de confession d'un vivant qui tient à partager avec autrui ce qu'il voit dans son art. Car, même parmi ceux qui donnent le la en matière de lutherie, on lit des énormités à vous faire pincer le bras pour ne pas croire rêver. Un scrivain que je nommerai pas, ne voulait causer de peine, si légère soit-elle, à personne, n'affirmait-il pas, noir sur blanc, que l'âme du violon devait se trouver, mathématiquement et immuablement, à tant de millimètres en arrière du chevalet? La densité du bois, la résistance des tables, qu'en faisait-il? Car la place de l'âme, la hauteur du chevalet, si l'instrument est bien serré et le renversement de manche bon, ne peuvent être mathématiquement prévus. Ces deux petits accessoires serviront de réglage, point important dans ce qu'on pourrait appeler le vernissage final de l'instrument. Là, le luthier consulte l'exécutant qui le dirigera dans cette ultime mise au point.

L'observation concernant l'âme d'un instrument, n'est pas isolée, elle se retrouve pour d'autres détails, dans la plupart des manuels ou "parfaits luthiers" ou encore, chez ceux qui ont, à côté de la médecine, de l'architecture ou des mathématiques, le temps de jouer au luthier, soit qu'ils ~~soient~~ aient découvert les lois de la véritable construction, soit que le secret du fameux vernis-secret découvre une bonne demi-douzaine de fois annuellement, ne les mène à la déroute. Non, la lutherie n'est pas un travail d'amateur, elle exige une technique soignée et une expérience totale des anciens champs de construction. Les lois acoustiques servent certainement, mais toutes les théories et connaissances en physique resteront lettre morte, sans une pratique de chaque instant, un vouloir de perfectionnement qui constitue la meilleure des écoles. Malgré son côté théorique, l'ouvrage de Paul Kaul nous dira que la pratique annihile souvent les théories les mieux schéffaudées. En France, Savart et Chénob ne l'ont-ils pas prouvé?

Un botaniste me disait un jour: "Vous renverser toutes les données admises en science forestière, en assurant qu'un bois sec de dix ans sera plus sonore qu'un autre de cent ans". Je me souviens, à ce propos, d'un luthier, me montrant fièrement des bois jalousement conservés depuis plus d'un siècle. Le stock était formidable. Et cette expérience d'un autre fabricant, achetant les poutres d'une mesure de trois siècles d'âge. Le violon qui sortit ne l'a pas vu, assurément, mais on ne l'entendait pas. La décadence des anciens instruments se remarque à mesure qu'on presse des cordes signés aux graves. Être et avoir, n'est possible dans aucun domaine influencé exclusivement par la nature, que les instruments à cordes; tôt ou tard elle reprend ses droits, qu'il existe de "beaux restes" convenons-en, mais à quel prix! croire que plus on paye, plus on donne de valeur à son achat.

Nous sommes des acts et des enfants, qui ne voulons pas voir, préférent à la réalité, le mystère et l'empirisme, au point d'admettre sans contrôle, le boniment d'un profane, plutôt que la voix persuasive d'un homme du métier. Pourquoi ne pas comprendre que Stadivari ne travaillait pas pour l'avenir, ce qui serait idiot, mais que son succès fut immédiat? Pourquoi prétendre que le vernis fait le violon, alors qu'il ne sert qu'à rendre les perles étanches? Ce qu'on peut affirmer c'est qu'un mauvais vernis déteriorera à la longue, un bon instrument. Ce sont là, vérités à la Police et secrets de Polichinelle. Les secrets n'existent pas en lutherie, à part celui du talent.

"On annonce qu'à X", disent les journaux, un horloger nommé Y" - A moins que ce ne soit un dentiste - a trouvé le secret du vernis des anciens violons italiens



Le plus grand mystère entoure cette importante découverte". Cela s'imprime dans nombre de quotidiens, les uns après les autres, jamais qu'un luthier qui ne possède que son talent, prétende réaliser - je n'oserais dire "dépasser" - les vénérables ancêtres, voilà qui est inadmissible. Les quotidiens en parleront certes, mais à vingt francs la ligne. Pour l'horloger, c'est gratuit.

Le véritable maître-luthier est un isolé, il travaille sans connaître le rendement rémunérateur du travail en séries. On peut ~~#####~~ les compter ceux-là, comme certain maître-archetier de ma connaissance qui n'entrera jamais au Pantheon, ou tel constructeur de flûtes, les uns et les autres, de grands artistes méconnus. Surprenez ces beaux ouvriers, examinez-les dans leur atelier, si peu décoratif qu'on n'en verra jamais la reproduction dans un magazine; regardez-les à l'oeuvre. Le scrupule les dirige, les fait revenir sur leurs créations, passer par des émotions qu'on ne conçoit d'habitude qu'aux virtuoses. Un tel luthier ne fera jamais deux instruments identiques. Ils auront sans doute, un caractère commun, comme l'ont aussi les neuf symphonies de Beethoven, mais quelle diversité! D'où proviennent ces nuances? En premier lieu du bois. Savoir choisir le bois qui convient exige une sensibilité avertie. J'ai vu détacher le violoncelle du quatuor Kaul que je possède, et j'ai dû attendre son achèvement deux ans. J'avoue que, des deux tendances de Paul Kaul, en ce qui concerne le réglage de ses instruments, je préfère ses instruments à son velouté et qui portent cependant admirablement, aux autres plus éclatants, qui paraissent avoir des partisans dont je ne partage pas les sympathies. Affaire de goût, probablement. (3)

Je ne cacherais donc pas mon admiration pour Paul Kaul, bel artisan rarement satisfait, toujours à la recherche du mieux. Il fait partie de cette grande famille formée par la génia française auquel je me plais une fois de plus, à rendre hommage.

Et maintenant je m'efface devant lui. Il nous donnera la recette de son art, je l'espère, il n'aura plus ensuite qu'à essayer. Ne nous frappons cependant pas, on craint de s'égarer. Ce ne sera pas la recette qui aura été defectueuse, mais sans doute, la manière de s'en servir. Et cela, aucune recette ne l'indiquera jamais.

(1) (Préface de "La querelle des Anciens et des Modernes, par Paul Kaul, Imprimerie Ch. Marchand, Nantes, 1927)

~~#####~~

(2) Lire également du même luthier "Les grotesques de la lutherie 1922, et "Principaux arguments employés par les antiquaires pour combattre l'art de la lutherie moderne française, 1923.

(3) Aujourd'hui, en 1933, je puis revenir sur cette impression, l'évolution de Kaul ayant réalisée des instruments aussi sonores que veloutés, avec tout le brillant désirable. Son violon, baptisé "Thésée" de 1932, je l'ai joué en public et les musiciens eux-mêmes, avaient peine à croire à un instrument neuf.



TYPOGRAPHIE MUSICALE.

Les bibliophiles savent combien un manuscrit est chose précieuse, en regard d'un imprimé, quel plaisir on ressent à la vue de ces travaux de calligraphes, d'enlumineurs, de miniaturistes, que les amateurs se disputent à coups de dollars. Ce qui étonne, lorsqu'on réfléchit à la manie humaine de tous les temps, de laisser des traces gravées ou écrites de ~~ses~~ ses pensées et de ses gestes, c'est le nombre en somme réduit, de documents écrits à la main parvenus jusqu'à nous. On le constate spécialement pour les manuscrits des XIVe et XVe siècles, époques où l'imprimerie fit ses débuts et où presque toutes les sciences étaient encore confinées dans les monastères et les couvents. On a cherché une explication plausible de cette pénurie de manuscrits, par leur destruction, sous le prétexte fallacieux qu'il était bien inutile de conserver ce que l'on ne consulterait plus, l'imprimerie se chargeant d'en répandre la ~~tenue~~ teneur par milliers d'exemplaires.

Ce goût du travail manuel à côté du travail mécanique, comme le goût de la musique vivante à côté de la musique mécanique, revient à la mode. Le même que les incunables n'empruntèrent aux procédés d'impression qu'un moyen artistique de présentation, de même on emprunte aujourd'hui à l'imprimerie un procédé mécanique, pour reproduire l'écriture à la main. J'ai sous les yeux ce qu'il y a de plus récent dans ce domaine, quelques partitions d'orchestre de près de quatre cent pages en tout, de format in-plano, reproduisant exactement les manuscrits originaux. Il ne s'agit pas de fac-similes, mais d'une tentative intéressante de rapprocher le lecteur de la pensée du compositeur. Cela pourrait être comparé à l'écriture courante et à celle tapée à la machine. Est-on plus près d'un correspondant qui écrit à la plume et non à la machine? Serait-il vrai qu'une fiancée n'admettrait pas la sincérité d'une missive amoureuse tapée plutôt qu'écrite? En arriverait-on à lancer les romans en reproduisant l'écriture de l'auteur, pour en rendre la lecture, sinon plus claire, du moins plus ~~intéressante~~ vivante? Autant de questions qui auront leurs partisans et leurs detracteurs, entre lesquels nous ne prendrons pas position, de crainte de nous égarer.

La reproduction de l'écriture manuscrite restera probablement une joie de bibliophile, un peu du même genre que celle procurée par les incunables. Au point de vue pratique, rien ne vaudra, selon moi - et qu'il s'agisse de littérature ou de musique - la clarté d'une édition imprimée, le reste étant sentiment et aussi variable que les goûts et les couleurs. Cela prouve cependant que, malgré l'évolution et le progrès, nous recherchons au milieu du machinisme à outrance, des traces du passé, ce qui peut nous rapprocher de la vie et de la nature.

La musique doit sa fabuleuse expansion, autant ~~qu'elle~~ qu'elle au progrès de la facture instrumentale qu'à la diffusion par l'imprimerie de tout ce qui la concerne. Ce fut à la suite de l'invention de Gutenberg, vers le milieu du XVe siècle, que l'idée vint de se servir des mêmes moyens de reproduction, pour la musique. On commença par n'imprimer que la portée musicale, sur laquelle on écrivait à la main les notes. Peu après, en 1478, Ulrich Hahn, à Rome, puis en 1481 Kessler à Wursbourg, Scotus à Venise, livrèrent des missels entiers - texte et musique - imprimés. Les procédés employés étaient délicats, car il s'agissait encore de typographie à double tirage, un premier tirage portant la portée et précédant un second tirage pour les notes. Il fallait une bien grande habileté pour arriver à un bon résultat, pour que le second tirage s'adaptât exactement au premier. Ce fut ensuite un Italien qui réalisa le mieux ce genre de procédé, O. dei Petrucci, de Venise, en 1501. Puis vinrent assez rapidement de notables améliorations et dès en 1525, le français Pierre Haultin procéda un tirage simple, au moyen de caractères représentant chacun une note avec un fragment de portée. Ces caractères typographiques pouvaient servir à deux fins, suivant la façon de les disposer. Ainsi le mi de la quatrième interligne, pouvait se transformer en fa de la première interligne, simplement en retournant le caractère typographique. Pour la même raison, le re sur la quatrième ligne, devenait, renversé, le sol de la deuxième ligne et ainsi de suite. Ce mode d'impression se maintint jusqu'au XVIIIe siècle, quoique les premiers essais de gravure sur cuivre datent déjà de la fin du XVIe siècle. Ce fut la gravure

qui l'emporta, utilisant après le cuivre, l'étain et ensuite le zinc.

Malgré l'invention de G.I. Breitkopf, en 1775, de caractères mobiles et divisibles en petits fragments, on ne se sert plus guère de ce mode d'impression pourtant excellent, mais difficile en son application et fort onéreux. L'invention de la lithographie et les procédés autographiques, le tirage sur machines rotatives ont mis de nos jours, des moyens expéditifs et économiques à la disposition des éditeurs de musique. Il y a donc une sensible ~~différence~~ différence entre la typographie musicale, la gravure et la lithographie. On pourrait encore ajouter à ces divers moyens de reproduction, la photogravure, ou plutôt la phototypographie qui nous ramènera à ce qui était dit au début de cet article, concernant la reproduction de l'écriture manuscrite ou autographique d'un compositeur.

DES "PICCOLI" A L'ANTIQUITE.

Le charmant theatre en miniature des "Piccoli" que nous avons tous admire des dernieres annees, rappelle tant d'anciens souvenirs qu'il n'a paru interessant de relever ce qu'on a dit de ce genre de spectacle depuis un temps immemorial, puisque les marionnettes n'ont pas de date de naissance. Rien qu'en Italie, les pupazzi et les fantoccini sont connus depuis fort longtemps. Pas une ville, pour ainsi dire, en Italie, qui n'eut son theatre de marionnettes. Ce qui a fait le succes mondial des "Piccoli" actuels, c'est d'avoir eu l'idee de ~~les faire~~ les faire voyager, avec un directeur ~~habile~~ habile, ces amusantes puppees ont acquis une juste celebrite.

Sans remonter trop loin, entrons vers 1825, au theatre Fiando à Milan. Les pupazzi y jouent le drame, chantent et dansent avec tant de naturel, que le correspondant d'une revue française "voudrait que les danseurs de l'Opéra, si fiers de leurs bras et de leurs jambes, pussent voir leurs gentils confrères copier toutes leurs attitudes et se donner leurs ardeurs". Un autre spectateur s'émerveille devant un ballet exécuté durant l'entr'acte. "... danses horizontales, relate-t-il, danse de côté, danse verticale, toutes les danses possibles, toutes les fioritures des pieds et des jambes que vous admirez à l'Opéra, vous les retrouverez au théâtre Fiando; et quand la puppee a dansé un peu, quand elle a été bien applaudie, et que la perrette la rappelle, elle sort de la coulisse, salue en se donnant des airs penchés, pose sa petite main sur son cœur, et ne se retire qu'après avoir complètement parodié les grandes cantatrices et les fiers danseurs de la Scala."

Non moins célèbre fut le théâtre Fiano à Rome, au siècle dernier. Les marionnettes du palais Fiano chantaient d'adorable musique des meilleurs compositeurs, tout comme les Piccoli donnent aujourd'hui du Donizetti et du ~~Verdi~~ Respighi. Dans la Revue des Deux Mondes du 15 avril 1840, on pouvait lire le nom de quelques ~~uns~~ uns des petits chefs d'œuvre de ce répertoire liliputien. Dans une de ces pièces Cassandrino di Lettente e Impresario, on voyait Cassandrino, grand amateur de musique et de sexe faible, en conflit avec le ténor de la troupe, le basso cantante, le basso buffo, cela en fait trois sans compter le prima donna, sa maîtresse, qui ne l'épargne pas et lui lance encore à la tête le maestro, son heureux rival. Un écrivain anglais, ami de la bienséance publique, racontait que les autorités, prises d'un pudique scrupule, exigèrent des danseuses artificielles, le port de caleçons "bleu de ciel". Le théâtre Fiano jouait tout le répertoire Rossini avec chanteurs, ballet et orchestre.

En France, les marionnettes concurrent également de beaux jours. On ignore peut-être que le mot marionnette derive de Marion, diminutif de Marie, personnifiant la Sainte-Vierge. Au moyen âge, on appelait marionette, de petites images représentant la vierge. Bossuet, l'année de la ~~révocation~~ Révocation de l'Edit de Nantes, fulmina surtout contre les protestants que devient les spectacles publics, marionnettes comprises. Fallait-il qu'elles eussent du succès, ces gentilles puppees, pour qu'à son tour, Boileau, dans sa septième épître à Racine, se soit écrit en 1677,

Et non loin de la place où Brioché préside..."

En effet, Brioché - il y eut le père et la fille, aussi célèbres l'un que l'autre - eut l'honneur d'être tourné en vers et de faire jouer sa troupe devant Louis XIV. Malgré le nombre élevé de pièces de théâtre écrites en France pour les marionnettes, ce sera cependant en Allemagne que l'intérêt littéraire tirera le meilleur parti des fantoches articulés. Le Faust de Goethe leur doit l'existence. Cette histoire, peut-être nées ou inventées de toutes pièces - des origines incertaines importées d'Angleterre, à moins que les sources ne soient spécifiquement germaniques. On sait que Lessing avant Goethe, s'inspire des extraordinaires aventures du célèbre docteur. Voilà nos marionnettes honorées par une suite de grands écrivains auxquels le nom de quelques musiciens de génie dignèrent également s'intéresser. Le plus célèbre fut sans contredit, Joseph Haydn, attaché au service ~~des princes Esterhazy~~ des princes Esterhazy. Il composa un certain nombre

de piéces légères "Philonon et Baucis" en 1773, ainsi qu'une parodie sur "Didon" en 1778, pour le théatre de marionnettes de ces grands magnats hongrois.

Pour justifier le titre de cet article, quittons les temps présents et persuadons-nous du plaisir que prirent les anciens-lorsque ce n'était pas de la colère-pour ces charmants spectacles à origine lointaine. Dans un ouvrage qui fait autorité en la matière l'Histoire des marionnettes de Charles Magnin, on trouve de curieux renseignements sur la sculpture "mobile", les marionnettes hiératiques chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains. M. Magnin raconte qu'à Athènes, les archontes autorisèrent un habile névrosopate à produire ses acteurs de bois au théâtre de Dionysos. Dans son Banquet des Sophistes, Athènes fait honte au peuple athénien d'avoir prostitué aux poupées d'un certain Pothin, la scène où naguère les acteurs d'Euclide avaient déployé leur enthousiasme tragique.

Comme quoi il n'y a rien de nouveau sous le soleil.

(Peitarchis, Athènes, 1931)

La Bourse, à Paris, devant laquelle je passais pour me rendre à l'aimable invitation de M. J. Rouche, le directeur de l'Opéra, donnait ce jour-là, le plus beau concert du monde. Les cris et les hurlements des agitateurs me rappelaient une bien curieuse histoire du temps où je dirigeais encore, voilà quelques années, mes conservatoires de musique, en Suisse. Un jour, un monsieur à l'allure correcte vint me demander des leçons de "poëse de voix". Je proposai un maître italien qui avait fait ses preuves, puis, par intérêt professionnel, je m'enquis des intentions de ce futur élève.

-~~Est~~ Le timbre de votre voix, lui dis-je, semble annoncer un baryton.  
-Oh! fit-il en souriant, je ne tiens pas à chanter.

-.....?

-Pourvu que j'aie de la voix.

-.....?

-Ne vous étonnez pas, je suis boursier et je voudrais pouvoir crier plus fort que mes concurrents, sans ~~effort~~ la fatigue que j'éprouve actuellement.....

C'est en me remémorant cette histoire lointaine que je parvins à l'Opéra, dont la vaste façade n'était en septembre dernier, qu'un immense échafaudage. En effet, le visage de l'Opéra était à ce point devenu "vieux argent", qu'il semblait presque porter un deuil. Symbole probablement, l'érudit directeur de la grande scène française ayant menacé de démissionner si les autorités ne venaient financièrement, à son aide. Et voilà comment, M. Rouche restant à un poste artistique périlleux, on célébrait l'événement par un rejeunissement que j'interprète probablement de façon toute personnelle.

J'avais prié M. Rouche, dont je connaissais le remarquable ouvrage "L'art théâtral moderne", de m'autoriser à rendre compte à mes lecteurs d'Athènes, d'un spectacle à l'Opéra, vu depuis les coulisses. En son absence, à cette époque de vacances, ce fut M. Roger, le plus dévoué des administrateurs, qui voulut bien me faire les honneurs du célèbre édifice.

- Vous voudriez suivre une de nos représentations depuis le scène, me dit non sans malice, M. Roger, nous n'y voyons pas d'obstacle positif, mais je tiens cependant à vous avertir que vous ne verrez rien du tout. Tenez, nous allons passer sur le plateau.

Il faut avoir, comme je l'ai fait, parcouru deux heures durant, ce monde qu'est l'Opéra, pour se rendre compte de ce que signifie une simple promenade sur scène, au foyer de la danse, aux loges d'artistes et dans les mesnades de lieu, où nous nous serions constamment perdus, sans le secours de l'un ou l'autre chef de quartier, si l'on peut appeler ainsi ceux qui répondent à notre appel, pour nous remettre dans le bon chemin. Garnier, l'architecte de l'Opéra, avait vu "grand" en établissant ses plans peu avant la guerre de 1870. Soixante et quelques années plus tard, j'ai pu me rendre compte que c'était toujours grand, même trop grand, à voir certaines dépendances vides et inhabitées.

Nous vâcî sur scène. Un acteur terminait au piano, un record pour "Kaut" qui pressait le art même. Je pus ainsi m'asseoir dans le fauteuil d'études du Docteur, passer la main sur le mappemonde et encourir les regards chargés de pensées diverses, des machinistes au travail.

-Voici où vous pourrez vous tenir, me dit M. l'administrateur, en me désignant un coin près d'un portant sur cour. Vous voudrez bien, avant la représentation, signer une déclaration nous déchargeant de toute responsabilité en cas d'accident. Qu'un paquet de cordage vienne à choir de là-haut, à vingt mètres et que vous soyez atteint, voilà déjà qui vous expliquerait nécessité de cette petite formalité.

Mes ambitions commencent à perdre de leur force, d'autant plus que j'aurais dû, au milieu ~~du~~ du spectacle, vider les lieux durant les entr'actes, et qu'en somme, je ne verrai que des entrées et des sorties d'acteurs en scène, dont je ne pourrais même pas suivre le jeu.

-Il n'y aurait qu'une place où vous seriez à l'aise, la seule que nous ne puissions vous réserver, le trou du souffleur..... Par contre, je

qui pourrait vous intéresser, sur scène, sous scène et ailleurs.

Nous commençâmes alors une longue promenade, grimpant de multiples escaliers, où mes prouesses de jadis, au Mont Blanc et au Cervin, me furent de quelque utilité. Et j'admire de la sorte la sollicitude de l'administration envers son personnel, cette école primaire installée dans un des inoubliables quartiers du monument, école destinée spécialement aux petites élèves de la danse, qui, entre deux exercices, pouvaient au moins apprendre à lire, à écrire et à calculer convenablement. Une autre curiosité concerne l'éclairage de la scène. Sous celle-ci se trouve une cabine où des électriciens sont enfermés, occupés à manœuvrer les manettes d'un orgue électrique dispensant la lumière partout où elle était nécessaire. Comme ils ne voient pas ce qu'ils font, il faut bien qu'un œil s'ouvre autre part pour eux. Cet œil, si l'on peut dire, est installé dans une niche imperceptible de la salle, près du trou du souffleur. De là, la partition annotée devant lui, le chef règle à volonté l'éclairage, en commandant à ses sous-ordres, par un cornet acoustique. Dans la cabine, les manettes opèrent en conséquence et le tour est joué. Je me souviens cependant avoir vu mieux que ça, un orgue du même genre, mais à clavier, sur lequel un seul exécutant jouait la symphonie des couleurs, sans autre aide que ses dix doigts et ses deux pieds.

En somme, je venais de voir plus que je ne l'aurais fait un soir de spectacle. Quant au spectacle lui-même, j'y assistai deux jours plus tard, aimablement invité à une représentation de la Valkyrie. Je ne dirai rien de l'œuvre de Wagner, celle-ci étant une des plus inratés du répertoire. Par contre, l'ensemble symphonique me parut merveilleux, par la clarté, le timbre suave des éminents virtuoses de cet orchestre unique au monde.

Il n'y avait guère qu'une demi-salle, ce soir-là, à l'Opéra, ce qui remplirait aisément un autre théâtre, plus de deux mille auditeurs pouvant y prendre place. Le crise, le radio sont de gros ennemis du spectacle, y si que l'Opéra ait moins à souffrir que d'autres scènes, du désastre actuel. Une des plus belles périodes fut celle de l'Exposition Coloniale, en 1931, l'Opéra étant une des attractions qu'il ne fallait pas manquer. Aussi les recettes furent-elles astronomiques. Mais il n'y a pas chaque année une Exposition Coloniale et nous avons vu que M. Rouché avait eu de sérieuses raisons de vouloir démissionner, ce qui grâce aux charges de la direction, ce sont les frais généraux. Les machinistes, p.ex., avec leur syndicat, imposent un personnel dont une partie est inutile. Ces bras croisés sont rétribués comme les autres, il faut les admettre, sinon gare la grève et l'interruption de spectacle qui s'en suivrait! Autres exigences des choristes et ainsi de suite. On en arrive à une opposition irréductible des intérêts artistiques et des intérêts personnels. Le seul moyen de conciliation est de solder le jeu des parasites par quelques millions chaque année, ce qui n'est pas donné à tout le monde.

Et, prenant congé de l'obligant administrateur, je me promis de récidiver l'été prochain, avec la bibliothèque de l'Opéra pour objectif. Mais là, ce ne seront plus deux heures de nécessaires, plutôt deux ans, pour feuilleter les précieux documents qu'elle renferme et dont bon nombre remontent à Lulli.

(Le "Messager d'Athènes", 1933)



LES ALLEGORIES MUSICALES  
DU MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES.

Peut-il s'étonner du peu d'Athéniens qui rendent visite au Musée National et que l'on comparerait volontiers aux Parisiens ignorant les trésors du Louvre? - Moi, aller au Louvre, me disait un jour une Parisienne, me prenez-vous pour une provinciale? - Pourtant, le musée d'Athènes, unique au monde, peut satisfaire les goûts les plus difficiles par l'abondance et la diversité de ses merveilles. Hommes de science aussi bien qu'artistes, trouvent là de quoi enrichir leurs connaissances et leur esprit. Je ne sais si les écoles conduisent leurs élèves faire une leçon vivante au milieu de tant de richesses, mais il est certain qu'aucun Conservatoire de la ville, ne songe à promener ses jeunes musiciens dans ces salles, où les Muses, pût-elle avec Apollon le Parnasse, se sont donné rendez-vous.

Les scènes de la vie artistique antique sont inépuisables, tant dans la galerie des marbres que dans celle des monuments funéraires. La céramique (Tanagra et Myrina - la collection sans pareille des vases, donnent de précieuses indications sur le jeu des instruments anciens et leur participation à la vie publique. Il y a enfin, quelques spécimens d'instruments d'ivoire et de bronze qui complètent les images données par le marbre et la poterie.

Cette brève nomenclature soulève le problème des instruments vraiment grecs et des influences égyptiennes ou asiatiques en Grèce. En premier lieu existe-t-il un instrument inventé en Grèce, une création qui ne doive rien à ses voisins de l'est ou du sud? Pour peu qu'on ait examiné les reproductions d'instruments et de scènes artistiques de l'Ancien ou du Nouvel Empire égyptien, ainsi que celles des Assyriens, des Syriens-Chaldéens, des Hittites, on ne peut qu'éprouver une certaine hésitation à se montrer catégorique et déclarer que tel instrument est purement asiatique, égyptien ou grec. Que la lyre ait été l'instrument de prédilection des Hellènes, déjà avant les guerres médiques du Ve siècle av. J.C., qu'elle fut l'emblème d'Apollon ou d'Orphée, n'est pas la légende en attribue la découverte à Hermès, cela l'histoire nous l'a appris et nous savons la faveur qui entoura cet instrument à cordes chez les Anciens. De même, nous connaissons le rôle prépondérant tenu par l'aulos antique, nom générique qui comprend aussi bien les instruments à anches, dont sont pourvus nos hautbois et clarinettes d'aujourd'hui, que ceux sans anches, comme nos flûtes modernes. Les premiers seraient les vrais suloi, les autres des synges. Si l'on déduit le fait que les suloi furent importés d'Asie en Grèce, le seul instrument authentiquement national serait la lyre. Les représentations de lyres que l'on a l'occasion d'examiner au Musée National, sont celles de la lyre à sept cordes, même à des époques où les instruments à multiples cordes avaient déjà pénétré dans le pays. Il y avait certainement dans l'esprit conservateur des Grecs, une volonté caractéristique à conserver intact un élément purement national. Mais à côté de la lyre et des suloi adoptés comme instruments nationaux, que d'autres dont il y aurait lieu de parler. Précisément, dans la troisième salle du musée, celle où l'on admire le bel Hermès d'Andros, se trouvent trois bas-reliefs découverts à Mantinée par M. Fougeres, instructifs au plus haut point. On pourrait appeler cet ensemble le combat artistique de Marsyas et d'Apollon. Selon la légende, Marsyas, satyre, paysan ou compagnon de Cybèle, suivant la tradition qu'on empruntera, aurait importé la flûte de Phrygie en Grèce et aurait tenté de l'opposer à la lyre nationale. Ayant défié Apollon en un tournoi musical, le dieu aurait eu raison de son rival, la lyre l'aurait emporté sur la flûte, et Marsyas, attaché à un pin, fut écorché vif. Le monument du musée nous montre Apollon assis, sa lyre à la main, écoutant Marsyas souffler dans une flûte double. Entre eux, il se clavérait un couteau, prêt à punir l'audacieux concurrent d'Apollon. Plus loin, les Muses - sans doute les juges du tournoi - prennent part à l'action, récitent des vers ou dirigent d'un instrument à cordes. On pouvait voir jadis, sur l'Acropole d'Athènes, comme aussi à Delphes et plus tard à Rome, des peuples inspirés de cette lutte entre la tradition grecque et l'invasion étrangère, personnifiée par Apollon et Marsyas.

Sur un des bas-reliefs, une des Muses joue d'un instrument. On ne voit qu'exceptionnellement figurer sur le monuments de l'antiquité

bas-reliefs ayant été attribués à Praxitèle, remontent par conséquent au IVe siècle avant l'ère chrétienne. Il s'agit évidemment d'un instrument à cordes pincées ~~\*\*\*\*\*~~ Non avec les doigts, mais avec un plectre. Il est d'autant plus surprenant de le voir figurer sur le monument décrit, qu'Apollon, personnifiant les droits nationaux, les Muses devraient se servir uniquement d'instruments du pays et non d'instruments importés comme celui en question. Il se peut aussi qu'il ne s'agisse pas de Muses, mais simplement d'une suite de Marsyas, dont la lyre grecque tenue par Apollon aurait eu facilement raison. Le dit instrument n'est ni lyre ni cithare qui n'est qu'une variété de la lyre et qu'on croit être de provenance asiatique, mais un instrument à long manche, sorte de guitare, ou mieux encore de luth. Nous entrons avec lui, dans la série d'instruments à cordes, autres que la lyre et la cithare, instruments importés alors de l'étranger et auxquels on pourrait ~~se~~ joindre aussi les instruments à vent, autres que les auloi. La liste en serait fort longue. Qu'on sache pourtant qu'on trouve dans l'Egypte du Nouvel-Empire, une guitare avec plectre (de plectron, ergot de cor, s'peron), ce qui nous reporte à plus de mille ans av. J.C. L'instrument serait alors une pandoura que le grammairien grec Pollux attribue aux Assyriens et connue des Grecs depuis le cinquième siècle av. J.C. Ce point troublant de la pandoura antique viendrait de la dimension inusitée du manche. A quoi pouvait bien servir un manche de cette longueur? Le luth, la guitare, la mandoline, en un mot, tous les instruments à manche, permettent de diviser la longueur des cordes au moyen des doigts de la main gauche et, en raccourcissant de la sorte la longueur totale de la corde, de produire des sons de hauteur variable. Mais l'art ~~qui~~ ne connaissait ~~pas~~ que des instruments dont les cordes se touchaient à vide, c'est-à-dire, qui ne donnaient qu'un seul son par corde. La seule explication plausible, serait une question d'esthétique, le goût d'avoir un instrument à aïdre plus élancée et dont on retrouve de très nombreux spécimens chez les Anciens. Le nom et la forme de l'instrument se sont transmis à l'Europe entière, la pandora espagnole, la pandurina italienne, le pandore ou bendocer anglais du XVIIe siècle, dérivent de celui auquel nous venons de prêter attention, avec cette différence qu'on divisait la longueur des cordes au moyen des doigts, comme cela se pratique sur la mandoline et la guitare. Il est du reste probable que ces deux instruments sont aussi des transformations de l'antique pandoura.

\* \* \*

En m'engageant à parler des instruments de musique reproduits sur les trésors d'art du Musée National, et en examinant quelques fragments d'instruments authentiques, j'entreprenais une tâche singulièrement complexe. En effet, les sources auxquelles nous nous référons sont si nombreuses, qu'on ne peut en parler en si peu de lignes. Bornons-nous à ne donner ici que de simples impressions et non une étude qui mériterait d'être plus approfondie.

Je continue à croire, ainsi que je le disais ~~\*\*\*\*\*~~ plus haut, qu'en luttant contre l'invasion d'instruments de musique exotiques, la Grèce antique s'efforçait de garder intact son sentiment national. Le sentiment conservateur des Grecs du continent est certain. Un passage de la "Politique" d'Aristote prouve combien l'élite de la société repoussait l'emploi d'instruments étrangers, spécialement au cinquième siècle av. J.C., après les guerres médiques. Les reproductions d'instruments anciens, à cordes du musée, n'offrent guère que des lyres à sept cordes, quoique l'usage d'instruments semblables, importés d'Asie, plus riches et agrémentés d'un plus grand nombre de cordes, ait été d'un usage courant dans le pays. On sait que le nombre sept était entouré d'une véritable vénération dans les cultes antiques. La lyre à sept cordes est celle qu'on voit entre les mains d'Orphée, de Dionysos, d'Apollon, des Bacchantes, des satyres, des Muses. Exceptionnellement on voit parfois Apollon tenant une cithare, en sa qualité de chef des citharèdes. Mais la cithare était d'origine asiatique, et malgré son emploi dans les agones, elle était moins répandue que la lyre. Le progrès consistant à ajouter à la lyre une huitième corde, puis une neuvième, une dixième, onzième et douzième corde, paraît aux contemporains de ces innovations -Platon, Aristote- signe de relâchement du caractère national. Très curieuses sous ce rapport, sont les découvertes de l'École Allemande, à Mendl, dans une tombe à couple, en 1879. Au milieu de quantité d'objets, également des

fragments de lyres d'ivoire qu'on a tenté de reconstituer avec du plâtre et qui sont placées dans la première salle mycénienne du musée. L'attribut de ces instruments réside dans la belle décoration en relief, malheureusement bien abîmée, des montants et de la basse. Le cadre étroit, aménagé pour recevoir les cordes et la large base, laisseraient supposer qu'il s'agit de pièces décoratives, placées dans une tombe et non pas de lyres dont on jouait réellement. Ce serait les seuls spécimens de lyres parvenus jusqu'à nous et qu'on doit alors placer à côté de la seule cithare authentique du British Museum de Londres.

Par contre, les auteurs anciens parlent de quantité d'autres instruments à cordes connus des Grecs, barbiton, psaltérion, trizonon, pectis ou magadis, sambuque, lyre phénicienne, epadix, épigone à quarante cordes, etc., etc. De tous ces instruments, je n'ai vu, dans une vitrine des antiquités prémycéniennes provenant d'objets trouvés dans les Cyclades, qu'une petite statuette fort curieuse, bien connue des historiens, sous le nom de "harpe de Kéros" et qui remonterait à 3000 ans avant l'ère chrétienne.

L'instrumentiste assis, joue d'une harpe qui offre ce trait fort rare, d'avoir trois côtés recourbés formant un cadre fermé. L'instrument est évidemment antérieur à l'hellénisme et sans doute, d'inspiration assyro-chaldéenne. L'usage d'instruments à cordes rappelant le harpe, n'était pas étranger à la Grèce. Les magadis à vingt cordes, dont parle Anacréon et Sappho, s'harmonisaient admirablement avec les goûts asiatiques de la cour de Samos. Celle que les Grecs appelaient la dixième muse, Sappho, figure au musée, sur un très beau vase à figures rouges, d'une finesse inouïe, où l'on peut même relever le texte poétique qu'elle tient entre les mains: "Bonne! je vais commencer de nouveaux chants aïeux....", tandis qu'une des trois jeunes filles qui l'entourent, pince de la lyre, véritable lyre à sept cordes, rappelle celle d'Hermès et non la lyre à forme de cithare et souvent représentée sur les monuments du musée. Quantités de scènes diverses, bacchantes, cérémonies nuptiales, épisodes musicaux, offrent à nos yeux des reproductions d'instruments où la lyre et la flûte prédominent.

Ce que les Anciens appelaient du nom générique d'auloi, ne correspondait pas à la flûte de nos orchestres modernes, mais plutôt à l'obolone, à un instrument à anche du type des hautbois, clarinettes et bassons. L'anche est construite de préférence en roseau; c'est une languette que l'instrumentiste tient entre les lèvres et qui, par ses vibrations contre la paroi de l'instrument, prise en battements réguliers la soufflé de l'exécutant. La flûte actuelle n'a pas d'anche, c'est un instrument "à bouche" qui se joue donc directement par la pression des lèvres. On se demande si les Grecs connaissaient ce genre d'instrument, quoique le musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles possède quatre flûtes gréco-romaines, rappellent les flûtes d'aujourd'hui, et que le British Museum en ait une provenant d'une tombe vidée entre Athènes et Elis, par Lord Elgin, au siècle dernier.

Précisément, dans une salle contenant des monuments funéraires, à côté de sistras authentiques, on voit, des débris de quelques instruments à vent, en bronze, des auloi, en trop mauvais état pour nous apprendre quoique ce soit de nouveau sur la pratique instrumentale des Anciens. Plus intéressant, près de la harpe de Kéros, dont il est fait mention plus haut, se trouve une statuette d'un joueur de flûte double. Le terme habituellement employé de nos jours, de flûte double, concerne un instrument à deux tuyaux, tandis qu'il s'agissait jadis réellement, de deux flûtes ayant chacune son embouchure et son anche. Lorsque ces auloi avaient la même dimension, on les disait isauloi, et inoisauloi lorsque les tuyaux étaient de dimension différente. On croit généralement qu'un des auloi jouait la mélodie, l'autre se contentait de donner une simple tenue, à moins de redoubler la mélodie à l'octave. Mais il n'y a, ~~pas~~ dans cette ~~interprétation~~ interprétation, qu'une simple hypothèse, les textes anciens ne nous renseignent qu'imparfaitement à ce sujet. La famille des auloi comprenait de nombreux représentants de plus ou moins d'étendue. Une innovation venue d'Asie, consistait à faire entendre des instruments différents, soit deux espèces d'auloi, soit en joignant une cithare à un auloi. Ce fut l'origine du mot synaulie qui désigne de nos jours en grec, une manifestation artistique, synaulia, qui signifie concert.

Lorsque l'on aurait signalés les sistras, les tambourins, les cymbales, les

crotales et aussi l'usage de la trompette et d'une sorte de cor qui était plutôt une corne à bouquin, on pourra se rendre compte de l'étonnante diversité de la grande famille instrumentale connue des Grecs de l'antiquité.

P.S.-M. Maurice Emmanuel, dont on connaît la compétence en matière de musique grecque antique, m'écrit, à la suite de mon interprétation du bas relief de Marsyas, les lignes suivantes. "Je ne suis pas aussi convaincu que vous de la non-existence des instruments à manche, où les doigts exerçaient une pression sur les cordes. Le bas relief de Mantinée \* au Louvre, en une statuette de Tanagra, non une réplique, mais une sorte de commentaire et de confirmation; et les textes-entre autres de Pausanias-qui décrivent des instruments à 3 cordes seulement, employés par les Grecs à l'époque hellénistique et même antérieurement, ne laissent guère de doute sur la faculté qui était conférée, par l'organisme instrumental, de produire autre chose que 3 sons. Je me souviens de m'être jadis posé cette question, dont je vous signale l'intérêt".

(Le "Messager d'Athènes" 1932.-Le "Monde Musical" Paris, 1932, illustré.

Voici deux dimanches consécutifs où nos concerts symphoniques n'ont attiré qu'un public restreint, alors que l'autre jour, tant à la répétition générale qu'au concert même, toutes places, jusqu'au moindre strapontin, étaient occupées. Il est vrai que Mme Lotte Lehmann figurait au programme et qu'à Athènes comme un peu partout ailleurs, le public ~~affluait~~ affluait selon l'appréhension du ou de la soliste. Pourtant cela ne devrait pas être. Un concert d'orchestre semble en premier lieu destiné à faire entendre des œuvres symphoniques. Les solistes ont leurs récitals et s'ils prennent part à un concert symphonique, ils ne devraient venir qu'en second lieu, comme une sorte d'agrément, d'agréable diversion. L'objectif d'un concert d'orchestre est de la sorte faussé, plus encore lorsqu'on demande à une cantatrice de se présenter avec des airs d'opéras. La soliste a beau être Mme Lotte Lehmann, on préférerait l'applaudir à la scène dans Oberon ou Fidelio, dont nous venons d'entendre deux airs, admirablement interprétés. Nos regrets sont d'autant plus vifs de les avoir entendus au concert, surtout à un concert symphonique. Détéché ou découpé en tranches, ces fragments d'opéras rassemblent à une statue dont on offrirait la tête, un bras, parfois un doigt seulement. Les auditeurs du dernier concert ne semblaient pas partager ces scrupules et je pense que Mme Lehmann, pour répondre au désir de la salle, fit près d'un kilomètre de footing, en réponse aux applaudissements d'un public mécontent. Direi-je que ma joie fût cependant plus complète aux deux récitals de l'éminente cantatrice?

Dès qu'on prononce le mot lied, on évoque ce romantisme allemand dont aucun artiste ne peut approcher sans émotion et qui rappelle l'Allemagne de Goethe et de Schiller. Le matérialisme, à la suite de la guerre de 1870, s'est encore aggravé après la défaite allemande de 1918. Le mot d'ordre des musiciens est devenu, pierre à l'émotion, au sentiment, aux réactions psychiques autres que celles créées par des valeurs dynamiques. Quelle transformation de cette âme allemande que nous avons tous aimée, et quel fossé la sépare de celle d'aujourd'hui!

Le lied de Goethe a pour source la Volkslied, la chanson populaire, anonyme, telle que le peuple la connaît. Avec une Heideck charmante, tout à tour, le paysan, le meunier, la bergère, l'amoureux racontent ce qu'ils ont sur le cœur. Cela ne suffirait certes épus pour donner l'impartialité à un genre littéraire dépouillé de tout apprêt; seul un puissant génie pouvait, d'un coup d'aile, transporter dans les sphères élevées de la pensée, le candeur d'un simple chanteur de village. Parmi les innombrables poètes allemands inspirés par la chanson populaire, Goethe est bien le plus majestueux. A son appel sont accourus ces génies de la musique, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Carl Loewe, Robert Franz, Liszt, Brahms, Hugo Wolf, pour ne mentionner qu'une partie de ceux qui firent chanter la muse de l'auteur de "Faust". Il y aurait cependant lieu d'admettre une évolution importante entre ces compositeurs de tendances différentes et ce sera là, la seule remarque à adresser au programme du premier récital, ce mélange arbitraire qui plaçait Brahms avant Schubert et Schumann. Par contre, lors de sa réapparition en public, la cantatrice lui offrirait par ordre chronologique, quelques aspects de la chanson populaire, mais, bien entendu, sans indiquer le nom des poètes, car il reste convenu que seule la musique importe, le poème étant un esclave qu'on immole sur l'autel ~~sonore~~ sonore, que je voudrais entendre les chanteuses faire l'éducation du public, lire les poèmes avant que de les chanter. Ce ne serait pas très compliqué et pourrait démontrer à tant d'ignorants que la voix n'est pas seule reine du chant, qu'un texte a souvent une importance et une beauté égales à la ligne mélodique.

Il entre, dans l'art de Mme Lehmann, une eurythmie profonde, faite de l'organe vocal, de la noblesse d'attitude, de la mobilité de la physiologie. Tant de cantatrices ne chantent qu'avec le jeu des lèvres, qu'à voir et à entendre Mme Lehmann, on éprouve de toutes autres émotions. Pas un trait de son visage qui ne contribue à rendre plus étroite, la communion entre l'estrede et la salle. Pourtant, au premier abord, on est un peu surpris de son école, si différente de la française et de l'italienne. La voix dans la gorge donne un timbre une résonance un peu assombrie, mais si humaine, qu'on en arrive à admirer ce qui, chez une autre, passerait pour un défaut. Et l'on ne sait ce qu'il

50  
fait le plus applaudir, cet art du chant sans affecterie, sans nombre de cabotinage, tout entier concentré dans la vie intérieure de la musique, conservant à Schubert son intimité et à Schumann son amertume. Cette merveilleuse faculté ~~de~~ d'interprétation a aussi le don de transformer tout ce qu'elle touche. La plus banale mélodie, ou devenue ainsi par la faute d'amateurs enthousiastes, sort transfigurée avec Mme Lehman. Telle la Sérénade de Schubert, entendue ~~pour~~ pour violon, mandoline ou trompette, réapparaît miraculeusement déceée. La cantatrice pourrait tout aussi bien chanter des gammes, des arpèges ou "Au clair de la lune", ce serait toujours beau. De telles ~~conditions~~ sont autant de leçons pour nos nombreux chanteurs et cantatrices, trop exclusivement attirés par l'importance de la voix, des morceaux à effet, parsemés de points d'orgue et qui me paraissent l'abomination de la désolation.

(Athinaïka nca".Athens,1931)



VIRTUOSES OU INTERPRETES?

Ces dernières années nous ont valu l'audition de quelques artistes de premier plan, Cortot, Thibaud, Huberman, Schnabel, J. Aubert, Rubinstein, Heifetz, Lotte Lehmann, j'en passe et des meilleurs. Il n'est pas difficile, en écoutant ces maîtres du clavier, de l'archet ou du larynx, de discerner ceux d'entre eux qui se bornent à la pure virtuosité et ceux qui mettent la virtuosité au service du compositeur. Cela pose le problème du virtuose ou de l'interprète.

A première vue, il semble que tout artiste est un interprète, du moment qu'il se place entre le compositeur et le public, ce qui correspond en quelque sorte à la traduction littéraire du mot. Il y a évidemment interprète, un automate. Celui de "L'Anglais tel qu'on le parle" est un fantoche, un automate plus ou moins précis, plutôt moins, dans le cas présent, que plus. En art, le mot a pris un sens moins limité à la recherche exacte de la fonction. En sculpture, p. ex., il y a des différences visibles entre Phidias, Thorvaldsen et Rodin. Le sculpteur d'ancien était un remarquable virtuose sans beaucoup d'âme, un admirable technicien, plus cérébral qu'émotif. Les artistes grecs étaient beaucoup plus chers, avec leur idéal borné par l'interprétation physique de la besogne plastique. Tout cela n'en constituait pas moins de l'art immobile, tandis que Rodin, tout comme un futuriste mais autrement, créait le mouvement dans l'immobilité et la pensée dans l'attitude. J'admire trop l'art grec, pour ne pas signaler dans ce même ordre d'idées, l'Athènes pensive du Musée de l'Acropole ou l'étonnant petit jockey de bronze du Musée National d'Athènes. Nous voici donc en présence d'interprètes dans le sens large, élevé et noble du mot, laissant à Thorvaldsen sa froide virtuosité.

En musique, l'interprète est aussi exceptionnel que dans les autres arts. S'en trouverait-il une dizaine dans l'univers, que ce serait encore beaucoup, de ces interprètes à la hauteur des génies qu'ils se chargent de traduire en langage sonore. Quant aux virtuoses ils sont légions, jusqu'à des enfants en nombre effrayant qui se jouent des pires difficultés techniques. Le véritable ~~virtuose~~ supprime l'effet extérieur, la vitesse ridicule, à la mode aujourd'hui, le point d'orgue extravagant, l'ut de poitrine et le mi suraigu du soprano, lance en coup de point à la figure de l'auditeur. Cette ardeur fait naturellement recette et ne serait pas absolument à dédaigner, si on n'en abusait pas. Liszt fait sans doute figure d'exception, quoique sa virtuosité transcendante fascinait plus que ses interprétations. Lorsque'il jouait Chopin ou Schumann, on s'accrochait à lui reconnaître une maîtrise jamais égale, tout en déclarant que ce n'était pas absolument Chopin ou Schumann. Malgré toute son admiration pour Liszt, Schumann préférait entendre sa femme Clara exécuter ses œuvres. L'illustre pianiste hongrois bouleversait la musique de Schumann, Clara lui rendait sa pensée intime. Le premier accaparait à son profit le bien d'autrui, la seconde pénétrait le demeure secrète du compositeur, mettant sa sensibilité au service du maître. Il est de ces tempéraments ardents qui ne peuvent s'empêcher d'imposer leur personnalité à tout ce qu'ils touchent, cela peut être genial s'il y a rencontre sympathique, mais tombe à côté en cas contraire.

Nous songions à ces mouvements complexes des artistes, on écoutait, à peu de jours d'intervalle, Cortot puis Thibaud. Tous deux sont célèbres à juste titre, car il semble impossible de jouer avec plus de charme que ne le fait le grand violoniste français, et il est peu de pianistes qui puissent être comparés à Cortot. Il ne s'agira donc pas ici de critique, mais bien d'un examen de tendances différentes. Thibaud s'accorde parfois admirablement avec l'œuvre exécutée, p. ex., la "Fantaisie espagnole" de Lalo, et c'est ce même Thibaud qu'on retrouve lorsqu'il joue la sonate en ut mineur de Beethoven. Il s'y montre certes, délicieux et cherant, alors qu'on voudrait qu'il fut simplement beau. Beethoven prend des douceurs allongées à la Massenet, entre ses griffes et ses hurlements libérateurs; Beethoven apparaît "à travers" Thibaud, alors qu'on voudrait voir Thibaud à travers Beethoven. Il diffère ainsi nettement de Cortot, plus sèle, plus curieux d'aller explorer le trésord du pourquoi, de l'œuvre et du compositeur exécutés.

On saisira mieux encore l'importance du mot interprétation, en se référant à la sonate de Chopin, jouée par Cortot, celle que Rubinstein ~~interprète~~ surnommeit le "pneumade la mort". L'édition, chez Senart, de cette œuvre, dans le rôle

vision de Cortot, forme le meilleur plaidoyer qu'on puisse imaginer, pour définir ce que peut être une interprétation entre les doigts d'un véritable interprète. Les commentaires qui accompagnent cette édition sont le fruit d'une étude à laquelle on voudrait voir tous les pianistes astreints. Quand se résoudra-t-on, dans les conservatoires, à analyser les œuvres exécutées, à examiner la contexture harmonique des motifs, la forme, le phrasé? On rencontre encore des élèves qui, tout en jouant du Chopin, ignorent qu'il est décédé! Le travail cérébral n'est-il pas aussi important que le travail d'agilité?

Dans cet ordre d'idées, un chef d'orchestre est sans doute le musicien qui assume la plus grande responsabilité dans le débat ~~musical~~ exposé dans cet article. Les concerts symphoniques sont des champs d'expériences qui amènent parfois des surprises. Nous avons souvent dit notre sentiment sur l'étonnante sensibilité de M. Mitropoulos, ses dons irrésistibles de conducteur. Cela ne nous empêchera pas ~~de lui reprocher~~ de faire certaines réserves sur ses interprétations par trop personnelles. Dernièrement, M. Mitropoulos dirigeait la symphonie dite "militaire" de Haydn. Le "menue" est une chose exquise, fine et "mauve" comme le vent ce mot français, puisque cette danse est originaire du Poitou. Grande fut notre surprise de le voir prendre des inflexions "à la viennoise", avec de ces rallentandos préparant le départ du motif principal, selon les bons principes des valse de Strauss. Il s'agit là d'une interprétation personnelle qui n'en constitue pas moins une faute de goût, comme en commettent chaque jour, nombre de chefs qualifiés. Les transpositions à l'orchestre, d'œuvres de Bach, de Beethoven-piano ou orgue, les "améliorations" apportées aux partitions de Rameau, l'art d'affubler Scarlatti et Couperin, d'un revêtement orchestral, tout cela est-il digne d'un interprète simplement honnête? Que Bach ait transcrit des concertos de Vivaldi, fort bien, mais il y a loin de cet exemple à une orchestration monotone dans le sens quantitatif d'une fugue de Bach, p.ex., avec timbales et cymbales!

Le respect de la pensée des maîtres disparus est ~~plus~~ plus rare qu'on ne se l'imagine. On voudrait le voir enseigner aux jeunes artistes, au début de leurs études. La plupart des conservatoires sont, malheureusement, comme les traditions, ils n'aiment guère les affaires et les initiatives les épouvantent! Alors place aux iconoclastes et demandons avec les futuristes, la disparition du Parthénon! Comme si, d'admirer l'Acropole empêchait d'être séduit par l'aviation!

(Peitharchia, Athènes, 1930)

La critique est une arme à deux tranchants. Admirable objet de progrès, par l'élimination d'erreurs, dans l'histoire, la science, la politique, la critique devient un objet de décomposition entre les mains de la majorité de ceux qui se croient des sages, créent ou défaisent les valeurs à leur guise. En matière musicale, il faut du reste distinguer la critique basée sur l'histoire et la technique, et l'autre qui importe n'importe qui—parfois aussi une dame—à donner sa petite opinion sur les événements artistiques quotidiens. Cette dernière fonction n'existe que depuis l'apparition de la presse d'information, native et d'actualité, ou l'on bâcle des impressions, dans la trépidation des moteurs, au milieu de l'agitation d'une rédaction atteinte aux sigillies du cadran. Sans doute ne faudrait-il pas prêter trop attention à ces chroniques journalières, tendancieuses et subjectives. Elles émanent souvent de musiciens qui ont manqué leur carrière et qui s'en prennent aux autres de l'insuccès de leurs desirs. On songe involontairement à ce vers de Millevoys,

La critique des sots est l'encens du génie....

et l'on se prend à regretter que les universités ne possèdent pas de chaire de critique, qui pourrait être réunie à celle d'esthétique, puisque la critique s'efforce de rechercher la beauté et la vérité.

Nous reviendrons sur la critique superficielle qui est celle des quotidiens, et je tâcherai de dire ce qu'elle devrait être pour ne pas sembler tout à fait inutile. Considéré sous l'angle journalistique, le mot critique a perdu presque toute vertu, ce n'est plus qu'une misérable fille qui appartient au premier venu. Pourtant le passé de la critique est rempli d'enseignements. J'entends la critique générale et non seulement artistique. Elle devrait servir de guide, éclairer la route de ceux qui forment l'opinion. Ne disposant pas de place suffisante pour refaire ici l'histoire de la critique, reconnaissons cependant que les anciens, Platon, Aristote dans sa "Poétique" et sa "Rhétorique" ont pratiqué la grande critique. Ce sont des modèles d'analyse visant l'art, la poésie dramatique, l'éloquence, sans doute d'ordre philosophique, car ce ne sera qu'à partir de l'école d'Alexandrie que nous aborderons la critique érudite et philologique, celle que mit en honneur le père de la critique, telle que nous en parlons aujourd'hui, Aristarque de Samothrace, directeur de la célèbre bibliothèque d'Alexandrie. Son édition d'Homère reste un modèle de rétablissement scientifique. On sait que le terme d'aristarque, désigne en français, un critique un peu sévère et parfois pédant. Il est évident que la critique littéraire n'est pas la critique musicale, mais celle-ci peut s'inspirer des méthodes de celle-là, en y apportant une âme dépourvue de préférences et de préventions personnelles.

La critique peut-elle être tout à fait indépendante, au milieu d'une presse, chaque jour menée plus commercialement? Tout se paye aujourd'hui, l'annonce d'une œuvre nouvelle, le compte-rendu de l'exécution, la biographie du compositeur, le nom de la maison qui habille l'actrice, celui qui lui fournit ses parfums, ses bas, etc. Cela peut aller loin. Les artistes étant souvent vaniteux et le public se montrant friand de ce genre de littérature, on conçoit que d'autres s'en nourrissent. Ce n'est même plus de la critique mais du parasitisme, alors que la critique devrait se libérer de toute influence. La critique la plus indépendante ne l'est ~~pas~~ jamais totalement, pris dans le filet d'impondérables qu'il n'aperçoit pas lui-même. Voici une cantatrice qui chante une de ses compositions, voici la femme d'un ministre qui se fait séduisante et plaide en faveur d'un violoniste, voici le chef d'orchestre qui peut vous flanquer dehors au moindre mot désobligeant, voici... Cela aussi peut aller loin sans négliger l'humeur du critique, son estomac, son cœur et toutes les variations de température auxquelles il n'échappera pas!

Je crois bien que le Mercure de France, le premier, en 1672, ouvrit une rubrique musicale. Combien la lecture de ces ancêtres est instructive, que d'erreurs, de préjugés, de faux jugements, à croire que les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles sont aussi le 20<sup>e</sup>! Voir—on l'opinion de Rousseau sur son illustre collègue Rameau?—.... une harmonie trop chargée de la part de toute expression; c'est pour cette raison que toute la musique sortie de l'école de Rameau, n'est que du bruit sans effet...". Malheureux Rousseau, la haine et l'igno-

rance obscurcissent sa vue. Beethoven ne fut pas mieux servi par la critique allemande et de fut certes en France qu'on rendit le plus juste hommage, de son vivant, à son génie. L'organe musical qui faisait, vers 1800 autorité en Allemagne et en Autriche, l'Allgemeine musikalische Zeitung de Leipzig, insérait des jugements ahurissants. Un collaborateur qui s'est procuré une des sonates de piano de Beethoven, ne disait-il pas "L'ensemble est savant, hérisssé de difficultés, mais on voudrait plus de méthode pour atteindre l'intérêt; au lieu de cela l'auteur recherche les modulations extraordinaires et se plaît à entasser difficultés sur difficultés, ce qui ôte tout plaisir et toute patience pour les travailler. Un autre critique a déjà adressé les mêmes reproches à M.B., et nous sommes d'accord avec lui. Cependant ce travail ne doit pas être entièrement rejeté; il a son mérite et peut servir pour l'enseignement des pianistes d'une certaine force...."

Carl-Maria von Weber, le compositeur délicat d'Obéron et d'Euryanthe, envoya au début du siècle dernier, au Morgenblatt de Stuttgart, des appréciations qui paraissent sorties de la plume d'un amateur à courte vue. Et cependant Weber avait du génie! Dans la même Allgemeine musikalische Zeitung on pouvait lire cette énormité, après une audition de la neuvième Symphonie, que, dans cette œuvre "...la musique marchait non plus avec les pieds mais sur la tête. La dernière phrase est le chant des damnés précipités au ciel; on dirait que les esprits des abîmes célèbrent des réjouissances. Notable erreur d'un maître atteint d'une surdité complète...." A quoi l'on pourrait ajouter, que le plus sourd des deux n'est pas celui qu'on pense.

La critique journalistique avant de nos jours prit des proportions considérables, on pourrait passer de Beethoven à Wagner, à Debussy, à tant d'autres, qu'on aurait devant soi une montagne de jugements hâtifs, d'erreurs lamentables, de quoi faire prendre la critique en aversion, si quelques maîtres ne relevaient par leur bon sens, foi et leur science, un genre tombé si bas. Ceci fera l'objet d'un prochain article.

\* \*

Le nom de M. Albert Thibaudet n'est pas inconnu des lecteurs de cette revue, peut-être même a-t-il été questions de lui, à l'apparition de sa Physiologie de la critique? Je m'excuse si la chose m'a échappé, comptant sur l'intérêt du volume pour en reparler une seconde fois. M. Thibaudet est depuis plusieurs années, professeur à l'Université de Genève, il est reconnu comme un des maîtres actuels de la critique. En effet, sa documentation est prodigieuse et ses opinions n'empruntent rien à l'improvisation. Je n'aurais qu'à lui reprocher à lui adresser, un certain chauvinisme qui l'indispose contre les étrangers qui n'ont pas cru devoir former leur esprit dans l'atmosphère de Paris. Ses études sur Amiel sont typiques à cet égard, mélange de critique et d'ironie contre les protestants, les puritains, la "gründlichkeit" germanique, bref contre tout ce qui n'est pas vertu française.

Je veux donc revenir à la Physiologie de la critique, certains traits qui peuvent fort bien s'adapter à la critique musicale, puisque l'ouvrage de M. Thibaudet vise la critique littéraire. Il faut constater en premier lieu, l'état d'infériorité des musiciens qui n'ont pas, comme les écrivains, des centres d'études formant des maîtres qualifiés. A part de rares chaires d'histoire de la musique, dans quelques universités, les musiciens n'ont à leur disposition que les cours données dans les conservatoires. Celui d'histoire de la musique est peut-être le moins suivi de tous les cours, pour la bonne raison que les élèves se fichent pas mal de savoir si le chant grégorien dérive de la musique byzantine ou d'autre chose. A quoi bon alors tenter d'enseigner également la physique, l'esthétique, la philosophie? Le musicien qui essaiera de franchir les bornes de l'ignorance, ne sera jamais qu'un autodidacte. Lorsqu'il aura brassé les énormes connaissances que comporte l'évolution de la musique, il aura acquis la base nécessaire pour exposer ses opinions, classer les œuvres nouvelles, juger leurs tendances et se hasarder à établir un pronostic. C'est là ce qu'on pourrait exiger d'un critique professionnel, où le goût personnel n'est pas absolument nécessaire, mais bien de larges emprunts à l'histoire, un solide bon sens, beaucoup de métier et de l'honnêteté. Il faut croire que cela n'est pas courant, à voir ce que nous ont réservé les littérateurs musiciens. Il existe des Histoires de la Musique, une Encyclopédie de la musique, qui se rapprochent davantage de dictionnaires, sans en avoir la précision, que d'ouvrages de sci-

ne critique. Qui nous donnera le pendant des Causeries du lundi et des Nouveaux lundis de Sainte-Beuve? Ce qui s'en rapproche le mieux, sont les ouvrages de Romain Rolland Musiciens d'autrefois et Musiciens d'aujourd'hui. Ce n'est pas toute la musique, c'en est une bonne partie.

La critique ainsi comprise, offre cependant le défaut de n'être exclusivement basée que sur le passé, elle fait office de bon bibliothécaire qui classe ses produits alors que les contemporains se pressent à la porte. Il n'y a pourtant que cette critique-là qui a des chances de survivre. L'autre critique, la critique journalistique n'étant pas destinée à être réelle. A quoi sert-elle? A-t-elle quelque utilité? Certes, la critique quotidienne pourrait avoir sa raison d'être, car, tandis que la critique professionnelle, ou critique classique, s'occupe du passé, la critique journalistique, ainsi que le dit fort explicitement M. Thibaudet, "porte sur un monde (remplissons "littéraire" par "musical") musical présent, où le tri n'est pas fait. Et sa fonction est de ~~sentir~~ sentir, de comprendre, d'aider à se formuler le présent, mais non de faire le tri dès maintenant ni de se placer au point de vue du passé. Le tri, il se fera tout seul. Il n'y a pas besoin d'aider les hommes à mourir. Mais il faut une sage-femme pour laisser à naître, des femmes sages pour les aider à vivre, des médecins pour retarder leur mort. Si vous n'aidez pas à naître, à manifester toute la riche matière du présent, de présent risquera de s'écher en partie dans sa graine".

quel sera le moyen le plus sûr pour opérer ce diagnostic plein de sagesse? Car enfin, la critique au jour le jour doit en somme, résumer les impressions du public, ou, mieux encore, permettre aux lecteurs de retrouver leurs impressions imprécises, sous une forme définie. Ceux qui assistaient au spectacle dont il sera fait mention, s'écrieront alors qu'ils ont une critique épatant, et ceux qui n'y étaient pas, ramportent de leur lecture une opinion moyenne qui est peut-être le juste milieu entre l'erreur possible et la vérité. Sainte-Beuve, que cite M. Thibaudet, assure dans un lundi, que "la vraie critique de Paris se fait en causant". Plus loin, ne dit-il pas aussi: "Le critique n'est que le secrétaire du public, mais un secrétaire qui n'attend pas qu'on lui dicte, et qui devine, qui démaie et rédige chaque matin la pensée de tout le monde".

Tout le monde, c'est évidemment beaucoup dire, une élite, oui, car, dans le domaine artistique - sinon dans le domaine politique - l'élite ~~est~~ constitue l'Opinion. Il est également vrai que, si la critique est la même un peu partout, la façon de s'en servir variera selon les latitudes. Il ne vient d'ailleurs, je pense, à l'idée de personne, de s'adresser au public de Paris, de la même manière qu'à celui de Berlin, de New-York ou d'Athènes. Et encore, avec la différence de goûts, les opinions diffèrent les climats. Une discussion sur ce sujet nous mènerait trop loin, contentons-nous pour aujourd'hui de trouver la fonction de critique aussi complexe que multiple.

(Peitarchia et Athina Yka Néa. Athènes, 1931)

Ce n'est pas le récit des voyages de Wagner en France que j'entreprends ~~de décrire aujourd'hui~~, mais plutôt une rapide inspection d'influences réciproques, d'une part, de la France sur Wagner, d'autre part, de l'illustre compositeur sur le public et les musiciens français.

La fascination exercée par Paris sur le commun des mortels, s'exaspère encore lorsqu'il s'agit d'artistes. Depuis Rousseau, Lulli, Gluck, Grétry, tant d'autres aussi, désirèrent trouver à Paris la consécration de leur talent, Meyerbeer, Liszt, Paganini, Chopin, César Franck. De nos jours, la mosaïque est encore plus complète, faite de Polonais, Russes, Belges, Suisses, Roumains, Grecs, véritable tour de babel, d'où la trompette de la renommée lance sans arrêt, génie sur génie à la face de l'univers attentif. La plupart de ces gloires sont éphémères. Nées au siècle de la vitesse, elles disparaissent aussi vite qu'elles ont passé, alors qu'il fallu un demi-siècle pour implanter le wagnérisme en France. Mais il est au moins profondément enraciné et il suffit de parcourir les programmes des spectacles et des concerts, chaque semaine, en 1933, pour se rendre compte de la part exagérée faite à Paris, aux neuf symphonies de Beethoven et à certaines partitions de Wagner.

La conquête de Paris par Wagner restera un modèle du genre, pourvu qu'on ait du génie, encore que cette victoire fut précédée de l'empreinte assez rarement signalée, de Paris sur le musicien allemand. Il y eut trois actes dans cette pièce qu'on pourrait alors intituler "Wagner en France". Le premier acte serait la période ~~de tâtonnement~~ faite d'expériences souvent malheureuses, d'essais d'orientation, d'hésitations artistiques qui permettent de parler de Paris, à cette époque, comme du creuset d'où ~~devait jaillir~~ devait jaillir plus tard, la flamme wagnerienne. Le second acte concernerait les tentatives de conquête, les luttes contre la routine et la victoire finale de la pensée wagnérienne sur le public français. Le dernier acte, qui n'est pas encore achevé, marquerait la réaction des musiciens, les premiers jadis, idolâtres de Wagner, et la semi-retraite de ~~Wagner~~ dieu, dont la musique ne serait plus celle de l'avenir, mais bien du passé.



Commençons par le commencement. Wagner arrive une première fois à Paris, en 1839, décidé à écrire une musique "parisienne" et "à faire fortune", écrit-il dans le premier tome de "Ma Vie". Mais au lieu de Plutus, le trio-Wagner, sa femme Minna Planer et le chien Robber-encontre "Énia, cette triste déesse de la misère." Opéra Nienzi, destiné au Grand Opéra fut remplacé par des transcriptions de la Favorite de Donizetti, pour piano, pour violon, pour cornet à piston. Juste de quoi ne pas périr d'indignation. À côté de ces déboires, Wagner eut le privilège d'assister à l'audition de la "Neuvième" de Beethoven, sous la direction de Habeneck. Impression considérable, car on peut affirmer qu'à ce moment, les écoles commencèrent à lui tomber des yeux. L'infiltration symphonique dans le drame wagnérien venait de prendre naissance.

Il y eut cependant une part plus directe de l'influence française chez Wagner, l'influence que Liszt subit également, celle d'Hector Berlioz, qui les avait précédés, en tant que symphoniste. Wagner le reconnaît, dit-il après l'audition de Romeo et Juliette, "il avait été presque étourdi par la puissance d'une virtuosité d'orchestre dont il n'avait encore aucune idée". Beethoven et Berlioz eurent de la sorte, un premier effet traduit par le châtiment sonore du "Yeux sans fantôme". À ce succès artistique s'ajouta un succès moral, lorsque, dégoûté de Paris et reconquis par le sérieux de l'art allemand, le ménage tourna le dos à la France, souhaitant de tout cœur ne plus jamais y revenir.

Serment d'Ivrogne, l'attrait de Paris devant se poursuivre longtemps encore. Ne s'y installa-t-il pas en 1859, avec le secret désir d'y finir ses jours? Ce second acte de la carrière de Wagner en France, eut simultanément l'échec sensationnel de Tannhäuser à l'Opéra, coïncider avec une première victoire. Victoire littéraire d'abord, où Hussain-Champfleury consacra une brochure prophétique au musicien allemand et où un cénacle de lettres se prit d'enthousiasme pour les réformes wagnériennes, puis célébrant le "glorieux échec" de Tannhäuser, et précédant la chapelle Hellarme, qui tirait son sot d'orecre de la "Revue wagnérienne".

Paut-il rappeler ces chrysières de la première heure - ou de la seconde - de Régnier, Pierre Louys, Whistler, Gustave Koenig, Camille-Lévy, Guy de Maupassant, et aussi Debussy, celui d'avant le Prélude pour l'Après-midi d'un Faucou? Le sort en est jeté, Wagner triomphera. César Franck, Vincent d'Indy, Chausson et nombre de disciples, sans en référer complètement à son esthétique, contribuèrent à l'envoûtement wagnérien. Quant au public, ce n'est qu'après la mort de Wagner, lors des représentations de "Lohengrin" monté par Lamoureux en 1867, et aussi lors de la représentation officielle à l'Opéra de Paris, en 1891, que le maître de Bayreuth s'installa définitivement en France. Ce qu'il n'avait pu trouver de son vivant, la mort le lui procura.

J'ai dit plus haut, que nous vivons actuellement le troisième acte de l'histoire de Wagner en France, peut-être non seulement en France, mais un peu partout. C'est le déclin du répertoire wagnérien. Depuis Pelléas, la question est résolue en France; depuis la guerre mondiale, le problème esthétique, le philosophe Wagner est dépassé par l'école du dynamisme intégral et de la vitesse, par ceux qu'on pourrait appeler les "aéroplanistes", non seulement parce que le mot rime avec polyphonistes, atomistes, futuristes, mais aussi par amour du moteur et de son vombrissement. Le retour à l'opéra italien, surtout en Allemagne-Rossini et Verdi - est un autre indice du goût public. L'état de rêve est devenu exceptionnel devant la marche du réalisme et de la triste réalité où nous sommes plongés. Mais, je le répète, ce chapitre n'est pas terminé pour l'art en perpétuelle évolution. Par contre, il l'est bien pour cet article.

rent

(Conférence à la Radio-Geneve)

Mesdames, Messieurs,

Je m'empresse d'excuser le titre de ma communication "Un siècle de musique en Grèce", vu le quart d'heure dont je dispose pour faire le tour de cent années. Donc, ne pardonnez pas de temps, faisons de l'histoire en comprimé, qu'il sera facile de délayer par la suite, si le cœur y pousse quelques ans de nos auditeurs invisibles.

L'histoire de la Grèce est celle d'un pays neuf, quoiqu'il s'agisse de la nation qui nous a donné avec l'Illiade, de quoi remplir indéfiniment nos yeux, notre cœur et notre esprit, d'inepuisables sensations de beauté, de joies intellectuelles dont nous ne parviendrons jamais à épuiser la substance.

Il ne sera question ce soir, ni de ce que Pythagore et Aristote pensaient de la musique, ni des innovations musicales introduites par les pères de la tragédie, Eschyle, Sophocle et Euripide. Je signalerai simplement une sentence de Platon qui voulait que tout individu ~~musicien~~ ~~insensible~~ à l'art de la divine Euterpe - à la musique - fut un méchant. Or, comme vous êtes, Mesdames et Messieurs, certainement nombreux ce soir, à écouter un simple message descendu des flancs de l'Olympe, apporter à la Radio-Geneve, le fruit de ses observations, vous ne pouvez être que des partisans de la musique, donc de braves et bonnes gens, aimant l'art sonore. Platon serait content de vous.

La Grèce d'aujourd'hui vient à peine de dépasser et de fêter son premier centenaire. Elle doit son existence à bien des facteurs et aussi à bien des enthousiasmes suscités par son héros et au siècle dernier. Ainsi que le dit une plaque commémorative, modestement posée contre la façade la moins en vue de l'Athènes à Geneve, un des pères de cette indépendance, fut le grand financier et illustre citoyen genevois, Jean G. Eyraud. Son temps, il y avait d'autres cordes à pincer que celles de la lyre d'Apollon. Et pourtant, combien de fois, dans cette lutte à outrance contre un cruel usurpateur, l'âme populaire ne se sentit-elle pas vibrer aux accents de chants, de danses que de fiers guerriers - les pelliciers - comme on les appelait - exécutaient avant ou après de sanglants combats! Ces mélodies innombrables, chants de noces, de combat, de mort, d'émour, ont été recueillis et reprises par des compositeurs grecs dans des œuvres de grande allure, symphoniques et lyriques. Tout cela est presque inconnu, comme tout ce qui vient d'un petit pays dont la langue n'est également d'une pénétration universelle qu'on voudrait plus générale, que savons-nous du Danemark musical, de la Finlande et que sait-on à l'étranger, de la musique en Suisse? Poser la question, c'est presque y répondre rien ou à peu près rien.

Dans une capitale de près d'un million d'âmes, comme l'est Athènes, le mouvement intellectuel et artistique, peut-être comparé - toute proportion gardée - au mouvement de Paris, Berlin ou Vienne, accoutrés, s'il rentre ici aujourd'hui dans sa ville, trouverait d'autres distractions que la conversation d'Aspasie, et Pericles ne découvrirait pas les œuvres - parfois les chefs d'œuvres - de ses descendants spirituels.

Les Grecs sont passionnés de musique. Leur culture étendue et leur sensibilité aigüe en font un public admirablement préparé. La seule chose qu'on leur reproche parfois, est de ne pas avaler toutes les œuvres servies comme étant de la musique moderne. Les partisans de la fausse note y ont peu de chance de succès, mais toute initiative sincère rencontre un écho sympathique, oveille un réel intérêt. Un professeur distingué de chimie, à Athènes, se disait un jour: "Depuis Fellée, j'attends une œuvre nouvelle". Il voyait loin et profondément dans l'évolution artistique contemporaine.

Ce sentiment est celui de bien d'autres auditeurs, quoique le goût de la musique ~~classique~~ classique et romantique soit un peu préféré, quotidiennement servi et apprécié. Reste les partisans de l'art italien, de celle qui va de Rossini à Puccini, et dont les racines sont ancrées dans l'âme populaire. L'Italie est si proche, qu'on s'explique le nombre

de musiciens italiens venus en Grèce et le nombre non moins considéra-  
ble d'artistes grecs,partis pour s'instruire au pays "ou fleurit l'oran-  
ger".Aujourd'hui cependant,nombre d'instrumentistes,de compositeurs,  
passent par Paris,Berlin ou Munich,caricrier leur savoir.

Par ordre chronologique,le musicien corfiole Mantzavros,auteur de l'Hym-  
ne national,et Spiro Samara,qu'on pourrait appeler le Verdi grec,tant  
son oeuvre lyrique,Flora mirabilis,s'accommodait de lailler,semble issu  
de ce voisinage inquietant des deux compositeurs. dit-je. ~~France~~ marquent  
un point de depart,largement d'apasé par la suite.En Grèce même-Samara  
fut surtout joué en Italie-le compositeur Lavrange a réussi à former une  
troupe d'opéra,ou le prestige d'une vedette "à voix",jette un stoup qui  
attire alors la grande foule.Lavrange a à son actif,d'gracieuses pièces  
symphoniques ou une large part est faite au folklore musical.Dans le  
genre populaire,il faut aussi citer les deux Lambelet,napoleon et Geor-  
ges,ce dernier l'auteur de l'Hymne à la Paix,primé lors du 27e Congrès  
de la Paix,organisé en 1929 à Athènes,par les soins du Bureau Internati-  
onal de la Paix,de Genève.

L'ouverture d'un premier conservatoire à Athènes,en 1870,si je ne  
fais erreur,puis d'un second et récemment d'un troisième,donne des impul-  
sions successives à la diffusion de l'art et vit des milliers de disci-  
ples,suivre des cours souvent remarquablement données."Orchestre sympho-  
nique d'Athènes,fort de quatre-vingt cinq instrumentistes,compte un  
hautboisiste,un flûtiste et un clarinetiste qui pourraient rivaliser avec  
les meilleurs souffleurs français,tant ils montrent d'aisance dans leur  
jeu,de savoir dans leur son.Cet orchestre donne un concert par semaine,  
durant six mois,avec un subside d'un million de drachmes,soit 70.000  
francs suisses.Les solistes sont de premier ordre:Schnebel,Huberman,  
J.Aubert,Cortot,Heubeud,le violoniste grec Volonini,le pianiste Frangas-  
tos,le violoncelliste Melle Courouclis, ont prêté leur concours,donnant  
aussi des recitals.

Ce mouvement musical,si prononcé à Athènes,a eu sa repercussion en  
province.Salonique compte également plusieurs conservatoires et plusieurs  
organisations symphoniques,dont la plus ancienne est dirigée par M.Ca-  
zantzis,violoniste,ancien élève de G.Thomson.D'autres villes ont suivi  
cet heureux développement,Patras,Voio,Dans les îles,ou Crète,ou saintes  
écoles de musique ont été ouvertes,avec quelques concerts intéressants,  
chaque année.Peut-être,parmi les jeunes musiciens,faut-il distinguer  
celui dont Gabriel Ferns disait il y a quelques années,"même ses erreurs  
sont intéressantes".Ce remarquable pianiste et surtout chef d'orchestre  
d'une sensibilité prodigieuse,Demetrios Mitropoulos,est un des favoris  
du public athenien.Je me souviens l'avoir entendu exécuter de façon étour-  
dissante,le troisième concerto de Prokofiev,tout en dirigeant l'orchestre  
de son piano de concert.Il s'agissait d'une première audition,ce qui  
ajoutait encore au tour de force."Orchestre symphonique prêté,une ou  
deux fois par saison,son concours à une excellente société chorale,dirigée  
par M.Konomides,ce qui a permis d'entendre de belles exécutions du  
"Messie"de Händel,de la "Damnation de Faust"de Berlioz,du "Requiem" de  
Brahms,en attendant "Le Roi David"de Honegger.

Pour ma part,une de mes grandes joies artistiques fut collabora-  
tion aux spectacles montés dans les ruines des antiques théâtres adossés  
contre les flancs de l'Acropole.Dans ce milieu où se déroulent il y a  
vingt-cinq siècles,les premières représentations des drames d'Eschyle,  
de Sophocle et d'Euripide,j'ai eu à deux reprises,l'honneur d'écrire la  
musique et de diriger l'Alceste d'Euripide,ainsi qu'Electre du même tra-  
gique,Médée,d'Euripide,sera représentée de la même façon,dans un prochain  
avenir.

Mon désir étant,ce soir,de dresser un tableau aussi complet que possi-  
ble de la situation musicale des descendants de Terpandre et de Pindare,  
qu'il me soit permis de dire encore quelques mots de certains compo-  
siteurs du terroir dont les merites devraient franchir davantage les fron-  
tières.Le compositeur le plus en vue en Grèce,est actuellement Manolis  
Calomiris,directeur du Conservatoire National.Venu,il y a quelques années  
de Constantinople,Calomiris,a côté de quantité de mélodies,d'oeuvres de  
musique de chambre et symphoniques,a réussi à monter des de ses opéras,  
empreints d'une réelle couleur locale,le "Contremaître"sur une légende



## L'ECOLE FRANÇAISE DU VIOLON.

de Lully à Jacques Thibaut.

Jacques Thibaut, dont les deux récitals ont fait courir tout Athènes, s'il n'est pas le seul représentant de l'école française du violon, est bien l'un des plus éminents sortis du Conservatoire de Paris. Plutôt que de répéter ce qui en fait un favori du public, je voudrais intéresser le lecteur, en résumant l'évolution d'un art relativement récent, puisqu'il n'a guère plus de deux siècles d'existence, celui du violon. On verra la place en vue occupée par l'école française.

Le roi des instruments, jusqu'au dix-septième siècle, était le luth, tandis que de médiocres instruments à archet servaient les ménestriers et autres coureurs de grand chemin, le rébec et la viole que l'on voit reproduit sur d'innombrables tableaux de la Renaissance. Ce fut certainement en France que la transmission des pouvoirs, du luth au violon, fut la plus sensible, du moins à ses débuts, à la fin du dix-septième et au dix-huitième siècle. Celui qui crea cette atmosphère admirée tant par les Allemands que par les Italiens, fut le florentin Baptiste Lully, dictateur de la musique en France, sous Louis XIV. S'adaptant à merveille aux moeurs françaises, il fit apprécier ses "grandes" et "petites" bandes de violonistes, soulevant dans toute l'Europe un juste étonnement. Et de fait, le violon était lancé, sans avoir encore atteint cette émancipation que la suite ~~de~~ lui réservait. Le violon n'~~était~~ était alors qu'un instrument d'ensemble, car ni sa littérature, ni ses servants ne connaissaient le jeu individuel réservé aux solistes de nos jours. Son sortilège éclate cependant à son aurore et, en recherchant les causes de cette voix nouvelle, si suave, on se demande s'il ne faisait pas les trouver dans les matières naturelles et animales - bois et boyaux - dont est composé le violon?

En 1686, un auteur n'écrivait-il pas, en parlant des ensembles régiant les mouvements des ballets: "Je ne sais aussi, si, leurs cordes étant faites des intestins des animaux, il n'y a ~~pas~~ pas dans leurs sons quelque chose de plus harmonique (sic) et de plus proportionné au mouvement des corps que dans le son des autres instruments qui sont faits de bois et de métal." - que dirait aujourd'hui cet admirateur des cordes de boyaux, en présence des cordes métalliques employées par la plupart des virtuoses? Ce fut l'âge d'or, l'époque bénie où les musiciens, du moins ceux de l'envergure de Lully, étaient traités à l'égal des dieux.

Orfève ou Baptiste, pour luy  
(car c'est bien tout un aujourd'hui),  
A tient sous ses rares merveilles,  
A l'âme en ~~pl~~esse par les oreilles.  
Les grands et petits violons,  
qui sont comme autant d'apollons,  
A, pareillement nous ravissent;  
Et sous leurs tons les sens languissent,  
Par le sentiment du plaisir  
qui vient doucement les saisir.

Les coupeurs de cheveux en quatre s'en donnaient également à cœur joie de discerner la meilleure façon de poser les doigts sur les cordes et de tenir convenablement cet enfant qui venait de voir le jour. Il grandire vite, aide en cela par de célèbres luthiers, des fabricants d'archets, des compositeurs à l'affût du progrès. Les sonates naissent, à un ou deux violons, avec ou sans accompagnement, dans une tessiture sans doute restreinte, évitant soigneusement les régions ~~de~~ aiguës. Fait curieux et peu connu, cette fin du dix-septième siècle put applaudir la première femme compositeur de mérite, Mme Elisabeth de la guerre, dont l'art "maçonn" fut fort généralement reconnu par le roi en personne. Avec Corelli, puis avec Vivaldi, Locatelli et Tartini, l'émancipation violonistique va, d'Italie, franchir la frontière et doubler les étapes, en France. De nouveau, un Baptiste italien allait bouleverser l'Europe et se fixer à Paris, Baptiste Viotti "accompagnateur de la reine Marie-Antoinette".

te et maître de chapelle du duc de Soubise."-Nous voilà bien près de l'époque moderne du violon, celle conduisant à la première moitié du dix-neuvième siècle, où le génie de Paganini allait mettre l'acrobatie à la mode. Les noms des grands maîtres viennent ensuite en foule sous la plume, Baillot et le non moins célèbre Habeneck, cet Allemand devenu Français par son père, puis Kreutzer, Kozelka, Saxe, Dandla, presque tous élèves de Baillot. Et encore Lafont, élève de Kreutzer, Alard, Leclair, élèves de Habeneck, la plupart professeurs au Conservatoire de Paris, sans oublier Marsick, un oncle d'Armand Marsick, bien connu des Athéniens, et le maître de Mitropoulos. Belle école, en vérité, que celle qui s'honore de compter parmi ses disciples, Sarasate, Sauret, Wieniawski, Flesch, Kreisler, Enesco, Capet, Marteau et enfin Jacques Thibaut, qui doit à Martin Marsick, cette suprême élégance à laquelle il apporte en plus, une musicalité que son maître ne possédait pas au même degré.

On le voit, de Lully à Jacques Thibaut "it's a long way..." Les cinquante-trois ans du violoniste français ne semblent guère lui peser, à considérer l'étonnante aisance avec laquelle il réalise ses deux récitals. Son jeu peut subir certaines influences, ne pas toujours être à l'abri de toute critique, cela n'empêchera pas Jacques Thibaut de nous offrir cet aspect souriant que nous aimons trouver à la France, plus encore aujourd'hui, où tant de gens désespèrent de l'avenir.

Et cela sera la morale de cette histoire, comme c'est aussi le côté moral de l'art musical, non seulement composé de clefs, dièses et bémols, mais aussi de vertus plus hautes dont l'artiste est le vivant interprète.

(Le "Messenger d'Athènes" 3 janvier 1934.)



A MES AMIS DE GRECE.

=====

AVANT-PROPOS.

Les ~~pages~~ pages qui suivent, échos d'articles parus en Grèce et à l'étranger, n'ont d'autre prétention que de remuer quelques idées usées entre elles par le lien mystérieux de la musique. Peut-être, suis-je, en ce siècle d'arrivisme à outrance, un survivant de temps passés, pour lequel l'art est un culte et son serviteur un modeste officiant?

N'enlevons pas à la musique sa raison d'être, celle d'émouvoir, non par la violence et l'incohérence, mais par la Beauté, telle que nous la trouverons à travers les âges.

Frank Choisy.

ET LA PENSÉE GRECQUE.

Dans la volumineuse bibliographie relative au drame wagnérien, on s'étonne de ne pas trouver d'ouvrages consacrés à la formation spirituelle du maître. Ou du moins, on s'étonne de ne pas trouver mieux présenté le rôle prépondérant de la pensée grecque chez un poète et dans une oeuvre illuminant le romantisme expirant des lieux d'un merveilleux soleil couchant.

Il semble paradoxal de prétendre que le romantisme lyrique au siècle dernier, ait commencé par se débarrasser de l'antiquité, pour terminer son ascension en rendant le nouveau hommage à la source de toute beauté, à la Grèce immortelle.

Et pourtant, si on examine chez Wagner, sa conception du drame, ses goûts personnels, la réalisation du théâtre de Bayreuth, on ne peut pas se détacher du souvenir de Platon, des cérémonies d'Olympie, du théâtre d'Athènes.

Le romantisme se libéra partiellement de l'emprise hellénique pour retomber avec Wagner sous la discipline bienfaisante qui avait créé le plus puissante image de grandeur, de beauté et d'émotion qui se soit rencontrée depuis vingt-cinq siècles.

Wagner raconte lui-même comment ses premiers pas furent rythmés par des impressions grecques, comment, dès qu'il sut lire, son âme ~~se~~ s'ouvrit aux hauts faits de l'histoire ancienne. Ce ne fut ~~pas~~ là ni un engouement passager, ni un caprice d'artiste. Au contraire, l'évolution de sa pensée monta en compagnie de l'idéal hellénic. Ascension fabuleuse vers ces modernes olympiens qu'on croyait morts à jamais, Chateaubriand, Leconte de Lisle, Victor Hugo. Et voici que celui qui devait renouer un lien idéal avec l'antiquité hellénic se révèle plus olympien encore que ces gloires françaises.

Cette impression générale, cette vue d'ensemble, c'est tout le côté psychique et intérieur de l'oeuvre de Wagner que nous voulons parcourir. Les biographes et historiens ont longuement commenté le théâtre wagnérien; nous n'en connaissons guère qui se soient livrés à cette ascultation de la sensibilité, des sources émotives, à cette psychanalyse révélant les mobiles secrets qui dirigèrent cet étonnant génie vers les plus haute sommets de l'art et de la beauté.

Dans son autobiographie Ma Vie, Wagner donne de précieuses indications sur la formation de son âme d'artiste. On ne peut les négliger, si l'on veut saisir pleinement le parallèle entre la pensée wagnérienne et la pensée grecque. "Wagner se proclame toujours poète avant de prétendre être musicien. S'il déclare qu'à l'école de ses, il n'avait été attiré que par l'histoire grecque, Marathon, Salamine, les Thermopyles, les destin vœut que sa jeune imagination s'ouvrit aussi aux chefs-d'oeuvre qui, partant d'Homère, allaient jusqu'à Pausanias, en passent par l'Acropole d'Athènes.

Wagner avait douze ans lorsque son goût précoce pour la philologie et un réel talent de déclamation éveillèrent l'attention de ses maîtres de classe. Jamais il n'oublia cette leçon où il redit les adieux d'Hector de l'Illiade, ni cette pièce de vers grecs dédiée à la mémoire d'un camarade décédé. Ce poème funèbre débutait ainsi:

"Et si l'étoile du jour, vieilli, devenait noir et que du haut du ciel, semblable à une pluie de feu, les étoiles épuisées tombaient sur le sol...."

Quelque médiocre que fût cette première production, elle valut à notre héros une considération générale auprès de ses condisciples et auprès des membres de sa famille. Tous déclarèrent que le doute n'était plus permis, qu'il serait poète. Son maître de classe l'invita sans retard à écrire un grand poème épique et désigna comme sujet "La guerre au Parnasse", d'après Pausanias. Laissons Wagner conter l'aventure.

"Ce choix lui avait sans doute été suggéré par la dit suggéré par la

L'histoire que raconte Pausanias d'après laquelle les Muses descendirent

de Farnase pour défendre les Grecs contre les Gaulois, au deuxième siècle avant J.C., provoquèrent la panique parmi leurs ennemis. Je commençai vraiment un poème en hexamètres, mais je n'arrivai pas au delà du premier chant. Les études n'étaient pas assez avancées pour me permettre de lire les tragédies grecques dans l'original, j'étudiai les ingénieuses imitations qu'en a faites Auguste Apel, entre autres son fameux Polyides et ses Italiens. L'envie me prit d'écrire moi-même une tragédie sur un modèle grec, d'après les règles et les formes préconisées par Apel. Je choisais pour motif la mort d'Ulysse, selon une fable d'Hygin, ce héros est assommé par le fils qu'il eut de Calypso. Cet essai en resta à ses débuts. Mon esprit demeureit donc rebelle aux études classiques proprement dites. Je n'étais attiré que par la mythologie et l'histoire."

A un âge où l'esprit ne se meut qu'avec hésitation, Wagner montra des premiers caractéristiques de cette indépendance de vue dont il ne se départit jamais. Ce fut une première raison qui le fit bientôt rompre avec la religion, pour installer ses rêves dans une mansarde où sa passion d'écrire des vers lui tint souvent lieu de nourriture, jusqu'au jour où nous le trouverons, à quinze ans, à Leipzig, composer un grand drame-les drames furent toujours grands - Leubald et Adelaide, inspiré par Shakspeare et Goethe. On le voit, Wagner choisissait des modèles à sa taille.

De musique il n'est pour ainsi dire par question. Ce ne fut que sur le tard qu'il fit la connaissance de Weber, dont l'opéra romantique Le Freischütz lui révéla les mystères de l'art sonore. Ce ne sera du reste pas le musicien que nous suivrons, mais le poète, puisqu'il déclara à différentes reprises "ne pas être compositeur, mais uniquement poète". En effet, la musique pour Wagner, n'avait de sens qu'en compagnie de la poésie; elle ne venait qu'en second lieu. La vie imaginée, l'existence hors des conventions sociales, telle que les poètes la conçoivent, emplissait son cœur de jeune homme. Vivant dans un monde irréel, il prit part, étant étudiant à Leipzig, à des troupes intérieures qui l'entraînèrent à ~~se~~ se livrer à des voies de fait d'une sauvagerie inouïe, se mêlant à des émeutes dont le rage destructrice n'avait rien du soufflé apollonien. Ce fut l'ivresse issue de cette soif de liberté qui le poussa à écrire cette "Ouverture" pour orchestre Polonois inspirée de la révolution malheureuse de la Pologne en 1831. Déjà auparavant, comme devoir de classe, il avait composé un chœur en vers grecs sur l'indépendance de la Grèce. Ce désir de justice et de liberté se retrouve également dans un de ses premiers opéras, dans Rienzi. En 1848, il prit part à la révolution de Breda, dut fuir et s'exiler en Suisse, à Zurich. Ce fut un épisode douloureux de son existence, qui le laissa désemparé et incertain sur la voie à suivre. La guerre lassé, il envisagea la nécessité de quitter le milieu où il vivait, de s'en aller au loin, en Grèce ou en Asie-Mineure. Il ne put réaliser ce projet, mais si la Grèce ne le reçut pas chez elle, elle devint vivante en lui et anima toute son œuvre.

Comment douter de la formation de cette pensée, en lisant cette profession de foi ou le poète en train de composer Lehengrin, s'écrie:

"Dans la maturité de l'esprit et du sentiment, je compris Eschyle pour la première fois. Les éloquents didascalies de Bryson évoquèrent si vivement à mes yeux l'image envoiissante des représentations grecques, qu'à la lecture de l'Orestie je subis la force impressionnante de ces tragédies sur le scène. Rien n'égalait l'émotion que me causa Agamemnon, et jusqu'à la fin des Funérailles je demeurai dans un ravissement qui, en somme, s'est éteint que je n'ai pu me réconcilier tout à fait avec la littérature moderne. Les idées sur l'importance du drame et de théâtre se sont sûrement formées sous l'influence de ces impressions. Passant par les autres poètes tragiques, j'arrivai à Aristophane. Après avoir travaillé assidûment toute la matinee à Lehengrin, j'allais l'après-midi m'abriter contre le chaleur potulante où me jetait la lecture des pièces d'Aristophane, après que, par ses Oiseaux, j'eus sondé la profondeur et la richesse de ce favori des Grèces, comme il se nommait hardiment lui-même. Je me plongerais

aussi dans les meilleures Dialoques de Platon; le Banquet, entre autres, me procura une compréhension si intime de la merveilleuse vie grecque, qu'il me semble être plus chez moi à Athènes que dans n'importe quelle condition de la vie moderne. Mes études ayant un but absolument précis, je ne songeai pas à me servir d'un manuel littéraire quelconque, et, après m'être assimilé l'histoire d'Alexandre et l'histoire de l'hellénisme de Droysen, ainsi que les ouvrages de Niebuhr et de Gibbon, je passai directement aux antiquités germaniques où je retrouvai Jacob Grimm, mon guide aimé.

Ce dernier paragraphe est précieux, il précise les tendances wagneriennes. Sur un fond grec, Wagner élèvera son monument au génie germanique. Deux sources nous renseigneront sur les tendances germaniques du poète, ce sont ses écrits et ses œuvres. Je me permettrai de glaner çà et là quelques réflexions du poète lui-même. Dans une lettre à celui qui devait approuver tant d'émerture à voir l'opinion publique se détourner de lui au profit d'un étranger, à Hector Berlioz, Wagner écrivait en 1860:

"Je me demande quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût insérer au public un inviolable respect... Et je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. Là je rencontrai l'œuvre d'art par excellence, le drame, car l'idée, quelque profonde qu'elle soit, peut s'y manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible. Nous nous étomons aujourd'hui que 30.000 Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle; or, c'est par l'alliance de tous les arts concourant au même but que pareil résultat put être atteint...."

Comprenant, comme le comprennent ses illustres modèles, que le théâtre ce terrible Pandémonion-pouvait abaisser ou élever le peuple, Wagner vit dans le drame grec le seul moyen de réagir contre certain théâtre trivial et dévergondé. Ses modèles préférés étaient Eschyle et Sophocle, mais l'introduction de la passion féminine dans ses œuvres le rapproche également d'Euripide. Sa synthèse d'art des Anciens, il le reprend à son tour; la poésie, la musique et la danse vont de nouveau se honorer le sein. Ce que les Grecs donnaient l'39952149 cette expression du drame par la musique, nous la retrouverons dans le célèbre bacchanale du Venusberg, de Tannhäuser, dans la scène des lilas-fleurs de Parsifal. Ce ne sont pas des hors-d'œuvre, mais des passages constituent une participation logique au drame.

On ne peut taxer d'exagération l'affirmation que Wagner passa les quarante années de son activité artistique à lutter pour le triomphe du relèvement moral de l'art, dont il recherchait à Athènes les directives. Rien de plus frappant à ce sujet que son ouvrage l'Art et la Révolution, véritable étude de science politique et sociale, où les rapports de théâtre et de la vie publique sont soumis à un examen minutieux. Il rêvait d'un retour périodique de certaines manifestations d'art, cette création de solennités dramatiques rappelant Olympie, où l'exécution de chefs-d'œuvre tragiques, présidée par des magistrats, devenait une institution d'Etat. Il s'exprime tout aussi clairement lorsqu'il parle de fonder un ordre de choses "où les relations d'art et de la vie publique qui existaient à Athènes seraient plus nobles et, en tout cas, plus durables". Ce sont là ses propres expressions. Sans doute ne refait pas une époque, et sans doute aussi Wagner, en proposant un but à son théâtre, se plaçait-il à côté de l'idée du drame antique. Celui-ci n'envisageait pas un but déterminé à atteindre, mais se contentait d'exprimer des vérités éternelles, sous une forme sensible et artistique. Nous admirerons donc davantage l'artiste que le philosophe en Wagner; nous l'approuverons sans réserve lorsqu'il déclare que la tragédie grecque fut la manifestation sublime d'une race développée en toute liberté, ne connaissant que les forces de la nature qu'elle adorait, symbolisées en ses dieux. Nous la comprendrons mieux encore dans ses études sur les sujets de drames, telles qu'Aris-

tote les présents dans sa Poétique. C'est toute la différence entre les sujets inspirés de l'histoire et ceux dérivant du mythe. Le drame issu de l'histoire est trop souvent positif, laissant trop peu d'indépendance à l'inspiration du poète. Par contre, les sujets mythiques représentent idéalement les sentiments humains. Ce sera donc par ceux-ci que Wagner se sentira attiré.

On pourrait aisément établir que, parallèlement à ses théories, Wagner chercha dans la majeure partie de son théâtre, à atteindre l'idéal des Anciens. Dans ses opéras Les Pées, Lohengrin, ne trouvait-on pas des versions transformées du mythe de Psyché et de Troie, ou, si l'on préfère, de Zeus et de la trop curieuse Sémélé? Ne pourrait-on pas rapprocher le symbole du cygne blanc de Lohengrin de l'image symbolique antique qui en faisait un emblème de lumière puisque, d'après une version dorienne, ce furent des cygnes qui conduisirent Apollon à Delphes pour proclamer aux Hellènes la justice et les lois?

L'œuvre ou la conception esthétique wagnérienne se rapproche le plus de l'antiquité est cette Iliade germanique L'Anneau du Niebelung, trilogie et un prologue, l'œuvre certainement la plus formidabile conçue depuis Eschyle. Cette vaste épopée, cette théogonie qui aboutit à une tragédie humaine, renferme en dehors de la forme, bien des similitudes avec le mythe ~~antique~~ antique. L'Anneau du Niebelung est le titre générique de l'action en quatre drames, comportant l'Or du Rhin comme prologue, la Valkyrie pour la première journée, Siegfried seconde journée, et le Crepuscule des Dieux conclusion de cette création surhumaine. Les dieux, les vierges guerrières, ces farouches valkyries qui choisissent sur les champs de bataille les plus purs héros destinés au séjour divin, à cet Olympe scandinave, le ~~mythe~~ Valhala où habitent le père des dieux, Wotan et ses acolytes, le terrible Donner dieu de la foudre, Loge dieu de la ruse et du feu, Froh dieu des fleurs et de la joie, Veie la Venus des Germains, puis les géants ~~mythe~~ qui ont bâti la cyclopeenne demeure des dieux, les nains des Niebelungen généraux des géants et des dieux, puis les demi-dieux, enfin les humains personnifiés par le jeune Siegfried le tueur de monstre, sorte d'Apollon débarrassant le monde du serpent Python. Comme prométhée ravissant malgré Zeus, l'étrincelle divine à l'Olympe, de même Siegfried ravira le secret des dieux, d'où il tirera la toute puissance qui mettra le point final au règne des divinités.

Les rapprochements se dégagent d'eux-mêmes. Il est vrai que les mythologies ont un fond commun, mais il n'en reste pas moins certain que Wagner, sans prétendre dans L'Anneau du Niebelung copier la mythologie grecque mit cette gigantesque fresque de l'humanité et de la nature sous l'égide de l'idéal antique.

Si, après le poète, nous considérons le musicien, ne pouvons-nous pas dire qu'en subordonnant le rôle de chant et de la voix de l'orchestre à la poésie, il continue là encore, la tradition du siècle de Pericles? Dans l'antiquité le chœur commentait l'action; Wagner remplace le chœur par l'orchestre, la symphonie chargée en quelque sorte d'expliquer la vision scénique. Pas de prépondérance musicale, mais l'union de la poésie et de la musique, quel est le musicien qui, depuis l'antiquité, se soit attaché à une telle conception? Le soin avec lequel les trois grands tragiques grecs ont lié l'un à l'autre les divers éléments constitutifs du drame, Wagner l'a repris à son compte avec non moins de bonheur.

Tel fut l'enseignement, tels furent les maîtres qui s'inspirèrent le génie wagnérien. L'hommage de Wagner à la pensée grecque s'est non festé jusque dans l'installation matérielle qu'il a donnée à son œuvre, puisque son théâtre fut copié sur l'admirable dispositif établi par les Grecs. Nul n'ignore que le théâtre de Bayreuth avec sa salle en éventail, sans les loges habituelles du théâtre moderne, avec ses gradins en pente raide, semble avoir été commandé aux architectes d'Athènes, d'Olympie, de Delphes ou d'Epidaure.

(L'Acropole, Paris 1930, d'après une communication faite à l'Académie d'Athènes.)



JOSÉPHINE BAKER.  
(1888)

Pour parler congrûment de la pseudo Venus noire qui a daigné honorer la Grâce de sa présence, il faut des mots, braver l'honnêteté. Nous lui faisons donc beaucoup d'honneur en parlant d'elle, mais son succès inouï de raffète-t-il pas la mentalité d'après guerre, justifiant l'intérêt relatif que nous lui portons? Une fois n'est pas coutume et il y a des chances pour que l'impératrice noire, qui n'a rien de commun avec l'Impératrice Joséphine, ne revienne de si tôt consacrer sous le ciel de l'Attique un genre qui n'emprunte à l'art que le nom.

Dans un journal du matin on pouvait, l'autre jour, lire ce début de poème dont j'ai également trouvé une variante qui s'adresse mieux encore à cette noire. Car à rebours de ce qu'enseigne les traités de coiffage-la blanche vaut deux noires-notre vedette de couleur égale un nombre infini de blanches et autant de blancs, nobles et roturier. voici ces vers.

Bizarre déité, brune comme les nuits,  
au parfum mélange de musc et de havane,  
œuvre de quelque oubli, chameau de caravane,  
sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,  
ô démon sans pitié, ô mégère libertine....etc.

Notons que le dernier vers est de treize pieds, mais comme on ne prête qu'aux riches....  
Et voici la variante,

Bizarre nudité, noire comme la nuit,  
au parfum mélange de boue et de banane,  
œuvre de quelque oubli, chameau de caravane,  
sorcière au .. d'ébène, enfantée à minuit  
par quelque noir démon, mégère libertine... etc.

L'autre après-midi donc, je voyais pour la troisième fois en l'espace de dix années, Joséphine. La première fois, elle n'avait pas encore atteint le degré aigu de parisianisme pour étrangers qui la mena au Casino de Paris. Scrupule comme une antilope, musclée comme un zèbre, la mime de couleur écrivit une curieuse ambiance de cannibalisme qui faisait préférer se trouver dans la salle que sur l'estrade à portée d'une mécheroïte qui en disait long. Pour tout costume une fiole et sur son .. (pardon Mesdames) une touffe de plumes, servant à squilibrer l'énorme éventail en plumes d'autruche qui ~~par~~ servait de paravent au sexe. Elle chantait cette chanson ringue sur la banane qui fit fureur un certain temps, la salle reprenait en chœur et elle disparaissait pilée en deux à l'instar d'un kangourou, soulevant d'une geste libertine sa fameuse touffe de plumes. Bref, il y avait là une reconstitution un peu sauvage mais non dépourvue de saveur tropicale.

L'ambition vint tout gâter. Joséphine fut toute une saison la star du Casino de Paris. Il suffisait cependant de la voir descendre les célèbres escalier, celui-là même ou la divine Cécile Sorel risqua dernièrement de ramasser une maîtresse bûche, pour se rendre compte que ce n'était plus du tout ça. Empruntée et minaudière, Joséphine maniait un français assez éloigné de celui du Foubourg, et Bernain pour ne pas se faire d'illusions sur ~~ses~~ ses origines. Joséphine avait bien essayé de se frotter à l'art de l'epischère, de faire des pointes, des jettés battus et autres tours coréographiques, rien ne servait, le kangourou perdait à chaque pas, à chaque geste, à chaque mot. Mais enfin le cadre luxueux et luxurieux du Casino lui conféraient un aura-ole en simili, qui pouvait illusionner les snobs.

Echappée de ce milieu nous voyons dans sa tournée actuelle, le triomphe de la botte humaine. Car ses pitreries l'ont quand même



sortir plus d'un million de la poche des Athéniens, pendant que les artistes grecs souffre d'une crise dont on ne voit pas la fin. La preuve de cette cruelle vérité éclatait au concert symphonique de vendredi dernier, "au profit des musiciens nécessiteux". Trois cents personnes à l'Olympia et sept fois consécutives 2000 au Pallas, pour Josephine. On en vient à se demander pour quels raisons certains artistes rencontrent tant de difficulté à venir en Grèce, alors qu'on autorise d'autre part un tel pompage des deniers publics pour des spectacles de quinzième ordre? Protégeons l'industrie nationale, défendons l'économie, que n'a-t-on écrit sur ce chapitre de troublante actualité? Et comment protège-t-on l'art, les artistes? L'art, Josephine Baker? Allons donc, ce serait une mauvaise plaisanterie. Quant aux vrais artistes, qu'ils se débrouillent ou qu'ils se passent la visière au jus de réglisse.

Il y a pourtant une petite consolation morale, si ce mot peut servir ici, c'est l'accueil réfrigérant du public. Sur deux mille pairs de mains on aurait pu compter celles qui applaudissaient. Et cela permet de ne pas désespérer du bon goût des Athéniens.

(Pour le "Messager d'Athènes", sans succès du reste)

Ne croyant pas qu'il faille remonter le passé pour ne considérer que l'avenir, ainsi qu'on nous en a rassuré les dernières semaines du repos de la semaine pour ne pas parler concerts et nous promener dans un domaine favori du public, l'opéra.

Le mot et la chose sont d'origine italienne, comme le furent déjà les prémices de l'opéra les "sacre Rappresentazioni" et les "Maggi" fêtes rurales du mois de mai signalées au XVI<sup>e</sup> siècle. Un peu partout, aux I<sup>re</sup> et II<sup>es</sup> siècles, les théâtres, en signe de réaction des "gothiques" comme on appelait les auteurs des représentations sacrées, monteront des tragédies, des comédies en latin, et le sentiment hâsin remplait la raideur et les conventions des gothiques. De grands événements, couronnements, mariages princiers, donnaient lieu à des "Intermezzi" ou les visions ~~#####~~ de l'antiquité grecque tenaient une place considérable.

A Florence au XVI<sup>e</sup> siècle, un groupe d'intellectuels se passionna pour les doctrines d'Aristote, de Ptolémée et d'Aristote. En même temps le scénariste Florentin Giovanni Bardì, par sa haute culture, ses écrits dont nous possédons encore le "Discorso sopra la musica antico e'l cantar bene", favorisait les essais des poètes des musiciens. Ce retour à la culture hellénique conduisit en tous points au tempérament italien de la Renaissance et était parfois si précis qu'on en vint à adopter la large déclamation chantée simplement accompagnée du luth remplaçant le lyre antique. Un neveu de Michel Angelo Buonarroti, poète célèbre sous le nom de Buonarroti, tandis que son illustre oncle l'était, sous le nom de Michel Angelo, mit à jour "Euripide", "Ariane", "Dafne", puis en 1607 Monteverde composa à Rome son célèbre "Orfeo", laissant à Venise l'honneur de monter "Dioniso" de Cavalli en 1649. Le dix-septième siècle fut cependant dominé par Alessandro Scarlatti, puis par ses satellites Niccolò Tomelli, Niccolò Porpora. Les "Orfeo", les "Dafne" se succèdent sans interruption. C'est à lui qu'on mettra "Iphigénie", "Tède" en musique, bref on voit toute la mythologie grecque passer par l'inspiration des poètes et des musiciens italiens.

De grands ballets, en France, en Italie, en Angleterre, contribueront également à intensifier l'emprise grecque. Ce sont de fastueux spectacles auxquels les princes ne dédaignent pas collaborer. Leur-vent de Médicis ne compose-t-il pas ce "Bacchus et Ariane" qui allait devenir le livret favori des compositeurs d'opéra? Le fameux "Ballet de la Reine" sous Louis XIV à Paris, où toute la cour à peu près prenait part, n'était qu'une longue évocation, de dix heures à trois heures du matin, de l'antiquité. Jupiter, Minerve, Mercure, Pan et les satyres, Circe, apparaissaient parfois avec des machines aussi extraordinaires que devaient être plus tard celles inventées par Wagner. Jusqu'en Angleterre où nous trouverons Henry Purcell écrivant au XVII<sup>e</sup> siècle, la musique de "Didon et Enée", "Timon d'Athènes".

La preuve est faite, le génie grec est inséparable de l'opéra. Que de sujets évoqués dans ce riche passé! Il Pomo d'Orò d'Antonio Caldari au I<sup>er</sup> siècle n'est que le récit du Jugement de Pâris. "L'Achille in Sciro" de Legrenzi, à la même époque, relate l'histoire d'Ulysse découvreant ~~#####~~ Achille à la cour de Lycomède, sous un habit féminin et l'emmenant à la guerre de Troie. Et Lulli! Il renchérit encore sur ces précédents, avec "Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus" d'après Boileau, "Iphée", "Atys", "Psyche", "Persée", "Phéon", "Alceste", et, etc. Rousseau le philosophe-musicien composait un siècle plus tard, "Eurydice" qui prévoyait la symphonie plastique, celle de Gluck et de Wagner, et non plus la symphonie d'accompagnement. Bellini, Pacchini, Piccini, tous sont plongés jusqu'au cou, dans l'ambiance grecque. Mais ce qui est nouveau chez eux et qui était inconnu des tragiques grecs, c'est le rôle que prend l'amour sexual, pivot de toute action scénique et

74  
qui le demeurera longtemps encore. Tout le théâtre de Koussevitzky et de Gluck est subordonné à ce même thème. La chaîne se continue, les chaînes iront jusqu'à Richard Strauss avec "Electre", "Aristote sur Naxos", "Die Aegyptische Helena". Même Wagner, s'il ne puisse pas directement ses sujets dans l'antiquité grecque, se place-t-il cependant sous son égide. N'avait-il pas écrit un jour, ces mots prophétiques: "Après avoir travaillé toute la matinée à Lohengrin, j'allais l'après-midi s'abriter contre les chaleurs sous les ombrages épais du jardin. Je ne saurais décrire la gaieté pétoleuse ou me jetai la lecture des pièces d'Aristophane, après ce, par ses "Oiseaux", j'eus sondé la profondeur et la richesse de ce favori des Grâces, comme il se nommait hardiment lui-même. Je me plongeais aussi dans les meilleures dialogues de Platon, le "Banquet" entre autres, me procura une compréhension si intime de la merveilleuse vie grecque, qu'il me semble en vérité être plus chez moi à Athènes que dans n'importe quelle condition de la vie moderne".

Avec Wagner et les post-romantiques nous pouvons tourner une belle page 99 de l'histoire de la musique. La guerre mondiale, en brisant un passé de vingt siècles, avait ouvert un nouvel horizon à la production lyrique, réforme préparée par "Bellérophon et Mélisande" de Cl. Debussy.

("Athinaïka Néa", Athènes, Avril 1933)

## NON MUSICIEN

J. J. ROUSSEAU. - M. DE VOLTAIRE.

Lorsqu'on passe en revue le rôle de la musique dans l'antiquité grecque, on se rend compte de l'importance de son évolution, en passant du domaine religieux au domaine civil et social. L'émancipation géniale qui s'opéra avec le christianisme, tout ce qui pouvait rappeler le paganisme étant combattu avec acharnement. Les premiers siècles de l'ère chrétienne donnent ainsi l'impression d'une époque de discussions, de recherches, de formules nouvelles qu'on s'efforce d'instaurer un peu partout et qui deviennent en premier lieu l'apanage de l'Église. St. Ambroise, St. Augustin, St. Grégoire, certains prélats d'origine orientale et grecque, Irénée évêque de Lyon, Auxance évêque de Milan et prédécesseur de St. Ambroise, encouragent les essais de codifier la musique dont les origines orientales restent néanmoins indéniables. Sans Cassiodorus et Boëtius, au sixième siècle, le moyen âge ignorait la théorie de la musique antique. Ces études se poursuivent avec Hucbaldus, Odon de Clugny, Cottonius, Otington, Guy d'Arrezzo, jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, fin du moyen âge, sans qu'on puisse encore parler d'une époque de création. Certes l'"Ars nova" institué à Florence au 14<sup>e</sup> siècle eut une répercussion extraordinaire et peut servir de base à l'époque de création qui devait suivre l'époque de discussion, si on préfère l'époque des théoriciens. Ce ne seront cependant que des balbutiements, malgré les cherments trouvés de France et d'Allemagne qui se cantonnent dans la musique vocale et dont l'art "a cappella" allait se parfaire à la Renaissance. Ce sera alors une nouvelle période de discussions mais atténuée par des essais de réalisation vers des formes originales, tout en s'inspirant encore de l'idéal grec.

Le pas en avant est cette fois d'importance, nous avançons sûrement vers une époque définitive de réalisations d'où sortent diverses ramifications de la musique, symphonique, instrumentale, lyrique, et lorsque nous arrivons à Bach et Haendel, on peut dire que l'ère de la théorie est close, ou plutôt qu'elle continue sans arrêter cependant la marche des réalisations. En effet Bach et Haendel furent avant tout des réalisateurs, comme le fut également Rameau, quoiqu'en lui le créateur se double d'un admirable théoricien. À la théorie scolastique va succéder la vogue esthétique d'un Gluck, puis le déchaînement romantique où la littérature s'emparera des esprits et rendra le sens de la musique plus intellectuel qu'auparavant. Schumann, Liszt, Nietzsche, Berlioz et finalement Wagner ne conceivent la musique ou en la plaçant au service de la pensée.

Le nombre de musiciens lettrés n'est cependant qu'exceptionnel, la plupart d'entre eux se contentant de limiter leurs ambitions et leurs connaissances par un horizon personnel, parfois restreint. Parmi les philosophes, écrivains et poètes, on a beaucoup épilogué sur le sentiment de Goethe en musique, nous avons dit ici-même que le poète de Weimar n'était en musique, qu'un amateur éclairé. Par contre, bien avant lui, Rousseau et Voltaire nous renverraient tout naturellement à cette question de l'intellectualisme en musique qui alimente des lignes et qui place l'art sur un plan supérieur, trop peu connu du public.

Sous une forme rétrospective, nous pourrions dire de Rousseau, qu'il fut le Wagner du 18<sup>e</sup> siècle, quoique d'aucuns ignorent qu'il ait écrit la moindre ligne de musique. Quant à Voltaire, il est certain qu'il parle continuellement de musique sans savoir au juste ce que c'était. Rousseau fut un théoricien-musicien de

tres grande envergure, à preuve son "Traité" sur la musique, les chœurs contenus dans son "Essai sur l'origine des langues" où il traite de l'origine de la musique, du système musical des Grecs, de la décadence de l'art. Qu'on veuille bien consulter son "Dictionnaire de musique" ouvrage étonnant pour l'époque et précurseur de nos modernes dictionnaires, on sera vite convaincu de la clairvoyance du philosophe de Genève sur un objet qui n'offrait à ses yeux rien de frivole. Comme compositeur, Rousseau tint en échec toute la production lyrique en France, avec son opéra comique "Le Devin du village" reste sans discontinuer au repertoire durant plus de soixante ans. Peut-être la scène lyrique "Pygmalion" est-elle encore plus importante pour l'évolution de la musique, puisqu'ici Rousseau demandait à l'orchestre de décrire l'action en scène, ce qui souleva l'enthousiasme de Gluck et correspond aux théories wagnériennes, où la symphonie ne sert plus simplement d'accompagnement, comme dans l'opéra italien, mais prend part à l'action comme un personnage actif.

Ce ne fut certes pas Voltaire qui aurait rendu hommage au mérite de Rousseau qu'il traita cavalièrement de fou, de plagiaire et autres amenités que Rousseau lui renvoyait comptant. Mais Voltaire était l'arbitre de l'Europe artistique. Bien qu'il n'y entendit pas grand chose, on le consultait volontiers, les artistes passant par Genève faisaient un petit crochet par Ferney où résidait si longtemps le terrible ironiste. On sait la part qu'il prit aux disputes de ce 18e siècle, où Lulli, Rameau, Gluck, Rousseau, Piccini et quelques autres furent mêlés. Voltaire aimait trop le théâtre pour ne pas suivre la marche des spectacles lyriques, avec le secret espoir de voir un de ces grands compositeurs mettre une de ses œuvres en musique. Rameau composa une partition sur sa "Princesse de Navarre" dont il ne reste qu'un souvenir. Par contre, nombre de petits poèmes écrits en l'honneur d'artistes ont survécu. Cet homme d'infiniment d'esprit rimait avec prédilection les charmes du beau sexe et deux célèbres danseuses de l'Opéra, Mallet de Camargo et Ballé furent louées de la façon suivant.

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!  
Mais que Ballé, grands Dieux, est ravissante!  
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!  
Elle est inimitable et vous êtes nouvelle,  
Les nymphes sautent comme vous,  
Et les Grâces dansent comme elle.

Sans doute sera-ce en versifiant les charmes des danseuses et de quelques virtuoses, que le philosophe de Ferney pourra prétendre tenir un rôle dans l'histoire de la musique.

(Peitarchia. Athènes)

## et le "Parler-Musical".

Goethe, pour le public en général, c'est l'auteur de Faust à travers Gounod et ses librettistes Michel Carré et Jules Barbier. Objet mondain fait pour plaire aux habitués de l'Opéra, cette œuvre lyrique-un chef d'œuvre du genre-est cependant loin de la pensée de Goethe en matière de dramatique. L'Air des Bijoux, le célèbre ballet ont de quoi faire retourner le poète dans sa tombe. Goethe avait une conception personnelle si haute de l'art, qu'il n'est pas indifférent d'examiner quelques unes de ses théories, non seulement en qualité de directeur du théâtre de Weimar, poète, qu'il occupa de 1791 à 1817, soit durant vingt-six ans, où la comédie alternait avec le drame et l'opéra, mais aussi par sa conception de la "Sprechmusik" musique parlée, ou mieux encore, par le parler-musical. Nous nous apercevrons par là que les amateurs allemands venus récemment à Athènes représenter "Les Perses" d'Eschyle, ne firent que suivre quelques unes des suggestions de Goethe.

On ne peut mieux faire que se référer à ce sujet au bel ouvrage de Romain Rolland "Goethe et Beethoven" pour définir la création du parler-musical qui nous conduira tout naturellement à Debussy, à "Pelléas" si proche du sentiment de Goethe. Avant lui cependant, J.J. Rousseau laissant tout autant les grands éclats de voix, réclamait déjà un retour de la musique vers la parole, alors que les mots étaient recouverts d'une harmonisation qui en faisait davantage un instrument bruyant qu'un moyen expressif naturel et facile à comprendre. Nous savons qu'avec le temps, la musique s'est presque entièrement amahillé la parole, ce qui explique qu'une personne sur mille cherche ~~parfois~~ actuellement-souvent en vain à saisir le texte poétique noyé dans des artifices mélodiques qui tuent littéralement le plaisir spirituel qu'on éprouverait à suivre le sens des mots.

Reprenant les théories de Rousseau, Goethe voulut instaurer un trope dramatique qui traitât la tragédie comme d'autres le font pour l'opéra, les comédiens devront en conséquence être organisés à l'instar d'un ensemble symphonique dont Goethe sera le Kapellmeister, le chef d'orchestre. Tout devait être réglé d'avance, les mouvements, les nuances, la dynamique.

Ces indications, écrit Romain Rolland, ne lui suffisaient pas... Il dressa, pour son école de "parler-musical", toute une table de mesures, ou est inscrite la durée de chaque mot, de chaque silence. Il va jusqu'à dessiner, au millimètre, pour chaque signe de ponctuation:

\_\_\_\_\_ ;  
 \_\_\_\_\_ ;  
 \_\_\_\_\_ !  
 \_\_\_\_\_ ?

Goethe, avec son intuition géniale, sut éviter un automatisme que le "Sprech-Chor" (I) de Berlin marquait avec une évidente exagération à l'Odéon d'Herode. En effet, Goethe n'appliquait son système qu'aux études, aux débutants, qu'il a les laisser accouter ensuite leur sentiment personnel. Un contemporain de l'auteur de Faust, le pasteur Ewald d'Offenbach, écrivait en 1799, ce qui suit:

"Avec peu de tons entiers, il exprimait tout ce qu'il voulait. Cette déclamation avait des intervalles extrêmement petits. Entre ut et ré, on est compté peut-être seize sons, qu'on n'aurait pu noter musicalement. Cette déclamation était caractérisée par l'attaque (ou l'entrée), la mélodie, le passage dans une autre mélodie, et le retour à la première tonalité".

si nous passons à présent à "Pelléas et Mélisande", à son style vocal, nous retrouverons les théories de Rousseau et de Goethe, ce

(I) Opposons à ces théories, celle du "Sprech-Chor" le "Parler-Musical" agnostique, basé sur le même principe, mais réalisé mélodiquement.

/la



15  
"parler-musical" qui anime toute la partition du chef d'oeuvre de Debussy. Non pas que cet opéra soit dépourvu de mélodies et de motifs conducteurs, mais la déclamation est avant tout parlée, laisse à la symphonie le soin de créer l'ambiance où se meuvent les personnages. C'est un art qui se rattache au "Pygmalion", un mime-drame déclamé avec accompagnement symphonique, de Rousseau, genre que certains compositeurs français d'aujourd'hui ont encore développé.

Rousseau-Gaëthe-Debussy, il y a, par delà les siècles, une continuité de conception qui ne semble pas encore avoir été signalée. Elle montre tout ce qui sépare ces deux éléments, le parlé, le musical et comment suivant les climats - France, Allemagne, Italie ou Russie - le problème de l'opéra a été résolu.

Si l'on voulait remonter plus haut encore, ne serait-ce pas Debussy qui se rapprocherait le plus de ce que nous savons de la tragédie chantée des anciens Grecs?

(Le Messager d'Athènes, 15 Juin 1934)

## Ctésibios d'Alexandrie.

Une récente conférence faite au "Parnasse" par M. C. Zenghelli et dont le "Messager" du 14 mai dernier a donné un important compte-rendu, sous le titre "Les dieux mis à l'écart" m'a incité à revoir certains articles écrits jadis pour "Paitharchia" et les "Athinaïka Néa" (I) sur un de ces dieux mis à l'écart, Ctésibios d'Alexandrie, inventeur de l'orgue cité par K. Zenghelli.

Il est incontestable que les sciences physiques pour ne parler que d'elles furent moins en honneur dans l'antiquité grecque, que la poésie, les arts et la philosophie. Cependant, ce que nous savons des sciences anciennes provient des Anciens eux-mêmes et si la génération actuelle ignore en partie ces legs du passé, il faut en rendre responsable les programmes d'enseignement. En ce qui concerne Ctésibios et son extraordinaire invention, je puis fournir quelques précisions basses précisément sur des textes anciens et qui semblent ~~pro~~ prouver qu'on lui prêtait déjà quelque intérêt, il y a vingt à vingt-deux siècles de cela. Il est vrai que Ctésibios fut postérieur à l'hégémonie d'Athènes où fleurissait principalement les arts, et qu'il vivait en Egypte. On pourrait encore établir une corrélation entre l'invention du mécanicien grec et les orgues de ~~ppp~~ Constantinople, chères aux empereurs byzantins, évolution dont on peut suivre la marche d'Orient en Occident, puisque ce fut en ~~ppp~~ 757 que l'empereur Constantin V, surnommé Copronome, envoya en France, un orgue installé à Compiègne, ville célèbre dans l'histoire gallo-romaine. En trois points nous touchons de la sorte les sources des grandes orgues modernes d'Alexandrie-Byzance-Compiègne. Pour la bonne compréhension de ce qui va suivre, il est nécessaire de parler, ne serait-ce que sommairement, de la technique de l'orgue. De l'invention du fils d'un barbier grec d'Alexandrie aux merveilles actuelles ou l'Amérique détient le record de la perfection, il y a toute la distance qui sépare les ailes d'Icare de l'avion. Exemple qui ne servira qu'à marquer la marge entre le point de départ et le point d'arrivée, l'orgue de Ctésibios ayant sur l'essai malheureux d'Icare, l'avantage d'être déjà une réalisation pratique.

L'orgue, jadis comme aujourd'hui, est un instrument à vent. On comprendra alors que la soufflerie en est un des éléments essentiels auquel il convient d'ajouter la tuyauterie et le mécanisme du clavier. Ces principes fondamentaux se retrouvent sur l'orgue de Ctésibios, mais comment peut-on parler de soufflerie puisque l'invention grecque est hydraulique? Le bub pour suivi est le même dans les deux cas, assurer une pression d'air suffisante pour alimenter les tuyaux. Dans les orgues ~~ppp~~ modernes, cette partie vitale de l'instrument s'appelle le soufflet, c'est là que converge la technique compliquée de la soufflerie. Ce sont les poumons de l'orgue, aspirant l'air, le comprimant, le régularisant et le déversant selon les besoins de la tuyauterie. Chez Ctésibios, le fait d'employer de l'eau valet à l'invention le nom d'orgue hydraulique ou d'hydraule. On a longtemps donné de fausses interprétations de ce terme d'hydraule, ~~pppppppp~~ certains historiens ont cru que l'eau était en état d'ébullition et que la vapeur provoquait la résonance des tuyaux. La thèse offre ce côté vedé usant que l'air chaud se rapproche davantage du souffle humain que l'air sec, mais il y a bien des obstacles à surmonter avant d'admettre l'existence d'orgues à vapeur autres que celles des anciens champs de foire. Mais il y a aussi l'électricité, comme dans les orgues modernes, commandée aujourd'hui la soufflerie, pourvu qu'il n'y ait pas de panne dans le courant. Cette manœuvre de la soufflerie fut longtemps fort pénible, nécessitant un jeu de leviers important et un grand nombre d'hommes, jusqu'à dix dans les grands instruments. Quant à l'orgue à soufflets, le mot le dit, il s'agit

de d'un instrument ou directement par l'air. Après de petites orgues portatives du moyen âge comportaient un soufflet ressemblant à celui qui sert à actionner un feu de cheminée. On suspendait l'instrument par une courroie autour du cou. D'autres orgues à soufflets, comme ceux de Constantinople, avaient une soufflerie à bras. Le règne de l'électricité, en supprimant les inconvénients de l'orgue hydraulique ou à soufflets, nous a donné naissance à l'orgue électronique ou orgue à piles, instrument de la conception d'un bureau américain et qui se passe de innombrables tuyaux, de la soufflerie et du soufflet des orgues habituelles. L'invention de multiplex et de l'orgue semble appartenir à un avenir lointain, par le peu de place qu'il occupe et la agilité qui peut être amplifiée autant qu'on le désire, quant aux différentes timbres de l'instrument, les uns les comparant à ceux des plus belles orgues, d'autres font des réserves que je ne partage pas, ce qui n'en est entendu que parfaitement adéquatement parait. Voyons maintenant de plus près les célèbres inventions de Ctesibios.

Quelle date peut-on fixer pour la naissance de l'inventeur de l'orgue? On la place ordinairement au second siècle av. J.-C. et c'est celle admise par Léonhélie. Il y a certainement un malentendu qu'il serait bon, quoique difficile, de dissiper. On malentendu ne date pas d'aujourd'hui, car ce sont les auteurs anciens qui l'ont créé. Quels sont les auteurs qui ont signalé ou commenté l'invention de Ctesibios? Il y a ceux d'avant l'ère chrétienne et ceux qui viennent après. Parmi les premiers, on nous référant à l'histoire, il y a Aristoteles au second siècle, Philon de Byzance de la fin du 3e siècle et Vitruve, l'architecte romain au premier siècle après J.-C. Si donc Philon de Byzance cite l'invention de Ctesibios, il serait logique de ne pas placer l'existence de Ctesibios "après" Philon mais bien "avant". Jusqu'à preuve au contraire, nous considérons l'orgue de Ctesibios, et nécessairement l'inventeur, comme appartenant au troisième siècle av. J.-C. Reste à déterminer à l'époque ou tout au moins l'ancien mécanicien et mathématicien grec, né à Alexandrie, qui tient de près au sujet que nous traitons une veuille ~~de~~ qu'il vit le jour après l'ère chrétienne, au second siècle, d'autres plus nombreux et qui paraissent plus près de la vérité, le placent avant J.-C. et vont jusqu'à le désigner comme étant le disciple, voire le fils de Ctesibios. De tout cela nous ne possédons aucun renseignement suffisant pour établir un état civil définitif. Ce qu'on pourrait dire serait que la description laissée par Héron de l'orgue de Ctesibios est si minutieuse, qu'il semble impossible qu'après plusieurs siècles on eût pu en donner la naissance au second siècle après J.-C. Il est pu en parler comme il l'a fait à cette époque certains, les événements se succèdent sans laisser beaucoup de traces visibles. Il est très probable que Héron ait été un contemporain de Ctesibios et qu'il aurait de la sorte, décrit l'orgue "de vive" Les trois descriptions que nous connaissons de cette invention, celles de Vitruve, de Philon et de Héron, ont tant de points communs, qu'on les trouve sans doute en face d'une seule et commune, peut-être un texte rédigé par Ctesibios lui-même, dont l'original n'existe plus.

Une seule et valeur des citations de Philon de Byzance, de qu'il écrit sur Ctesibios est loin d'égaliser les deux autres documents, de Vitruve et de Héron. Pour étayer la dissertation qui va suivre, je ne puis mieux faire que de m'inspirer de la judicieuse étude au savant égyptologue, professeur à l'Université de Lyon, M. Victor Corot. Il nous offre deux documents de premier ordre, la traduction du texte de Héron d'Alexandrie et une reconstitution graphique de l'orgue de Ctesibios, faite par son père, l'organiste M. Corot, d'après ce qu'on disait Vitruve. Je ne connais rien de plus précis sur ce point délicat de l'histoire des instruments de musique.

La description de Héron est si minutieuse, qu'elle autorise l'interprétation de M. Corot, et on ne dépend pas le texte de Vitruve. Les dessins qui accompagnent son ingénieuse étude paraissent de reconstitution entièrement à l'orgue de Ctesibios. On voudrait le peine d'être tenté et prouverait en les parties essentielles de l'orgue moderne à savoir, le tuyau, de la claviers et ses annexes, de la soufflerie, existaient dans l'orgue de Ctesibios.

Une description technique.

nique ne rentrant pas dans le cadre de ces entretiens, je me borne-  
 rai au rôle de l'eau qui fut, jusqu'au siècle dernier, compris  
 Fétis, l'auteur d'une Bibliographie universelle des musiciens et de  
 travaux qui placent ce savant musicologue parmi les historiens les  
 plus clairvoyants, le sujet de controverses intarissables. L'étu-  
 de de M. Lorez met sans doute fin aux errements passés, présents et fu-  
 turs. (3)

*de*

La partie hydraulique de l'orgue de Ctésibios s'adresse évi-  
 demment à la soufflerie. On sait que tout soufflet exerce deux mou-  
 vements, aspirateur et expirateur. Lorsqu'on presse sur un soufflet,  
 l'air fait jouer les tuyaux, les glètes, les ~~et les~~ comme les appelle  
 l'auteur. Mais lorsqu'on a fini de presser sur le soufflet et qu'il est  
 aplati, il faut bien le redresser pour reprendre le mouvement, ce  
 qui produit entre chaque pression expiratrice, un point mort. Dans  
 les orgues actuelles, il existe un dispositif consistant à cet in-  
 convénient, un réservoir en forme d'accordéon surchargé de poids.  
 Lorsque le soufflet renouvelle l'air aspiré, l'accordéon sous la  
 pression des poids, maintient le point mort et de la sorte, la ré-  
 gularité de l'air est assurée. Le rôle hydraulique de l'invention  
 de Ctésibios correspond à celui de l'accordéon et fait ~~app~~ qu'il  
 n'y a pas d'interruption dans l'arrêt de l'air. C'est tout à fait  
 genial et M. Victor Lorez se demande même ~~si~~ s'il ne serait pas in-  
 tidie de reprendre l'idée de Ctésibios et de remplacer aujourd'hui  
 le poids de plomb par le système de l'inventeur grec.

Voilà donc un point nettement établi avec Ctésibios, nous pos-  
 sédons une certitude et le succès de son orgue à Alexandrie fut,  
 nous en sommes certains, absolument stupéfiant. Maintenant la vérité  
 oblige à ajouter que l'idée de faire jouer des tuyaux au moyen de  
 l'air, ne date pas du second ou troisième siècle avant J.C. La bible  
 des hebreux ne dit-elle pas dans ses récits: nous le seigneur ~~par~~  
 dans son sanctuaire.... Jouez-le sur les instruments à cordes et  
 sur l'orgue... " La ce texte qui ~~ne~~ manque ~~pas~~ un peu de préci-  
 sion, nous opposerons ce qu'on sait de temps immémorial en Chine,  
 l'usage d'instruments à réservoir d'air, le cheng chinois en est un  
 exemple frappant, de même aux Indes, en Perse et en Arabie, il existe  
 des espèces d'instruments de ce genre, dont l'origine n'est pas  
 moins reculée. Cela n'enlève rien à la valeur de l'orgue de Ctési-  
 bios et montre une fois de plus, un grec réalisant avec une perfec-  
 tion bien faite pour nous confondre, ce qui avait été prévu avant  
 lui à l'état d'essai.

*(Le Messager d'Athènes, Juin 1933)*

(1) messenger, fait français, ainsi que les autres sont des quotidiens ~~pp~~ ou  
 revues paraissant à Athènes.

(2) nomme de l'académie d'Athènes, ~~pp~~ directeur de l'école de chi-  
 mie, etc. L'anglais est également un fervent de l'art musical.

(3) Clément Lorez, Cours d'orgues, t. III (1930)

Jean Calvin, par Km. Doumergue. - Les œuvres de Calvin. - La jeunesse de Calvin, par Abel LeFranc. - Clément Marot, par O. Douen. - Maître de l'Édit de Nantes, par Elie Benoît. - Histoire de France, par Micholet. - Sébastien Castellion, par Fr. Huisson. - Le Psautier huguenot du XVII<sup>e</sup> siècle, par Henry Expert. - Les compositeurs de la musique du Psautier huguenot genevois, par M. Kling. - Apologie pour ceux de la religion, par Moÿse Amyraut. - Genève et ses prêtres, par Marc Ph. Monnier, etc., etc.

A priori, quand on pénètre dans nos temples, l'impression s'accroît davantage chez ceux qui ont admiré les somptueuses cathédrales flamandes et les délicieuses chapelles d'Étalis. - un sentiment de froideur, d'ennui, vous étroit aussitôt. Or, depuis le nombre d'années que cet état de choses est imputé à Calvin, c'est rat la faute à Calvin, dit-on, - il semble téméraire de vouloir prétendre le contraire. Et, pourtant, les preuves abondent. Il est certain que les fêtes de Genève de l'été dernier ont largement contribué à rendre au réformateur la place qui lui revient, non seulement dans l'histoire de l'Église, mais aussi dans celle de la civilisation.

Qu'on me permette une courte digression, de rappeler ici un fait caractéristique dont je fus personnellement témoin, l'an passé. Il m'avait vivement frappé. J'assistai un dimanche, dans la campagne genevoise, à l'inauguration d'un petit temple nouvellement restauré. Une chaire délicatement sculptée remplaçant l'antique niche du prédicateur de jolis vitraux inspirés de l'art byzantin, un revêtement pictural des murs et de la voûte avaient totalement transformés l'aspect du lieu de culte. - l'âme ne pouvait que s'épanouir dans cette atmosphère ensoleillée. Je remarquai parmi les fidèles, à côté de gens pleinement satisfaits, des expressions mi-figue, mi-raisin, qui paraissaient attendre impatientement l'arrivée du pasteur. Comment a'y prendrait-il pour excuser cette audacieuse restauration? N'était-ce point en opposition avec l'Évangile? Dieu ne frapperait-il pas d'interdit cette maison enluminée, et le rôle de M. le pasteur ne risquait-il pas d'être tiré sur les fidèles la malédiction divine?

La réponse ne se fit guère attendre. Le texte du sermon: Je vis la nouvelle Jérusalem parée, permit au prédicateur, dans une péroraison inspirée, de lancer à l'auditoire attentif cette phrase de circonstance: Tous arts procédent de Dieu et doivent être tenus pour inventions divines. Ils sont instillés par Lui et nous font contempler sa bonté.

D'où provenait cette citation, et quel était l'artiste qui avait parlé de la sorte? Je cherchons pas trop loin, car il s'agit tout simplement de Calvin. Eh oui! Cet ennemi déclaré de la beauté et de l'art, "l'orgueilleux et cruel Calvin", le plus "fanatique des chefs de la Réforme", le plus "implacable ennemi des iconophiles", vantait en ces termes la toute-puissance de l'art! Le texte mérite d'être reproduit in-extenso.

"L'art, dit Calvin, est un don de la grâce générale de Dieu à l'homme. C'est par cette grâce générale que Dieu repand les dons excellents de son esprit sur tout le genre humain. Parmi les dons de cette grâce générale sont les arts instillés (versés) par Dieu en nos entendements qui nous font contempler la bonté de Dieu, auteur et maître unique de tous les arts. Tous arts, en effet, procèdent de Lui et doivent être tenus pour inventions divines".

Qu'on ne vienne pas prétendre à un effet du hasard, ne voir là qu'un exemple confirmant la règle générale! Au contraire, Calvin s'est constamment étendu sur ces questions d'esthétique, négligées longtemps dans l'Église protestante, et dont l'élément vivifiant préoccupe de nouveau les esprits. C'est ainsi que, dans son commentaire sur Esaïe, Calvin précise, déclarant que ce ne sont pas seulement les arts mécaniques qui méritent attention, mais encore les arts libéraux.

"Non seulement l'agriculture, déclare-t-il, mais aussi tous arts qui servent à l'utilité de l'homme, sont dans de Dieu, inutiles par eux et nos entêtements..... Il faut ainsi juger de l'agriculture et des autres arts mécaniques, que faut-il estimer des arts libéraux, de la médecine, jurisprudence, astronomie, géométrie, dialectique et autres?"

Parlant de l'art oratoire, il dit: "La grâce du bien parler est bonne, pourvu que cette éloquence ne soit point enflée d'ostentation et ne se perde point en l'air par vaines souffées (1)". Calvin, dans ses considérations sur l'art, n'oublie ni la peinture ni la sculpture, ni la poésie ni la musique, mais nous venons de le constater, l'art oratoire. Certes, son horizon artistique se limite au service divin. Calvin, de par sa nature d'abord, de par les circonstances ensuite, ne pouvait s'assimiler l'art de la Renaissance comme nous l'avons fait, depuis encore moins pouvait-il sympathiser avec l'art des Grecs. Et il n'eût vu dans ces manifestations grandioses qu'un luxe inutile et dangereux. Ce qu'il demandait à l'art, n'était un but moral, de parler à l'âme; et cela, il ne le concevait pas en dehors de l'Eglise. Calvin rejeta par conséquent tous les artifices et tout l'attirail qui pouvaient s'opposer à la réalisation de son idéal. C'est bien ce qu'il cherche en supprimant les orgues des églises. Elles lui rappelaient trop vivement encore les erreurs du passé, erreurs qui exigeaient une action énergique et radicale. Son pas que le réformateur ait voulu diminuer le plaisir que pouvait éprouver une assemblée à l'ouïe de cet instrument, puisqu'il assurait que "...quoique l'invention de la Harpe et autres instruments de musique serve plutôt à voluptés et délices qu'à nécessité, toutefois il ne faut pas tenir pour superflus de tout, et mérite encore moins d'être condamnée. Voilà des paroles qui ne sont guère celles de l'intolérance. Il ne trouve aucun grief au "plaisir" et à la "volupté" que procure la musique. Mais il est loin d'ignorer l'influence extraordinaire de celle-ci sur la nature humaine. "Comme par entonnoir, déclare-t-il, le vin est jeté dans le vaisseau, aussi le vin et la corruption est distillée jusques au fond du cœur, par la mélodie". Il y a, dit-il autre part, grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et à leur maison, et entre les psaumes qui se chantent à l'Eglise....". En sci, ~~l'organe~~ a'criera-t-il un autre jour, il n'est pas mauvais de se réjouir, pas plus que de boire". Ne croirait-on pas entendre la voix de l'hérétique Rébelais? pourtant ce sont les propres expressions de Calvin! "En soi il n'est pas mauvais de se réjouir, pas plus que de boire!"

La musique, et principalement la musique religieuse, en était arrivée au moyen âge à un degré de déchéance bien fait pour révolter des esprits éclairés. L'art comique des contrepointistes et l'ennui qu'éprouvait le public à se faire à cette musique difficile avaient poussé un certain nombre de musiciens à rechercher de nouveau la faveur publique. Ils n'avaient rien imaginé de mieux que de recourir aux mélodies populaires, aux chansons à la mode, pour ne révolter les textes sacrés. Il en résulte un état d'anarchie souvent relaté et qui, malgré (1) Rappelons pourtant que l'opinion de Calvin sur certains ouvrages littéraires ne fut pas toujours exempte de partialité. Après avoir appelé vaguement Rébelais à sa cause, il parle en ~~l'organe~~ ces termes de l'auteur de Dargantius dans son traité des Sandales, en 1550: "D'autres tels que Rébelais, Desporriers, après avoir goûté le pur évangile, ont été frappés au même aveuglement", et cela pour avoir "profané le sacre sacré de la vie éternelle par une audace sacrilège dans le plaisir et dans le rire". Rébelais, de son côté, lui rend le monnaie de sa pièce, au troisième livre de Santaguel, en parlant d'Antiphysicien. Depuis, elle engendra les matagots, les cagots, et pelagiers; les manducles piccolots; les domoicles Calvins; les posteurs de Genève.... et autres monstres difformes et contrefaits d'esprit de nature". (Le Genèse de Calvin, par Abel Lefranc, 1888, p. 118.)



toutes les réformes imposées, se maintint en partie durant plusieurs siècles. Un recueil de chants religieux catholiques du seizième siècle nous renseignera à ce sujet. Le Pater, l'Ave Maria et le Crado se chantaient sur la mélodie connue de "Lisette mes amours; on louait les grâces du paradis en entonnant l'air de la "Cherissime Gabrielle"; la "Pureté" était un ~~très~~ sujet qu'on proclamait au sons de la "Petite inhumaine". "Robin m'aime", - "trop m'a amour assailli", - "Margot dans un jardin", - "O Venus la belle! jadis étaient les mélodies profanes qui servaient d'accompagnement ordinaire aux offices religieux.

La réforme n'avait pas de maistrina pour la servir et l'aider à sortir la musique du néant où elle avait sombré. Certains réformateurs s, Zwingli par exemple, résolurent de supprimer totalement le chant ~~des~~ des églises et de ne plus admettre que la lecture des psaumes. De la part de Zwingli, musician dans l'âme, une telle mesure étonne. On se serait plutôt attendu à une oeuvre de régénération musicale qui à un anéantissement. Cette constatation et d'autres faits que nous allons effleurer, permettent d'affirmer que c'est Jean Calvin qui, par une volonté de fer, par une infatigable vigilance et par véritable goût naturel, présida à la transformation de la musique dans l'Eglise protestante française, et par-là même, occupe une place prépondérante dans l'histoire de la musique.

Qu'on ne qualifie pas nos thèses de paradoxales, les faits parlent suffisamment d'eux-mêmes pour que la vérité soit mise en évidence. Certes, il serait exagéré de prétendre, comme on a voulu le faire, que notre réformateur eut l'âme d'un artiste; il n'aurait pas eu l'idée de se comparer, suivant le mot ironique d'un de nos distingués lettrés, à "une harpe solenne vibrant à tous vents".

Les réformes de Calvin en matière musicale furent toutes marquées au coin du bon sens. Il commença par défendre l'emploi du latin, comme le faisaient les luthériens, trouvant ridicule "de dire ou nous puissions avoir dévotion, soit à prière, soit à cérémonie, sans y rien entendre". Il ajoutait encore ceci: "...Les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de coeur. Or le coeur requiert l'intelligence. Et en cela gît la différence entre le chant des hommes et celui des oiseaux. Car une linotte, un rossignol, un peagey, chanteront bien, mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter sachant de qu'il dit". Calvin se montre encore plus explicite dans le passage suivant, véritable profession de foi: "qu'est-il donc question de faire? C'est d'avoir chansons non seulement honnêtes, mais aussi saintes, lesquelles nous soyent comme aiguillons pour nous inciter à louer Dieu... Que le monde soit si bien avisé, qu'au lieu de chansons en partie vaines et frivoles, en partie sottes et lourdes, en partie sales et vilaines, et par conséquent mauvaises et nuisibles, dont il a usé ci-devant, il s'accoustume ci-après à chanter ces divins et célestes cantiques avec le bon roi David. Touchant la mélodie, il a semble ~~qu'il~~ le meilleur, qu'elle fust modérée en la sorte que nous l'avons mise, pour emporter poids et maïeste convenable au subject, et ~~qu'il~~ même pour estre propre à chanter en l'Eglise,..."

Moderation, poids, majesté, n'est-ce pas, en trois mots, la définition de l'oeuvre musicale inspirée par le réformateur? Calvin était loin de se douter en écrivant ce qui précède qu'il se trouverait, au dix-neuvième siècle, un écrivain pour soutenir "que les réformateurs, et Calvin en particulier, devenant à leur insu les pères, au moins les grands-pères de l'opéra, c'est là un de ces faits piquants qui touchent au paradoxal et dont on ne peut cependant contester la réalité, par Bourgeois, qui ne se lassait pas de toucher et de rebondir la mélodie des psaumes, jusqu'à ce qu'il eût trouvé le rythme convenable et l'expression vraie, Bourgeois, dont l'oeuvre eut le succès fabuleux que l'on sait, travaillait sous l'œil rigide et on quelque sorte, sous la direction de Calvin". Ed. Schuché écrivait de son côté dans la République Française: "Le cantique protestant marque le commencement du plus puissant développement de la musique".

Ne soyons pas aussi affirmatif, et tout en proclamant l'importance place occupée par le chant réformé dans l'histoire de la

musique, voyons ce que devenait à côté d'elle, dans la société, l'art profane.

Le germe de l'opéra se retrouve dans le ballet. Le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis avait amené en France un nombre inusité d'artistes italiens. Le ballet, alors très en faveur, se développa considérablement sous Henri III; on y intercala de petites scènes chantées, des pantomimes dont le modèle le plus complet fut le célèbre "Ballet comique de la Reine" donné en 1581, lors du mariage de la belle-sœur de Henri III, Marie de Vaudemont avec le duc de Joyeuse. Si donc Adam de La Halle, le musicien génial du treizième siècle, avec son "Jeu de Robin et de Marion", peut passer pour le grand-père de l'opéra, les auteurs du "Ballet comique" devaient les plus proches parents du drame lyrique moderne. L'éclosion de l'opéra, complète au seizième siècle à Florence, berceau du genre, ne fut définitive en France qu'à la fin du dix-septième siècle, grâce à la collaboration de Perrin et du musicien Cambert. Caccini et Peri comptèrent parmi ses créateurs. Rendons à César ce qui lui est dû et autant à Calvin. Calvin, grand-père de l'opéra est une qualification certes, inattendue.

Toutefois, il faut constater que les psaumes de Marot, à leurs débuts, remportèrent un tel succès, qu'on pourrait se tromper sur leurs mérites. On les chantaient partout. À la cour d'Henri II, il était de mode d'avoir son psaume favori, et personne n'ignore sans doute que les martyrs de la foi subirent les plus atroces supplices, les chants de la Réforme à la bouche. Au milieu des batailles, les psaumes se dressaient également comme une armure invincible. La chronique relate qu'à la bataille d'Arques, Henri IV, voyant l'issue douteuse de la journée, ordonna de faire chanter les psaumes, comme de nos jours on ferait avancer les canons. (Il) singulière puissance que celle de ces psaumes qui décidaient du sort des combats et qui mettaient des armées entières en fuite.

Singulière puissance aussi, que celle de la musique. Dès qu'on interroge l'histoire de l'Église réformée française, on aperçoit les psaumes chantés à la base de tout l'édifice. À peine Calvin était-il arrivé à Strasbourg, en 1538, à peine la première église française avait-elle ouvert ses portes, que retentissent les premiers psaumes. Calvin et Mathurin Cordier en écrivirent les premiers textes. Calvin se reconnaissait un penchant marqué pour la poésie. Quant à la musique de ces premiers essais, elle fut puisée dans le folklore, dans des mélodies populaires allemandes qui avaient spécialement frappé l'imagination du réformateur. Il les signala aux musiciens strasbourgeois, entre autres au chantre de la cathédrale, Mathias Greiter, auquel il eut plus d'une fois recours. Ces témoignages furent suivis de travaux plus décisifs, dus à la collaboration du poète Clément Marot et du musicien Louis Bourgeois. De cette rencontre de talents est issu notre psautilier. Florimond de Raymond qualifia ces chants de "doux et chatouilleux" ajoutant que "c'a esté la chaîne, et le cordage, duquel, comme un autre Amfion Thébain, Luther et Calvin se sont servis pour attirer après soy les pierres dont ils ont basti et fondé les murs de leur nouvelle Babylone. Ils ont attiré les âmes

(1) Les combats de Breux, de saint-Denis, de Jarnac, de Montcontour, de la Roche-Abeille, d'Ivry, retentirent des accents de ces psaumes. Ce, sur-tout le "Psaumes des batailles", sorte de Marsillaise des Huguenots, composé par le frère mineur strasbourgeois Mathias Greiter, sur un texte de Théod. Bèze. Bèze venoit raconte qu'en 1561 la population de Montauban, assiégée par les armées royales, entendit un soldat protestant jouer sur sa flûte, dans le camp ennemi, le début du psaume 68, prit cet avertissement pour un signe de délivrance. En effet, le lendemain, l'armée royale levait le siège.

par cette harmonie, ainsi que les oiseaux arrêtent dans leurs filets les vols entiers des oiseaux...". Moïse Amyraut assure que "au mélange de tant de voix se forme le ne sçay quelle harmonie, dont le seul son a quelques fois ravi les payens, tant l'air de ce chant est mélodieux, et tant il est propre à donner à l'esprit des émotions extraordinaires".

Rien n'est aussi significatif que de suivre celui que des protestants eux-mêmes ont déclaré "anti-libéral, anti-artistique, anti-hémasin, anti-chrétien" - Calvin, dans sa tâche quotidienne. Il rassemble autour de lui tout ce qu'il rencontre de talents véritables. Dès qu'il apprend la présence de Merot, l'auteur du Temple de Cupido, il n'hésite pas, malgré son passé équivoque, à l'appeler à l'aide. Merot, en traduisant en vers français les psaumes, ne croyait ~~rien~~ nullement, avant sa rencontre avec Calvin, faire oeuvre dogmatique. Et ceux qui chantaient ses strophes sur des mélodies frivoles ne songèrent pas davantage à passer pour hérétiques. C'était un passe-temps aristocratique à la mode. La haute intelligence de Calvin lui fit vite saisir tout le profit qu'il pouvait tirer des psaumes de Merot, en y adjoignant une musique capable par sa "force et vigueur d'assouvir et enflammer le coeur des hommes" par sa "vertu secrète et quasi incroyable à assouvir les coeurs".

On reste ainsi, à mesure qu'on pénètre l'oeuvre de Calvin, confondu de se trouver, non pas en présence de l'esprit sec, froid et orgueilleux décrit par la légende et trop souvent reproduit par l'imaginaire, mais d'un être étonnamment vibrant, humain, d'une sensibilité presque malade et d'une modestie voisine de la timidité. Il ~~avoue~~ avoue par expérience "quelle puissance exerce sur lui la musique, et conclut à peu près de la même façon que le philosophe grec Platon: "Car à grand peine y a-t-il en ce monde qui puisse plus [que la musique] tourner ou fléchir les coeurs des hommes, comme Platon l'a prudemment considéré". Calvin se rendait si bien compte des effets de la musique, qu'il cite saint Augustin et les choeurs organiques par saint Ambroise dans l'église de Milan au quatrième siècle, pendant ~~de~~ la persécution arienne. Les mélodies sacrées eurent tant d'effet, exécutées en commun, qu'on ~~accusa~~ accusa le saint de sorcellerie. Il répondit qu'"il y a dans la musique une force à laquelle rien n'est supérieur". Cela n'a point empêché un écrivain de prétendre qu'il n'était pas jusqu'à la musique sacrée qui ne fût suspecte à Calvin.

Le réformateur possédait bien toutes les qualités requises pour donner à l'Église nouvelle un art musical digne de sa mission régénératrice. Calvin se gardait de laisser les compositeurs à gir à leur guise. Il discutait avec eux, se les attachait par bienveillance, en faisait parfois ses amis. Parmi ces physionomies d'artistes d'autrefois, celle de Bourgeois nous charme spécialement. Guillaume Franc et Pierre Davantès méritent aussi une mention comme ouvriers habiles, mais Bourgeois reste le maître quant à Goudimel, dont il est si fréquemment question dans l'histoire de la musique réformée. Il semble que Genève, plus que Rome, eût l'occasion de le recevoir dans ses murs. Le rôle de pseudo-maître de Paléstrina se borne à ornar les mélodies de Bourgeois de savantes harmonies, en somme à compiler ses travaux.

Nous pouvons considérer ~~seulement~~ Louis Bourgeois, ce Parisien débarqué à Genève en 1545, comme un des nôtres, au même titre que Calvin, ou encore que Lulli, Huc, César Franck passeront pour des Français. Les débuts de Louis Bourgeois furent assez heureux. Bien accueilli à Genève, en retour des services qu'il rendit à l'art musical, il ~~reput~~ ~~était~~ ~~travailla~~ travailla, le droit de Bourgeoisie, Bourgeois amoureux de travailler avec Calvin, ne fût déclaré Bourgeoisie. Infaute, s'il n'avait pour son malheur, eu affaire au fameux Conseil, qui se montrait parfois d'une intolérance dont la renommée de Calvin a bien souffert depuis. En tout cas, sans l'intervention

protecteur, bourgeois n'êât sans doute pas résisté aux nouveaux traitements des magistrats genevois. Un jour il vit ses appointements diminués de moitié. Calvin apprenant la chose, ne fit qu'un bond de chez lui à la salle des délibérations pour défendre les intérêts du musicien une autre fois, bourgeois se content de le tourner de quelques-uns des psaumes et veulent les "améliorer" fut jeté en prison. Calvin dut interceder de nouveau et ne réussit qu'à grand'peine à le tirer des griffes de la justice. Le Conseil, exaspéré de ce qu'il appelait l'audace du musicien, ne se cassa qu'après ~~de~~ avoir menacé d'importance les coups les, le compositeur d'abord, l'imprimeur Crespin ensuite, finalement Calvin lui-même. L'acte veut d'être reproduit: "...ad- plus, premier que ~~l'acte~~ l'épître dudit bourgeois soit coté (1)... et que les psaumes vicieux soient chantés devant et les autres après... et que après d'ins les seigneurs fada venir M. Calvin et luy en facent gretieuses (sic) remontrances de les chanter ainsi, et aussi soient faictes remontrances ~~à~~ audit bourgeois de n'avoir deubst imprimer ledict espiatre sans licence et à mestre Crespin de brusler toutes telles espiatres et n'en vendre plus". - Il sem- ble que depuis cette incartade, les rapports se soient de plus en plus tendus et que le Conseil n'ait eu de répit qu'après s'être débar- rassé du malheureux artiste. Aussi, après un dernier conflit, est-il arrêté "que il (bourgeois) alle là ou il voudra, mais ce soit sans ce que plus il eye gaigne de la ~~seigneurie~~ seigneurie". Le sans-gêne du Conseil vis-à-vis du grand musicien, encore trop mé- connu de nos jours, demande ~~une~~ réparation. La place de bourgeois dans l'évolution musicale n'est pas de peu d'importance et on ne peut que souscrire à ces mots d'un musicologue genevois lorsqu'il écrit: "La presque totalité des plus beaux psaumes, ceux qui sont encore au- jourd'hui gravés dans toutes les membranes et qui, chantés en vingt- deux langues, ont fait le tour du monde et régné plus de trois siècles sur toutes les Eglises réformées, sont de bourgeois". (2)

Guillaume Franc et Pierre Davantès durent également à l'appui de Calvin d'occuper une place honorable dans l'histoire de la musique. Pierre Davantès était l'inventeur du système musical chiffré attribué à d'autres musiciens, entre autres à J.S. Rousseau. Ce système, proposé par Calvin, Davantès voyait la difficulté que le public éprouvait à chanter les psaumes, et désirait d'autre part diminuer le volume des gros psautiers en usage, imagina de remplacer la portée et les notes par une série de chiffres intercalés dans le blanc qui séparerait les lignes les unes des autres. Il y réussit, et aussi à "soulager ceux qui se trouveroient empêchés à chanter les Psaumes, à cause de la difficulté susdite".

Calvin, nous le rep étions, voulait un chant simple, bien en rapport avec l'Eglise, et vise à apprendre. Une partie de son attention se tour- na par conséquent vers l'enseignement de la musique. Dès le début de sa mission, ce rôle éducatif l'avait préoccupé. En 1537, il déclarait déjà:

"....si aucuns, auxquels on ayt auparavant recordeé ung chant modeste et ecclesiastique, chantent à suite voix et distincte, le sou- (1) bourgeois avait placé en tête d'une édition des psaumes une épître au lecteur, sans en avoir reçu l'autorisation.

(2) bourgeois avait encore à son actif un ouvrage théorique Le droit chemin de musique que l'église déclarait "le premier ou l'on ~~doit~~ se proposer d'acquiescer la méthode de la main musicale attribuée à Guy d'Arezzo et d'apprendre la musique par l'usage du solfège". - L'ouvrage fut édité sur la recommandation de Calvin.

ple se précipitant en toute attention et suivant de cœur... jusqu'à ce que peut à peut un chœur se accoutumera à chanter commandement".

En observateur attentif, Calvin s'était rendu compte qu'un enfant apprendrait à chanter en se jouant et qu'avec son concours la foule s'y mettrait rapidement. Il ne faut voir dans l'installation de Guillaume Franc en qualité de professeur de musique au collège, dirigé alors par S. Castellion, en 1542, que la mise en pratique de quelques unes de ses réformes. On trouve dans les registres du Conseil ce passage relatif à l'entrée en fonction du musicien:

"Lundy 7 mai 1542. - Jacques de maître Guillaume, fils de Pierre Franc de Lyon, maître de chœur, le quel a esté député maître des écoles pour apprendre la note et à chanter (les enfants, d'il) ayve chanta (r) les psaumes de David à l'église, et lui a esté donné en salaire cent florins annuel à lui payer, quartemps pour quartemps, et a promis sur sa et jure".

\* \* \*

Nous croyons par ce qui précède, avoir suffisamment indiqué le rôle joué par Calvin dans l'art musical. Reste un dernier grief qui a été et qui est encore un argument puissant entre les mains de ses détracteurs. Calvin était-il, comme on le lui a si souvent reproché, opposé au chant à plusieurs parties, à ce chant barbaque qui est le base de notre système musical moderne, les partitions du développement systématique à un rapport d'ordinaire au texte suivant, attribués à Calvin: "Les chants et mélodies qui sont composés au plaisir des oreilles seulement, comme sont les fringaux et freux de la papeterie et tout ce qu'ils appellent musique romme et chant à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'église et ne se peut faire qu'ils ne déplaisent grandement à Dieu".

On ne pourrait pas s'incliner devant un texte aussi formel s'il n'était apocryphe... l'édition latine de l'Institution chrétienne de 1539, la seule qui fasse autorité, ne mentionne rien de ce genre. Le passage incriminé ne paraît pour la première fois que dans la traduction française, en 1540. Le traducteur s'est offert le luxe de renvoyer à sa manière le texte de Calvin. Certes celui-ci tenait à donner aux fidèles un chant simple et facile à exécuter. N'avait-il pas raison, si vraiment il désirait le chant à l'unisson? N'y a-t-il pas à écouter ce qui se passe dans nos temples à l'heure qu'il est, malgré les chœurs parisiens, pour se demander si le chant à quatre parties est une nécessité? Trois fois sur dix, les fidèles ne chantent que la partie principale, qui s'exécute de la sorte à plusieurs octaves consécutives, aussi bien par les voix aigües que par les voix graves.

Une preuve irréfutable de l'encouragement donné par Calvin au chant à plusieurs parties se retrouve dans l'édition des psaumes de Bourgeois, à quatre parties, datant de 1547, moment où le réformateur tenait Bourgeois en très haute estime. S'il eût été l'adversaire du chant à plusieurs voix, il n'eût pas manqué de rompre avec l'édition que de l'espèce de Bourgeois. Au lieu de cela, il le comble d'attention, il fait éditer ses œuvres et le protège du mieux qu'il peut contre les coups de l'infortuné. C'est ainsi que nous pouvons, comme pour tant de légendes calvinistes, faire justice de celle-ci. Ces témoignages sont historiques. Ils ont été reproduits dans des ouvrages qui font autorité. Les auteurs en ont également proclamé l'authenticité, sans doute cela n'a-t-il pas suffi, puisqu'il faut continuer à combattre les errements qui circulent toujours de par le monde. Calvin ennemi de l'art est une accusation protestée, à laquelle l'histoire du psautier répond d'éloquente façon.

En effet, Calvin a vu la Réforme se fonder sur deux des hymnes nouvelles, et comme il les écrit poétiquement, s'échelle, ce fut une harmonie inattendue, un chant doux, simple et fort, si fort qu'il fut entendu comme mille lieux, si doux que chacun crut reconnaître le voix de sa mère même. Et, en effet, une mère nouvelle du genre hurin était venue au monde, la grande enchantresse et la conciliatrice. La musique était née...

On ne fut pas le norme chant du moyen âge, ni un grand troupeau humain, sous le bâton du chantre officiel, répétait éternellement dans un précepte unisson, chez un vicissitudes. Ce ne fut pas la force scénique et pédantesque des messes galantes dont l'Introït était un appel à Venus et dont le Te Deum rendait grâce à l'Amour. Ce fut un chant vrai, libre, pas par, un chant du fond du coeur, le chant de ceux qui pleurent et qui sont consolés, le ~~coeur~~ <sup>coeur</sup> divine par les larmes de la terre, un regard du ciel. Voilà la vraie renaissance: elle est trouvée. C'est la Renaissance du coeur.

(Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, Lausanne, avril 1910.)



devant un public d'élite, dans une salle archi-comble, M. Stamatiadou faisait, jeudi dernier, une conférence sur l'harmonisation des mélodies byzantines, plus spécialement sur celles de la liturgie orthodoxe. On remarquait son nombre de prêtres et d'artistes au milieu d'auditeurs vivement intéressés par un sujet présent à controverse. M. Stamatiadou est un esprit rare, s'occupe de beaucoup de questions, vitent la science et l'art. Dans ce dernier domaine, il est un spécialiste d'une audition étendue. Reste à savoir si sa conférence, suivie d'une audition, a résolu le problème posé: "Faut-il harmoniser la musique byzantine?"

De parallèle qu'il a tiré entre les diverses façons de comprendre la question, les considérations sur le métrique, sur les tons susceptibles, dans les huit modes de l'Église, d'être harmonisés, et, pour terminer, l'exécution à trois et quatre voix, d'une dizaine de mélodies connues, tout cela acclama tant d'imprévu, qu'il faudrait plusieurs articles pour en avoir dit plus de la moitié. Je ne permettra pas de me permettre, en me basant sur la dissertation du conférencier, ou plutôt du professeur, car l'orateur laissait assez à désirer, d'exprimer à mon tour, des considérations sur un sujet un peu superficiellement traité à l'autre soir et qui pourrait risquer de faire l'admirable répertoire de l'Église orthodoxe, de ce point de vue, par essence, et profane, se met à imposer dans ce domaine sacré.

Le sujet comporte un aspect historique et un autre, artistique. La côté religieux étant sous-entendu dans l'aspect historique, ainsi compréhensible, la controverse est revenue à son juste lieu et les essais de M. Stamatiadou y prendront la place qu'on verra bien leur donner, selon ses goûts, ses sympathies, mais encore selon le point de vue auquel on se placera. Au moment qu'on tente des innovations, il est certain pour la musique religieuse, qu'il s'agit de la musique de l'histoire de la musique religieuse, qu'il s'agit de la musique byzantine, grecque, russe, romaine, c'est-à-dire les peuples protestants, y compris une chaîne aux anneaux multiples, dont le premier chaînon pourrait bien avoir été tenu par le berger-roi David. Organisation formidable d'instrumentation et de chanteurs, organisation alterne par la suite et continuellement soumise à de nouvelles transformations. Le concours de voix de femmes, le solo avec ~~orchestre~~ ~~interventions au chœur~~, le chant antiphonique et le chant mélismatique, l'introduction, par les empereurs byzantins, de l'orgue dans le culte, sont autant d'étapes qui ont été réalisées dans la tradition grecque. Tout en faisant à d'autres, par qualification le soin de déterminer, dans ce qui fut cette tradition, ce qui tenait dépendant bien des divergences d'opinion. Il est certain que, si Jean Damascène à Chrystos de Andye, en passant par Koukoukios, Pierre du Peloponèse et quelques autres, la tradition a reçu des accords qui ont dégénéré au jour'hui en licences, que seule, une réforme judicieuse pourrait arrêter.

J'ai fait partie, jadis, d'une commission ayant pour objet précisément, la réforme du chant ecclésiastique grec. J'ai conservé quelques notes des deux premières séances auxquelles je participai, ayant répondu à poursuivie un effort qui ne paraît ait dès le début, vous à l'échec. Il semble, de même que l'Église catholique a réformé sa musique, en adoptant le travail des Benediktins de Solesmes, que l'Église protestante procède à la révision de ses psaumes, que le moment serait venu d'opérer une œuvre analogue dans l'Église orthodoxe grecque.

Plus près de la même que ne le furent Rome et Venise dans cette Russie vous actuellement au culte des "sans-dieu", qui rencontra un exemple frappant d'une rénovation qui ne peut laisser la musique grecque indifférente au sujet, du IXe au 17e siècle, les transformations furent incalculables. Je ne retiendrai que ce qui pourra servir de comparaison avec la tentative de M. Stamatiadou, que d'autres avant lui, avaient déjà tenté. L'harmonisation du chant religieux, de Russie, lors d'un voyage en Russie, par le avec enthousiasme des choeurs religieux à huit voix de chœurs, exécutés par la chapelle impériale.

le, quant à l'origine byzantine du chant religieux russe, elle est indéniable, avec sa base tirée de la tradition demasédonienne, mais quelle évolution, que des transformations, l'influences diverses, avant de parvenir à la musique harmonisée? Est-ce nous sommes loin des essais naïfs, parfois frustes, parfois en succession intermittente de tierces, de la Stamatidou? Serlio aurait-il parlé de "cheur d'anges" en les entendant, comme il le fit pour ceux de Moravianaky? En doute fort il est vrai qu'à Athènes, on condamnait la façon russe, mais a-t-il faut harmoniser les merveilleuses cantilènes byzantines, du moins celles qui ne laissent aucun doute sur leur authenticité, mieux vaut mille fois, adopter l'art dont les Russes ont accablés le legs des chanteurs grecs venus leur apporter la bonne semence, que les maladroites harmonisations dont on a droit gratifier l'église grecque, si je puis formuler un ~~voeu~~ voeu, en terminant cet exposé personnel, ce serait de voir ce qui ~~peut~~ ne paraît être le seul mode convenant à l'austérité du culte, le maintien de la simple mélodie soutenue par l'ison. Mora est ecclésiaste musical, je ne vois qu'un grand artiste, un Moravianaky ou un Palestrina, capable de faire adopter une harmonisation qui ne serait pas un sacrilège. Dans une section aussi ~~importante~~ importante que celle soulevée par Stamatidou, il ne faut pas de milieu.

A la suite de ces lignes, parues en para 1932, M. Stamatidou adressa à l'"Athinaïka Nôa", une longue réponse, justifiant son point de vue. Ayant pas répliqué, je pensais que la chose en resterait là, lorsque j'appris que mon premier article avait paru dans une revue grecque des Etats-Unis l'"Athinaïkos Kyrix", et ce là, reproduit dans la feuille cypriste "Apostolika Bernades", du 15 avril, inserra, sous le plume d'un erudit, M. Bourmoulios, une étude sur les opinions que j'avais exprimées et sur la meilleure manière de sauver les trésors du chant byzantin. Je reviens donc sur la question, puisqu'elle a eu l'honneur d'intéresser des milieux différents.

Pourquoi ne mettra en doute, qu'actuellement, le chant des églises grecques entretient souvent, un véritable objet de profanation. Ce bien l'ignorance prédomine, et Dieu sait alors ce qu'on entend sous le nom de musique byzantine, ou bien le musicien qui dirige le cheur, arrange, dérange, ajoute, retranche, embellit(?) le legs sacré des siècles écoulés. Il arrive même que des chanteurs trop zélés composent entièrement de nouvelles mélodies, perdant leurs œuvres-belles va de soi aux œuvres originales. Stamatidou avait au moins conservé les mélodies des chants byzantins entendus à sa conférence. Si l'on veut une réforme dans le sens d'une harmonisation, à qui donner la préférence? A lire les journaux ce jour-ci, on croirait assister à un certain battage électoral, en faveur de tel ou tel candidat à l'harmonisation intrinsèque des chants religieux.

Je ne puis que me tenir sur le plan tracé plus haut. L'église grecque possède une longue échelle de documents qui autorisent une étude sérieuse du problème. Il serait plus simple de se limiter que de continuer des tentatives stériles et d'ergotter sans fin.

(Athinaïka Nôa, para 1932).

GOETHE ET LA MUSIQUE.  
(22 mars 1932-1932)

Le génie que le monde spirituel célèbre tout spécialement cette année-ci, Wolfgang von Goethe, était un de ces esprits encyclopédique, que rien de ce qui s'agite ici-bas ne laissait indifférent. Il ne sera donc pas surprenant de voir examiner de pres le rôle de premier plan qu'il joua parmi les musiciens de son temps et encore tout le long du dix-neuvième siècle. La matière paraît trop considérable pour en étudier le détail en un seul article, mais je voudrais résumer cette influence, rendre à cette lumière éclatante ~~quelques~~ quelques uns des rayons qui ont si vivement frappé l'humanité pensante et artistique. Goethe ne fut certes pas musicien dans le sens professionnel du mot, il possédait néanmoins une sensibilité et une imagination trop ouvertes pour ne pas saisir la vertu toute puissante de la musique. Comme ~~pour~~ tous les philosophes, Goethe s'occupa activement de l'influence bienfaisante de l'art sonore, tant au point de vue social qu'au point de vue éducatif. N'oublions pas qu'il fut longtemps directeur du théâtre de Weimar, qu'il assumait les responsabilités d'y faire représenter la comédie, le drame, l'opéra et... l'opérette! Chez lui, nombre de musiciens vinrent solliciter sa bienveillante attention. Goethe en profitait pour écouter leurs dissertations et les œuvres qu'ils lui jouaient. Il admirait ~~par~~ le style, l'architecture chez Bach, comme il admirait toute musique claire, bien équilibrée, éloignée de ce qu'il appelait un vain tapage. En somme, il réclamait de la musique, exactement le contraire de ce qu'il exprimait par le plume! Et cela explique sa recherche de compositeurs de seconde zone qui contrairement le lyrisme de son génie. Cette loi des contrastes fait souvent désirer un compagnon ou une compagne moins fort ou moins faible que soi, elle fait comprendre l'inertie de Goethe en face de celui qui semblait son alter ego Beethoven. Kessin Rolland, dans son bel ouvrage sur Goethe et Beethoven, en parle avec une clarté et une admirable. - "L'homme aspire toujours à ce qu'il n'est pas" disait Goethe, ce qui ne console guère de la voir accorder de si grandes faveurs à Bach et Mozart, pour dédaigner Beethoven au point de ne pas même lui accuser réception de la musique pour son drame Egmont, qu'il venait de lui adresser.

Le style si nouveau par sa puissance, de la musique de Beethoven, surprit bien d'autres que Goethe. N'était-ce pas Weber qui refusait d'être comparé à ~~l'auteur de Fidelio~~ l'auteur de Fidelio? Le grand ami et conseiller artistique de Goethe, compositeur du reste oublié depuis longtemps, Zelter, ne fut-il pas responsable en grande partie de l'injustice de l'illustre poète envers le nom moins illustre musicien? Les occasions de se connaître ne manquèrent cependant pas. Lorsque on sait combien les influences féminines furent profondes sur l'esprit du philosophe de Weimar, on s'explique encore davantage d'une intéressante aussi soignée. Une amie commune, Bettina Brentano, avait en vain, essayé de lui ouvrir les yeux.

Beethoven était très lié avec la famille Brentano dont le nom se retrouve dans des dédicaces de ses œuvres. Il ne connaissait cependant pas Bettina, jusqu'au jour où elle vint le surprendre brusquement, accoutant avec avidité cette force passionnée, inconnue de Goethe, ce qu'elle ressentit devant ce génie de la musique, se trouve relaté dans une lettre du 18 mai 1810, à Goethe, d'où j'extraits le passage suivant. - "Lorsque je vis celui dont je veux t'entretenir, j'oubliai le monde entier et l'univers disparut à mes yeux..... C'est de Beethoven que je veux à présent te parler, et près de lui j'oubliai le monde et toi-même; je suis, il est vrai, très inférieure, mais je ne me trompe pas lorsque je proclame (ce que personne probablement ne comprendra et ne croira) qu'il dépasse de beaucoup notre culture humaine, et même, le rejoindra-nous jamais? En doute; puisse-t-il seulement vivre jusqu'à complète solution des formidables énigmes qu'il révèle en lui, puisse-t-il atteindre l'idéal qu'il a conçu et qui labasse entre les mains des hommes la clef de connaissances occultes qui nous rapprocheront des véritables félicités suprêmes".

Malgré Bettina, malgré sa vision si lumineuse de l'homme extraordinaire qu'elle venait de rencontrer, Goethe resta sourd à cet appel. Peut-être un peu de jalousie vint-elle accentuer son attitude, un grand homme étant sous ce

l'égal du plus humble d'entre eux, deux ans après le coup de foudre de Bettina, Goethe et Beethoven se rencontrèrent en ISIP aux eaux de Teplitz, le poète n'éprouva qu'une surprise passagère à se trouver en face du plus humble des compositeurs. Il en référa à son cher ami, le médiocre Zelter, dont il saisissait mieux la face inspirée, dans les termes suivants. - "J'ai fait la connaissance de Beethoven à Teplitz. Son talent m'a étonné; mais c'est par malheur un intraitable personnage qui n'a pas tout à fait tort de trouver le monde détestable et qui, à vrai dire, ne s'avertit guère à l'embellir ni pour soi ni pour les autres."

Comment Beethoven répondit-il à cette indifférence du poète? On écrit une dizaine de mélodies sur ses vers, en dédiant "à l'Immortel Goethe" *Meerestille und glückliche Fahrt*, en cherchant un livre d'opéra pour ~~Beethoven~~ Faust, en composant la musique de scène d'Egmont, en avouant à son ami Reichlitz, musicologue réputé, son enthousiasme pour l'homme célèbre devenu un dieu alors qu'il aurait dû être un frère pour lui. - "Comme alors il (Goethe) m'a rendu heureux. Je ne serais fait tuer pour lui et dix fois!" disait Beethoven à Reichlitz. Entre l'homme fruste et le courtisan, la lutte fut inégale; les apparences dont Beethoven se moquait allégrement, Goethe les menageait avec ostentation. Ici se place une histoire amusante, souvent évoquée, dont l'authenticité n'est pas absolue, quoiqu'elle soit fort probable. Nous la connaissons par une lettre de Beethoven (à la Bettine Brentano, ou plutôt à Bettine von Arnim, puisqu'elle avait épousé le conte von Arnim en ISII. Cette épître, publiée par Bettine, longtemps après la mort de Beethoven, déterrit de l'être ici, elle est en tout cas bien dans le manière brusquée de terrible compositeur.

"Très chère, très bonne amie!

Rois et princes peuvent bien faire des professeurs, des conseillers intimes et y accrocher titres et rubans, mais ils ne peuvent faire de grands hommes, des esprits qui s'élevaient au dessus de la tourbe du monde; il leur faut laisser à d'autres ce soin, et c'est là qu'il faut les tenir en respect. Quand deux hommes tels que Goethe et moi se trouvent ensemble, ces grands seigneurs doivent remarquer ce qui, chez nous autres, peut passer pour grand. Hier, en rentrant, nous rencontrâmes toute la famille impériale; nous les voyions venir de loin, et Goethe se dégagea de mon bras, pour se mettre de côté; j'eus beau dire tout ce que je voulais, je ne pus le faire avancer d'un pas; j'enfermai mon chapeau sur ma tête, boutonnai mon manteau et je donnai, les bras derrière le dos, en plein dans le tas; princesses et courtisanes ont fait le haïe, l'archiduc Rodolphe ~~me~~ m'a tiré son chapeau, l'impératrice m'a salué la première. Ces messieurs ne connaissent, je vis avec une vraie joie la procession défilant tout le long devant Goethe il se tenait de côté, chapeau bas et profondément courbé; alors je lui ai lavé la tête, je ne lui ai pas donné son pardon...."

Ce petit "poulet" caractéristique peut expliquer les raisons pour lesquelles les ponts devaient être rompus entre ces deux génies et se rompirent en effet. Ce fut certes, Goethe qui eut tort et qui, dans sa mesestime, ouvrit une collaboration dont on peut imaginer les résultats: Quittons l'épisode Goethe-Beethoven auquel j'ai consacré la majeure partie de cet article. L'œuvre du poète, son influence sur plusieurs générations, méritent également quelques considérations.

On discerne trois sources d'inspiration chez Goethe, tout d'abord celle qui alimente d'innombrables compositeurs de lieder, puis celle qui sertit la musique pure, symphonique, et enfin les œuvres issues de ses drames. Aut-il rappeler le rôle de la poésie lyrique opérée par Goethe en Allemagne? Il n'inventa pas le lyrisme populaire d'autres l'avaient précédé dans cette voie ce fut néanmoins à son génie que tant de musiciens durent le vaste champ d'action où puiser les ressources de leurs sentiments, de leurs émotions. En dehors de compo-

91  
teurs publiés aujourd'hui et que Goethe goûtait plus que d'autres, Reichardt et Zelter entre autres, on peut citer Schubert, Mendelssohn, Schumann, Carl Loewe, Robert Franz, Liszt, Brahms, Hugo Wolf, sans négliger les classiques mentionnés plus haut. Rien que l'Erlkönig a été mis en musique plus de cinquante fois par différents compositeurs.

Les œuvres d'orchestre, inspirées de Goethe, sont naturellement moins nombreuses. J'ai déjà cité la musique pour Agamemnon, de Beethoven, il convient pour mémoire, car le musicien fut nettement inférieur au poète, de mentionner Le Roi de Salpuris, de Mendelssohn, pour grand orchestre et chœurs, puis la partition si romantique qu'est "Tasso, lamento et triomphe", et encore "L'Apprenti sorcier" de Paul Dukas, sur une ballade de l'immortel chantre de Weimar. Une vaste composition, rarement exécutée, tant sa préparation est ardue, le Quatrième symphonie de Mahler, celle des "Villes", car elle nécessite un nombre formidable d'exécutants, est inspirée du second Faust. C'est bien le Faust de Goethe qui suscita le plus d'émulation parmi les compositeurs. L'Ouverture pour Faust, de R. Wagner est souvent jouée dans les concerts symphoniques. Nous avons entendu à Athènes, La Damnation de Faust, de Berlioz, et Schumann ainsi que Liszt, ont écrit sur ce même thème des pages symphoniques de valeur.

Dans le domaine lyrique, à côté de l'Iphigénie en Tauride de Gluck, tout le monde connaît Faust de Gounod, qui désaura pour bien des gens, le seul point de vue appréciable sur l'œuvre du poète slymrien. Mignon, d'Amboise Thomas, Herlihy, de Massenet sont autant d'opéras devenus populaires, bien plus que Le Roi de Salpuris de Goethe qui embrasse les deux Faust, en une sorte d'opéra ~~symphonique~~ plus symphonique que lyrique. Ne voulant pas faire office de dictionnaire, nous arrêterons ici nos impressions, ne désirant aujourd'hui qu'apporter notre hommage admiratif à un génie auquel on revient sans cesse, sans se lasser jamais.

(Athinaïka Rev. Athènes, mars 1932)

MARIE-JOSEPH CHENIER

LA MUSIQUE ET LA REVOLUTION FRANCOISE.

Madame Chénier "la belle Grecque" comme on l'appelait à Constantinople et à Paris, eut cinq enfants, quatre fils et une fille. Des quatre fils, André et Marie-Joseph furent tous deux poètes, quoique de tendances opposées, le premier ennemi de la Révolution, ce qu'il paya de sa tête, l'autre envoya le roi Louis XVI "avec reconnaissance", écrit Gondourt, à l'échafaud. Si on connaît bien André, l'auteur de "La jeune captive", le tragique écolier de la vie de son frère est beaucoup moins familier. Pour prouver quelle auréole entourait ce descendant d'une famille cyrénite, qu'il nous suffise de citer sa tragédie "Charles IX ou Talma triomphant au point que" les loges étaient louées pour onze représentations, à en croire la chronique. Au sortir de la première, la farouche Danton se serait écrié "Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté..."

Ce qui retiendra plus particulièrement notre attention est le rôle considérable joué par Marie-Joseph Chénier, comme poète de la Révolution, dont le principal collaborateur fut le célèbre musicien François-Joseph Gossec, compositeur officiel de la République.

Un autre fait également peu connu est la part active de M.J. Chénier dans la fondation du Conservatoire de musique de Paris. En effet, le 9 Juin 1795 fut instituée la première "Ecole de musique" ou "école du peuple", libérée des chaînes de l'aristocratie, de l'enseignement confiné jusqu'alors aux ecclésiastiques, et qui allait permettre la célébration des fêtes nées de la liberté et de l'indépendance. Ce fut Chénier qui, à une des manifestations artistiques où élèves et professeurs se firent entendre, réussit à obtenir un vote pour la formation "d'un Institut national de musique", puis, après un concert au théâtre de la rue Faydeau, à faire applaudir le discours où il fit rapport sur l'organisation définitive de "l'Institut, appelé dès 1795, le Conservatoire."

Arrivons maintenant aux fêtes de la Révolution, accordées à ce peuple de Paris, désireux de commémorer la prise de la Bastille. Le 14 juillet était né, devenu fête nationale, célébrée par M.J. Chénier et Gossec. En 1790, l'enthousiasme populaire se manifesta le 14 juillet au Champ de Mars, transformé en un vaste amphithéâtre où figuraient l'autel de la Patrie, un arc de triomphe, d'immenses escaliers, vision grandiose ou le Chant du 14 juillet, de Chénier et Gossec, souleva, dit l'historien, un formidable enthousiasme.

On l'a répété, ce poème à la liberté et la Fraternité aurait passé à l'immortalité comme hymne national, si le "Marseillais" n'avait inopinément surgi le chant "guerrier", l'a, porta sur le chant "pacifique".

Mais depuis ce moment, M.J. Chénier était devenu l'idole du peuple. Ne l'accusa-t-on pas, plus tard, de la mort de son frère André? Le nom de Marie-Joseph se retrouve à toutes les manifestations patriotiques. La translation des cendres de Voltaire au Panthéon fut une nouvelle occasion pour

Tous affirmer l'avènement de la République. Le peintre David, le poète M.J. Chénier et le compositeur Gossec furent les auteurs de cette grande manifestation, les 10 et 11 juillet 1791. Les fêtes succédaient aux fêtes. Le

15 avril fut dédié aux fêtes printanières de la Liberté, toujours avec le concours de Chénier. Le 10 août, le 27 rappelaient les tragiques événements des Tuileries. La fête du 27 fut célébrée aux Tuileries mêmes et Michélet à s'écrier "....les chants avérés de Chénier, la musique libre et terrible de Gossec, ce voyage la nuit qui venait et qui apportait son deuil, tout rempli les cœurs d'une ivresse de mort et de pressentiments sombres..."

L'importance de M.J. Chénier éclate dans le relief de ses poèmes et en musique à cette époque, plus célèbre fut le Chant national du 14 juillet. C'était une véritable œuvre lyrique avec récitatif, soli, chœurs, accompagnée de trois orchestres. Signalons encore l'Hymne du 10 août, l'Hymne à la République, le Serment républicain, l'Hymne du 9 Thermidor,



45  
l'Hymne à J.J.Rousseau et quantité d'autres en collaboration avec divers musiciens, dont le plus connu est encore Méhul.  
On peut, par ces quelques notes, conclure au grand prestige de Marie-Joseph Chenier dont il conviendrait de rappeler, même sommairement, la mémoire.

(Du "Typog" (la Presse) décembre 1934.)

Noël, fête de joie, devait plus qu'à la peinture, demander à la musique d'extérioriser la célébration de la Nativité. On sait combien cet anniversaire a dégénéré en ripailles et beuveries, si loin de la naïveté primitive, telle qu'on l'évoque encore dans quelques départements français et dans les campagnes allemandes, dans les pays du Nord. En Grèce, ce souvenir n'éveille pas un intérêt aussi vif que l'Égypte. Les fêtes de Noël, chez nous, sont plutôt une imitation de ce qui se fait en occident. Raison de plus pour examiner les origines des fêtes de Noël et la contribution de la musique, surtout vocale, à cette grande date de l'histoire religieuse.

Deux mouvements servirent Noël, celui parti de l'Église et celui du peuple. Il est reconnu qu'on célébrait la naissance de Christ depuis un temps immémorial, puisque ce fut l'ascète grec Saint Téléphore, intronisé pape en l'an 127 qui tenta le premier d'instituer cette solennité sur une base régulière. Sans date fixe, c'était tenté en décembre, en janvier, même en avril — ce ne fut qu'à partir du IV<sup>e</sup> siècle que le 25 décembre devint une date définitive, fixée par le pape Jules I<sup>er</sup>. La tradition la plus reculée était de caractères païens, c'était une fête du feu, du foyer domestique qu'on retrouve encore dans certaines provinces françaises. La bûche de Noël est fort ancienne d'origine, elle est parvenue jusqu'à nous transformée, car c'est sous une présentation alléchantes qu'on voit de nombreuses bûches en chocolat ou en une autre friandise, exposées aux vitrines des pâtisseries.

Jadis on conservait soigneusement toute l'année, dans le midi de la France, un vieux tronc d'olivier destiné à flamber à la Noël. On l'arrosait de vin cuit, on le suppliait d'entretenir une douce chaleur pendant la rigueur de l'hiver. Les cendres de cette bûche étaient en suite précieusement recueillies et même mélangées aux aliments des hommes et des bêtes, en guise de talisman contre la maladie et les maléfices du sort. Puis on rangeait avec soin en chantant des cantiques de circonstance. La diversité de ces chants est immense, tour à tour sacrés, poétiques, satiriques et aussi tout à fait impies.

La Noël religieuse et la Noël profane est une question trop complexe pour la traiter en un article comme celui-ci, bornons-nous à constater que le jour où le latin ne fut plus exclusivement adopté, le sentiment populaire se développa beaucoup plus librement. Avec l'évolution de la musique et la vogue des concerts, les compositeurs s'inspirèrent à qui mieux mieux de ce motif d'inspiration. Berlioz s'en souvint dans le début de l'Enfance du Christ, Liszt dans ses Christus, Haendel dans le Messie, pour ne citer que les œuvres les plus connues. Ce fut cependant Bach qui donna la plus saine interprétation de cette grande fête. Il ne composa pas moins de cinq œuvres pour traiter la Noël, en 1725, lors de son arrivée à Leipzig. Son Magnificat pour les vêpres du premier jour de Noël, a depuis longtemps conquis une réputation générale. C'est le cantique de la Vierge Marie en latin, tel qu'on le récitait depuis des siècles dans toutes les églises. Hymne de joie et de reconnaissance écrit à cinq voix, il se recommande à toutes les sociétés chorales qui ne craignent pas d'affronter la difficulté de cette monumentale architecture sonore. On comprend qu'en Allemagne où la Noël est une grande fête, Bach soit devenu le maître professeur. Telle est la raison qui fait de l'Oratorio de Noël, composé en 1734, l'œuvre par excellence de la Nativité. Formée de six parties distinctes, extraite des évangiles selon St Mathieu et St Luc, coupée de soli, de chœurs, d'une pastorale exécutée pour l'orchestre, cette vaste composition laisse loin derrière elle les pages décoratives de Haendel, Berlioz et Liszt.

Dans cette rapide revue de la célébration de la naissance divine, une note comique découle de certain "Minuit chrétien" d'une triste célébrité. Vincent d'Indy le traitait de "chanson d'ivrogne", alors que Lamberline considérait cette œuvre comme le "cri de l'âme". L'auteur du texte était un Français marchand de vin, nommé Capeau, de la première moitié du siècle dernier. L'inspiration lui vint une nuit de Noël, sur l'impromptu d'une diligente femme d'un ingénieur parisien pria Adolphe Adam d'écrire une mélodie, pour "faire plaisir aux amis" de Capeau. Ainsi naquit

cette "chanson d'ivrogne" ou de marchand de vin, beaucoup plus souvent exécutée-hélas!-que l'Oratorio de Noël de Bach, en tout cas en pays de langue française.

("Types" (La Presse), Athènes, 220.1954).

P.S.-Un mouvement se dessine heureusement pour supprimer cette mauvaise plaisanterie des offices religieux. Cela rappelle certain club élite fêtant Noël en faisant exécuter la "Méditation" de....Thais!!

L'ART GOTHIQUE ET  
LA CHANSON FRANÇAISE.

Rien ne paraît plus paradoxal que les innombrables essais de classer les arts par groupements justificatifs. Le problème a hanté l'antiquité et continue à obséder les temps actuels. La dénomination d'arts libéraux des Anciens est aussi fallacieuse que celle des Arts majeurs et mineurs de la république de Florence. La confusion est aujourd'hui complète, l'art se mêlant à toutes les formes de l'existence, de la guerre, de l'amour, de la mort, et, selon Victor Hugo, d'être grand-père.

Quant aux rapports entre les arts destinés à embellir nos jours-l'art de la guerre, bien entendu, exclu-ils sont indéniables. L'admirable cathédrale de Chartres offre un motif représentant la musique sous forme d'une harpe, d'une viola et de clochettes. Il y a là plus qu'une allégorie, une parenté spirituelle dont je me suis inspiré récemment en consacrant un entretien à la chanson française. Cela a paru intéresser et je me flatte d'éveiller la curiosité des lecteurs de "La Bulgarie", en résumant à leur intention des impressions d'ordre esthétique, car une relation exacte entre l'art gothique et la chanson serait une pure absurdité.

La chanson française est si différente du bel canto italien et du lied allemand, qu'il est bon, avant tout, d'en définir l'originalité. Il faut entendre par "chanson française", la chanson nationale, ethnique, chanson qu'on pourrait appeler "gothique" en nous souvenant que l'art gothique valet à la France d'être reine du monde, on comprendra mieux encore ce que peut signifier ce terme, en mentionnant un autre style, tout aussi français que le gothique, le style roman. On l'a dit, le style roman "peut être considéré comme la transition du grec au gothique" (1). En effet, le roman en architecture, est bien éloigné des ailes des tours gothiques. Pour s'en convaincre, il suffit de se placer en face d'une église romane où les fenêtres sont presque à niveau de l'œil, et d'une église de style gothique, où nous devons lever la tête pour arriver à saisir l'élan des vitraux montant vers l'idéal. C'est tout le problème du naturalisme et de l'idéalisme sous une forme architecturale.

En quoi les lignes et les plans architecturaux peuvent-ils intéresser la musique? Quel rapport peut-on établir entre la réalisation gothique et l'art sonore? Sans doute, pourrait-on diviser ce rapprochement, le présenter sous deux aspects différents, extérieur et intérieur, l'un visible, l'autre beaucoup moins, étant d'ordre psychique. A l'encontre du roman rive au sol, le gothique est une libération créant une ambiance infiniment plus mobile. Et lorsqu'on dit de la cathédrale de Chartres qu'elle est une symphonie vibrante, on base sur la pierre une vérité qui peut aisément atteindre l'art sonore. Mais il y a plus et mieux qu'un parallèle de plans et de lignes entre le gothique architectural et le gothique sonore, mieux que des rapports de parfait équilibre, c'est le système exprimé par la spiritualité du gothique.

Le gothique ne se limite pas exclusivement à la vie terrestre, il va au delà de l'existence, vers l'espérance, répondant au paganisme par une nouvelle expression de besuité, plus psychique que par le passé. Cela ne se voit pas immédiatement à l'œil nu, ni dans la cathédrale, ni dans la chanson, mais cela résulte d'un ensemble de faits, aussi sensibles que ceux du cœur, organo-physiologique du corps, en même temps que centre eurythmique de notre sensibilité invisible, puisque subconsciente.

Pour en venir maintenant plus expressément à la chanson, l'expression gothique est assez impropre. Art français serait plus exact, le pseudo-art gothique étant originaire de l'île de France, au 17<sup>e</sup> siècle. La chanson française, comme le gothique, est une évocation du moyen âge et du roman, où troubadours et troubadours faisaient entendre une note délicieuse, quoiqu'un peu nière, celle du cœur. Pastourelles et bergeries d'inspiration, l'opéra à ses débuts, au 16<sup>e</sup> siècle, ne connaît pas d'autre motif et déjà auparavant, au 15<sup>e</sup>, Adam de la Halle, dans ce prototype d'opéra-comique "Le Jeu de Robin et Marion" entreprenait toute cette douce atmosphère qui faisait de la chanson du cœur, le centre de toute inspiration.

(1) Lire à ce sujet les "Essais pour une Esthétique Générale" de G. Migot, Paris, E. Figuière et Cie.

(1) Lire à ce sujet...

toute inspiration.

Si l'on enjambe à présent plusieurs siècles, même la Renaissance, ce retour à l'antiquité, nous verrons combien la tradition était plus forte jadis qu'aujourd'hui. Avec Lully et Rameau, nous quittons les génies médiévaux, le premier attaché au côté décoratif et extérieur de l'art, le second plus réceptif de l'émotion intérieure. Rameau reste cependant le centre d'une idée qui s'est développée avec le temps et dont le flot est si tumultueux qu'il n'a pas encore cessé d'être d'actualité. Car la mobilité créée par cet illustre musicien français avec l'opéra-ballet-symphonie est une voie d'un genre auquel l'opéra comique, voire l'opérette et le cinéma par le mouvement continuent des éléments qui les animent-doivent leur raison d'être. Il s'agit donc bien d'une émancipation du passé vers un but plus élevé, malgré les scénarios à fond sentimental, mais où la féerie joue un rôle nouveau. Même tendance chez Rousseau, le philosophe de Genève, dont l'inspiration délicate exprime cet achèvement vers une réalisation plus spirituelle que jadis. A leur tour, les poèmes mis en musique vont s'élever, nous conduire vers cette émancipation d'esprit gothique, par la spiritualité de la pensée et non plus par une sentimentalité naïve sans doute, mais lassante à la longue. L'âme remplace ou complète si l'on préfère, l'intellect du chœur du cœur.

Un compositeur français que j'estime et goûte tout particulièrement, Georges Migot, est allé fort loin dans cette voie libératrice, allant jusqu'à réclamer pour certaines chansons chorales et de solistes, une déformation ~~#####~~ du timbre vocal, rendant plus vivant, plus réaliste, le débit. Nous voilà bien loin du bel canto et du lied, ce qui ne nous entend pas une critique, ces deux genres ayant leurs chefs d'œuvres, mais bien mieux, définit cette grâce non donnée de lyrisme qui caractérise le chœur français.

J'en trouve un probant exemple dans un poème de Paul Bourget, mis en musique par Cl. Debussy, intitulé "Les cloches". Il suffira de le reproduire pour mesurer le chemin parcouru du moyen âge à nos jours.

#### LES CLOCHES.

Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches,

Délicatement.

Les cloches tintaient légères et fraîches

Dans le ciel clément.

Rythmique et fervent comme une antenne,

Ce lointain appel

Me remémorait la blancheur chrétienne

Des fleurs de l'autel.

Ces cloches parlaient d'heureuses années.

Et dans le grand bois

Sembloient reverdir les feuilles fanées

Des jours d'autrefois.

Voilà la véritable chanson française d'aujourd'hui, pure et rafraîchissante, ce que Bourget appelle "la blancheur chrétienne des fleurs de l'autel", c'est dire l'intérêt des textes, intérêt qui ne retient ~~#####~~ pas suffisamment l'attention d'auditeurs attirés davantage par le plaisir vocal que par la spiritualité qui va au delà de l'œuvre, comme la spiritualité gothique monte encore plus haut que les flèches de nos tours.

("La Bulgarie" Sofia, mai 1933)

La vogue extraordinaire des Jazz-Bands a fait dégénérer un genre de musique qui avait son charme, en une forme anti-artistique à grand tapage, véritable chahut agrémenté d'exhibitions grotesques. Le véritable jazz est tout autre chose. Le propre du jazz-band est le même que pour les orchestres taïgues, ces improvisateurs merveilleux, ignorant souvent tout de la musique écrite, pour ne suivre que celle qu'ils joueront d'oreille. La fantaisie, l'invention, une intuition presque miraculeuse de ce qui va se jouer, telles sont les bases des orchestres taïgues et des jazz-bands. Cela se rencontre fort rarement, aussi pour cacher leur manque d'inspiration, voit-on actuellement les musiciens des orchestres de jazz se livrer à des pitreries d'un goût parfois lamentable. C'est de la mauvaise parodie.

On a beaucoup écrit sur l'origine du jazz. Un de ses amis, le musicologue américain fixé à Paris, Irving Scherke, en a donné une définition dont je vais essayer de donner le principal. Il y a trois siècles environ de cela, lorsque la France colonisa certaines provinces de la Louisiane et de la Caroline au sud, les esclaves noirs apprirent tant bien que mal la langue de leurs maîtres. Comme leur principale distraction, le jour de fête, était la musique, ces noirs se réunissaient et, avec des instruments de fortune, taillés dans des roseaux ou façonnés dans du bois et des os, se délassaient entre eux. Les uns improvisaient sur ces instruments primitifs, tandis que d'autres chantaient en frappant des mains. Cela s'appelait "jasser" mot français signifiant babiller, piailler, et qui, en passant dans la langue anglaise, s'orthographiait "jazz" avec deux "z" pour traduire le son "z" et ne pas le confondre avec l'"s".

Le gram et le T.S.F. ont fait disparaître ces usages et de cette origine reculée nous n'avons qu'une caricature venue évidemment d'Amérique, le jazz d'aujourd'hui. Il existe cependant de rares jazz-bands qui prêtent à la musique un sens intéressant, tant au point de vue de la mélodie, de l'harmonie et surtout du contrepoint où l'exécutant peut donner la mesure de ses aptitudes inventives. Mais il ne peut être question d'un art émotif ou profond, tout au plus d'un excitant, d'un hachisch musical, quant au rythme du jazz, il est issu de ce qu'on appelle le "ragtime", autre exportation américaine dont Stravinsky s'est souvenu dans une composition portant ce titre. La caractéristique du ragtime est la structure syncopée de la mélodie, pendant que l'accompagnement conserve une cadence régulière. Le mot lui-même est dû au hasard et viendrait de ce que dans un bal, un danseur ayant demandé de reprendre certain morceau, un des musiciens lui demanda lequel? Le danseur noir de répondre "celui qui avait une allure "ragged" (déchirée), une sorte de "ragtime". Depuis ce moment les musiciens n'appellèrent plus le morceau en question "ragtime".

Peu à peu on s'en aperçut, ragtime et jazz se sont mis en ménage et l'on ne distingue plus très nettement ce qui revient à l'un ou à l'autre des conjoints. On peut cependant déclarer un vrai ragtime, une composition où la mélodie fortement syncopée domine un canevas non syncopé. Car le jazz a porté la syncope jusqu'au plus profond de lui-même, tout en brillant par le rôle clairement marqué du contrepoint, sorte de seconde mélodie, mais une mélodie "intérieure" qui corse si curieusement un bon jazz.

Fut-ce venu les "blues", taxés de fox-trott, tandis qu'il s'agit, à l'origine d'un genre spécial d'harmonisation de la musique de jazz et non d'une danse spéciale. Selon Irving Scherke, le public, à un certain moment donne, fatigué des chansons populaires banalement harmonisées, s'emballa littéralement en 1918, à l'apparition d'une mélodie "The Magic Melody" - la mélodie magique - d'un certain Jérôme Kern, compositeur américain d'opérettes. Il avait introduit, à côté de la syncope, une harmonisation de couleur si attrayante qu'elle permit "blue"-bleue au public. Il y eut naturellement par la suite, de nombreux abus, et l'on entendit quantité de "blues" aux harmonies excentriques, véritable barbouillage en bleu plus qu'autre chose! On comprendra par ce qui précède, pourquoi tant de jazz-bands donnent envie de pleurer. Ils sont souvent tristes comme un jour



plus, uniquement parce que les instrumentistes se contentent de jouer strictement leur partie, négligeant le rôle important de l'improvisation et de la fantaisie. Et si ces lignes tombaient par hasard sous les yeux de quelqu'un d'entre eux, ce serait pour ~~leur~~ lui rappeler qu'il n'est pas nécessaire de jouer au clown - ce qui n'est qu'un trompe-l'œil - pour faire un bon jazz, mais qu'il faut des dons spéciaux rappelle la lointaine origine des musiques nègres.

(Le "Typos", février 1935, Athènes)

DE QUELQUES SENTIMENTS EN MUSIQUE.

La musique est femme, la musique est sentiment. N'est-ce pas sous cet aspect qu'on décrit d'habitude l'art sombre? Cela revient à dire la musique est douce - à supposer que les femmes le soient - la musique est synonyme de tendresse. Et voilà pourquoi pour tant de gens, la musique reste uniquement du domaine de la mélodie, de la mélodie douce et superficielle.

Ce principe tant soit peu primaire a fait de la musique, non pas une femme, mais bien une courtisane paresseuse, parfumée, prête à toutes les entreprises de la galanterie. Formule généralement admise dans ~~la plupart~~ la plupart des opéras, et qui contamine aussi la musique pure, symphonique, musique de chambre et de soliste. Récemment dans une production contemporaine le premier concerto pour piano de Rachmaninoff, on pouvait percevoir à l'un de nos concerts symphoniques, cette pénétration sentimentale dans la musique, ce défilé de plaisir à tout le monde, immédiatement, banalement.

Des réactions ont heureusement donné le jour, jadis à l'art de Rameau, de Gluck, de Berlioz, de Wagner, de Beethoven, de Brahms et de César Franck. Tous les domaines des beaux-arts ont connu de ces mouvements souvent contradictoires. La sculpture, depuis l'idéalisation grecque de la beauté, qui laissait cependant au corps, sinon toujours à la figure, une expression portée plus loin par Meunier, Rodin, Bourdelle. En peinture, les œuvres vigoureuses forment une proportion infime sur la production générale, basée davantage sur le coloris et la grâce. Rodin, à la fin du siècle dernier a donné un coup de barre salutaire à tout le romantisme surfait de la peinture, quoiqu'il ait été rarement suivi.

En musique, de nos jours, Honegger, Georges Ligot, Florent Schmitt, Hindemith ont caractérisés le rôle de la grandeur, de la puissance, de la ligne vaste et émotive que peut dégager l'art sonore. Comment se fait-il qu'ils suscitent si peu d'initiatives? Notre époque desaxée répondra pour nous. Les sensations soi-disant fortes, relâchées par le public d'aujourd'hui, ne sont produites que par des artifices passagers, tels que la dissonance, la polytonalité, les rythmes syncopes, les rythmes entrecroisés et brusquement coupés, autant de systèmes de maladie morale dont le plus bel exemple-paree que débilitant-est le concert pour piano et orchestre de Ravel, véritable prostitution de la musique. Les auteurs en sont chatoyants, d'une variété de timbre multipliée à l'infini, si ce qu'ils ne recouvrent qu'une ombre, ~~une~~ une squelette grêle où le ~~chair~~ chair saine et vigoureuse manque. Ah! le trompe-l'œil et le trompe-oreille, que de péchés n'ont-ils pas sur la conscience, quoique la conscience fasse défaut ici pour lui faire endosser de tels méfaits.

On pourra certes, citer Mozart et Debussy, deux génies reconnus, sans qu'ils aient eu recours à cette force spécifiée plus haut, et peut-être l'un ou l'autre voudra-t-il me faire pendre pour sembler critiquer l'art grec dont je suis pourtant un fanatique admirateur? Ceux qui savent, non seulement s'arrêter aux mots, à la lettre, mais en dégager l'esprit, me comprendront, je ~~ne~~ l'es père du moins.

Un de mes jeunes amis, un peintre de moins de trente ans, grisé par la beauté des lignes dans la lumière des paysages grecs, a tenté de transposer sur toile, la vision saine et forte des rythmes de la nature. Peindre le silence, la nature sans y incorporer la vie humaine, hommes et bêtes, ~~peindre~~ peindre, n'est-ce pas exprimer le vide, la mort, puisque l'homme et ses manifestations sont exclues de ce travail? En réalité, l'émotion reste entière, comme en face des vérités éternelles et répond au sentiment de cette personne qui assurait éprouver une joie immense à se promener et à contempler la nature nue et vécue, telle que le créateur l'a conçue. Il se produit même ce phénomène que dès qu'un être humain, ~~quelque~~ une vie animale quelconque surgit, le grand charme disparaît, on quitte la belle voie profonde, la communion psychique, pour rentrer dans l'étroitesse de la vie artificielle et avilie. Rien n'est plus affreux qu'une grande route asphaltée qui coupe en ligne droite le jeu capricieux des lignes de la nature. Rien n'est plus pur que le sentier tracé au gré de l'imagination et qui mêle son désordre, sa gaucherie, à celle des espaces.

En art, la civilisation a compromis nombre de ces émotions qui n'en restent pas moins les plus vivifiantes de toute production artistique. La construc-

tion moderne, la même à Copenhague, Berlin ou Athènes, est l'exemple le plus typique de cette agonie où fondent les sentiments personnels, l'intimité de l'âme humaine. L'art, en matière de construction, n'est plus en une forme pratique et confortable, ce n'est donc plus de l'art et il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage.

Les artistes sont donc, ou bien entraînés dans ce tourbillon désordonné, ou plus rarement condamnés à rester incompris par leur recherche d'une esthétique contrariant les goûts de la foule. Pourtant ce sont eux qui contribuent, lorsqu'ils parviennent à la notoriété, à rendre la santé à l'art corrompu par ailleurs, à soulever un intérêt durable et à remplir ce beau rôle, en nous rendant un peu de ce qui nous manque et que nous avons perdu, la foi dans l'art, miroir du divin.

Sans doute chacun ne peut atteindre les sommets vaincus par les ~~#####~~ maîtres illustres. Cela, c'est une autre question, car nous n'avons voulu, aujourd'hui, que limiter nos suggestions à deux aspects caractéristiques de l'art.

Dis-moi ce que tu aimes, je te dirai ce que tu penses.

(### "Typos", Athènes, avril 1935).

DE QUELQUES SENTIMENTS EN MUSIQUE.

La musique est femme, la musique est sentiment. N'est-ce pas sous cet aspect qu'on décrit souvent l'art sonore? Cela revient à dire: la musique est douce ~~et~~ à supposer que les femmes le soient - la musique est synonyme de tendresse. Et voilà pourquoi, pour tant de gens, la musique reste uniquement du domaine de la mélodie, de la mélodie douce et superflue.

Ce principe tant soit peu primaire a fait de la musique, non pas une femme, mais bien une courisane parée, parfumée, prête à toutes les entreprises de la séduction. Formule généralement admise dans l'opéra, dans la plupart des opéras, et qui contient aussi la musique pure, symphonique, de musique de chambre et de soliste. Récemment dans une production contemporaine, le premier concerto de Rachmaninoff, on pouvait percevoir à l'un de nos concerts symphoniques, cette pénétration sentimentale dans la musique, ce désir de plaire à tout le monde, immédiatement, banalement.

Des réactions ont heureusement donné le jour, jadis à l'art de Rameau, de Gluck, de Berlioz, de Wagner, de Beethoven, de Brahms, de C. Franck. Tous les beaux-arts ont connu de ces mouvements contradictoires. La sculpture, depuis l'idéalisation grecque de la beauté, qui laissait cependant au corps, sinon toujours à la figure, une expression vivante et forte, vit cette expression portée plus loin par Meunier, Rodin, Bourdelle. En peinture, les œuvres vigoureuses forment une proportion infime de la production générale, basée sur la couleur et la grâce. Rodin, à la fin du siècle dernier a donné un coup de barre salutaire à tout le romantisme surfait de la peinture, quasi qu'il ait été rarement suivi.

En musique, de nos jours, Honegger, Georges Migot, Florent Schmitt, Hindemith ont caractérisé le rôle de la grandeur, de la puissance de la ligne vaste et émotive que peut dégager l'art sonore. Comment se fait-il qu'ils suscitent si peu d'autres initiatives? Notre époque désaxée répondra pour nous. Les sensations soi-disant fortes, réclamées par le public d'aujourd'hui, ne sont produites que par des artifices passagers, tels que la dissonance, la polytonalité, les rythmes syncopés, les rythmes entrecroisés et brusquement coupés, autant de systèmes de malaise moral dont la plus belle exemple - parce que abolissent - est le concerto pour piano et orchestre de ~~et~~ Ravel, véritable prostitution de la musique. Les atours en sont chatoyants, d'une variété de timbres multipliée à l'infini, alors qu'ils ne recouvrent qu'une ombre, l'ombre de la musique, une petite grâce ou la chair saine et vigoureuse manquée. Ah! le trompe-l'œil et le trompe-oreille, que de péchés n'ont-ils pas sur la conscience, quoique la conscience fasse défaut ici pour lui faire endosser de tels méfaits.

On pourra certes, citer Mozart et Debussy, génies reconnus, sans qu'ils aient dû recourir à cette force spécifiée plus haut, et peut-être l'un ou l'autre voudra-t-il me faire pendre pour sembler critiquer l'art grec dont je suis pourtant un fanatique admirateur? Ceux qui savent, non seulement s'arrêter aux mots, à la lettre, mais en dégager l'esprit, ne comprendront, je l'espère du moins.

Un de mes jeunes amis, un peintre de moins de ~~et~~ trente ans, grisé par la beauté des lignes dans la lumière des paysages grecs, a tenté de transposer sur toile, la vision saine et forte des rythmes de la nature. Peindre le silence, la nature sans y incorporer la vie humaine, hommes et bêtes, n'est-ce pas exprimer le vide, la mort, puisque l'homme et ses manifestations sont exclus de ce travail? En réalité, l'émotion reste entière, comme en face des vérités éternelles et répond au sentiment de cette personne qui assureit éprouver une joie immense à se promener et à contempler la nature nue et vierge, telle que le créateur l'a conçue. Il se produit même ce phénomène que, dès qu'un être humain, une vie animale quelconque surgit, le grand charme disparaît, on quitte la belle voie profonde, la communion psychique pour rentrer immédiatement dans l'étroitesse de la vie artificielle et utilitaire. Rien n'est plus affreux qu'une grande route asphaltée qui coupe en ligne droite le jeu capricieux des lignes de la nature. Rien n'est plus pur que le sentier tracé au gré de la fantaisie et qui mêle son désordre, sa gaucherie, à celle des espaces. En art, la civilisation a compromis nombre de ces sentiments qui n'ont survécu que dans les plus strictes de

toute production artistique. La construction moderne, la même à Copenhague, Berlin ou Athènes, est l'exemple le plus typique de cette agonie où l'on fond les sentiments personnels, l'intimité de l'âme humaine. L'art, en matière de construction, n'est plus qu'une forme pratique et confortable, ce n'est donc plus de l'art et il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage.

Les artistes sont donc, ou bien entraînés dans ce tourbillon désordonné, ou exceptionnellement condamnés à rester incompris. Pourtant ce sont eux qui contribuent, ~~à~~ lorsqu'ils parviennent à la notoriété, à rendre la santé à l'art corrompu par ailleurs, à soulever un intérêt durable et à remplir ce beau rôle, en nous rendant un peu de ce qui nous manque précisément et que nous avons perdu, la foi dans l'art, miroir du divin.

Sans doute chacun ne peut atteindre les sommets vaincus par les maîtres illustres. Cela, c'est une autre question, car nous n'avons voulu, aujourd'hui, que limiter nos suggestions à deux aspects caractéristiques de l'art.

Dis-moi ce que tu aimes, je te dirai ce que tu es, ou si l'on préfère, ce que tu hais.

(O TYPOS (La Presse) Athènes, avril 1935.

La musique est femme, la musique est sentiment. N'est-ce pas sous cet aspect qu'on décrit souvent l'art sonore? Cela revient à dire: la musique est douce ~~et~~ à supposer que les femmes le soient- la musique est synonyme de tendresse. Et voilà pourquoi, pour tant de gens, la musique reste uniquement du domaine de la mélodie, de la mélodie douce et superficielle.

Ce principe tant soit peu primaire a fait de la musique, non pas une femme, mais bien une courtisane parée, parfumée, prête à toutes les entreprises de la séduction. Formule généralement admise dans l'opéra, dans la plupart des opéras, et qui contient aussi la musique pure, symphonique, de musique de chambre et de soliste. Récemment dans une production contemporaine, le premier concerto de Rachmaninoff, on pouvait percevoir à l'un de nos concerts symphoniques, cette pénétration sentimentale dans la musique, ce désir de plaire à tout le monde, immédiatement, banalement.

Des réactions ont heureusement donné le jour, jadis à l'art de Rameau, de Gluck, de Berlioz, de Wagner, de Beethoven, de Brahms, de C. Franck. Tous les beaux-arts ont connu de ces mouvements contradictoires. La sculpture, de puis l'idéalisation grecque de la beauté, qui laissait cependant au corps, sinon toujours à la figure, une expression vivante et forte, vit cette expression portée plus loin par Meunier, Rodin, Bourdelle. En peinture, les œuvres vigoureuses forment une proportion infime de la production générale, basée sur la couleur et la grâce. Rodin, à la fin du siècle dernier a donné un coup de barre salutaire à tout le romantisme surfait de la peinture, quoi qu'il ait été rarement suivi.

En musique, de nos jours, Honegger, Georges Migot, Florent Schmitt, Hindemith ont caractérisé le rôle de la grandeur, de la puissance de la ligne vaste et émotive que peut dégager l'art sonore. Comment se fait-il qu'ils aient tant si peu d'autres initiatives? Notre époque déssaxée répondra pour nous. Les sensations soi-disant fortes, réclamées par le public d'aujourd'hui, ne sont produites que par des artifices passagers, tels que la dissonance, la polytonalité, les rythmes syncopés, les rythmes entrecroisés et brusquement coupés, avant de syntômes de malaise moral dont le plus bel exemple- parce que séduisant- est le concerto pour piano et orchestre de ~~Migot~~ Ravel, véritable prostitution de la musique. Les atours en sont chatoyants, d'une variété de timbres multipliée à l'infini, alors qu'ils ne recouvrent qu'une ombre, l'ombre de la musique, squelette grêle où la chair saine et vigoureuse manque. Ah! le trompe-l'œil et le trompe-oreille, que de péchés n'ont-ils pas sur la conscience, quoique la conscience fasse défaut ici pour lui faire endosser de tels méfaits.

On pourra certes, citer Mozart et Debussy, génies reconnus, sans qu'ils aient dû recourir à cette force spécifiée plus haut, et peut-être l'un ou l'autre voudra-t-il me faire pendre pour sembler critiquer l'art grec dont je suis pourtant un fanatique admirateur? Ceux qui savent, non seulement s'arrêter aux mots, à la lettre, mais en dégager l'esprit, me comprendront, je l'espère du moins.

Un de mes jeunes amis, un peintre de moins de ~~de~~ trente ans, grisé par la beauté des lignes dans la lumière des paysages grecs, a tenté de transposer sur toile, la vision saine et forte des rythmes de la nature. Peindre le silence, la nature sans y incorporer la vie humaine, hommes et bêtes, n'est-ce pas exprimer le vide, la mort, puisque l'homme et ses manifestations sont exclues de ce travail? En réalité, l'émotion reste entière, comme en face des vérités éternelles et répond au sentiment de cette personne qui assurait éprouver une joie immense à se promener et à contempler la nature nue et vierge, telle que le créateur l'a conçue. Il se produit même ce phénomène que, dès qu'un être humain, une vie animale quelconque surgit, le grand charme disparaît, on quitte la belle voie profonde, la communion psychique pour rentrer immédiatement dans l'étroitesse de la vie artificielle et avilie. Rien n'est plus affreux qu'une grande route asphaltée qui coupe en ligne droite le jeu capricieux des lignes de la nature. Rien n'est plus pur que le sentier tracé au gré de la fantaisie et qui mêle son désordre, sa gaucherie, à celle des espaces. En art, la civilisation a compromis nombre de ces émotions qui n'en restent pas moins les plus vivifiantes de



toute production artistique. La construction moderne, la même à Copenhague, Berlin ou Athènes, est l'exemple le plus typique de cette agonie où fonde les sentiments personnels, l'intimité de l'âme humaine. L'art, en matière de construction, n'est plus qu'une forme pratique et confortable, ce n'est donc plus de l'art et il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage.

Les artistes sont donc, ou bien entraînés dans ce tourbillon désordonné, ou-exceptionnellement-condamnés à rester incompris. Pourtant ce sont eux qui contribuent, ~~à~~ lorsqu'ils parviennent à la notoriété, à rendre la santé à l'art corrompu par ailleurs, à soulever un intérêt durable et à remplir ce beau rôle, en nous rendant un peu de ce qui nous manque précisément et que nous avons perdu, la foi dans l'art, miroir du divin.

Sans doute chacun ne peut atteindre les sommets vaincus par les maîtres illustres. Cela, c'est une autre question, car nous n'avons voulu, aujourd'hui, que limiter nos suggestions à deux aspects caractéristiques de l'art.

Dis-moi ce que tu aimes, je te dirai ce que tu es, ou si l'on préfère, ce que tu hais.

(O TEXOS (La Presse) Athènes, avril 1935.

Les confrères de la presse musicale m'en voudront-ils de dévoiler quelques uns des mystères qui entourent la rédaction de leurs jugements? On peut, p. ex., lire dans certain quotidien, des articles parfaitement rédigés, toujours exacts, parce que le rédacteur a toujours soin de ne pas dépasser ce que sa bibliothèque lui confie. Pas d'appréciations personnelles, pas d'étude comparative entre les écoles de nationalité différente, entre les techniques des maîtres, l'esthétique des grandes époques de l'histoire, tout cela étant un terrain mouvant, entraînant des risques pour qui s'y aventure. Je pourrais citer le cas d'un critique qui, à une année de distance, écrivait diamétralement le contraire de ce qu'il disait en premier lieu. La première fois, l'œuvre et l'artiste entendu était remarquable, tandis que la seconde fois il ne voyait plus rien. Les impressions uniquement personnelles, sans les ~~essayer~~ appuyer de considérations historiques ou d'une connaissance suffisante des techniques, sont souvent sujettes à caution ou à variations. Mais peut-on exiger qu'une personne à elle seule, puisse connaître, non seulement le jeu d'une trentaine d'instruments, mais aussi la littérature de cette immense famille sonore? Soyons modestes et convenons de nos imperfections, cela permettra à la confrérie de la critique, d'avouer qu'elle glisse prudemment sur ce qu'elle ignore, car elle ignore beaucoup de choses à côté de tout ce qu'elle sait, ou qu'elle trouve tout prêt dans quelque livre bien documenté.

Les plus précieux de ces ouvrages sont les dictionnaires de musique. Ils ne sont pas infallibles, pas plus que les mortels, tout en restant une source documentaire de premier ordre. Quelques uns sont ~~techniques~~ technologiques, d'autres biographiques et plus rarement encyclopédiques. On en voit qui comptent jusque douze volumes, auxquels on pourrait ajouter autant de suppléments. Puis viennent les dictionnaires spécialisés, ~~essence~~ ceux du théâtre, de l'art religieux, ceux limités à certaines nations, bref, un ensemble formidable où l'on a des chances de puiser à bon escient. Un dictionnaire qui resterait à ~~ce~~ ce ~~ordre~~ ordre, serait celui qui mettrait à la portée de la critique et du premier venu, des articles tout prêts sur les musiciens et leurs œuvres. Au lieu de se presser les meninges, après un concert, pour composer un ~~petit~~ article sur telle œuvre de Bach ou de Beethoven, on chercherait dans ce dictionnaire, d'abord la lettre B, puis l'œuvre en question, classée et rédigée alphabétiquement. Il ne resterait qu'à transcrire, avec adjonction de quelques adjectifs bien sentis. Ce serait extrêmement simple, un peu comme ces dictionnaires de rimes à l'usage de poètes malheureux.

Parmi les plus anciens dictionnaires, somme toute assez récents, je trouve dans ma bibliothèque, les éditions originales des premiers dictionnaires de musique en langue française, de Sébastien de Brossart et de J.J. Rousseau, Le premier, maître de chapelle à Strasbourg, puis directeur de musique à la cathédrale de Meaux, composa son œuvre au début du 18<sup>e</sup> siècle. Ce savant basait sa compilation sur neuf cents auteurs qui ont, depuis l'antiquité grecque, écrit sur la musique. Travail considérable, si l'on songe que de Brossart n'avait pas de modèle pour le guider. Son dictionnaire rencontra le plus grand faveur, eut de nombreuses éditions et fut traduit en 1740, peu après sa parution, en anglais. Quant au philosophe genevois, J.J. Rousseau, son dictionnaire suivit le précédent, d'une quarantaine d'années.

Ces vieux livres ont des reliures charmantes, de cuir mordu par le temps et revêtus à l'intérieur d'un papier ~~flamant~~ qui revivait parfois à la mode. C'est là leur supériorité sur les ouvrages similaires actuels qui ont des allures pratiques nécessaires, mais peu artistiques. Les premiers ont l'habit pour ~~eux~~ eux, les autres fondent leurs mérites sur leur contenu, sous une couverture qui pourrait aussi bien concerner des produits agricoles que la poésie inspirée des muses.

On sait que Rousseau était un passionné de musique, qu'il composa de charmantes pastorales et qu'il collabora à la fameuse encyclopédie publiée sous la direction de Diderot et d'Alembert, en vingt et un volumes, y compris ses quatre suppléments. Rousseau se plaignait, dans la préface de son dictionnaire, d'avoir été contraint d'écrire en trois

*Grand  
Triumphal*

mois, ce qui aurait demandé trois ans. "Fiddle à ma parole," écrivait-il, "aux dépens de ma réputation, je fis vite et mal, le pouvant bien faire en si peu de temps; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net et livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avais travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, et d'avoir plus promis que je ne pouvais exécuter".

Le même que l'encyclopédie de Diderot élargissait le cadre d'un ouvrage similaire anglais dont elle s'inspirait, de même le dictionnaire de Rousseau, ~~qui~~ reprit ~~les~~ les articles écrits pour l'Encyclopédie, devint le fondement de son dictionnaire de musique, beaucoup plus large d'horizon, que celui de de Brossart, qui l'avait précédé. Lorsqu'on compare ces ouvrages du 18e siècle à un dictionnaire moderne, disons à celui de Hugo Kiemann, qui est un des plus répandus, on peut suivre l'évolution de la musique à travers les mots.

Ainsi de Brossart dit du mot *allegretto*: "diminutif d'*Allegro*, veut dire, un peu gayement, mais d'une gaieté précieuse, folle, enjouée, etc." Rousseau reprend cette idée de gaieté qui était bien celle qu'exprimait l'*allegretto* de son temps. Arrive Beethoven qui, en bousculant les notions admises, écrivait des *allegrettos* pleins de fureur qui firent naturellement changer les définitions des dictionnaires postérieurs. Il semble, en parcourant de Brossart, ~~qu'il~~ que cet auteur s'est cherché à donner en français, le sens de tous les mots italiens s'adressant à la musique. *Finale*, *guitarra*, *maggiora*, *musica*, *serenata*, etc. La *serenata*, pour de Brossart, est un concert qu'on donne ordinairement la nuit, pour honorer ou divertir quelqu'un. Rousseau ajoute à cela, un peu de poésie, tout en regrettant la disparition des *serenades*. "Le silence de la nuit, dit-il, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse." Si de Brossart, ni Rousseau ne devaient connaître les pièces chantées, composées de leur temps, sous le nom de *serenata*, sorte d'opéras, sans représentation scénique. ~~Amis~~ De nos jours, au mot *serenade*, aucun dictionnaire ne s'inquiète plus du charme de la nuit, mais traite de la forme des œuvres connues sous ~~ce~~ nom. On pourrait suivre ainsi, la transformation des idées, l'évolution progressive de la technique, le développement esthétique d'un art qui, du 18e siècle au nôtre, a subi des modifications radicales, au point que nombre de mots d'anciens dictionnaires, ont perdu de leurs vertus primitives, si ce n'est la disparition complète de leur signification.

Un bon dictionnaire de musique est aussi précieux que le petit Larousse dont il n'y a pour ainsi dire personne, ~~qui~~ qui puisse se passer. Peut-être qu'une édition grecque d'un dictionnaire de musique, en le complétant de quelques noms de nos musiciens, serait-il le bienvenu. Dans les ouvrages étrangers on ne trouve guère que le nom de *camara* de mentionnés, ce qui est insuffisant. Quant aux encyclopédies publiées ces dernières années en Grèce, je dois avouer que la partie rédactionnelle concernant la musique, est tout à fait insuffisante.

François Choisy

U. Th. 107/108

Je crois bien que ce sont les Français qui ont le mieux exprimé ~~et~~ l'émotion recherchée par la danse grecque. Un archéologue, ~~comme~~ Homolle, analysant le rôle des Caryatides dansantes, un musicien, M. Emmanuel dans son ouvrage "La danse grecque antique d'après les monuments figurés", un poète-artiste et philosophe, Paul Valéry, traçant en termes éthérés le vouloir de la danse "symbole de la vie qui cherche à s'évader d'elle-même et toujours retombe sur le sol" nous rapprochent singulièrement de Platon, de Socrate, de Lucien, de Plutarque, ~~et~~ d'autres, qui virent dans la danse des possibilités qu'aucun autre art ne pouvait atteindre au même degré. Comme on comprend chez les Anciens, l'absence de polyphonie musicale, puisqu'ils connaissaient la polyphonie idéale de la poésie, de la musique et de l'expression par le geste. Mais à vouloir disserter sur la philosophie de la danse, ~~comme dans cet article précédent~~ nous risquerions, comme dans l'article précédent, de nous éloigner de l'action de la danse et nous enfoncer dans les méandres ~~abstraites~~ abstraits de la spéculation pure.

Or, je ne voudrais pas trahir la pensée d'un écrivain, M. Louis Séchan, professeur de langue et de littérature grecques à l'Université de Montpellier, dont l'étude sur la danse grecque antique mérite une attention spéciale, par la riche documentation, coupée d'une non moins judicieuse illustration, parue en 1930, en un beau volume qu'on souhaite voir dans toutes les ~~bibliothèques~~ bibliothèques. (1) Je me permettrai cependant de glaner au milieu de ces ~~trésors~~ trésors d'érudition, ce qui caractérise le mieux l'intelligence et l'extraordinaire sentiment artistique des Grecs.

Il est certain que la plastique animée de la danse antique grecque a inspiré le ciseau des sculpteurs et les pinceaux des artistes immortalisant la beauté, opinion confirmée par Athénée, dont on sait la prédilection pour la danse, dans son Banquet des Savants. Là encore, je signalerai l'incalculable documentation du Musée national d'Athènes, où nous nous sommes récemment promenés à la recherche d'instruments anciens de musique. La grande majorité des spécimens d'iconographie ignore le mélange des sexes. En effet, y a-t-il rien de plus inexpressif que la danse telle qu'on la pratique de nos ~~jours~~ jours, du moins la danse de salon. Tout aussi inexpressifs sont, du reste, les ballets, tels qu'on les exhibe à la Scala de Milan ou à l'Opéra de Paris. C'est ce caractère expressif qui est la marque distinctive de ce qu'on pourrait appeler la danse pollinienne opposée aux danses orgiastiques. Parler avec les ~~maing~~ maing, pour me servir d'un terme consacré, était l'émotion primordiale du danseur et la chironomie rendit ~~celle~~ célèbre pour avoir imaginé, dans les Sept contre Thèbes, une ~~danse~~ danse si expressive qu'on croyait voir les faits racontés. (2) Les belles danses citées par Platon dans ses Lois, sont spécifiques ou guerrières. Il n'ignore cependant pas les danses dionysiaques ou orgiastiques, mais il les laisse de côté, car elles n'offrent aucun caractère politique.

La pyrrhique, son origine, son évolution, M. Séchan en parle avec une clarté où le goût et la science ~~accroissent~~ avec autant d'ardeur que les guerriers en cause. La pyrrhique dansée par un seul pyrrhichiste, par couples, exécutée en ~~masse~~ masse ou aussi par les prêtresses Amazones du sanctuaire de l'Artémis d'Éphèse, sombra peu à peu dans la mascarade et l'on vit cette danse armée des temps héroïques, exécutée par des animaux, des singes habillés de rouge, seul vestige de l'origine du mot, si vraiment pyrrhique vient de ~~πύρ~~ πύρ, le ~~feu~~ feu.

À cette danse de caractère nettement virile, on peut opposer les gracieuses Parthénies dansées sur des chants de Pindare ou d'Alcman. Ce sont des danses mélodieuses, fraîches et virginales dont la céramique nous a laissés de si souples modèles. Les longues tuniques, les voiles qui entourent jusqu'aux bras et mains ont trouvé une de leurs plus heureuses expressions, dans une statuette célèbre du Louvre, découverte sur l'Acropole d'Athènes, en 1846, par le jeune sculpteur français Auguste Lizeux. Toutes ces danses voilées, comme aussi celles à ~~celathiques~~ celathiques, nous donnés d'après une curieuse coiffure qui est aussi celle des Caryatides, font partie des danses mesurées, nobles, eurythmiques, proposées par Platon. C'est le coryphée de l'émélie, Apollon qui est leur dieu, comme Dionysos sera celui des danses orgiastiques.

Nous touchons ici à ce qu'on pourrait appeler les danses de caractère, licencieuses parfois, comme le cordax ou les Chorithaltrias des pays ioniens, d'une liberté qui nous semblerait scandaleuse, et les danses des fêtes publi-

<sup>(que)</sup> et privées. Ces danses féminines, passionnées et naturalistes, où l'accompagnement de petites cymbales accentuait le caractère ardent, provenaient probablement, ainsi qu'il a été dit pour les danses des Amazones, du culte de l'antique Artémis d'Ephèse, ~~qui confirmerait~~ une fois de plus, les influences asiatiques. Ces danses violentes, celles entourant également les mystères de Cybèle et de Dionysos, avec leur cortège de bacchantes, de ménades, au bruit des cymbales, crotales, du tympanon, envahirent l'Hellade, en même temps que la religion de Dionysos. Malheur à qui tombait entre les mains de ces furies! Les adoratrices du dieu, dans la frénésie sauvage de leurs emportements, excitées à la vue du sang, créaient cette sorte d'envoûtement magique qui les rendait si redoutables à quiconque franchissait ~~leur~~ domaine ensorcelé. Lécythos, coups et vases de toute nature, renseignent abondamment sur la fureur ~~de ces danses~~ de ces danses épuisantes, plus voisines de la folie que de la sagesse.

Enfin, dans la vie privée, la danse antique ~~se complé-~~ s'accompagnait le plupart des événements courants, naissance, mariage, mort, sans négliger les divertissements des fêtes et des banquets. Danses acrobatiques, pantomimes, exhibitions excentriques, concours entre danseuses et joueuses de ~~flûte~~ flûte, à qui montrerait la plus belle jambe, Lucien, dans ses Dialogues des courtisanes, et Alciphron, dans ses Lettres de courtisanes, nous initient à ces orgies où la bienséance nous empêche de pénétrer. Cette caste, plutôt mal famée, d'artistes chorégraphiques est un des échelons de l'échelle de la danse. Aux uns, des titres de noblesse, aux autres le soin d'étourdir, de faire oublier notre misérable condition terrestre. Il est en tout cas impossible de séparer la danse de l'antiquité, elle fut le corollaire indispensable de la vie antique elle-même.

*Francis Chioy*

(1) Louis Séchan La danse grecque antique. P.-G. E. de Boccard, Paris, 1930.

(2) Ouvr. cité.

(2) Ouvr. cité. ~~Il est à remarquer que dans ces danses, l'élément féminin est prédominant. Les danses étrangères qui ont été citées dans ce chapitre, sont de nature à confirmer ce fait. Les danses étrangères qui ont été citées dans ce chapitre, sont de nature à confirmer ce fait. Les danses étrangères qui ont été citées dans ce chapitre, sont de nature à confirmer ce fait. Les danses étrangères qui ont été citées dans ce chapitre, sont de nature à confirmer ce fait.~~

## Des "Piccoli" à l'antiquité.

Le charme et théâtre en miniature des "piccoli" que tout athènes est allé applaudir, rappelle tant d'anciens souvenirs qu'il m'a paru intéressant de relever ce qu'on en a dit depuis un temps immémorial, puis-que les marionnettes n'ont pas de date de naissance. Rien qu'en Italie, les pupazzi et les fantiocini sont connus depuis des siècles. Pas une ville, pour ainsi dire, qui n'ait son théâtre de marionnettes. Ce qui a fait le succès des "piccoli" actuels, c'est d'avoir eu l'idée de quitter leur patrie et de se montrer à l'étranger. Avec un directeur habile, ces amusants ~~différents~~ poupées ont acquis une juste célébrité.

Sans remonter trop loin, entrons vers 1625, au théâtre Fiando de Milan. Les marionnettes y jouent le drame, chantent et dansent avec tant de naturel, qu'un correspondant d'une ~~bonne~~ revue française "voudrait que les danseurs de l'Opéra, si fiers de leurs bras et de leurs jambes, pussent voir leurs gentils confrères copier toutes leurs attitudes et se donner leurs grâces". Un autre assistant s'émerveille d'un ballet exécuté pendant les entr'actes. "... danses horizontales, relate-t-il, danse de côté, danse verticale, toutes les danses possibles, toutes les ~~sortes~~ fioritures des pieds et des jambes que vous ~~puvez~~ admirez à l'Opéra, vous les retrouverez au théâtre Fiando et quand la poupée a dansé son pas, quand elle a été bien applaudie, et que le parterre la rappelle, elle sort de la coulisse, salue en se donnant des airs penchés, pose sa petite main sur son cœur, et ne se retire qu'après avoir complètement parodié les grandes cantatrices et les fiers danseurs de la Scala." Un moins célèbre fut le théâtre du palais Fiano ~~de Rome~~ au siècle dernier. Les marionnettes du palais Fiano chantaient d'adorables musiques, des meilleurs compositeurs, tout comme les opéras de Donizetti et de Verdi, ~~et de Rossini~~. Dans la Revue des Deux Mondes du 15 avril 1840, on pouvait lire quelques uns de ces petits chefs d'œuvre de ce répertoire illipitien. Une de ces pièces, Cassandrino dilettante e impresario, montre ce Cassandrino, amateur de musique et de beau sexe, en conflit avec le ténor de la troupe, le basso cantante, le basso buffo, et surtout avec la prime donna, sa maîtresse, qui lui oppose le maestro, heureux rival. Un écrivain anglais raconte même que les autorites, prises de pudique scrupule, exigèrent des danseuses, le port de ceignons "bleu de ciel". Tout le répertoire de Rossini était exécuté au théâtre du palais Fiano, avec chanteurs, ballet et orchestre.

En France, les marionnettes connurent également de beaux jours. On ignore peut-être que le mot lui-même dérive de Marion, ~~du~~ diminutif de Marie, se rapportant à la ~~bonne~~ Sainte Vierge. Au moyen âge, on appelait marionnettes, toutes sortes de petites ~~représentations~~ images de la vierge Marie. Bossuet, l'année de la Révocation de l'Edit de Nantes, fulmina autant contre les protestants, que de vant toutes sortes de spectacles, marionnettes comprises. Faut-il qu'elles eussent du succès, ces gentilles poupées, pour que Boileau dans sa septième épître adressée à Racine, se soit crié en 1677:

" Et non loin de la place où Brioché préside...."

En effet, Brioché - il y eut le père et le fils, aussi célèbres l'un que l'autre - eut l'honneur de faire jouer sa troupe minuscule à Louis XIV. Malgré le nombre élevé de pièces écrites en France pour des marionnettes, ce sera cependant en Allemagne que l'intérêt littéraire fera pâlir toutes les autres littératures, du fait que, parmi tant de ~~bonnes~~ pièces, ce furent des marionnettes qui inspirèrent le Faust de Goethe. Cette histoire, en partie réelle, ou inventée de toutes pièces, née en Angleterre ou en Allemagne, fut, pendant longtemps, du répertoire de tous les théâtres de marionnettes. Ce fut par elles, que Lessing, puis Goethe, prirent contact ~~avec~~ avec les extraordinaires aventures du célèbre docteur. Voilà nos poupées honorées de l'attention d'une élite qu'on pourrait recruter ~~avec~~ tant dans le domaine littéraire que musical. Un des plus grands génies musicaux, Joseph Haydn, attaché à au palais des princes

à Rome,

opéra  
de

devant



111

Esterhazy, en Hongrie, ne trouva pas en dessous de sa condition, de composer pour le théâtre de marionnettes du prince, plusieurs œuvres légères, Philemon et Baucis, en 1773, une parodie sur Didon en 1778, qui témoignent de la faveur dont toutes ces poupées ont été entourées.

Il ne serait pas difficile de prouver que non seulement les ~~anciennes~~ ~~modernes~~ ~~moderne~~, mais encore les anciens connurent ces spectacles charmants dont l'actuelle vogue a une origine plus lointaine qu'on ne le croit généralement. Dans un ouvrage qui fait autorité en la matière, dans l'Histoire des marionnettes, de Charles Magnin, on trouve de curieux renseignements sur la sculpture mobile, les marionnettes hiératiques chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains. M. Magnin raconte entre autre, qu'à Athènes, les archontes autorisaient un habile névrosopète, à produire ses acteurs de bois au théâtre de Dionysos. Dans son Fanquet des sophistes, Athènes fait honte au peuple athénien d'avoir prostitué aux poupées d'un certain Pothin, la scène où naguère les acteurs d'Euripide avaient déployé leur enthousiasme tragique.

Comme quoi, il n'y a rien de nouveau sous le soleil.

*Franck Choisy*

qui ont disparus jusqu'à nous.

Les bibliophiles savent combien un manuscrit est chose précieuse, en regard d'un imprimé, quel plaisir esthétique l'on ressent à la vue de ces travaux de calligraphes, d'enlumineurs, de miniaturistes, que les amateurs se disputent à coups de dollars. Ce qui stonne, lorsqu'on réfléchit la manie humaine de tous les temps, de laisser des traces gravées ou écrites de ses pensées et de ses gestes, c'est le nombre au somme réduit, de documents écrits à la main. On le constate spécialement aux XIIe et XVe siècles, époque où l'imprimerie fit ses débuts et où presque toutes les sciences étaient encore confinées dans les monastères et les couvents. On a donné une explication plausible de ces destructions irréalisées, à savoir qu'il était inutile de vouloir conserver ces documents, alors que l'imprimerie en répandait la teneur par milliers d'exemplaires. A quo bon conserver ce que l'on ne consultait plus?

d'un

Or, le goût du travail manuel à côté du travail mécanique, comme le goût de la musique vivante à côté de la musique mécanique, revêt à la mode, de même que les incunables n'empruntèrent aux procédés d'impression qu'un moyen artistique de présentation, de même on emprunte aujourd'hui à l'imprimerie, un procédé pour reproduire mécaniquement, l'écriture d'un compositeur de musique. Nous avons sous les yeux, ce qu'il y a de plus récent dans ce domaine, une partition d'orchestre de près de 250 pages, de format in-plano, reproduction parfaite du manuscrit original. Il ne s'agit pas ici de ces simples fac-similes, mais d'une tentative intéressante de rapprocher le lecteur de la pensée exacte du compositeur. On pourrait comparer cela à l'écriture courante ou à l'écriture à la machine. Est-on plus près d'un écrivain qui vous écrit à la plume et non à la machine? Serait-il vrai qu'une flaque n'admettrait pas la sincérité d'une missive amoureuse tapée plutôt qu'écrite? En arriverait-on à imprimer les romans en donnant l'écriture de l'auteur, sous le prétexte fallacieux de rendre la lecture plus vivante? Autant de questions qui suront leurs partisans et leurs détracteurs, entre lesquels nous ne prenons pas position, de crainte de nous égarer.

pour

La reproduction de l'écriture manuscrite restera probablement une joie de bibliophiles, de même nature que celle produite par les incunables. Au point de vue pratique, rien ne vaudra, selon nous, la compréhension d'une œuvre, que ce soit littéraire ou musicale, que la clarté d'une édition imprimée en caractères se détachant nettement sur le papier, tout le reste est sentiment et pour cela, il en est comme des goûts et des couleurs, le sentiment varie avec l'individu. En écrivant ce qui précède, nous voulions souligner à quel point l'évolution et le progrès s'inspirent parfois du passé, combien, au milieu de notre siècle de mécanisation à outrance, nous recherchons cependant tout ce qui peut nous rapprocher de la vie et de la nature. La musique qui est bien l'expression la plus complète expression des sensations psychiques, de sa fabuleuse expansion, autant à l'évolution des instruments, qu'à la diffusion par l'imprimerie, des œuvres d'incombrables compositeurs, ce fut à la suite de l'invention de Gutenberg, vers le milieu du XVe siècle, que l'idée vint de se servir de moyens semblables, pour la musique. On commença par à imprimer que la portée musicale sur laquelle on écrivait à la main les notes. Peu après, Ulrich Hahn, à Rome, puis, en 1481, Keyser à Wurzburg, eotus à Venise, livrèrent des missals entiers-texte et musique-imprimés. Leur procédé était défectueux, puisqu'il s'agissait de typographie à double tirage, c.-à.-d., un premier tirage traçant la portée, précédant un second tirage pour les notes. Il fallait un bien grande habileté, pour que les deux tirages fussent absolument parfaits, que le second s'adaptât exactement au premier. Ce fut encore un Italien qui résista le mieux ce travail difficile, c'est O. del Petrucci, de Venise, en 1501. De notables améliorations survinrent rapidement et déjà en 1525, le Français Pierre Haultin procéda au tirage simple, au moyen de caractères représentant chacun une note avec un fragment de portée. Ces caractères pouvaient servir à deux fins, suivant la manière de les utiliser. Ainsi la mi de la quatrième interligne, devenait le fa de la première interligne, lorsqu

le caractère typographique était retournée; le reste sur la quatrième ligne, renversé, devenait le sol de la deuxième ligne et ainsi de suite. Ce mode d'impression se maintint ~~jusqu'au~~ XVIIIe siècle, quoique les essais de gravure musicale sur cuivre datent de la fin du XVIIe siècle. Ce fut la gravure qui l'emporta, utilisant après le cuivre, l'étain et ensuite le zinc.

*jusqu'au  
déjà*

Malgré l'invention de G.I. Breitkopf, en 1775, de caractères mobiles et divisibles en petits fragments, on ne se sert plus guère de ce mode d'impression pourtant excellent, mais difficile et coûteux. L'invention de la lithographie et les procédés autographiques, le tirage sur machines rotatives ont mis des moyens rapides et économiques à la disposition des éditeurs de musique. Il y a donc une différence sensible entre la typographie de la musique, la gravure et la lithographie. On pourrait ajouter à cette nomenclature la photogravure, ou plutôt la phototypographie qui nous ramène au début de cet article, à la reproduction de l'écriture musicale d'un compositeur.

*de nos jours.*

Bronislaw Huberman, le grand violoniste polonais, est actuellement, à placer ~~successivement~~ en tête des virtuoses de l'archet. Il n'est pas seulement en possession d'une technique éblouissante, d'un art de l'archet insurpassable, il possède encore un sens musical d'une rare ~~élévation~~ et un tempérament infatigable. Les trois programmes que nous venons d'entendre, exigeaient une dépense physique herculéenne et une mémoire prodigieuse, bref, la critique est désarmée devant une pareille perfection, un ensemble de qualités eurythmiques aussi générales. A son second récital, après avoir interprété en maître ces deux monuments appelés la "sonate à Kreutzer" de Beethoven et la "Chaconne" de Bach, Huberman a accompli le tour de force d'être étourdi dans l'insipide concerto de Tschikowsky. Au concert d'abonnement du mardi 23, le programme ne comportait pas moins de trois concertos, enlevés tous trois avec une aisance, un style et une chaleur communicative bien faits pour confondre l'auditeur. nous avons, de la sorte, fait connaissance avec le compositeur polonais le plus célèbre depuis Chopin, Charles Szymanowski. Il est né en 1882, comme Huberman, et ses œuvres de piano, ses symphonies, ses chœurs, ont rapidement gagné les centres musicaux, sauf Athènes, où, croyons-nous, son nom apparaissait pour la première fois. Le concerto de violon et orchestre, exécuté par Huberman, est plutôt un vaste poème symphonique avec violon obligé, en plusieurs épisodes réunis en une partie, que ce qu'on nomme ordinairement un concerto. Dans un concerto, l'instrument soliste brille par le rôle d'avant-plan qui lui est confié. L'œuvre très moderne, de Szymanowski, confère au violon le soin ardu de parfaire ce que dit la masse instrumentale, ce à quoi il parvient difficilement, étant seul contre un orchestre formidable. Il y aurait beaucoup à dire sur cette composition richement colorée, qui renferme, à côté de toutes les recettes employées par les compositeurs actuels, des passages d'intense éternité et d'un beau lyrisme. Le soliste, M. Huberman, eût dans l'œuvre de son compatriote que dans les concerti de Bach et de Brahms, fut tout simplement formidable. Il semblait que l'être humain disparaissait pour faire place à un élément de la nature, tant son jeu remuait de sensations profondes, créait des états d'âme où la musique était vraiment à sa place, dans le domaine psychique, loin de toute immixtion matérielle.

*élévation*

*Frank Chasig*

P.S.L' article ci-dessus ne devrait pas laisser supposer que la musique a chôme à Athènes, cette semaine, bien au contraire, mais d'avant le multiplicité des concerts, le critique, pris d'épouvante, demande grâce, craignant de faire une salede épouvantable de tous les instruments entendus, les oeuvres exécutées, les impressions ressenties, tous ne signalerons donc, que pour mémoire, les concerts de Mme A. Andreadou, (Aentrikon, II déc.) cantatrice vibrante au tempérament lyrique expressif, que nous entendrons au théâtre en janvier, de M.A. Papa Dimitriou (salle de l'Odéon d'Athènes le même jour que Mme Andreadou), notre meilleur violoncelliste en Grèce, pour d'une fine musicalité et d'un archet élégant, de Mme K. Anastasaki-Protopappa (Farnesse 15 déc.) harpiste-virtuose, rompus aux secrets de son difficile instrument, dans un programme malheureusement forme de musiques pitoyables. Au Aentrikon, à la même heure, auterment donnait son premier récital. Le son côté, la Chorale athénienne avec le concours de l'orchestre symphonique, dirigée par M. Economidès, était, le vendredi 12, son dixième anniversaire, dans un programme trop rempli de souvenirs d'exécutions passées, pour constituer un événement artistique. Comme il s'agissait d'une fête de famille, on ne peut que se réjouir du succès de la soirée. Le lendemain 13, de nouveau deux concerts, l'un par des artistes turcs, l'autre, le plus intéressant de ceux de cette semaine effolante, donné à l'Odéon d'Athènes, par un jeune musicien suisse, M. Samuel Baud-Hovy. Avec un orchestre de chambre, M. Baud-Hovy, avec une abnégation qui l'honore, s'est mis au service d'oeuvres, non encore entendues à Athènes, conduisant sa petite phalange d'excellents artistes de l'orchestre symphonique, avec un sens de la valeur et du style des compositeurs inscrits au programme, auxquels nous ne sommes guère habitués. Les trois oeuvres d'orchestre, le Concerto grosso en Re mi. de Vivaldi, le quatrieme Concerto brandebourgeois de Bach, et la délicieuse Haffner-berenade de Mozart,

étaient dans le concerto de Vivaldi, celui de Bach, par contre, fut conduit avec un style excellent, par le jeune Baud-Hovy, qui, dans ce concert, dans des airs de Bach et de Mozart. Ces deux artistes, et aussi modestes que distingués, furent copieusement applaudis. On a regretté, dans l'orchestre, l'absence d'un clavecin, remplacé par un piano de concert, mais comme il ne doit pas exister de clavecin à Athènes, l'orce était de prendre autre chose.

Bovy présentait plusieurs oeuvres importantes, en première audition, quique datent du dix-huitième siècle, comme le Concerto grosso

Les collaborateurs spécialistes des quotidiens et des revues ne sont pas toujours ce qu'un vain peuple pense: des dictateurs qui émettent leurs sentences sans appel, mais leur situation vis à vis du public a ceci de paradoxal, qu'elle est censée ordonner ~~les~~ les impressions des lecteurs, sans savoir la plupart ce temps, si elle atteint ce but. En effet, qu'arrive-t-il d'habitude? Le rédacteur donne sa pensée, basée sur des convictions personnelles, qu'il éclaire de leçons dictées par le passé, l'histoire et les temps présents. Comment savoir-en dehors de la valeur intrinsèque de son article, s'il gagne les sympathies ou les antipathies de ceux auxquels il s'adresse? Le public n'a pas coutume de donner son avis, sauf en restant fidèle au journal ou à la revue qu'il lit. C'est le moyen le plus clair pour se rendre compte de l'intérêt qu'on soulève. Moyen parfois empirique parce que ce moyen ne précise rien.

Pour ma part de collaboration artistique dans "Betharchia", j'ai eu dernièrement la satisfaction de rencontrer quelques réactions qui m'ont prouvé, non pas que le lecteur est toujours d'accord avec moi - ce qui serait inespéré, mais qu'il lit ce que j'écris. Différents articles parus sous le titre de "critique musicale" ont amené des abonnés de l'étranger et du pays, à exprimer leur point de vue sur le sujet de haute portée nationale et internationale qu'est la critique en général et la critique artistique en particulier. Il est bon, lorsqu'on parle à quelqu'un, de savoir ce qu'il pense. Sur la valeur de sa réponse, les autres lecteurs sont, à leur tour, juges. De ces discussions courtoises sortent de temps à autre - assez rarement, avouons-le - plus de lumière sur la question controversée. Toute cloche, dit-on, a deux sons, écoutons-les, encore qu'il faudrait s'exprimer nettement, sans se perdre dans des réflexions personnelles qui se perdent parfois dans la poésie et les nuages. Ce sont les faits qui peuvent le mieux répondre aux faits, puisqu'ils ont l'histoire et la consécration de temps pour eux. Sur ce terrain-là, je crois que tout critique sera heureux de lutter pour l'amour de la vérité et des thèses qu'il entreprend de défendre.

Une des thèses qui revient assez fréquemment sous ma plume, dans cette revue, s'adresse aux tendances trop exclusivement germanophiles de certains groupements artistiques d'Athènes. Dernièrement, un de nos conservateurs voulait bien me donner son avis sur ce problème, tout en me priant de garder cet avis pour moi. Je le regrette, ayant la conviction qu'il feut pouvoir exposer publiquement ce que les intéressés pensent. Cela ne change cependant pas ce que j'ai dit souvent sur le rôle dévolu aux concerts symphoniques d'Athènes. Lorsqu'on touche un million de drachmes, pour une saison de six mois de concerts, on a le droit de se demander à quoi sert une aussi grosse somme et de critiquer son emploi. Non seulement nos concerts symphoniques font le part trop belle aux solistes, ce qui est un gros agrément mais un danger puisé en habitude le public à se déranger suivant le prestige de la vedette engagée, mais ils ont, cet hiver, fait un appel minime aux compositeurs grecs et ceux qu'on a entendus, étaient de tendances ou d'éducation germaniques. Fort bien, mais il n'y a pas que ceux-là et une communication parvenue il y a quelques jours montre que je ne suis pas seul à penser de la sorte. Mon correspondant m'écrivait ceci: "Vous menez le bon combat pour la musique grecque et je vous en félicite tout en craignant que vous ne précchiez dans le désert!"

Ce que je disais plus haut revient à sa place ici et on voudra bien me croire si j'affirme que je n'ai aucun intérêt personnel à défendre, mais seulement le bien musical en Grèce. En me basant donc sur des faits, je dirai que rien ne justifie l'exclusion de quelques compositeurs grecs fixés à l'étranger et que, pour des raisons que je veux ignorer, nos concerts symphoniques s'obtiennent à ne pas jouer. J'ai cité un jour le cas de K.P.J. Petridis, de Paris, inconnu chez nous. Fondièrement grec, Petridis a eu le privilège d'entendre une de ses dernières œuvres, une "Suite grecque" exécutée par un des premiers orchestres de Paris, l'orchestre Straram. La critique unanime, par la voix de Kristan Alingsor, Coeuroy, Schwerké, Brussel, Paul Le Flem, et dans le feuilleton hebdomadaire du "Temps" Florent Schmitt, signalent ce musicien grec à l'attention du pu-

récentement

par

116  
110. Comment appeler le dédain témoigné à un artiste qui honore de cette façon son pays? Et ces critiques, que je viens de citer, qui sont aussi des compositeurs, pour la plupart, qui les connaît à Athènes? Florent Schmitt, pour ne citer que lui, est un des représentants les plus notoires de la musique française, sans oublier le maître Vincent d'Indy que Paris fêtait ces temps-ci, à l'occasion de son 80e anniversaire, <sup>et qui</sup> valent bien Strauss dont nous avons été gavés cet hiver.

On le voit, les réactions de la critique sont multiples, elles ont une mission qui constitue un progrès, lorsqu'on fait fi de questions personnelles. Or, sans critique, pas de réaction, d'où il résulte que la critique est nécessaire.  
Ce qu'il fallait démontrer.

Frank Choidy



DE LA CRITIQUE MUSICALE.

Le critique est une arme à deux tranchants. Admirable objet de progrès, par l'élimination ~~des~~ erreurs, dans l'histoire, dans la science, dans la politique, la critique devient un objet de décomposition ~~des~~, entre les mains de la majorité de ceux qui se croient des augures, croient et défont les valeurs à leur guise. En matière musicale, il faut du reste distinguer la véritable critique, celle qui se base sur l'histoire et la technique, et l'autre qui autorise un monsieur quelconque ~~à~~ <sup>malheureusement</sup> parfois aussi une dame à donner sa petite opinion sur les événements artistiques quotidiens. Cette dernière fonction n'existe que depuis l'apparition de la presse d'information hâtive et d'actualité, où l'on bâcle les événements, dans la précipitation des mots, qui ~~reflète~~, au milieu de l'agitation d'une rédaction atelée aux aiguilles du cadran. Sans doute ne faudrait-il pas prêter attention à ces chroniques journalières, tendancieuses et subjectives, comme elles le font dans la plupart ~~des~~ <sup>des</sup> ~~organes~~ <sup>hebdomadaires</sup>. Elles semblent émaner de musiciens qui ont menqué leur carrière et s'en prennent aux autres de l'insuccès de leurs mérites. On songe involontairement à ce vers de Millevoje,

*BBB  
de la critique*

La critique des sots est l'encens du génie... et l'on se prend à regretter que ~~nos~~ Universités ne possèdent pas une chaire de critique, qui pourrait être réunie à celle d'esthétique, puisque la critique est la recherche de la beauté parfaite et de la vérité.

Nous reviendrons sur cette critique superficielle qui est celle des quotidiens et je tâcherai de dire ce qu'elle devrait être pour ne pas sembler tout à fait inutile. Considérée sous ~~cet~~ <sup>un</sup> angle journalistique, le mot critique a perdu presque toute vertu, ce n'est plus qu'une misérable fille qui appartient au premier venu. Pourtant le passé de la critique est rempli d'enseignements, j'entends la critique générale et non plus seulement artistique, et pourrait ~~être~~ servir de guide, ~~éclairer~~ <sup>éclairer</sup> le rôle bienfaisant, élevé de la critique. Je ne dispose pas de la place suffisante pour refaire ici l'histoire de la critique, mais il faut cependant reconnaître que les anciens, Platon, Aristote, dans sa Poétique et sa Rhétorique, ont pratiqué la grande critique. Ce sont des modèles d'analyse visant l'art, la poésie dramatique, l'éloquence, sans doute d'ordre philosophique, ~~ce~~ <sup>ce</sup> ne sera qu'à partir de l'école d'Alexandrie que nous aborderons la critique érudite et philologique, celle que mit en honneur le père de la critique, Aristarque de Samothrace, directeur de la célèbre bibliothèque de son édition d'Homère, débarrassée de toute interférence est un modèle de ~~science~~ <sup>science</sup> rétablissement scientifique. On sait que le terme d'aristarque, désigne en français un critique un peu sévère, il est évident que la critique littéraire n'est pas la critique musicale, mais celle-ci peut s'inspirer des méthodes appliquées à celle-là, en y apportant une âme dépourvue de préférences et de préventions personnelles.

*car*

*Alexandrie*

L'évolution de la critique musicale est récente et due aux revues spéciales, pas bien âgées, mais multiformes et gérées commercialement, c.-à-d., que tout s'y paye, l'œuvre nouvelle, le compte-rendu de l'exécution, la biographie de l'auteur, le nom de la maison qui habille l'actrice, celui de ses parfums, etc. Cela peut durer indéfiniment. Comme les artistes sont assez souvent vaniteux et que le public se montre friand de ce genre de littérature, on conçoit que d'autres s'en nourrissent. C'est l'envers de la critique qu'il est certes pas reluisant. Ce n'est même plus de la critique mais du parasitisme, par tout ce qui se meut autour de la fonction principale. Le véritable critique, sincère et détaché de toute influence, n'existe pas. Non seulement ses appréciations dépendent de ses connaissances en la matière, mais encore d'une théorie d'impondérables qu'il n'aperçoit pas lui-même. Voici une cantatrice qui chante une de ses œuvres, voici une femme de ministre qui se fait séduisante pour un protégé, voici le chef d'orchestre qui peut vous flanquer dehors au premier mot ~~de~~ <sup>de</sup> ~~quel~~ <sup>quel</sup> ~~terme~~ <sup>terme</sup> sa renommée, voici.... Cela aussi peut durer indéfiniment, sans négliger, l'humour, l'estomac, le cœur du critique, très sensible aux changements de température.

C'est certainement le Mercure de France, qui, dès 1672, entreprit de parler ~~de~~ <sup>de</sup> ~~musique~~ <sup>de</sup> musique. Que la lecture de ces orgues du passé est instructive, que d'erreurs, que de préjugés, que de faux juge-

ments, à croire que les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont aussi le XXI<sup>e</sup>! Voici, p. ex., l'opinion de Rousseau sur son illustre collègue Rameau: "....une harmonie trop chargée est la mort de toute expression; c'est pour cette raison que toute la musique sortie de l'école de Rameau, n'est que du bruit sans effet..." "Fauvre Rousseau, la haine et l'ignorance le rendent aveugle, ~~il~~ un mauvais critique. Beethoven n'est pas mieux traité par la critique de son pays, ce fut vraiment en France qu'~~on~~ ~~en~~ ~~est~~ ~~le~~ ~~plus~~ ~~mal~~ ~~jugé~~. L'organe musical qui faisait, vers 1800 autorité en Allemagne et en Autriche, était l'Allgemeine musikalische Zeitung de Leipzig. Malgré la valeur de sa rédaction il ne semble pas que le saint-esprit ait toujours éclairé ses collaborateurs. Un monsieur qui s'est procuré une sonate de piano de Beethoven, envoie à Leipzig la critique suivante: "L'ensemble est savant, hérissé de difficultés, mais on voudrait plus de méthode pour soutenir l'intérêt; au lieu de cela l'auteur recherche les modulations extraordinaires et se pécit à entasser difficultés sur difficultés, ce qui ôte tout plaisir et toute patience pour les travailler. Déjà un autre critique a fait les mêmes reproches à M.B..., et nous sommes d'accord avec lui. Cependant ce travail ne doit pas être entièrement rejeté; il a son mérite et peut servir pour l'enseignement des pianistes d'une certaine force..."

en faisait à sa suite la preuve à l'appui de ses raisonnements

Carl-Maria von Weber, le compositeur délicat d'Obéron et d'Euryenthe, envoys au début du siècle dernier, au Morgenblatt de Stuttgart, des appréciations qui paraissent sorties de la plume d'un médiocre amateur. Pour tant Weber avait du génie! Jusqu'à la fin, Beethoven souffrit de l'imcompréhension de d'une certaine élite. Après l'audition de la neuvième symphonie, un correspondant de l'Allgemeine musikalische Zeitung, n'écrivait-il pas, que, dans cette oeuvre "...la musique marchait non plus avec ses pieds, mais sur la tête. La dernière phrase est le chant des damnés précipités du ciel; on dirait que les esprit des abîmes célèbrent des réjouissances. Notable erreur d'un maître atteint d'une surdité complète....." "A quoi l'on pourrait ajouter, que le plus sourd des deux n'est pas celui qu'on croit.

Tout cela n'est guère reluisant et comme la critique journalistique a pris des proportions effrayantes depuis un siècle, si nous voulions, de Beethoven passer à Wagner, puis à Debussy, on aurait devant soi une montagne de jugements ~~préconçus~~ hâtifs, d'erreurs comiques autant que lamentables, de ~~quelques~~ ~~maîtres~~ ~~ne~~ ~~relevaient~~ ~~par~~ ~~leur~~ ~~science~~ ~~et~~ ~~leur~~ ~~bonne~~ ~~foi~~, un genre tombé si bas. Je compte précisément parler d'un ouvrage paru il y a quelques mois, la Physiologie de la critique par M. Albert Thibaudet et voir avec cet éminent critique français, quels sont les éléments qui peuvent constituer une base scientifique dans un domaine trop souvent livré au premier venu. Ce sera pour la semaine prochaine.

qui ~~ne~~ ~~peut~~ ~~pas~~ ~~faire~~ ~~prendre~~ ~~la~~ ~~critique~~ ~~en~~ ~~un~~ ~~bon~~ ~~sens~~ ~~à~~ ~~quelques~~ ~~maîtres~~ ~~ne~~ ~~relevaient~~ ~~par~~ ~~leur~~ ~~science~~ ~~et~~ ~~leur~~ ~~bonne~~ ~~foi~~

Francis Chaisy

Ce n'est pas le récit des voyages de Wagner en France que j'entreprends d'écrire aujourd'hui, mais plutôt une rapide inspection d'influences réciproques, d'une part de la France sur Wagner, d'autre part de l'illustre compositeur sur le public et les musiciens français. La fascination exercée par Paris sur le commun des mortels s'exagère encore lorsqu'il s'agit d'artistes. Depuis Rousseau, Lulli, Gluck, Grétry, tant d'autres désirèrent aussi trouver à Paris la consécration de leur talent, Meyerbeer, Liszt, Paganini, Chopin, César Franck. De nos jours, le mosaïque est encore plus complète, faite de Polonais, Russes, Belges, Suisses, Roumains, Grecs, véritable tour de Babel, d'où la trompette de la renommée lance sans arrêt, génie sur génie à la face de l'univers éberlué. La plupart de ces gloires éphémères, nées au siècle de la vitesse, disparaissent aussi rapidement que le permet la mode, alors qu'il fallut un demi-siècle pour implanter le wagnérisme en France. Mais il est au moins profondément enraciné et il suffit de parcourir les programmes des concerts, chaque semaine, pour se rendre compte de la part exagérée faite à Paris, aux neuf symphonies de Beethoven et à certaines partitions de Wagner.

La conquête de Paris par Wagner restera un modèle du genre, pourvu qu'elle fut précédée de l'empreinte, assez rarement signalée, de Paris sur le musicien allemand. Il y eut trois actes dans cette pièce qu'on pourrait alors intituler "Wagner en France". Le premier acte serait la période d'incubation, faite d'expériences souvent malheureuses, d'essais d'orientation, d'hésitations artistiques qui permettent de parler de Paris, à cette époque, comme du creuset d'où devait jaillir plus tard la flamme wagnérienne. Le second acte concernerait les tentatives de conquête, les luttes contre la routine et la victoire finale de la pensée wagnérienne sur le public français. Le dernier acte, qui n'est pas encore achevé, loin de là, marquerait la réaction des musiciens, jadis idolâtres de Wagner, et la semi-retraite du dieu, dont la musique ne serait plus celle de l'avenir, mais bien du passé.

Commençons par le commencement. Wagner arrive une première fois à Paris, en 1839, décide d'écrire une musique "parisienne" et à "faire fortune", écrit-il dans le premier tome de "Ma Vie". Mais au lieu de Plutus, le trio Wagner, sa femme Minna Planer et le chien Robber, rencontre Pénis, cette triste déesse de la misère. L'opéra Rienzi, destiné au grand Opéra fut remplacé par des transcriptions de La Favorite de Donizetti, pour piano, pour violon, pour cornet à pistons. Ce que de quoi ne pas perir d'inanition. A côté de ces déboires, Wagner eut le privilège d'assister à l'audition de la "Neuvième" de Beethoven, sous la direction de "ebeneck". Impression considérable, car on peut affirmer qu'à ce moment, les scellées commencèrent à lui tomber des yeux. L'infiltration symphonique dans le drame wagnérien venait de prendre naissance.

Il y eut cependant une part plus directe de l'influence française chez Wagner, influence que Liszt subit également, celle de Berlioz qui les avait précédés, en tant que symphoniste. Wagner le reconnaît, disant, après l'audition de Romeo et Juliette, qu'il avait été "presque étourdi par la puissance d'une virtuosité d'orchestre dont il n'avait aucune idée". Berlioz et Berlioz eurent de la sorte un premier effet, traduit par le chatouillement sonore du Vaisseau Fantôme. A ce succès artistique s'ajouta un succès moral, lorsque, dégouté de Paris et reconquis par la sérieux de l'art allemand, le menage tourna le dos à la France, souhaitant de tout cœur ne plus jamais y revenir.

Serment d'Ivrogne, l'attrait de Paris devant se poursuivre encore. Ne s'y installa-t-il pas en 1859, avec le secret désir d'y finir ses jours? Ce second acte de la carrière de Wagner en France, vit simultanément l'échec sensationnel de Tannhäuser à l'Opéra, coïncider avec une première victoire. Victoire littéraire d'abord, où Husson-Champfleury consacra une brèche prophétique au musicien allemand et où un cénacle de lettrés se prit

d'enthousiasme pour les réformes wagneriennes, Baudelaire célèbre le "glorieux échec" de Tannhäuser, précédant la chapelle Malherbe, qui tirait son mot d'ordre de la "Revue wagnérienne". Faut-il rappeler ces succès de la première heure - ou de la seconde - de Régner, Pierre Louys, Whistler, Catalle Mendès, Fautin-Latour, Huysmans, Verlaine et aussi Debussy, celui d'avant le Prélude pour l'Après-midi d'un faune? Le sort en est jeté, Wagner triomphera. César Franck, Vincent d'Indy, Chausson et nombre de disciples, sans en référer complètement à son esthétique, contribueront à l'enracinement wagnérien. Quant au public, ce ne fut qu'après la mort du maître lors des représentations de Lohengrin montés par Lamoureux en 1867, et au si lors de la représentation officielle à l'Opéra de Paris en 1891, que Wagner s'installe définitivement en France. Ce qu'il n'avait pu trouver de son vivant, le sort le lui procura.

J'ai dit plus haut que nous vivons actuellement le troisième acte de l'histoire de Wagner en France, peut-être non seulement en France, mais un peu partout. C'est le déclin de répertoire wagnérien. Depuis Pelléas, la question est résolue en France; depuis la guerre mondiale, le poète, l'esthéticien, le philosophe Wagner est dépassé par l'école du dynamisme intégral et de la vitesse, par ceux qu'on pourrait appeler les "aérodynamistes", non seulement parce que le mot rime avec polyphonistes, atonalistes, futuristes, mais aussi par amour du moteur et de sa musique infernale. Le retour à l'opéra italien - ce libertinage musical, avouait Schumann - surtout en Allemagne, est un autre indice du goût public. L'état de rêve est devenu exceptionnel devant la marche du réalisme et de la triste réalité où nous sommes plongés. Mais, je le répète, ce chapitre n'est pas terminé pour l'art en perpétuelle évolution. Par contre, il l'est bien pour cet article.

("Le Messager d'Athènes", février 1933)

