HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

§=§

I

Dans ce cours, forcément abrégé, sur l'évolution de la musique à travers les siècles, je ne mentionnerai pas les événements qui caractérisent certaine période, mais l'homme -donc le génie- qui représente le plus complètement l'époque en question. Les circonstances qui contribuèrent à son éclosion, à son développement et à son apogée, se grouperont d'elles-mêmes autour de cette figure centrale. De cette façon nous éviterons de nous égarer dans des commentaires superflus, nous bornant à des données aussi exactes que possible. Cette méthode sera précieuse dans une matière qui prête à l'hypothèse. Notre cours sera divisé en sept grandes époques. I Antiquité. II Moyen-Age. III Renaissance. IV Harmonie classique. V Classique. VI Romantique. VII Moderne.

I ANTIQUITE

- Asie.
  - Inde
  - Perse
  - Chaldée
  - Syrie
- Egypte.
  - Egyptiens
  - Hébreux
- Grèce.
  - Epoque Homérique
  - Epoque Classique

Commençons par une définition de la musique. La musique est tout à la fois un art et une science. En tant qu'art nous pouvons emprunter la définition de Rousseau "La Musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille", en tant que science, elle procède de la physique pour la définition du son, des mathématiques pour le rapport des sons entre eux. De cet ensemble est sorti une science musicale complétée par l'effort collectif de siècles de travaux et dont les lois servent de grammaire à tout musicien qui prétend au titre d'artiste.

Le mot Musique n'a pas toujours eu le sens qu'il comporte aujourd'hui. Le sens en était plus général dans l'antiquité. Il visait également la danse, le geste, la poésie, parfois même toutes les sciences réunies, ce qui faisait dire quela musique est „la connaissance de l'ordre de toutes choses." Ceci s'écrivait en Grèce, six siècles avant l'ère chrétienne. Depuis, la musique s'est séparée des autres arts, elle est devenue un art et une science indépendants. Une définition de Mme de Stael résume ce qu'on peut dire de la musique :"La musique est une architecture des sons". Ce que nous entendons et appelons art reposait donc sur une armature de lois. Mais avant d'atteindre cette perfection, la musique dut se complaire dans des essais nombreux dont les récits bibliques nous apporteront quelques balbutiements.

Entre les deux grandes divisions de la musique, musique vocale et musique instrumentale, la première vit le jour avant l'autre. D'entendre une femme ou un homme parler créait déjà deux timbres sonores différents, il est certain que le chant fut le plus ancien moyen musical répandu dans

l'univers. Une question importante se pose ici. Quels sont les documents qui peuvent donner quelques lueurs sur les arts dans l'antiquité et la musique en particulier? Des deux races en lutte aux temps préhistoriques, la noire et la blanche, c'est de cette dernière que nous avons tiré la plus grande partie de nos origines. En Asie, dans l'Inde, où une race ancienne, la race aryenne avait déposé un germe fécond, nous trouvons des ouvrages littéraires et poétiques, appelés VEDAS, qui sont de précieux documents historiques. Ils datent de 4.000 ans soit à 40 siècles de nous, époque lointaine que nous appelons époque védique. La musique était alors fort en honneur, autant dans les cérémonies religieuses, que dans la vie ordinaire. Véda est un nom générique, vaste ensemble de tradition, divisé en plusieurs livres, les uns sacrés, les autres profanes. Dans un de ceux-ci, la terre est mentionnée de la façon suivante : "..... elle, sur qui chantent et dansent les mortels bruyants, la Terre où l'on combat, où mugit et parle le tambour....." Ce tambour était parfois formé d'une peau d'animal tendue sur un trou creusé en terre, à moins qu'il ne fût issu du "roi de la forêt et tendu de vache", c'est-à-dire, de bois (le roi de la forêt) et d'une peau. La technique ainsi que la notation musicale des Hindous ne nous sont pas inconnues. L'échelle des sept sons principaux, base de la pratique hindoue, correspond à notre échelle diatonique. 1)

Planche

Nous avons dit les sept sons principaux, car les Hindous intercalaient entre chacun de ces intervalles appelés "svara", un certain nombre de "crutis", petits intervalles, qui, au nombre de 2,3,4, ou 5, séparaient les 7 sons principaux entre eux. Les caractères ci-dessus sont les plus anciens et sont ceux du sanscrit, qui est l'écriture des Hindous. Les connaissances musicales hindoues très complètes, embrassaient des questions théoriques importantes, mélodiques et rythmiques. Nous n'en donnerons qu'un exemple. La théorie des intervalles consonnants et dissonants n'est pas sans ressembler à la nôtre. Notre intervalle de quarte et la quinte juste s'y retrouvent comme intervalles consonnants. Dans notre système moderne, sont appelés consonnants, l'unison, quarte, quinte, octave (ce sont les plus parfaits) puis viennent la tierce, sixte. Sont dissonants la seconde, septième, neuvième. En résumé, l'art musical de cette peuplade comprenait le chant, les instruments à cordes, instruments à vent (la flûte), instruments à percussion (tambour et timbales). Le plus répandu des instru-

1) diatonique: d'une note à la note suivante par ton ou demi-ton. Ces syllabes sont les premières des mots Hindous et font partie de l'alphabet.

ments à cordes, comme le piano de nos jours était la vina. Son origine remonte à la plus haute antiquité. En voici un modèle.

Planche

Les caisses placées en dessous servaient de caisses de résonnances et l'instrument se jouait comme la guitare, une des callebasse placée par dessus l'épaule gauche, l'autre passé sous le bras droit. Un plectre servait à pincer les cordes. Ces quelques données seraient par trop insuffisantes si nous n'établissons le caractère élevé de l'art chez les Hindous. Ce sont des sages, des prophètent qui parlent. Il y a là des épisodes d'un poignant intérêt, une emprise des arts sur un système général auquel nous ne sommes plus habitués nous avons séparés ce que les anciens avaient unis. L'art avait son rôle à jouer dans cette lutte d'éléments supérieurs et inférieurs traduite par diverses races, spécialement de la race blanche sur la race noire. Ce fut le grand civilisateur hindou Rama, s'efforçant de combattre les instincts inférieurs des siens pour spiritualiser sa race, le retentissement de sa propagande se propagea à l'infini. Ce fut également Krishna, autre réformateur génial.

Concuramment avec l'Inde, l'Egypte tient une place considérable dans notre voyage historique. Nous sommes encore aux sources de notre sujet, et si pour l'Inde, nous possédons des indications précieuses -par les Védas- sur les origines de l'art musical, nous n'avons guère en Egypte, que les dessins relevés sur les monuments qui peuvent nous éclairer. Aucun ouvrage théorique qui en parle, mais par contre, des milliers de scènes reproduisant des sujets musicaux. D'autre part, selon une coutume chère à l'antiquité, les tombeaux -qui étaient de véritables demeures- ont souvent conservé les objets familiers du défunt, parmi lesquels de nombreux instruments de musique. Parmi ceux-ci, il en est qui sont identiques dans la plupart des races primitives, ce sont les matériaux naturels sonores, des pierres sur lesquelles on frappe, des peaux tendues sur un orifice quelconque, des morceaux de bois frappés l'un contre l'autre, etc. Ceci s'explique par le fait que la musique était un bruit plus ou moins agréable, il a débuté par être plutôt désagréable qu'autrement. Son rôle n'était pas encore mélodique, mais surtout rythmique. Ce que nous appelons de nos jours instruments de percussion, timbales, cymbales, castagnettes, tambour, employé dans l'orchestre moderne, ne sont que des descendants de ces premiers instruments primitifs, ce sont les origines des instruments de musique. L'Egypte a une existence connue que nous pouvons fixer de 4 à 5000 ans avant l'ère chrétienne. Les plus anciennes inscriptions représentent des danses avec accompagnement de "crotales". La première des crotales se composa de deux morceaux de bois ou d'ivoire plus ou moins ornés, ensuite on employa le métal, moins fragile. Voici une reproduction de crotales de 2.000 avant J.-C.

Ce dessin confirme une opinion assez courante. Ce spécimen de crotale représente deux mains et certainement qu'il ne faut voir là qu'une copie de ce qui se pratiquait jusque-là, à savoir que l'on frappait à une époque plus ancienne les mains l'une contre l'autre pour marquer le rythme, la fatigue venant assez vite, quelqu'un eut l'idée de fabriquer des mains artificielles pour remplacer les mains naturelles. Un Instrument plus essentiellement égyptien, est le "sistre" de la forme de notre triangle d'orchestre, mais complété par de petites tiges métalliques supportant des rondelles de métal. On agitait le sistre par la poignée.

Si les crotales et le sistre furent surtout des instruments féminins, le tambour et ses dérivés, tambourins, tambour de basques, étaient tenus de préférence par des hommes. A ces instruments rudimentaires viennent s'ajouter des instruments à vent. Il est intéressant de constater que, si la mécanique a considérablement progressé depuis trente siècles, certains principes n'ont guère varié. Prenez une anche de flûte égyptienne. 1) Elle ressemble étonnament tantôt à celle du hautbois, tantôt à celle de la clarinette. De nos jours, la flûte n'a plus d'anche. La flûte des Egyptiens offre un développement qu'on peut suivre. La flûte simple était composée d'un simple roseau ouvert aux deux bouts et dans lequel on soufflait obliquement comme dans une clef...Citons encore la flûte à anche, la flûte double, d'abord à double tuyaux parallèles, ensuite formant angle, et d'origine asiatique.

La plupart des musées possèdent des spécimens d'authentiques flûtes égyptiennes, à 3,4,5,6 ou 8 trous, rarement davantage, toujours en roseau, à quelques exceptions près en bronze ou en bois. Quelques-uns de ces instruments ont été de nos jours, après 3 à 4.000 ans de silence, essayé de nouveau. Une des flûtes 2) donnait l'échelle par demi-ton que voici.

---

1) on appelle anche, une petite lamelle de métal ou de roseau, introduite dans l'embouchure d'un instrument à vent.
2) avec une anche de hautbois.

A côté des crotales et des flûtes, véritables instruments égyptiens, se place la harpe comme instrument à cordes. Petites harpes portatives à 3 ou 4 cordes, harpes à 7 cordes (de l'an 3.000), harpes de l'époque de Ramsès III (époque de Moïque) retrouvée dans le tombeau de ce roi, richement décorée.

A côté de cet instrument qui est aussi une spécialité égyptienne, mentionnons la cithare, d'origine asiatique. Le nombre de ses cordes variait entre 5 et 18. La cithare fut plus tard, l'instrument à corde favori des Grecs. Nous trouverons de ses descendants bien des siècles plus tard, en Angleterre, et jusqu'au jour d'aujourd'hui, sous le nom de zither. Les Egyptiens possédaient aussi une guitare, et une sorte de harpe renversée qu'on appelait trigone (à trois côtés), dont le Louvre, à Paris, possède le plus beau spécimen.

L'invention la plus extraordinaire date du II ou IIIme siècle avant J.-C., et concerne un orgue à pression hydrolique, dû au génie de Ktésibios, mécanicien habile. Les descriptions qui nous ont été transmises ne laissent aucun doute sur la curiosité que suscita ce qu'on appelait une flûte de Pan que l'on joue avec les mains, puisque les tuyaux de l'orgue ressemblent à des tuyaux, qui reproduit le son. Cet ancêtre si ingénieux de nos orgues modernes, avait huit tuyaux et fut le point de départ de transformations diverses qu'il serait possible de suivre en Grèce et en Italie.

Les recherches des savants et les fouilles entreprises dans ces pays lointains permettent de contrôler les récits bibliques qui ont trait à la musique. Deux cités fameuses entre toutes, Minive et Babylone, pourraient nous servir de pivots, pour une courte incursion dans cet Orient préhistorique. La contrée appelée Babylone ou Chaldée et l'Assyrie s'étendait entre le Tigre et l'Euphrate, ces grands fleuves persiques. A défaut de pierre de construction, les habitants employaient des briques pour élever leurs fastueux palais. Nabuchodonosor est un nom de roi dont nous avons tous entendu parler. Ces briques offrent cette particularité, de porter l'histoire de ces périodes fabuleuses, en écriture cunéiforme, c'est-à-dire en forme de coin, sorte de flèche. La ville de Bagdad, et d'autres a été en partie bâtie avec ces témoins vénérables. Les ouvriers se servaient de l'ancienne Babylone, comme d'une cassière où le principal était fait. Il n'y avait qu'à se baisser pour ramasser les matériaux de construction.

Cette période qui remonte à 4 et 5.000 ans avant J-C. avait ses instruments et ses rites musicaux, assez semblables à ceux des peuplades contemporaines, mais les documents y ont moins d'importance que chez les Egyptiens.

La Perse, voisine de ces contrées, hérita de leur civilisation et pour nous rapprocher des données bibliques, nous traverserons la Syrie déjà mêlée à l'histoire de l'Egypte par les pharaons. Nous entrons ici en pleine période biblique, avec l'histoire des Hébreux, nom qui se confond avec celui de "Juif" ou"d'Enfants d'Israël" rencontrés dans l'ancien testament. Ce peuple de bergers en tant que musicien , est cité pour la première fois dans la Genèse, chap. IV, verset 21 "Son frère, appelé Jubal, fut le père de ceux qui manient (jouent?) le kinnor et l'ougab". Lorsque les enfants d'Israël eurent traversé la mer Rouge, nous lisons le récit de ce passage en musique, dans l'Exode. Choeurs et instruments (toph, toupin, meholoth) furent de la partie. Guitares, flûtes, trompettes, tambours, cymbales et harpes sont, les uns après les autres, cités dans le texte biblique. Une grande figure se détache de cet ensemble de faits, celle du berger David, devenu roi. Dans le second livre de Samuel, nous lisons que "David et toute la maison d'Israël jouaient devant le Seigneur, de toutes sortes d'instruments de bois de cyprès, de la harpe, de la lyre, du tambour, des sistres et des timbales". David poète et musicien, organisa la musique sur des bases qui se perpétuèrent après lui et qui atteignirent leur apogée à Jérusalem, au temple de Salomon (fils de David).

L'ensemble de faits que nous venons de relever, permet de tirer quelques conclusions générales. Nous avons constaté partout le besoin constant de mêler l'art musical à la vie, depuis le simple pâtre jusqu'au plus puissant des rois. Nous pouvons aussi affirmer l'existence d'une échelle tonale diatonique, où le demi-ton est compris. Les Hindous et les Egyptiens furent donc nos ancêtres en musique. De ces influences là découle l'art grec, auquel nous allons consacrer un chapitre de notre histoire.

=§=§=§=§=§=

La Grèce forme une page brillante dans l'histoire de la civilisation. Lorsqu'on se promène dans ce glorieux passé on y trouve tout ce qui fait notre orgueil spirituel et artistique. Placé entre les influences asiatiques et égyptiennes, nous comprendrons mieux comment cet esprit subtil des Hellènes, partagea ses goûts entre le sérieux des traditions égyptiennes et le brillant des influences asiatiques. Sur l'Egypte plane un nom, Moïse, auteur de la doctrine monothéiste, c'est-à-dire d'une seule valeur morale et spirituelle autour de laquelle gravira l'Egypte. En Grèce, le nom d'Orphée symbolise toute la doctrine grecque, polythéiste, c'est-à-dire un grand nombre de valeurs morales et spirituelles. l'Egypte avait une idée centrale, la Grèce en possédait un nombre considérable. Le résultat fut une Egypte unifiée durant des milliers d'années, tandis que la Grèce ne connut l'apogée victorieuse de la puissance, que pendant quelques siècles. Mais ces quelques siècles comportent de tels éléments de valeur, qu'ils ont servi l'univers depuis lors. Sauf au point de vue religieux, où la doctrine monothéiste des Egyptiens a renoué un fil, brisé par l'émancipation hellénique, les autres domaines de l'esprit sont autant de sources, auxquelles les artistes, les penseurs, les hommes de science s'abreuvent encore journellement.

Nous passons sur l'époque légendaire représentée par Amphion, Orphée, Linus, Marsyas, qui élèvent des forteresses et calment des bêtes fauves au son de la lyre. C'est là de la poésie imaginative à laquelle nous ne porterons que peu d'attention. Car nous possédons sur la Grèce, des documents écrits concernant la pratique musicale.

Deux courants alternaient en musique chez les Grecs, celui des disciples de Pythagore (6me siècle avant J.-C.) et celui d'Aristote (4me siècle avant J.-C.). Le premier basait son système musical sur des rapports mathématiques, le second niait la valeur de ces chiffres. Un élève d'Aristote, Aristoxène, écrivit de nombreux ouvrages sur notre art. La plupart ont disparu, mais des écrivains postérieurs, jusqu'après l'époque romaine, ont cité les oeuvres d'Aristoxène. Nous possédons cependant des fragments de ses ouvrages. Ce sont les "Eléments harmoniques" et les "Eléments rythmiques" qui fournissent de précieux renseignements sur la valeur de ce musicien philosophe. Un des chapître sur la définition et division du ton est instructif à cet égard. Je cite Aristoxène.

1.- Le ton est l'excès dont la quinte surpasse la quarte. (5-4= 1).

2.-La quarte est un intervalle de deux tons et demi.

3.-A l'égard des parties du ton, on en chante musicalement.

a) La moitié, que l'on appelle hémiton ou demi-ton.

b) Le tiers, que l'on appelle diésischromatique minime.

c) Le quart, que l'on appelle diésisenharmonique minime.

Bien entendu, ces derniers renseignements (tiers et quarts de ton), ne signifiait pas qu'on exécutait quatre sons là où nous ne plaçons que le demi-ton, mais bien qu'on pouvait toucher une de ces petites divisions. Nous ne voulons pas disserter sur les ouvrages d'Aristoxène et voulons donner quelques notions sur le système général des Grecs. Les accords, donc l'harmonie telle que nous l'entendons, n'existait pas. La musique grecque est celle de l'antiquité monodique 1), elle a pour base, non notre gamme dans son entier mais une échelle plus restreinte, composée de quatre notes formant deux tons et un demi-ton. Cet espace se disait un tétracorde (4 cordes = 4 sons, d'où 3 intervalles). De même que la tonalité majeure joue un rôle important dans notre musique, de même les anciens possédaient plusieurs gammes, dont la principale, dite "dorienne" était formée de deux tétracordes que nous pouvons traduire comme suit.

mi ré do si la sol fa mi

En ajoutant à chaque bout un nouveau tétracorde, on obtenait le système complet des Grecs.

Le dernier la grave formant la double octave était

---

1) de "monos" seul.

ajouté et se disait proslambanomène. A côté de l'échelle dorienne, citons les modes phrygiens et lydiens.

Phrygien

Lydien

L'écriture musicale, comme dans nombre de pays encore, était empruntée en partie à l'alphabet. Une écriture distincte existait cependant pour la musique vocale et celle des instruments.

Fragment du système complet

Ecrit. voc.

" instr.

La durée des sons fut primitivement ignorée, on se basait sur le rythme de la poésie ou du texte. Les Grecs connurent certains signes de durée.

double, triple, quadruple, quintuple.

Le silence se marquait Λ , quant à sa durée, elle dépendait du signe général de durée qui le surmontait. Il nous manque malheureusement des pages de musique notée ancienne. De courts exercices sont parvenus jusqu'à nous et chacun a entendu parler du fameux "hymne à Apollon" découvert en novembre 1893 à Delphes, dont l'origine remonte au second siècle avant J.-C. (Je possède une épreuve imprégnée sur papier buvard, de cet hymne, qui a été prise sur la pierre même où l'hymne était gravée. J'espérais mettre la main dessus pour aujourd'hui, mais sans succès. Ce sera pour une autre fois.)

Dans la pratique, les Grecs distinguaient le chant sans accompagnement et celui avec accompagnement d'instruments. Au 5me siècle avant J.-C., on groupait donc la musique, la poésie et la mimique en un ensemble que nous retrouvons admirablement traduit dans les drames d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et dans la comédie d'Aristophane. Ce sont ces auteurs qui représentent le plus complétement la belle époque classique de la Grèce. Les choeurs, chantés par des hommes 1), n'avaient pas d'autre accompagnement que la flûte, jouant à l'unison.

Mais l'origine du choeur antique remonte au delà de ces illustres écrivains tragiques. Homère les mentionne bien auparavant, certaines cérémonies funèbres, comme les funérailles d'Hector, décrites dans l'Iliade, représentent une véritable oeuvre musicale habilement graduée.

---

1) Les actrices n'étaient pas admises sur la scène.

La pratique des instruments occupaient aussi une place prépondérante chez les Grecs. Leur instrument à corde favori, était la lyre. La lyre des Grecs avait pour ainsi dire conservé sa forme originelle.

Une caisse sonore, sur laquelle sont fixé deux supports. Les cordes sont attachées au joug. Souvent des chevilles permettaient de tendre et d'accorder l'instrument. L'autre instrument à cordes très en vogue est la cithare.

Les montants ici, forment caisse sonore. La cithare comportait aussi un chevalet et un tire cordes. On jouait de ces instruments, soit avec les doigts, comme la guitare et la harpe, de préférence avec un plectre, comme la mandoline et la zither.

Un grand nombre d'instruments à cordes dérivaient de des deux types principaux. Le nombre de cordes varia selon les époques, la lyre "classique" n'en compta que sept. Parmi les instruments à vent, la flûte occupe une place capitale. La flûte double existait aussi, maintenue par une lanière appelée "phorbéia", contournant la tête. Parmi les instruments à percussion, le tambour de basque, les crotales, les cymbales, jouaient également un rôle dans l'art des Grecs.

Cette première leçon démontre de façon péremptoire, l'existence d'un art musical très complet, aux premières heures de l'histoire des civilisations. L'instinct a certainement commencé par diriger le sens du beau, suivi de la recherche méthodique de loi régissant l'art.

Enfin un développement instrumental considérable a complété cet ensemble. Considérons ces divers éléments avec le recul des siècles, plaçons-les aux époques que nous venons de parcourir et nous obtiendrons une vision assez nette de ce que fut la musique dans l'antiquité.

Après la Grèce, vient l'Italie.

Passer de Grèce en Italie est aisé. Ce chapître fera l'objet de notre prochaine leçon.

=§=§=§=§=§=§=§=§=

=§=§=§=§=§=§=§=§=

II

EPOQUE DE TRANSITION.

Rome - Néron - St Ambroise - St Grégoire (chant grégorien)
Musique byzantine - Les peuples du Nord, les "Lurs".

=§=§=§=§=§=§=§=§=

Notre première leçon, en établissant les fondements de l'histoire de la musique, a laissé entrevoir les influences qu'un peuple pouvait faire subir à un autre peuple. Le cas est encore plus significatif en Italie. L'Italie eut à subir deux courants d'influences différents, l'un formé des traditions existantes, païennes, l'autre nouveau et chrétien. Et de même que le christianisme eut à lutter contre les anciennes coutumes, l'art et la musique eurent à parcourir un chemin parallèle. Pour comprendre ce qui se passait en Italie, il faut savoir que plusieurs siècles avant J.-C. déjà, les voyageurs se transportaient en nombre considérable d'un bout à l'autre de la Méditerranée.

La brillante époque hellénique avait eu son crépuscule, un crépuscule qui devint l'aurore romaine, aurore sanglante dont Néron représente le plus parfait échantillon. Les Romains moins grands artistes que les Grecs, furent profondément influencés par cet art oriental. Il voulurent implanter chez eux les coutumes et les arts en honneur chez les Hellènes. Qu'arriva-t-il? Un fait bien simple et qui s'est renouvelé depuis lors. Les armées romaines ayant conquis une grande partie de l'Orient furent aveuglés par la puissance de la civilisation hellénique et se livrèrent à un pillage systématique de ses idées et de ses oeuvres d'art. La mode à Rome, était toute du genre "grec". De même que de nos jours un artiste venant de Paris, est d'avance un objet de curiosité, il fallait également aux Romains, des artistes hellènes pour étancher leur soif de nouveauté, de luxe et de désirs désordonnés. C'est ce besoin de sensations nouvelles qui poussa Néron à incendier la capitale, à descendre dans les arènes du cirque, pour s'y mesurer comme poète et musicien avec d'autres artistes, à se vendre à des particuliers, pour éblouir leurs invités. Médiocre en toutes choses, Néron dut à son prestige d'empereur, d'être proclamé par son entourage, le plus grand des artistes. Avec de tels exemples, l'art périclita rapidement, et tandis que l'orgie romaine conduisait l'Italie à sa ruine, les premiers chrétiens, groupés en cachette dans des cavernes, entouraient leurs cérémonies religieuses de chants dont aucun document noté n'existe plus. Par contre nous savons quel genre de musique fut adopté par les premiers chrétiens. Pour en retrouver quelques traces, il faut quitter l'Italie où nous allons revenir, pour retourner en Asie, berceau du christianisme. La capitale de la Syrie Antioche, en Asie Mineure, fut en quelque sorte le berceau de la propagande chrétienne, l'Eglise avait organisé un service choral, formé de chanteurs réputés qui répandirent partout les fruits de leur organisation. Cependant on vit jusqu'au quatrième et cinquième siècle de l'ère chrétienne, les restes de l'art païen, cotoyer l'art nouveau basé sur la religion nouvelle. Il va de soi que le christianisme ne put inventer une nouvelle musique. Mais au désordre de la barbarie, elle opposa les bienfaits de la méthode et de la discipline. La chose n'était pas toujours facile et les guerres entre pa-

-pes et empereurs, sont significatives sur ce point. Il nous faudra aller jusqu'au IVme siècle après J.-C. pour trouver un fil conducteur dans l'écheveau embrouillé de ces temps agités.

Ce fut dans le diocèse de Milan, que la musique sacrée reçut sa première consécration. L'évêque de Milan, St Ambroise (333-397) introduisit un certain nombre de coutumes orientales dans son Eglise. La plupart des emprunts étaient d'origine païenne et furent adaptée aux besoins du nouveau culte. C'est ainsi que l'Alleluia de l'Eglise catholique était déjà en honneur chez les hébreux. L'influence juive sur la musique chrétienne est indéniable. St Ambroise admit aussi les antiennes, c'est-à-dire le chant alterné de deux choeurs, connu depuis longtemps à Antioche. Le chant tel que St Ambroise l'introduisit dans son diocèse, prit ensuite le nom de chant ambrosien. A la base de son oeuvre, St Ambroise admit quatre modes, 1, le mode dorien, 2, le mode phrygien, 3, le mode éolien, 4, le mode mixolydien. Comme pour nos gammes, chaque mode offrait à l'imagination des fidèles, un caractère spécial, traduit de façon poétique par un écrivain, le consul Cassiodore, au IVme siècle. "Le mode dorien, dit-il, inspire les vertus, l'éolien calme les tempêtes de l'âme et donne, après la tourmente un sommeil réparateur". Quant aux mélodies, elles provenaient d'airs anciens et païens. C'est ainsi qu'un air en l'honneur de Jupiter, devenait un hymne au vrai dieu. Par contre les instruments furent bannis de l'Eglise, et les orgues, aujourd'hui d'un caractère si religieux, n'étaient joués qu'au concert. Une source précieuse de renseignements provient de l'ouvrage en 5 livres "Desmusica" laissé par le consul Boèce, du Vme siècle. Toute l'époque appelée "moyen-âge", c'est-à-dire de la fin du 4me siècle au XVme siècle, a étudié les écrits de Boèce et de Cassiodore, lesquels avaient recueilli les traditions anciennes, principalement les grecques. Un évènement qui devait hâter la disparition des vestiges de l'art païen, ce fut l'envahissement de l'Italie par des armées étrangères, les Barbares qui ravagèrent le pays. Tout l'occident souffrit de ces luttes fratricides; aussi laisserons-nous ces peuples s'entre dévorer, pour retourner de nouveau en Orient, chercher un développement des Arts. Ce n'est plus à Athènes mais à Constantinople, appelée Byzance, que nous nous arrêterons. Toute l'histoire du moyen-âge fut subjuguée par l'art byzantin. La position de la grande cité, exactement placée entre l'Orient et l'Occident, représentait aux yeux des occidentaux, la porte de l'Orient, pour les Orientaux, c'était la porte de l'Occident. Là aussi à Byzance, l'Eglise tenta de rénover la musique. Les essais en Asie Mineure, dont nous avons parlé, principalement à Antioche, eurent naturellement leur répercussion à Byzance. L'évêque St Jean Crysostome, en 390, y établit les coutumes musicales en honneur à Antioche. Dès ce moment, Byzance servira de phare au monde musical, la musique byzantine est née. En même temps, cette capitale avait hérité de certains restes du paganisme grec, à Byzance plus encore qu'à Rome, malgré certaines influences venues d'Asie. C'est donc à Byzance, après Antioche, que nous trouverons une base, qui est le fondement de la musique d'Occident, ce sont les modes musicaux. Ils étaient au nombre de huit, et ces huit modes ont fait couler des flots d'encre. Nous avons parlé des quatre modes ambrosiens, mais il est également que le nombre huit, pour les modes ecclésiastiques, fut connu de l'Eglise byzantine, (synonime de grecque, orthodoxe) avant de l'être de l'Eglise catholique. Ces huit modes se composaient de quatre modes appelés "authentique", d'où furent

tout était grec

certain

tirés quatre autres modes appelés "plagaux".

Les mélodies byzantines sont nombreuses, mais difficiles à déchiffrer, le système de notation étant diastématique, c'est-à-dire marquant des intervalles. Les dix signes principaux de notation byzantine moderne sont consignés en trois groupes neutres, ascendants et descendants.

Une clef placée au début du chant donne le son premier. Le nom des notes est le suivant :

N'ayant pas un système phonétique comme le nôtre, où chaque note représente un son fixe, les chanteurs byzantins connaissaient les divisions de moins d'un demi-ton et aussi de plus d'un ton. Parmi les auteurs et novateurs, citons Jean Damascène (676-750), Jean Koukouzèlès (XIIIme siècle), son élève Pierre Byzantios; au siècle dernier, Grégoire, Chrysante de Madyte, Hourmousios. En fait d'instruments à côté des anciens instruments à cordes grecs, il n'y a que l'orgue, dont nous possédons quelques données positives. A l'encontre de qui a lieu de nos jours, l'orgue nous fera sortir de l'Eglise, pour aller l'écouter dans les demeures des puissants. Ce mouvement artistique intense à Byzance eut sa répercussion en occident, principalement au moment du décret de Léon l'Isaurien, abolissant le culte des images. Une foule d'artistes quittèrent Byzance et gagnèrent l'Italie.

Mais déjà avant cet époque (le VIIIème siècle), les efforts entrepris par St Ambroise avaient eu des lendemains. A côté de son oeuvre, de cette école ambroisienne dont on peut suivre les traces jusqu'à la fin du moyen-âge, une autre grande école, l'Ecole romaine, instituée par Grégoire le Grand (542-604), ou du moins qui se développa à un tel point que ce pape est communément visé lorsqu'on cite la "musique grégorienne". L'antiphonaire grégorien (recueil choral antiennes et répons) le graduel (recueil pour la messe) furent élaborés sous son sacerdoce. Ce fut lui, Grégoire Ier qui fonda la Scola cantorum ou : école de chant, dont le rôle efficace se relèvera par la suite, tant en France, en Allemagne, jusqu'en Angleterre. Voilà une base sérieuse au développement de la musique. Il manquait toutefois une notation pratique, la plupart des chants étaient appris par coeur et sujet, par conséquent, à des défaillances, suivant l'autorité ou l'interprétation des maîtres. Le prestige grégorien dura de nombreux siècles, l'intérêt diminua en Italie pour se propager du VIIIme au XVIIme siècle, à l'étranger.

L'empereur Charlemagne eut une part dans cette propagande musicale. A Rouen, à Metz, à Soissons, les écoles se fondent.

Une ville suisse, St Gall, grâce au moine Notkaer

(830-912) s'illustra dans le développement de la musique. Cette époque grégorienne peut aussi se nommer l'époque du plainchant terme qui sous-entend le chant lithurgique de l'Eglise catholique, depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne. Ce chant très pur, a été remis en honneur depuis un quart de siècle. Parmi les personnalités musicales de cette époque, citons Isidore de Séville (599-636) (en Espagne) qui a laissé de précieux renseignements sur notre art, Alcuin (735-804) qui mentionne pour la première fois les huit modes ecclésiastiques, Aurélien (IXème siècle) auteur d'un traité de théorie musicale, Hucbald (840-930) également moine, comme les précédents, sur lequel nous aurons à revenir, enfin le plus célèbre de tous, Guy d'Arezzo, (990-1050) qui résume tout le passé et annonce déjà l'avenir. Ce nom reviendra dans notre histoire, pour l'instant affirmons son rôle dans une question importante, celle des différents genres en honneur jusqu'à lui, genres où figuraient des divisions d'intervalles instables, il ramène ces systèmes au seul genre diatonique et par là, ouvrit la voie à la musique polyphonique et à l'harmonie.

*

* *

Nous voyons l'art musical oriental gagner peu à peu l'Europe et prendre physionomie familière à nos habitudes. Il serait cependant injuste de ne pas prêter aussi attention aux pays du Nord et à leur contribution à l'histoire qui nous préoccupe. L'Orient a toujours inspiré les artistes de nos contrées, preuve en est la littérature, et la poésie dictée par la mythologie et la légende. La poésie tient de près à la musique, nous ne pouvons donc séparer entièrement l'une de l'autre. Mythologie et légende ont un sens un peu différent, le premier (mythologie), terme désignant les récits consacrés aux dieux, aux géants, aux nains, récits inventés d'ordinaire de toutes pièces, le second (légendes) introduisant des humains dans des aventures plus ou moins extraordinaires. Sous ce rapport, les pays scandinaves ont souvent inspirés les artistes et pour en citer qu'un Richard Wagner a puisé dans la mythologie, ex. son drame musical "L'anneau du Nibelung", et dans la légende de "Tristan et Yseult". Les Hindous avaient leurs livres sacrés les "Védas", les Scandinaves avaient aussi des recueils de traditions anciennes, de légendes, de récits héroïques, condensés en un tout appelé "Sagas" et "Eddas". La plupart de ces récits furent rédigés en Islande, du XII au XIVème siècle, et se rapportent à une époque beaucoup plus reculée. C'est ainsi que nous savons à quel point la harpe était employée dans le nord de l'Europe. Un texte qu'on fait remonter à quelques siècles après l'ère chrétienne, affirme que trois choses sont nécessaires à un gentilhomme, "sa harpe, son manteau et son échiquier". (J'ai eu la bonne fortune, dans mes voyages en Danemark et en Norvège, d'assister à un concert donné sur une terrasse de Copenhague, par des instruments d'une forme inconnue. Je les retrouvai ensuite au musée, et de là, j'arrivai à découvrir celui qui avait réhabilité des instruments remontant à l'époque du roi David. Appelés "lurs", ces instruments furent retirés de tourbières, qui ont cette heureuse propriété de conserver les métaux intacts. Sur les 23 "lurs" du musée de Copenhague, 10 sont en parfait état. Ils ont l'aspect de grands cors déroulés et dénotent une connaissance dans l'art de manier le cuivre, vraiment supérieure. Certains secrets délicats des problèmes accoustiques avaient été également résolus par ces habiles ouvriers.

Redit de son

Cette résurrection des "lurs" est d'une importance capitale car elle démontre clairement à quel point de technique musicale, étaient parvenus ces peuples qui devaient aussi posséder une base tonale qui est encore imprécise, enfin que la musique à deux parties, alors que partout ailleurs elle était monodique, aurait été connue en premier lieu par les Scandinaves. Ce serait une sorte de naissance de l'harmonie, musique à plusieurs parties. Ce qui le laisserait supposer, provient non seulement de la découverte des lurs, par paires, mais leur accord. Dans une des tourbières, une des paires de lurs était en do, l'autre en mi b. On pourrait donc supposer que chacune des paires de lurs, jouaient en duo, puisqu'elles étaient dans le même ton, mais ce n'est là qu'une hypothèse. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que les lurs sont propres à être jouées à deux parties.

=§=§=§=§=§=§=§=

III

MOYEN-AGE LA POLYPHONIE

La période du moyen-âge, à laquelle nous avons fait allusion précédemment, offrait maints exemples de progrès musical. Les nombreuses écoles ouvertes de gauche et de droite, laissaient entrevoir un enseignement méthodique et discipliné. Le besoin de sortir d'une époque semi-barbare, poussa en premier lieu les musiciens, à parfaire la grammaire musicale. Ils s'efforcèrent de fixer, par une notation rationnelle, différents éléments musicaux, la hauteur du son, sa durée. En effet, aucun instrument à son fixe n'existait au moyen-âge ou pour mieux nous exprimer, la hauteur du son n'était pas la même d'une école à l'autre. L'instrument, dont l'origine remonte à l'antiquité, sur lequel, les théoriciens basaient leurs calculs pour fixer la hauteur du son, s'appelait le monocorde.

D'après le monocorde, il était aisé de donner des sons, dont les rapports étaient définis au moyen d'un chevalet mobile divisant la corde en un certain nombre de parties égales. Il manquait cependant une écriture musicale : La notation au moyen des lettres de l'alphabet, est la plus ancienne. Les Hindous la pratiquaient et les Grecs en firent usage par la suite. Nous voyons qu'avec Boèce, une notation formée d'une quinzaine de lettres, fixa le système musical de la double octave.

A.B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P.

Au début du Xme siècle, le système revint aux sept lettres

primitives, les majuscules pour l'octave grave, les minuscules pour l'octave suivante, et les doubles minuscules si l'on s'élevait encore plus haut.

a b c d e f g
A.B.C.D.E.F.G. a b c d e f g a b c d e f g

Indépendamment des lettres de l'alphabet, les chanteurs cherchaient à retrouver sous les paroles, les sons qui les accompagnaient. Comme aide-mémoire (Puisque les chants étaient appris par coeur), ils plaçaient des signes rappelant ceux de la notation byzantine. Ces premiers signes peuvent se résumer en une série de six. A savoir :

Ces signes, appelés neumes, destinés à suppléer à l'insuffisance de la notation par lettres, avaient un rôle également rythmique, qui manquait à l'alphabet. Le chant grégorien, à écriture neumatique, connaissait trois valeurs de notes, longues, brèves et semi-brèves. Le rythme étant cependant insuffisamment établi, ces neumes prirent des formes plus compliquées, s'ingéniant de plus en plus à fixer tous les détails, jusque là conservés de mémoire. D'autres essais furent tentés, entre autre par Hucbald (840-932), moine savant, qui enseignait aux écoles de Reims. Parmi ses inovations, notons l'idée de tracer un certain nombre de lignes horizontales, d'y intercaler le texte à chanter, en indiquant au début de la ligne, l'intervalle qui la séparait de la suivante.

Hucbald, dans ses ouvrages, dont le plus important est intitulé "Musica Enchiriadis" ou "Manuel Musical" donne force conseils sur l'art de chanter, le rythme et les intervalles. Il perfectionna un système de chant à deux voix, appelé "organum" qui consistait à placer sous le plainchant, à la distance d'une quinte, la même ligne mélodique que le cantus firmus, puis il redoublait cette succession de quinte à l'octave. Dans l'exemple suivant l'organalis est placé au dessus de la voie principale.

Cette coutume de chanter à deux voix, ~~la principale, sans dis que celle qui accompagnait~~ qui nous paraîtrait bien rudimentaire, passait pour suave, aux musiciens de l'époque. L'exécution comportait une voix, la principale, tandis que celle qui accompagnait était faiblement murmurée "modesta morositate", explique Hucbald. Le succès de l'or-

-ganum fut considérable, il se maintint durant des siècles, et certains pays du nord, l'ont conservé, ainsi que le prouvent les "Tvisongur" Islandais.

Un fragment d'un manuscrit islandais du 15me siècle est à deux voix. Celui qui l'écrivit, a eu soin de placer sa dédicace sous forme de contrat, sous la portée, à l'encre rouge. Ce document porte également, certains perfectionnements, portée de quatre lignes, clef et notation carrée, dérivée des neumes. Ce fut le mérite de Guy d'Arezzo, de combiner ces éléments, en constituant une base qui ouvrait la voie à la notation moderne et à la pluralité des voix ou harmonie. D'Arezzo naquit à la fin du Xème siècle. Il eut un double mérite, tant au point de vue de la notation que de l'harmonisation. Adoptant les deux lignes qui étaient déjà en usage, la ligne rouge fa f, et la ligne jaune do c, il intercala entre les deux, une ligne noire, celle du la, puis plaçant les autres notes dans les interlignes.

Il ajouta aussi, selon les besoins, une quatrième ligne, tantôt au dessus, tantôt au dessous des autres. Les notes étaient appelées, nous l'avons dit, A.B.C.D.E.F.G. C'est à tort que Arezzo serait l'auteur des mots ut, ré, mi, fa, sol, la, mais dans son désir de purifier l'atmosphère musicale et de préciser les intervalles, il adopta un hymne, dont la première syllabe de chaque vers, était d'un degré plus élevé que la précédente.

---

1) Le moyen-âge avait adopté le latin, comme langue officielle.

Cela donnait une échelle de 6 sons, appelés l'hexacorde, connue donc des exécutants en possession de l'hymne à St Jean, dont nous venons de donner le texte. Il précomisa les deux hexacordes do-la et sol-mi, parce qu'on évitait le si naturel, qui formait avec le fa une quarte augmentée, le "triton" objet d'exécration au moyen-âge. Puisque nous parlons de notation et pour ne pas perdre le fil du sujet, disons que notre 7ème note le si, n'existait pas. Ainsi, un demi-ton quelconque se disait chez d'Arezzo, mi-fa, un ton ut-ré, ré-mi, etc. La note si se disait b. Pour distinguer entre le si bas et le si haut, Odo de Clugny (994-1048) imagina le b molle ou rotundum (b mou ou rond) et le b durum ou quadratum (le b dur ou carré). La syllabe si ne date que du XVIme siècle, de même que les barres de mesures. Un autre progrès fut amené par la notation dite "proportionnelle" ou notation "mesurée", c'est-à-dire où chaque son isolé avait en même temps une forme de durée.

(Voir carton XVIème siècle)

Les premiers essais remontent au XIIème siècle, pendant trois siècle environ, les musiciens ne connurent que les valeurs suivantes:

A partir du XVème siècle, les notes évidées apparaissent

De même, nos clefs ne sont que des transformations des lettres placées du temps des neumes, au début des lignes de la portée.

L'ancienne clef du sol Ire ligne, a disparu (Lully l'employait) et les principales clefs en usages de nos jours sont la clef de sol 2ème ligne, la clef d'ut 3ème ligne et celle de fa 4ème ligne. Quant aux silences, ils avaient disparu depuis l'antiquité, en tant que signes de notation. La musique polyphonique dut s'ingénier à rétablir les silences. Ils se disaient tous "pausa" avec des variantes, telle que "pausa longa recta" et "pausa longa imperfecta", un trait vertical plus ou moins long s'adressait à l'un ou à l'autre des silences. Ensuite on prit aux notes leur indication de valeur. L'exemple le plus frappant

est le silence correspondant à la semiminime. En détachant la note nous retrouvons notre soupir sous la forme conservée encore dans certains pays, un 7 renversé. Guy d'Arezzo nous a conduit à ces détails de notation dont il fut le précurseur.

Au point de vue de l'harmonie ou de la polyphonie, il combattit l'organum en quintes, qui disait-il, détruisait le chant grégorien, le rythme étant abandonné pour ne rechercher qu'une satisfaction ~~personnelle~~ sonore, par marche lente et régulière des voix. L'organum avait un concurrent appelé "diaphonie" système moins parallèle, et plus libre des voix.

Aucune règle d'harmonie n'existait bien précise, et la fantaisie s'accrut encore, lorsqu'on eut l'idée de placer sur un Cantus firmus, un autre cantus, nommé "Discantus" ou déchant. D'abord plus ou moins réglementé, le déchant devint à son tour un objet de confusion et cette improvisation sur un cantus firmus connu, amena une réaction qu'il est assez mal aisé de suivre. Toutefois, nous saisirons un progrès musical, en constatant la réglementation introduite par Guy d'Arezzo, qui fonda, peut-on affirmer, le genre diatonique, si longtemps en honneur, par la suite et sa recherche; après les essais de diaphonie, organum et déchant, de l'harmonie pure, par le choix des connaissances et le rejet des dissonnances, ou du moins, la nécessité de préparer ces dissonnances. Après la grande époque du plainchant, nous voici rapprochés de l'harmonie, telle qu'un Palestrina devait la faire triompher.

A côté de cette oeuvre musicale scolatique, l'Eglise avait introduit la musique dans un genre de spectacle depuis longtemps en faveur parmi le clergé : Les représentations de la Passion. Elle mettait en scène une épisode de la vie de Jésus-Christ. Aux Passions strictement religieuses, s'adjoignirent les Mystères. Le "Mystère" est la représentation d'une scène biblique. Tantôt à l'intérieur des Eglises, tantôt sur la place publique, les mystères prirent parfois une ampleur dont les proportions en faisaient de véritables scènes dramatiques. Dans son "Histoire de Lorraine" Dom Calmet raconte que l'an 1437, le 3 juillet, fut fait le jeu de la Passion en la plaine de Veximiel et fut fait le lieu de noble façon, car il était de neuf sièges (étages) de haut.... Et fut Dieu, un sire appelé seigneur Nicole, curé de St Victour de Metz, lequel fut presque mort en la croix, s'il n'avait été secouru, et un autre prêtre qui s'appelait messire Jean de Nicey, fut Judas, lequel fut presque mort en se pendant et fut bien hativement dépendu....." De ces coutumes anciennes sont restés des vestiges dont les plus célèbres sont les représentations de la Passion d'Oberammergau, en Bavière. D'autre part, les grandes oeuvres chorales de Bach, les Passions, sont des dérivatifs des anciens mystères.

La musique profane, surtout à cause de guerres continuelles, avait eu un développement plus difficile que la musique religieuse. Mais dès le XIe siècle, des jongleurs, troubadours, ou trouvères, charmaient le public, tant par leurs chants, leurs récitations, leurs danses que par le jeu des instruments. Un jongleur était de moins haute lignée qu'un troubadour, sorte de chevalier artiste, compo-

-sant et récitant lui-même ses poèmes. Le jongleur, de plus basse naissance se contentait d'exécuter les oeuvres d'autrui. Les instruments favori de ces musiciens ambulants, étaient la viole et la vielle à roue. La harpe était également en usage.

Les rois et les princes avaient des troubadours à leurs gages. Eux-mêmes pratiquaient parfois les arts, car nous savons que Robert d'Artois et Charles d'Anjou, au XIIIème siècle, furent des amateurs distingués qui ne craignaient pas se mesurer en tournois artistiques avec d'illustres trouvères. Nous pourrions encore citer Jean de Brienne, qui fut roi de Jérusalem et empereur de Constantinople, Thibaut roi de Naverre, etc. Le nord de la France vit, plus spécialement, naître un lot important de troubadours, dont Arras était le centre le plus cultivé. Le plus connu de ces trouvères est Adam de la Halle, surnommé "Adam le Bossu", on ne sait pour quelle cause, puisqu'il affirme n'avoir eu aucune infirmité. Il naquit à Arras vers 1230 et était attaché au service du comte Robert d'Artois, le fécond poète a laissé nombre d'oeuvres, dont plusieurs sont polyphoniques, en déchant. Deux pièces théâtrales ont contribué à établir sa réputation, le "Jeu de la Feuillée", amère satire contre les moeurs du temps, exécutée à Arras, en 1260, et le "Jeu de Robin et de Marion", aimable pastourelle sentimentale, agrémentée de chants et de danses. Parmi les oeuvres les plus fameuses de trouvères français, citons "aucassin et Nicolette", puis "Tristan et Yseult" devenu mondial, depuis que Wagner traduisit ce poème en musique. Toutes ces oeuvres de forme gracieuse, étaient fort populaires. Il est possible d'en définir les genres. La chanson intitulée "lai" était fort en honneur au XIIIe siècle. Le "lai" est une forme de la poésie, qui, mise en musique, lui prêta son nom. La strophe musicale était courte et répétée avec fort peu de variante, c'est une forme de mélodie rudimentaire. Le "rondeau" et le "Motet" avaient déjà eu leurs musiciens, mais ceci nous conduit à la fin du moyen-âge, les essais de polyphonie en imitation, vont se multiplier, le contrepoint entra dans la période définitive. C'est pourquoi, nous attendrons la Renaissance pour parler en détail du motet, du madrigal et des autres formes de la musique. Disons cependant que les trouvères avaient des émules en Allemagne, les "Minnesänger", peut-être moins gracieux que les Français, mais possédant un sentiment plus prononcé de la nature et de sa poésie. Tanhauser fut un des meilleurs Minnesänger et Wagner n'a fait que dépeindre la réalité en transportant ce personnage au théâtre. A ces poètes musiciens, succèdèrent en Allemagne, les "Maîtres-Chanteurs", artisans importants qui n'eurent pas tort de vouloir se familiariser avec l'art, mais qui en dénaturèrent le sens, en voulant lui imposer des règles foncièrement commerciales. La liberté d'inspiration devenait l'esclave d'un rigorisme inadmissible en musique et à la longue, grotesque. Nous ne donnerons qu'un exemple, l'obligation de chaque candidat au titre de "Maître", de créer quelque chose de nouveau, forme musicale ou autre. Nous connaissons les noms de quelques-unes de ces créations, par exemple le mode bref, le mode long, le mode supralong, le rythme du bâton de canelle, celui du fil ciré et luisant, ce qui devait être une invention de savetier. Le plus illustre Maître chanteur, qui joignait à sa profession, un sentiment réel de poésie, s'appelait Hans Sachs, il est de la fin du XVème siècle, ce qui n'est plus tout à fait le moyen-âge, Un lied célèbre, le "Rossignol" dédié à Luther.

=§=§=§=§=§=§=§=§=§=

=§=§=§=§=§=§=§=§=§=

IV

LA RENAISSANCE.

Les Flamands - Epoque Palestrinienne - L'Opéra.

L'époque appelée "Renaissance" empiète sur le moyen-âge et conduit à une floraison musicale qui est presque la nôtre, ou du moins qui en possède les caractères. Cette période, allant du début du XIVème siècle au XVIIème siècle est importante, comme valeur et comme quantité. La musique vocale, accompagnée d'instruments, genre inauguré par les trouvères, va considérablement se développer.

Les ensembles acquèreront une valeur de plus en plus conséquente, stimulés par les bienfaits de la civilisation. Sous ce rapport, signalons l'invention de l'imprimerie au XVème siècle, qui allait contribuer à la diffusion de la musique. Le musicien sur lequel les historiens reportent l'honneur d'avoir le premier, établi le chant en contrepoint stylé, est un Flamand, Guillaume Dufay, de la fin du XIVème siècle. Il serait le fondateur de cette belle école flamande dont l'influence sur l'Europe occidentale se relève durant plusieurs siècles. Citons à côté de Dufay, Gilles Binchois (1400-1460) X surnommé le "prince de la musique". Ces compositeurs, flamand pour la plupart, eurent à leur tour, des élèves de mérite, qui contribuèrent à former spécialement cet art italien, dont Palestrina est le représentant le plus qualifié. Les mérites de ces musiciens flamands s'étaient répandus de tous côtés, l'Italie réussit à attirer quelques-uns chez elle. Ce fut encore un flamand, Adrien Willaert (1480-1562), élève de Josquin Després (ou Deprès, ou encore Del Prato) qui fut nommé maître de chapelle de l'Eglise St Marc, à Venise. Il y fonda l'école Vénitienne, dont ses élèves, Andréa Gabrieli, Cyprien de Rore, et Zarlino, sont les plus illustres descendants. L'Allemagne à son tour, eut recours aux Flamands, et nous savons que Roland de Lattre, appelé à l'italienne, Orlando di Lasso (1532-1594) fonda l'Ecole de Munich, dont Hans de Hassler fut le plus célèbre successeur. Di Lasso fut un auteur des plus féconds. Il possède à son actif, environ 2.000 oeuvres, dont plus de 1.000 motets. L'Espagne voulut aussi profiter des connaissances musicales de ces artistes du Nord, Thomas Luiz de Victoria (1540-1613), dont l'art est parfois comparé à Palestrina. En France, ce furent Janequin, Claude le Jeune, Costeley; en Angleterre, Walter Oldington et Simon Dunstede. Tous ces auteurs travaillent à parfaire le style du contrepoint, en commençant par éliminer toutes les duretés provenant des anciennes formes de la musique, ils exigent la suppression, ou du moins, la préparation des dissonnances. La phrase mélodique est reproduite, soit à l'unisson, l'octave, la quarte ou à la quinte, l'imagination du compositeur lui faisait parfois placer l'imitation en sens contraire, ou à rebours. Des règles (canoni) mentionnaient la manière de faire. Ce mot italien donna son nom à un genre appelé "canon". Le "Rondeau" est une autre forme de musique polyphonique dont les plus anciens spécimens sont signés d'Adam de la Halle. Ils sont à trois voix simultanées. A la Renaissance, le Rondeau eut un accompagnement instrumental et comme tel, passa dans l'orchestre. (Atys de Lully etc.). Le "rondo" moderne est issu de cette ancienne forme vocale. Le "Caccia" (it. Chasxe) est une

X chantre de la Chapelle de Philipp-le Bon de Bourg.; Jean d'Okeghem (1430-1495 ha-bita à Tours et fut à la suite attaché à la cour roi de Fr. Ch., et Josquin Desprès 1450-1521. — X

sorte de canon à deux voix successives, accompagné parfois d'une troisième voix, la basse ne prenant pas part au canon, mais se bornant au rôle d'accompagnement. Le "Motet" tel qu'il est généralement compris aujourd'hui, a toujours désigné une pièce vocale. Après diverses alternatives, (déchant, accompagnement instrumental) le "Motet" est devenu une merveilleuse pièce religieuse en style imitatif. Le "Motet" présenta aussi cet avantage, de remplacer des mélodies populaires d'un goût parfois douteux, introduites dans les offices religieux. La "Chanson" issue de la mélodie accompagnée, des trouvères, eut son heure de plein épanouissement au XVIème siècle, en France particulièrement. La Chanson devint polyphonique, avec un contrepoint peut-être moins strict que dans la musique religieuse, puisque c'était un genre profane, où le rythme et l'esprit occupaient la première place. La "Ballade" (it. Ballatta, air à danser) était une mélodie chantée par un choeur coupé de soli, genre très populaire au XVème siècle. Enfin, pour clore ces diverses formes de musique vocale, soit "a capella" soit avec un accompagnement instrumental, citons le "Madrigal", issu d'un genre littéraire qui passa son nom à l'oeuvre musicale. Les grands poètes italiens, Dante, Pétrarque et Boccace, donnèrent au Madrigal, une envergure inconnue jusque là, dont les musiciens s'inspirèrent à leur tour. Le madrigal fut tantôt écrit à une voix, avec accompagnement instrumental, tantôt et plus généralement à cinq voix, a capella. Voilà les différentes formes musicales connues au XIV, XV et XVIème siècle. Leurs noms évoquent une période agitée de l'humanité, celle nommée la "Réforme", d'où sortit le protestantisme. Une fois encore, la musique devait se ressentir de ces bouleversements d'idées. Deux noms viennent immédiatement à l'esprit, ceux de Luther et de Calvin. Martin Luther (1483-1546) adorait la musique. Il résolut le premier de supprimer les textes latins incompréhensibles à la foule, et composa lui-même des hymnes pour son Eglise. Jean Calvin (1509-1564) à défaut de dons musicaux, s'entoura de collaborateurs qui réorganisèrent la pratique du chant sur une base nouvelle. Le psautier en honneur dans l'Eglise protestante, fut institué par Calvin, mais il a subi de nombreuses transformations avec le temps. Louis Bourgeois, Guillaume Franc, mirent en musique les psaumes écrits par Clément Marot et Théodore de Bèze. Ces psaumes furent ensuite harmonisés par Goudimel, indiqué souvent comme étant le maître de Palestrina et fondateur del'Ecole de Rome. Il serait assez curieux de voir Goudimel, le restaurateur de la musique dans l'Eglise protestante, passer pour le maître de Palestrina, le réformateur de la musique catholique. Il semble au contraire que Goudimel, (1505-1572) n'a pas plus mis les pieds à Rome qu'à Genève. Ce fut au siècle de Calvin, que prit naissance à Genève ce système de notation appelé la musique chiffrée. A cette époque là, la tentative avait sa raison d'être. En effet, la plupart des fidèles ne savaient pas lire la musique, puisque les catholiques réservaient cette partie de leur office à une chapelle de musiciens professionnels, tandis que dans l'Eglise protestante, c'est la foule entière qui chante. Un musicien, Pierre Davantès, imagina d'intercaler des chiffres dans le blanc laissé entre les lignes du texte.

Il semble en effet, avoir facilité la lecture, au public ignorant la théorie musicale. Goudimel nous a fait nommer Palestrina. Jean Pierluigi naquit aux environs de Rome, dans la petite ville de Palestrina, qui lui resta comme nom, en 1526, et mourut en 1594. Palestrina fut maître de chapelle à St Pierre, à Rome. Nourri par l'art des contrapointistes flamands il sut, par son génie personnel, porter

les divers formes de la musique à ses plus hauts sommets. Le pape Marcel II, le chargea à la suite des licences introduites dans la musique religieuse, de porter remède, par son art, à cette déchéance. En effet, son inspiration est des plus élevée. Un "Stabat" et sa "Messe dédiée au pape Marcel" sont considérés comme les chefs-d'oeuvres de Palestrina. Rome représentait alors le coeur de la religion, de l'humanité et des arts. Après avoir constaté l'influence des musiciens flamands sur cet épanouissement de la musique en Italie, il faut considérer en même temps les progrès de la facture instrumentale. Car en dehors du chant religieux sans accompagnement, appelé "a capella" (chapelle, partie (niche) de l'Eglise où se plaçait les musiciens), des orgues, qui jusqu'au XVIème siècle, furent du domaine privé, il y a toute une série d'instruments qui virent le jour. Des deux séries d'instruments, ceux à cordes (frottées, pincées ou percuttées) et à vent, nous nous occuperons des premiers. Les efforts des fabricants d'instruments à cordes frottées, ont abouti à la réalisation du roi des instruments le "violon". Nous savons que les instruments à cordes existaient dans l'antiquité, ce que nous ignorons, par contre, c'est à quel moment apparut l'archet, ce complément indispensable de nos instruments à cordes. Le plus ancien instrument à cordes en Europe, se nomme "Crouth", il est cité au début du VIIe siècle, par Fortunatus. C'était un instrument à archet, partiqué particulièrement dans les îles Britanniques où il s'est maintenu jusqu'au XIXème siècle. Le nombre de cordes variait de 3 à 6. On y distingue déjà les éléments de nos violons, la touche, le chevalet, les ouïes. En Espagne, en France, un instrument à cordes apparut vers la même époque c'est le "rebec", très employé au moyen-âge. Le rebec n'avait pas encore de manche proprement dit, c'est le corps de l'instrument qui s'allonge simplement. Un instrument qui se rapproche de nous, la "vielle" existe depuis le XIème siècle. Nous avons mentionné la vielle à roue, la vielle à archet précéda la "viole" du XVe siècle. La famille des violes, se divisa en "viola da gamba", qui se tenait comme le violoncelle et la "viola da braccia ou da spalla" qui se tenait sur le bras ou contre l'épaule. Lesviolesétaient tendues de 6 cordes, sauf le "dessus de viole" qui ne comptait que cinq cordes, d'où son surnom de "quinton". L'accord allait par quatre quartes et une tierce. De cet ensemble sortirent les quatres instruments ~~à cordes moderne~~ formant le quatuor à cordes moderne, c'est-à-dire, le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse.

Gaspar da Salo (Italie 1550-1610), semble être le premier fablicant de violons, qui déternina cette belle lignée de travailleurs italiens que n'a pu surpasser aucun autre pays. Il n'existe plus que de rares spécimens de ces instruments en tous point parfaits. Ceux de G.P. Maggini (1580-1640) successeur de G. da Salo, ne sont pas moins recherchés, mais il faut arriver à l'illustre famille des Amati, pour trouver un choix d'instruments dont un assez grand nombre d'exemplaires sont parvenus jusqu'à nous. Tandis que Da Salo et Maggini représentaient l'école de Brescis, la fameuse lignée des Amati ~~(1520-1580) réussit d'emblée à atteindre la perfection~~ fondait l'école de Crémone. Le premier en date, Andreas Amati (1520-1580) réussit d'emblée à atteindre la perfection, Charles IX roi de France, lui témoigna sa faveur en commandant toute une série de ces instruments. Des deux fils, Antonius (1555-1638) et Hieronymus (1556-1630) ce dernier s'inspira directement des modèles créés par son père, tandis que son frère cherchait une voix plus personnelle, atténuant quelque peu la forme de ses violons. Mais ce fut son fils Nicolas (1596-1684), qui

porta à l'apogée le nom des Amati. Ses instruments, plus bombés que ceux de ses prédécesseurs, étaient également de dimensions plus restreintes, gagna en qualité sonore, ce qu'ils perdaient en quantité. Nicolas Amati fut le maître du plus génial des luthiers, d'Antonio Stradivari (1644-1736) qui mourut presque centenaire, fabricant encore sur ses vieux jours, des violons qui comptèrent parmi les plus beaux. Le dernier est daté de 1736, l'année même de sa mort. Travaillant au début de sa carrière, dans l'atelier d'Amati, il commença par signer ses instruments du nom de son maître. La période originale de son plein développement peut-être comprise entre l'an 1700 et 1725. Les violons de Stradivari, pour ne parler que d'eux, ont pour caractéristique, un éclat et une ampleur sonore inégalés, dus, non seulement à l'harmonie de la façon, à la perfection du détail, mais aussi au vernis feu de ses créations, qui semble avoir capté l'éclat des rayons du soleil. Stadivari fabriqua plus de 1.000 instruments à cordes, dont un certain nombre d'altos, violoncelles, guitares et mandolines. Quelques-uns de ses violons ont atteint des prix variant entre 50.000 et 100.000 francs. Un des plus beaux, surnommé le "Boissier", a été retrouvé à Genève.

Le meilleur élève de Stardivarius, Giuseppe Guarneri (1687-1745) est parfois préféré à Stadivari. Ses instruments possèdent certainement un mordant exceptionnel.

A côté de ces luthiers illustres, nous pourrions citer Carlo Bergonzi (1716-1755), allessandro Gagliano (1665-1725) lorenzo Guadagnini (1695-1740), domenico Montagnana (1700-1740), la lignée entière des Ruggeri, Carlo, Guiseppe, Testori (1690-1715). Ces luthiers italiens eurent des concurrents français et allemands de réels mérites. Mentionnons parmi ces derniers, Jacob Stainer (1621-1283) et Egidius Klotz (XVIIème siècle). En France, Nicolas Lupot, surnommé le "Stadivari français" (1758-1824) Sébastien Philippe Bernardel (1802-1870), sont considérés comme les meilleurs luthiers. Actuellement, la fabrication mécanique, le gauffrage* généralisé l'usage des instruments à cordes. Les centres principaux sont Mirecourt en France, la Forêt-Noire, en Allemagne, où l'on ne fabrique pour ainsi dire que des instruments à cordes.

*du bois et d'autres procédés artificiels, ont

Se doute-t-on qu'un violon comporte de trente à quarante parties différentes? L'archet comporte cinq parties principales : la baguette, la tête, la mèche (en crin de cheval), la hausse et la garniture. La forme la plus ancienne de l'archet était celle d'un arc. L'archet du moine français Mersenne (philosophe, physicien et musicien 1588-1648) est bien éloigné de celui de Viotti, le violoniste italien (1753-1824). L'archet de Mersenne avait des crins tendus et fixes, 50 ans plus tard, une petite crémaillère placée au talon de l'archet, permettait par ce moyen rudimentaire, d'exercer une certaine tension sur les crins. A partir de Corelli (violoniste et compositeur italien 1653-1713), l'archet fut gratifié de sa "hausse" qui s'est maintenue avec de légers perfectionnements jusqu'à nos jours. Le roi des archetiers était un Français François Tourte)1747-1845), qui introduisit la vis de métal au talon de l'archet et fit adopter le meilleur des bois, celui de Fernambouc ou Pernambouc, du Brésil. Ce bois à l'avantage de ne pas tourner, comme la plupart des autres.

L'instrument qui eut le plus de vogue depuis le moyen-âge, est le luth. Le luth est l'aboutissant des instruments à cordes pincées avec un manche, comme la guitare. Le luth et l'archi-luth, dans leur plein développement, appartiennent à l'époque où le mot orchestre commence à faire son apparition. L'orchestre, dans le sens où nous l'entendons,

date à peine de cette époque. Le mot "orchestre", qui nous vient des Grecs, indiquait à l'origine l'espace en demi-lune séparant le public de la scène. Le choeur antique, chargé d'expliquer aux auditeurs, la progression du drame, y descendait, et par des attitudes diverses, commentait l'action. De cette époque reculée, il faut faire un bond prodigieux, pour rencontrer en Italie, vers l'an 1600, le mot orchestre. L'opéra, qui allait naître peu après, consacra le mot, qui s'emploie depuis pour spécifier non plus l'emplacement où se trouvaient les musiciens, mais l'ensemble de ceux-ci, si bien, que, dans un concert, l'orchestre est souvent placé sur la scène, un fait qui eut semblé à l'origine, un non-sens. Bref, l'orchestre du XVIème siècle, était encore bien modeste, comparé à la merveille actuelle, connue sous ce nom. Un instrument, spécialement tenait jadis le grand rôle, c'était le "Luth". Sorte de guitare à dos arrondis en forme de mandoline, montée d'ordinaire de six cordes distinctes, l'archiluth en comptait jusqu'à treize, le luth était vraiment le roi des instruments, avant que le violon et le clavecin, ce prédécesseur du piano ne l'aient relégué dans l'ombre. D'Egypte, dont il est originaire, le luth fut introduit en Espagne par les Arabes, d'où il gagna l'Italie et le restant de l'Europe. Les compositeurs de musique pour le luth, de même que ses virtuoses, tinrent du XVème au XVIIIème siècle, une place prépondérante dans les annales musicales. Il nous reste d'innombrables airs de luth, qui nous montre à quelles difficultés d'exécution, les instrumentistes étaient exposés. Voici quelques mesures, en notation moderne, d'un morceau de luth :

La façon d'écrire de jadis, appelée la "tablature", différait totalement de la nôtre, et ce n'est pas sans curiosité, que nous voyons apparaître un système adopté dans certains cantons suisses, la musique chiffrée 1) Le court exemple suivant nous en donnera la preuve.

Notation d'après la tablature (portée de 6 lignes)

Le luth représente donc une base de la musique instrumentale, il ne comptait, en fait de concurrent que l'orgue, confiné aux besoins de l'Eglise. La séparation de la musique sacrée et profane va dès à présent, en s'accentuant considérablement.

Avec tous ces éléments, nous pouvons aborder un sujet qui a, de tous temps passionné l'opinion publique, l'opéra. Opéra signifie en latin oeuvre. On disait opéra in

1) En Espagne et en Italie. La France et l'Allemagne employaient des lettres en guise de notes.

musica, oeuvre en musique, sans vouloir désigner spécialement l'oeuvre lyrique et théâtrale. Le genre provient d'Italie, où, après le règne du contrepoint vocal, surgit la mélodie accompagnée. L'illustre poète italien Le Tasse, s'élevait contre le manque d'expression de la musique, ou du moins son uniformité tout intérieure. La musique manquait de passion, de vie, et la série de grands poètes italiens dont nous avons déjà parlé, (Arioste, Boccase, Le Tasse) allait dès le XIVème siècle, contribuer à secouer le joug du contrepoint en obligeant la musique à s'inspirer directement du texte, selon ce mot du Tasse :"La musique est l'âme de la poésie". Ceci explique pourquoi les "Psaumes protestants" plus libres d'allures remportèrent jadis, un succès, qui gagna la société parisienne tout entière.

*

* *

MONTEVERDI

Celui qui devait, dans les alternatives continuelles subies par l'art dramatique que nous avons décrites, occuper le premier plan dans l'évolution musicale, était Monteverdi. Originaire de Crémone, Clodio Monteverdi vit le jour en 1567. Suivant la coutume du pays, il chercha un haut protecteur et entra fort jeune au service du duc de Mantoue. Ce fut à Mantoue même, qu'il fit présenter son premier opéra "Orféo", dont certains fragments soulèvent encore, à l'heure qu'il est, l'admiration des connaisseurs. Maître de chapelle de l'Eglise fameuse entre toutes, celle de St-Marc, à Venise, Monteverdi fut certainement une des gloires, non seulement de l'Italie, mais de l'humanité.

Ceux qui connaissent Venise, qui se sont remplis les yeux de la coloration si riche de son ciel, qui ont admiré l'élégance de ses peintures et frôlé la vie qui anime cette fière cité, retrouveront les échos de cet état d'âme, dans l'oeuvre du génial musicien. Sa musique, selon une expression consacrée, était un "tourbillon d'impression". Sa façon de traiter l'orchestre n'est plus celle de Peri. Celui-ci s'était efforcé de fondre en un tout, le texte et la musique de ses opéras. Monteverdi résolu de confier à sa musique et à son orchestre, un rôle moins secondaire, ou plutôt, moins unilatéral, en lui faisant prendre une part considérable à l'action. Son orchestre devenait du coup, beaucoup plus indépendant. D'autre part, il introduisit, dans l'harmonisation de ses oeuvres, les trésors d'une imagination toujours en éveil, prête à perfectionner un art auquel il consacrait chaque heure de son existence. Monteverdi fut "le" musicien du XVIIème siècle. C'est lui que nous pouvons appeler le "père de l'harmonie moderne". Au point de vue de l'extansion donnée à l'art lyrique, Venise dépassait de loin à cette époque, les autres villes d'Italie. Pourtant à Rome, l'illustre famille des princes Barberini, hommes d'église, passionnément épris de musique, donna une impulsion nouvelle à l'art dramatique en faisant édifier, dans son palais, un vaste théâtre. Strefano, Landi et Loreto Vittori furent les deux brillants représentants de cette première moitié du XVIIème siècle. L'opéra des princes Barberini n'en restait pas moins dévolu à l'aristocratie et une curieuse gravure du temps, va re-

présenter celui qui allait devenir plus tard, archevêque de Reims, Antonio Barberini, chassant à coups de bâton un spectateur déclaré indigne de figurer dans l'auguste assemblée.

Un changement politique obligea ces protecteurs des arts, à fuir leur patrie et à se réfugier en France, où ils élirent domicile, non sans avoir amené avec eux, une partie de leurs troupes. Paris devait se ressentir de cette arrivée, le reste de l'Italie également, puisque d'autres débris du théâtre Barberini, s'en allèrent chercher ailleurs, de nouveaux débouchés. C'est ainsi que Venise profita doublement de l'exil des princes Barberini. Le public bourgeois allait imprimer, dans la ville des doges, un mouvement plus populaire à l'opéra, qu'à Rome. Une autre ville d'Italie, Florence, recueillit à son tour quelques bribes du mouvement créé par Barberini. Mais n'est-il pas étrange de voir les religieux, entichés d'art, comme les princes que nous venons de citer, obligés de fuir devant d'autres puissances ecclésiastiques? Le pape Innocent X fut un de leurs ennemis jurés. Innocent XI et Innocent XII n'étaient pas moins acharnés contre ce fléau appelé le théâtre, prétexte aux pires scandales. Les musiciens avaient cependant leur public fidèle et de hauts protecteurs. Un des musiciens qui eut le plus à souffrir de ces troubles, fut Alessandro Scarlatti. Après Monteverdi, il représente une des grandes figures de l'Italie musicale au XVIIème siècle. Monteverdi, Scarlatti, auquels nous nous arrêtons de préférence, forment les sommets musicaux du XVIIème siècle. Pourtant des noms tels que ceux de Carissini (1604-1674), ou de Stradella (1645-1681), ne peuvent être passés sous silence. Mentionnons-les, sans nous attarder à décrire leur rôle artistique. Avec Scarlatti, passons à Venise, à l'Italie méridionnale, à Naples. Alessandro Scarlatti, qu'il ne faut pas confondre avec son fils Domenico, le claveciniste et compositeur connu de tous les pianistes (1689-1715), fut un des plus féconds auteurs de la seconde moitié du XVIIème siècle. Il nous conduira à l'aurore du XVIIIème siècle, puisqu'il mourut en 1725. Scarlatti naquit en Sicile, à Trapani, en 1659. Sa carrière musicale à l'encontre souvent de celle de ses compatriotes, ne fut qu'une longue lutte, un constant désir de perfectionnement, servi par une volonté calme et réfléchie, qui explique sa renommée en Allemagne, plus peut-être qu'en Italie et en France. Haendel, Hasse, se glorifièrent d'avoir connu le maître napolitain dont l'énorme production se confond un peu - opéras et cantates - avec les oeuvres similaires de l'époque. Donner de nos jours un opéra italien du XVIIème siècle en entier, serait un supplice pour notre époque de décomposition musicale. Cette lourdeur, cette gravité caractéristique, n'est supportable qu'à petites doses. Un "Air" de Stradella, une "Cantate" de Carissimi, un fragment de Scarlatti, suffit pour apprécier le genre en honneur au XVIIème siècle. Leur monotone beauté manque de vie, elle nous fait désirer une évolution, celle qui du reste suivra avec les Sacchini, les Gluck et les Haendel. Monteverdi et Scarlatti, par leur hardiesse et leurs innovations, tant harmoniques qu'instrumentales, préparèrent ce terrain.

Le XVIIIème siècle fut pour l'art, un grand siècle. En musique l'Italie conserva le privilège de l'impulsion directrice, quoique les états voisins n'en fussent plus absolument tributaires. Des noms tels que Rameau en France, Bach en Allemagne, indiquent éloquemment l'indépendance artistique de ces grandes nations.

Ceci dit entrons dans ce grand siècle, celui de Louis XIV et, en commençant par la France, tâchons de tracer quelques lignes générales de l'intense mouvement musical qui se prépare.

Nous avons donné quelques aperçus de l'opéra en France. Nous allons assister au XVIIIème siècle, à sa complète éclosion, non pas que tous les éléments de l'opéra aient été transportés en bloc d'Italie en France, ~~en Allemagne~~ mais parce que les nombreuses vicissitudes de l'art lyrique en France même, ne furent enrayées qu'avec le concours de l'Italie. Ainsi la grande chaîne musicale qui traverse l'Europe, rencontre tantôt en France, en Allemagne, en Italie, dans les Pays-Bas, de nouveaux anneaux qui lient tous ses mouvements entre eux. Point de création, mais de l'évolution par le développement d'une idée progressive. C'est ainsi que l'Italien Lully, auquel la France musicale doit beaucoup, avait été précédé dans ses tentatives artistiques par les Perrin, Cambert, et autres musiciens français. Il suffira de citer le cardinal Mazarin au XVIIe siècle, ministre de Louis XIII et de Louis XIV, pour toucher du doigt une nouvelle source qui nous conduira à l'opéra. La France malgré des essais de tous genres, n'avait pas encore adopté l'opéra, qu'en Italie, la scène lyrique brillait déjà d'un vif éclat. Tout cardinal qu'il fut, Mazarin savait que la musique joue dans les nations, un rôle considérable, il sut profiter habillement du désarroi politique en Italie, qui conduisit les princes Barberini à l'exil ainsi que les artistes de leurs troupes théâtrales. Quelques bribes de celles-ci émigrèrent à Paris, où elles reçurent un chaleureux accueil à la cour. De cette période de la première moitié du XVIIème siècle, date l'essor réel de l'opéra en France. L'engouement ne se fit pas de suite, mais pour avoir un peu tardé, il n'en fut que plus effectif, preuve en sont les comédies de Molière agrémentées de divertissements et autres hors-d'oeuvre musicaux devenus nécessaires pour satisfaire le public.

Ce fut alors qu'apparut Lully qui marqua un jalon important dans l'histoire de la musique en France.

L'histoire de Lully -Jean-Baptiste- né à Florence, le 29 novembre 1632, est une des plus curieuse qui soit. Cet italien rusé et souple, faisait partie, dans sa jeunesse, en qualité de page, de la maison du Chevalier de Guise. Celui-ci l'emmena avec lui à Paris, en 1646. Il passa alors au service d'une dame de la noblesse, Melle de Montpensier, mais fut congédié à la suite d'une mauvaise plaisanterie. Quelques personnages de la cour avaient remarqué le talent musical du jeune Lully, surtout sa facilité de jouer du violon, qui faisait dire "jouer du violon comme Baptiste". Malgré son caractère difficile, sa renommée s'étendit rapidement, et il fut peu à peu chargé de l'organisation des spectacles royaux. Bouffon et courtisan à la fois, Lully ne se contentait pas de diriger, -la bande des violons du roi qui lui étaient confiés, était célèbre,- il composait, jouait et au besoin, dansait en public. Un fait démontrera l'astuce dont il était capable. Quoique établi à Paris, Lully, dans un but personnel, critiquait l'opéra français, au point de lui refuser toute valeur artistique et de lui nuire par tous les moyens dont il pouvait disposer. Puis, lorsque les auteurs nationaux, tels que Cambert et Perrin, eurent réussi à gagner, avec des oeuvres françaises, le public parisien, Lully changea de front et n'eut de repos qu'après avoir supplanté ses rivaux, dans un genre qu'il avait condamné quelques instants auparavant. Les

protections aidant, il devint un véritable tyran, devant lequel chacun s'inclinait. Cambert et Perrin avaient disparu, même Molière que Lully avait traité jadis d'amitié, fut renié, et il est certain qu'il réussit à faire renvoyer la troupe de l'illustre comédien français du Palais-Royal, pour y installer son Académie de Musique. La gloire basée sur les intrigues, lui apparut alors, sous forme de lettres de noblesse, octroyées par Louis XIV, malgré le scandale que cet ancien roturier causait à la cour de France. L'amitié des grands est un bienfait du ciel, assure un dicton, Lully en fut un éclatant exemple. Dans le domaine de l'ambition, lorsqu'on en prend, on ne saurait trop en prendre, riche propriétaire, Lully rêvait peut-être d'acheter la France entière, si la fortune n'avait eu des limites. Ses millions mal acquis, lui permirent en tous cas, de bien marier sa fille Catherine et de s'allier à une famille de noblesse authentique, les Le Tellier-Louvois. Une fois de plus l'argent n'avait pas d'odeur. Lully mourut à Paris, comblé de faveurs, à 55 ans, le 22 mars 1687. Lully en tant que musicien -constatation assez fréquente- valait infiniment mieux que l'homme privé, orgueilleux et sans scrupules qu'il était. Non pas qu'il eut un génie suffisant pour faire traverser à sa musique les siècles qui allaient suivre, mais son extrême habileté, un certain sens du comique, beaucoup d'agrément, voilà ce qu'il faut retenir de l'art de cet intrigant auquel on a beaucoup trop donné. Ses drames lyriques sont, dans leur ensemble, assez médiocres, par contre il savait orner la comédie de Molière avec infiniment de grâce et ses ballets suscitèrent l'admiration des gens distingués qui le protégeaient. Le meilleur de son art reste sans contredit, l'orchestre, aussi bien l'orchestre en lui-même recruté avec soin, parmi les meilleurs instrumentistes, que les oeuvres symphoniques qu'il écrivit à son usage. Leur vogue fut extraordinaire. Tous les pays d'Europe envoyaient des artistes étudier de près, l'orchestre de Lully. Il y avait introduit avec bonheur de nombreuses améliorations, des flûtes, hautbois, bassons, trompettes, instruments à percussion, qui donnèrent une vie particulièrement intense à ses compositions. La vogue de certaines de ses mélodies étaient si considérables, qu'il n'était pas une cuisinière en France qui ne sut chanter un air de Lully, popularité que bien d'autres musiciens sérieux aient jamais rencontrée. Ses opéras les plus réputés furent "Cadmus et Hermione" (1673) "Thésée" (1675), "Atys" (1676), "Phaéton" (1683), "Armide et Renaud" (1686).

La gloire de Lully fut universelle, mais elle était trop imposée par les circonstances pour résister victorieusement à l'oeuvre du temps, ainsi que le ferait le véritable génie. Aussi verrons-nous sans surprise, un Gluck accaparer une place mondiale justifiée par un pathétique qui n'a pas encore perdu sa puissance.

=§=§=§=§=§=§=§=§=

=§=§=§=§=§=§=§=§=

V

BACH - HAENDEL - HISTOIRE DU PIANO

=§=§=§=§=§=§=§=§=

Les deux grands musiciens dont nous allons parler, Bach et Häendel, nous conduisent à une époque singulièrement rapprochée de la nôtre. Nous sommes à la fin du XVIIème siècle. L'Italie régnait en souveraine sur l'Europe musicale et il est certain qu'il ne fallut rien moins que le génie d'un Bach, les efforts multiples d'une série de musiciens dont nous aurons à nous occuper, pour contrebalancer cette victoire artistique. Georges Frédéric Häendel, naquit à Halle (Saxe) le 23 février 1685, un peu moins de 4 semaines avant Bach, et mourut à Londres le 14 avril 1759. Son père, chirurgien de la cour de Saxe, voulut s'opposer aux dispositions naissantes de son fils. Ce fut grâce à un subterfuge, que Händel, encore enfant, réussit à tromper l'attention de son père et à gagner par son talent précoce, les bonnes grâces du duc de Saxe Weisenfeld et put depuis lors, suivre son goût pour la musique. Nommé organiste de l'Eglise réformée de la Cour, il poursuivit parallèlement ses études de droit. A la mort de son père, Häendel se rendit à Hambourg, dont le célèbre théâtre lyrique attirait les musiciens. Le jeune homme y entra en qualité de second violon, dans l'orchestre, monta en grade, passa "maestro di cembalo", c'est-à-dire, le maître de clavecin, poste important, puisque c'était au clavecin que l'on dirigeait l'orchestre, au XVIIème et XVIIIème siècle. Le musicien eut à Hambourg, mille aventures, entre autre avec un certain Mattheson (1681-1764), figure bizarre d'artiste-politicien-théoricien, avec lequel il se battit en duel. Ce fut dans un milieu un peu surchauffé que Häendel écrivit ses premiers opéras, "Almira", "Néron" (1705) "Daphné", "Florinda" (1708). Un séjour de trois ans en Italie, où il apprit à connaître les maîtres Lotti (1667-1740) à Venise, à Rome, les deux Scarlatti, et Corelli (1653-1713) eut sa répercussion sur son talent. Après un court séjour à Hanovre, Häendel partit pour Londres où il se fixa définitivement. Dès ce moment apparaît le Häendel génial, reçu avec transport par les Anglais. Son opéra "Rinaldo" écrit en quinze jours, y fut pour beaucoup. Les Anglais qui avaient vu en Häendel, le successeur de leur compositeur national, Purcell, le mirent à la tête d'une nouvelle institution "l'Académie Royale de Musique". Il possédait les qualités requises pour plaire à ce public. L'emphase et la grandeur de sa musique, une inspiration mélodique large et mesurée. En six ans, de 1720 à 1726, il n'écrivit pas moins de dix opéras. Son caractère hautain ayant créé de l'animosité, les artistes lui opposèrent différents compositeurs de renom, l'italien Nicolas Porpora (1686-1766), l'allemand Hasse. Häendel dépité, alla à plusieurs reprises en Italie, recruter des troupes d'opéras destinées à contrecarrer la concurrence. Häendel continua son énorme labeur, écrivant à cette époque, des oeuvres de

musique religieuse. Ses oratorios, dont maintes pages sont encore célèbres, virent alors le jour. Son chef-d'oeuvre, "Le Messie", fut écrit en 24 jours. Mentionnons, à côté du Messie, son "Samson" "Judas Macchabée", "Jephté", etc. Le tort de son inspiration est son genre même. Toujours splendide, à la recherche d'une sonorité débordante, sa musique saisit certainement au premier abord, par cette plénitude merveilleuse. Elle fatigue cependant, Häendel négligeant les contrastes, les oppositions de forces, de couleurs, aussi nécessaires en musique, qu'en peinture. Sa carrière comme compositeur d'opéras, le conduisit en partie à chercher un succès facile au détriment de la véritable musique. Quoique contemporain de Bach, Häendel ne le rencontra jamais. Häendel eut une triste fin de carrière. Il était devenu aveugle. Il mourut à Londres le 14 avril 1759. Les Anglais ont conservé sa dépouille à l'Abbaye de Westminster, où reposent les rois d'Angleterre. L'énorme oeuvre de Häendel a été réunie par le Dr Chrysander en 100 gros volumes. A côté des oeuvres dont nous avons parlé, Häendel écrivit nombre de pièces instrumentales, dont vingt concertos d'orgues, 12 pour instruments à archets, des sonates, etc., etc.

Autant Häendel charmait par son art pompeux, autant Bach devait retenir l'attention par la pureté de son style. Sa famille était originaire de Thuringe, et comportait au XVII et XVIIIème siècle, un lot important de musiciens. Ils formaient un important ensemble, dont les ramifications partaient d'Erfurth, de Gotha, d'Eisenach, de Mulhouse.

Etat généalogique.

Ce sont les principaux représentants de l'illustre famille, dont le plus célèbre fut Jean-Sébastien. Il naquit à Eisenacht, le 21 mars 1685. Son éducation avait été sérieusement commencée. Il ne négligeait du reste aucune occasion de se perfectionner, courant à Hambourg entendre l'organiste Reinken (1623-1722), Buxtehüde (1635-1707) à Lubeck, une autre fois ce furent les oeuvres de Lully, dans la chapelle privée du Prince de Saxe, à Weimar, mais il excellait autant à l'orgue et au clavecin. Nommé organiste d'Arnstadt, son caractère volontaire, sa vivacité naturelle, lui créèrent des difficultés dont il ne tirait pas toujours bénéfices. Nommé tour à tour organiste à Mulhouse en Thuringe, puis de nouveau à Weimar, ensuite à Köthen, le jeune Bach apprend à connaître les mille rouages de l'art musical et à les parfaire. De son vivant, ce fut surtout comme organiste-virtuose qu'il conquit ses lauriers. De nos jours, c'est le compositeur qui subsiste. Bach fut en effet le plus étonnant improvisateur de son temps, maniant ses motifs, avec une habileté inégalée. Ce fut lui qui donna à la fugue, sa forme définitive. Le mot fugue dérive de l'italien, fuga ou fuite, ce qui caractérise assez ce genre de musique. La belle période de Bach

qui l'attient à Celle. Bach débuta comme violoniste

qui dérive du style de contrepoint, de l'imitation et du canon.

commença à Leipzig, en 1723, lorsqu'il y succéda à l'organiste-compositeur Jean Kuhnau (1660-1722), connu encore par ses sonates. Bach demeura 27 ans à Leipzig, c'est-à-dire, jusqu'à sa mort. Son existence n'allait pas sans difficulté et son autorité qu'il voulait absolue à la fameuse Thomaschule, soulevait parfois des récriminations. Un de ses élèves habitant Berlin, qui avait suspendu le portrait du maître dans sa chambre, reçut un jour la visite d'un marchand de drap. A peine entré, celui-ci s'écria :"Eh Seigneur Jésus, vous avez là le portrait de notre cantor Bach, nous l'avons aussi à St Thomas. On dit qu'il est bien grossier! Regardez un peu le vaniteux personnage, qui s'est fait peindre un superbe habit de velours.....!". Le grand compositeur, outré des façons de faire des habitants de Leipzig, résolut de s'engager en Rusie avec ses 13 fils et ses 9 filles, tous musiciens de mérites. Heureusement pour l'Allemagne, il renonça à son projet et demeura à Leipzig. Il y écrivit son "Oratorio de Noël" et les deux Passions, celle selon St Matthieu et selon St Jean. De ses 4 fils, le plus célèbre fut Charles Philippe Emmanuel,surnommé le Bach de Berlin. Quant à Jean Sébastien, sa vie fut assombrie par les épreuves, un affaiblissement graduel de la vue qui amena la cécité complète. Il mourut à Leipzig le 28 juillet 1750. A cette courte notice biographique, ajoutons quelques aperçus sur l'esthétique de son oeuvre. Tout d'abord, écartons le point de vue religieux conféré trop souvent à son oeuvre, car Bach écrivit également de la musique profane. L'équilibre ~~de son style~~ de ses facultés naturelles se prêtait à l'atmosphère religieuse, plus spécialement au protestantisme, mais il n'avait en vue lui-même, que la musique pure, rien que la musique. Il sut infuser une vie nouvelle à l'art des contrepointistes, s'inspirant, dans la musique vocale, du sens des idées à traduire. Il suit pas à pas les mots du texte, par exemple, le mot "chute" sera interprété par une note tombante, l'élévation de Dieu dans les cieux, donnera lieu à une gradation mélodique, "se lever", "ouvrir", "réveiller", inspirent à Bach, des motifs ascendants. A côté de ces moyens expressifs, il use des altérations de rythmes, de la modulation, pour revêtir les idées à exprimer musicalement. Ex.pl.II

Bach, de la sorte, ne faisait que poursuivre un idéal qui fut celui de tous les grands lyriques, Gluck et Wagner, c'est-à-dire extérioriser des idées, rendre les sentiments à traduire, aussi sensible que cela se pouvait. Toute l'oeuvre de Bach peut s'analyser de la sorte, et qu'il soit religieux, spirituel ou comique, Bach est toujours Bach, il n'est jamais outré ni trivial. Et s'il adapte la polyphonie pour ses grandes oeuvres, la collectivité en est cause, et s'adapte merveilleusement à son art. Il est le plus logique des compositeurs, ses oeuvres se prêtant admirablement à l'analyse. Cet équilibre se retrouve également dans le choix des moyens musicaux ; son orchestre est étonnant de nouveautés. Veut-il chanter des "Héros", ce sont

d'éclatantes fanfares qui résonnent, des instants de profonde béatitude donnant lieu à de gracieux arpèges. Que ce soit le violon, le hautbois, la flûte, il ne s'en sert pas pour remplir l'orchestre, mais confie à chacun le rôle qui lui sied le mieux. Chaque détail est merveilleusement dessiné, contribuant à un tout, d'une forme parfaite. L'art est donc d'inspiration sauf son "Caprice" pour piano d'ordre descriptif, car si nous l'analysons, lui ne faisait que traduire sur le vif les impressions ressenties. On reste étonné des moyens adoptés par l'orchestre de Bach, 100 ans avant Beethoven. Il arrive à lui donner un coloris que trop de musiciens ignorent. Nous savons que ses préférences allaient au violon, sa maîtrise dans les fameuses sonates pour violon sans accompagnement, n'a jamais été égalée. Il confie un rôle surhumain à ce roi des instruments, connaît ses ressources infinies, le staccato, les pizzicati, il varie le timbre sonore de son orchestre, en employant des flûtes "à bec", des trompettes suraïgües, le luth, le hautbois d'amour, etc.etc. Presque toutes ses oeuvres ont été modernisées. En ce qui concerne celles pour le piano, ce fut Czerny qui débuta dans cette voie, en doublant parfois la basse, en ajoutant des notes, là où il trouvait bon de remplir l'harmonie. Certes, du clavecin au piano moderne, la distance est grande, encore faut-il beaucoup de tact pour toucher à ces oeuvres du passé, comme il en faut aussi beaucoup pour le comprendre et rendre facilement sa pensée. En Bach, nous trouvons tous les genres de musique. Il suffit de citer les ouvrages qu'il avait adopté pour son enseignement à la Thomaschule et qui contenait le nom des compositeurs italiens les plus célèbres. C'est ainsi que Vivaldi l'inspira, au point qu'il transcrivit six de ses concertos de violon, pour le piano, trois pour orgue, et un pour 4 clavecins.

Exemple de transformation, une mélodie de Vivaldi:

D'autre part, nous savons que Bach connaissait admirablement l'oeuvre des Français, et prisait fort leur élégance. Malgré ce que nous avons dit tout à l'heure, c'est dans le champ mystique, que Bach se donne le plus complètement. Dans sa cantate "Viens ô douce mort", il traduit le passage "à la vérité, le corps ~~sera~~ dans la terre, la proie des vers" par un motif ~~monstrueux~~ mélodieux. Les fidèles lui en voulaient de ses audaces qu'ils taxaient volontiers d'impiété, de blasphèmes musicaux, d'outrage à la religion. Il fut du reste profondément méconnu de son vivant. Bien plus tard, à partir de Mendelssohn, la gloire de Bach se leva à l'horizon. Lui-même Bach, ne s'occupait guère du sort de ses oeuvres. Elles s'empilaient dans des coffres et y dormaient abandonnées, de nombreuses années.

*

* *

Bach nous amènera tout naturellement à parler de l'orgue et du piano. Nous avons déjà parlé de l'orgue. Le piano est beaucoup plus moderne. De même que l'orgue, dans l'antiquité, fut appelé par les Egyptiens, une flûte de Pan jouée avec les mains, de même, nous pouvons affirmer que le piano est un instrument à cordes manié de la même manière. Ce qui fait la différence entre les diverses sortes d'instruments dont nous allons parler, réside dans la façon dont les cordes sont mises en vibration. Il existait depuis longtemps des instruments à cordes, les uns pincés, les autres frappés, comme le psaltérion (Pl. IV). et le tympanon,

Nous avons parlé de vielle à roue, où la touche ne jouait pas la note, mais divisait simplement la corde au moyen d'un arrêt quelconque, tandis que la roue frottant les cordes, émettait une sonorité assez douce, quoique confuse. Le clavicorde, datant du XVème siècle, marque un notable progrès, car les cordes -placées longitudinalement- étaient frottées par des tangentes, petites languet -tes fixées à l'intérieur des touches et qui atteignait la corde ; à l'intérieur de petits chevalets divisaient la corde. Le clavicorde avait la forme d'une petite caisse et se plaçait sur une table. (Pl.V).

Le clavicymbalo, nommé au XVIIème siècle, flügel en Allemagne, à cause de sa forme en aile d'oiseau, ne comportait plus les petits chevalets intérieurs, les cordes n'ayant plus comme auparavant, la même longueur devenant plus courtes vers l'aigu. Le clavicymbalo avait remplacé le frottement du clavicorde par une baguette de bois nommée sauterau, ayant à l'extrémité une pointe de métal ou autre, qui piquait la corde. Cet instrument avait la forme triangulaire, à cause des cordes plus courtes, et fut avec le temps, muni de pieds. On en jouait encore au début du siècle dernier. De nombreuses créations d'instruments à clavier virent le jour. L'épinette eut ses partisans, les amateurs de petits instruments pouvant l'emporter sous le bras et auxquels on donnait les formes les plus variées. (Pl.VI).

Il faut un toucher très subtil pour jouer de ces instruments, à peine appuyer sur le bord des touches, ce qui explique pourquoi les rares modèles conservés dans les musées, ont tous les touches creusées comme des cuillères. Cela se jouait avec de telles contorsions de bras que le public disait d'un cheval faisant des écarts immodérés des jambes, qu'il "jouait de l'épinette". Ces essais furent détronés par le clavecin, dont voici une reproduction extérieure. (Pl.VII).

Le plus célèbre constructeur fut une famille d'Anvers, les Ruckers. Il y en avait à deux claviers superposés, le clavier supérieur accordé à l'octave de l'autre. (J'ai vu en Belgique un clavier double de Hans Ruckers, où le second pianiste se plaçait sur le côté). Le clavecin comptait deux cordes par note et son rôle fut considérable tant au concert qu'au théâtre. C'est encore un instrument à cordes pincées, mais doué d'une sonorité vive et assez pleine. La littérature si considérable des clavecinistes s'adressait à cet instrument. Les clavecins étaient parfois agrémentés de jeux accessoires, clochettes, cymbales, etc. Mais ce qu'on déplorait c'était le manque de nuances de tous ces instruments. Lorsque le marteau fut adopté, les choses changèrent de face, l'instrument pouvant jouer piano et forte, d'où le nom primitif de pianoforte ou fortepiano. Deux inventeurs peuvent se proclamer auteurs de nos instruments, ce furent l'Italien Cristofori (1655-1731) et l'Allemand Gottfried Silbermann (1683-1753). Celui-ci eut sans doute connaissance des travaux de Cristofori, mais, très adroit mécanicien, il atteignit un réel degré de perfection et Bach se déclara satisfait de ses travaux. Mozart goûtait fort les pianoforte de Silbermann ou du moins de ceux qui continuèrent ses recherches, et en proclama partout la supériorité sur le clavecin. Par contre Voltaire déclarait les nouveaux venus, de véritables chaudrons. Les parties principales, si délicates de nos instruments s'y trouvent déjà. Ce fut surtout l'invention de Sébastien Erard, en 1823, le double échappement, qui permet de donner aux touches une délicatesse extrême, qui porta les grands pianos à leur apogée. De nouveaux essais sont parfois tentés, piano semi-circulaire, oblique, etc., mais les améliorations ne sont pas suffisamment importantes pour être notées.

=§=§=§=§=§=§=§=§=

=§=§=§=§=§=§=§=§=

VI

LE XVIIIème SIECLE - L'OPERA - GLUCK,PUCCINI -

ORIGINE DE LA SYMPHONIE

A mesure que nous nous rapprochons de notre époque, notre histoire se précise davantage. Un fait certain, malgré la supériorité de la musique de concert, est l'influence énorme prise par le théâtre. Le XVIIIème siècle musical peut s'appeler le siècle de l'opéra. A l'opéra "sérieux" du XVIIème siècle, des compositeurs opposèrent l'opéra bouffe. Le maître par excellence de ce genre de spectacle est Jean-Baptiste Pergolèse, né à Pozzuoli près de Naples, le 1er janvier 1710, mort à 26 ans, le 16 mars 1736. Sa principale oeuvre, la "Serva Padrona", par ses retentissants succès, créa ce genre d'opéra qui devait conduire, par la suite, à l'opéra-comique. La "Serva Padrona" introduite par les artistes italiens, à Paris, eut une série de 190 représentations successives. La vogue des spectacles suscitait des luttes ardentes même entre les citoyens. Les uns combattaient jusque dans les églises, cette frénésie de plaisir, les autres favorisaient la manière grandiose dont Lully avait traité l'opéra et que Rameau devait continuer. Entre ces deux partis se plaçaient les partisans d'un art moins élevé, mais spirituel, enjoué, dans lequel les italiens tinrent une place importante. Ces courants contraires déchaînèrent de véritables guerres artistiques. L'assentiment du roi Louis XV et de la marquise de Pompadour, ne fut pas étranger à ce déploiement extraordinaire des choses de théâtre. Un nom de musicien, se dresse au milieu de ces luttes, celui de Jean-Philippe Rameau, né à Dijon, le 25 septembre 1683, mort à Paris, le 12 septembre 1764. Rameau n'était pas destiné à la musique et ce fut le hasard des circonstances qui le mit à Paris en face de l'art italien, plus particulièrement de l'opéra-bouffe. Jusqu'en 1706 il est malaisé de définir la carrière du jeune musicien. A ce moment paraît à Paris son "Livre de pièces de clavecin". A l'instar de Bach, qu'il rappelle parfois, Rameau était aussi fort organiste que claveciniste. C'est en cette dernière qualité qu'il accepte de gauche et de droite, de petites places qui lui permettent tout juste de vivoter. Son "traité d'Harmonie" en 1722, le montre organiste à Clermont, en Auvergne. A 40 ans, il se fixe définitivement à Paris, échoue dans plusieurs concours, entre autre contre Claude Daquin (1694-1772) nommé organiste de St Paul et réussit finalement à intéresser à lui, un mécène parisien, Mr de la Popelinière. Ce grand financier réunissait chez lui, les esprits les plus éclairés du monde des arts et des lettres. Rameau fut de la sorte mis en présence de l'abbé Pellegrin, auteur d'Hyppolyte et Aricée, poème tiré de "Phèdre" drame de Racine. Rameau en écrivit la musique et comme il était encore inconnu, Pellegrin exigea de lui fr. 500.-, au cas où l'opéra n'aurait pas le succès escompté. La première audition en fut donnée en 1733, chez de la Popelinière. Les partisans de Lully, jaloux de cet astre naissant, entreprirent une campagne de critique, qui

ébranla la foi de Rameau en son étoile. Mais la faveur du public lui vint cependant et, de 50 à 65 ans, il donna à l'opéra, toute une suite de chefs-d'oeuvres. Les Lullistes déclaraient l'art de Rameau "mécanique", et sa musique du "galimatias", tandis que Rameau, au contraire célébrait le talent de son prédécesseur. Voltaire parle de la difficulté à comprendre cette musique nouvelle, mais il déclare pourtant qu'avec l'habitude, les Français finiront bien par adopter ce genre. Une épigramme courait les rues de la capitale :

le nombre de doubles croches etc.

Si le difficile est beau
C'est un grand homme que Rameau,
Mais si le beau par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau.

Ces rimes expliquent toute la polémique, parfois acerbe, déchaînée à cette époque. Rameau était un intellectuel, un penseur, il réfléchissait sur les questions d'art, jugeant avec raison, que la voix de la nature est désordonnée, si on ne la dirige pas avec intelligence. On voit par là, tout ce que le grand public, ignorant les plus simples éléments de l'art, pouvait lui reprocher. Aussi l'arrivée de la "Serva Padrona" en 1752 fut-elle le signal d'une guerre acharnée entre les deux genres de spectacles, celui formé de musique classique avec Rameau et celui des Italiens, naturel et primesautier. Ce contraste se faisait également sentir dans la façon de chanter, l'art français paraissant quelque peu affecté en présence des méthodes italiennes. Ce conflit entre ramistes -on disait aussi les "ramoneurs" pour les partisans de Rameau- et les bouffons (Italiens) fut appelée la "guerre des bouffons", ou "guerre des Coins". Guerre des coins, parce que ~~à la loge de la Reine,~~ à l'opéra, les deux camps ennemis se retranchaient, les Italiens près de la loge de la Reine, les Français près de celle du Roi. En dehors du théâtre les écrits les plus véhéments partageaient la société en deux camps. Les écrivains, Diderot, d'Alembert, Grimm, les compositeurs tels que Grétry (1741-1813), J-J. Rousseau, prenaient nettement position contre Rameau. Les pamphlets inondaient Paris. Voltaire aiguisait de l'ironie rimée aux dépend des uns et des autres, mais toute cette aigreur ne peut amoindrir le génie de Rameau. Ses principaux opéras sont : Hyppolyte et Aricée (1733), les Indes Galantes (1735), Castor et Pollux (1737), les Fêtes D'hébé (1739), Dardanus (1739), le Temple de la Gloire (1747), etc.etc. Rameau écrivit également des ouvrages théoriques importants. Son "Traité d'Harmonie" (1722), est le plus important. Il est entièrement écrit dans un esprit scientifique. Ses dissertations sur l'art du chant, le jeu du clavecin, le montrent pédagogue éclairé, à la recherche constante du progrès. On comprend qu'un esprit aussi rigoureux ne devait pas s'attirer les sympathies d'un Rousseau, écrivain épris de la nature (1712-1778), musicien aimable, dut ses succès de compo-siteurs, à la réaction qui se manifesta contre l'art de Rameau. Son oeuvrette "Le Devin du Village" remporta de la sorte, un triomphe qui ne peut cependant voiler la faiblesse des capacités artistiques de son auteur. Doué d'une âme sensible, Rousseau écrivait de petites mélodies agréables, sans accents et qui rentre dans le genre amateur. Par contre son "Dictionnaire de musique" forme sa plus importante contribution au développement de la

musique, c'est le meilleur ouvrage de l'époque, avec celui écrit précédemment en 1703, par Sébastien Brossard, publié à Genève en 1767, Le dictionnaire Rousseau ouvrit la voie à ceux qui publièrent par la suite, des ouvrages similaires. Rousseau travailla également à vulgariser l'enseignement de la musique par le système chiffré, à lire la musique sans revenir chaque fois à la ligne,

mais en prenant la portée suivante, juste en dessous de la dernière mesure et autres inventions cocasses sans chances de succès. Mais on ne peut cependant refuser à Rousseau, un certain rôle dans le développement de l'art, plutôt par la valeur de ses idées sur certaines questions, que par les mérites de sa musique. Son mélodrame "Pygmalion" en fournit une preuve. L'action n'est pas chantée, dans ce récit d'une métamorphoses d'Ovide, mais accompagnée et décrite par l'orchestre. Du moins, telle était la volonté de Rousseau, de rendre l'orchestre descriptif, ce qui suscita entre autre l'approbation de Gluck, favorable aux principes de Rousseau. Cette union de la poésie, musique et du geste, très en faveur dans l'antiquité grecque, puis reprise par Gluck et ensuite par Wagner, Rousseau l'avait entrevue. Il contribua certainement au genre opéra-comique -qui sous entend des fragments parlés- développés par des musiciens de carrières, tel que le belge Grétry, Monsigny, Philidor, quoique ces deux derniers se rapprochassent parfois de Gluck. L'arrivée de celui-ci en France fut un évènement capital. Voltaire disait de lui et du roi :"Il me semble que Louis XVI et Mr Gluck vont créer un nouveau siècle". En effet, ses chefs-d'oeuvres, les deux Iphigénies, Orphée, Alceste, Armide sont éclos en France. Christophe Willibald Gluck, naquit à Weidenwang, en Bohême, le 2 juillet 1714 et mourut à Vienne, le 15 novembre 1787. Son père était garde forestier et Gluck avait déjà 22 ans lorsqu'il se rendit à Vienne, étudier la musique. De là, il passa en Italie, étudier l'art avec Sammartini. Rien d'étonnant à voir ses premiers essais d'opéras, inspirés par la manière des Italiens. Ils remportèrent de réels succès, mais Gluck en traversant une première fois la France pour se rendre en Angleterre, entendit Rameau; puis, à Londres, il alla chez Häendel qui prétendait que Gluck comprenait le contrepoint aussi bien que son cuisinier. Ceci ajouté à la période qui suivit, coupée de voyages à travers l'Europe, avait conduit Gluck à chercher dans la musique, autre chose que la mélodie italienne. Les succès continuèrent cependant à l'entourer. A Vienne spécialement, le public faisait le plus grand cas de ses opéras. En Italie, le pape nomma Gluck chevalier de l'éperon d'or. Enfin, en janvier 1774, Gluck arriva à Paris. Aussitôt la capitale se divisa en deux camps, pour et contre Gluck. Iphigénie en 1774, puis Orphée la même année, lui valurent d'enthousiastes succès. Alceste suivit en 1776, fut diversement apprécié et lorsqu'en 1776, Iphigénie en Aulide, fut repris à l'opéra, la troisième guerre musicale du XVIIIème siècle éclata. En effet les Italiens voyaient d'un oeil jaloux, ce messie étranger, annihiler leur gen-

les Français

-re de musique. Il lui opposèrent Piccini, et l'opéra "Roland" de Piccini, remporta un triomphe dont le directeur de l'opéra se servit habilement. Celui-ci, nommé Devismes, exploita la situation créée par cet antogonisme artistique, excitant les deux compositeurs, l'un contre l'autre, leur commandant des opéras sur le même sujet, bref, heureux de cette bataille musicale qui remplissait son théâtre et sa caisse. Gluck, Piccini, Grétry travaillaient à un même sujet "Iphigénie en Tauride", c'était à qui arriverait premier au but. Gluck, retourné à Vienne, revint à Paris et son oeuvre en 1779 conquis d'emblée le public. Quelques mois après, ce même public infligeait un échec complet à son nouvel ouvrage Echo et Narcisse. Gluck avait 65 ans. Outré du caractère mobile des Français, il retourna à Vienne, il mourut idolâtré par la foule, le 15 novembre 1787.- Dans son oeuvre, il faut distinguer entre la production influencée par l'art italien, la mélodie facile, les airs de bravoure, et ses chefs-d'oeuvres pour lesquels son collaborateur Calzabigi, le seconda grandement. Les poèmes de cet écrivain offraient en effet toutes les ressources nécessaires pour servir le génie de Gluck. Ce n'était plus ces attitudes figées et surhumaines des héros de Lully et de Rameau, mais un pathétique ~~sur~~humain qui devait gagner avec tant de force, un public fatigué du manque de vie des auteurs antérieurs. Les habitués de l'Opéra n'assistaient plus seulement à un spectacle, ils vivaient aussi avec les sentiments des acteurs. Les réformes de Gluck visaient donc tout ce qu'il y avait d'artificiel dans l'opéra. Chez Gluck, l'intelligence s'alliait à un profond sentiment poétique. Chez ses prédécesseurs, l'intelligence était complétée par des formules conventionnelles et des scénarios qui exigeaient une interprétation musicale aussi pompeuse que raide, d'où le naturel était complètement exclus, la faute provenait davantage du sujet de l'opéra, que du musicien chargé de mettre l'action en musique. Le départ de Gluck à Vienne, laissait le champ ouvert aux partisans de Piccini, mais celui-ci fut menacé à son tour par Sacchini (1734-1786), l'auteur d'Oedipe à Colonne. Piccini mourut à Paris en 1800, Sacchini en 1786. Le XVIIIème siècle forma donc une page capitale dans l'histoire du théâtre. La musique de concert n'était pas moins importante. Le XVIIIème siècle, avec ses virtuoses, luthistes, claveçinistes et violonistes, préparaient le chemin, des sociétés de concert se formèrent en assez grand nombre. Paris comptait le "Concert spirituel", fondé en 1725 par Philidor, où des concerts se donnaient d'abord les jours de fermeture des théâtres, le "Concert des amateurs" fondé par Gossec et pour lequel Haydn écrivit plusieurs symphonies. Les violonistes virtuoses, Leclair, Baviniès, Viotti, Kreutzer, Rode, prirent part aux "Concerts spirituels". En Allemagne, ces réunions se nommaient des "Académies". Les oeuvres exécutées se disaient "Suite", "Ouverture", "Sonate", "Symphonie", sans prétendre à la signification donnée de nos jours à ces mots. Le développement de l'orchestre de l'opéra, l'émulation entre artistes et compositeurs aggrandirent le cadre primitif de ces divers genres. C'est ainsi que Lully adopta la forme sonate en guise d'ouverture de ses opéras, tandis que l'introduction des opéras italiens s'intitulait "symphonie". Suites et sonates eurent une sérieuse influence sur le développement de la grande oeuvre d'orchestre, nommée "Symphonie". Ce fut la gloire de Jean Stamitz (1717-1757) d'avoir abandonné les anciennes

traditions, d'avoir non seulement modifié l'allure de la composition musicale, (suppression de la basse continue, opposition de motifs mélodiques) mais aussi d'avoir considérablement amélioré l'ensemble instrumental. Lorsque pour la première fois, le public entendit, vers le milieu du XVIIIème siècle, à Londres et à Paris, les symphonies de Stamitz où les cors, hautbois, clarinettes, timbales, se mêlèrent aux instruments à cordes, ce fut une révélation. La clarinette ne date que du XVIIIème siècle. Rameau les avaient introduites dans ses opéras en 1751, Jean Christian Bach, le plus jeune fils de Jean Sébastien, les fit entendre à Londres en 1763. Elles étaient si peu connues encore au dernier quart du XVIIIème siècle, que Mozart se plaignit de n'en pas trouver à Salzbourg, sa ville natale. Cette évolution instrumentale ne rencontra naturellement pas l'approbation générale. Des amateurs se plaignirent de tout se tapage, de ces chanteurs qui disaient-ils "hurlaient" au lieu de chanter. La chronique parisienne prétendait que les compositeurs Calvières Dauvergne, Daquin, Gossec, écrivaient des oeuvres pour le seul plaisir de "faire frissonner" l'auditoire, par "les plus pathétiques accords". C'était ce même Gossec, compositeur remarquable de l'époque, qui ajouta lors du premier anniversaire de la prise de la Bastille, une bande de tambours et un canon, à l'ensemble militaire pour remplir l'atmosphère d'une musique qu'on avait pas encore entendue jusque-là.

=§=§=§=§=§=§=§=

VII

HAYDN - MOZART

Franz Joseph Haydn naquit à Rohrau, près de Vienne, le 1er avril 1732. Il était le second de 12 enfants, lourde charge pour leur père, pauvre charron de village, cumulant les fonctions de juge de paix, de sacristain et d'organiste de la localité. La musique faisait partie des récréations familiales et un cousin, du nom de Frankh offrit d'initier l'enfant aux mystères de l'art et le petit homme, âgé de 5 ans, était exceptionnellement doué, au point de deviner la plupart des secrets de la musique avant même qu'on les lui ait montrés. Il avait huit ans, lorsqu'un maître de chapelle de Vienne, Reutter, à la recherche de jolies voix pour ses choeurs, emmena le petit Joseph avec lui. Il occupait l'emploi de soprano-solo, qui passa ensuite à son frère Michel, en possession d'un organe phénoménal parcourant 3 octaves, du . Ce fut à Vienne que Haydn apprit à connaître, d'abord les compositeurs Dittersdorf, Porpora, Gluck, puis Mozart et Beethoven. Ce qui caractérise cette période de l'histoire de la musique, c'est le développement de l'orchestre ; la part de plus en plus considérable des oeuvres intitulées "symphonie", "ouvertures", "sonates", etc. Sammartini, -un maître de Gluck (1704-1774)- écrivait déjà de ces ensembles, mais ses idées, comme celles des autres auteurs de symphonies, Gossec, en France, Stamitz en Allemagne, offraient peu d'intérêt. Ce fut la gloire de Haydn et de Mozart, d'avoir donné une tournure nouvelle à la musique d'orchestre, au

quatuor à cordes, et de consacrer définitivement la forme à ces deux genres de musique. Le quatuor existait bien depuis les contrepointistes, en tant que quatuor vocal. Lorsque le genre passa aux instruments à cordes, il y eut une période de confusion entre le quatuor et la symphonie. Jean Satzmitz (1717-1757) peut être considéré comme le créateur le plus actif des deux genres mentionnés. Il habitait Mannheim où il se trouvait engagé à la cour, en qualité de violon-solo, chef d'orchestre. Son orchestre devint un des meilleurs de l'Europe. L'importance de Stamitz réside dans ce fait, qu'il abandonna la musique uniquement imitative et fuguée, pour donner aux instruments une allure individuelle. Malgré l'opposition qui se manifesta, surtout du côté des partisans de la basse continue, dont la disparition ne devait pourtant pas être regrettée. L'adjonction d'instruments à vent, des timbales, aux autres instruments de l'orchestre, revient à Stamitz. Cette école de Mannheim est donc de réelle importance dans l'évolution musicale, puisqu'elle est l'expression musicale qui est en somme notre art moderne. Du temps de Haydn, Stamitz et ses adeptes remportaient de tels succès, que les oeuvres de Haydn eurent au début, quelque peine à percer. Mais lors de ses voyages en Angleterre où il fut traité comme un roi, sa vogue prit une extansion considérable. Ses symphonies rejetèrent les autres compositeurs, dans l'ombre et l'éclat de son génie, le fit surnommé "le père de la symphonie" ce qui n'est vrai qu'en partie. Mozart avait déjà écrit toutes ses oeuvres d'orchestre et de musique de chambre que Haydn connaissait, Beethoven surgissait à l'horizon, puisque Haydn, au retour d'un séjour triomphal en Angleterre, le vit à Bonn, sa ville natale, avant de l'attirer à Vienne. Il y a certainement entre ces trois illustres compositeurs des points de contact qui s'expliquent aisément.-Certaines des symphonies de Haydn portent un titre, celle connue sous le nom d'Oxford-symphonie, exécutée en 1791, à Oxford, au moment où Haydn fut gratifié du grade de "docteur", les symphonies "La chasse", "La surprise", la "Reine", la "Symphonie enfantine", etc.etc. Ses symphonies "anglaises", comprennent un ensemble orchestral formé des instruments à archets, une flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et les timbales. Il écrivit 104 symphonies, 20 concertos et divertissements pour piano, 33 autres concertos, 77 quatuors à cordes le reste à l'avenant. Parmi ses oeuvres les plus importantes, notons deux oratorios,"Les saisons " et "La Création" qui font encore partie du répertoire moderne des grands orchestres. Haydn avait 65 ans passés, lorsqu'il écrivit ces deux oeuvres. Il eut une fin paisible et mourut à Vienne, peu après l'entrée des Français. Sans avoir la fougue de Beethoven, l'inspiration mélodique de Haydn, sa liberté d'allure, l'accentuation de certains passages, font certainement de lui, l'annonciateur de l'auteur des neuf symphonies. Quoique Beethoven eut pris des leçons avec Haydn, ce ne fut pas cet enseignement, peu profitable, Haydn étant fort mauvais pédagogue, qui lui servit de modèle, mais plutôt ses oeuvres mêmes.

MOZART

****

Tandis que Haydn, malgré son humour viennois paraît être le précurseur de Beethoven, Mozart appartient davantage à ce XVIIIème siècle gracieux et léger, dont sa musi-

-que reflète admirablement le caractère un peu mièvre. Nous relèverons chez lui, les influences d'un musicien inconnu de nos jours, un Silésien du nom de Jean Schobert (? -1767) dont les oeuvres ont contribué à préparer la voie à Mozart. Il suffira de citer son emploi du menuet, pour en enlever la paternité à Mozart ou à Haydn, comme on l'affirme couramment. En ajoutant le nom de ce dernier et celui d'un des Bach, Chrétien Bach, nous aurons touché aux protagonistes de l'oeuvre de Mozart. Ici, encore, nous devons chercher également en Italie, des influences inhérentes au génie de Mozart, celle de la mélodie italienne. Tandis qu'en Italie même, le genre mélodique poussé à l'extrême, devait en amener la décadence, Mozart le réhabilita par la grâce de son art. Comme la plupart des compositeurs, il composa aussi bien pour les instruments seuls, que pour l'orchestre et le théâtre. Il semble pourtant que ce furent ses opéras qui contribuèrent le mieux à l'immortaliser. Il avait 12 ans, lorsqu'il composa l'opéra "Bastien et Bastienne". De même que pour "Mithridate" écrit à 14 ans, le modèle de l'opéra italien servit ces premiers essais. Plus tard, ses oeuvres principales, "L'enlèvement au Sérail" (1781), -prototype de l'opéra-bouffe allemand- les "Noces de Figaro" (1785), "Don Juan" (1787), "La Flûte enchantée" (1791) (l'année de sa mort), nous donnent un Mozart adsolument achevé et maître de lui-même. La Flûte enchantée passa pour le plus parfait de l'opéra allemand. C'était l'oeuvre préférée de Beethoven, et Wagner la prisait tout particulièrement. Mozart était ennemi de toute lourdeur, sa musique transparente est bâtie sur une harmonisation toujours pure, qui conserve à ses oeuvres une fraîcheur bien personnelle. Il connaissait cependant fort bien les auteurs du passé. "La mélodie, disait-il à un de ses élèves, est un beau cheval de course, le contrepoint, un cheval de diligence....." Il ne rappelle donc en rien l'époque du contrepoint, pas plus qu'il ne fait prévoir la solidité et l'épaisseur du style beethovenien.

Mozart diffère aussi (dans l'opéra) de Gluck, par le peu d'importance qu'il prête à la partie déclamative. L'action, le drame est entièrement dans sa musique, qui sauve souvent bien des banalités du scénario. Cependant, les naïvetés contenues dans "La Flûte enchantée" n'étaient pas pour déplaire aux Allemands, au point que Goethe, enthousiasmé, résolut d'écrire un second scénario, faisant suite au texte imaginé par Schikaneder, l'auteur du libretto de la "Flûte enchantée". Mais aucun musicien n'ayant accepté de "continuer" Mozart, le projet de Goethe, qui était encore plus extraordinaire que l'autre, fut sans lendemain.

La famille Mozart, était de père en fils relieurs, sauf le père de notre héros, très bon musicien, entré en qualité de valet de chambre chez le comte Thurn. Celui-ci le fit entrer en qualité de violoniste, dans la chapelle de l'archevêque, où il monta rapidement en grade. C'était un excellent musicien, compositeur de talent, qui s'effaça volontairement devant le génie de son fils. Il habitait Salzbourg ville construite à l'italienne, où le paysage entier parlait davantage du pays "où fleurit l'oranger" que de la froide Allemagne. Wolfgang-Amédée Mozart, naquit dans ce milieu, le 27 janvier 1756. De sept enfants, lui et sa soeur Nanette, survécurent. Tout ce qui a été dit de Mozart enfant, la précocité de son génie, sa mémoire prodigieuse, son talent transcendant de pianiste, semblent autant de contes. Il n'en est rien et Mozart reste le musicien phénomène le plus extraordi-

naire qui ait existé. A quatre ans, l'enfant jouait agréablement du clavecin et composait de courtes mélodies que son père notait à mesure. (Pl.I) A six ans, il étonnait son entourage par son talent de claveciniste, de violoniste et de compositeur. Son père Léopold, résolu de profiter de cette impression sur l'esprit du public et se mit à voyager avec ses deux enfants. Wolfgang et Nanette également excellente virtuose. Voyager n'était pas facile à cette époque, d'autre part, les artistes ne pénétraient qu'aux prix de grandes faveurs, dans les milieux aristocratiques qui détenaient le monopole des réunions musicales. Mais le talent des deux enfants eut raison de toutes les difficultés et les portes s'ouvrirent d'elles-mêmes devant eux. A vienne, il y eut des auditions sans fin, à la cour de l'empereur François Ier. Marie-Thérèse les adula. La princesse Marie-Antoinette, à peine plus âgée que Mozart et qui devait devenir reine de France, lui témoignait une sollicitude toute particulière. Après un court retour à Salzbourg, la famille Mozart se dirigea sur Paris, voyageant luxueusement pour ne pas déroger aux habitudes des cours royales, où ils avaient l'occasion de s'arrêter en chemin. Le malheur voulut qu'un jour la noble chaise de poste qui les contenait, versa tout aussi noblement dans le fossé, sans égard pour les nobles voyageurs qu'elle transportait. En attendant la fin des réparations, Léopold Mozart et son fils étaient montés à l'Eglise, le père expliquant à l'enfant, le mécanisme des orgues. "Il essaya séance tenante, écrivit-il à un ami, si juste et si bien, qu'on aurait dit qu'il s'y était appliqué depuis plusieurs mois." Le trio Mozart débarqua non sans de multiples péripéties à Paris, le 18 novembre 1763, Mozart avait alors sept ans. Ce que fut ce séjour dans la capitale, les récits de l'époque nous en donnent de vivants détails. Paris était littéralement aux pieds de ces deux enfants que chacun voulait voir, entendre, embrasser. "Si tous les baisers qu'on prodigue à Wolfgang, écrivait Léopold Mozart à Madame Mozart, pouvaient se transformer en bons louis d'or, nous n'aurions pas à nous plaindre. Le malheur est que les aubergistes ni les traiteurs ne veulent être payés en baisers, espérons toutefois que tout ira bien et pour ne rien négliger à cette fin, ayez soin de faire dire une messe chaque jour pendant une semaine". Constamment, le père Mozart se ~~plain~~ plaint du peu de profit qu'il retire de l'exhibition triomphale de ses enfants. Ils sont invités à Versaille; Wolfgang à l'honneur de se tenir debout derrière la reine, de lui baiser les mains, de recevoir les friandises qu'elle daigne lui passer. Chez Mme de Pompadour, les friandises forment également le plus clair des bénéfices. Le petit Mozart est célébré en vers et en prose, il doit pour satisfaire les Parisiens, être tiré à quatre épingles. Son père constate avec angoise, ces frais continuels et le peu d'argent qu'il retire de toutes ses visites. Au point de vue musique, ce fut à Paris que les opus I et 2 de Mozart, deux sonates pour piano et violon, virent le jour. Une est dédiée à Mme Victoire de France, seconde fille du roi l'autre à la comtesse de Tessé. Ces oeuvres étaient accompagnées de dédicaces pompeuses, qui cadrent mal avec les récriminations de Léopold Mozart. Après Paris, Londres acclama le jeune musicien, et là au moins, les affaires marchèrent à la satisfaction du père. A une des séances, il fut tout saisi -c'est son expression- d'avoir encaissé en moins de trois quarts d'heure, environ 2.500 francs. Au retour de ce grand voyage de

trois ans, la famille traverse la Belgique, La Hollande, retourna à Paris, passa par la Suisse, Berne, Zurich, et partout, ce furent des éloges enthousiastes et mérités. Trois ans plus tard, les Mozart roulent vers l'Italie. A Rome, Wolfgang est admis à baiser les pieds de St Pierre. "Comme je suis trop petit, écrit-il à sa mère, j'ai dû monter sur un tabouret...." A la fin de l'audience, le Pape remit au virtuose la croix de l'Eperon d'or, qu'il attacha sur sa poitrine en le nommant "Chevalier de Mozart" titre dont il n'usa guère. Cette première période de son existence, jusqu'à 18 ans fut féconde en ce sens qu'il avait déjà composé :

13 petits morceaux de clavecin
23 sonates pour clavecin et violon
5 concertos de clavecin et un grand concerto pour deux violons
5 sonates pour orgues
16 quatuors et 2 quintette
20 morceaux religieux de chant
23 airs de concert
81 petits morceaux symphoniques
10 morceaux divers pour orchestre
34 symphonies
9 messes
3 oratorios, 7 opéras et autres ouvrages dramatiques
soit un total de 252 oeuvres!

Cette existence agitée ne conduisait pourtant pas Mozart à une situation sûre. La fatalité s'en mêla et il est profondément affligeant de voir une nature aussi délicate, aux prises avec les difficultés de la vie. En 1781, Mozart quitta Salzbourg pour Vienne, le grand centre artistique de l'époque. Arrivé à l'âge adulte, en possession de tous ses moyens, il ne réussissait qu'à moitié à Vienne et une tournée de concerts en Allemagne lui valut une offre de Frédéric-Guillaume II, avec un traitement assez considérable. Ce fut la seule occasion sérieuse qui se présenta durant sa courte existence. Mozart refusa, trop épris de sa patrie l'Autriche. Il s'était marié fort jeune et vivait très simplement, au milieu de difficultés continuelles. Ce travail opiniâtre, joint à la perte de beaucoup d'illusions, devait nuire à sa santé. Quelques mois avant sa mort, en juillet 1791, il eut un pressentiment de sa fin prochaine. Un étranger était venu lui commander un "Requiem" sans dévoiler pour qui. Mozart, persuadé que cette messe des morts lui servirait également, mit toute son âme dans ce chant du cygne. Mozart était près de la tombe qu'il continuait à écrire son requiem. L'histoire rapporte qu'il fit exécuter par de rares amis, à son lit de mort, des fragments de cette oeuvre. Il mourut après une courte agonie, à 36 ans; le 5 décembre 1791. Détail navrant, Mozart, si adulé dans sa prime enfance, ne trouvait plus à sa mort, aucun des représentants illustres qui l'avaient tant honoré de son vivant. Peu de connaissances l'accompagnèrent à sa demeure dernière, et encore à mi-chemin, le temps étant détestable, fut-il abandonné à lui-même. Voici, relevé sur les registres officiels, les détails de son enterrement. "Le 6 décembre 1791, le sieur Wolfgang-Amédée Mozart, maître de chapelle, compositeur impérial et royal, demeurant Rauhensteingasse dans le petit Keiserhaus, No 970, mort d'une fièvre cérébrale à l'âge de 36 ans.-Enterré au cimetière de St Marx, 3ème classe: 8 florins 56 kreutzer- Corbillard 3 florins....."

Ce qui précède signifie qu'il mourut sans un regard, sans une marque de sympathie. Quant à sa tombe, elle ne fut jamais retrouvée, l'illustre auteur de tant de chefs-d'oeuvres, ayant été juté à la fosse commune.

=§ =§=§=§=§=§=§=§=

VIII

BEETHOVEN

Beethoven marqua la principale étape entre Bach et Wagner. Tout ce que l'orchestre, la technique instrumentale et le développement choral comportaient de ressources, Beethoven les exploita avec le génie qui le caractérise. Ses oeuvres ont parfois l'ampleur d'un drame, il introduit dans la symphonie une majesté et une exhubérance inconnue jusqu'à lui, grandeur reprise par Wagner, pour la réalisation non pas symphonique, mais lyrique de ses idées. Beethoven naquit en Allemagne, à Bonn (16 déc. 1770), mais sa famille est d'origine belge flamande, d'Anvers. Son grand-père y naquit en 1712. Du reste Beethoven signait toujours "van" Beethoven, particule flamande qui deviendrait "von" Beethoven en allemand. Le grand-père était déjà musicien et s'était établi à Bonn dans la première moitié du XVIIIème siècle. Ayant contracté la funeste habitude de s'adonner à l'alcool, on dut l'interner dans un asile. Son fils, le père du grand compositeur, hérita de cette passion et nous devons rechercher des symptômes héréditaires dans les affections physiques qui frappèrent également l'illustre musicien dont nous nous occupons. Triste milieu que celui de cette enfance passée dans un désordre indescriptible, à côté d'un père qui use du bâton avec la virtuosité d'un véritable tyran. Il se rendit à Vienne où, grâce à de fortes recommandations, il fut admis dans la meilleure société. Les grandes familles avaient généralement des artistes attachés à leur service, relégués en temps habituels avec la domesticité dans les cuisines et offerts en spectacle à l'heure du concert. Ces princes de la finance et du bon goût se nommaient le prince Joseph Kinsky, dont le fils Ferdinand devint un des plus dévoués protecteurs de Beethoven, le prince Lobkowitz, le prince Charles Lichnowsky, les princes Esterhazy, Lichtenstein, etc., autant de noms que nous retrouverons plus tard dans les dédicaces du maître. Pour l'instant, Beethoven s'inspire du milieu nouveau où il vit. Une première fois, il fut élève de Mozart, quitta Vienne, à la nouvelle de la mort de sa mère, retourna dans la capitale, où il devint élève de Haydn. Malgré les conseils de Haydn, Beethoven devait rompre avec la période précédente, qui se retrouve cependant dans ses premières oeuvres, écrites à Bonn, sous l'influence de la première jeunesse. L'arrivée à Vienne coïncide avec un développement de ses idées, il se consacre plus spécialement à la musique de chambre, sonates, trios, quatuors. Enfin, en 1800, paraît sa première symphonie, en do majeur, op. 21. Beethoven a trente ans, et si nous retrouvons encore dans cette oeuvre quelquestraces de la manière de Haydn, Beethoven apparaît déjà, ne serait-ce que dans le début, en accords de septième, ce qui constituait un début révolutionnaire. Révolutionnaire, il l'était dans ses idées et dans ses moeurs, ses brusqueries, ses incartades, sa façon de considérer des gens et les choses ont fait l'objet d'études innombrables. S'il n'avait pas été le plus malheureux des hommes et s'il n'avait pas eu cette flamme

Beethoven avait 22 ans lorsqu'il réussit à échapper à cet enfer.

d'idéal que nous retrouvons si rarement chez les artistes, Beethoven eut été considéré simplement comme un être mal élevé. Entre mille anecdotes, en voici une qui s'est maintes fois renouvelée le long de sa carrière. Elle caractérise ce que nous appellerons le "tempérament" de Beethoven. Il se promenait un jour bras dessus, bras dessous, avec Goethe, lorsque la famille impériale déboucha à l'horizon. Voici comment notre héros raconte lui-même l'aventure. "Rois et princes peuvent bien faire des professeurs, des conseillers intimes et leur accrocher titres et rubans, mais ils ne peuvent faire des grands hommes, des esprits qui s'élèvent au-dessus de la tourbe du monde, il faut qu'ils laissent à d'autres cette affaire, et c'est par là (pour leur faire sentir cela) 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 rencontrons toute la famille impériale. Nous les voyons venir de loin, Goethe se dégagea de mon bras pour se mettre sur le côté, 'eus beau dire tout ce que je voulais, je ne pus le faire avancer d'un pas. J'enfonçai mon chapeau sur ma tête, boutonnai mon paletot, et je donnai, les bras derrière le dos, en plein milieu du tas. Princes et courtisans ont fait la haie, le duc Rodolphe a tiré son chapeau, l'impératrice m'a salué la première. Ces messieurs me "connaissent", je vis avec une vraie joie la procession défiler tout du long de Goethe : il se tenait de côté chapeau bas et profondément courbé."

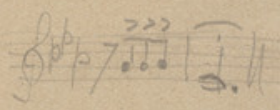
La satisfaction de se moquer des conventions, n'était pas une manière affectée de procéder, mais un effet de ce caractère mobile, malhabile aux petites roueries de l'existence, et dont les impulsions violentes se manifestent tout le long de son oeuvre.

Cette première symphonie en offre les prodomes. Le début anormal, le menuet qui ressemble davantage au scherzo moderne qu'à l'ancien menuet, il y a aussi l'accentuation si incisive, le rythme, les nuances particulières au maître, pianos subits, succédant aux crescendos et qu'aucun musicien -dans ses interprétations- se devrait ignorer. Ses "sforzandos" -sf- sont tantôt d'ordre expressif -appuyés- tantôt, ce sont les plus intéressants, brusques, agités comme il le fut sa vie durant. Ces marques vivantes de son esthétique n'empêchaient pas la réflexion d'agir également sur son inspiration. Grâce aux nombreux livres d'esquisses qui nous sont parvenus, nous pouvons suivre l'éclosion, le développement et la maturité de ses idées.

En voici un exemple :

A côté de l'inspiration, telle que nous la retrouvons dans la première symphonie de Beethoven, nous y voyons encore des liens dans le passé, dans les proportions de l'orchestre dont le cadre ne dépasse guère l'orchestre de Haydn et de Mozart. Il conserve, à côté des cordes, les bois, deux trompettes, deux cors et une paire de timbales. Beethoven s'éloigne cependant de ses prédécesseurs qui donnaient aux instruments à cordes, le rôle presque continu de solistes, en reportant une partie de cette importance sur les instruments à vent. Aussi reproche-t-on à cette première symphonie, d' être tapageuse à l'excès. Aujourd'hui c'est le reproche contraire qu'on lui adresse. A cette époque, Beethoven était déjà en proie à des épreuves matérielles, physiques et morales qui devaient s'accentuer jusqu'à ses derniers jours. Il était laid et disgracieux, taché de la petite vérole, la démarche lourde, habillé sans aucun souci de la mode et rébarbatif au plus

haut degré. Seul, son regard avait une profondeur et un feu qui suffisait à illuminer sa face ravagée. Mais lui s'inquiétait peu des manières extérieures, il vivait "en dedans", surtout à cause de sa surdité qu'il essayait de cacher et qui accentuait son air sombre. De ce commencement du XIXème siècle, datent nombre d'oeuvres jusqu'à l'opus 31. Son oratorio "Le Christ au Mont des Oliviers" est écrit, puis en 1802 paraît la seconde symphonie, en ré majeur, op. 36. Nous y retrouvons,amplifiés, les caractères de la première symphonie et aussi cette mâle beauté qui traverse la plupart des mouvements lents de sa musique. Toutes ses aspirations refoulées, ses illusions détruites, il les chante dans ses merveilleux adagios, dans le "Larghetto" de cette seconde symphonie, d'un développement inusité. Ce primitif un peu sauvage, écoute les voix intérieures, les échos que la nature lui dicte. Il entend et traduit le chant des oiseaux, le murmure d'un ruisseau, la musique des paysans le retient, de même que la fantaisie des ménétriers ambulants. Il y a là une telle variété dans les sources qui l'inspirent, qu'on ne peut s'empêcher d'y remonter pour bien le comprendre. De cette époque (1803) notons la fameuse sonate pour piano et violon, dédiée au violoniste Kreutzer (1766-1831) (mort et enterré à Genève), et le concerto de piano en ut mineur. Après la seconde symphonie, nous remarquons une nouvelle évolution. Les idées de Beethoven deviennent républicaines, il est transporté par la révolution française. Bonaparte semblait appelé à restaurer la justice et la vérité ici-bas. Lorsqu'il n'était encore que le général Bernadotte, il se rendit en ambassade à Vienne, en 1798. Beethoven, ainsi que tout ce qui était illustre dans la capitale, fréquentait le salon du général. La troisième symphonie lui était dédiée, "Sanfonia Grande, intitulata Bonaparte". Mais le général était devenu empereur, Beethoven, dans un de ses accès familiers de rage et ne voyant plus en son héros qu'un ambitieux vulgaire, arracha la dédicace, qu'il changea en "Sinfonia eroïca".- Cette troisipme symphonie dépasse certainement les deux premières comme idées, par contre la formation de son orchestre reste la même, à un cor près. La hardiesse de ses harmonies rendait la 3ème symphonie "immorale" aux oreilles routinières d'un certain clan de musiciens. En 1804 paraît la 4ème symphonie en si ♭, op. 60, écrite d'un seul trait avec une grâce passagère, qui est d'un Beethoven aimable presque séduisant. L'op. 57, la sonate appasionato pour piano est de la même année. Dans la Vème symphonie, Beethoven redevient lui-même, la concentration de sa pensée éclate dès les premières mesures, avec ce motif de quatres notes :



L'art de Beethoven devient de plus en plus dramatique.

En ennemi du théâtre, il chercha à introduire une action intense dans ses symphonies. En effet, son génie parviendra à exprimer sans décor uniquement par la musique, ce que ses successeurs ont cherché à réaliser sur la scène lyrique. Le développement orchestral est assez sensible dans cette Vème symphonie. Elle est complétée par une petite flûte, un contrebasson et trois trombonnes. Beethoven a 37 ans, c'est alors qu'il écrit le concerto en ré pour violon, celui en sol pour piano, ses 8e, 9e et 10e quatuors, la "Messe" en ut, op. 86, l'ouverture pour coriolan, sur un drame de Shakespeare, un lied dramatique célèbre, l'"In questa tomba oscura", sa 3ème ouverture de Léonore. A cette époque, la surdité était déjà très avancée et rendait le compositeur timide, maladroit et plus bourru encore que par le passé. Peu à peu, cette calamité l'éloignait du monde et sa pensée se réfu-

-giait dans le domaine musical. A Vienne, lorsqu'il sortait, habillé à la française, costume bleu ou vert sombre, orné de boutons de cuivre, les gamins plaisantaient sur son passage, son habit offrant une cible à leurs railleries. En effet, les pans de sa redingote contenaient un monde d'objets, un cornet acoustique, un immense crayon de menuisier et du papier blanc sur lequel il faisait écrire les réponses à ses questions, puis ses carnets d'esquisses musicales et autres menus objets qui se battaient pêle-mêle dans ses poches. Coiffé d'un feutre d'aspect bizarre, s'apostrophant à haute voix, Beethoven ne manquait pas d'originalité. Ses pas le conduisaient souvent hors de la ville, car il eut toute sa vie, l'amour de la nature, à un degré aigu, puisqu'elle était devenue sa grande confidente. Ces courses à la campagne servirent de canevas à sa VIème symphonie, la "Pastorale", qui porte ce sous titre "Souvenir de la vie à la campagne". Beethoven passait parfois l'été non loin de Vienne, à Heiligenstadt. Ce fut là, en 1808, qu'il termina la "Symphonie pastorale". La poésie de Goethe le captivait à cette époque tout particulièrement. Il met ses poèmes en musique et l'appelle l'"immortel Goethe". En retour, celui-ci qualifie le musicien d'"intraitable personnage". Malgré son humeur capricieuse, ses hauts protecteurs, l'archiduc Rodolphe, les princes Lobkowitz et Kinsky, lui faisaient une pension qui le mettait momentanément à l'abri du besoin. Il avait par contre, des soucis personnels qui aggravaient ses misères physiques et il semble qu'à mesure que s'accumule les obstacles, il cherche une inspiration musicale plus haute et plus joyeuse. Voici paraître l'opus 92, véritable hymne à la danse, cette VIIème symphonie, en la majeur, composée de 1811 à 1812. Comme pour la plupart de ses oeuvres, la première exécution eut lieu à Vienne. Celle-ci était organisée par Mälzel, inventeur de nombreux automates et du métronome qui porte encore son nom. Beethoven dirigeait en personne sa symphonie, et, quoique fort dur d'oreilles, les musiciens suivaient docilement sa baguette. Ce fut un grand succès pour le maître qui était devenu, du reste, l'idole de la société musicale. A peine la 7ème symphonie achevée, parut l'opus suivant, 93, la 8ème symphonie, suivant quelques oeuvres considérables, telles que la "Fantaisie pour piano, choeur et orchestre", op. 80, datant de 1808, la belle sonate op. 81, dédiée à l'archiduc Rodolphe, avec ces indications "Les adieux, l'absence, le retour," le quatuor à cordes op.95, etc. Cette 8ème symphonie, que l'auteur lui-même dénommait une "petite symphonie" est assez rarement exécutée. Nous y trouvons par contre, un "Andante scherzando" qui est du meilleur Beethoven. Le "scherzo" beethovénien n'est pas ce que la plupart des musiciens s'imaginent, une pièce qui doit s'exécuter à grande vitesse. Le verbe italien "scherzare" signifie railler, jouer. Un scherzo est par conséquent gracieux, léger, capricieux. Entre la 8ème et la 9ème symphonie apothéose de son idéal, dix années s'écoulent. Beethoven est en procès avec Mälzel, il a la charge de la famille de son frère Caspar, c'est la misère qui s'assied à son foyer solitaire et selon ses propres expressions, il composa la sonate op.106, pour piano, afin de se procurer du pain. C'est l'époque d'oeuvres complexes, des sonates pour piano, op. 109, 110 et 111, des grands quatuors allant de l'opus 132 à l'opus 135. Ce fut aussi l'époque du triomphe de Rossini et de ses opéras qui rejetèrent Beethoven dans l'ombre. Ces deux compositeurs se détestaient cordialement, Rossini parlait de la "scien-

avec les héritiers de ses protecteurs

-ce" chez Beethoven qui, ~~de société~~, le déclarait un "imposteur". L'auteur des neuf symphonies fut sur le point de quitter Vienne pour Londres, mais des difficultés matérielles l'empêchèrent de partir. La IXème symphonie écrite pour la Société Philharmonique de Londres devait précéder une 10ème symphonie qui ne fut jamais terminée. La 9ème symphonie comporte un développement important, celui d'une partie chorale, première tentative d'introduire un élément lyrique dans une symphonie. Les voix sont malheureusement traitées avec moins de connaissances techniques que de valeur expressive.

Le Choeur traduit l'hymne "à la joie" de Schiller, que Beethoven cherchait à mettre en musique depuis longtemps. Cela lui causait même un souci énorme, ses carnets d'esquisses le prouvent, jusqu'aux volets de ses fenêtres, qu'il couvrait d'annotations. On comprend que Wagner ait une prédilection pour cette symphonie où l'orchestre occupe un rôle si émouvant, rôle que nous retrouverons dans l'orchestre du théâtre wagnérien. Cette oeuvre grandiose, digne couronnement d'une série de compositions magistrales, fut dédié au roi de Prusse, Frédérik Guillaume III. Beethoven avait cependant d'autres projets, mais il n'eut pas le temps de les réaliser. Il écrivit encore ses 14e et 15e quatuors, puis il dut quitter la plume, les oreilles et les yeux, des misères innombrables avaient attaqué le grand homme. Une pneumonie suivie d'hydropisie eurent raison de lui. Il mourut à Vienne, le 26 mars 1827 à 5 h.50 de l'après-midi.

Beethoven qui détestait tout ce qui était frivole, avait aussi écrit un opéra "Fidélio", dont la musique est certainement supérieure au texte.

Disons aussi que l'immortel compositeur était un pianiste remarquable, exécutant ses oeuvres avec un sentiment qui atteignait le sublime. Il eut de nombreux élèves, dont Ferdinand Ries, Czerny, excellent pianiste virtuose et compositeur honorable, sont lesplus connus.

=§=§=§=§=§=§=§=§=

IX

LE ROMANTISME.

Le mot le dit, le "romantisme" est un produit de l'imagination, variant selon l'individu. Or, l'imagination ne peut conduire qu'à l'exagération, et l'exagération à rompre avec les lois de l'ordre et de l'organisation. Romantisme est opposé à classicisme, il fleurit -plus en France qu'autre part- dans la première moitié du siècle dernier. Ce furent d'abord les poètes qui menèrent le nouveau combat, Chatesubriand, Lamartine, de Vigny, Victor Hudo, etc. Les musiciens devaient suivre ce mouvement et en tête se place Hector Berlioz, né le 11 décembre 1803, à la Côte St André, décédé en 1869, en France. Son père, médecin avait décidé qu'il en serait de même de son fils. Il l'envoya à Paris à cet effet, mais un jour que Berlioz assista à une séance de dissécation anatomique, il se sauva épouvanté et alla chercher à l'Opéra, un réconfort à son angoisse. Acquis à la musique, il se vit renier par les siens et dut se contenter du régime sévère de l'art et du pain sec. Berlioz était un musicien doublé d'un in-

tellectuel. Son imagination ne le quitta jamais, elle lui joua mille mauvais tours. Son oeuvre traduit parfaitement cette agitation perpétuelle, et si sa musique en offre, à côté d'une réelle grandeur toutes les faiblesses, par contre le développement de l'orchestre, profita certainement de ce travail cérébral toujours surexcité. Le public trouvait déjà l'orchestre de Beethoven bruyant, celui de Berlioz le dépassait de cent coudées. Il suffit de citer la "Symphonie fantastique" titre qui est à lui seul un programme, pour se rendre compte du formidable ensemble adopté. Un poème du poète anglais Byron, inspira au musicien "Harold en Italie" (1834) dédié à Paganini. Ses autres grandes oeuvres symphoniques sont "Roméo et Juliette" (1839), La "Damnation de Faust" (1846), le "Requiem" (1837), avec ses quatre orchestres supplémentaires de cuivre et ses douze timbales, "L'Enfance du Christ" (1854), puis les opéras "Benvenuto Cellini" (1838) et sa tragédie lyrique en deux journées "Les Troyens" etc. Berlioz eut une grande répercussion sur les compositeurs symphoniques. Il entendait traduire plus vivement encore que Beethoven, des sujets de la vie, sans avoir recours à la scène. Le cas le plus typique est son "Faust". Cette oeuvre de Goethe inspira également Listz, Schumann, Spohr, Hiller, Wagner, Gounod, Boïto, Mahler. Berlioz ne chercha pas à pénétrer l'âme de Faust, il y vit une grande diablerie à effet, d'un art extérieur, comme Gounod, plus tard, qui en déforma le sens à l'usage du théâtre. L'idée de la damnation de Faust, n'avait jamais hanté le cerveau de Goethe, mais il fallait un Berlioz pour y trouver matière à écrire des pages de musique vibrante, telles que la "Course à l'abîme" et le "Choeur infernal". Quand on entend le "Marche hongroise" de la "Damnation", on écoute une musique de belle allure, mais personne n'aurait l'idée de chercher sa raison d'être dans le poème de Goethe. Berlioz manque souvent de logique, d'équilibre tout en réussissant à donner à ses compositions une coloration et un pittoresque ignorés jusqu'alors. Le célèbre pianiste Franz Liszt, s'inspira des idées de Berlioz et toute sa musique symphonique fait partie de ce qu'on appelle de la "musique à programme". Quoique romantique, Liszt possédait une forme plus définie et gagné par l'enthousiasme de Berlioz, écrivit une trilogie dont chaque partie était consacrée à un personnage du poème de Goethe, Faust, Marguerite, Méphistophélès. Il est plus près de la vérité, certainement que Berlioz, quoique dans l'erreur de tant de musiciens qui prétendent qu'un orchestre peut remplacer avec succès le théâtre. Le célèbre pianiste était hongrois, né en 1811, d'une famille aisée. Dès sa plus tendre enfance, il voyagea comme virtuose. Vienne, Paris, Londres l'acclamèrent. Ce fut à Paris qu'il entendit Paganini, et dès ce jour, Liszt avait 20 ans, il travailla sa technique dans le sens des extensions, des sauts, de tout ce qui semble impossible à réaliser encore aujourd'hui. En 1835, Liszt passa un hiver à Genève puis, de 1847 à 1861, il résida à Weimar, transformé en centre artistique, où se rendit une foule de grands musiciens, d'écrivains, attirés par la renommée de Liszt. En dehors de sa musique pour piano (2 concertos, concerto pathétique, la "Danse macabre", "Fantaisie en si mineur, "Fantaisie et Fugue sur les lettres B.A.C.H.", les rhapsodies hongroises et espagnoles, légendes, consolations, Apparitions, Harmonies poétiques et religieuses, Années de pélerinage et une foule de transcriptions sur des airs divers), Liszt se livra à plusieurs travaux littéraires sur Chopin, sur les Bohémiens et leur musique. Il eut une fin d'existence religieuse, ayant été

Flaue.

fait abbé en 1865. Il mourut à Bayreuth, en 1886.-Robert Schumann fut le plus poétique des romantiques allemands. Né près de Bonn, à Endenich, en 1810, il dut renoncer à la carrière de virtuose, après un accident à la main droite. Il fonda un journal musical progressiste, et se mit avec ardeur à la composition. Il s'essaya dans tous les genres. Nous avons de lui quatre symphonies, un concerto de piano, trois quatuors à cordes, un quintett, un quatuor avec piano, deux sonates pour piano et violon, une quantité de lieder et autant de pièces pour piano, dont un bon nombre relié par une idée commune Papillons, Carnaval, Davidsbündler, etc.etc. En dehors de sa belle inspiration lyrique, Schumann créa au piano et au chant, ces ravissants petits tableaux, si précis de forme et de parfaite tenue musicale. Schumann eut toute sa vie, à lutter contre les soucis matériels. Il était d'autre part, atteint de troubles nerveux, et avait la hantise du suicide. Il dut abandonner ses travaux en 1853 ; peu après, il se jeta dans le Rhin. On réussit à le retirer du fleuve mais pour l'interner dans une maison de santé, où il expira en 1856. Le caractère de la musique de Schumann, n'a pas un extraordinaire brillant, son art est délicat, les nuances à profusion reflètent souvent ses inquiétudes morales. Il est nécessaire de songer à cela en interprêtant ses oeuvres. Clara Schumann, sa femme, fut une des meilleures pianistes du siècle. Schumann avait trouvé en Mendelssohn un ami qui s'était chaudement occupé de lui.- Tout ce premier quart du XIXème siècle est donc extrêmement important pour notre art. Mozart venait de mourir, suivi de Haydn en 1809, de Beethoven en 1827. Berlioz vécut de 1803 à 1869, Liszt de 1811 à 1886, Schumann de 1810 à 1856. Mendelssohn naquit quelques mois avant le décès de Haydn, en 1809. Ces rapprochements relient les uns aux autres, cette grande échelle historique qui nous mène si près du temps présent. Par contre, quel contraste entre les premiers, amis de la forme et de la discipline et leurs successeurs, véritables anarchistes musicaux! Ce terme violent ne pourra s'appliquer à Félix Mendelssohn, né à Hambourg, en 1809, mort à Leipzig en 1847. Son oeuvre est d'une sénérité où ne se retrouvent aucun de ces reflets intimes que nous avons noté chez la plupart des autres artistes de son époque. Son père était un puissant financier israélite et toute l'existence du musicien fut tissée d'or. A vrai dire, ses compositions sont bien écrites, chantantes, mais dénuées en général d'intérêt. Mettons à part le concerto pour violon, le plus parfait qu'on ait écrit pour cet instrument. On peut aussi extraire de ses grandes oeuvres, symphonies, oratorios "St Paul" "Elie" des pages qui méritent de devenir classiques. Le grand mérite de Mendelssohn fut son activité. En 1829, il donna à Berlin, la première exécution, depuis la mort de Bach, de la "Passion selon St Mathieu". La vogue croissante de l'oeuvre de Bach, est due principalement à Mendelssohn. Remarquable chef d'orchestre, en possession d'une culture étendue, il réussit, en se fixant à Leipzig, à en faire le plus grand centre artistique de l'Europe. Il y fonda, soutenu par le Roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse, le Conservatoire de Leipzig, dont le succès fut énorme. Son impulsion musicale restera un des plus beaux titres de gloire de Mendelssohn.-Tous ces romantiques possédaient un fond commun, une noblesse de caractère qui séduit davantage, à mesure qu'on la rencontre de moins en moins. C'est ainsi que celui que citerons après eux, Johannes Brahms, né à Hambourg, en 1833, fut présenté au public par Schumann. De son origine allemande, Brahms trans-

porta parfois une gravité un peu lourde, dans toute son oeuvre artistique, ~~de l'Europe~~ de son existence à Vienne, il adopta cet humour enjoué, ce sentiment rythmique si marqué, de la capitale autrichienne. Ses quatre symphonies, son "Requiem", presque toute sa musique de chambre, sonates, trios, quatuors, quintett et sextuors, ses concertos de piano, de violon, ses lieders nombreux, passeront à la postérité. Brahms mourut à Vienne, en 1897.
Il est déjà un moderne, tandis que Frédéric Chopin, né à Zelazowa, en Pologne, le 22 février 1810, est un pur romantique. Il faisait partie -à Paris- du cénacle Liszt, Berlioz. En Allemagne, Schumann lui témoignait le plus vif enthousiasme. Enfant prodige, Chopin n'eut pas d'autre maître que la nature et des dons exceptionnels. Il mûrit rapidement et on peut affirmer que son style, formé jeune, ne varia plus à partir de vingt ans. Le charme de ses compositions, toutes pour le piano, réside dans une liberté de forme qu'ignoraient ses prédécesseurs, mais admise par nombre de romantiques. Il y ajouta une richesse harmonique, qui, jointe à un caractère poétique, explique le prestige de ses compositions. Nous avons de lui 2 concertos, 3 sonates, 4 Ballades, 1 Fantaisie, 12 Polonaises, 56 Mazurkas, 25 Préludes, 19 Nocturnes, 15 Valses, 4 Impromptus, etc. De santé assez précaire, Chopin devait peu à peu sentir les effets de la phtisie pulmonaire, qui le terrassa à l'âge de 39 ans. Il mourut à Paris le 17 novembre 1849.- De la Pologne, nous passerons facilement en Russie, où le ~~mouvement~~ musical ne commence à se dessiner qu'au début du XXe siècle ~~dernier~~. Et encore le genre italien, dans l'opéra surtout, a conservé un prestige que ~~rien ne semble pouvoir~~ arrête. Le fondateur de la musique russe, Michel Glinka (1804-1857), établit un art national, basé sur la mélodie populaire. Berlioz, Liszt, de nouveau, acclamèrent la vigueur de ses conceptions musicales. Son opéra, populaire en Russie, "La Vie pour le Tzar" et celui tiré d'un poème de Pouschkine "Rouslau et Ludmilla", forment ses titres de noblesse. Deux compositeurs succédèrent à Glinka, Antoine Rubinstein (1829-1894) et Pierre Tschaikowsky (1940-1893). Leur erreur fut de vouloir dégager l'art du moule national où l'avait coulé Glinka et se consacrer entièrement à l'exagération romantique. Les concertos, les huit symphonies de Rubinstein ne sont déjà plus joués, des sept symphonies de Tschaikowsky, la 6ème, écrite en 1893, intitulée "Symphonie pathétique" et la 5ème en ut mineur, sont encore exécutées. Ces deux musiciens ont été surpassés par un groupe de compositeurs russes connus sous le nom de "Groupe des Cinq". Ce furent Alexandre Borodine (1834-1887), primitivement médecin-militaire, Modeste Moussorgsky (1835-1881), Mily Balakirew (1837-1910), César Cui (1835) prof. d'art militaire, Nicolas Rimsky-Korsakow (1844-1908), d'abord au service de la marine. Ce qui caractérise les compositeurs russes est un mélange de pittoresque, de coloration remarquable, unis sur un fond classique, une forme pondérée et une volonté nettement marquée. L'orchestre de ces grands musiciens ne dépasse guère ~~l'orchestre~~ celui de Beethoven, et le nombre de leurs compositions est plutôt réduit. Borodine compte à son actif, deux symphonies, un poème symphonique "Dans les steppes de l'Asie centrale", des morceaux de piano, et un opéra "Le Prince Igor", terminé par Glazounow et Rinsky-Korsakow. Le plus intéressant des "Cinq" est bien Moussorgsky, génialement doué, et qui écrivait sans tenir compte d'aucune des données admises par les musiciens. Quelques oeuvres inexécutables, ont été remaniées et sont tantôt jouées dans l'une ou l'autre version, comme son célèbre opéra "Boris Godounow". Son oeuvre assez

seuls les événements tragiques en Russie

peu considérable, fut l'objet d'ardentes polémiques, on indique couramment Moussorgsky, comme étant l'inspirateur de Debussy et de ses partisans. César Cui semble le plus anodin des "Cinq". Ce professeur de fortifications militaires, était un amateur éclairé. Il défendit la cause de Schumann, Berlioz, Liszt, sans que sa valeur artistique personnelle mérite un plus long examen. Le mieux organisé, dans ce petit cénacle, est sans contredit Rimsky-Korsakow, professeur de composition au conservatoire de St Pétersbourg. Son rôle fut des plus actifs et le place en tête des musiciens russes. Son oeuvre est vaste, il écrivit comme opéras "La Pskovitaine", (1873) remaniée en 1894, "Snegoroutchka" (1882), "Mlada" (1893), "Sadko" (1897), etc. Trois symphonies, des poèmes symphoniques, suites et fantaisies pour orchestre, un quatuor à cordes, un concerto de piano et un grand nombre d'oeuvres pour chant, soli ou choeurs. Rimsky-Korsakow eut comme élève, Alexandre Glazounow, (1865), encore un protégé de Liszt, Glazounow fut professeur d'instrumentation au conservatoire de Pétrograd. Il composa sept symphonies, des tableaux symphoniques importants, de la musique de chambre et des oeuvres instrumentales de valeur. Tous ces auteurs, Moussorgsky excepté, ont encore des attaches avec les romantiques. Ils sont suivis d'une pléiade de jeunes forces, Alexandre Gretchaninow (1864), Antoine Arenski (1861-1906) Félix Blumenfeld (1863), Nicolas Tchérépine, (1873), Serge Rachmaninoff (1873) et le plus moderne Igor Stravinsky.

Ces derniers musiciens sont des modernes, mais le modernisme ayant des attaches avec le romantisme, il est difficile d'établir une démarcation exacte entre des époques si rapprochées. Ces frontières fictives présentent cependant des avantages, comme point de repère, mais elles ne sont jamais absolues. Tout au plus pourrions-nous noter des centres d'idées qui ont influencé d'autres générations. Si nous laissons les Italiens à eux-mêmes, car leur influence ne s'est guère répandue qu'en Orient, nous nous trouverons en présence de deux groupes importants, les Français et les Allemands. C'est chez eux qu'il faut chercher les affinités des autres nations. Les pays limitrophes de l'Allemagne lui ont beaucoup emprunté, la Scandinavie plus que n'importe qui. La Finlande, avec Oscar Mérikanto (1868), Robert Kajanus (1856) compositeur et artiste de valeur, Jean Sibélius (1865) influencé cependant par les tendances françaises, Armas Jaernefelt (1869), directeur du conservatoire D'Helsingfors, Erik Melartin (1875), dénote un terrain fécond dont les résultats sont déjà appréciés. Il y a peu à dire de la Suède, inféodée à l'Allemagne musicale. Citons Wilhelm Stenhammar (1871) pianiste, compositeur et chef d'orchestre, Tor Aulin (1866-1914), violoniste et compositeur, Emile Sjögreen (1853), organiste et auteur apprécié. En Norvège, les plus connus des romantiques sont Edouard Grieg (1843-1907), Johann Svendsen (1840-1911), Christian Sinding. Né en 1856, frère d'un peintre et d'un sculpteur célèbre, Sinding représente un type musical un peu rude, mais sain, quoique influencé par l'art wagnérien. Ses compositions sont instrumentales et vocales. Svendsen, plus souple, possède un bagage assez important en musique d'orchestre, de chambre, instrumentale et chorale. Il fut avant de devenir chef d'orchestre un remarquable violoniste. Ses oeuvres ont une forme bien définie et la sonorité de son orchestre est excellente. Grieg reste pourtant le plus populaire de ces trois musiciens norvégiens. Ce fut un de ses compatriotes Richard Nordraak, décédé à 24 ans, qui l'initia au charme de la mélodie populaire.

Grieg s'efforça, dès ce moment, de réagir contre l'art de Mendelssohn, alors à la mode dans le nord. Grieg voyagea passablement comme virtuose, visita nombre de capitales, connut Liszt à Rome, et récolta beaucoup d'honneurs de son vivant. Poésie, harmonie hardies, motifs populaire, joints à une forme parfaite, voilà qui explique le succès de sa musique, un peu négligée de nos jours. Ses oeuvres s'étendent à l'orchestre, les instruments individuels, le chant.

En Danemark le romantisme d'un Niels Gade (1817-1890) d'un Johann Hartmann (1805-1900) et de son fils Emile (1836-1898) a eu son importance. Gade, élève du compositeur de lieders Frédéric Weyse (1774-1842) fut appelé à Leipzig par Mendelssohn, auquel il succéda comme premier chef d'orchestre, il rentra à Copenhague lors de la guerre entre son pays et l'Allemagne en 1848. ~~Ses chœurs d'hommes ont encore une certaine vogue.~~ Johann Hartmann écrivit surtout des oeuvres lyriques entre autres de grands ballets (La Walkyrie), qui sont de véritables actions lyriques, mimée par une organisation unique au monde, le "ballet royal" du Théâtre de Copenhague. Les successeurs de ces romantiques un peu démodés, se nomment Carl Nielsen (1865) ~~jeune~~ compositeur vigoureux, dont une symphonie intitulée "Les quatre tempéraments" (colérique, nonchalent, mélancolique, sanguin") a une tendance très moderne, quoique encore basée sur l'harmonie verticale, (Accords, en opposition à l'harmonie horizontale ~~mélodique~~ polyphonique). Son drame biblique "Saul et David" écrit pour le théâtre, est un essai dans le genre de "Samson et Dalila" de St Saens. Beaucoup plus méridional se déclare le violoniste compositeur Fini Henriquès (1867). En continuant notre voyage par l'Angleterre, nous pourrons nous convaincre que la musique y a pris un développement énorme depuis un demi-siècle. Ses principaux représentants sont Alexandre Mackensie (1847) directeur de l'Académie royale de musique d'Edinbourg, auteur de pièces d'orchestre et de musique de chambre, Charles Stanford (1852) professeur à l'université de Cambridge, compositeur d'opéras, de symphonies, d'oeuvres chorales et instrumentales de grandes dimensions, Frédéric Cowen (1852) auteur de quatre opéras, six symphonies, et surtout de plusieurs centaines de mélodies, enfin le plus connu, Sir Edouard Elgar, anobli comme nombre de ses compatriotes pour sa valeur artistique. Presque tous les Anglais ont adopté une esthétique allemande que la guerre actuelle aura sans doute fait dévier. Elgar est subtout connu par ses oratorios "Le songe de Géronte (1900), "Lux et Christi" (1896), etc. Ses symphonies et autres morceaux d'orchestre sont fort répandus en Angleterre. Mais c'est en Belgique que nous trouverons une des figures les plus captivantes de la période qui nous préoccupe. César Franck, naquit à Liège le 10 décembre 1822, en plein épanouissement romantique et mourut à Paris le 9 novembre 1890. Il fit ses études au Conservatoire de Liège et de Paris (1837) et fixa sa résidence dans cette dernière ville. Quoique assez peu estimé au conservatoire de Paris, où il enseignait l'orgue, Franck n'en reste pas moins le chef d'une Ecole dont quelques élèves sont encore célèbres, Albéric Magnard (1865-1914), (plutôt élève de d'Indy), Ernest Chausson (1855-1899), Guy Ropartz (1864), Henry Duparc (1848), Arthur Coquard (1846-1890), Vincent d'Indy (1851). Franck fut avant tout organiste. On en retrouve des effets dans la plupart de ses oeuvres empreintes d'un sentiment profond, quasi religieux. La richesse de ses modulations -un peu excessive parfois- donnent une allure bien moderne à son

oeuvre. Celle-ci est principalement orchestrale. Ce sont les poèmes symphoniques "Les Bolides" (1876), "Le Chasseur maudit" (1883), "Les Djinns" (1884), une symphonie en ré (1889), de nombreuses pièces de piano, de chant, de musique de chambre, dont la sonate pour piano et violon, le quatuor et le quintett avec piano, sont de véritables chefs-d'oeuvres. Ses oratorios Ruth (1846), Rédemption (1872-1874), les Béatitudes (1880), Rébecca (1881), sont des oeuvres fortement pensées. L'orchestre de César Franck ignore les exagérations romantiques. Il ressemble à celui de Beethoven dont il ne dépasse pas le cadre. César Franck doit être considéré comme un des maîtres musiciens du XIXe siècle. Un pays voisin, l'Espagne, commence à reprendre une place longtemps négligée, parmi les nations musicales. Depuis la renaissance, il semble que seules, les danses espagnoles, aient servi l'art, au delà des Pyrénées. Aujourd'hui, Philippe Pedrell (1841-), Robert Chapi (1851-1909) (Opéras, zarzuelas) Thomas Bréton (1850,it.), Jéromino Jimenez (1854-it.), représentent l'élément post-romantique qui conduit aux modernes Isaac Albeniz (1861-1909), Henry Granados (1867-1915). Lorsque nous aurons constaté que l'Italie maintient ses traditions et semble à part quelques exceptions, ~~influencées plutôt par l'art allemand~~, Joseph Martucci (1856-1909), directeur du Conservatoire de Naples, pianiste, chef d'orchestre et compositeur, Léon Sinigaglia (1868), - ~~vouée à l'opéra réaliste~~, nous aurons complété notre voyage circulaire romantique. En Suisse, la musique a été longtemps neutre, sans caractère, ou influencée par l'un des grands centres étrangers, comme ce fut le cas pour Hans Huber (1852-1922), auteur de plusieurs symphonies, opéras, musique de chambre, ancien directeur du Conservatoire de Bâle, compositeur romantique fécond.

X vouées à l'opéra réaliste

Cette époque est encore mieux définie dans l'histoire du théâtre, car il faut reconnaître au romantisme une valeur, ne serait-ce que la valeur littéraire, descriptive et poétique, recherchés par tous ces musiciens. Au théâtre, l'union de la poésie et de la musique est plus difficile encore à réaliser, la plupart des compositeurs d'opéras se laissant conduire par le goût du public, au lieu de s'efforcer de lui imposer un art moins artificiel que celui demandé. Nous avons dit que le XVIIIème siècle fut le siècle de l'opéra, de l'opéra italien en particulier. Les principaux auteurs depuis lors à nos jours sont Gaspar Spontini (1774-1851), auteur de la "Vestale", Antoine Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), "Lucie de Lamernoor" (1835), son rival Vincent Bellini (1801-1835), "La Somambule" (1831), "La Norma" (1831), et Guiseppe Verdi (1813-1901). Tous ces musiciens occupent une place importante dans l'histoire de l'opéra, Spontini par son action personnelle tant à Paris qu'à Berlin, Rossini, Donizetti et Bellini, par la richesse mélodique de leurs oeuvres, Verdi par l'évolution d'un art qui se rapproche davantage du nôtre. De Rossini, citons le "Barbier de Séville" (1816), opéra-bouffe, "Otello" (1816), grand opéra "Guillaume Tell", écrit à Paris (1829) et une quantité d'autres ouvrages lyriques. Quant à Verdi, son art ne renonce pas à l'effet, au contraire, il conserve tout ce qui est théâtral et conventionnel sur la scène, mais avec des tendances musicales moins superficielles que ses contemporains. L'opéra de Verdi débuta dans la manière de Bellini pour prendre une forme plus personnelle dès le milieu du siècle, avec Rigoletto (1851) Aïda, commandé en 1871 pour l'inauguration de l'Opéra italien du Caire et payé 100.000 francs, Otello (1887), enfin

Falstaff (1892), où Verdi quitte le grand opéra traditionnel, pour la comédie musicale, influencé par l'art wagnérien. Les auteurs italiens modernes Pierre Mascagni (1863), dont l'opéra brutal et réaliste en un acte "Cavalleria Rusticana" (1890) fut le plus grand succès théâtral depuis Wagner, Giacomo Puccini (1858-1924) auteur de "La Bohême" (1897), "La Tosca" (1900), Mme Butterfly (1904), Umberto Giordano (1867) dans ses opéras, André Chénier (1896), Sibéria (1903), Ruggiero Léoncavallo (1858), Pagliacci (1892), nous prouve que le drame, dans ce qu'il offre de plus violent, reste le genre le plus accrédité en Italie. La passion y est exprimée par ses effets les plus expressifs et nous éloigne considérablement du romantisme poétique. Nous retrouvons celui-ci dans l'Allemagne du XIXème siècle, jusqu'à la guerre de 1870, époque à partir de laquelle les manifestations de l'impérialisme se sont introduites jusque dans l'art. Nous devons remonter au conteur-musicien Amédée Hoffmann (1778-1822), génie méconnu dont la variété de talents multiples, est pour nous confondre. La fantaisie paraît inépuisable chez lui. Obligé par les circonstances de faire de la critique musicale, il se dépeignit un jour sous le nom de Johannès Kreisler, nom qui inspira le "Kreisleriana" de Schumann. Ses opéras et comédies musicales ont toutes le caractère de l'esprit poétique et élevé de l'Allemagne de jadis. La même atmosphère se retrouve dans l'oeuvre du baron Carl-Maria de Weber (1786-1826) cousin par alliance de Mozart, et élève de Michel Haydn. La musique des opéras de Weber, le "Freischütz (1821), "Euryanthe" (1823), "Obéron" (1826), ont un charme qui n'est point encore évaporé, ~~mais spécialement d'Euryanthe. Weber passe pour le premier des romantiques~~ malgré la faiblesse des librettos. Wagner s'inspira de ces oeuvres, plus spécialement d'Euryanthe. Weber passe pour le premier des romantiques lyriques allemands, il est aussi l'auteur de morceaux de piano très appréciés. Nommons encore Henry Marschner (1795-1861) son opéra célèbre "Hans Heiling" (1833), précurseur également de Wagner, enfin le violoniste compositeur Louis Spohr (1784-1859), auteur de dix opéras, de musique de chambre et de soliste, dont l'activité fut extrêmement heureuse sans pour cela arriver à une réelle originalité. Une évolution parallèle se manifesta en ~~Autriche~~-Hongrie où Frédéric Smetana (1824-1884), partisan déclaré des grands romantiques, Berlioz, Liszt, occupa une place en vue dans la vie musicale. Ses opéras, dont le plus célèbre est "La Fiancée vendue" (1866) ses poèmes symphoniques, ses oeuvres de musique de chambre, le placent en tête des musiciens de la Bohême. Sa musique s'inspire du folk-lore[1] national, comme celle de son compatriote Antoine Dvorack (1841-1904), destiné au préalable à devenir boucher, mais qui préféra l'art du violon. Il atteignit les plus grands honneurs, grâce à sa grande persévérance et fut un des compositeurs les mieux inspirés (rythme et airs populaires) de la Bohême. Outre cinq symphonies, différents concertos, poèmes symphoniques, lieders et musique de chambre, ont contribué à propager son nom dans l'univers entier. Citons encore parmi les compositeurs jeunes tchèques, Zdenko Fibich, (1850-1900) avec ses opéras nationaux, ses poèmes symphoniques, plusieurs ~~oeuvres employées par tous les musicien~~ centaines de pièces pour piano, etc. En regardant de près les sources employées

1) folk = peuple, lore = science.

par tous ces musiciens, nous serons surpris de leur diversité, tantôt elles se trouvent dans la tradition (musique du passé), tantôt dans le pittoresque de la nature (peinture), tantôt dans la littérature (musique à programme), tantôt dans le sentiment personnel (imagination). De nombreux musiciens essayent parfois d'intervertir complètement les genres de musique, faisant d'un oratorio un opéra, et d'un opéra une oeuvre de concert. Cette erreur de principe, nous la voyons se réaliser au théâtre, avec une netteté plus grande encore qu'au concert. Les essais de drames bibliques, peuvent réussir dans une atmosphère populaire, mais non dans une salle où sont réunis tous les attributs du luxe. Le compositeur belge et ancien directeur du conservatoire de Bruxelles, Edgar Tinel (1854-1912) en écrivant sa légende musicale "Katérina", en fit l'expérience. Cette lutte du monde païen et chrétien avait sa place indiquée dans une oeuvre d'Eglise. Nous pourrions citer dans cet ordre d'idée, le drame "Salomé" de Richard Strauss, mieux composé au point de vue scénique, Marie-Madeleine de Massenet, "Samson et Dalila" de St Saens, etc. N'est pas homme de théâtre, qui veut, et si on peut acquérir un certain métier dans ce domaine, les dons naturels sont plus nécessaires encore. Cela explique que toute oeuvre scénique de François Gevaert, directeur du conservatoire de Bruxelles, (1828-1908), soit aujourd'hui oubliée. Cet érudit survivra par un gros ouvrage intitulé "La Musique dans l'antiquité". Gevaert fut mêlé à la période romantique, les oeuvres de cette époque préparèrent un genre mis en valeur par Jean Blockx (1851-1912), d'Anvers dans un drame lyrique "Princesse d'Auberge", et Paul Gilson (Bruxelles) (1865), dans une féerie "Princesse de Soleil". Mais le plus puissant des auteurs flamands romantiques, fut sans conteste Peter Benoit, d'Anvers (1834-1901). Ses opéras, ses oratorios, tous ses écrits, sont consacrés au style flamand dont il fut un des meilleurs représentants. Les néo-romantiques sont plus nombreux en France, où le théâtre conserve son prestige tout puissant. Nous ne pouvoms appeler Charles Gounod (1818-1893) "Faust" (1859), Jules Massenet (1842-1912) des néos ou des romantiques tout court. Ce furent deux personnalités qui vivront à l'instar d'un Rossini. Plus intéressants sont Georges Bizet (1838-1875), auteur de l'Arlésienne et de Carmen (1875) Alexis Chabrier (1841-1894) Gwendoline (1886), Alfred Bruneau (1857) dans ses traductions lyriques des drames réalistes de Zola, "Le Rêve", "l'attaque du Moulin", "Messidor", "l'ouragan", Edouard Lalo (1823-1892), auteur symphonique et lyrique "Le Roi d'Ys" (1888) Louis Reyer (1823-1909) Sigurd (1872), Salambo (1890), Gustave Charpentier (1860) avec son roman-musical "Louise", Xaxier Leroux (1863-1919), "Le Chemineau" (190Y) etc. En Suisse, Gustave Doret (1866) a tenté de créer, sur la coupe du drame de Mascagni, un genre lyrique avec "Les Armaillis", tandis que Emile Jacques, appelé Jacques Dalcroze (1865) a conservé dans le "Bonhomme Jadis", un peu de cet humour qui est le meilleur fond de son talent et qu'il acquit durant sa première jeunesse écoulée à Vienne. Mais un art national n'existe pas en Suisse et il nous est difficile d'éviter les influences étrangères. Un pays qui a conservé un genre particulier, est l'Espagne avec ses petits drames la plupart en un acte, nommés "Zarzuelas", sans grande portée artistique, mais populaires autant qu'innombrables. Citons les auteurs de zarzuelas, François Barbieri (1823-1894), Pascal Arrieta (1823-1894), Joaquim Gaztambide (1822-1870).

ROMANTIQUES (Suite)

****

(Musique de chambre, lied.)

* * *

Nous appelons de nos jours "musique de chambre" des compositions exécutées pour un petit groupe de musiciens formé en trios, quatuors, quintettes, etc. Le mot "chambre" désignait, aux XVIème et XVIIème siècles, toute musique en dehors de l'Eglise, donc en chambre. C'était soit de la musique vocale ou instrumentale, sans que le nombre des instrumentistes fut limité. Cette musique de chambre primitive a donné naissance à la musique d'orchestre, dont le style est moins châtié, moins sévère, où la sonorité tient un rôle moins considérable. La musique de chambre formait un cadre trop étroit pour permettre aux romantiques de s'y déployer à l'aise. Ni Berlioz, ni Liszt, n'ont abordé ce genre intime de l'art. Par contre, presque tous les autres romantiques ont écrit de la musique de chambre avec plus ou moins de bonheur. Il n'ont fait que suivre la voie tracée par les classiques, en ce qui concerne le matériel instrumental, mais avec une prédominance du piano, se réservant en outre de s'émanciper des formules employées par leurs prédécesseurs. Le trio comprend généralement un piano, un violon, un violoncelle, le quatuor 2 violons, un alto, un violoncelle. A côté de la musique de chambre, on peut placer la "chanson", le "lied", autre forme si pure de la musique. Il faut en rechercher l'origine dans les chansons des trouvères. Simple de forme, la chanson se perfectionna dès le XVIème siècle, lors que le style en imitation s'introduisit dans toute la musique. Les chansonniers se comptèrent par centaines, et leurs oeuvres par milliers. Nous appelons de préférence "chanson", une petite pièce de caractère spontané, populaire laissant au mot "lied", une valeur plus intense, parfois intellectuelle ou dramatique. Le "lied" nous conduira en Allemagne, où ce sera de nouveau un poète, qui donnera à la musique une vie nouvelle. Le plus grand des poètes lyriques, Goethe, quoique n'entendant pas grand'chose à la musique, fut en quelque sorte le rénovateur de la composition vocale. Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Carl Loewe, Robert Franz, Liszt, Brahms, Hugo Wolff, se sont inspirés des poèmes de Goethe. Le premier qui sentit la musicalité de l'auteur de Faust, fut une nature avisée de musicien, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) dont il nous reste environ 130 odes, ballades et lieder. Reichardt est le précurseur du plus parfait des compositeurs de lieder, trop peu connus de Haydn, de Weber et de Beethoven. L'auteur des neuf symphonies écrivit près de 200 lieder de tous genres, parfois anodins, pour s'élever aussi aux plus hauts sommets. Les premiers lieder de Weber, furent composés à Vienne, sous les influences de la vie d'étudiant. Nommé intendant du duc de Wurtemberg, à Karlsruhe, puis secrétaire du prince Louis à Stuttgart, Weber écrivit alors quelques-uns de ces courts chefs-d'oeuvres, dont "La petite Rose" qu'aucun Allemand n'ignore. Les six années passées en qualité de chef d'orchestre à l'opéra de Prague virent éclore le cycle de lieder "Lyre et Glaive". Weber se fixa définitivement à Dresde, où il fut chargé par le roi de Saxe, de diriger le nouvel opéra allemand. Ce compositeur écrivait avec une aisance remarquable jusqu'à six lieder par jour, ce sont tantôt des courtes impressions de quelques mesures, tantôt il compose sur un texte en patois, ou bien ce sont des éclats de joie, des plaisanteries, alliées à un sentiment prononcé du pittoresque. La valeur des cinq à six cents lieder de We-

Franz Schubert nous atteint

-ber, réside presque entièrement dans la partie chantée, tandis que ses successeurs Schubert et Schumann, donnèrent une importance nouvelle à l'accompagnement. C'est certainement dans le lied de Franz Schubert (1797-1828) Vienne 1) se spécialisa. Quoique décédé à 31 ans, Schubert eut le temps d'écrire nombre d'opéras, de symphonies, de la musique de chambre et des oeuvres instrumentales. Un de ses principaux lied "Le roi des Aulnes" fut composé à 19 ans. Schubert était une nature solitaire, délicate, un peu renfermée, qui écrivait un jour ces paroles : "La douleur aiguise l'intelligence et fortifie l'âme, la joie, au contraire, rend égoïste et frivole." -Habitant Vienne, comme Beethoven, il voyait parfois celui-ci au restaurant où ils prenaient tous deux leurs repas, mais Schubert se contentait d'admirer de loin le grand homme, n'osant aborder son idole. Ils moururent à une année de distance, et les deux tombes sont aujourd'hui voisines. Schubert, à côté d'innombrables mélodies, possède plusieurs cycles de chants "La belle meunière" et le "Voyage d'Hiver", sujets que Robert Schumann traduisit à son tour en musique, sous ce titre "Amours de poète". Nous sommes en pleine crise romantique, l'auteur des vers n'étant autre que Henri Heine, plus lyrique que le poète de Schubert, Wilhelm Müller. Les vers de celui-ci sont plus spontanés, les autres plus amers et plus désenchantés. Tandis que les héros de Muller-Schubert sont un meunier et un voyageur (sentiment du pittoresque) ceux de Heine-Schumann sont condensés en un seul : un poète malheureux. Les accompagnements de Schumann pour ce cycle de seize chants tirés de l'Intermezzo de Heine, sont de véritables commentaires musicaux. Les lieder compris sous le nom de "La vie d'une femme", ceux de "Mignon", (inspirés d'un texte de Goethe), ne sont pas moins importants. La voie tracée par Schumann fut poursuivie par Peter Cornélius (1824-1874), ami de Liszt, de Berlioz, et dont les lieder offrent matière à réflexion. Son compatriote Carl Loewe (1796-1869), étudiant en théologie, est considéré comme le créateur de la "ballade" qui est loin de l'ancienne chanson dansée -en italien ballatta-, Loewe trouva encore chez Goethe la source de son inspiration, il vit dans la ballade un élément plus épique que dans le lied habituel. A côté de Cornélius et de Loewe, il convient de placer Robert Franz (1815-1892) compositeur délicat et musicien intéressant, Adolphe Jensen (1837-1879) nommé parfois le successeur de Schumann, enfin Hugo Wolff, dont l'existence ne fut qu'un long calvaire, jusqu'au jour où il mourut dans une maison de santé, en 1903. Il naquit en 1860 et commença par vivre sans abri, dormant sur le banc d'un parc public, s'initiant à l'art musical à défaut de pain à manger. Quelques artistes s'intéressèrent à son sort, mais Hugo Wolff ayant pris parti contre Brahms, alors tout puissant, retomba dans la misère. Ses chants sont âpres, formant des séries assez importantes de pièces musicales qui tiennent autant de la déclamation que du chant. C'est dans ce même ordre d'idées que furent écrits les lieder du compositeur russe Moussorgski, dont les "Chansons et danses de la mort", ainsi que les sept mélodies sur un texte de lui-même "La chambre d'Enfants", ont une intensité douloureuse et tragique, incomparable. Les pays scandinaves ont également conservé le culte de la chanson. Grieg a le mieux vulgarisé le lied en pays scandinave. Nous avons de lui plus de cent chansons séparées ou en forme de suites. Le compositeur de lieder le plus populaire en Norvège, avec Grieg, fut Halfdan Kjérulf (1815-1868). Le besoin de chanter est si naturel que cette forme mélodique se retrouve jusqu'en Islande, où certaines chansons ont conservé une origine reculée. En France, nous trouverons une production

1) confondu parfois avec le violoniste Franz Schubert (1808-1878).

extraordinaire de chansons. Ce n'est plus l'esprit des compositeurs de la Renaissance qui prévaut, mais un caractère méditatif, dont César Frank est le meilleur représentant. Parfois, ses disciples ont exagéré les effets de la méditation en tombant dans un état d'amertume qui n'est pas le principal attrait du lied. Leur mérite réside dans une union sincère du poème et de la musique, ce qui n'est plus le cas dans le clan purement mélodique, des Massenet et de ses ~~admirateurs~~. disciples.

En Suisse, le lied est mieux compris, conservant avec Gustave Doret la poésie qui nous appartient, avec Dalcroze, une vivacité d'un goût très savoureux.

APOTHEOSE DU ROMANTISME

Richard Wagner

* * *

Le dernier quart de siècle écoulé, a amené des modifications dans le classement des périodes musicales. Nous en prendrons comme preuve Richard Wagner, qui représentait jadis la musique de l'avenir, et qui rentre à présent dans celle du passé. Wagner fut une grande force, d'autant plus grande qu'elle est issue d'un ensemble personnel bien défini. Les ancêtres de Wagner ne présentaient aucun symptôme saillant, son grand-père simple fonctionnaire public, son père, greffier de police. Richard Wagner naquit à Leipzig, le 22 mai 1813. Il reçut une première éducation soignée, montrant de bonne heure des tendances marquées pour la poésie. Un jour, il entendit, dans les célèbres concerts du Gewandhaus, les symphonies de Beethoven. Ce fut une révélation qui le décida -Wagner atteignait ses quinze ans- à devenir musicien. Ses études artistiques marchèrent d'abord de pair avec son inscription à l'université de Leipzig. Ses débuts de compositeur dans quelques oeuvres instrumentales, ne marquèrent aucune tendance intéressante. A 21 ans, il entra dans le mouvement musical, comme chef d'orchestre, au théâtre de Magdebourg, se maria peu après, devint chef d'orchestre au théâtre de Koenigsberg, passa deux années (1837-1839) à Riga, où il dirigeait, en plus de l'orchestre du théâtre, celui des concerts d'abonnement. Mais toutes ces entreprises durent fermer leurs portes à tour de rôle. Wagner s'embarqua alors avec sa femme pour Londres et Paris, dut faire une besogne avilissante, arrangements de musique médiocre pour divers instruments, chronique de journaux, etc., uniquement pour pouvoir vivre. A Riga, Wagner avait déjà commencé son opéra "Rienzi" et à Paris son "Vaisseau Fantôme" marqua le point de départ du "wagnérisme", avec ses partisans enthousiastes et ses détracteurs acharnés. Dresde fut une période active pour Wagner, son opéra "Tannhäuser" fut présenté au public en 1845 et il s'occupait déjà de ses autres drames musicaux. En idéaliste sincère, Wagner rêva de transformer le théâtre de Dresde et la ville elle-même, en une cité musicale parfaite. Sa volonté se buta à des obstacles de plus en plus nombreux, finalement, il en vint à considérer l'état général de la société, comme responsable de ses échecs. La révolution qui avait éclaté en 1848, à Paris, avait gagné l'Allemagne. Un révolutionnaire russe Bakounine, en prédisant à Wagner la régénération du monde par la musique, l'acquit à ses idées, et lorsque Bakounine, fut arrêté, condamné à mort, Wagner menacé à son tour, se réfugia en Suisse, à

Zurich. Ce fut la période reposante et de travaux, non seulement musicaux mais aussi littéraires. Il était soutenu par de nombreux admirateurs, par Liszt qui s'était pour ainsi dire voué à Wagner. Ce fut aussi à cette époque que Hans de Bülow, renonçant à la carrière du droit, vint à Zurich, s'imprégnier du génie wagnérien. En 1861, Tannhäuser fut monté à l'opéra de Paris et souleva de telles clameurs qu'il fallut, malgré l'ordre de l'empereur, retirer l'ouvrage. C'était le troisième séjour de Wagner en France. Son échec lui rouvrit les frontières allemandes, et grâce à une amnistie, il put rentrer dans sa patrie, toujours à la recherche de son temple idéal qu'il devait élever un jour, à Bayreuth. Avant de parvenir à ce sommet, que de luttes à soutenir. Le voici après le désastre de Paris, à Vienne. Son drame "Tristan et Yseult" entre en répétition, jusqu'au moment où l'opposition en diffère l'exécution. Enfin en 1864, lorsque le roi de Bavières, Louis II s'éprend du maître d'une admiration sans borne, Wagner croit atteindre le but désiré. Il part pour Munich, résidence du roi, y reçoit une villa des mains royales, se prépare à transformer la ville, avec son élève Hans de Bülow, en un centre musical modèle, assiste en 1865 à la première de "Tristan et Yseult" qui tombe à la suite d'intrigues nouvelles. Wagner revient en Suisse, se fixe près de Lucerne, à Triebschen, mais ce ne fut qu'en 1871, qu'il s'installa à Bayreuth où il établit son temple d'art, le théâtre modèle, servant uniquement aux représentations de ses drames. Cet achèvement de son idéal avait exigé un effort de volonté formidable, aussi Wagner, qui se dépensait sans compter, dut-il quitter dans la mauvaise saison, la froide Allemagne, pour un climat moins rigoureux. Il montrait une prédilection pour Venise, où il habitait un ancien palais sur le Grand Canal. Ce fut là qu'il mourut le 13 février 1883, âgé de 70 ans. Quelques jours plus tard, sa dépouille mortelle fut ramenée à Bayreuth.

LE POETE ET LE MUSICIEN.

Wagner musicien et poète, a remué un monde d'idées, dont nous donnerons quelques aperçus. L'art est trop souvent, considéré sous un aspect superficiel et frivole, pour ne pas insister sur sa portée réelle lorsque l'occasion s'en présente. C'est dans ce sens que Wagner, dont toute l'oeuvre tient du domaine lyrique, n'a vu dans le théâtre, qu'une occasion de renouer des liens avec un idéal lointain, à une époque où la scène n'était pas uniquement un miroir reflétant les petits côtés de l'humanité, mais où elle servait de piédestal à la pensée dans ses aspirations les plus élevées. Dans la Grèce ancienne, le théâtre occupait une place importante dans les offices religieux, c'était aussi un temple d'art que Wagner voulut élever à la musique. Considérons les matériaux qui constituent le wagnérisme, avant de parler de la maison qui les abrita. Wagner s'était fait son propre librettiste. Doué d'une imagination ardente et d'une culture étandue, il chercha toujours le grand côté des choses, à réaliser des idées générales, c'est-à-dire à faire vivre dans ses oeuvres des symboles qui embrassent l'univers entier. Là aussi, Wagner renouvelle l'antiquité remontant à l'époque fabuleuse où l'homme primitif, en face du spectacle de la nature, traduit ses impressions par des fictions. Ces légendes, ces mythes, ces voix de la conscience universelle, Wagner les a exploités avec une rare vigueur

et une audace qui ont paru longtemps une hérésie. Un de ses admirateurs, le compositeur Cornélius, disait de lui :"Wagner a écouté l'oiseau dans la forêt, la jeune fille au rouet, le berger jouant du chalumeau, le matelot à son bord, le bourgeois à l'église, au travail, aux fêtes". A cette auscultation de l'âme populaire, nous ajouterons ses conversations avec ses voix mystérieuses de la nature, puisqu'il a chanté la magie du feu, les rythmes multiples de l'eau, les frémissements du vent, les secrets de la terre, le frisson du sable sous l'éclat du soleil. Enfin pour compléter l'énumération des sources poétiques de son oeuvre, sa connaissance profonde des passions humaines, bonnes ou mauvaises, donne une vie intense au monde de sentiments qu'il a sans cesse devant et en lui. Cet immense matériel a été traduit en une langue singulièrement imagée, parfois un peu congestionnée, mais puissante et évocatrice. Sa versification est assez libre et certainement, s'il demeure allemand par la forme, il appartient à l'humanité entière au même titre que l'Anglais Schakespeare ou l'Espagnol Caldéron. Un Allemand goûtera sans doute mieux que nous, un passage comme celui-ci :

Ach, wie bin ich so müd und mat!

qui donne, traduit en français :

Ah! que je suis fatigué et las!

Le rythme, l'expression du vers, font totalement défaut en français. En un mot, la versification wagnérienne est d'ordre plutôt musicale que poétique. L'allitération -retour de certains groupes de lettres- est un des systèmes, cher à l'auteur. Dans le premier des opéras, encore joué de nos jours, "Rienzi", le poète malgré l'envolé du sujet, ne fait que se complaire au genre à la mode, l'opéra de Spontini. Rienzi, héros romain du XIVe siècle, avide de liberté, formant un sujet conforme aux opinions révolutionnaires de Wagner. Le libretto est composé d'airs, de duos, de trios, de tout ce qui rentrait dans le goût du public. Le "Vaisseau Fantôme" rompt déjà avec cette tradition. Les effets extérieurs y sont moins apparents, le mysticisme wagnérien commence à poindre, la fatalité, la libération de l'esclavage terrestre par l'au-dela, ce sont des idées ~~nou~~ ~~velles~~ que nous retrouverons dans chacun des drames wagnériens. A ce vaste"poème de l'océan" qu'est le "Vaisseau Fantôme", succéda "Tannhäuser", un chevalier poète, dont les aventures datent du 13e siècle et qui inspira Henri Heine, ainsi que le romancier Ludwig Tieck. Wagner en a tracé un vigoureux portrait. Son opéra "Lohengrin" nous conduit mieux que "Tannhäuser", dans le monde symbolique. Lohengrin représente en quelque sorte un génie supérieur étouffé par la réalité terrestre. Le libretto s'éloigne de plus en plus de la coupe habituelle de l'opéra. Tandis que dans le "Tannhäuser" Wagner sacrifiait encore au goût du jour, en écrivant un ballet, il renonça, avec "Lohengrin", aux concessions. Tout devint action et vie. La foule ne se contente plus de chanter, elle s'agite et circule comme une foule véritable. Mais déjà, d'autres sujets de drames, hantaient, avec Lohengrin, son esprit novateur. Après différents essais plus ou moins heureux, il écrivit l'anneau de Nibelung, vaste composition formée de quatre drames, "l'Or du Rhin", qui en forme le prologue, la "walkyrie", "Siegfried" et le "Crépuscule des Dieux". Cet énorme ensemble qui mit près de trente ans à être réalisé, tellement le surnaturel en rendait l'exécution impossible. Les dieux, les hommes, les personnages des fables -géants, nains, sirènes, etc.- les forces

de la nature, les passions, forment un tout d'une puissance vraiment fabuleuse. Entre temps, Wagner avait écrit le texte de "Tristan et Yseult" d'après une légende sur les origines de laquelle les avis sont encore partagés. Des sources existent en France, en Angleterre, en pays scnadinaves, en Allemagne. De gracieuse qu'elle est en France, cette douce légende est devenue avec le poète allemand Gottfried de Strassbourg (13e siècle) dont Wagner s'inspira, un drame passionnel de proportions énormes. On reste étonné de voir le même auteur, écrire avec le même bonheur, une comédie musicale, "Les maîtres chanteurs" dont les personnages principaux et les faits se rapportent à des épisodes historiques de la vie allemande. La figure centrale, celle du maître cordonnier Hans Sachs, était populaire au 16e siècle. Wagner raille tous ces artisans -Hans Sachs excepté- qui s'imaginent façonner l'art comme un article commercial. Pour avoir quitté un instant les sphères du mystère, nous allons y retourner plus profondément que jamais, avec "Parsifal", testament artistique et poétique du maître. Nous y retrouverons bien, comme dans Tannhäuser, des idées identiques, la lutte entre le Bien et le Mal, l'Idéal et la Matière, mais présentée sur une forme quasi divine.

L'art musical de Wagner dénote également une ascension que nous venons de relever dans ses poèmes. Cette évolution était nécessaire, puisque nous ~~[illegible]~~ avons vu, entre Beethoven et Wagner, se dresser la musique facile de Rossini, triomphant sur toutes les scènes de l'Europe, Wagner, en étudiant les grandes symphonies de Beethoven, y trouvait matière à des interprétations littéraires et dramatiques. La voie lui était donc nettement tracée, en adoptant la symphonie de Beethoven pour faire parler les personnages de ses formidables drames. C'est-à-dire qu'il a adopté de préférence l'écriture horizontale et la polyphonie avec une persistance ininterrompue, depuis le "Vaisseau Fantôme". Les mélodies s'enchevêtrent, se croisent, se superposent avec bonheur, non seulement pour produire du bruit musical, mais aussi par raison psycologique. En effet, chacun de ses personnages, de même que les situations en cours, sont traduits à l'orchestre par un motif spécial, nommé le "motif conducteur" leitmotiv.

L'exagération de ce système conduit l'auteur à rendre l'audition de l'Anneau du Nibelung, parfois pénible, mais on ne peut aussi renoncer à vouloir suivre les motifs, et à n'écouter que la musique, car l'orchestre de Wagner sonne admirablement. S'il débute dans sa jeunesse en imitant des musiciens à la mode, il se place déjà au-dessus d'eux, -dès Rienzi- par l'extraordinaire sonorité de la masse instrumentale. Peu à peu, il développa les différentes familles de l'orchestre, divisa les cordes en plusieurs parties, compléta certains registres, créa en somme le grand orchestre moderne qui n'a guère été développé depuis lors, que dans le sens de la quantité. Dans le traitement des voix, Wagner a voulu réagir, avec son habituelle audace, contre la mélodie chantée. Pour lui la voix est un instrument, dont il faut respecter jusqu'à un certain degré la nature, quitte à lui confier de véritables casse-cou, qui n'ont pas été des moindres obstacles à la diffusion de ses oeuvres. Il faut reconnaître aussi que la voix arrive avec diffilcuté à lutter contre toutes les forces déchaînées d'un orchestre de plus de cent musiciens, sauf à Bayreuth, où la situation est rendue moins dangereuse, grâce à la conception wagnérienne de l'orchestre invisible, en partie enfoui sous la scène. Ceci nous mène à parler de ce temple élevé à la consécration de son idéal, où toutes les ressources de l'architecture, de

la lumière, du décor, sont mises à contribution. En effet, les premières représentations modèles de l'Anneau du Nibelung et de Parsifal, eurent lieu à Bayreuth. La première exécution de "Rienzi", avait eu lieu à Dresde, en 1842, le Vaisseau Fantôme, l'année suivante dans la même ville, ainsi que "Tannhäuser" en 1845. Liszt fit représenter "Lohengrin" à Weimar en 1850. "Tristan et Yseult" fut donné à Munich, et contribuèrent à créer un mouvement généreux en faveur de l'entreprise de Bayreuth. En 1872, eut lieu la pose de la première pierre. La ville accorda gratuitement le terrain nécessaire et les fonds pour l'achèvenement -plus d'un million- furent réunis, non sans peine, permettant de donner, en 1876 devant l'Empereur Guillaume Ier qui n'aimait pourtant que la musique militaire, les premières représentations du cycle complet de l'Anneau du Nibelung" et plus tard, en 1882, de "Parsifal". L'idée de Wagner en élevant son théâtre, était de glorifier, d'une façon générale, l'art allemand, point de vue sensiblement diminué par ses héritiers qui n'ont voulu le consacrer qu'aux oeuvres du maître. La salle est disposée en éventail, sans galeries ni loges sur les côtés, il s'en trouve une série au fond du théâtre, pour les princes et les invités de marque, et une galerie au-dessus pour le personnel. De cette façon, l'accoustique de la salle est excellente, car chaque place est bonne, il y en a 1.500 en tout. L'orchestre, en contre bas, ne fait que prolonger les gradins de la salle, il descend jusque sous la scène, et n'est séparé du public que par une paroi surplombant l'orchestre. De cette façon, la sonorité formidable de l'orchestre wagnérien est considérablement atténuée et parvient aux auditeurs, avec un moelleux qu'on ne trouve qu'à Bayreuth. Durant la belle période de ce théâtre, les premiers musiciens de l'Allemagne collaboraient à ces représentations modèles. L'orchestre complet comprend 125 artistes. Certaines oeuvres exigeaient un personnel de 600 personnages. On se représente par là le travail gigantesque nécessité par les drames wagnériens. Les décors, faits sur les indications de Wagner, ne visent pas à l'effet, mais contribuent à créer l'atmosphère de vérité et de grand art, recherché par le maître. L'immense scène, plus grande que la salle, possède une machinerie pratique sans cependant présenter d'innovation réelle.

EPOQUE MODERNE

Le manque de recul qui nous empêche de juger l'époque moderne avec autant de précision que les périodes précédentes, nous laissera cependant quelques aperçus de valeur. Parmi les modernes qui tiennent encore au passé et qu'on nomme parfois les néo-romantiques, citons Richard Strauss, Gustave Mahler, Vincent d'Indy, puis parmi les néo-classiques, Debussy, Dukas, Reger. Le conflit artistique mondial se réduit en somme à une opposition franco-allemande. Jusqu'au moment de la guerre 1870, L'Allemagne était certainement victorieuse, dans ce domaine, comme dans le domaine commercial et militaire. Cela tient au fait que les compositeurs allemands, sans rompre absolument avec le passé, se contentait d'amplifier les traditions sans les bouleverser de fond en comble. L'effet obtenu par des masses instrumentales compactes, est certain ; une sorte de brutalité dans la conduite des éléments sonores, ajoutant son poids à cette impression de force. La volonté s'y trouve à chaque page, subjugant l'auditeur étourdi par une puissance qui apportait beaucoup de bruit, mais contenait peu de matériel nouveau.

L'Allemagne -Reger excepté-, n'a guère réussi à se débarrasser de ses conceptions symboliques, philosophiques, littéraires ou pittoresques. Dans cette musique, il faut constamment chercher autre chose qu'un plaisir sonore, une "clef" est nécessaire pour nous initier à la véritable valeur de cette musique. Les races latines, qui si longtemps, avaient conservé le souci de la clarté et de la pureté du style, ont été, elles aussi, entraînées dans le tourbillon nébuleux du symbolisme. César Frank en est le dernier représentant, contre lequel, après Lalo, Chabrier, St Saens, et Fauré, Debussy et Dukas ont violemment réagi. Ce que ces derniers ont fait n'est pourtant pas définitif, leurs essais ne peuvent pas consacrer définitivement une époque, comme le firent Palestrina pour le contrepoint, Bach, Beethoven et Wagner pour des époques plus rapprochées. Nous assistons aujourd'hui à une lutte entre la mélodie phrase et le bruit sonore impressionniste. Ces essais, plus subtils que réels, s'efforcent de nous sortir des chemins connus, mais l'originalité ne s'acquiert pas comme dans un métier quelconque, l'originalité naît du génie auquel la nature a conféré une grâce spéciale. Et s'il est vrai que l'art a pour but de nous élever,il faut convenir que ce sentiment est légèrement trahi par les musiciens germaniques. L'émotion le sentiment -par exemple chez Richard Strauss- sont remplacés -nous voudrions dire par des "Succédanés"- par la force et la sentimentalité. Richard Strauss est animé d'une fantaisie extraordinaire et en cela, continue la tradition annoncée par Berlioz. Ni l'un ni l'autre n'émeuvent. Richard Strauss naquit à Munich, le 11 juin 1864. Ses premières oeuvres n'offrent, en fait d'originalité qu'une certaine dureté, voisine de la brusquerie. Son tempérament et sa maîtrise de l'orchestre, le disposèrent par la suite, à se montrer bien plus virtuose qu'artiste. Strauss n'appelle pas -il est vrai- ses oeuvres orchestrales, des "poèmes symphoniques", mais des "poèmes sonores". Pour l'auteur, il y a plus qu'une nuance entre ces deux déterminations, en fait de résultat, nous n'en trouvons aucune. Les sources littéraires de ces poèmes sonores et symphoniques, échappent si bien à l'attention, qu'on peut suivre à rebours les idées musicales évoquées par le musicien. La plupart de ses traductions sonores s'adaptent aussi bien à ceci qu'à celà. Après un essai de symphonie -resté manuscrit, en 1881, à dix-sept ans- Strauss compose en 1886 une Symphonie italienne" vigoureuse peinture de la vie mouvementée du peuple napolitain. Mais ses oeuvres marquantes débutent avec "Don Juan" en 1888, suivi de "Mort et transfiguration", "Les équipées de Till Eulenspiegel", "Ainsi parla Zarathoustra", "Don Quichotte", "Une vie de héros", "La Symphonie domestique", enfin ses drames lyriques "Salomé", "Electre" et une comédie musicale "Le Cavalier à la rose". Quoique continuant Berlioz, et Wagner, Strauss est une forte personnalité qui vise plus à l'effet qu'à soulever l'émotion. Ses procédés techniques orchestraux sont ceux du plus absolu des virtuoses, il ne dédaigne même pas l'emploi de certains trucs, qui s'ils font du bruit, ne sont pas toujours de la musique. Il excelle dans la description de scènes d'horreur et ne recule, au théâtre devant aucun excès. Son réalisme est d'une violence inouïe. Son écriture est polyphonique, son harmonisation extrêmement hardie, ses rythmes souvent superposés. A côté de cet art excessif, Gustave Mahler (1860-1911) a voulu continuer l'idée de la 9e symphonie de Beethoven, en transportant le drame dans l'orchestre de concert et en l'amplifiant considérablement. Son inspiration mélodique frise parfois la banalité, pour

ne pas dire la vulgarité, sauvé par la masse sonore qu'il met en mouvement. La pensée n'en reste pas moins pauvre. Mahler est cependant moins encombré de données littéraires ou philosophiques que Strauss. Ses sept symphonies s'écoutent sans fatigue et ont remporté les plus grands succès. Mahler était aussi un remarquable chef d'orchestre. Quant à prétendre que Mahler est le successeur de Beethoven, Strauss celui de Wagner et Max Reger celui de Bach, c'est là un simple effet d'orgueil démesuré. Fait caractéristique, ce seraient ces trois compositeurs juifs qui succéderaient à trois compositeurs chrétiens. Il est vrai qu'Anton Bruckner (1824-1896) compositeur fixé à Vienne où il fut le rival parfois heureux de Brahms, reprenait des traditions moins outrées. Tandis que Brahms écrivait sous l'effort de la volonté, Bruckner rechercha dans les procédés wagnériens, des aliments à son inspiration. Il commença à être connu du public vers la cinquantaine. Comma la plupart des organistes, Bruckner composa passablement de musique religieuse, mais ce sont ses huit symphonies qui décidèrent de sa renommée. A l'instar des musiciens cités plus haut, tout est colossal dans son orchestration. Nous avons cité Max Reger (1873-1911) tout à l'heure, son extrême labeur, la massivité de son inspiration, méritent le respect, ses oeuvres restent cependant éloignées de notre conception musicale, amis de la clarté. Cette écriture touffue, un manque absolu de naturel, rendent les oeuvres coulées dans des moules indéfinis, plus ingrates encore que celles consacrées par un titre tel que fugue, variations,etc.

Ce caractère d'ampleur relevé chez les Allemands, n'existe pas chez les Latins. Sous ce rapport on peut déclarer que Debussy a contrebattu non seulement les romantiques et leurs successeurs, mais surtout, a opposé à l'art allemand un art qui ne lui empruntait plus rien. Claude-Achille Debussy naquit à St Germain en Laye, le 22 août 1862 et mourut à Paris, du cancer, en mars 1918. Son père désirait le faire entrer dans la marine, mais il réussit néanmoins à passer les portes du Conservatoire de Paris, où il obtint un 2e prix de piano à 15 ans. Il partit pour la Russie, l'occasion se présenta souvent d'entendre les oeuvres des musiciens russes et aussi les exploits de tziganes dont la libre fantaisie devait le séduire. Rentré en France, Debussy obtint le "Prix de Rome", puis se lança résolumment dans la nouvelle voie qu'il s'était tracée. Il avait 30 ans lorsqu'il composa son premier poème symphonique "Prélude à l'Après-midi d'un Fauve", inspiré par un poème lyrique de l'auteur décadent Mallarmé, on éprouve quelque peine à trouver un sens à l'assemblage de mots disparates réunis par le poète. Il en va parfois de même chez Debussy qui -d'autre part- n'a pas toujours fait preuve de beaucoup de tact, en déclarant l'oeuvre de Wagner "faisandée" et l'art de César Franck, d'un mauvais goût achevé. Il y a cependant beaucoup de poésie dans l'art de Debussy et ses recherches de donner de l'unité à ses compositions, sans avoir recours à une phrase mélodique développée et travaillée en tout sens sont intéressantes. Il y est particulièrement bien parvenu dans une oeuvre lyrique "Pélléas et Mélisande". Quelques oeuvres symphoniques "Nocturnes", "La Mer", "Images", conservent, malgré un énorme appareil instrumental, une transparence bien éloignée de l'épaisse sonorité allemande. Un quatuor à cordes compte également parmi ses meilleures inspirations. Vincent d'Indy, dont nous avons déjà parlé, diffère sensiblement du précédent. C'est un intellectuel qui, malgré les combinaisons en quelque sorte géométriques de son architecture musicale est souvent intéressant et bien sonnant.

La puissance ne lui fait pas défaut, ce en quoi il est plus rapproché que Debussy, de l'art franckiste, et par là germanique. L'idée de son drame lyrique "Feroval" dont il écrivit également le poème, ressemble fort aux idées salvatrices des drames wagnériens. L'idéal en est élevé, la forme réfléchie. Ce sont là procédés de grand artiste, sinon de génie. D'Indy fit des études de droit, avant de se lancer dans la musique. Engagé volontaire durant la guerre de soixante-dix, il arriva, après un début comme timbalier dans l'orchestre Colone, à devenir chef d'école qui commande le respect. On peut comparer à des monuments musicaux, les grandes fresques symphoniques intitulées "La symphonie sur un thème montagnard", "Le chant de la cloche", sa trilogie de "Wallenstein", la "Symphonie en si b". D'Indy incline dans le sens de la symphonie dramatique, déjà émise par des musiciens allemands, car selon ses propres dires :"La musique symphonique, c'est de la musique dramatique, c'est vers la complication qu'elle évolue, l'élément dramatique s'est de plus en plus introduit dans la musique pure, en sorte que la forme y est, le plus souvent, absolument soumise aux péripéties d'une véritable action." C'est là la donnée de la musique dite "à programme", genre que nous qualifierons d'artificiel et d'un art secondaire.

Ces quelques considérations prouvent à l'évidence que l'art musical moderne a changé l'idéal du passé, qu'il vise moins à émouvoir qu'à toucher nos facultés d'analyse. Au point de vue de notre cours est, par contre, de rigueur. Quoique en majeure partie historique, le côté esthétique a été effleuré à l'occasion. L'esthétique est d'habitude présentée comme étant la théorie du Beau? terme qui varie selon les races, les climats, les saisons, le caprice des hommes? Les définitions absolues dans ces domaines concrets de l'esprit sont impossibles. Il est certain qu'on peut apercevoir les effets du beau sous deux aspects différents, le Beau selon la nature, selon notre sentiment personnel, selon l'impression du moment, et le Beau créé par le génie de l'homme, atteint par une culture lente et graduée, en corrélation avec le Beau selon la nature. En musique, l'esthétique a à examiner deux problèmes, celui de la sensation, celui de l'émotion. La sensation a des relations avec les agents physiques qui sont à la base de nos sensations, c'est ce qu'on appelle la psycho-physique, d'autre part, les sensations primitives (odorat, toucher, ouïe, vue) provoquent en nous des perceptions complexes, c'est ce qu'on nomme la psycho-psycologie. L'origine des idées émane de ces sources et nous montre l'esthétique comme une véritable science analytique. L'histoire vise un rôle qui nous est plus accessible, celui de contrôler les faits, de coordonner les matériaux épars, et de narrer les évolutions d'un sujet, à travers les siècles. Nous pourrons -en jetant un regard en arrière- nous rendre compte de la marche de l'art musical depuis les temps les plus reculés, ses bégaiements, ses hésitations, sa progression, puis nous classerons en quelques grandes époques, les étapes les plus marquantes de la musique. C'est ce que nous avons cherché à faire dans ce cours sur l'Histoire de la Musique.

Frank CHOISY.