Table des matières

LIGUE GRÉCO - SUISSE
«JEAN G. EYNARD»
ATHÈNES

Athènes, le ..... 19....

Monsieur,

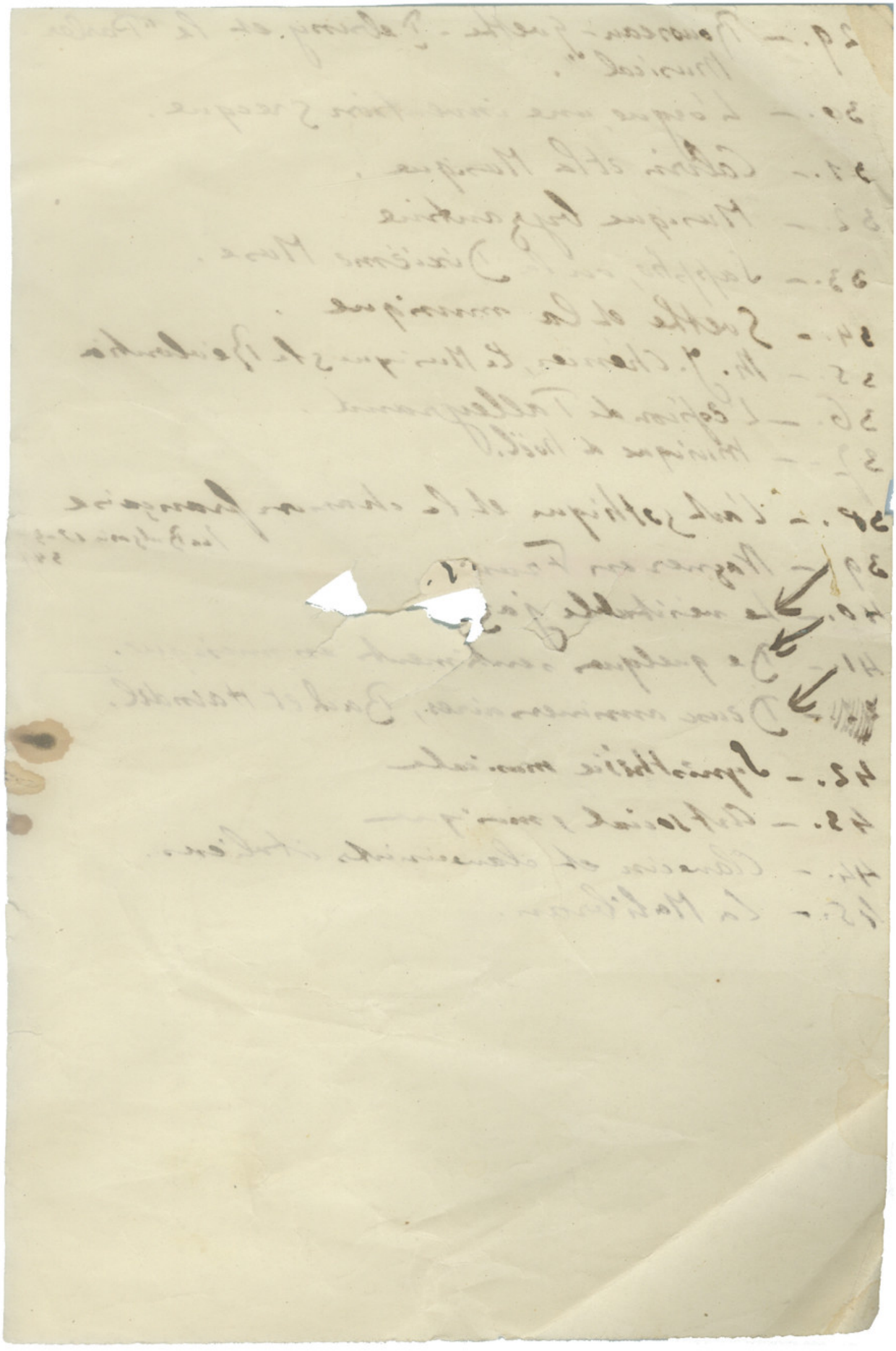
Nous venons, par la présente, vous demander de bien vouloir adhérer comme Membre de la Ligue Gréco—Suisse, afin que celle-ci par son grand nombre de Membres puisse atteindre tout son développement.

Ci-joint, vous trouverez un Bulletin d'Adhésion que vous voudrez bien remplir et retourner à l'adresse Boite Postale No 34, Athènes.

En vons remerciant d'avance pour la collaboration que vous tiendrez vous aussi à accorder à notre Ligue en qualité de Membre, nous vous présentons, Monsieur, nos salutations distinguées.

LE COMITÉ.

29. — Rousseau - Goethe - Debussy et le "Parler-Musical".
30. — L'orgue, une invention grecque.
31. — Calvin et la Musique.
32. — Musique byzantine
33. — Sappho, ou la Dixième Muse.
34. — Goethe et la musique.
35. — M. J. Chénier, la Musique et la Révolution
36. — L'espion de Talleyrand.
37. — Musique de Noël.
38. — L'art gothique et la chanson française
(La Bibliothèque 10-5-341)
39. — ~~Wagner en France~~.
40. — Le véritable jazz
41. — De quelques sentiments en musique.
— Deux anniversaires, Bach et Haendel.
42. — Synesthésie musicale
43. — Art social, musique
44. — Clavecin et clavecinistes italiens.
45. — La Malibran.



Parlons musique.

par

Franz Choisy

Un volume ~~XXX~~ traitant une quarantaine de questions musicales, artistiques et esthétiques, dont la moitié concernent la Suisse. Publié par Kaufmann, Athénis.

Prix de souscription+ 5 francs

Prix de librairie

+ Le montant des ouvrages souscrits sera versé à la réception du volume

---

Liste des Souscripteurs

Nbre de Volumes

Mme L. Isaldavis
M. Ratzenberger
Le Ministère de l'Instruction (Economies)
Mme Thiers, min. Fran
Mme Bracamo " Br
M. Rosenbach Hongrie Tunis
Le Bureau de Presse
La Parmesane
L'Office du Tourisme

Le mécénat de l'Opéra en Italie.

Frank L'hoisy

PARLONS MUSIQUE

Athènes.

A MES AMIS DE GRECE.

Avant-propos.

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

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

Frank Choisy.

PARLONS MUSIQUE.

PYTHAGORE, RAMEAU ET LA MUSIQUE MODERNE.

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

Avant de donner une explication de cette évolution pleine d'effets inattendus, je voudrais souhaiter au lecteur une curiosité qui aille plus loin que la simple impression auditive, comme c'est le cas dans les concerts, mais autant en profondeur qu'en surface. Ne serait-il pas curieux, p.ex., après avoir entendu le Boléro de Ravel ou le 3e concerto de piano de Prokofief, de mêler l'auteur présumé de la Table de multiplication au problème abstrait de la composition musicale d'aujourd'hui? Son compatriote Aristoxène, deux siècles plus tard, avait posé la question que nous traitons, en déclarant que l'oreille ne se contente pas de la réalisation mathématique. Le premier avait la raison pour lui, le second le goût et précisément le goût évolua, il y a peu de siècles, en même temps que l'évolution des instruments de musique, au point de rendre le système pythagoricien caduc.

Cette controverse, que nous réduisons à sa plus simple expression, a été définie par un mot qui prête, surtout en français, à confusion, c'est le mot tempérament. On dit d'un artiste qu'il a du tempérament pour signifier qu'il a de la chaleur, de la vie, du brio, c'est du reste sous cet aspect que le mot tempérament est connu des quatre-vingt-dix-neuf pour cent des musiciens. Si on leur demande l'autre sens du mot, ils croient à toute autre chose qu'à ce qui est en réalité. Le tempérament égal ou inégal leur est parfaitement égal, comme tant de questions d'histoire et d'esthétique de la musique. Ce n'est pas cela, pensent-ils, qui les fera mieux jouer, pourquoi alors regarder plus loin que le bout des doigts? C'est cependant par le tempérament égal que la musique qu'ils exécutent d'habitude a été rendue possible, il semble donc qu'il y aurait quelque raison de rechercher les causes en ayant amené l'instauration.

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

do à do dièze = 5 commas
et de do à ré bémol = 4 commas.

Il y avait donc, au temps du tempérament inégal, une différence d'un comma, entre ré bémol et do dièze. Ces deux notes qui, aujourd'hui sur le piano, empruntent la même touche, exigeaient jadis deux touches différentes. Ce qui se présentait entre do et ré se répétait entre d'autres intervalles et l'on construisit des instruments à clavier ayant cinq touches noires pour les dièzes et cinq autres pour les bémols.

Le tempérament inégal qui prévalut si longtemps empêchait naturellement de composer dans certaines tonalités chargées d'accidents, de moduler facilement, d'exécuter de façon satisfaisante des ensembles entre instruments à clavier et autres. Le tempérament égal, en supprimant les inégalités de l'autre tempérament, divisait arbitrairement l'octave en douze demi-tons, par le faussage des quintes, et faisait du dièze l'équivalent du bémol. Par la force de l'habitude, nous nous sommes accoutumés à ce compromis qui a rendu de si grands services à la musique, depuis deux siècles. Cela ne

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

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

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

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

("Courrier Musical"I décembre 1931.Paris)

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

LA MUSIQUE ET LA PAIX.

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

==*=*=*=*

Ce serait un curieux sujet de thèse que d'étudier les rapports existant entre la musique et la paix, voir si elle peut contribuer, au même titre que la guerre, la mort, l'amour, à stimuler l'imagination d'un poète des sons et pas seulement la verve d'écrivains satyriques. Jusqu'ici, la Paix n'a guère été utilisée qu'en littérature, en sculpture et en peinture. Depuis la consécration de "Pax", divinité du paganisme grec, que de sang répandu sur le parvis du temple élevé jadis à Athènes, à sa gloire! Le rameau d'olivier n'est plus aujourd'hui, uniquement le souvenir de la sage Minerve, on le retrouve en 1932, pour la grande joie des philatélistes, sur les timbres suisses-année du désarmement-et français. Sans doute, cette recrudescence de pacificisme a-t-elle décidé un auteur et un musicien français, à remanier l'adorable comédie d'Aristophane "La Paix" et à en faire un magnifique spectacle à l'Atelier de Paris. Cette divinité volage a aussi affixé sa silhouette sur d'anciennes médailles, le ciseau de Raphaël l'immortalise, sans négliger le pinceau de Rubens et cette "Pax" de Puvis de Chavannes, séduisante entre tant d'autres.

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

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

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

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

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

LE MAITRE DE SAINT-SAENS:

CAMILLE STAMATY.

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

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

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

De ses trois enfants,deux fils et une fille,je ne retiendrai que le souvenir du plus jeune,Camille-Marie,né à Rome,le 23 mars 1811.A la mort de son mari,Mme Stamaty était revenue à Paris,et,si nous nous référons au dossier de service consulté par M.Pappas au Quai d'Orsay,nous verrons qu'elle adressa,le 15 février 1829,une supplique au ministère des Affaires étrangères,demandant l'inscription de son fils Camille sur la liste des candidats aux places d'élèves-consuls.A cette époque,le futur musicien était attaché au Cabinet du comte de Chabrol,préfet de la Seine,et il hésita sans doute sur la voie à suivre.A Rome,dont Civita-Vecchia était le port maritime,les Stamaty avaient vécu dans une atmosphère artistique qui influença certainement les dispositions de Camille Stamaty.Ce fut en effet Chateaubriand et son amie Mme de Beaumont qui tinrent sur les fonds baptismaux sa soeur Pauline.De Rome encore date un excellent dessin d'Ingres, ami intime des Stamaty,où figurent M.et Mme Stamaty ainsi que leurs trois enfants,Pauline,Emmanuel et Camille.On y voit la jeune fille assise au piano,et nous savons qu'elle prit des leçons de peinture avec Ingres.

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

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

Kalkbrenner,bien oublié de nos jours,passait,avant l'arrivée de Liszt, pour le plus grand pianiste de l'époque.Il en était du reste convaincu le tout premier,n'admettant rien au dessus de son jeu,de son style,de sa méthode.Comprenant à quel talent il avait affaire,il tenta de décider Chopin à prendre des leçons avec lui.Tout en voulant ménager Kalkbrenner,Chopin éluda sa proposition et sut habilement conserver son amitié.Chopin avait annoncé,pour le I5 janvier I83I,un concert à la salle Pleyel.Le programme kaléïdoscopique comprenait une Grande Polonaise pour six pianos (!),qui devait être exécutée par un groupe de pianistes plus virtuoses les uns que les autres.C'étaient d'abord le compositeur en personne Kalkbrenner,puis Mendelssohn,Hiller,Osborne,Sowinski et Chopin.La maladie de Kalkbrenner semble avoir en partie dérangé ce projet,car le concert fut remis au 26 février,et Mendelssohn fut remplacé par Stamaty.Ce dernier atteignait ses vingt ans et semble avoir bien mérité de l'illustre aréopage auquel il se trouvait mêlé.Non seulement il n'eut pas à souffrir d'une si redoutable concurrence,mais il devint à cette époque romantique un des pianistes à la mode,trouvant une clientèle de choix parmi ses inombrables élèves,tant amateurs que professionnels.

Parmi ces derniers,l'un est à peu près oublié,Louis Gottschalk,l'autre toujours vivant dans la mémoire du public,Camille Saint-Saëns.Venu de la Nouvelle Orléans,et décédé en I869 à Rio-de-Janeiro,Gottschalk fit une splendide carrière de virtuose et fut à son tour le maître de la grande pianiste vénézuélienne Térésa Carreno.En pleine apogée de sa renommée,Stamaty eut alors comme élève un enfant admirablement doué,le petit Saint-Saëns.Stamaty,au rebours de Kalkbrenner,ne s'imposait pas à ses élèves,se contentant d'étudier la nature de ses disciples et les dirigeant selon leurs aptitudes.Il vit immédiatement le parti qu'il pouvait tirer d'une nature comblée par les muses.Au grand effroi de la famille Saint-Saens,Stamaty résolut de le produire déja en public à onze ans.Le concert eut lieu en I846 à la salle Pleyel,avec un programme de choix,comportant deux concertos de Mozart et de Beethoven,ainsi que des oeuvres de Bach,Haendel et Kalkabrenner.Lorsqu'on songe à la piètre musique qui faisait l'ordinaire des programmes d'alors,on ne peut méconnaître la haute conception de Stamaty, lançant résolument son élève dans des oeuvres de musique pure.Le succès du concert fut immense et marqua le prélude de cette suite ininterrompue de victoires,dues à cette clarté de jeu,ce mécanisme parfait,l'emploi judicieux des pédales,que Saint-Saens devait à Stamaty.

La même année,la mort de sa mère qu'il chérissait,et qui était également excellente musicienne,obligea Stamaty à suspendre ses leçons.Il partit se réfugier dans la solitude de Rome,puis,sur le désir de ses admirateurs,et tout spécialement du petit prodige qui ne pouvait se passer de lui,il revint à Paris.Peu de temps après,en I848,il épousait Melle de Revenory Saint-Cyr,qui lui donna quatre enfants.Les témoignages abondent qui tracent de Stamaty le portrait le plus flatteur,comme homme et comme artiste. Il avait hérité de ses parents d'une véritable noblesse de coeur;sa bienveillance était illimitée,et on ne le sollicitait jamais en vain. Nombreux furent les concerts qu'il donna au profit d'oeuvres de bienfaisance.Il n'aurait tenu qu'à lui d'être nommé professeur au Conservatoire national de Paris,ayant été sollicité maintes fois d'occuper ce poste.Il se contenta de faire partie du jury de cette haute institution.A plusieurs occasions,le Conservatoire de Paris lui témoigna sa considération.Parmi les compositions qui nous sont restées de Stamaty,il existe des oeuvres pédagogiques utilisées encore dans nombre de conservatoires et d'écoles de musique.Dans une édition de l'époque,du livre intitulé Chant et Mécanisme,j'ai retrouvé une attestation de la plus grande importance,concernant les merites de ses ouvrages.Le document en question provenait du Comité des études du Conservatoire,adoptant un certain nombre de ses travaux techniques.Ce témoignage, contresigné par le directeur,Auber,portait encore les signatures de membres de l'Institut,Meyerbeer,Halévy,Amoroïos,Thomas,et d'autres noms illustres,tels que ceux de Rossini et de Berlioz.Ce dernier considérait Stamaty comme un artiste de race,comptant parmi les meilleurs chefs de l'école classique des pianistes modernes.

Voici encore une appréciation de J.d'Ortigue,cueillie dans un feuilleton du Journal des Débats d'avril I855:"Arrêtons-nous rue Rochechouart,

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

Camille Stamaty mourut à Paris,le I9 août I870.Il était décoré de plusieurs ordres étrangers et avait reçu la Croix de la Légion d'Honneur en I862.(I)

(L'Acropole,revue du monde hellénique,Paris,octobre-décembre I93I)

(I)M.D.Camboroglou,l'historien si documenté de la vie privée athénienne, faisant état d'un article que j'avais consacré à Camille Stamaty dans un quotidien d'Athènes,rappela des souvenirs de jeunesse,la renommée de Stamaty en Grèce,en Egypte.Il fredonnait volontiers certaine mélodie de Stamaty sur une poésie de Valaoritou: φύσα βορειὰ μου.....
N'y aurait-il pas lieu d'honorer un jour,en Grèce,ce parfait musicien,et aussi de définir plus explicitement que je ne viens de le faire,les liens qui l'unirent à sa patrie?

JOSEPH HAYDN ET L'INFLUENCE FRANCAISE.

(1732-1932)

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

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

*
* *

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

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

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

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

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

(d'"Athinaïka Néa",Athènes et "Le Ménestrel",Paris,avril 1932.)

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

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

(d'"Athinaïka Néa",Athènes et "Le Ménestrel",Paris,avril 1932.)

naissance reste ignoré,nous aurons toute l'année pour attirer l'attention des mélomanes sur lui.Dans cette constellation d'astres de première grandeur,il convient aussi de mentionner Johann-Christoph-Friedrich Bach, le quatrième fils de Jean Sebastien,né à Leipzig le 21 juin 1732.

En célébrant la mémoire de Goethe,on a généralement négligé de repêcher cet obscur violoniste-compositeur Karl-Friedrich Zelter,ami intime du poète,et dont l'influence néfaste causa cet incompréhensible dédain de Goethe envers Beethoven.Zelter suivit son illustre ami,de quelques jours dans la tombe et mourut à Berlin,le 15 mai 1832.

Parmi les oubliés,que de gloires éphémères,bien faites pour remplir les musiciens de confusion et rappeler la locution latine,sic transit gloria mundi!-Au courant de la plume,réveillons/~~encore~~ quelques illustrations de jadis,Jean Claude Trial,né le 13 décembre 1732,directeur de l'Opéra et frère de ce chanteur Antoine Trial,qui laissa son nom de trial,pour désigner l'emploi du chanteur "sans voix".Le compositeur Francesco Conti fut également une célébrité,attaché à la cour de Vienne,décédé le 20 juillet 1732,puis Johann Kittel,organiste et compositeur de mérite,dernier élève du grand Bach,né à Erfurt le 13 février 1732,Frédéric Kuhlau,musicien de la Chambre royale de Danemark,enterré à Lyngbye le 12 mars 1832,Johann Lauterbach,violoniste célèbre et élève de Beriot,dont la naissance remonte au 24 juillet 1832,Franz Wüllner,chef d'orchestre wagnérien,Léopold Damroch auquel Liszt dédia son "Tasso",Giovanni Paolo Maggini,illustre luthier italien du XVIIe siècle,et tant d'autres dont la mémoire se profile à l'ombre de celles de Goethe et de Haydn.

La liste est longue et sans doute incomplète.Je m'en excuse auprès des âmes disparues dont j'aurais omis le passage sur notre terre de vanité.

("Athinaïka néa", Athènes, mai 1932)

L'ART ET LE SUBCONSCIENT.

Les phénomènes mystérieux de la peinture et de la musique.

I.

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

Ceci posé, en metière d'introduction, ne pourrait-on définir l'artiste un être conscient au pouvoir de forces subconscientes? La musique, tout spécialement, et nous le verrons dans un instant, est une chose si mystérieuse, qu'elle semble pouvoir admirablement illustrer la puissance subconsciente. Il n'y a cependant pas qu'en musique qu'on perçoive les effets du subconscient, et sans quitter le cadre de notre sujet, je voudrais m'arrêter à un gros ouvrage qui a paru en 1932, intitulé "De la planète Mars en terre sainte", avec ce sous-titre "Art et subconscient, un medium peintre: Hélène Smith" par M.W.Deonna, l'archéologue bien connu, professeur ordinaire d'archéologie à l'Université de Genève et directeur du Musée d'art et d'histoire de la même ville. Ce gros volume in 8o, de 403 pages, demande quelque éclaicissement, sinon le titre demeurerait incompréhensible.

M.Th.Flournoy, savant professeur de psycologie à l'Université de Genève, avait versé le fruit d'études approfondies, sur un cas de somnambulisme, dans un ouvrage paru en 1900, Des Indes à la planète Mars. Le sujet de cet étrange phénomène s'appelait Melle Catherine-Elise Muller, née ## le 9 décembre 1861, à Martigny, dans le conton du Valais, en Suisse, et décédée à Genève, le 10 juin 1929, âgée de 68 ans. Les travaux devenus classiques du professeur Flournoy ont rendu ce sujet célèbre, sous le pseudonyme d'Hélène Smith. En effet, Hélène Smith donna lieu à trois romans somnambuliques, l'un "martien", d'après ses relations avec les gens et les choses de la planète Mars, le second "royal", Hélène Smith paraissant sous les traits de l'infortunée reine de France, Marie-Antoinette, le troisième enfin, connu sous le nom de "cycle hindou" où notre héroïne ## réincarna une princesse hindoue de la fin du XIVe siècle. En prenant ces trois romans par la fin, le titre Des Indes à la planète Mars, devient facile à comprendre. Le professeur Flournoy n'avait pourtant pas épuisé dans son livre, ce curieux cas, Hélène Smith s'étant assez brusquement refusée à toute immixtion scientifique et ayant rompu toutes relations avec les savants qui avaient la prétention d'étudier critiquement ce qu'elle déclarait une mission divine, où la foi devait suffire et où l'examen scientifique lui semblait une profanation. Une nouvelle orientation vers un mysticisme religieux lui fit revivre un rêve sacré, où ses dons de medium la poussèrent à réaliser ces extraordinaires peintures automatiques, exposées à Genève et à Paris, avec le succès de curiosité qui devait infailliblement en résulter. M.W.Deonna étant entré en possession des carnets de notes du medium, de nombreux manuscrits et d'une volumineuse correspondance, a pu de la sorte, reconstituer la dernière phase mediumnique d'Hélène Smith. De là, le titre de son ouvrage De la planète Mars en terre sainte.

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

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

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

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

(Atinaïka Néa,Athènes,mars 1932)

II.
LA DOUBLE PERSONNALITÉ DE FRANZ SCHUBERT.

Schubert est un phénomène,un phénomène d'ordre psychique,qui aurait dû retenir l'attention des psychiâtres de son temps,si cette science avait eu le développement qu'elle a pris depuis un siècle.En effet,disparu le I9 novembre I828,à l'âge de trente et un ans,emporté par la fièvre typhoïde,le célèbre compositeur laissa derrière lui un bagage artistique formidable,comme aucun autre-j'en excepte Mozart-n'en avait laissé,dans un laps de temps aussi réduit.Le total se monte à plus de I200 beuvres!Dans la seule année I8I5,il écrivit deux symphonies,un quatuor,quatre sonates de piano,vingt-et-un morceaux de genre,dix variations, deux messes,deux motets,cinq operas et cent trente-sept lieder,dont le célèbre Roi des Aulnes!Et cela à dix-huit ans!A un âge où la formation spirituelle et artistique ne fait généralement que commencer,Schubert manifesta d'une maturité exceptionnelle,on serait tenté de dire morbide,si l'on ne savait qu'il possédait une robuste santé,amie des bons plats et de la bonne bière.Il y a par conséquent,ici, une double personnalité à examiner,qui nous permettra de pénétrer ce domaine encore mal défini,où se meuvent les grands inspirés,les illuminés,les visionnaires.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Le Messager d'Athènes",novembre 1928.)

CHANSONS POPULAIRES HONGROISES.

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

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

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

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

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

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

(I).-St Gellért,évêque de Csanád (décédé en I046,jeté dans le Danube par des Magyars partisans du culte païen),fonda la première école de chant,véritable Schola cantorum,adptant le chant grégorien.(Voir The Oxford Hungarian Review,juin I922.Vol.I.Ladislas Toldy:Old Magyar Music.)

(2).-Gabriel Mátray (I798-I874),le premier folkloriste hongrois connu.Certaines des chansons recueillies,remontent au début du XVIe siècle et ont été éditées à Pest en I858,sous le titre:Gabriel Mátray, Chants magyars,historiques,bibliques et satiriques.

Sous ce rapport, les chansons populaires de Transylvanie sont symptomatiques, ayant été recueillies dans une province éloignée de la mère patrie. La Transylvanie se prête admirablement à l'étude du folklore hongrois. Les coutumes s'y sont mieux conservées qu'ailleurs; son passé dans l'histoire de la Hongrie est des plus glorieux, et au point de vue musical, de première importance. (I) Pour ne pas remonter trop loin, reconnaissons que le prince de Transylvanie, Etienne Báthory, nommé par la suite roi de Pologne (1575-86), emmena avec lui nombre de savants et d'artistes magyars. Ses successeurs du même nom perpétuèrent en Transylvanie une tradition si heureusement commencée. Après une courte éclipse, ce fut le prince Gabriel Bethlen qui porta la Transylvanie à son plein épanouissement intellectuel et artistique. Nous savons également qu'en embrassant le christianisme, les Magyars eurent une nouvelle conception de la vie, sans pour cela perdre le caractère particulier de la race. Au début du XIe siècle, lorsque la musique de l'Eglise chrétienne remplaça la musique du culte païen, des prêtres hongrois composèrent une musique religieuse hongroise. (2)

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

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

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

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

propagande protestante,au psautier d'Albert Molnár de Szenc,dans lequel les psaumes de David sont traités à la "manière française",où,précisément,chaque syllabe correspond à une seule note.(I)Ce procédé imprime à certaines chansons une allure vive et entraînante;c'est ainsi que le début du numéro I09,dans le recueil Bartók-Kodály,Asszony,asszony,ki a házból....(Femme,femme,va-t'en de la maison....),rappelle exactement le motif introduit par Sarasate dans ses Zigeunerweisen,ce qui viendrait appuyer le point de vue exposé plus haut,que les Tziganes étaient des maîtres dans l'art de faire briller sur leurs violons,les airs nationaux qui leur tombaient sous la main.

Certes,parmi le millier d'airs transcrits par M.M.Bartók et Kodály, et dont le recueil examiné renferme cent cinquante,tout n'est pas de premier ordre pour des oreilles occidentales,ce qui importe peu,puisqu'il s'agit ici d'un fonds pouvant servir à des études postérieures,plus étendues et plus complètes.Cette façon de chanter,sous forme de récitatif presque ininterrompu,se bute à une transcription impossible à mesurer rigoureusement,obstacle que les transcripteurs ont sagement tourné,soit en supprimant toute indication de mesure,soit en usant du rythme ternaire,le triolet,dans une mesure à deux temps.Une bonne partie des chansons ne comporte que huit à douze mesures et l'étendue vocale ne dépasse guère l'octave.Personnellement,nous avons été saisis du charme de ces courtes mélodies,épousant le texte de près,et dont la tonalité est malaisée à établir.Ces chansons ne sont heureusement pas harmonisées,quoiqu'elles puissent l'être,mais probablement à leur détriment.Et s'il fallait leur adjoindre un accompagnement, il faudrait avoir recours au luth qui,selon Vincent Galilée,le père du grand physicien,fut importé en Hongrie,en I2I7,lors d'une croisade.(2)
Nous ne voudrions pas chercher chicane aux auteurs du volume actuel,dont le bel effort ne peut être suffisamment loué,à une époque où les traditions se perdent de plus en plus,tout au plus,dans l'Avant-Propos,voudrions-nous compléter quelques-unes de leurs données.Ce qu'ils appellent le vieux style transylvanien,n'appartient pas en propre à la Transylvanie.L'emploi du tétracorde,de même que ce qui est indiqué sous le nom de gamme pentatonique, pour attester l'origine reculée de leurs chansons,l'usage courant du tempo rubato,liberté d'allure se rapprochant de la déclaration chantée,dénommée autrepart parlando,la riche ornementation de quelques unes des mélodies, (3) sont le fait d'innombrables chansons populaires,relevé également en Occident.

(I).-Originaire de Szenc,en Hongrie,né en I574,Albert Molnár mourut à Kolozsvár,en Transylvanie,en I634.
(2).-D'après l'Encyclopédie de la Musique,Vol.I,p.26I6.Delagrave,Paris.-Il nous semble qu'il doit y avoir une erreur de date,aucune croisade n'ayant eu lieu en I2I).S'agit-il de la cinquième croisade (I2I9-I22I)dirigée par Jean de Brienne et André II roi de Hongrie?Il serait intéressant de pouvoir préciser,car si le fait était prouvé,la Hongrie aurait été en possession du luth avant le reste de l'Europe,où cet instrument arabe se propagea qu'à partir du XIVe siècle.
(3).-Nous permettra-t-on de citer,parmi tant d'autres,les ouvrages suivants qui contiennent des renseignements d'ordre général, qui peuvent concerner des peuplades souvent bien éloignées les unes des autres?En voici quelques-uns,J.Ampère:Instructions relatives aux poésies populaires de France (I853); G.Paris:Chansons du XVe siècle publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (I875);Les origines de la poésie lyrique de France au Moyen-Age (I89I-I892); C.Nigra:Canti popolari del Piemonte (I888);J.Tiersot: Histoire de la chanson populaire en France;A.Rossat:La chanson populaire dans la Suisse romande (I9I7).La liste est longue des chercheurs et si nous limitons nos indications à quelques commentateurs de pays latins,on pourrait leur adjoindre les travaux d'auteurs belges,slaves,anglo-saxons,etc,formant une matière formidable,qui permettrait une étude d'ensemble.

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

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

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

La plupart de ces chansons ont une mélodie peu compliquée,sans guère d'altérations,mais parées parfois d'les ornements qui enluminent comme le ferait une peinture d'un missel.Ces broderies et appogiatures vont de l'appogiature simple à l'appogiature composée de deux à sept notes,transformant la voix en un instrument d'une souplesse remarquable.

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

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

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

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

Le sentiment de la nature intervient fréquemment dans ces récits.Les chansons tristes,tristesse dictée par la misère,l'abandon,l'exil,plaintes d'une petite servante qui n'a même pas un dimanche pour aller au bal et voir son ami (No 65),tristesse tout court,sans motif accusé,thèmes encadrés d'images symboliques.Le corbeau,accessoire familier,revient assez souvent dans ces scènes,tant comme messager d'espoir que pour symboliser la mort.Ici c'est un saule qui abrite un infortuné,autre part,les arbres pleurent,les feuilles tombent, montrant un tronc aussi dénudé que le coeur de l'amant délaissé.

sont des fréquents

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

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

Les fleurs ont aussi leurs compétitions dans ce jardin symbolique. Pourquoi le bluet qui figure sur l'autel du Christ,la fleur de raisin rappelant son sang,et l'oeillet recherché des amoureux,se querellent-ils? Ce ne sont rien autre que nos conflits exposés sous une forme naïve et imagée.Les fêtes onomastiques,si connues de tout l'Orient,font partie du recueil,les chansons qui leur sont consacrées m'ont paru moins caractéristiques que les originales descriptions du cimetière battu.Les numéros 26,3I,68,69,95 et I05 parlent de cette idée macabre.Ici,ce sont trois orphelins abandonnés,assaillis par des brigands.Le cadet est tué et ses frères réclament des verges pour battre le cimetière.C'est parfois la Vierge qui procure aux orphelins l'instrument de vengeance et alors,s'élève de temps à autre,la voix d'une mère,d'un disparu,répondant du fond de la tombe qu'il ne peut sortir de sa prison.Ce thème familier à bien des provinces hongroises,se retrouve dans de nombreux recueils d'autres pays et d'époques récentes.

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

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

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

*

* *

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

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

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

LA COMTESSE DE NOAILLES ET LA MUSIQUE.

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

*
* *

Un souvenir d'enfance rappelle à la comtesse de Noailles,l'hôtel somptueux,à l'étiquette aristocratique,où se passèrent quelques années un peu étouffées pour une âme attirée vers la nature,la poésie de l'eau,des champs et des fôrets.Pourtant les deux grands pianos à queue de la demeure paternelle avaient frappé cette jeune imagination,autant que la radieuse beauté d'une mère un peu distante,musicienne accomplie,dont le talent laissa des traces profondes dans la mémoire de sa fille.
Quoique née à Paris,la comtesse de Noailles descend par sa mère,d'une ancienne et illustre famille crétoise.L'existence de sa mère à Constantinople,l'admiration que lui porta Abdul-Hamid,le palais du grand-père de la comtesse,à Arnaout-Keuï,sur le Bosphore,où l'enfant fit un séjour assombri par la maladie,ce sont des souvenirs qu'accompagne sans cesse le tumulte enchanteur du piano maternel.Elle même,la jeune comtesse,se livrait avec ardeur à l'étude de la musique,avec une exaltation qui n'allait pas sans rompre avec les bonnes traditions.Pour elle,l'oeuvre musicale était davantage un moyen de se livrer soi-même,que de livrer la pensée du compositeur.Aussi s'offrait-elle des combats épiques avec l'ivoire et l'ébène,combats dont elle était fière,jusqu'au moment où sa mère se précipitait sur elle,comme sur "un début d'incendie",pour lui "arracher les mains du clavier".

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

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

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

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

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

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

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

L'HYDRAULIQUE ET LA MECANIQUE

DANS LA MUSIQUE ANCIENNE.

La musique mécanique n'est pas d'invention récente,elle a fait,de tout temps,l'objet des recherches d'ingénieux inventeurs dont on ne sait ce qu'il faut le plus admirer,une patience à toute épreuve ou une habileté sans pareille à user des moyens mis à leur disposition.Les problèmes métaphysiques ont toujours captivé l'humanité et l'idée d'imiter le pouvoir de vie qui anime l'homme et la nature remonte à la plus haute antiquité.Une jolie légende ne dit-elle pas,que des milliers d'années ont passé depuis qu'un mandarin fit parvenir à l'empereur de Chine,un message verbal enfermé dans un coffret?On ne sait si cette invention fit la fortune de l'ingénieux expéditeur,ni,si plus tard,Cyrano de Bergerac prévit le gramo,en parlant dans son "Voyage à la lune",d'une caisse et d'une aiguille reproduisant la voix et la musique.Assez récemment,en janvier 1933,M.Machabey signalait dans "L'Edition musicale vivante",les curieuses têtes parlantes de l'abbé Mical,du XVIIIe siècle et le non moins mystérieux coffret de Wolfgang Kempelen,sorte d'harmonium-orgue des plus rudimentaires,qui donnait quelques voyelles et consonnes,par le truchement des becs à anches,d'un soufflet et d'un jeu d'une quinzaine de touches.Tout cela est puéril et génial,mais il faudra attendre le milieu du XIXe siècle pour arriver avec Charles Cros,à des procédés d'enrégistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe,qui sont mieux que de la littérature.Une quinzaine d'annees avant Cros,Rudolph Koenig,avait réussi à rendre sensible à l'oeil les ondes sonbres au moyen des flammes manométriques.Objectifs forcément différents,quoique Koenig ait réussi en 1868, à construire un appareil pour les recherches sur le timbre des sons par la synthèse,autorisant toutes sortes de reproduction de timbres,y compris les voyelles.Ces recherches acoustiques semblent bien loin des triomphes dûs à l'électricité.Cela ne nous empêchera pas de jeter un coup d'oeil sur certains miracles réalisés dans le passé.

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

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

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

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

Des milliers de tuyaux et de contrpoids invisibles, mis en mouvement par l'eau, permettaient à Orphée de jouer de la lyre, en charmant des bêtes fauves, lions, tigres, crocodiles, etc., qui surgissaient autour de lui. Plus loin, on entendait et on voyait un rossignol chanter, autre part, une demoiselle jouait de l'orgue. A Versailles, les eaux constituaient une attraction non moins célèbre. Ce furent les fils de Thomas de Francine, François et Pierre, qui imaginèrent les extraordinaires inventions hydrauliques, dans les jardins du palais, pour la bagatelle de trente-neuf millions de livres!
Se doute-t-on que Beethoven composa une oeuvre importante pour un joueur de trompette, automate? Il avait rencontré à Vienne, un mécanicien de génie, Maelzel, l'inventeur du métronome qui porte son nom, et celui-ci avait construit des machines automatiques musicales, un panharmonicon qui fut le précurseur des orgues électriques qu'on entend sur les champs de foire, et de joueur de trompette qui exécutait divers airs d'allure militaire.
Maelzel s'était dit, que si Beethoven voulait composer de la musique pour ses automates, il en retirerait certainement d'avantageux profits. Le grand compositeur accepta la proposition et écrivit pour le panharmonicon, cette "Bataille de Vittoria", opus 91, célébrant la victoire de Wellington, du 21 juin 1813, sur les Français. Le panharmonicon, qui faisait déja à lui seul, un beau sabbat, devait être accompagné d'un orchestre, de fanfares, de coups de grosse-caisse imitant le canon, et de roulements de tambour simulant le crépitement des fusils. Pour corser cet effrayant tintamarre, on fit défiler des troupes figurant les deux partis en présence. Tout alla jusqu' au moment où Beethoven, s'étant disputé avec l'ingénieux mécanicier-ce qui lui arrivait presque avec tout le monde- transcrivit sa "victoire" pour orchestre seul. Quant au trompette, Beethoven lui dédia deux marches. Le projet de Maelzel, de promener ses inventions, ainsi que le compositeur, à travers le monde, échoua à la suite d'une de ces sautes d'humeur dont Beethoven était coutumier.

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

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

Jet comme Kempelen, auteur d'un "Joueur d'échecs." s'est inscrits dans le perfectionnement industriel ont fait l'objet d'études captivantes sur ses capacités d'inventeur et d'ingénieur.

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

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

(Peitarchia, Athènes, 1930, Revu en 1933)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Peitharchia", Athènes, 1931)

L'idéal delphique.

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

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

C'est ce problème qu'un noble poète et une compagne animée d'un idéal vraiment delphique,ont tenté de réveiller.M.et Mme Angelo Sikélianos,en créant ces admirables fêtes qui réunirent une élite mondiale au théâtre même de Delphes,en s'efforçant de créer une idée commune,faite d'art, d'esprit et de science,ont héroïquement incarné ce symbole de "Prométhée" joué devant les yeux éblouis de publics compacts,accourus des quatre points cardinaux.Ce fut un geste admirable,dans l'espace et dans le temps, geste que nous ne voulons pas croire sans lendemain.Je me permettrai donc,après avoir glorifié l'idée,de revenir à ses promoteurs.Il sera naturel,avant de situer Angelo Sikélianos dans le mouvement littéraire néo-hellénique,de tracer la silhouette menue de son inspiratrice,toujours drapée du peplos évocateur,et-ô anachronisme-manoeuvrant une conduite intériure sans que ses sandales soient offusquées de jouer des pédales. Cette Américaine d'origine,devenue grecque par son mariage,on la rencontrait,il y a quelques années,sur les boulevards de Paris,entre ces deux autres inspiratrices,dont une n'est plus,Isadora Duncan,et l'autre toujours sur la brèche,dans l'oasis de Saint-Leu,Mme W.Landowska.Sans doute, leurs causes sont-elles différentes,et celle,démesurée,défendue par le couple Sikélianos,risque-t-elle de planer dans les nues,bien au-dessus de l'humanité,pour la plus grande de nos confusions.1)

Ton plus

mais aux États-Unis,

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

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

1) C'est, en effet, ce qui se fit.

rialisme et du machinisme.

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

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

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

(L'Esprit français, 1933)

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

Mme K. A.

L'ART ET L'ENFANT.

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

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

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

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

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

étaient à peu près livrés à eux-mêmes.J'en ai rapporté un pénible souvenir,l'impression de quelque chose de peu reluisant,sans relief,récitation monotone et trainante,agrémentée de gestes d'une puérilité désarmante.Ces enfants,lorsque le nez les démangeait,fourraient le doigt dedans,et au moment de pleurer,on ne pouvait s'empêcher de rire.Cela,c'est du théatre d'enfants sans ombre d'art.J'ai voulu autre chose,amuser,intéresser aussi,voire émotionner le public,tout en laissant aux enfants leurs trouvailles personnelles,leur grâce et leur fraîcheur innées.Je crois avoir réussi.Le principal obstacle venait de la part des parents.Ayant eu un jour un rôle de vieille,à confier à une petite fille de I2 ans,sa mère s'opposa à ce qu'elle appelait un "enlaidissement".Ma jeune vielle joua donc son rôle avec une perruque blanche mais frisée,avec un visage rose comme un amour et une toilette parsemée de fleurs!

Ce fut en 19I0 que j'ouvris à Genève,le premier de mes Conservatoires populaires.L'année suivante je mis en action le projet d'éduquer les petits sur le plan des grands.Ceux-ci avaient bien leur orchestre,des choeurs ,des classes de comédie et des cours lyriques,pourquoi les petits n'en auraient-ils pas autant?Ils arriveraient plus rapidement par cette voie,au degré supérieur,cette préparation première les y amenant sans efforts.

Autre diffuculté!Les enfants ont d'habitude un horaire chargé.L'école publique,le travail qui en découle,l'aide à la maison,des cours supplémentaires,gymnastique,langues,religion,danse,sans oublier la musique,le repos, l'hygiène,les distances à parcourir,que sais-je encore?-il y avait de quoi empêcher un enfant de se coucher avant 2I heures.Je fis cette réflexion, que s'il fallait leur donner encore des leçons supplémentaires pour les préparer à mon théatre,ce serait du temps et de l'argent dépensés en pluc du reste;il y aurait aussi les répétitions,bref,le problème eut paru insoluble,si je n'avais eu l'idée de convoquer toutes les bonnes volontés au début d'un jeudi après-midi,qui est jour férié dans les écoles de Genève, sorte de second dimanche.Ils vinrent nombreux et je m'empressai de les grou-per selon leurs aptitudes.En attendant de mieux les connaître,je pus arriver à quelques diagnostics et classer les uns dans le futur orchestre, d'autres dans les choeurs et ainsi de suite.Bien entendu,ce classement n'avait rien de définitif et il m'est arrivé par la suite,de sortir des timides de l'ornière,de corriger des défauts et d'effacer de nombreux préjugés.

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

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

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

souvent aidé,en construisant eux-mêmes un objet ou l'autre,en peignant des accessoires,en dessinant des affiches et en travaillant à notre magasin de costumes.La grande mobilité de nos décors nous a rendu d'inombrables services,tant sur la scène de notre petit théâtre privé que dans des salles ne possédant pas de matériel scénique.Selon les circonstances,nous louions ou achetions ce que nous ne pouvions confectionner nous-mêmes.

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

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

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

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

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

de scène, assaisonnés d'un grain d'originalité. L'orchestre à lui seul, avait un répertoire fourni et accompagnait habilement de petits solistes, le tout dirigé par un bambin ou une bambinne pas plus haut que ça. Une symphonie avec choeurs, que j'avais composée pour cet ensemble, comportait trois mouvements, Gaieté-Recueillement-Dans la rue. La dernière partie évoquait l'animation de la voie publique avec ses bruits divers, trompes d'autos, etc., musique bruitiste et futuriste! La souplesse de mes petits musiciens m'a parfois rempli d'admiration. Au théâtre de la Chaux-de-Fonds, il y a quelques années, devant une salle archi-comble, le soliste, un pianiste aussi large que long, eut un blanc de mémoire et sauta deux pages, une paille! L'orchestre et son minuscule chef en firent autant et personne, dans la salle ne s'aperçut de l'escamotage.

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

Ma troupe a parfois fait preuve d'une endurance remarquable. Il nous est arrivé de descendre dans une ville l'après-midi, de répéter le soir et de donner le lendemain deux représentations coupées simplement par une rapide collation au théatre même. La responsabilité de conduire, de surveiller et de ramener saine et sauve, cette active fourmillière, n'était pas le moindre de mes soucis. Jamais encore, le plus petit accident ne s'est placé en travers de nos voyages.

Des troupes permanentes de comédie nous ont de temps à autre emprunté de nos acteurs. A Genève, l'artiste russe Pitoëf, avant de se fixer à Paris, fit jouer mes enfants dans l'"Oiseau bleu" de Maeterlinck, dans la "Maison du bon Dieu" de Pleg, et les "Vocalises" de Mathias Morhardt, où seize de nos acteurs déchaînèrent l'hilarité générale par des trouvailles personnelles qui firent dire au critique littéraire du "Journal de Genève" que ces enfants, sans s'en douter, donnaient une leçon aux comédiens. Pitoëf me pria de lui réserver un de nos acteurs, tout particulièrement, pour sa troupe, véritable petit génie du geste et de l'inflexion de la voix. Faire de l'art avec des enfants, oui, quant à les pousser à la carrière pénible de l'acteur professionnel, non. Je déclinai l'honneur de voir ce bout d'homme entrer dans cet intéressant théâtre d'avant-garde. Enfin, la dernière année de notre activité, j'eus la joie de monter le ravissant ballet de Debussy, "La Boîte à Joujoux", comme le compositeur rêvait probablement de le voir représenté, par des enfants et non par des adultes. Plusieurs séries de représentations, tant à Genève qu'à Lausanne, remportèrent un succès que je puis dire mérité, mes vingt-cinq acteurs, actrices et danseurs ayant rivalisé de talent pour faire triompher ce chef d'oeuvre de grâce et de fraîcheur.

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

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

(1) Cette conférence du Prof. Frank Choisy, avec le concours de Melle J.M. Darré, jeune pianiste de Paris, présentant un caractère plus accessible au grand public, le Congrès d'Education Nouvelle décida d'offrir cette captivante séance au public calaisien, laissant le recette totale au profit du "Monument aux Morts de la ville."

LA LEGENDE DES VIEUX VIOLONS.

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

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

Il serait puéril de refaire le procès des deux lutheries,l'ancienne et la moderne,de répéter ce qui a été dit et redit,à savoir qu'on peut faire mieux que jadis,que la sonorité,il y a deux siècles,ignorait les exigences d'aujourd'hui;qu'il a fallu consolider tous les anciens,leur donner en quelque sorte des béquilles,les Amati autant que les Stadivarius.Que notre destinée est donc pavée d'inconséquences et de bizarreries!

Quoi de plus illogique que d'attendre la mort d'un artisan pour célébrer et admettre ses mérites?Les résistences contre ceux que nous coudoyons chaque jour sont choses courantes.Pasteur les a connues,Beethoven a vu sa musique piétinée par la sottise de ses contemporains et Voltaire risqua l'apoplexie en voyant le clavecin détrôné par un instrument à marteaux.Les premiers chemins de fer.....Arrêtons-nous,la liste serait trop longue.

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

> Paolo Kaulini Cremonensis
>
> Faciebat Anno I7..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TYPOGRAPHIE MUSICALE.

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

Ce goût du travail manuel à côté du travail mécanique,comme le goût de la musique vivante à côté de la musique mécanique,revient à la mode.De même que les incunables n'empruntèrent aux procédés d'impression qu'un moyen artistique de présentation,de même on emprunte aujourd'hui à l'imprimerie,un procédé mécanique,pour reproduire l'écriture à la main.J'ai sous les yeux ce qu'il y a de plus récent dans ce domaine,quelques partitions d'orchestre de près de quatre cent pages en tout,de format in-plano, reproduisant exactement les manuscrits originaux.Il ne s'agit pas de facsimilés,mais d'une tentative intéressante de rapprocher le lecteur de la pensée du compositeur.Cela pourrait être comparé à l'écriture courante et celle tapée à la machine.Est-on plus près d'un correspondant qui écrit à la plume et non à la machine?Serait-il vrai qu'une fiancée n'admettrait pas la sincérité d'une missive amoureuse tapée plutôt qu'écrite?En arrivera-t-on à lancer les romans en reproduisant l'écriture de l'auteur,pour en rendre la lecture,sinon plus claire,du moins plus vivante? Autant de questions qui auront leurs partisans et leurs détracteurs,entre lesquels nous ne prendrons pas position,de crainte de nous égarer.

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

La musique doit sa fabuleuse expansion,autant au progrès de la facture instrumentale qu'à la diffusion par l'imprimerie de tout ce qui la concerne.Ce fut à la suite de l'invention de Gutenberg,vers le milieu du XVe siècle,que l'idée vint de se servir des mêmes moyens de reproduction,pour la musique.On commença par n'imprimer que la portée musicale, sur laquelle on écrivait à la main,les notes.Peu après,en 1476,Ulrich Hahn,à Rome,puis en 1481 Reyser à Wurzbourg,Scotus à Venise,livrèrent des missels entiers-texte et musique-imprimés.Les procédés employés étaient délicats,car il s'agissait encore de typographie à double tirage,un premier tirage traçant la portée et précédant un second tirage pour les notes.Il fallait une bien grande habileté pour arriver à un bon résultat, pour que le second tirage s'adapta exactement au premier.Ce fut encore un italien qui réalisa le mieux ce genre de procédé,O.dei Petrucci,de Venise, en 1501.Puis vinrent assez rapidement de notables améliorations et déja en 1525,le français Pierre Haultin procéda au tirage simple,au moyen de caractères représentant chacun une note avec un fragment de portée.Ces caractères typographiques pouvaient servir à deux fins,suivant la façon de les disposer.Ainsi le mi de la quatrième interligne,pouvait se transformer en fa de la première interligne,simplement en retournant le caractère typographique.Pour la même raison,le ré sur la quatrième ligne,devenait,renversé, le sol de la deuxième ligne et ainsi de suite.Ce mode d'impression se maintint jusqu'au XVIIIe siècle,quoique les premiers essais de gravure musicale sur cuivre datent déja de la fin du XVIe siècle.Ce fut cependant la gravure

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

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

(Peithanchia, Athènes, 1930)

DES "PICCOLI" A L'ANTIQUITE.

Le charmant théatre en miniature des "Piccoli" que nous avons tous admiré ces dernières années, rappelle tant d'anciens souvenirs qu'il m'a paru intéressant de relever ce qu'on a dit de ce genre de spectacle depuis un temps immémorial, puisque les marionnettes n'ont pas de date de naissance. Rien qu'en Italie, les pupazzi et les fanticcini sont connus depuis fort longtemps. Pas une ville, pour ainsi dire, en Italie, qui n'eut son théatre de marionnettes. Ce qui a fait le succès mondial des "Piccoli" actuels, c'est d'avoir eu l'idée de les faire voyager. Avec un directeur habile, ces amusantes poupées ont acquis une juste célébrité.

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

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

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

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

En effet, Brioché-il y eut le père et le fils, aussi célèbres l'un que l'autre-eut l'honneur d'être tourné en vers et de faire jouer sa troupe devant Louis XIV. Malgré le nombre élevé de pièces de théatre écrites en France pour les marionnettes, ce sera cependant en Allemagne que l'intérêt littéraire tirera le meilleur parti des fantoches articulés. Le "Faust" de Goethe leur doit l'existnce. Cette histoire, réelle ou inventée de toutes pièces-a des origines incertaines, importée d'Angleterre, à moins que les sources ne soient spécifiquement germaniques. On sait que Lessing, avant Goethe, s'inspira des extraordinaires aventures du célèbre docteur. Voila nos marionnettes honorées par une élite de grands écrivains dont le nom de quelques musiciens de génie méritent d'être cités. Le plus célèbre fut sans contredit, Joseph Haydn, attaché au service des princes Esterhazy. Il composa un certain nombre

on la dite parfois,

auprès

de pièces légères "Philémon et Baucis" en I773,ainsi qu'une parodie sur "Didon"en I778,pour le théatre de marionnettes de ces grands magnats hongrois.

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

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

(Peitarchia,Athènes,I93I)

UNE VISITE A L'OPERA DE PARIS.

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

-Le timbre de votre voix,lui dis-je,semble annoncer un baryton.

-Oh!fit-il en souriant,je ne tiens pas à chanter.

- .....?

-Pourvu que j'aie de la voix.

- .....?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

vous ferai voir tout ce qui pourrait vous intéresser,sur scène,sous scène et ailleurs.

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

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

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

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

(Le "Messager d'Athènes",1933)

LA DANSE GRECQUE ANTIQUE.

Ce qu'on réclame de nos jours de la musique,les anciens le demandaient de la danse,d'exprimer l'inexprimable,la joie,la douleur,les impulsions du subconscient,remontant par là à la surface de la réalité et prenant corps -c'est le cas de le dire-pour rendre visible l'invisible.La danse faisait passer les sentiments,les passions dans l'âme des autres,des spectateurs s'il s'agit d'un spectacle,à moins qu'elle ne monta,ainsi que le font les religions,vers la nature et les dieux.Tout aussi magique que la religion, la danse constitua un élément d'incantation,d'enchantement,un moyen extra-physiologique d'interpréter la vie.Voilà pour les temps anciens car de nos jours,il n'y a plus guère que les sauvages d'Afrique pour conserver à la danse sa puissance magique.Ils dansent pour apaiser la colère des mauvais esprits,pour célébrer la naissance d'un enfant,pour rendre un dernier témoignage à un mort,pour glorifier une victoire.

Que tout cela nous porte loin du carnaval (~~qui approche~~) où la danse sombre en gestes épileptiques et marque au feu la décadence d'un art passé au rouleau compresseur de notre pseudo-civilisation!Le moment est donc bien choisi pour revivre quelques étapes de ce qu'on pourrait appeler la plastique vivante de nos émotions.Des deux sortes de manifestations anciennes qu'on peut faire remonter aux origines des civilisations,la danse sacrée,privilège des religions,et la danse profane,ornement des divertissements publics et populaires,c'est cette dernière forme qui s'est maintenue (en occident, non sans de nombreuses transformations.Seules,les danses populaires revêtent encore un caractère qui renoue des liens avec le passé.Et si l'apogée de la danse peut être revendiquée par les Grecs,c'est du fait que ce peuple artiste par excellence,sut lui donner une splendeur incomparable.

La danse des Hellènes dégénéra déjà en passant aux Romains qui ne voyaient en elle,qu'un spectacle excitant,livré aux virtuoses,à la pantomime, genre de spectacle que la société romaine elle-même,ne se faisait pas faute de mépriser.L'histoire de l'art grec à Rome permet de suivre des influences diverses,étrusques,égyptiennes et grecques. ~~Sous les mœurs de la capitale.~~ Un moment,Andronicos de Tarente,auteur et acteur grec de talent sinon de génie,tenta d'enrayer la mode des divertissements de bas étage, chers aux Romains.Devenu latin,sous le nom de Livius Andronicus,il parvint à donner au théâtre des directives salutaires,conservées par ses successeurs,y compris Plaute et Térence.Mais dans ce décalque amoindri de la tragédie grecqae,plus trace de l'orchestique hellène.Et lorsque la Grèce, après la destruction de Corinthe,devint une province romaine sous le nom d'Achaïe,la musique et la danse envahirent la société,jusqu'aux empereurs dont les noms gardent un tragique éclat dans l'histoire,Caligula,chanteur et danseur,Néron dont les extravagances artistiques sont trop connues,pour en parler une fois de plus.Ensuite,malgré les doctrines du christianisme naissant,malgré l'invasion des Barbares,encore au sixième siècle,on voit toujours la pantomime triompher à Rome et à Ravenne,pour sombrer enfin devant les destructions effroyables des armées. ~~envahies.~~ Ce fut la suprême dégradation de l'art.Tragédie,poésie,orchestique ne sont plus que souvenirs.De pauvres diables s'en vont exhiber leurs talents sur la place publique ou dans la demeure de quelque riche particulier.Ces successeurs dégénérés des artistes dionysiaques continueront durant tout le moyen âge,à régaler le peuple et les grands seigneurs,de productions qui ne seront plus que des divertissements avilissants.

Le christianisme,combattant tout excès artistique,il faudra attendre la Renaissance pour voir la danse réapparaître,parée de grâces nouvelles.La cour des Médicis,à Florence,la cour de France rendirent alors à l'art de Terpsichore un lustre qui permet d'évoquer la tragédie antique et de renouer avec le passé.Mais tandis qu'en Italie,la danse n'était qu'un effet extérieur du drame,avec Lulli,et plus encore avec Rameau, la danse devient partie intégrale de l'action.L'équilibre entre les diverses phases de l'oeuvre dépend alors en grande partie du librettiste,s'efforçant de ne pas amoindrir le jeu proprement dit des acteurs,par une chorégraphie trop chargée.Rameau contribua également à faire de la danse un élément ex-

pressif,ce qui nous rapproche singulièrement de l'antiquité.En I752,à l'apogée de la carrière de Rameau,l'historien d'Aquin,ou Daquin,fils du célèbre organiste,nous donne à ce sujet,son impression,"Est-il rien au-dessus de ces scènes muettes?N'est-il pas étonnant qu'on puisse avec tant d'exactitude imiter toutes les actions,toutes les passions?On nous les représente au naturel;tout y est exprimé,les pensées,les moeurs,les sentiments: cela ne tient-il pas du prodige?"(I)

Ce fut également sous forme de symphonie dansée que Gluck introduisit dans ses drames lyriques,des épisodes chorégraphiques,mais le genre ne se maintint pas et l'on vit le ballet-intermède remplacer cet art de la danse que Lulli,Rameau et Gluck avaient ramené à l'idéal ancien.Presque tout le dix-neuvième siècle fut infecté du ballet obligatoire,dans n'importe quel opéra,et lorsque Wagner,qui abhorait ces exercices divertissants,voulut faire représenter Tannhauser à l'Opéra de Paris,il dut céder devant la mode et composer cette bacchanale du premier acte qui n'empêcha du reste pas les premières représentations de remporter un complet fiasco.Il est juste de dire que des cabales avaient été montées contre Wagner et que nombre de gens se rendirent compte de la valeur de cet opéra romantique.A part cette concession au goût parisien,Wagner n'écrivit qu'une seule "symphonie de danse" pour nous servir de l'expression consacrée par Rameau.Ce fut dans le second acte de Parsifal,au jardin magique,où les Filles-Fleurs tâchent de séduire le héros pur et sans tache.Scène de séduction,chantée et mimée, toute imbue d'orchestique grecque.

L'art de la danse paraissait voué à la plus lamentable des dégradations, lorsque parut,au début de ce siècle,~~l'admirable~~ Isadora Duncan.Les Athéniens la connaissent bien,celle qui rendit à la danse l'âme qu'elle avait perdue.Puis vint la cohorte des imitateurs,les Ballets-Russes,sans négliger les efforts de Dalcroze en vue de rythmer de plus près que les "pointes",les secrets de la conscience humaine.

(I)."L'Opéra de Rameau"par P.M.Masson.

Et maintenant,venons-en au titre de ce chapitre,la danse grecque antique.Je crois bien que ce sont les écrivains français qui ont le mieux exprimé les sortilèges de la danse ancienne.L'éminent archéologue,M.Homolle,analysant le caractère des Cariatides dansantes,le non moins remarquable musicologue M.Maur.Emmanuel,le poète-artiste,M.Paul Valéry,traçant en termes éthérés le pouvoir de la danse "symbole de la vie qui cherche à s'évader d'elle-même et toujours retombe sur le sol",voilà de quoi rafraîchir nos souvenirs de l'antiquité,de Platon,de Socrate,de Lucien,de Plutarque et de tant d'autres!Comme on comprend chez les Grecs l'absence d'une stricte polyphonie musicale,dans le sens où nous l'entendons,puisqu'ils connaissaient la polyphonie parfaite de la poésie unie à la musique et à l'expression par le geste.Mais à vouloir philosopher sur la danse,nous risquons de nous éloigner de l'objet principal,à savoir comment les Grecs dansaient. Or,je voudrais suivre la pensée d'un écrivain érudit,M.Louis Séchan,professeur de langue et de littérature grecques à l'Université de Montpellier, dont l'étude sur la danse grecque antique mérite une attention particulière,par la riche documentation,coupée d'une non moins copieuse illustration,parue en I930,dans un beau volume qu'on souhaiterait savoir dans toutes les bibliothèques d'artistes.(2)

Selon l'écrivain du troisième siècle de notre ère,Athénée,la plastique animée,lisons-nous dans le "Banquet des sophistes",inspira de tout temps,le ciseau et les pinceaux des artistes.Là encore,je signalerai l'inépuisable documentation du Musée national d'Athènes,auquel j'ai consacré précédemment quelques pages,concernant le sujet qui nous intéresse.La majorité des specimens d'iconographie qui s'y trouve,ignore dans la danse,le mélange des sexes.En effet,y a-t-il rien de plus inexpressif que la danse telle qu'on la pratique de nos jours,du moins la danse de salon?Tout aussi inexpressifs sont,du reste,les ballets de la Scala de Milan ou de l'Opéra de Paris.C'est précisément ce caractère expressif qui est la marque distinctive de ce qu'on pourrait appeler la danse apollinienne opposée aux danses orgiastiques.Parler avec les mains,pour employer un terme consacré, était le but recherché par les danseurs.La chironomie rendit célèbre Télestès,pour avoir imaginé dans les Sept contre Thèbes,une mimique si vivante,

qu'on croyait voir les faits racontés.(3)Platon,dans ses Lois,cite les belles danses,les seules qu'il admette, pacifiques ou guerrières.Il laisse de côté les danses dionysiaques ou orgiastiques,comme n'offrant aucun caractère politique.

La pyrrhique,son origine,son évolution,M.Séchan en parle avec une clarté où le goût et la science s'affrontent avec autant d'ardeur que les guerriers auxquels est destinée cette danse.Exécutée par un seul pyrrhichiste,par couples ou par une masse d'hommes en armes,ou encore par les prêtresses Amazones du sanctuaire d'Artémis d'Ephèse,la pyrrhique sombra peu à peu dans la mascarade et l'on vit cette danse armée des temps héroïques,exécutée par des animaux,des singes habillés de rouge,seul vestige de l'origine du mot,si vraiment pyrrhique dérive de πῦρ,le feu.

A cette danse nettement virile,on peut opposer les gracieuses Parthénies,exécutées sur des chants de Pindare ou d'Alcman.Ce sont des danses mélodieuses,fraîches et virginales,dont la céramique nous a laissé de si souples modèles.Les longues tuniques,les voiles qui entourent bras et mains,ont trouvé une de leurs plus heureuses expressions dans une statuette bien connue du Louvre,découverte sur l'Acropole d'Athènes,en 1846,par le jeune sculpteur français Auguste Titeux.Toutes ces danseuses voilées,comme aussi celles à calathiscos,nom donné d'après une curieuse coiffure qui est aussi celle des Caryatides,adoptent des mesures mesurées,nobles,eurythmiques,proposées par Platon.Le coryphée de l'emmélie, c'est Apollon, Dionysos sera le dieu des danses orgiastiques.

Nous touchons ici à ce qu'on pourrait appeler les danses de caractère,licencieuses parfois,comme le cordax ou les Chorithalistries des pays ioniens,d'une audace qui nous semblera scandaleuse,et les danses des fêtes publiques et privées.Ces danses féminines,passionnées et naturalistes,où l'accompagnement de petites cymbales,de crotales,accentuait le caractère ardent,provenaient probablement,ainsi que pour les danses des Amazones,du culte de l'antique Artémis d'Ephèse,ce qui impliquerait une influence asiatique.Ces danses violentes,celles entourant également les mystères de Cybèle et de Dionysos,avec leur cortège de bacchantes,de ménades,au bruit des cymbales,des crotales,du tympanon, envahirent l'Hellade,en même temps que le culte de Dionysos.Malheur à qui tombait entre les mains des furies!Les adoratrices du dieu,dans la frénésie sauvage de leurs emportements,excitées à la vue du sang,créaient cette sorte d'envoûtement magique qui les rendait si redoutables à quiconque franchissait leur domaine ensorcelé.Des lécythes, des coupes et des vases de toute nature nous renseignent abondamment sur la fureur de ces danses épuisantes,plus voisines de la folie que de la sagesse.

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

(1)Louis Séchan,La danse grecque antique,1930.
(2)Ouvr.cité.
(3)Ouvr.cité.

(Peitharchia,Athenes,1931)

LES ALLEGORIES MUSICALES
DU MUSEE NATIONAL D'ATHENES.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lorsque j'aurai signalé les sistres,les tambourins,les cymbales,les

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

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

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

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

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

Lorsque j'aurai signalé les sistres, les tambourins, les cymbales, les

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

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

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

L'illustration sur la couverture du présent volume, représente un des bas-relief de Mantinée.

LOTTE LEHMANN ET LE LIED.

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

Dès qu'on prononce le mot lied, on évoque ce romantisme allemand dont aucun artiste ne peut approcher sans émotion et qui rappelle l'Allemagne de Goethe et de Schiller. Le matérialisme, à la suite de la guerre de 1870, s'est encore aggravé après la défaite allemande de 1918. Le mot d'ordre des musiciens d'aujourd'hui est devenu, guerre à l'émotion, au sentiment, aux réactions psychiques autres que celles créées par des valeurs dynamiques. Quelle transformation de cette âme allemande que nous avons tous aimée, et quel fossé la sépare de celle de 1931.

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

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

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

(Athinaïka Néa".Athènes,1931)

VIRTUOSES OU INTERPRETES?

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

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

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

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

On saisira mieux encore l'importance du mot interprétation, en se référant à la sonate de Chopin, jouée par Cortot, celle qu'Antoine Rubinstein surnommait le "poème de la mort". L'édition, chez Senart, de cette oeuvre, dans la ré-

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

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

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

(Peitharchia,Athènes,1930)

CRITIQUE MUSICALE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

* *

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

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

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

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

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

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

(Peitarchia et Athinaïka Néa.Athènes,1931)

WAGNER EN FRANCE.

Ce n'est pas le récit des voyages de Wagner en France que j'entreprends d'écrire aujourd'hui,mais plutôt une rapide inspection d'influences réciproques,d'une part de la France sur Wagner,d'autre part de l'illustre compositeur sur le public et les musiciens français.
La fascination exercée par Paris sur le commun des mortels s'exaspère encore lorsqu'il s'agit d'artistes. Depuis Rousseau,Lulli,Gluck, Grétry,tant d'autres désirèrent aussi trouver à Paris la consécration de leur talent, Meyerbeer,Liszt,Paganini,Chopin,César Franck. De nos jours,la mosaïque est encore plus complète,faite de Polonais, Russes,Belges,Suisses,Roumains,Grecs,véritable tour de Babel,d'où la trompette de la renommée lance sans arrêt,génie sur génie à la face de l'univers éberlué.La plupart de ces gloires éphémères,nées au siècle de la vitesse,disparaissent aussi rapidement que le permet la mode,alors qu'il fallut un demi-siècle pour implanter le wagnérisme en France.Mais il est au moins profondément enraciné et il suffit de parcourir les programmes des concerts,chaque semaine,pour se rendre compte de la part exagérée faite à Paris,aux neuf symphonies de Beethoven et à certaines partitions de Wagner.
La conquête de Paris par Wagner restera un modèle du genre,pourvu que le génie soit de la partie.Et encore,cette victoire fut précédée de l'empreinte,assez rarement signalée,de Paris sur le musicien allemand.Il y eut trois actes dans cette pièce qu'on pourrait alors intituler "Wagner en France".Le premier acte serait la période d'incubation,faite d'expériences souvent malheureuses,d'essais d'orientation,d'hésitations artistiques qui permettent de parler de Paris,à cette époque,comme du creuset d'où devait jaillir plus tard la flamme wagnérienne.Le second acte concernerait les tentatives de conquête,les luttes contre la routine et la victoire finale de la pensée wagnérienne sur le public français.Le dernier acte,qui n'est pas encore achevé,loin de là,marquerait la réaction des musiciens, jadis idôlatres de Wagner,et la semi-retraite du dieu,dont la musique ne serait plus celle de l'avenir,mais bien du passé.

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

Il y eut cependant une part plus directe de l'influence française chez Wagner,influence que Liszt subit également,celle de Berlioz qui les avait précédés,en tant que symphoniste.Wagner le reconnaît,disant,après l'audition de Roméo et Juliette,qu'il avait été "presque étourdi par la puissance d'une virtuosité d'orchestre dont il n'avait aucune idée".Beethoven et Berlioz eurent de la sorte un premier effet,traduit par le chatoiement sonore du Vaisseau fantôme.A ce succès artistique s'ajouta un succès moral,lorsque,dégoûté de Paris et reconquis par le sérieux de l'art allemand,le ménage tourna le dos à la France,souhaitant de tout coeur ne plus jamais y revenir.
Serment d'ivrogne,l'attrait de Paris devant se poursuivre encore.Ne s'y installa-t-il pas en 1859,avec le secret désir d'y finir ses jours?Ce second acte de la carrière de Wagner en France,vit simultanément l'échec sensationnel de Tannhaüser à l'Opéra,coïncider avec une première victoire.Victoire littéraire d'abord,où Husson-Champfleury consacra une brochure prophétique au musicien allemand et où un cénacle de lettrés se prit

d'enthousiasme pour les réformes wagnériennes,Baudelaire célébrant le "glorieux échec"de Tannhaüser,précédant la chapelle Mallarmé,qui tirait son mot d'ordre de la "Revue wagnérienne".Faut-il rappeler ces ouvriers de la première heure-ou de la seconde-de Régnier,Pierre Louys,Whistler, Catulle Mendès,Fantin-Latour,Huymans,Verlaine et aussi Debussy,celui d'avant le Prélude pour l'Après-Midi d'un faune?Le sort en est jeté,Wagner triomphera.César Franck,Vincent d'Indy,Chausson et nombre de disciples,sans en référer complètement à son esthétique.contribueront à l'envoûtement wagnérien.Quant au public,ce ne fut qu'après la mort du maître lors des représentations de Lohengrin monté par Lamoureux en 1887,et aussi lors de la représentation officielle à l'Opéra de Paris en 1891,que Wagner s'installa définitivement en France.Ce qu'il n'avait pu trouver de son vivant,la mort le lui procura.

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

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

UN SIECLE DE MUSIQUE EN GRECE.

(Conférence à la Radio-Genève)

Mesdames,Messieurs,

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

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

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

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

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

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

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

de musiciens italiens venus en Grèce et le nombre non moins considérable d'artistes grecs,partis s'instruire au pays "où fleurit l'oranger".Aujourd'hui cependant,nombre d'instrumentistes,de compositeurs, passent par Paris,Berlin ou Munich,enrichir leur savoir.

Par ordre chronologique,le musicien corfiote Mantzaros,auteur de l'hymne national,et Spiro Samara,qu'on pourrait appeler le Verdi grec,tant son oeuvre lyrique,Flora mirabilis,Mademoiselle de Bellile,semble issue de ce voisinage inquiétant,ces deux compositeurs,dis-je, marquent un point de départ,largement dépassé par la suite.En Grèce même-Samara fut surtout joué en Italie-le compositeur Lavranga a réussi à former une troupe d'opéra,où le prestige d'une vedette "à voix",jette un atout qui attire alors la grande foule.Lavranga a à son actif,de gracieuses pièces symphoniques où une large part est faite au folklore musical.Dans le genre populaire,il faut aussi citer les deux Lambelet,Napoléon et Georges,ce dernier l'auteur de l'Hymne à la Paix,primé lors du 27e Congrès de la Paix,organisé en 1929 à Athènes,par les soins du Bureau International de la Paix,de Genève.

L'ouverture d'un premier conservatoire à Athènes,en 1870, ~~si je ne fais erreur~~,puis d'un second et récemment d'un troisième,donna des impulsions successives à la diffusion de l'art et vit des milliers de disciples,suivre des cours souvent remarquablement donnés.L'orchestre symphonique d'Athènes,fort de quatre-vingt cinq instrumentistes,compte un hautboïste,un flûtiste et un clarinettiste qui pourraient rivaliser avec les meilleurs souffleurs français,tant ils montrent d'aisance dans leur jeu,de saveur dans le son.Cet orchestre donne un concert par semaine, durant six mois,avec un subside d'un million de drachmes,soit 70.000 francs suisses.Les solistes sont de premier ordre:Schnabel,Hubermann, J.Aubert,Cortot,Thibaud,le violoniste grec Volonini,le pianiste Farandatos,la violoncelliste Melle Courouclis,ont prêté leur concours,donnant aussi des récitals.

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

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

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

populaire,et "L'Anneau de la mère"représentés l'un et l'autre avec le plus franc succès.Pierné a dirigé à Paris,il y a quelques années,deux de ses oeuvres symphoniques,nous verrons ce que l'avenir décidera de ce compositeur qui n'a pas encore dit son dernier mot.

A part Calomiris,je citerai Varvoglis,Riadis,et enfin un groupe de compositeurs grecs fixés à Paris,dont la renommée commence à percer avantageusement,Pierre Petridis,Demeter Levidis et Georges Poniridis.La "Messe byzantine"de ce dernier,pour soprano,solo,choeur de femmes et orgue,souleva,lors de son exécution à Paris,un intérêt partagé par ses recueils de danses et de rythmes grecs.Petridis,que les orchestres Colonne et Straram ont fait connaître au public,conserve en quelque sorte une facture classique dans un revêtement moderne savoureux,très personnel et qui ne doit rien au genre de musique agressive dans laquelle se fourvoient tant de jeunes musiciens.Son dernier grand succès,une"Suite grecque" fut louée à l'unanimité par la presse parisienne,au printemps dernier. Petridis est bien un compositeur d'avenir,tout comme Levidis,dont la nature mystique et le système philosophique penchent vers les modes anciens,la musique immatérielle.Il est alors compréhensible que l'invention de l'instrument à ondes,le martenot,ait trouvé en lui un partisan fanatique.Levidis a non seulement créé une technique qui met pleinement en valeur les ressources multiples du martenot,mais il s'en sert pour réaliser ses conceptions musico-philosophiques qui ne paraissent pleinement définies dans une oeuvre encore inédite,dont la première audition doit avoir lieu en octobre,par l'orchestre symphonique de Paris,sous la direction de Pierre Monteux.Je ne puis,faute de temps,que donner un aperçu sommaire de cette vaste fresque symphonique et lyrique "La terre dans l'espace"qui utilisera trois instruments à ondes,trois pianos servant de caisse de résonnance par procédés d'accouplement nouveaux,un orchestre complet,dont le rôle ne laissera pas que d'être curieux à suivre,par le fait d'oppositions rythmiques nécessitant une direction de mesure "rotative"et non plus celle à deux,trois et quatre temps.

On le voit,la Grèce fait un effort considérable pour jouer sa partie dans le concert universel et ce serait parfait,si une ombre ne venait couvrir le tableau qui vient d'être tracé.Il s'agit de la situation des musiciens,spécialement des professionnels,chassés des cinémas,par d'adoption du film sonore et parlant,par l'introduction d'appareils mécaniques,là où précédemment,on avait recours à la musique vivante.Le chômage est certainement grand et aucun secours officiel ou privé,ne vient alléger une situation dont on ne voit pas l'issue.

Il y a des mesures qui s'imposent si l'on veut préserver le pays d'une catastrophe artistique où toutes les organisations qui s'adressent aux musiciens professionnels pourraient pâtir d'une maladie qui décide déja quelques uns d'entre eux, à changer de métier.Il est des remèdes cependant,faciles à appliquer,comme la création d'une station radiophonique qui fait défaut en Grèce.Des projets ont été élaborés,car les sans-filistes sont nombreux et réclament un poste émetteur.

Sous ce rapport le Grèce est à l'arrière plan des pays d'Europe. Sous quelle face qu'on l'examine,le probleme s'impose,tant dans l'intérêt général que dans l'interêt des musiciens et de la musique.Ce jour-là -et il ne saurait tarder-nous pourrons continuer la conversation commencée ce soir à la Radio-Genève,tout en me permettant de remonter vers cet Olympe d'où je suis descendu pour vous entretenir de la musique en Grèce.

(Reproduit par "Le Messager d'Athènes"août 1931)

L'ECOLE FRANCAISE DU VIOLON.

De Lully à Jacques Thibaut.

Jacques Thibaut,dont les deux récitals ont fait courir tout Athènes, s'il n'est pas le seul représentant de l'école française du violon,est bien l'un des plus éminents sortis du Conservatoire de Paris.Plutôt que de répéter ce qui en fait un favori du public,je voudrais intéresser le lecteur,en résumant l'évolution d'un art relativement récent, puisqu'il n'a guère plus de deux siècles d'existence,celui du violon.On verra la place en vue occupée par l'école française.
Le roi des instruments,jusqu'au dix-septième siècle,était le luth,tandis que de médiocres instruments à archet servaient les ménétriers et autres coureurs de grand chemin,le rébec et la viole que l'on voit reproduit sur d'inombrables tableaux de la Renaissance.Ce fut certainement en France que la transmission des pouvoirs,du luth au violon,fut la plus sensible,du moins à ses débuts,à la fin du dux-septième et au dix-huitième siècle.Celui qui créa cette atmosphère admirée tant par les Allemands que par les Italiens,fut le florentin Baptiste Lully,dictateur de la musique en France,sous Louis XIV.S'adaptant à merveille aux moeurs françaises,il fit apprécier ses "grandes"et "petites"bandes de violonistes,soulevant dans toute l'Europe un juste étonnement.Et de fait,le violon était lancé, sans avoir encore atteint cette émancipation que la suite ##### lui réservait.Le violon n'### était alors qu'un instrument d'ensemble,car ni sa littérature,ni ses servants ne connaissaient le jeu individuel réservé aux solistes de nos jours.Son sortilège éclate cependant à son aurore et,en recherchant les causes de cette voix nouvelle,si suave,on se demandait s'il ne fallait pas les trouver dans les matières naturelles et animales -bois et boyaux-dont est composé le violon?
En 1682,un auteur n'écrivait-il pas,en parlant des ensembles règlant les mouvements des ballets:"Je ne sais aussi,si,leurs cordes étant faites des intestins des animaux,il n'y a ### pas dans leurs sons quelque chose de plus harmonique (sic!)et de plus proportionné au mouvement des corps que dans le son des autres instruments qui sont faits de bois et de métal."- Que dirait aujourd'hui cet admirateur des cordes de boyaux,en présence des cordes métalliques employées par la plupart des virtuoses?Ce fut l'âge d'or,l'époque bénie où les musiciens,du moins ceux de l'envergure de Lully,étaient traités à l'égal des dieux.

Orfée ou Baptiste,pout luy
(car c'est bien tout un aujourd'hui),
Y tient sous ses rares merveilles,
L'âme en #Lesse par les oreilles.
Les grands et petits violons,
qui sont comme autant d'Apollons,
Là,pareillement nous ravissent;
Et sous leurs tons les sens languissent,
Par le sentiment du plaisir
qui vient doucement les saisir.

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

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

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

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

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

RICHARD WAGNER

ET LA PENSEE GRECQUE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Ce choix lui avait sans doute (à son maître)été suggéré par la légende que raconte Pausanias,d'après laquelle les Muses descendant

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

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

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

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

"Dans la maturité de l'esprit et du sentiment, je compris Eschyle pour la première fois. Les éloquentes didascalies de Droysen évoquèrent si vivement à mes yeux l'image enivrante des représentations grecques, qu'à la lecture de l'Orestie je subis la force impressionnante de ces tragédies sur la scène. Rien n'égale l'émotion que me causa Agamemnon, et jusqu'à la fin des Euménides je demeurai dans un ravissement qui, en somme, a été cause que je n'ai pu me réconcilier tout à fait avec la littérature moderne. Mes idées sur l'importance du drame et du théâtre se sont sûrement formées sous l'influence de ces impressions. Passant par les autres poètes tragiques, j'arrivai à Aristophane. Après avoir travaillé assidûment toute la matinée à Lohengrin, j'allais l'après-midi m'abriter contre la chaleur sous les ombrages épais du jardin. Je ne saurais décrire la gaieté pétulante où me jetait la lecture des pièces d'Aristophane, après que, par ses Oiseaux, j'eus sondé la profondeur et la richesse de ce favori des Grâces, comme il se nommait hardiment lui-même. Je me plongeais

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

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

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

Comprenant,comme le comprirent ses illustres modèles,que le théatre-ce terrible Pandémonion-pouvait abaisser ou élever le peuple,Wagner vit dans le drame grec le seul moyen de réagir contre certain théatre trivial et dévergondé.Ses modèles préférés étaient Eschyle et Sophocle,mais l'introduction de la passion féminine dans ses oeuvres le rapproche également d'Euripide.La sythèse d'art des Anciens,il la reprend à son tour;la poésie,la musique et la danse vont de nouveau se donner la main.Ce que les Grecs dénommaient l'ὀρχηστική cette expression du drame par la mimique,nous la retrouverons dans la célèbre bacchanale du Vénusberg,de Tannhaüser,dans la scène des Filles-Fleurs de Parsifal.Ce ne sont pas des hors-d'oeuvre,mais des passages constituant une participation logique au drame.
On ne peut taxer d'éxagération l'affirmation que Wagner passa les quarante années de son activité artistique à lutter pour le triomphe du relèvement moral de l'art,dont il recherchait à Athènes les directives.Rien de plus frappant à ce sujet que son ouvrage l'Art et la Révolution,véritable étude de science politique et sociale,où les rapports du théatre et de la vie publique sont soumis à un examen minutieux.Il rêvait d'un retour periodique de certaines manifestations d'art,cette création de solennités dramatiques rappelant Olympie,où l'exécution de chefs-d'oeuvre tragiques,présidée par des magistrats, devenait une institution d'Etat.Il s'exprime tout aussi clairement lorsqu'il parle de fonder un ordre de choses "où les relations d'art et de la vie publique qui existaient à Athènes renaîtraient plus nobles et,en tout cas,plus durables".Ce sont là ses propres expressions.
Sans doute ne refait-pas une époque,et sans doute aussi Wagner,en proposant un but à son théatre,se plaça-t-il à côté de l'idée du drame antique.Celui-ci n'envisageait pas un but déterminé à atteindre, mais se contentait d'exprimer des vérités éternelles,sous une forme sensible et artistique.Nous admirerons donc davantage l'artiste que le philosophe en Wagner;nous l'approuverons sans réserve lorsqu'il déclare que la tragédie grecque "fut la manifestation sublime d'une race développée en toute liberté,ne connaissant que les forces de la nature qu'elle adorait,symbolisées en ses dieux".Nous le comprendrons mieux encore dans ses études sur les sujets de drames,telles qu'Aris-

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

On pourrait aisément établir que,parallèlement à ses théories, Wagner chercha dans la majeure partie de son théatre,à atteindre l'idéal des Anciens.Dans ses opéras Les Fées,Lohengrin,ne trouve-t-on pas des versions transformées du mythe de Psyché et Eros,ou,si l'on préfère,de Zeus et de la trop curieuse Sémélé?Ne pourrait-on pas rapprocher le symbole du cygne blanc de Lohengrin de l'image symbolique antique qui en faisait un emblème de lumière puisque, d'après une version dorienne,ce furent des cygnes qui conduisirent Apollon à Delphes pour proclamer aux Hellènes la justice et les lois?

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

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

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

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

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

JOSÉPHINE BAKER.
(1933)

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

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

Bizarre déité,brune comme les nuits,
au parfum mélangé de musc et de havane,
oeuvre de quelque obi,le Faust de la savane,
sorcière au flanc d'ébène,enfant des noirs minuits,
ô démon sans pitié,ô mégère libertine....etc.

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

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

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

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

Echappée de ce milieu nous voyons dans sa tournée actuelle, le triomphe de la bêtise humain.Car ses pitreries font quand même

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

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

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

LE GENIE GREC DANS L'OPERA.

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

Le mot et la chose sont d'origine italienne,comme le furent déja les prémices de l'opéra les "Sacre Rappresentazioni"et les "Maggi"fêtes rurales du mois de mai signalées au XIVe siècle.Un peu partout,aux I5e et I6e siècles,les théatres,en signe de réaction des "gothiques"comme on appelait les auteurs des représentations sacrées,montèrent des tragédies,des comédies en latin,où le sentiment humain remplaçait la raideur et les conventions des gothiques.De grands évènements,couronnements,mariages princiers, donnaient lieu à des "Intermezzi" où les visions de l'antiquité grecque tenaient une place considérable.

A Florence au XVIe siècle,un groupe d'intellectuels se passionna pour les doctrines d'Aristoxène,de Ptolémée et d'Aristote. En même temps le mécène florentin Giovanni Bardi,par sa haute culture,ses écrits dont nous possédons encore le "Discorso sopra la musica antico e'l cantar bene",favorisait les essais des poètes et des musiciens.Ce retour à la culture hellénique convenait en tous points au tempérament italien de la Renaissance et était parfois si précis qu'on en vint à adopter la large déclamation chantée simplement accompagnée du luth remplaçant la lyre antique. Un neveu de Michel Angelo Buonarotti,poète célèbre sous le nom de Buonarotti,tandis que son illustre oncle l'était,sous le nom de Michel Angelo,mit à jour "Euridyce","Ariana","Dafne",puis en I607 Monteverde composa à Rome son célèbre "Orfeo",laissant à Venise l'honneur de monter "Giasone" de Cavalli en I649.Le dix-septième siècle fut cependant dominé par Alessandro Scarlatti,puis pas ses satellites Nicolo Jomelli,Nicolo Porpora.Les "Orfeo",les "Dafne" se succèdent sans interruption.C'est à qui mettra "Iphigénie", "Médée" en musique,bref on voit toute la mythologie grecque passer par l'inspiration des poètes et des musiciens italiens.

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

Le preuve est faite,le génie grec est inséparable de l'opéra.Que de sujets évoqués dans ce riche passé!"Il Pomo d'Oro" d'Antonio Cesti au I7e siècle n'est que le récit du jugement de Pâris. "L'Achille in Scira"de Legrenzi,à la même époque,relatait l'histoire d'Ulysse découvrant Achille à la cour de Lycomède,sous un habit féminin et l'emmenant à la guerre de Troie.Et Lulli?Il renchérit encore sur ses prédécesseurs,avec"Les fêtes de l'amour et de Bacchus"d'après Molière,"Thésée","Atys","Psyché", "Persée","Phaéton","Alceste",etc.etc.Rousseau le philosophe-musicien composait un siècle plus tard,"Pygmalion" qui prévoyait la symphonie plastique,celle de Gluck et de Wagner,et non plus la symphonie d'accompagnement.Salieri,Sacchini,Piccini,tous sont plongés juaqu'au cou,dans l'ambiance grecque.Mais ce qui est nouveau chez eux et qui était inconnu des tragiques grecs,c'est le rôle que prend l'amour sexuel,pivot de toute action scénique et

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

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

("Athinaïka Néa",Athènes,Avril 1933)

DE QUELQUES MUSICIENS LETTRES ET D'UN LETTRE NON MUSICIEN

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

Lorsqu'on passe en revue le rôle de la musique dans l'antiquité grecque,on se rend compte de l'importance de son évolution, en passant du domaine religieux au domaine civil et social.Emancipation géniale qui sombra avec le christianisme,tout ce qui pouvant rappeler le paganisme étant combattu avec acharnement.Les premiers siècles de l'ère chrétienne donnent ainsi l'impression d'une époque de discussions,de recherches vers des formules nouvelles qu'on s'efforce d'instaurer un peu partout et qui deviennent en premier lieu l'apanage de l'Eglise.St.Ambroise,St.Augustin,St.Grégoire,certains prélats d'origine orientale et grecque,Irénée évêque de Lyon,Auxence évêque de Milan et prédécesseur de St Ambroise,encouragent les essais de codifier la musique dont les origines orientales restent néanmoins indéniables.Sans Cassiodorus et Boëtius,au suxième siècle,le moyen âge ignorerait la théorie de la musique antique.Ces études se poursuivent avec Hucbaldus,Odon de Clugny,Cottonius,Odington,Guy d'Arezzo,jusqu'au Ire siècle,fin du moyen âge,sans qu'on puisse encore parler d'une époque de création.Certes l'"Ars nova" institué à Florence au I4e siècle eut une répercussion extraordinaire et peut servir de base à l'époque de création qui devait suivre l'époque de discussion,ou,si on préfère,l'époque des théoriciens.Ce ne seront cependant que des balbutiements, malgré les charmants trouvères de France et d'Allemagne qui se cantonnent dans la musique vocale et dont l'art "a cappella" allait se parfaire à la Renaissance.Ce sera alors une nouvelle période de discussions mais atténuée par des essais de réalisation vers des formes originales,tout en s'inspirant encore de l'idéal grec.

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

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

Sous une forme rétrospective,nous pourrions dire de Rousseau,qu'il fut le Wagner du I8e siècle,quoique d'aucuns ignorent qu'il ait écrit la moindre ligne de musique.Quant à Voltaire,il est certain qu'il parla continuellement de musique sans savoir au juste ce que c'était.Rousseau fut un théoricien-musicien de

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

Ce ne fut certes pas Voltaire qui aurait rendu hommage au mérite de Rousseau qu'il traita cavalièrement de fou,de plagiaire et autres aménités que Rousseau lui renvoyait comptant.Mais Voltaire était l'arbitre de l'Europe artistique.Bien qu'il n'y entendit pas grand chose,on le consultait volontiers,les artistes passant par Genève faisaient un petit crochet par Ferney où résida si longtemps le terrible ironiste.On sait la part qu'il prit aux disputes de ce I8e siècle,où Lulli,Rameau,Gluck,Rousseau, Piccini et quelques autres furent mêlés.Voltaire aimait trop le théatre pour ne pas suivre la marche des spectacles lyriques,avec le secret espoir de voir un de ces grands compositeurs mettre une de ses oeuvres en musique.Rameau composa une partition sur sa "Princesse de Navarre" dont il ne reste qu'un souvenir.Par contre, nombre de petits poèmes écrits en l'honneur d'artistes ont survécu.Cet homme d'infiniment d'esprit rimait avec prédilection les charmes du beau sexe et deux célèbres danseuses de l'Opéra,Melles de Camargo et Sallé furent louées de la façon suivant.

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

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

(Peitarchia.Athènes)

ROUSSEAU, GOETHE, DEBUSSY

et le "Parler-Musical".

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

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

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

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

———— ,
———————— ;
———————————— :
———————————————— !
———————————————— ?
———————————————————— .

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

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

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

(I) Opposons à ces théories, celle du "Sprechsingen" le "parlé-chanté" wagnérien, basé sur le même principe, mais réalisé mélodiquement.

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

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

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

(Le Messager d'Athènes,18 juin 1934)

L'ORGUE UNE INVENTION GRECQUE.

Ctésibios d'Alexandrie.

Une récente conférence faite au "Parnasso"par M.C.Zenghélis et dont le "Messager"du I4 mai dernier a donné un important compte-rendu,sous le titre "Les dieux mis à l'écart"m'a incité à revoir certains articles écrits jadis pour "Peitharchia"et les "Athinaïka Néa" (I)sur un de ces dieux mis à l'écart,Ctésibios d'Alexandrie,inventeur de l'orgue cité par M.Zenghélis.

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

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

Quant à l'orgue à soufflets,le mot le dit,il s'agit

d'un instrument mû directement par l'air.Nombre de petites orgues portatives du moyen âge comportaient un soufflet ressemblant à celui qui sert à actionner un feu de cheminée.On suspendait l'instrument par une courroie autour du cou.D'autres orgues à soufflets,comme ceux de Constantinople,avaient une soufflerie à bras.Le règne de l'électricité,en supprimant les inconvénients de l'orgue hydraulique ou à soufflets,nous a donné récemment l'orgue électronique ou orgue à ondes,instrument de la dimension d'un bureau américain et qui se passe de inombrables tuyaux,de la soufflerie et du sommier des orgues habituelles.L'invention de MM.Coupleux et Givelet semble appelée à un avenir réel,par le peu de place qu'il occupe et la sonorité qui peut être amplifiée autant qu'on le désire.Quant aux différents timbres de l'instrument,les uns les comparent à ceux des plus belles orgues,d'autres font des reserves que je ne partage pas,ce que j'en ai entendu me paraissant absolument parfait.Voyons maintenant de plus près la célèbre invention de Ctésibios.

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

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

La description de Héron est si minutieuse,qu'elle autorise l'interprétation de M.Clément Loret,fondée cependant sur le texte de Vitruve. Les dessins qui accompagnent son ingénieuse étude permettraient de reconstruire entièrement l'orgue de Ctésibios.L'essai vaudrait la peine d'être tenté et prouverait que les parties essentielles de l'orgue moderne à savoir,1o les tuyaux,2o le clavier et ses annexes,3o la soufflerie,existaient dans l'orgue de Ctésibios.Une description tech-

nique ne rentrant pas dans le cadre de ces entretiens, je me bornerai au rôle de l'eau qui fut, jusqu'au siècle dernier, y compris Fétis, l'auteur d'une Bibliographie universelle des musiciens et de travaux qui placent ce savant musicologue parmi les historiens les plus clairvoyants, -le sujet de controverses intarrissables. L'étude de M. Loret met sans doute fin aux erreurs passés, présents et futurs. (3)

La partie hydraulique de l'orgue de Ctésibios s'adresse évidemment à la soufflerie. On sait que tout soufflet exerce deux mouvements, aspirateur et expirateur. Lorsqu'on presse sur un soufflet l'air fait jouer les tuyaux, les flûtes, les αὐλοί, comme les appelle Héron. Mais lorsqu'on a fini de presser sur le soufflet et qu'il est applati, il faut bien le redresser pour reprendre la manoeuvre, ce qui produit entre chaque pression expiratrice, un point mort. Dans les orgues actuelles, il existe un dispositif remédiant à cet inconvénient, un réservoir en forme d'accordéon surchargé de poids. Tandis que le soufflet renouvelle l'air depensé, l'accordéon sous la pression des poids, neutralise le point mort et de la sorte, la régularité de l'air est assurée. Le rôle hydraulique de l'invention de Ctésibios correspond à celui de l'accordéon et fait qu'il n'y a pas intermittence dans l'envoi de l'air. C'est tout à fait génial et M. Victor Loret se demande même s'il ne serait pas indiqué de reprendre l'idée de Ctésibios et de remplacer aujourd'hui le poids de plomb par le système de l'inventeur grec?

Voilà donc un point nettement établi; avec Ctésibios, nous possédons une certitude et le succès de son orgue à Alexandrie fut, nous assure Athénée, absolument stupéfiant. Maintenant la vérité oblige à ajouter que l'idée de faire jouer des tuyaux au moyen de l'air, ne date pas du second ou troisième siècle avant J.C. La bible des Hébreux ne dit-elle pas dans ses Psaumes: "Louez le Seigneur dans son sanctuaire.....louez-le sur les instruments à cordes et sur l'orgue..."? A ce texte qui manque un peu de précision, nous opposerons ce qu'on sait de temps immémorial en Chine, l'usage d'instruments à reservoir d'air, le cheng chinois en est un exemple frappant, de même aux Indes, en Perse, en Arabie, il existe des specimens d'instruments de ce genre, dont l'origine n'est pas moins reculée. Cela n'enlève rien à la valeur de l'orgue de Ctésibios et montre une fois de plus, un Grec réalisant avec une perfection bien faite pour nous confondre, ce qui avait été prévu avant lui à l'état d'ébauche.

(Le Messager d'Athènes. Juin 1933)

(1) Messager, Peitharchia, Athinaïka Néa sont des quotidiens ou revues paraissant à Athènes.
(2) Membre de l'Academie d'Athènes, directeur de l'Ecole de chimie, M. C. Zenghélis est également un fervent de l'art musical.
(3) Clément Loret. Cours d'orgue. Paris t. III (1878)

CALVIN
L'ART ET LA MUSIQUE.

Jean Calvin, par Em. Doumergue.-Les oeuvres de Calvin.-La jeunesse de Calvin, par Abel Lefranc.-Clément Marot, par O. Douen.-Histoire de l'Edit de Nantes, par Elie Benoît.-Histoire de France, par Michelet.-Sébastien Castellion, par Fr. Buisson.-Le Psautier Huguenot du XVIe siècle, par Henry Expert.-Les compositeurs de la musique du Psautier huguenot genevois, par M. Kling Apologie pour ceux de la religion, par Moyse Amyraut.-Genève et ses prêtres, par Marc Ph. Monnier, etc. etc.

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

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

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

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

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

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

"Non seulement l'agriculture,déclare-t-il,mais aussi tous arts qui servent à l'utilité de l'homme,sont dons de Dieu,instillés par luy en noz entendements.....S'il faut ainsi juger de l'agriculture et des autres arts mécaniques,que faut-il estimer des arts libérales,de la médecine,jurisprudence,astronomie,géométrie,dialectique et autres?"

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

*
* *

La musique,et principalement la musique religieuse,en était arrivée au moyen âge à un degré de déchéance bien fait pour révolter des esprits éclairés.L'art compliqué des contrepointistes et l'ennui qu'éprouvait le public à se faire à cette musique difficile avaient poussé un certain nombre de musiciens à rechercher de nouveau la faveur publique.Ils n'avaient rien imaginer de mieux que de recourir aux mélodies populaires,aux chansons à la mode,pour ne revêtir les textes sacrés.Il en résulta un état d'anarchie souvent relaté,et qui,malgré

(I)Rappelons pourtant que l'opinion de Calvin sur certaines oeuvres littéraires ne fut pas toujours exempte de partialité.Aprés avoir espéré gagnre Rabelais à sa cause,il parle en ces termes de l'auteur de Gargantua,dans son traité des Scandales,en I550:"D'autres tels que Rabelais,Desperriers,après avoir goûté le pur Evangile,ont été frappés du même aveuglement",et cela pour avoir "profané le gage sacré de la vie éternelle par une audace sacrilege dans la plaisanterie et dans le rire".-Rabelais,de son côté,lui rend la monnaie de sa pièce, au troisième livre de Pantagruel,en parlant d'Antiphysie:"Depuis,elle engendra les matagots, cagots,et papelars;les maniacles pistolets; les démoniacles Calvins,imposteurs de Genève....et autres monstres difformes et contrefaits d'esprit de nature".(La jeunesse de Calvin, par Abel Lefranc,I888,p.II9.)

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

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

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

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

Modération,poids,majesté,n'est-ce-pas,en trois mots,la définition de l'oeuvre musicale inspirée par le réformateur?

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

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

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

Le germe de l'opéra se retrouve dans le ballet.Le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis avait amené en France un nombre inusité d'artistes italiens.Le ballet,alors très en faveur,se développa considérablement sous Henri III;on y intercala de petites scènes chantées,des pantomimes dont le modèle le plus complet fut le célèbre "Ballet comique de la Reine"donné en I58I,lors du mariage de la belle-soeur de Henri III,Melle de Vaudemont avec le duc de Joyeuse. Si donc Adam de la Halle,le musicien génial du treizième siècle, avec son "Jeu de Robin et de Marion",peut passer pour le grand-père de l'opéra,les auteurs du "Ballet comique"deviennent les plus proches parents du drame lyrique moderne.L'éclosion de l'opéra,complète au seizième siècle à Florence,berceau du genre,ne fut définitive en France qu'à la fin du dix-septième siècle,grâce à la collaboration de Perrin et du musicien Cambert.Caccini et Perri comptèrent parmi ses créateurs.Rendons à César ce qui lui est dû et autant à Calvin.Calvin,grand-père de l'opéra est une qualification certes, inattendue.

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

Singulière puissance aussi,que celle de la musique!Dès qu'on interroge l'histoire de l'Eglise réformée française,on aperçoit le chant à la base de tout l'édifice.A peine Calvin était-il arrivé à Strasbourg,en I538,à peine la première église française avait-elle ouvert ses portes,que retentissent les premiers psaumes.Calvin et Mathurin Cordier en écrivirent les premiers textes.Calvin se reconnaissait un penchant marqué pour la poésie.Quant à la musique de ces premiers essais,elle fut puisée dans le folklore,dans des mélodies populaires allemandes qui avaient spécialement frappé l'imagination du réformateur.Il les signala aux musiciens strasbourgeois,entre autres au chantre de la cathédrale,Mathias Greiter, auquel il eut plus d'une fois recours.Ces tâtonnements furent suivis de travaux plus décisifs,dus à la collaboration du poète Clément Marot et du musicien Louis Bourgeois.De cette rencontre de talents est issu notre psautier.Florimond de Raemond qualifiait ces chants de "doux et chatouilleux",ajoutant que "ç'a esté la chaîne,et le cordage,duquel,comme un autre Amfion Thébain,Luther et Calvin se sont servis pour attirer après soy les pierres dont ils ont basty et fondé les murs de leur nouvelle Babylone.Ils ont attiré les âmes

(I) Les combats de Dreux,de Saint-Denis,de Jarnac,de Moncontour,de la Roche-Abeille,d'Ivry,retentirent des accents du psaume 68,surnommé le "Psaumes des Batailles",sorte de Marseillaise des Huguenots ,composé par le musicien strasbourgeois Mathias Greiter,sur un texte de Th.de Bèze.Elie Benoit raconte qu'en I62I la population de Montauban,assiégée par les armées royales,entendant un soldat protestant jouer sur sa flûte,dans le camp ennemi,le début du psaume 68,prit cet avertissement pour un signe de délivrance.En effet,le lendemain,l'armée royale levait le siège.

par cette harmonie,ainsi que les oyseleurs arrestent dans leurs filets les vols entiers des oiseaux...".-Moyse Amyraut assure que "du mélange de tant de voix se forme je ne sçay quelle harmonie, dont le seul son a quelques fois ravi les paysans,tant l'air de ce chant est mélodieux,et tant il est propre à donner à l'esprit des émotions extraordimaires".

*
* *

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

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

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

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

protecteur,Bourgeois n'eût sans doute pas résisté aux mauvais traitements des magistrats genevois.Un jour il vit ses appointements diminués de moitié.Calvin apprenant la chose,ne fit qu'un bond de chez lui à la salle des délibérations pour défendre les intérêts du musicien.Une autre fois,Bougeois mécontent de la tournure de quelques-uns des psaumes et voulant les "améliorer"fut jeté en prison.Calvin dut intercéder de nouveau et ne réussit qu'à grand'peine à le tirer des griffes de la justice.Le Conseil,exaspéré de ce qu'il appelait l'audace du musicien,ne se calma qu'apres ~~p~~avoir morigéné d'importance les coupables,le compositeur d'abord,l'imprimeur Crespin ensuite,finalement Calvin lui-même.L'acte vaut d'être reproduit:"...Advisé,premier que ~~p~~ l'épistre dudict Bourgeois soit osté (I)...et que les Pseaulmes vieulx soyent chantés devant et les autres après....et que après disné les seigneurs face venir M.Calvin et luy en facent grstioses (sic) remonstances de les chanter ainsy,et aussi soyent faivtes remonstrances ~~p~~ audict Bourgeois de n'avoir deubst imprimer ladict espistre sans licence et à maistre Crespin de brusler toutes telles épistres et n'en vendre plus".-Il semble que depuis cette incartade,les rapports se soient de plus en plus tendus et que le Conseil n'ait eu de répit qu'aorès s'être débarassé du malheureux artiste.Aussi,après un dernier conflit,est-il arrêté "que il (Bourgeois) aille là où il voudra,mais ce soit sans ce que plus il aye gaige de la ~~p~~ seigneurie".
Le sans-gêne du Conseil vis-à-vis du grand musicien,encore trop méconnu de nos jours,demande ~~p~~ réparation.La place de Bourgeois dans l'évolution musicale n'est pas de peu d'importance et on ne peut que souscrire à ces mots d'un musicologue genevois lorsqu'il écrivait:" La presque totalité des plus beaux psaumes,ceux qui sont encore aujourd'hui gravés dans toutes les mémoires et qui,chantés en vingt-deux langues,ont fait le tour du monde et régné plus de trois siècles sur toutes les Eglises réformées,sont de Bourgeois".(2)

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

Calvin,nous le répétons,voulait un chant simple,bien en rapport avec l'Eglise,et aisé à apprendre.Une partie de son attention se tourna par conséquent vers l'enseignement de la musique.Dès le début de sa mission,ce rôle éducatif l'avait préoccupé.En I537,il déclarait déja:

"....Si aulcungs,auxquels on ayt auparavant recordé ung chant modeste et ecclasiastique,chantent à aulte voyx et distincte,le peu-

(I)Bourgeois avait placé en tête d'une édition des pasumes une épître au lecteur,sans en avoir reçu l'autorisation.

(2)Bourgeois avait encore à son actif un ouvrage théorique Le droict chemin de musique que Fétis déclarait "le premier où l'on ~~p~~ a proposé d'abandonner la méthode de la main musicale attribué à Guy d'Arezzo et d'apprendre la musique par l'usage du solfège".-L'ouvrage fut édité sur la recommandation de Calvin.

ple escoutant en toute attention et suyvrant de cueur....jusque à ce que petit à petit ung chascun se accoutumera à chanter communément".

En observateur attentif,Calvin s'était rendu compte qu'un enfant apprenait à chanter en se jouant et qu'avec son concours la foule s'y mettait rapidement.Il ne faut voir dans l'installation de Guillaume Franc en qualité de professeur de musique au collège, dirigé alors par S.Castellion,en I542,que la mise en pratique de quelques unes de ses réformes.On trouve dans les régistres du Conseil ce passage relatif à l'entrée en fonction du musicien:

"Lungdy 7 maii I543.-Gayges de maystre Guillaume,filz de Pierre Franc de Roan,maystre de cham,lequel a été député maystre des écoles pour apprendre la note et à chanter(r)les enfants,qu'il doybve chante(r)les psaumes de David à l'église,et lui a esté donné en gage cent florins annuel à lui paye(r),quartemps pour quartemps,et a promys et juré".

*
* *

Nous croyons par ce qui précède,avoir suffisamment indiqué le rôle joué par Calvin dans l'art musical.Reste un dernier grief qui a été et qui est encore un argument puissant entre les mains de ses détracteurs.Calvin était-il,comme on le lui a si souvent reproché,opposé au chant à plusieurs parties,à ce chant harmonisé qui est la base de notre système musical moderne?Les partisans du dénigrement systématique s'en reportent d'ordinaire au texte suivant,attribué à Calvin:

"Les chants et mélodies qui sont composés au plaisir des oreilles seulement,comme sont les fringaux et fredons de la papisterie et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chant à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'église et ne se peut faire qu'ils ne déplaisent grandement à Dieu".

On ne pourrait que s'incliner devant un texte aussi formel s'il nétait apocryphe.L'édition latine de l'Institution chrétienne de I559, la seule qui fasse autorité,ne mentionne rien de ce genre.Le passage incriminé ne paraît pour la première fois que dans la traduction française,anonyme,de I560.Le traducteur s'y est offert le luxe de refaire à sa manière le texte de Calvin.Certes celui-ci tenait à donner aux fidèles un chant simple et facile à exécuter.Et n'avait-il pas raison,si vraiment il désirait le chant à l'unisson?Il n'y a qu'à écouter ce qui se passe dans nos temples à l'heure qu'il dst,malgré les choeurs paroissiaux,pour se demander si le chant à quatre parties est une nécessité?Neuf fois sur dix,les fidèles ne chantent que la partie principale,qui s'exécute de la sorte à plusieurs octaves consécutives,aussi bien par les voix aïgues que par les voix graves.

Une preuve irréfutable de l'encouragement donné par Calvin au chant à plusieurs parties se retrouve dans l'édition des psaumes de Bourgeois,à quatre parties,datant de I547,moment où le réformateur tenait Bourgeois en très haute estime.S'il eût été l'adversaire du chant à plusieurs voix,il n'eût pas manqué de rompre avec un hérétique de l'espèce de Bourgeois.Au lieu de cela,il le comble d'attentions,il fait éditer ses oeuvres et le protège du mieux qu'il peut contre les coups de l'infortune.C'est ainsi que nous pouvons,comme pour tant de légendes calvinistes,faire justice de celle-ci.

Ces témoignages sont historiques.Ils on ete reproduits dans des ouvrages qui font autorité.Des orateurs en ont également proclamé l'authenticité.Sans doute cela n'a-t-il pas suffi,puisqu'il faut continuer à combattre les errements qui circulent toujours de par le monde.Calvin ennemi de l'art est une accusation grotesque,à laquelle l'histoire du psautier répond d'éloquente façon.

En effet,Calvin a vu la Réforme se fonder aux sons des hymnes nouvelles,et comme l'a écrit poétiquement Michelet,ce fut "une harmonie inattendue,un chant doux,simple et fort,si fort qu'il fut entendu de mille lieux,si doux que chacun crut reconnaître la voix de sa mère même.Et,en effet,une mère nouvelle du genre humain était venue au monde,la grande enchanteresse et la concolatrice.La musique était née....

Ce ne fut pas le morne chant du moyen âge,qu'un grand troupeau humains,sous le bâton du chantre officiel,répétait éternellement dans un prétendu unisson,chaos de dissonances.Ce ne fut pas la farce obscène et pédantesque des messes galantes dont l'Introït était un appel à Vénus et dont le Te Deum rendait grâce à l'amour.Ce fut un chant vrai,libre,pur,un chant du fond du coeur,le chant de ceux qui pleurent et qui sont consolés,la joie divine parmi les larmes de la terre,un aperçu du ciel.Voilà la vraie renaissance: elle est trouvée.C'est la Renaissance du coeur".

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

MUSIQUE BYZANTINE.

Devant un public d'élite,dans une salle archi-comble,M.St.Stamatiadou faisait,jeudi dernier,une conférence sur l'harmonisation des mélodies byzantines,plus spécialement sur celles de la liturgie orthodoxe.On remarquait bon nombre de prélats et d'artistes au milieu d'auditeurs vivement intéressés par un sujet prêtant à controverse.
M.Stamatiadou est un esprit rare,s'occupant de beaucoup de questions visant la science et l'art.Dans ce dernier domaine,il est un spécialiste d'une érudition étendue.Reste à savoir si sa conférence,suivie d'une audition,a résolu le problème posé:"Faut-il harmoniser la musique byzantine ?"
Le parallèle qu'il a tracé entre les diverses façons de comprendre la question,les considérations sur la métrique,sur les tons susceptibles, dans les huit tons de l'église,d'être harmonisés,et,pour terminer,l'exécution à trois et quatre voix,d'une dizaine de mélodies connues,tout cela soulève tant d'imprévu,qu'il faudrait plusieurs articles avant d'épuiser la matière.Je me permettrai,en me basant sur la dissertation du conférencier,ou plutôt du professeur,car l'orateur laissait assez à désirer,d'exprimer à mon tour,des considérations sur un sujet un peu superficiellement traité l'autre soir et qui pourrait risquer de ternir l'admirable répertoire de l'église orthodoxe,du moment où chacun,professionnel et profane,se met à innover dans ce domaine sacré.

Le sujet comporte un aspect historique et un autre,artistique,le côté religieux étant sous-entendu dans l'aspect historique.Ainsi comprise,la controverse est ramenée à son juste plan et les essais de M.Stamatiadou y prendront la place qu'on voudra bien leur donner,selon ses goûts,ses sympathies,ou encore selon le point de vue auquel on se placera.Du moment qu'on tente des innovations,il est certes permis de prendre en considération le peu que nous savons de l'histoire de la musique religieuse.Eglises juives,grecque,russe,romaine,même les psaumes protestants,forment une chaîne aux anneux multiples,dont le premier chaînon pourrait bien avoir été tenu par le berger-roi David. Organisation formidable d'instrumentistes et de chanteurs,organisation altérée par la suite et continuellement soumise à de nouvelles transformations.Le concours de voix de femmes,le solo avec intervention du choeur,le chant antiphonique et le chant mélismatique,l'introduction,par les empereurs byzantins,de l'orgue dans le culte,sont autant d'étapes qui allaient se codifier dans la tradition grecque.Tout en laissant à d'autres,mieux qualifiés,le soin de déterminer ce que fut cette tradition,on constate cependant bien des divergences d'opinions.Il est certain que,de Jean Damascène à Chrysanthe de Madyte,en passant par Koukouzélès,Pierre du Péloponèse et quelques autres,la tradition a reçu des accrocs qui ont dégénéré aujourd'hui en licences,que seule,une réforme judicieuse pourrait arrêter.

J'ai fait partie jadis,d'une commission ayant pour objet précisément,la réforme du chant ecclésiastique grec.J'ai conservé quelques notes des deux premières séances auxquelles je participai,ayant renoncé à poursuivre un effort qui me paraissait dès le début,voué à l'échec.Il semble,de même que l'Eglise catholique a réformé sa musique, en adoptant le travail des Bénédictins de Solesmes,que l'Eglise protestante procède à la révision de ses psaumes,que le moment serait venu d'opérer une oeuvre analogue dans l'Eglise orthodoxe grecque.

Plus près de Byzance que ne le furent Rome et Genève,dans cette Russie vouée actuellement au culte des "Sans-Dieu",on rencontre un exemple frappant d'une rénovation qui ne peut laisser la musique grecque indifférente.Là aussi,du I2e au I7e siècle,les transformations furent inombrables.Je ne retiendrai que ce qui pourra servir de comparaison avec la tentative de M.Stamatiadou,que d'autres avant lui, avaient déja tentée,l'harmonisation du chant religieux.
Berlioz,lors d'un voyage en Russie,parle avec enthousiasme des choeurs religieux à huit voix de Bortniansky,exécutés par la chapelle impéria-

le.Quant à l'origine byzantine du chant religieux russe,elle est indéniable,avec sa base tirée de la tradition damascénienne.Mais quelle évolution,que de transformations,d'influences diverses,avant de parvenir à la musique harmonisée!Et que nous sommes loin des essais naïfs, parfois frustes,parfois en succession interminable de tierces,de M. Stamatiadou!Berlioz aurait-il parlé de "choeur d'anges"en les entendant,comme il le fit pour ceux de Bortniansky?J'en doute fort!Il est vrai qu'à Athènes,on condamne la façon russe,mais s'il faut harmoniser les merveilleuses cantilènes byzantines,du moins celles qui ne laissent aucun doute sur leur authenticité,mieux vaut mille fois,adopter l'art dont les Russes ont accomodé le legs des chantres grecs venus leur apporter la bonne semence,que les maladroites harmonisations dont on voudrait gratifier l'église grecque.Si je puis formuler un ~~vvvv~~ voeu,en terminant cet exposé personnel,ce serait de voir ce qui ~~vvvvv~~ me paraît être le seul mode convenant à l'austérité du culte,le maintien de la simple mélodie soutenue par l'ison.Hors cet ascétisme musical,je ne vois qu'un grand artiste,un Bortniansky ou un Palestrina,capable de faire adopter une harminisation qui ne serait pas un sacrilège.Dans une question aussi ~~vvvvvvvv~~ importante que celle soulevée par M.Stamatiadou,il ne faut pas de milieu.

*
* *

A la suite de ces lignes,parues en mars 1932,M.Stamatiadou adressa à l'"Athinaïka Néa",une longue réponse,justifiant son point de vue.N'ayant pas répliqué,je pensais que la chose en resterait là,lorsque j'appris que mon premier article avait paru dans une revue grecques des Etats-Unis l'"Ethnikos Kyrix",et de là,reproduit dans la feuille cypriote "Phonis tis Kyprou".En dernier lieu,l'excellent organe des églises cypriotes "Apostolos Barnabas",du 15 avril,inséra,sous la plume d'un érudit,M.S.Hourmousios,une étude sur les opinions que j'avais exprimées et sur la meilleure manière de sauver les trésors du chant byzantin.Je reviens donc sur la question,puisqu'elle a eu l'heur d'intéresser des milieux différents.

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

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

(Athinaïka Néa.Mars 1932).

GOETHE ET LA MUSIQUE.
(22 mars 1832-1932)

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

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

Beethoven était très lié avec la famille Brentano dont le nom se retrouve dans des dédicaces de ses oeuvres. Il ne connaissait cependant pas Bettina, jusqu'au jour où elle vint le surprendre brusquement, écoutant avec avidité cette force passionnée, inconnue de Goethe. Ce qu'elle ressentit devant ce génie de la musique, se trouve relaté dans une lettre du 28 mai 1810, à Goethe, d'où j'extrais le passage suivant.-"Lorsque je vis celui dont je veux t'entretenir, j'oubliai le monde entier et l'univers disparu à mes yeux.....C'est de Beethoven que je veux à présent te parler, et près de lui j'oubliai le monde et toi-même; je suis, il est vrai, très inférieure, mais je ne me trompe pas lorsque je proclame (ce que personne probablement ne comprendra et ne croira) qu'il dépasse de beaucoup notre culture humaine, et même, le rejoindrons-nous jamais? J'en doute; puisse-t-il seulement vivre jusqu'à complète solution des formidables énigmes qu'il récèle en lui, oui, puisse-t-il atteindre l'idéal qu'il a conçu et qui laissera entre les mains des hommes la clef de connaissances célestes qui nous rapprocheront des véritables félicités suprêmes".

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

l'égal du plus humble?Lorsque,deux ans après le coup de foudre de Bettina,Goethe et Beethoven se rencontrèrent en 1812 aux eaux de Téplitz,le poète n'éprouva qu'une surprise passagère à se trouver en face du plus humain des compositeurs.Il en réfère à son cher ami, le médiocre Zelter,dont il saisissait mieux la fade inspiration, dans les termes suivants.-"J'ai fait la connaissance de Beethoven à Téplitz.Son talent m'a étonné;mais c'est par malheur un intraitable personnage qui n'a pas tout à fait tort de trouver le monde détestable et qui,à vrai dire,ne s'évertue guère à l'embellir ni pour soi ni pour les autres."

Comment Beethoven répondit-il à cette indifférence du poète?En écrivant une dizaine de mélodies sur ses vers,en dédiant "à l'immortel Goethe" Meerestille und glückliche Fahrt",en cherchant un livret d'opéra pour Faust,en composant la musique de scène d'Egmont,en avouant à son ami Rochlitz,musicologue réputé,son enthousiasme pour l'homme célèbre devenu un dieu alors qu'il aurait dû être un frère pour lui.-"Comme alors il (Goethe)m'a rendu heureux!Je me serais fait tuer pour lui et dix fois!" disait Beethoven à Rochlitz.Entre l'homme fruste et le courtisan,la lutte fut inégale;les apparences dont Beethoven se moquait allègrement,Goethe les ménageait avec ostentation.Ici se place une histoire amusante,souvent évoquée,dont l'authenticité n'est pas absolue, quoiqu'elle soit fort probable.Nous la connaissons par une lettre de Beethoven (?)à Bettina Brentano,ou plutôt à Bettina von Armin, puisqu'elle avait épousé le conte von Armin en 1811.Cette épître, publiée par Bettina,longtemps après la mort de Beethoven,daterait de l'été 1812,elle est en tout cas bien dans la manière brusque du terrible compositeur.

"Très chère,très bonne amie!

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

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

On discerne trois sources d'inspiration chez Goethe,tout d'abord celle qui alimenta d'inombrables compositeurs de lieders,puis celle qui servit la musique pure,symphonique,et enfin les opéras issus de ses drames.Faut-il rappeler la renaissance lyrique opérée par Goethe en Allemagne?S'il n'inventa pas le lyrisme populaire-d'autres l'avaient précédé dans cette voie-ce fut néanmoins à son génie que tant de musiciens durent le vaste champ d'action où épuiser les ressources de leurs sentiments,de leurs émotions.En dehors de composi-

MARIE-JOSEPH CHENIER

LA MUSIQUE ET LA REVOLUTION FRANCAISE.

Madame Chénier "la belle Grecque"comme on l'appelait à Constantinople et à Paris,eut cinq enfants,quatre fils et une fille.Des quatre fils,André et Marie-Joseph furent tous deux poètes,quoique de tendances opposées,le premier ennemi de la Révolution,ce qu'il paya de sa tête,l'autre envoyant le roi Louis XVI "avec répugnance",écrit Goncourt,à l'échafaud.
Si on connaît bien André,l'auteur de "La jeune captive",le tragique éclat de la vie de son frère est beaucoup moins familier.Pour prouver quelle auréole entoura ce descendant d'une famille cypriote,qu'il nous suffise de citer sa tragédie "Charles IX"où Talma triomphait au point que"les loges étaient louées pour onze représentations",à en croire la chronique. Au sortir de la première,le farouche Danton se serait écrié "Figaro a tué la noblesse,Charles IX tuera la royauté..."
Ce qui retiendra plus particulièrement notre attention est le rôle considérable joué par Marie-Joseph Chénier,comme poète de la Révolution,dont le principal collaborateur fut le célèbre musicien François-Joseph Gossec, compositeur officiel de la République.
Un autre fait également peu connu est la part active de M.J.Chénier dans la fondation du Conservatoire de musique de Paris.En effet,le 9 huin I792 fut instituée la première "Ecole de Musique"ou école "du peuple",libérée des chaînes de l'aristocratie,de l'enseignement confiné jusqu'alors aux ecclésiastiques,et qui allait permettre la célébration des fêtes nées de la liberté et de l'indépendance.Ce fut Chénier qui,à une des manifestations artistiques où élèves et professeurs se firent entendre,réussit à obtenir un vote pour la formation "d'un isntitut national de musique",puis,après un concert au théatre de la rue Faydeau,à faire applaudir le discours où il fit rapport sur l'organisation définitive de l'Institut,appelé dès I795,le Conservatoire.
Arrivons maintenant aux fêtes de la Révolution,accordées à ce peuple de Paris,désireux de commémorer la prise de la Bastille.Le I4 juillet était né,devenu fête nationale,célébrée par M.J.Chénier et Gossec.En I790,l'enthousiasme populaire se manifesta le I4 juillet au Champ de Mars,transformé en un vaste amphithéatre où figuraient l'autel de la Patrie,un arc de triomphe,d'immenses escaliers,vision grandiose où le Chant du I4 juillet,de Chénier et Gossec,souleva,dit l'histoire"un formidable enthousiasme".
On l'a répété,ce poème à la liberté et la fraternité aurait passé à l'immortalité comme hymne national,si la "Marseillaise"n'avait inopinément surgi.Le chant "guerrier" l'e,porta sur le chant "pacifique".
Mais depuis ce moment,M.J.Chénier était devenu l'idole du peuple.Ne l'accusa-ton pas,plus tard,de la mort de son frère André?Le nom de Marie-Joseph se retrouve à toutes les manifestations patriotiques.La translation des cendres de Voltaire au Panthéon fut une nouvelle occasion pour affirmer l'avènement de la République.Le peintre David,le poète M.J.Chénier et le compositeur Gossec furent les auteurs de cette grandiose manifestation,les IO et II juillet I79I.Les fêtes succédaient aux fêtes.Le I5 avril fut dédié aux fêtes printanières de la Liberté,toujours avec le concours de Chénier.Le IO août,le 27 rappelèrent les tragiques évènements des Tuileries.La fête du 27 fut célébrée aux Tuileries mêmes et Michelet en parle en ces termes dans son "Histoire de la Révolution".
"...Les chants sévères de Chénier,la musique âpre et terrible de Gossec, la nuit qui venait et qui apportait son deuil,tout remplit les coeurs d'une ivresse de mort et de pressentiments sombres...."
L'importance de M.J.Chénier éclate dans le relevé de ses poèmes mis en musique à cette époque.Le plus célèbre fut le Chant National du I4 juillet.C'était une véritable scène lyrique avec récitatifs,soli,choeurs, accompagnée de trois orchestres.Signalons encore l'Hymne du IO août, l'Hymne à la République,le Serment républicain,l'Hymne du 9 thermidor,

Tous les arts contribuèrent à glorifier ce voyage triomphal.

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

(Du "Typos"(la Presse)décembre 1934.)

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

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

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

(Athinaïka Néa.Athènes,mars 1932)

MUSIQUE DE NOEL.

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

Deux mouvements servirent Noel,celui parti de l'Eglise et celui du peuple.Il est reconnu qu'on célébrait la naissance du Christ depuis un temps immémorial,puisque ce fut l'anachorète grec Saint Télesphore,intronisé pape en l'an I27 qui tenta le premier d'instituer cette solennité sur une base régulière.Sans date fixe-c'était tantôt en décembre,en janvier,même en avril-ce ne fut qu'à partir du IVe siècle que le 25 décembre devint une date défénétéve,fixée par le pape Jules Ier.La tradition la plus reculée était de caractère païen,c'était une fête du feu,du foyer domestique qu'on retrouve encore dans certaines provinces françaises.La bûche de Noël est fort ancienne d'origine,elle est parvenue jusqu'à nous transformée,car c'est sous une présentation alléchante qu'on voit de nombreuses bûches en chocolat ou en une autre friandise,exposées aux vitrines des pâtisseries.

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

La Noël religieuse et la Noël profane est une question trop complexe pour la traiter en un article comme celui-ci,bornons-nous à constater que le jour où le latin ne fut plus exclusivement adopté,le sentiment populaire se développa beaucoup plus librement.Avec l'évolution de la musique et la vogue des concerts,les compositeurs s'emparèrent à qui mieux mieux de ce motif d'inspiration.Berlioz s'en souvint dans le début de l'Enfance du Christ,Liszt dans son Christus,Haendel dans le Messie,pour ne citer que les oeuvres les plus connues.Ce fut cependant Bach qui donna la plus saine interprétation de cette grande fête.Il ne composa pas moins de cinq oeuvres traitant la Noël,en I723,lors de son arrivée à Leipzig.Son Magnificat pour les vêpres du premier jour de Noël,a depuis longtemps conquis une admiration générale.C'est le cantique de la Vierge Marie en latin,tel qu'on le récitait depuis des siècles dans toutes les églises.Hymne de joie et de reconnaissance écrit à cinq voix,il se recommande à toutes les sociétés chorales qui ne craignent pas d'affronter la difficulté de cette monumentale architecture sonore.On comprend qu'en Allemagne ou la Noël est une grande fête,Bach soit devenu le maître préféré.Telle est la raison qui fait de l'Oratorio de Noël,composé en I734,l'oeuvre par excellence de la Nativite.Formée de six parties distnctes,extraite des évangiles selon St Mathieu et St Luc,coupée de soli,de choeurs, d'une pastorale exquise pour l'orchestre,cette vaste composition laisse loin derrière elle les pages décoratives de Haendel,Berlioz et Liszt.

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

L'ART GOTHIQUE ET

LA CHANSON FRANCAISE.

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

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

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

En qoui les lignes et les plans architecturaux peuvent-ils intéresser la musique?Quel rapport peut-on établir entre la réalisation gothique et l'art sonore?Sans doute,pourrait-on diviser ce rapprochement,le présenter sous deux aspects différents,extérieur et intérieur,l'un visible,l'autre beaucoup moins,étant d'ordre psychique.A l'encontre du roman rivé au sol,le gothique est une libération créant une ambiance infiniment plus mobile.Et lorsqu'on dit de la cathédrale de Chartres qu'elle est une symphonie vibrante,on base sur la pierre une vérité qui peut aisément atteindre l'art sonore.Mais il y plus et mieux qu'un parallèle de plans et de lignes entre le gothique architectural et le gothique sonore,mieux que des rapports de parfait équilibre,c'est le mystère exprimé par la spiritualité du gothique. Le gothique ne se limite pas exclusivement à la vie terrestre,il va au delà de l'existence,vers l'espérance,répondant au paganisme par une nouvelle expression de beauté,plus psychique que par le passé.Cela ne se voit pas immédiatement à l'oeil nu,ni dans la cathédrale,ni dans la chanson,mais cela résulte d'un ensemble de faits,aussi sensibles que ceux du coeur,organe physiologique du corps,en même temps que centre eurythmique de notre sensibilité invisible,puisque subconsciente.

Pour en venir maintenant plus expressément à la chanson,l'expression gothique est assez impropre.Art français serait plus exact,le pseudo-art gothique étant originaire de l'Ile de France,au 17e siecle.La chanson française, comme le gothique,est une evasion du moyen âge et du roman,où trouvères et troubadours faisaient entendre une note délicieuse,quoiqu'un peu mièvre, celle du coeur.Pastourelles et bergeries foisonnent;l'opéra à ses débuts,au 16e siècle,ne connut pas d'autre motif et déjà auparavant,au 13e,Adam de la Halle,dans ce prototype d'opéra-comique "Le Jeu de Robin et Marion"entretenait cette douce atmosphère qui faisait de la chanson du coeur,le centre de toute inspiration.

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

L'ART GOTHIQUE ET

LA CHANSON FRANCAISE.

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

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

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

En qoui les lignes et les plans architecturaux peuvent-ils intéresser la musique?Quel rapport peut-on établir entre la réalisation gothique et l'art sonore?Sans doute,pourrait-on diviser ce rapprochement,le présenter sous deux aspects différents,extérieur et intérieur,l'un visible,l'autre beaucoup moins,étant d'ordre psychique.A l'encontre du roman rivé au sol,le gothique est une libération créant une ambiance infiniment plus mobile.Et lorsqu'on dit de la cathédrale de Chartres qu'elle est une symphonie vibrante,on base sur la pierre une vérité qui peut aisément atteindre l'art sonore.Mais il y plus et mieux qu'un parallèle de plans et de lignes entre le gothique architectural et le gothique sonore,mieux que des rapports de parfait équilibre,c'est le mystère exprimé par la spiritualité du gothique. Le gothique ne se limite pas exclusivement à la vie terrestre,il va au delà de l'existence,vers l'espérance,répondant au paganisme par une nouvelle expression de beauté,plus psychique que par le passé.Cela ne se voit pas immédiatement à l'oeil nu,ni dans la cathédrale,ni dans la chanson,mais cela résulte d'un ensemble de faits,aussi sensibles que ceux du coeur,organe physiologique du corps,en même temps que centre eurythmique de notre sensibilité invisible,puisque subconsciente.

Pour en venir maintenant plus expressément à la chanson,l'expression gothique est assez impropre.Art français serait plus exact,le pseudo-art gothique étant originaire de l'Ile de France,au 17e siecle.La chanson française, comme le gothique,est une evasion du moyen âge et du roman,où trouvères et troubadours faisaient entendre une note délicieuse,quoiqu'un peu mièvre, celle du coeur.Pastourelles et bergeries foisonnent;l'opéra à ses débuts,au 16e siècle,ne connut pas d'autre motif et déjà auparavant,au 13e,Adam de la Halle,dans ce prototype d'opéra-comique "Le Jeu de Robin et Marion"entretenait cette douce atmosphère qui faisait de la chanson du coeur,le centre de toute inspiration.

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

toute inspiration.
Si l'on enjambe à présent plusieurs siècles,même la Renaissance,ce retour à l'antiquité,nous verrons combien la tradition était plus forte jadis qu'aujourd'hui.Avec Lulli et Rameau,nous quittons les génies médiévaux,le premier attaché au côté décoratif et extérieur de l'art,le second plus réceptif de l'émotion intérieure.Rameau reste cependant le centre d'une idée qui s'est développée avec le temps et dont le flot est si tumultueux, qu'il n'a pas encore cessé d'être d'actualité.Car la mobilité créée par cet illustre musicien français avec l'opéra-ballet-symphonie est une vision d'un genre auquel l'opéra comique,voire l'opérette et le cinéma-par le mouvement continu des éléments qui les animent-doivent leur raison d'exister.Il s'agira donc bien d'une émancipation du passé vers un but plus ailé,malgré les scénarios à fond sentimental,mais où la féerie joue un rôle nouveau.Même tendance chez Rousseau,le philosophe de Génève,dont l'inspiration délicate exprime cet acheminement vers une réalisation plus spirituelle que jadis.A leur tour,les poèmes mis en musique vont s'élever, nous conduire vers cette émancipation d'esprit gothique,par la spiritualité de la pensée et non plus par une sentimentalité naïve sans doute,mais lassante à la longue.L'âme remplace ou complète si l'on préfère,l'éternelle chanson du coeur.
Un compositeur français que j'estime et goûte tout particulièrement,Georges Migot,est allé fort loin dans cette voie libératrice,allant jusqu'à réclamer pour certaines chansons chorales et de solistes,une déformation ********** du timbre vocal,rendant plus vivant,plus réaliste,le débit.
Nous voilà bien loin du bel canto et du lied,ce qui ne sous-entend pas une critique,ces deux genres ayant leurs chefs d'oeuvres,mais bien mieux, définit cette grâce non dénuée de lyrisme qui caractérise la chanson française.
J'en trouve un probant exemple dans un poème de Paul Bourget,mis en musique par Cl.Debussy,intitulé "Les cloches".Il suffira de le reproduire pour mesurer le chemin parcouru du moyen âge à nos jours.

LES CLOCHES.

Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches,
Délicatement.
Les cloches tintaient légères et franches
Dans le ciel clément.
Rythmique et fervent comme une antienne,
Ce lointain appel
Me remémorait la blancheur chrétienne
Des fleurs de l'autel.
Ces cloches parlaient d'heureuses années.
Et dans le grand bois
Semblaient reverdir les feuilles fanées
Des jours d'autrefois.

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

("La Bulgarie"Sofia,mai 1933)

LE VERITABLE JAZZ.

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

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

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

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

Puis sont venus les "blues",taxés de fox-trott,tandis qu'il s'agissait à l'origine d'un genre spécial d'harmonisation de la musique de jazz et non d'une danse spécia le.Selon Irving Schwerké,le public,à un certain moment donné,fatigué des chansons populaires banalement harmonisées, s'emballa littéralement en 1915,à l'apparition d'une mélodie "The Magic Melody"-la mélodie magique-d'un certain Jerôme Kern,compositeur américain d'opérettes.Il avait introduit,à côté de la syncope,une harmonisation de couleur si attrayante,qu'elle parut "blue"-bleue-au public.Il y eut naturellement par la suite,de nombreux abus,et l'on entendit quantité de "blues"aux harmonies exentriques,véritable barbouillage en bleu plus qu'autre chose!On comprendra par ce qui précède,pourquoi tant de jazz bands donnent envie de pleurer.Ils sont souvent tristes comme un jo

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

(Le "Typos",février 1935.Athènes)

DE QUELQUES SENTIMENTS EN MUSIQUE.

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

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

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

En musique,de nos jours,Honegger,Georges Migot,Florent Schmitt,Hindemith ont caractérisé le rôle de la grandeur,de la puissance,de la ligne vaste et émotive que peut dégager l'art sonore.Comment se fait-il qu'ils suscitent s epu d'initiatives?Notre époque désaxée répondra pour nous.Les sensations so disant fortes,réclamées par le public d'aujourd'hui,ne sont produites que pa des artifices passagers,tels que la dissonance,la polytonalité,les rythmes syncopés,les rythmes entrecroisés et brusquement coupés,autant de symtômes d maladie morale dont le plus bel exemple-parce que éblouissant-est le concert pour piano et orchestre de Ravel,véritable protistution de la musique.Les atours en sont chatoyants,d'une variété de timbre multipliée à l'infini,alors qu'ils ne recouvrent qu'une ombre, un squelette grêle où la chair saine et vigoureuse manque.Ah!le trompe-l'oeil et le trompe-oreille, que de péchés n'ont-ils pas sur la conscience,quoique la conscience fasse défaut ici pour lui faire endosser de tels méfaits.

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

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

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

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

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

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

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

(### "Typos",Athènes,avril 1935).

DEUX GRANDS ANNIVERSAIRES
J.S.BACH - Fr.Haendel.

Deux contemporains,deux sommets dans l'histoire de la musique,naissant à quelques semaines de distance et dont le 250 anniversaire-tous deux naquirent en l'an 1685-sera largement célébré dans le monde entier.Il le sera également à Athènes,du moins en ce qui concerne Bach,la Chorale Athénienne,sous la direction de M.Economidès annonçant pour le mois de mars,la "Passion selon St. Jean",et la Palladios Chorodia,dirigée par M.Al.Contis préparant l'exécution de la Passion,plus grandiose encore,selon St.Matthieu.

Ceux qui possèdent la biographie de J.S.Bach par Philipp Spitta et l'étude magistrale de Karl Chrysander -inachevée malheureusement-sur Georg Friedrich Haendel, pourront se passer de ce qui va suivre.Il n'en est pas de même du public courant et peut-être trouvera-t-il quelque intérêt à ~~[illegible]~~ savoir, même sommairement,ce qui caractérise ces génies de l'humanité autant que de l'art.

Que représentait la musique avant eux,pour qu'aujourd'hui on néglige toute la production qui les entoura,et qu'on ignore les sources qui permirent le rayonnement de ces astres de première grandeur?Pas plus que pour Beethoven et Wagner-ou même pour un Eschyle ou un Shakspeare-un Bach et un Haendel ne sortirent tout armés du cerveau de Jupiter,sans antécédants,sans ces valeurs morales et spirituelles qui ont précédé autant les grandes époques de l'histoire générale,que les grands hommes.L'étoile à laquelle ces deux illustres musiciens empruntèrent leur rayonnement,fut l'Italie du 17e siècle, épilogue de la Renaissance dont furent le couronnement néanmoins des héritiers révolutionnaires, qui brisèrent les moules du passé et apparurent alors comme deux terminus après lesquels il faudra construire sur de nouveaux canevas.Leurs rapports avec l'Italie,qui venait de créer l'opéra,apparaît par l'usage et parfois l'abus qu'ils firent l'un et l'autre,du "recitativo",déclamation musicale reliant les parties importantes d'une oeuvre,mais de forme plus libre que celles-ci.Bach qui n'ignorait certes pas la musique française,ni l'anglaise,ni l'allemande,s'inspira continuellement de l'art italien.Il n'inventa pas plus les concertos pour un ou plusieurs instruments,qu'il n'inventa les "concerti grossi"d'orchestre ou la fugue.Que ne doit-il pas à Corelli et Vivaldi?Il recopia leur musique,la transcrivit,empruntant jusqu'à leurs motifs mélodiques.Et Haendel? passa une partie de sa vie mouvementée à courir d'Angleterre en Italie. Ce qui vient

Fr.

Bach et Haendel considérés comme

qui

sa mélodie facile est d'inspiration toute italienne

d'être dit de Bach s'applique presqu'intégralement à lui.

Comment expliquer qu'aujourd'hui on ne voie plus qu'eux que tant de grands compositeurs, leurs prédécesseurs ou leurs contemporains, s'écroulent littéralement devant leur génie? A cela pourront répondre ceux qui ont eu l'occasion de faire de la haute montagne, qui n'admettent que les géants, près desquels les autres sommets semblent sans intérêt. C'est là évidemment une erreur de raisonnement, mais une erreur néanmoins assez générale. Il nous faut donc essayer de comprendre ce qui fait la majesté de Bach et de Haendel, leur survie et les extraordinaires hommages dont ils sont entourés.

Bach et Haendel furent très différents de leur vivant, soit que les circonstances s'y soient prêtées, soit que leur tempérament les ait poussés à vivre, le premier en vrai bourgeois, ou, comme on l'a écrit, comme "un paisible curé de campagne", alors que Haendel pourrait passer pour un bohême, continuellement à la recherche du succès et parcourant sans répit les routes de l'étranger, pour alimenter l'Opéra de Londres dont il fut le directeur. C'est le compositeur-impressario perpétuellement sur le qui-vive, usant sa santé dans un travail acharné, destiné à alimenter sa salle de spectacles contre une concurrence dangereuse. Directeur et voyageur à une époque où la rapidité de déplacement était chose inconnue.

Tout autre sera Bach. C'est l'homme du devoir par excellence, sans ambition personnelle, ne composant que pour ses différents services et non pour le monde. Aussi n'est-il pas exagéré de prétendre que presque tout l'oeuvre de Bach, tel qu'on la présente aujourd'hui est en contradiction avec la pensée du maître. Tandis que Haendel se voyait obligé de pourchasser la gloire, Bach ne s'en inquiétait en aucune façon. Il ne rêva jamais d'ouvrons publiques, de salles de concerts, ou des orgues formidables actuelles, ou de la grosse sonorité de nos pianos, ou encore des infinies nuances dont on charge ses oeuvres, comme de tous les tripatouillages auxquels se sont livrés les musiciens du I9e et auxquels se livrent encore les musiciens d'aujourd'hui. Il aurait fait pendre Gounod pour avoir osé cet "Ave Maria" célèbre(!) sur le premier Prélude de son "Clavecin bien tempéré". Par un curieux phénomène, ce fonctionnaire idéal est devenu pour son 250e anniversaire, un objet mondain! Alors que toute sa musique avait une raison définie, qu'elle n'exprima jamais des sentiments secrets, psychiques ou passionnés, mais s'adaptait uniquement aux circonstnaces austères pour lesquelles elle fut conçue, on la sert maintenant à tort et à travers, entre une fadaise et une rapsodie, la plupart du temps mutilée et, disons-le, méconnaissable. Sans doute est-ce là une conséquence d'une souveraineté qui ne cesse de gagner l'univers, cette extraordinaire objectivité, cette dignité et cette absence d'inspiration

"égoïste"qui dépouille son art de tout le matériel fragile et périssable qui fait le succès immédiat de la grande majorité des compositeurs.Son oeuvre fait songer au marbre le plus pur,d'une netteté unique,ignorant toute grace des passions qui font de l'homme un sauvage.En somme,une victoire de l'esprit sur la matière,et qui trouva dans le style fugué sa meilleure expression.Bach fut longtemps méconnu.Berlioz le trouvait pédant et C.M.von Weber s'écriait à propos des fugues: "C'est un morceau de musique où les exécutants partent les uns après les autres et les auditeurs tous à la fois".

Qui rendra au célèbre "cantor"de Leipzig sa véritable atmosphère,cette grâce italienne et cette allégresse française,aujourd'hui écrasées par les interprétations modernes?Les pianistes exécutent Bach à travers Clementi,Tausig,Liszt et Busoni,à grands renforts de coups de poing, alors que le clavecin dont usait le compositeur était le plus délicat des instruments.Quant aux orgues dont il disposait,elles ignoraient les grands ronflements actuels et son orchestre était assez différent du nôtre pour prétendre aujourd'hui traduire fidèlement sa pensée.

Voilà la vérité.Le Bach à la mode en l'an de grâce 1935 ressemble à cet "Oedipe"représenté il y a quelques années en Allemagne,où le héros grec portait l'uniforme de la Reichswehr,ses enfants paraissant en costume de tennis, Créon en tenue de gala d'ambassadeur,le tout au milieu d'un mobilier en acier chromé.

Sacrilège sur sacrilège,sous prétexte de moderniser,nous trahissons la nature,la pensée,l'idéal et faisons de la vie une mascarade perpétuelle,une foire ininterrompue. Puissent ces lignes rejoindre le "père"de la musique et lui décerner un respectueux hommage,sans nous faire cependant illusion sur leurs conséquences.

Une fois de plus,l'eau ne remonte pas à sa source.

Franz Choisy

Typus 1935

SYNESTHESIE MUSICALE
ET
AUDITION COLOREE.

La recherche des rapports entre le son et la couleur est une de ces questions qui revient à intervalle régulier comme l'apparition du serpent de mer. On a beau en mesurer l'absurdité, un doute continue à subsister chez nombre de gens et non des moindres, les savants, artistes et philosophes discutant et ergottant à qui mieux-mieux sur l'existence du serpent-pardon de la corrélation entre les sensations auditives et visuelles. A notre tour de broder sur un objet, théoriquement défendable, mais sans résultat pratique, l'audition colorée confondant certains principes opposés sur lesquels nous reviendrons dans un instant.

La confusion des sensations, ou synesthésie, est un cas pathologique plus ou moins prononcé selon la sensibilité de la personne en cause. Voici un poète, Arthur Rimbaud, qui compare les voyelles aux couleurs; un autre, Théophile Gautier, après absorption de hachisch qui "entend le bruit des couleurs" et perçoit "des sons verts, rouges, jaunes..." Un psycologue émérite, le Dr. Edouard Claparède, a démontré le rôle de ces analogies affectives dans le symbolisme et la formation des métaphores. Nous-mêmes, dans la conversation, n'employons-nous pas les expressions "vert-criard" comme si le vert criait, "propos-salés", "rose-tendre", etc. etc., autant de déformation ou de synesthésie?

L'an dernier, on faisait grand cas à Paris, d'un peintre transposant sur ses toiles les symphonies de Beethoven et je me rappelle un mien ami, voulant à toute force me "jouer" ses tableaux sur son violon, lors d'une exposition de ses oeuvres. Autres cas de synesthésie, ceux d'un R. Strauss ou d'un Max Reger, traduisant musicalement des faits réels, des tableaux de maîtres comme ceux de Böcklin, alors que le principe même de la musique est d'exprimer l'irréel et, selon J.J. Rousseau "de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir". Sans le vouloir, Rousseau fait aussi de la synesthésie en disant "peindre" dans le sens d'"exprimer". Mais le philosophe de Genève résume en deux mots l'opposition des deux arts, musique et peinture, lorsqu'il écrit que "l'effet des couleurs étant dans leur permanence et celui des sons dans leur succession". En effet, une oeuvre musicale n'a de valeur que par la succession des sons, mobilité qui est juste l'opposé de la peinture fixant dans l'immobilité un objet ou un état poétique précis.

Je me souviens encore d'un partisan de l'audition oculaire, qui, dans une exposition internationale d'instruments de musique, essayait de me gagner à sa thèse et voulait à toute force me faire indiquer les couleurs que je percevais à l'audition de telle ou telle musique. Comme je ne percevais aucune analogie entre ces deux expressions de l'art, je finis par répondre que la symphonie pastorale de Beethoven évoquait la couleur verte, uniquement parce qu'il s'agissait d'épisodes de la nature où le vert prédominait. Mais cette réponse ne parut pas sérieuse et il était visible que j'ignorais tout de la théorie relative du son et de la couleur. Et voici une partie de ce mon interlocuteur me démontra, "théoriquement" bien entendu.

Il existe trois couleurs fondamentales, bleu-rouge-jaune, comme il existe trois sons dans l'accord parfait. D'après le système Newton, le spectre solaire comporte sept couleurs primitives, rouge-orange-jaune-vert-bleu-pourpre-violet, soit les sept notes de la gamme....et ainsi de suite. Mon conférencier aurait pu ajouter que, selon les Chinois des premiers siècles de l'ère chrétienne, les relations étroites entre les nombres et les sons où le chiffre sept jouait un rôle important, étaient déja connues. Et, pour corser sa démonstrations, il aurait pu aussi parler de ce synesthésique -je m'excuse du néologisme- qui rêvait d'un orgue où les sons s'accommoderaient avec les parfums, de quoi empester toutes les salles de concert!

Le plus curieux essai de synesthésie musicale, repris sans succès par le compositeur russe Scriabine, date de la première moitié du IIIe siècle. Il mit aux prises le père jésuite Louis-Bertrand Castel, inventeur du clav oculaire et Rameau, Rousseau, Voltaire, toute la thébaïde spirituelle d

grand siècle.Voltaire traitait Castel et sa physique mathématiuque de "chien enragé",de "fou des mathématiques"de "Don Quichotte des mathématiques".Sa lettre à Rameau vaut d'être en partie reproduite.

"Songez,monsieur,lui mande Voltaire,à votre téméraire entreprise;vous vous êtes borné à calculer les sons,et à nous donner d'excellente musique pour nos oreilles,tandis que vous avez affaire à un homme qui fait de la musique pour les yeux.Il peint des menuets et de belles sarabandes.Tous les sourds de Paris sont invités au concert qu'il leur annonce depuis douze ans;et il n'y a point de teinturier qui ne se promette un plaisir inexprimable à l'opéra des couleurs que doit représenter le révérend physicien avec son clavecin oculaire."

Le fameux clavecin ~~oculaire~~ de Castel ne prouva qu'une chose,que la meilleure théorie ne constitue pas fatalement une démonstration absolue et qu'en fin de compte le sentiment prédomine dans les questions d'art.Personne ne songerait,à un concert,à raisonner sur les rapports numériques des sons ,ni de voir le bleu-jaune-rouge répondre à l'accord parfait,ou le parfum de la violette,de la rose et du jasmin correspondre au charme des ondes sonores.

L'utopie du père Castel lui valut une renommée considérable,seul bénéfice qu'il retira de ses longues et dispendieuses recherches.

Franck Choisy

1 zone

LA MUSIQUE ET L'ART SOCIAL.

Les récentes auditions de la Passion selon S.Matthieu m'incitent à revenir sur une question que je n'ai fait alors qu'effleurer,celle des rapports de la musique et de la vie sociale.L'art social,expression dont je m'étais servi en rendant compte des belles exécutions de la chorale "Palladios",est bien le véritable sens de la musique,celui qui s'adresse à la collectivité,au peuple.Partisan,depuis de longues années,du rôle social de la musique,je puis en parler explicitement ayant,comme on dit,mis la main à la pâte.

Il y a deux moyens de comprendre ce terme d'art social.Ou bien on considère la musique comme une sorte de récompense à offrir en spectacle au peuple,ou bien on incorpore ce peuple dans les exécutions mêmes, c.-à.-d.,que c'est lui qui agit et exécute le programme.Malgré les hautes leçons de l'antiquité,je crois qu'au vingtième siècle c'est le second point de vue qui est le meilleur et surtout le plus économique,le plus facile à réaliser.Avant de parler de ce que j'ai vu en Grèce,un souvenir personnel permettra d'examiner de près une réalisation d'art social qui pourra parfaitement servir d'indication dans n'importe quel pays civilisé.

Au début d'une installation d'une vingtaine d'années en Suisse,je dirigeai une petite société chorale d'hommes,dans un quartier de Genève, dont les membres étaient en majeure partie recrutés parmi les ouvriers et les employés de magasins.Deux fois par semaine,après leur journée souvent pénible terminée,ces braves gens passaient deux heures à apprendre des choeurs qu'ils exécutaient ensuite dans des concerts publics et aussi dans des concours nationaux et internationaux,constituant une véritable émulation artistique.Ce même groupe choral collaborait encore à des représentations lyriques en remplaçant des mauvais choeurs d'opéras et aussi en prenant part à des exécutions symphoniques où la partie chorale tenait une place importante et difficile.

C'est donc bien le chant choral qu'il faut placer à la base de l'art social et c'est autant la chorale "Palladios"qui me fait revenir sur ce sujet important,que mes expériences personneles et deux articles parus récemment dans le "Tachydromos"de Patras,en mars et avril derniers.L'auteur anonyme,amateur éclairé de la petite ville d'Aegion,considère avec une absolue impartialité les petits évènements qui se déclanchent dans son milieu depuis la fondation de cette étonnante société chorale dirigée par Mr.K.Hagios et dont le concert à Athènes,en décembre 1934,fit littéralement sensation.Comment,en face d'un tel résultat uniquement dû à l'initiative privée,peut-on s'imaginer que la création d'un conservatoire puisse,d'un coup de baguette magique,transformer une petite ville de 13.000 habitant dépourvue de maîtres qualifiés,en un centre artistique de valeur?Non pas que cette idée soit à rejeter,loin de là,mais dans un milieu restreint il serait vraiment abusif d'éparpiller ses forces au lieu de collaborer,d'après le principe qui veut que l'union fait la force.On pourrait citer telle autre ville de province où il existe plusieurs conservatoires et dont il ne sort aucun résultat collectif,mais simplement une satisfaction personnelle et égoïste.Je crois me souvenir avoir écrit,lors du concert cité plus haut,que la chorale d'Aegion pouvait servir de modèle et faire naître ailleurs une même émulation.C'est certes la réalisation la mieux à portée de chacun, car d'apprendre le piano ou le violon ne créera pas pour cela un ensemble symphonique,p.ex.La voix humaine étant l'instrument par excellence de chacun,on ne pourra assez insister sur ce qu'il serait possible de former partout où il existe ou non,de conservatoire.Si une école de musique est déja installée ou si l'on prévoit son organisation,il faut que ce soit dans un esprit de collaboration qu'on résoudra l'appel vers l'art.Tout le reste ne sera qu'intrigues,d'un intérêt très relatif et indigne de l'objet qu'on prétend servir.

Certes,nous n'avons pas à nous mêler des affaires intérieures qui agitent nos voisins,mais il est du devoir de ceux qui voudraient voir certains efforts se répandre davantage,de signaler la simplicité et les

comme il en est question,

résultats rapides et concluants,d'organisations chorales qui ont mérité l'estime et l'admiration des plus difficiles.Je ne voudrais pas parler de ce qui se fait en Allemagne,en Belgique,en Suisse et ailleurs, car on me répondrait immédiatement "nous ne sommes pas en Allemagne"! Les lignes ci-dessus prouvent cependant qu'on peut s'en rapprocher singulièrement vite,avec de la bonne volonté et un peu de goût.N'éparpillons pas les forces agissantes,réunissons-les et tout le monde en profitera.

Pour en revenir au titre de cet article,il ne faut pas oublier que la nature de l'art est foncièrement sociale ou populaire si l'on préfère.A part Mendelssohn,je ne connais guère de musiciens célèbres sortis des classes aristocratiques et aisées de la société.Ni Bach,Haydn,Mozart Beethoven,Berlioz ou Wagner,-pour ne citer que ceux-là,-n'avaient de coupons de rentes à détacher et si les pouvoirs publics les négligèrent trop souvent de façon véritablement scandaleuse,ce n'est pas une raison pour persévérer dans de tels errements.La seule nation qui honore ses musiciens de leur vivant est l'Angleterre.La plupart des compositeurs anglais de mérite sont anoblis et traités à l'égal de personnages officiels les plus considérés.N'en demandons pas autant en Grèce,malgré l'exemple de l'antiquité qui entourait souvent les artistes d'un prestige extraordinaire.Non,mais que les autorités municipales,les pouvoirs qui détiennent la manne terrestre-argent,bourses et legs-soutiennent impartialement tout effort qui répond à un véritable besoin social.Ce sera mieux qu'une simple entr'aide, mais bien de la bonne politique,intelligente et bienfaisante.

Franz Choisy

LA DANSE GRECQUE ANTIQUE.

La danse fut jadis, un des moyens les plus complets employés pour exprimer l'inexprimable. La joie, la douleur, toutes les sensations de l'être subconscient qui est en nous, remontent par la danse à la surface de la réalité et prennent corps-c'est le cas de le dire-pour rendre visible l'invisible. Par la danse, nos sentiments et nos passions passent dans l'âme des autres, des spectacteurs s'il s'agit d'un spectacle, à moins qu'elle ne monte, ainsi que le font les religions, vers les dieux ou la nature. S'il y a quelque chose de magique dans la religion, la danse est également un élément d'incantation, d'enchantement, un moyen extra-physiologique d'exprimer la vie. Du moins, comprenait-on de la sorte, le pouvoir de la danse, dans les temps reculés, danses sacrées du culte de Moïse ou de l'Inde, danses profanes parlant au peuple. De nos jours, il n'y a plus guère que les sauvages de l'Afrique qui aient conservé le sentiment de la puissance magique de la danse. Ils dansent pour apaiser la colère des mauvais esprits, pour célébrer la naissance d'un enfant, pour rendre un dernier témoignage à un mort, pour glorifier une victoire.

Que tout cela nous emporte loin du carnaval qui approche où la danse va sombrer en gestes épileptiques et marquer au feu la décadence d'un art passé au rouleau compresseur de la pseudo-civilisation! Le moment est donc bien choisi pour revivre quelques étapes de ce qu'on pourrait appeler la plastique vivante de nos émotions. Des deux sortes de manifestations anciennes qu'on peut faire remonter aux origines de la civilisation, la danse sacrée, privilège des religions, et la danse profane, ornement des divertissements publics et populaires, c'est cette dernière forme qui s'est maintenue, non sans de nombreuxes transformations. Seules, les danses populaires revêtent encore un caractère qui renoue des liens avec le passé. Et si l'apogée de la danse revient aux Grecs, c'est par le fait que ce peuple artiste dans toutes ses manifestations, sut lui donner une splendeur incomparable.

La danse des Hellènes dégénéra déja en passant aux Romains qui ne voyaient en elle qu'un spectacle excitant, livré aux virtuoses, à la pantomime, que la société romaine ne se faisait pas faute de mépriser. L'histoire de l'art grec à Rome permet de suivre les influences étrusques, égyptiennes et grecques dans les moeurs romaines. Un moment, Andronicos de Tarente, auteur et acteur grec de talent sinon de génie, enraya la mode des divertissements de bas étage, chers aux Romains. Devenu latin, sous le nom de Livius Andronicus, il parvint à donner au théatre romain une direction conservée par ses successeurs, y compris Plaute et Térence. Mais dans ce décalque amoindri de la tragédie grecque, plus trace de l'orchestique hellène. Et lorsque la Grèce, après la destruction de Corinthe, devint une province romaine sous le nom d'Achaïe, la musique et la danse envahirent la société, jusqu'aux empereurs dont les noms gardent un tragique éclat dans l'histoire, Caligula, chanteur et danseur, Néron dont les extravagances artistiques sont trop connues, pour les relater une fois de plus. Puis, malgré le christianisme, malgré les invasions des Barbares, encore au sixième siècle, la pantomime triomphe toujours à Rome et à Ravenne, pour sombrer enfin devant les destructions effroyables des armées ennemies. Ce fut la suprême dégradation de l'art. Tragédie, poésie, orchestique ne sont plus que souvenirs. De pauvres diables s'en vont exhiber leurs talents sur les places publiques ou dans la demeure de quelque riche particulier. Ces successeurs dégénérés des artistes dionysiaques continuent durant tout le moyen-âge à régaler le peuple et de grands seigneurs, de productions qui ne sont plus que des divertissements.

Le christianisme, combattant tout excès, il faut attendre la Renaissance, pour voir la danse réapparaître, parée de grâces nouvelles artistiques. La Cour des Médicis, à Florence, la Cour de France rendirent à l'art de Terpsichore un lustre qui permet d'évoquer la tragédie antique. Tandis que chez les Italiens, la danse n'est qu'un effet extérieur du drame, avec Lully et plus encore avec Rameau, la danse fait partie de l'action. Son succès dépend dans ce cas, du librettiste, s'efforçant de ne pas supplanter le jeu proprement dit des acteurs par la partie chorégraphique. Rameau contribua aussi à rendre la danse expressive, il nous reporte au temps passé, alors que nos émotions étaient interprétées par les artistes de la danse. En 1752, à l'apogée de la carrière de Rameau, l'historien d'Aquin, le célèbre chansonnier, nous donne son impression de la façon suivante. "Est-il rien au-dessus de ces scènes muettes? N'est-il pas étonnant qu'on puisse imiter avec tant d'exactitude toutes les actions, toutes les passions

On nous les représente au naturel;tout ~~y~~ est exprimé,les pensées,les moeurs,les sentiments:cela ne tient-il pas du prodige?"(I)

Ce fut également sous forme de symphonie dansée que Gluck introduisit ~~dan~~ dans ses drames lyriques des épisodes chorégraphiques,mais le genre ne se maintint pas et l'on vit le ballet-intermède remplacer ~~cette~~ cet art de la danse que Lully,Rameau et Gluck avaient ramené à l'idéal antique. Presque tout le dix-neuvième siècle fut infecté du ballet obligatoire, dans n'importe quel opéra et lorsque Wagner,qui abhorait ce genre de divertissement,voulut faire représenter Tannhauser à l'Opéra de Paris,il dut céder devant la mode et écrire cette ~~scène~~ bacchanale de premier acte qui n'empêcha du reste pas un fiasco complet d'accompagner les premières représentations de son opéra romantique.A part cette concession au goût parisien,Wagner n'écrivit qu'une seule "symphonie de danse"pour nous servir de l'expression consacrée à Rameau.Ce fut dans le second acte de Parsifal,dans le jardin magique,où les Filles-Fleurs tâchent de séduire le héros pur et sans tache.Scène de séduction,chantée et mimée,toute imbue d'orchestique antique.

L'art de la danse paraissait voué à la plus lamentable des dégradations,lorsque parut,au début de notre siècle,l'admirable Isadora Duncan. Les Athéniens la connaissent bien,celle qui rendit à la danse l'âme qu'elle avait perdue.Puis vint la cohorte des imitateurs,le triomphe des Ballets-Russes et aujourd'hui,il semble qu'on ne vive plus qu'en dansant,que la danse a envahi jusqu'au moindre village où le phonographe apporte une mourriture qui nous rapproche davantage des nègres que des Grecs de l'antiquité.C'est pourquoi,dans un prochain article,nous justifierons l'emploi d'un titre-la danse grecque antique-qui réclame son commentaire.

Franz Choisy

(I)Mentionné dans "L'Opéra de Rameau"par P.M.Masson.Laurens,édit.Paris 1930

jetait la lecture des pièces d'Aristophane, après que, par ses "Oiseaux", j'eus sondé la profondeur et la richesse de ce favori des Grâces, comme il se nommait hardiment lui-même. Je me plongeais aussi dans les meilleures dialogues de Platon, le "Banquet" entre autres, me procura une compréhension si intime de la merveilleuse vie grecque, qu'il me sembla en vérité être plus chez moi à Athènes que dans n'importe quelle condition de la vie moderne."

avec Wagner et les post-romantiques, nous pouvons tourner une belle page du passé musical. la guerre mondiale en brisant un passé de vingt siècles, allait ouvrir à la musique un nouvel horizon, dont Pelléas et Mélisande paraît être le prototype.

Franck Choisy

~~[illegible]~~, Athènes avril 1933

Athinaïka Néa

QUELQUES APERCUS TECHNIQUES

POUR LE "ZODIAQUE" DE

GEORGES MIGOT.

Depuis Liszt, la technique acrobatique n'a fait que reprendre, en les disassociant, les procédés pianistiques qui firent le meilleur de sa gloire. Technique aboutissant à un premier terminus, celui de la pure virtuosité. Schumann et Brahms, en opérant un retour vers Beethoven, échaffaudèrent sur un format classique, une conception personnelle, musicale, mais sans innovation pianistique ou sonore. Le piano, terriblement secoué par Beethoven, émancipé au delà-presque-des limites du clavier, attendait un successeur. Ce fut Chopin qui répondit à cet appel, avec sa virtuosité musicale, émouvante, demandant à la souplesse, ce que l'illustre sourd voulait par la puissance. Il y a plus d'affinité pianistique entre Chambonnières, Rameau et Chopin, qu'entre ce dernier, Bach et Beethoven. Certaines ondulations de Chopin rappellent Mozart, celui de Paris, attiré par l'art de ce Louis Schobert, plus Français que Silésien et qui semblait préparer St Saens et Fauré. -Schubert, Weber, Mendelssohn, sont autant de reculs, non pas musicaux, mais pianistiques. Ces romantiques offrent des techniques apparentées à celles qui vont suivre, des Field et des Thalberg. Eternel conflit entre le moyen et l'expression, l'instrument et la musique, le virtuose et l'interprête. Cela durera jusqu'à la venue de Debussy, rompant deliberement avec la hantise du passage du pouce et du "guide-main" de Kalkbrenner. Révolution aussi complète, que celle de la polyphonie moderne opposée à la polyphonie classique. La superposition des plans, la ligne rythmique, le jeu des harmoniques apparaissent, rendant plus caduque encore, une virtuosité purement digitale, car ce ne sera plus Czerny qui preparera le toucher et la sensibilité modernes. Le passé est parfois un obstacle à la compréhension des modernes. Inutile de citer des exemples, les faits demontrent que le piano, depuis Debussy, exige de nouvelles techniques, une nouvelle orientation sonore, qu'on enseigne peu ou prou. De même que Couperin, Rameau et Bach exigèrent l'emploi de tous les doigts et l'émancipation de la main gauche, on serait en droit de réclamer aujourd'hui, de nouveaux procédés adaptés aux oeuvres qui rompent avec la pédagogie archéologique. Certes, Debussy, dans le plaisir sonore de son oeuvre, s'apparente à Chopin, et ses successeurs n'ont pu que le suivre, en usant et en abusant des glissandos, des ronronnements vaporeux, fluidiques, déliquescents. Debussy, à l'instar de Liszt, allait-il marquer à son tour, un terminus?-Le rythme syncopé et l'emprise du jazz ne furent que des paliatifs dans une époque transitoire d'après guerre où le j'm'en fichisme musical rejoignait une humanité désaxée. Car rien ne fut plus triste que cette époque de ricannement devant le sérieux, de décrépitude spirituelle-et forcément artistique-si complètement réalisée par le cinéma et la musique mécanique. (I)

Alors vint le miracle. Non par une invention en quantité ou en extension, comme celle du piano à double clavier, du piano-orgue, ou de l'arbitraire quart de ton, mais par un retour aux principes sacrés de la musique, profondeur, charme, lyrisme et émotivité. En plus, une plasticité originale sur laquelle nous insisterons plus loin. L'oeuvre qui nous préoccupe, fut jugée par son auteur même, si complexe, d'une portée si haute, que son interprétation n'en semblait pouvoir être confiée qu'à plusieurs climats, nord-sud-est ouest, jusqu'au moment où, nouveau prophète, il trouva l'équivalence de sa vaste conception, en une seule interprête de génie. Ainsi "Le Zodiaque" de G. Migot venait à son heure, allait à la rencontre de sensibilités nouvelles, bien que l'auteur ne les perçut pas de prime abord. Et miracle aussi, que celui de publics ralliés d'emblée autour de lui, prenant corps, pour revenir à la musique qu'il croyait entraînée au tout à l'égout. Des faits matériels le prouvent. Qu'une pianiste comme Anna Urani puisse durant une heure et demi, dans trente ou quarante villes differentes, tenir non seulement ses auditeurs en haleine, mais rejouer ~~jusqu'à six fois~~, certaines pages du Zodiaque,

---

(I) Il ne s'agit pas ici de négation en face de la technique industrielle des appareils mecaniques, mais simplement de situer le rôle humain de la musique

n'est-ce-pas demontrer la part de Migot dans ce retour à l'art sonore, à la veritable mission de l'art?-Comment, dans ces conditions, analyser les douze parties de ce Zodiaque, dont le titre crée dans l'espace, une arabesque de monumentale envergure?

*
* *

Dans nos aperçus techniques-pianistiques et interprétatifs-nous omettrons volontairement les réactions publiques en face de l'exécutant. La psycologie des auditeurs et des interprêtes est trop variable, pour prétendre éprouver les réflexes de toutes les émotions.
Un premier ordre d'idées nous suggérera quelques commentaires sur les innovations pianistiques, la tessiture, le rythme, le doigté, la pédale. En possession de cette base technique, le lecteur du Zodiaque passera plus aisément à l'interprétation, au rôle des motifs, leurs développements, la plasticité sonore d'une diversité constante dans une architecture qui rappelle certain principes de l'art de bâtir: son, air, lumière. Une réforme capitale découle de la technique sonore du compositeur, et non plus uniquement de la technique digitale. Une touche peut produire une note ou un son. La note est percutée mécaniquement, le son psychiquement. La note est chose insensible, le son est vivant. Ce point de départ, bien plus de circonstance dans le Zodiaque, que dans des oeuvres antérieures de G. Migot, atteint ici à des combinaisons créant des diversités caractéristiques. Dans "Le lion", p.ex., dès le début, la sonorité créée par des tenues d'accords, enveloppe le rythme incisif du motif initial d'une ambiance majestueuse, pour ne s'effacer qu'aux toutes dernières mesures, devant le bond final du motif rythmique. Sonorité plastique qu'un choix de doigtés appropriés éloignera également de la tradition archéologique. Les "bons" doigtés scolastiques deviennent souvent mauvais pour le Zodiaque et Migot donne parfois, en indication sonore, le même doigt sur plusieurs notes successives, ou bien les doigts passent les uns par dessus les autres, au lieu de se suivre gentiment; ailleurs on rencontre des croisements de mains vertigineux (Le scorpion), ou d'ordre mouvant (L'écrevisse), plastique, terme qu'on ne peut quitter, tant il règne en maître dans les douze constellations du Zodiaque.

Il est compréhensible que le rythme ne dépendra pas, dans cette oeuvre, de la barre de mesure. Dans "La Vierge", la souplesse du phrasé pourrait se passer d'avertissement métrique, les 12/8, 15/8, 9/8, 18/8, 27/8, ~~[illegible]~~. Mais le rythme peut aussi devenir continu (Le sagittaire), hallucinant par sa domination et son inflexibilité. D'une façon générale, les indications de Migot prouvent clairement qu'un métronome serait déplacé lorsque la pensée, constamment expressive, se plait à rompre en visière, avec le rythme automatique. Une remarque des plus curieuses, procède de la tessiture, généralement limitée du Zodiaque. Sauf à la fin du "Verseau", ce début du Zodiaque n'embrasse guère plus de cinq octaves sur les huit des pianos descendant à l'ut grave. Dans "Le belier" l'écriture est presque sans interruption confinée dans la portée. Ce qui deviendrait monotone chez un autre, prend avec Migot, une variété sonore dûe à l'absolue indépendance des doigts, appelés à un même moment à formuler une atmosphère sonore et à produire un phrasé chantant ou rythmique (Les poissons, Le taureau, La balance). Ajoutons à ces considérations, l'aération de l'écriture, le jeu des pédales, intentionnellement peu indiquées, dénotant chez le compositeur, l'horreur de la sonorité opaque, un désir visible de clarté, en laissant à l'interprête le soin de se servir instinctivement des pédales, lorsque la vibration, par le feutre levé ou la sourdine, contribue à intensifier tel passage, telle note du récit.

En parlant de l'interprétation du Zodiaque, on ne pourrait qu'insister sur ce qui a été dit plus haut, sur la plasticité sonore, en y ajoutant cette ligne du postface, où Migot se plait à nous faire voir la "réalisation d'une eurythmie entre la pensée musicale et la matière sonore".-Cette matière sonore est d'une mobilité dont nous ne voyons l'équivalent figuré, que dans l'eau. En profondeur, en surface, en arabesques, en mouvements, en tempête, d'une vitalité qui explique en partie, l'envoûtement qu'un interprête de génie peut faire éprouver à ses auditeurs. Sinon, l'oeuvre procède d'une logique aisée, en les motifs continuellement transformés, qui ne quittent pas l'oreille. Tout au plus, "Le Capricorne" nous procurera-t-il un nouveau sujet d'étonnement par la maîtrise avec laquelle le compositeur s'émancipe du cadre rigoureux d'

que l'on connaissait sous le nom de fugue.Une fugue qui chante,où l'on retrouve cependant tous les artifices de la fugue classique.Plaisir auditif ne le cedant en rien à la satisfaction de l'esprit et aux lois de l'équilibre,voilà ce que propose Le Capricorne.Si cela paraît un tour de force à l'examen visuel,on ne le remarque plus à l'audition.Ce magnifique épilogue termine brillamment cette oeuvre d'une richesse incalculable.Jusqu'à la diversité des douze signes du Zodiaque,à leur gradation,partie après partie, pour conclure dans le cadre par excellence,en ramenant les douze constellations dans la forme concise qui définit le sens voulu par Migot en faisant choix du titre de Zodiaque.Ce parallèle entre l'extraordinaire unité dans la diversité du Zodiaque astronomique,ne peut être négligé,pour dégager le plan initial de la pensée du compositeur.

Certes,ce sont autant de grandes études qui élèvent l'inperprétation vers un rayonnement lumineux qui va cependant plus loin que le sens prêté à ce terme d'études.En ajoutant "de concert",l'exécutant se placera immédiatement sur le plan nécessaire et sentira que,du studio,il passe sur l'estrade.

Frank Choisy

L'ART, MIROIR DE LA VIE.

Parmi les beaux-arts, la musique est certainement l'art qui reflète le plus profondément l'esprit d'une époque. C'est un vaste duo exécuté entre la vie sociale et l'art sonore que celui auquel l'humanité assiste de siècle en siècle. J'ai essayé d'établir une "correspondance" entre quelques époques et les grandes étapes de la musique. Même si l'on reste incrédule devant ce parallèle, il n'est pas à rejeter, mais plutôt à compléter ou à reviser. L'idée en est logique, la réalisation n'est que personnelle.

Voici des directives qui feront mieux saisir les principes de cet article. Un premier exemple de similitude entre la vie sociale et l'art-disons, depuis la dernière guerre-sera pris dans cet abus du "self government" conduisant à l'irrespect de ses semblables et aussi des chefs d'oeuvre de l'art. Le "j'm'en f..tisme" court les rues. N'a-t-on pas représenté en 1932 en Allemagne, en traduction, l'Oedipe d'André Gide, où le mobilier était en acier chromé, tandis qu'Oedipe portait l'uniforme et le casque de la Reichwehr, que Créon paraissait en tenue de gala d'ambassadeur, les enfants d'Oedipe en flanelle de tennis, le reste à l'avenant? Récemment, le Théâtre National d'Athènes montait le Bourgeois Gentilhomme de Molière, avec des "girls" en démence, ~~les comments~~ intermède!

Les influences sont évidentes. Pourquoi le vêtement-en dehors de la mode-s'est-il transformé, puisqu'il y eut toujours des hivers et des étés? Influences de tous les temps, politique et sociale. De ce qu'on ait porté jusqu'au 14e siècle, plutôt des vêtements allongés, puis, peu à peu, des effets mieux adaptés et plus courts, et enfin, la simplification de l'habillement, résulte du cours de la vie, aujourd-hui agitée et rapide. Voit-on une dame en panier montant en avion? Un péplos antique ~~#####~~ manoeuvrant une conduite interieure? Une "chacone" dansée répondrait-elle à notre siècle de mécanisme à outrance?

Alors, pourquoi pas la musique également?

TABLEAU COMPARATIF ENTRE

LA VIE SOCIALE ET L'ART, A PARTIR DU XVIIe SIECLE.

LES EVENEMENTS.	CORRESPONDANCE MUSICALE.
XVIIe SIECLE.	
La vie politique.	
Louis XIV: L'Etat c'est moi.	Lulli: La musique française c'est moi.
Ambition du roi: dominer l'Europe.	Ambition de Lulli: dominer en France, de là, sur l'Europe.
Les grandes guerres du siècle.	La grande bataille pour l'hégémonie.
La vie sociale.	
Versailles. Architecture-les jardins, les spectacles, etc.	Répercussion européenne: Imitation de Versailles. La comédie-la scène lyrique-le ballet, etc. En France: Charpentier. A l'étranger: Mozart.
Le luxe et la pompe du grand siècle.	Le luxe et la pompe des grands spectacles lyriques.
Badinage de cours, la grâce.	Le madrigal; le clavecin.
XVIIIe SIECLE.	
Réaction contre la noblesse, les abus féodaux.	Réaction contre le style pompeux. Rousseau, le "Devin du village".
Progrès de la science.	Progrès des sciences musicales, Rameau-Bach.
La Révolution et la formation des nations. Bonaparte.	Révolution artistique, les nouvelles formes musicales. Beethoven.
XIXe SIECLE.	Exotisme musical: Le Désert de F. David.
Campagne d'Egypte, exotisme.	~~[illegible]~~
Guerres européennes et interdépendance.	Interdépendance musicale et réactions: Rossini.

Les deux tendances issues de la révolution et de la restauration:Unité des Patries,individualisme et humanisme.	Les deux tendances artistiques et littéraires:classique,romantique.Accentuation de la personnalité.L'humanisme musical.
Naissance de la psycologie.	Naissance de la musique "intérieure":les grands romantiques.
Sentiment progressif de la liberté.	L'exagération romantique ou le pré-anarchisme.
La guerre de 1870-1871 et la suprématie germanique.	Wagner ou le nationalisme aigu.Le "Deutschland über alles".
XXe SIECLE	
La grande guerre:désaxage.	Désaxage artistique.
La "grosse Bertha".	Le bruit en musique.
Le chantage politique,la réclame commerciale,le lancement d'un produit.	Le chantage musical,la réclame artistique, le lancement d'un compositeur,d'une oeuvre.
Anarchisme cosmopolite.	Anarchisme musical:Cocteau,ou la brutalité,le réalisme,la vérité toute nue.Hindemith,la dé-romantisation et les "avantages de la circulation d'eau chaude"(Cardillac)
Triomphe du machinisme et du sport.	Le motorisme musical ou futurisme italien. "Pacific","Rugby"de Honegger;"Fonderie d'acier"de Mossolow.
CONCLUSION.	
La famine....	Disette de Musique et famine matérielle autant qu'artistique.
L'avenir....?	L'avenir....?

Frank Choisy

LA SITUATION DE LA MUSIQUE
A L'ETRANGER ET EN GRECE.

par Frank Choisy.

* * *

Dans un article d'Ergassia de fin juillet 1932,si je ne fais erreur,M.Calomiris vitupérait contre la musique mécanique et applaudissait la mesure prise pour venir en aide aux musiciens chômeurs grecs,par une taxe imposée sur ce qu'on a si justement dénommé "la musique en conserves".Si je ne partage pas entièrement l'optimisme de M.Calomiris qui voit dans cette mesure le sauvetage de toute une classe sociale-les musiciens-je partage entièrement sa répulsion contre le goût relâché qui a fait si longtemps préférer l'ersatz à la réalité.Une enquête entreprise cet été,m'a convaindu que les musiciens ne sont les seuls à être las de tous ces nasillements et grognements sonores servis en guise de musique.Ainsi que je vais m'efforcer de le démontrer,le public manifeste des symptômes de fatigue et à se rendre~~s~~ compte qu'il a peut être plus perdu que gagné,en abandonnant la musique vivante pour celle des disques,microphones,films sonores et hauts parleurs.
L'enquêtre à laquelle je me suis livré s'étend à quelques villes suisses et françaises,elle est suffisante pour admettre que la situation-à peu de chose près-est semblable ailleurs,dans d'autres pays,partout on constatera de gros déficits et ~~[illegible]~~ par-ci par-là,de légers bénéfices.Il est malheureusement trop certain que le déficit règne et règnera encore longtemps en maître.Chez les marchands de musique que j'ai pu interroger,la marche des affaires serait pour ainsi dire nulle,si le magasin n'avait pas ajouté à son commerce habituel,des rayons de disques,de gramos et de radios.Certian grands éditeurs de Paris m'ont confié que sans le répertoire lyrique appartenant à la maison,ils pourraient fermer boutique,la vente de la musique pure étant réduite à un minimum inconnu jusqu'ici.D'autre part,des marchands de disques avouent un recul sensible sur la demande du public.En dehors du rôle éducatif du disque,qui ne constitue qu'une bien faible partie de la vente générale,le fléchissement est caractéristique.J'ai pu constater également ce recul dans plusieurs cafés de Paris,non seulement ceux du centre,mais dans la périphérie où les patrons des établissements ont été obligés,pour répondre au voeu de nombreux clients,de rétablir certains jours,la musique vivante.On remarque alors une affluence tout à fait spéciale, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'établissement.L'exemple étant contagieux,il semble bien que les instrumentistes vont de plus en plus remplacer les moulins à musique.En Suisse également,de petits orchestres ont reparu en plus grand nombre cette année-ci que précédemment.En Grèce,~~pour ne citer que Le Pirée~~,quelques groupes de musiciens ont aussi recommencé à se faire entendre en public.De ce côté il y a donc des perspectives d'améliorations.Mais où le déficit dépasse tout ce qu'on avait vu depuis longtemps,c'est dans les casinos des grands centres balnéaires qu'on le constate le mieux.S'il existe des exceptions,elles ne font que confirmer la règle générale.

En France,à Chamonix,le ~~[illegible]~~ casino est fermé depuis plusieurs années et menace ruine.Le public doit se contenter comme récréation,de la vur du Mont Blanc,lorsqu'il veut bien se montrer.A Aix-les Bains,il y avait si peu de monde jusqu'au 10 août,que la saison s'annonçait désastreuse.L'orchestre renommé de ce célèbre séjour d'étrangers,~~a dû être~~ fut réduit à un tel point,que je connais des artistes qui ont résilié leur engagement pour ne pas jouer un concerto de Beethoven avec douze musiciens dans le dos.A Evian,le beau casino s'est maintenu avec ses remarquables concerts samphoniques,mais quant à la prochaine saison,le conseil d'administration se montre perplexe.Ici,ce n'est plus la musique mécanique qui est responsable de ces reculs,mais la crise dont le voile opaque n'épargne personne.Pourtant certaines ~~[illegible]~~ fabriques suisses de pianos ont d'importantes commandes et un facteur d'orgues embauchaient des ouvriers congédiés ailleurs.Un piano ou un orgue coûtent cependant plus cher qu'un gramo!

dernes

Un graphique de ces divers mouvements oscillants aboutirait à un état artistique instable, mais non perdu à tout jamais. J'ai pu constater que les institutions d'enseignement de la musique ont repris un peu partout, malgré leurs budjets privés limités. En facilitant le payement des cours, de l'achat d'instruments et de la musique, on peut encourager cette tendance à revenir à la musique vivante.

Le plus sérieux des concurrents de toute entreprise, qu'elle soit lyrique symphonique ou privée, reste la T.S.F. Il semble paradoxal à première vue, de parler de concurrent puisque la T.S.F. transmet surtout de la musique vivante et la fait vivre. Mais le nombre sans cesse augmentant de sans-filistes font de certaines entreprises radiophoniques un monopole en dehors duquel les autres organisations n'ont guère de chance de vivre. Les concerts privés sont spécialement atteints, donnés neuf fois sur dix devant des publics clairsemés et soldant par un déficit décourageant. Il faut convenir que la transmission radiophonique par ligne téléphonique, telle qu'elle se pratique de plus en plus, est d'une telle perfection, qu'on ne peut blâmer ceux qui restent chez eux à écouter p.ex. Gaubert diriger à Vienne la Philharmonique avec Thibaud comme soliste. Plus de parasites ni de friture, je dirai même qu'on entend le silence de la salle. Lors de la visite que je fis à l'Opéra de Paris et dont ~~il a été~~ rendu compte dans les colonnes de ce journal, on me montra les microphones ~~xxxxxx~~ imposés à la vaste scène lyrique. Croit-on que cela amène des auditeurs? Nullement, la plupart de ces sans-filistes désirant simplement entendre telle ou telle étoile du chant et rien d'autre. Pourtant, dans une ville comme Athènes ou Salonique-je l'ai déjà écrit-un poste émetteur et un studio conjurerait avantageusement une partie du chômage des musiciens. Ce serait plus profitable que de taxer des disques qui se vendent de moins en moins et des films dont le sort subit en ce moment un rythme décroissant dont on ne peut prévoir les conséquences. Le sujet est trop important pour n'y consacrer que dix lignes, aussi y reviendrai-je dans un prochain article.

Frank Choisy.

La situation de la Musique à l'étranger et en Grèce.

II.

Le sort des musiciens étant intimement lié à celui du cinéma, il se pourrait que l'avenir nous réserva des surprises qui puissent servir la cause artistique avec quelque bénéfice. Pourtant dans ce domaine, il est inutile de se faire encore trop d'illusions. Si l'indistrie cinématographique se trouve, en 1932, en posture difficile et si les inventions actuelles peuvent risquer de mettre son existence en danger, les musiciens n'en bénéficieraient qu'indirectement. La réduction ou peut-être-qui sait?-la disparition des cinémas publics au profit du film télévisé à domicile, ramènerait sans doute des auditeurs dans les salles de concerts.

La crise du cinéma provient de trois causes que nous allons brièvement examiner, d'abord la dilapidation des capitaux dans les grands centres de prises de vues, tout particulièrement en Amérique, ensuite la mauvaise production de quantité de films actuels, enfin la possibilité de posséder un jour chez soi, un appareil récepteur de télévision qui, en face du cinéma public, jouerait le même rôle que la radiophonie en face des spectacles lyriques, des concerts symphoniques et privés.

On ne peut nier que les Etats-Unis détenait jusqu'à ces dernières années le monpole de l'industrie cinématographique par ses perfectionnements techniques, ses multiples brevets, ses stars rétribues à coups de dollars. Huit mille dollars par semaine à Pola Negri, Vingt mille à Tom Mix et cent mille pour un film réalisé par Lubitsch. Toute cette splendeur constituait plus une spéculation bâtie sur le sable, qu'une organisation saine, établie sur une base économique solide. La preuve nous en est donnée par la Bourse de New York qui refuse de coter les titres de l'"Amusement Industry" comme on l'appelle au delà de l'Atlantique. Qu'on me permette, à l'appui de ce que j'écris, de citer l'important hebdomadaire français "Je suis partout", écrivant le 23 juillet dernier ces lignes.-"Les grandes salles d'un luxe horrible, agressif et extravagant, comme le Paramount ou le Roxy de New York,

qui étaient toujours en déficit de plusieurs millions,mais que l'on exploitait parce qu'elles servaient à lancer des films et constituaient ainsi des instruments de publicité,sont devenus des gouffres....."

Une autre raison du marasme provient du contingentement à l'étranger qui donnait environ 25 % de bénéfice jusqu'au mesures restrictives.Ce fut le coup de grâce donné aux grandes compagnies cinématographiques,qui, sans être absolument acculées à la faillite,craquent de tous côtés,la plupart des banques refusant tout nouveau crédit.

Quant à la production des films sonores et parlés,la qualité semble décliner de jour en jour.Le succès de "Maedchen in Uniform" a donné naissance à des imitations,comme "Kadetten in Uniform"dont la réussite est plus que discutable.L'Amérique tient encore le record de la technique avec "Scarface",film de gangsters,ces marchands de bière scandaleusement enrichis. Reconnaissons combien,artistement parlé,une telle exhibition est inexistante,quoique admirablement réalisée.On n'y voit que l'excitation au meurtre que l'illustre Al Capone a si tristement immortalisé.Ailleurs,le film reproduit le théatre,comme dans "Marius","Topaze" et sous peu "Le Roi Pausole"avec la musique de Honegger.Tandis que le film muet avait créé une émotion nouvelle,le film sonore et parlé devient de plus en plus une simple doublure du théatre vivant.

Le troisième aspect de la question traitée ici,~~par lequel nous terminerons cet article~~,vise les expériences en cours de télévision.Elles sont loin d'être arrivées à leur point définitif,mais certains journaux insèrent déja des illustrations télévisées,et en 1931,le "Derby d'Epsom"la grande réunion hippique anglaise,fut transmise par télévision jusqu'en Italie.La transmission se fit par ondes sur téléviseurs ~~[illegible]~~ individuels,tandis qu'un microphone reproduisait les cris de la foule,les offres des bookmakers, etc.Le 1er juin dernier,le même Derby passa sur l'écran d'un grand cinéma, transmis par ligne téléphonique de 25 kilomètres.Confortablement assis dans son fauteuil,le spectateur pouvait se croire sur le champ de course même, tant l'atmosphère était vivante et fidèlement reproduite.Si l'on songe que n'importe quel film peut également être télévisé,on comprendra que ces perfectionnements ouvrent des horizons nouveaux et que le jour n'est pas éloigné où il ne sera plus nécessaire de sortir de chez soi pour s'offrir sans peine un spectacle vécu ou un film transmis par une centrale et par télévision.~~A ce moment-là,~~ ~~nombre de cinémas pourront,comme l'ont fait les salles de concerts depuis l'apparition de la T.S.F.~~ ~~accrocher la pancarte portant ces mots:"FERME POUR CAUSE MAJEURE".~~

Frank Choisy.

J'insiste de nouveau en terminant cet article, sur l'ouverture et installation d'une centrale radiophonique en France, dès que la situation intérieure sera améliorée. Bien administrée, ce sera une source de revenus et de contrôle contre la technique, tant de radio que de télévision, puisque [illegible] nous ne tirons rien, mais nous [illegible] beaucoup en France. Voici le nombre actuel de postes récepteurs dans les divers pays d'Europe. Le France n'y figure pas, la France ne [illegible] seul, ce pays ne relève aucun tarif et n'exigeant pas [illegible] aucun contrôle sur les postes récepteurs.

d'après [illegible] Revue

[illegible]

[illegible] 150 millions d'auditeurs [illegible] radiophonie.

UNE AVANT-PREMIERE.-LOHENGRIN DE WAGNER.

L'Opéra-Italien aura offert aux Athéniens,deux spectacles au moins exigeant une scène de grande envergure,Aïda et Lohengrin.Le déploiement des ensembles dans le cadre désiré par Verdi et Wagner n'est certainement pas celui qu'offre le Théâtre Olympia.Or,quand on n'a pas ce qu'on désire il faut se contenter de ce que l'on a.

Lohengrin offre un triple intérêt,historique,psycologique et artistique.M.T.Bellos,le directeur de l'Opéra Italien aurait été bien inspiré en offrant au public un avant-goût de l'oeuvre de Wagner,par une conférence-audition nécessaire pour apprécier à sa juste valeur un opéra de l'importance de Lohengrin.Nous ne sommes plus en présence,comme avec Mascagni,Puccini et autres compositeurs post-verdistes,de marionnettes humaines,genre roman "à trois",le mari,la femme,l'amant.Il s'agit maintenant d'un drame émouvant,sorte de conflit entre un idéal supérieur et les passions humaines.Dans une région inaccessible se trouve un temple merveilleux où des âmes lieuses adorent nuit et jour,un vase sacré apporté sur terre par des anges.C'est le Saint-Graal.Les hommes au coeur assez pur pour l'adorer sont assuré d'un pouvoir surhumain.Partout où se trouveront ces serviteurs de l'idéal,pour combattre le droit et la vertu,le/Graal les soutiendra.Malheur à celui qui en dévoilera les secrets,malheur aux chevaliers qui révéleront leur origine,au même instant ils perdront leur puissance.Lohengrin est un de ces chevaliers,le chevalier au cygne, parce qu'il apparaît aux yeux des mortels,dans un esquif tiré par un cygne.On trouve en France,déja au huitième siècle,un récit du même genre que celui de Lohengrin,mais le symbole représenté par le cygne,n'est pas,comme on l'a affirmé,d'essence purement germanique.Dans de très anciennes chansons populaires, dans des récits des Eddes scandinaves,le cygne,symbole de lumière,apparaît fréquemment.On le trouve bien auparavant dans les légendes helléniques,puisque,selon une tradition dorienne,Zeus, après avoir orné Apollon de la mitre d'or et de la lyre,l'envoya, traîné par des cygnes,à Delphes,proclamer aux Hellènes la justice et les lois.Il est cependant certain que Wagner trouva sa source d'inspiration dans les récits d'auteurs allemands des XIIe et XIIIe siècles,Wolfram d'Eschenbach et Conrad de Wurzbourg.Dans der Schwanritter- le Chevalier au Cygne-de Wurzbourg,on trouve le principal du scenario de Wagner,une princesse persécutée,l'arrivée miraculeuse du chevalier au cygne et le drame que provoque l'imprudente curiosité de la princesse.Elle réclame en effet,l'origine de son sauveur qui retournera dans la demeure céleste, après l'avoir révélée.Là aussi,il y a similitude entre ce récit et diverses légendes antiques dont la plus curieuse est celle de Sémélé,la mère de Dionysos et les amours de Zeus.Poussée par le démon de la curiosité-ce qui est surtout un apanage féminin-Sémélé force Zeus à révéler son origine.Jupiter a beau lui exposer le danger qu'elle va encourir,elle insiste et le dieu,reprenant ses attributs,paraît dans un nuage de lumière,tenant d'une main le sceptre,de l'autre la foudre.Sémélé,ivre de joie,s'apprête à joindre ses lèvres à celles de son auguste amant,lorsque la foudre l'anéantit.

Le côté psycologique et philosophique de Lohengrin réside dans le conflit sentimental entre lui et Elsa,princesse de Brabant.Il ne s'agit plus ici de Zeus séduit par la beauté physique, matérielle de Sémélé,mais une recherche d'âme dans la foi entière de deux êtres animés d'aspirations élevées.C'est,chez Wagner, l'amour chrétien opposé à l'amour païen de la mythologie grecque. Mais si Lohengrin est d'essence en quelque sorte divine,Elsa est femme,torturée par le poison du doute que lui a infiltré cette Ortrude,qui rêva le malheur du couple élu.Si l'on voulait élargir la portée du conflit entre Lohengrin et Elsa et le reporter sur l'humanité en général,combien d'entre nous ne retrouveraient des échos des aspirations de Lohengrin,reflet de nos illusions juvéniles et de nos déceptions [illegible]mères.Drame de l'illusion et de [illegible]

Orchestre National

Traitements mensuels et Fonds de matériel.

Fonds de Matériel

3 pupitres bois sapin	4.000 dr.
1 pupitre chef	1.000 dr.
3 Trombones à coulisses, à pistons et étui	9.000
4 Clarinettes et cannes	18.000 dr.
4 cannes p. Clarinettes	2.000 dr.
4 sol bogan	
4 re "	900 dr.
4 la fili	
4 mi "	
1 grosse-caisse	500
1 p. cymbales grandes	300
1 triangle	150
1 paire castagnettes	50
1 tambour de bogan	150
1 tambour ou caisse roulante	500
1 paire timbales ~~chaud~~ à pieds, étain et étuis	5.000
1 caisse à charbonniers p. accidents	300
1 caisse pour la musique	200
	41.050 ou 50.000

Fonds de musique 50.000

Total 100.000 dr.

Formation de l'orchestre

10 Premiers Violons
10 Seconds "
6 Alti
4 Celli
4 Chebanes
2 Flûtes dont 1 petite flûte
2 Clarinettes
2 Hautbois dont 1 cor anglais
2 Bassons
2 Trompettes
4 Cors
3 Trombones
2 pour la batterie
1 Timbalier
1 homme de peine — p. emballage, surveill. lors du transport et disposition de l'entrée.

55

Chef de pupitre

	1 Ier Violon-solo	5000
	1 Ier Second Violon	4000
	1 Alto-solo	4000
	1 Cello-solo	4000
	~~1 Chebane~~	
	~~1 Flûte~~	
	~~1 Clarinette~~	
	~~1 Hautbois~~	
	1 Basson	4000
	1 Ier Cor	4000
	~~1 Tromp.~~	
	1 Trombone	4000
	1 Timbalier	4000
	~~8 à 5000 f. mois~~	33.000 ~~40.000~~ ~~[illegible]~~ 141 ~~[illegible]~~ 14.000

47 à 3.000

10 concerts mensuels. ~~Recette~~ Recette nette approx. p. concert 40.000
en tout 400.000

Frais généraux par mois 124.000 ~~169.000~~

Musiciens 250.000

Frais de route p. mois

~~419.000~~ 419.000

1 Chef d'orchestre organisateur p. mois 10.000

1 Secrétaire p. mois 4.000

suppl. 1 musicien bibliothéc. p. mois 1.000

15.000

Frais de bureau p. mois 1.000

~~Frais généraux~~ 431.000

~~435.000~~

Recettes brutes 400.000

Solde déficitaire 50.000

Taxe à 10% sur 500.000 ~~15.000~~

Solde ~~déficitaire~~ déficitaire ~~50.000~~ 92.000

Les musiciens sont engagés par contrat
Chaque nouveau programme demandera 5 répétitions de 3 heures.
Les frais de route, comprennent le voyage, le logement et la nourriture en dehors d'activité sont à charge de l'entreprise.
Pour les concerts au Pirée, seul le trajet en train électrique est payé à chaque musicien.
Le musicien engagé devra se trouver à la répétition 5 minutes avant le début de la répétition et un quart d'heure avant le concert.

Le musicien engagé prendra ses repas en commun avec les autres membres de l'orchestre et à leur frais. Tout repas pris en dehors de la collectivité est à charge de celui qui mange en dehors du repas en commun.

Chaque membre de l'orchestre évitera de se livrer à des consommations excessives en boisson, pouvant nuire au prestige de l'orchestre et à ses concerts.

Le tenue de concert sera soit le smoking, soit un costume noir et chemise blanche, avec petite cravate noire.

Il est recommandé de se trouver 1/2 heure d'avance à l'embarquement du bateau, ou en dehors du train ou de tout autre moyen de transport.

Tout musicien qui enfreindra le réglement ci-dessus, sera frappé d'une amende de 50 à 100 drachmes.

En cas de non observation ou d'indiscipline, le musicien engagé sera congédié sans recours.

Le musicien soussigné . . . . . .
touchera par mois . . . . drachmes, ~~[illegible]~~ en quatre soit . . . drachmes le premier du mois, le solde, soit . . . . drachmes, à la fin du mois.

L'engagement est de mois, soit du

Le musicien engagé à l'Orchestre National ne pourra en aucun cas faire partie d'un orchestre similaire.

En cas de maladie le musicien engagé avisera immédiatement le chef d'orchestre, en faisant accompagner son avis d'un certificat de son médecin.

Réglement general de l'Orchestre National

1935

1.- Il a été fondé, sous le titre d'Orchestre National, un orchestre de 55 musiciens, subventionné par le Gouvernement Grec.

2.-

Prix des places : 100 - 50 - 30 ~~fixe~~ ~~places gratuites pour [illegible]~~. Taxe en plus

Prix à la répétition générale : 20 drachmes, taxe en plus

100 à 100 dr.	10.000
300 à 50	15.000
300 à 30	9.000
	34.000
300 à 20	6.000
	40.000

Quelques itinéraires

~~Fév~~ Mars

Athènes - Pirée - Patras - Zante - Argostoli - Vathy
Corfou - Janina - Arta - Missolonghi

Avril

Athènes - Pirée - Hydra - Spetsae - Syra - Tinos -
Andros -

Mai

Athènes - Pirée - Calchis
Volo - Salonique. Serres - Constantinople
2 Concerts
Brousse - Ankara - Smyrne.
2 Concerts

Ouverture Tannhäuser — Wagner
Symphonie en sol — Mozart
Concerto Violon
II
L'Enfant du Pâtre — Franck Choing
Auteurs Grecs
Espana — Chabrier

I
Ouverture Maîtres Chanteurs — Wagner
Cinquième Symphonie — Beethoven
Cantatrice
II
~~Concerto piano~~
Danse Macabre — Saint-Saëns
Scheherazade — Rimsky Korsakoff.

L'ORCHESTRE SANS MUSICIENS.

L'orchestre sans musiciens n'est pas un paradoxe,mais une réalité impitoyable pour tous ceux qui vivent de leurs doigts.Il n'était déja pas suffisant d'avoir le film sonore,pour créer cette nouvelle classe de chômeurs que sont les instrumentistes expulsés des cinémas,mais nous allons assister dans un délai plus ou moins rapproché, à ce phénomène extraordinaire de voir,sur une estrade de concert, quelques électriciens-cinq ou six,tout au plus-remplacer les quatre-vingt musiciens de l'orchestre,et interpréter Beethoven et Wagner.

Quoique la "Chronique Musicale"ait déja signalé les appareils à ondes musicales électriques,je crois nécessaire d'en reparler aujourd'hui.Depuis l'invention du téléphone et du microphone,puis de la T.S.F.,la science nous a dotés d'appareils mécaniques où l'électricité joue un rôle que nous n'avons pas à décrire,puisque chacun a entendu des phonographes,des films sonores et des appareils radio-électriques.L'introduction de l'électricité dans la fabrication du film et du disque,dans la reproduction de ceux-ci par haut-parleurs,devaient forcément conduire à la formation du son par lampes spéciales,lampes à trois électrodes,produisant des oscillations électriques,que la T.S.F. a rendu populaires.En 1927,un ingénieur russe,M.Theremin,fit courir tout Paris,en donnant des concerts sans instruments,mais simplement par un dispositif électrique surmonté d'une petite antenne.Le rapprochement des mains,leur éloignement, ainsi que les mouvements de l'opérateur,amenaient toute une série de sons,de mélodies,à se produire d'une façon qui semblait vraiment mystérieuse.

Il faut reconnaître,qu'avant Theremin,des spécialistes français faisaient déja des recherches identiques,M.Givelet,entre autrees,dont nous reparlerons plus loin,et surtout l'ingénieur Hugoniot,qui avait même pris un brevet en 1922,pour un appareil à ondes musicales électriques.Malheureusement,Hugoniot mourut avant d'avoir connu la gloire qui lui revenait. L'arrivée sensationnelle de Theremin à Paris,décida les inventeurs français à sortir de leur silence.Un électricien et musicien de mérite,M.Maurice Martenot,attira à son tour,la foule à l'Opéra de Paris,au printemps 1928,avec un appareil baés sur les principes de Hugoniot et Theremin.L'inventeur français donna son nom-comme l'avait fait Theremin-à sa création,ce qui nous permettra de parler comme on le fait de la flûte ou du violon.Le martenot pas plus que le theremin-vox,n'est un instrument polyphone.Il lui faut donc un accompagnement de piano ou d'orchestre.A ses débuts,la martenot était encore difficile à manier,le moindre écart de l'opérateur produisant immédiatement un écart de justesse.L'inventeur français trouva alors un auxiliaire précieux chez le constructeur de pianos bien connu,M. Gaveau,et,de fil en aiguille,un appareil d'accès relativement facile, sorti d'une collaboration qui constitue certainement un évènement dans la production musicale.

Cet appareil qui affecte la forme d'une table,rappelant les pianos carrés du commencement du siècle dernier,n'est à proprement parlé, pas un instrument de musique,puisqu'il ne possède aucun élément sonore,tel que cordes,caisse de rénonnance,pavillon,anches,etc.Il y a bien,sur l'actuel martenot,un clavier,une échelle graduée,servant à guider la main,et qui n'aboutit à des cordes.On a entendu le martenot dans des concerts d'orchestre et c'est un compositeur grec,M.Levidis,qui s'est fait en quelque sorte,l'initiateur d'oeuvres pour martenot et orchestre.Aujourd'hui,une classe de martenot est ouverte au Conservatoire de Paris.Quant à Theremin,l'inventeur russe,il passa l'Atlantique et l'on voit actuellement le thereminvox, tenir une place importante dans le célèbre orchestre de Philadelphie, dirigé par Stokowski.le thereminvox n'apporte pas à l'ensemble symphonique une voix nouvelle,mais,en produisant la sonorité du violon,p.ex., il sert à renforcer les cordes.Quelques violons soutenus par un thereminvox donnent l'illusion de vingt instruments,sans qu'on puisse confondre sa sonorité avec celle d'un haut-parleur.On pourrait amplifier

soit cinq ans avant l'arrivée de Theremin à Paris,

malheureusement, Hugoniot

du piano, si on fait lui donna le nom d'instrument.

On pourrait l'appeler un appareil à capter ou à transformer les ondes électriques en ondes musicales.

mais c'est un clavier muet

De tout cela on s'inquiète trop peu en France.

le thereminvox jusqu'à cent violons,si une pareille masse sonore ne dé-
séquilibrait l'ensemble symphonique.

Les possibilités qu'offrent les ondes électriques et les am-
plifications par l'électricité sont tellement nombreuses,qu'il n'y a
guère de mois sans qu'on ait à noter une nouvelle invention dans ce do-
maine.En 1930,un compatriote de M.Theremin,l'inventeur Makonine,avait
fait entendre un violon "électrique"au public parisien.Il paraîtrait que
la paternité de ce bizarre instrument revient à un étudiant roumain à
l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées de Paris,M.Gabriel Dimitriu.
L'instrument en question ne présente qu'un squelette de violon,sorte de
proche parent du violon muet,puisqu'il n'offre à l'oeil qu'un simple
support pour la touche,le chevalet et le tire-cordes.Un bout de
table pour la mentonnière,un petit arc de bois pour retenir la main dans le dé-
manché,c'est tout.Ou presque tout,puisque le principal consiste en un
chevalet métallique auquel s'adapte un petit appareil électrique dont
les courants sont amplifiés par le procédé connu des lampes triodes et
envoyés à un haut-parleur.Selon M.Dimitriu,la sonorité de son invention
a paru aux Américains supérieure au meilleur stradivarius.Nous voulons
bien le croire et admettre que deux violons de cette sorte,un alto,un
violoncelle et une contrebasse-tous débarassés de leurs encombrantes
caisses de résonance-pourront remplacer les cinquante instruments
à cordes de nos orchestres symphoniques.Avec l'invention dont je vais
parler maintenant,nous nous rapprochons de l'orchestre grand comme un
mouchoir de poche,mais sonore comme un véritable orchestre!

En effet,les recherches de réalisation du son par ondes électriques
-je ne parle que des inventions françaises,car ailleurs,on est arrivé
à des résultats identiques-ont conduit M.M.Givelet et E.Coupleux à cons-
truire un orgue électrique,qui semble être une pure merveille.L'orgue
de M.M.Coupleux et Givelet ne dépasse pas la dimension d'un bureau amé-
ricain dont il a un peu la forme.Il n'a ni soufflerie,ni ces kilomètres
de gros et petits tuyaux qui décorent tant d'églises et quelques salles
de concert.L'instrument est naturellement polyphone,il a plusieurs cla-
viers dont on se sert comme de ceux d'un orgue quelconque.Après d'inom-
brables essais,les inventeurs sont arrivés à donner à leur instrument
tous les timbres désirés,ceux des instruments à cordes comme ceux des
instruments à vent.On en joue lié ou piqué,on produit le trémolo,toutes
les nuances,les traits les plus rapides sortent avec une netteté ignorée
des grandes orgues à tuyaux et répond immédiatement au toucher de l'exé-
cutant.

Lorsque j'ai,il y a deux ans,signalé dans "l'Eleftheron Vima" la
venue du film sonore,bien peu de musiciens ont prêté attention à cet
avertissement.Un seul m'a demandé si je croyais vraiment que le film so-
nore allait tuer les orchestres de cinémas!Inutile de répondre,ce serait
cruel et vain.Allons-nous assister bientôt au crépuscule de nos ensem-
bles symphoniques et voir une demi-douzaine de musiciens électriciens
remplacer nos quatrevingt symphonistes?Comme prévenir vaut mieux que
guérir,nos conservatoires et autres groupements musicaux ne feraient-ils
pas preuve de sagesse en s'en préoccupant tant soit peu?Même les socié-
tés chorales sont menacées par l'invention de la voix artificielle,car
ce n'est rien inventer que d'annoncer le dernier miracle dû à
l'ingénieur électricien américain M.Humphriss,miracle consistant à faire
parler et chanter,sans le concours préalable d'une voix humaine.

Après cela,on ne pourra plus douter de rien.

Franck Choisy

Mefistofèle de Boïto.

Comment se défaire d'une obcession?Lorsqu'on aime quelqu'un ou quelque chose,le moindre détail peut choquer,à moins d'être si aveugle que rien ne puisse vous distraire du sentiment de béatitude dans lequel vous êtes perdu.Pour moi qui éprouve pour l'art une passion absolue,j'éprouve un choc dont le souvenir me poursuit,à la moindre erreur de goût,au moindre écart d'harmonie dans tout ce qui crée la beauté.Sentiment assez ridicule puisque si peu partagé,mais c'est ainsi que j'avais souffert en voyant dans "La Traviata"représenté par l'Opéra grec,une lettre glissée dans une enveloppe, au siècle des robes à panier,alors qu'on fermait ses lettres avec un pain à cacheter,comme j'avais souffert au contact électrique de la lampe posée sur la petite table de "Manon". L'autre soir,dans "André Chénier"la charette à bras transportant les condamnés à mort,au lieu de m'émouvoir,m'avait produit une impression comique,puisqu'il aurait fallu un vulgaire"panier à salades" traîné par une rosse quelconque.Sans doute qu'en notre siècle de traction mécanique, n'y a plus de chevaux?Et dans le même opéra,lorsqu'au quatrième acte,le gardien du tribunal révolutionnaire allume sa pipe avec une allumette suédoise,ce geste avait déclanché en moi,une curieux réaction, venant de cet anachronisme, qu'en 1794,année de la mort du poète,on usait du silex et de l'amadou pour allumer sa boufarde et non d'allumettes chimiques, qui n'avaient pas encore été inventées.

Me voila déchargé de mes obcessions et l'esprit plus libre pour examiner ce drame de tous les temps,le Faust de Goethe, connu par l'opéra du même nom de Gounod et que Boïto a voulu traduire, peut-être plus fidèlement que le compositeur français,non sans créer quelque confusion.Je crois impossible de transporter au théâtre la philosophie des deux parties-premier et second Faust- du drame de Goethe et pour la majorité du public, je reste persuadé que le symbole des luttes célestes et terrestres,du conflit entre le Sauveur et le démon,de l'esprit du bien contre l'esprit du mal,se perd au théâtre,alors qu'à la lecture on peut demander à l'imagination de vous transporter dans les régions abstraites de la pensée.Comment admettre à l'opéra,l'union de Faust et d'Helène de Troie,cette idylle dans la vallée de Tempé, image de la conciliation du romantisme et du classicisme...!

Arrigo Boïto est une belle figure d'artiste,critique musical,poète-son Libro dei Versi en témoigne-auteur des livrets Falstaff et Otello de Verdi,ainsi que de la Joconde,ce que j'ai rappelé l'autre jour,lors de la première de l'opéra de Giordano.La première de Mefistofèle à la Scala de Milan,le 5 mars 1868,commencée à 7 h.3o du soir,ne prit fin qu'à deux heures du matin et fut un fiasco,tant à cause de la durée inusitée de l'oeuvre,qu'aux tendances mystiques et philosophiques de la pièce.Après avoir largement taillé dans son opéra,la seconde version remporta de grands succès.Tous les ténors ont chanté certain air de Faust Dai campi,dai prati et l'on ne peut dénier beaucoup de charme au duo lontano,lontano ainsi qu'à d'autres pages de noble inspiration.Malgré tout,malgré l'orchestration de la partition qui est de premier ordre,Méfistofèle n'en reste pas moins une oeuvre disparate,sans unité, où le réel et l'abstrait se combattent constamment.L'oeuvre de Boïto est très supérieure à celle de Gounod,elle lui est cependant inférieure,scéniquement parlé.Le théâtre veut de l'action et non des discussions.

J.J.ROUSSEAU AUX CHARMETTES.

"Ici commence le court bonheur de ma vie;ici viennent les paisibles mais rapides moments qui m'ont donné le droit de dire que j'ai vécu".- Ainsi s'exprime J.J.Rousseau dans ses Confessions,le meilleur guide pour ceux qui veulent suivre le bon et sensible jeune homme dans la sentimentale aventure qui le conduisit de Genève aux Charmettes,chez Mme de Warens.

Avant de toucher aux années de bonheur passées dans cette jolie campagne,aux portes de Chambéry,à cent kilomètres de Genève,où Mme de Warens,sa "Maman" comme Rousseau se plaisait à l'appeler,il est nécessaire de refaire l'étape de jadis,non plus à pied,mais en empruntant un confortable express.Car si les Charmettes furent le point culminant de la jeunesse de Rousseau,Annecy et Chambéra,placés tous deux sur son itinéraire,retiennent aussi l'attention des amis de philosophe-musicien genevois.Nous parcourerons de la sorte le chemin périlleux où s'avançait une âme faite pour aimer ses semblables et qu'un sort cruel détermina à vivre solitaire,en butte à l'hostilité des hommes.

Voici notre jeune héros,âgé de I6 ans,dégoûté du sevrage enduré à Genève,qui prend la poudre d'escampette et s'éloigne sans un sou vaillant en poche,de l'austère cité protestante,pour tomber dans l'hospitalière terre de la Savoie catholique. Certain curé,M.de Pontverre, se charge de le recommander à une "noble dame"qui pourra certainement convertir cet hérétique à la vraie religion.Elle habite Annecy, elle s'appelle Mme de Warens;Jean-Jacques la voit,l'aborde en tremblant et reste ébluoi devant "de beaux yeux bleus pleins de douceur,un teint éblouissant,le contour d'une gorge enchanteresse".-Lui-même,malgré sa proverbiale timidité,n'est pas mal de sa personne.Il plait et ces deux faibles caractères s'accorderont fatalement si bien,que,les dés jetés,ils passeront treize années à s'adorer éperdûment.

La maison d'Annecy n'est plus,depuis I728,la cité s'est bien transformée, ce ne sera donc que par le souvenir que nous pourrons les y rejoindre. Souvenirs tout parfumés de sentiments charmants où la bienséance ne pouvait trouver à redire.On faisait passablement de musique chez la chère Maman,sous la direction d'un maître de chapelle de la cathédrale;Jean-Jacques en profita largement.Mais le paradis d'Annecy ne dura que jusqu'en I732,lorsque Mme de Warens crut bien faire d'aller habiter une vielle maison mal bâtie,à Chambéry.Fini la verdure,le joli ruisseau,seul un vilain mur sera tout ce que Jean-Jacques apercevra de sa chambre.Les concerts, heureusement,reprirent de plus belle et "Petit"comme le surnommait Mme de Warens,sut développer son goût pour la musique,apprendre quelques notions élémentaires d'un art vers lequel il se sentait passionnément attiré.Ce fut à Chambéry qu'il découvrit le génie de l'illustre Rameau dont l'étoile devait un jour pâlir devant les succès artistiques de Rousseau.

Cette vien en commun devait aboutir à une union plus intime entre l'ardent Jean-Jacques et cette femme charmante,satisfaite du plaisir qu'elle procurait à autrui,si elle-même n'en demandait pas autant.Chambéry ne satisfaisant plus les amours des deux exilés-Mme de Warens n'était-elle pas originaire de Vevey?-ils cherchèrent "quelque réduit assez loin de la ville pour vivre en paix".-Ce fut à une petite distance de Chambéry,aux Charmettes qu'ils s'installèrent,lieu paisible et poétique dont les Confessions donnent une bien agréable description.-"Au devant,écrit Rousseau,était un jardin en terrasse,une vigne au dessus,un verger au dessous, vis-à vis un petit bois de châtaigniers,une fontaine à portée;plus haut dans la montagne,des prés pour l'entretien du bétail;enfin tout ce qu'il fallait pour le petit ménage champêtre que nous voulions y établir".-

Il n'est pas dans nos intentions de revivre cette idylle jusqu'en I74I,lors du départ de Rousseau Pour Paris,son nouveau système musical sous le bras,destiné à l'Académie.Contentons-nous de l'aveu de Rousseau sur les Charmettes,par lequel débute cet article et voyons ce qui reste de cette demeure devenue un pélerinage extrêmement courru.Lorsqu'on descend du train à Chambéry et,ainsi que cela m'arriva récemment,de tomber au beau milieu de fêtes sportives réunissant plus de I0.000 gymnastes,on mesure immédiatement la distance qui nous sépare du tendre dix-huitième siècle.

Dès qu'on sort de la cité,qu'on grimpe le long du ravissant chemin qui mène aux Charmettes,on retrouve le charme d'un paysage qui ne pouvait que séduire deux êtres altérés de tendresse.Refaisons le trajet en leur compagnie,persuadés de ne pas voir notre rêverie troublée par les tambours et les trompettes qui sonnent le rassemblement devant la gare.Rousseau à pied,suit "Maman"en chaise à porteurs.La montée essouffle ses hommes, elle propose donc de descendre et,en une bonne demi-heure,nous voici rendus.Quel sympathique aspect que cette maison rustique à un seul étage,à laquelle on accède par le jardin en terrasse.Voici la glycine de jadis,si vigoureuse aujourd'hui,qu'elle entoure et encadre toute la façade principale et grimpe jusqu'aux fenêtres de la chambre de Mme de Warens.Le verger "en dessous" n'est plus,la fontaine a été remplacée, mais la vigne est toujours "au dessus",et "vis à vis un petit bois de châtaigniers".-On peut donc évoquer en tout repos,l'esprit des illustres amants,cette grâce si bien évoquée par le tour mélodique de la célèbre pastorale de Rousseau "Le devin du village".

Voici la porte d'entrée qu'on franchit avec recueillement,le sourire aux lèvres,car tout est riant dans ce décor champêtre.L'entrée est dallée,une grande salle à manger l'est également,précédant un salon,le tout au rez-de-chaussée.Quelques meubles savoyards anciens ont dû remplacer ceux de l'époque,mais voici un petit clavecin fermé à clef que je ne jurerai cependant pas avoir appartenu à Rousseau.Mais les murs peints à la fresque,le plafond à la française sont probablement authentiques.Montons à présent à l'étage supérieur par un escalier de pierre.Au fond d'un couloir,la petite chapelle où les pères jésuites venaient rappeler à la maisonnée,la fragilité de la vie,puis voici la chambre de Mme de Warens, le papier à fleurs,probablement authentique,car il est très dix-huitième siècle,le plafond à poutrelles,le plancher fort maltraité par d'innombrables visiteurs.Le lit a conservé ses rideaux et ce qui reste d'un couvre-pied squelettique.Ces souvenirs qu'il ne faut accepter qu'avec réserve,dégageraient bien de la mélancolie,si une des fenêtres ne découvrait la plus riante vue sur toute la vallée,les montagnes et les forêts environnantes.Revenant sur ses pas,on pénètre par un autre couloir dans la chambre et l'alcôve de Rousseau.

Ces quatre pièces du rez-de-chaussée et du premier étage,avec la chapelle sont ce qui reste de plus authentique de ce séjour enchanteur.En redescendant l'escalier de pierre,la curiosité me pousse à feuilleter le gros régistre du salon où l'on peut apposer sa signature et ajouter quelques lignes plus ou moins inspirées.Hélas,l'inspiration semble s'être évanouie avec les illustres locataires de jadis,à en juger par les banalités relevées et dont voici un ou deux échantillons.-"Jean-Jacques,lisons-nous,tu m'as bien amusé,je garde de toi un bon souvenir".-Un autre passant trouva aux Charmettes,le "souvenir d'une agréable promenade".-Ce fut là le plus clair de remarques auxquelles il ne manquait qu'un verre de sirop ou un sucre d'orge!Ces lignes anodines eurent-elles une réaction sur mon imagination?A mon tour j'alignai ces vers qui ne sont qu'un jeu de mots:

Jean-Jacques Rousseau
Je ne suis qu'un sot....

Frank Choisy
Chambéry,30 juillet 1932.

LE BUREAU INTERNATIONAL DU TRAVAIL
ET LA CONDITION DES MUSICIENS.

Chômage-Cinema-Radio.

par Frank Choisy.

Tant à la Société des Nations qu'au Bureau International du Travail, la condition des travailleurs intellectuels, auxquels se rattachent les artistes-musiciens, a fait l'objet d'études, de voeux, de conventions qu'il importe de relever.

On sait que le nombre de musiciens-chômeurs est élevé depuis l'apparition des appareils mécaniques de reproduction musicale. Ces inventions surprenantes sont à placer à côté de celles, non moins surprenantes, qui sévissent dans l'industrie générale, où la main d'oeuvre diminue à mesure que le génie humain remplace le travail manuel par le travail mécanique.

Une enquête à laquelle je me suis déja livré une première fois, en 1931, auprès des grandes organisations de Genève, démontrait clairement le besoin de grouper les musiciens pour la défense de leurs intérêts. Dans la "Revue Internationale du Travail" de juin 1931, M. Arnold Kohler, signalait l'état d'infériorité des musiciens en face de la production mécanique, la diversité des intérêts et la difficulté d'arriver à une réglementation internationale. En effet, les intérêts particuliers de chaque nation ne peuvent, souvent, que difficilement concorder entre eux. D'autre part, les jurisprudences nationales soulèvent des oppositions jusqu'ici irréductibles à une convention internationale. La question est trop complexe pour pouvoir exiger une solution rapide. En attendant, on pouvait constater en 1931, la formation de groupements nationaux qui permettent d'espérer voir un jour la question portée sur le plan international. La S.d.N. et le B.I.T. ne visent qu'à cela, dans tous les domaines, politiques, économiques et, d'une façon générale, dans tous les domaines sociaux. C'est ainsi que se sont formés en Grande-Bretagne le "Film Artistes Guild", en Allemagne le "Verband des Filmdarsteller Deutschlands", au Etats-Unis deux associations malheureusement concurrentes, les "Actors' Equity Association" et l'"Academy of Motion Picture Arts and Sciences". Cette solidarité interprofessionnelle s'est le mieux manifestée en Allemagne, avec la "Dachorganisation des Filmschaffenden Deutschlands", ce qui signifie "Organisation centrale des travailleurs du film d'Allemagne", vaste fédération englobant les auteurs de films, les metteurs en scène, les opérateurs, les architectes, les acteurs et compositeurs de musique. Ceci concerne naturellement l'industrie cinématographique où la défense de certains intérêtes, spécialement ceux des artistes, laisse énormément à desirer.

Dans un autre domaine, celui de la radiophonie, les droits des artistes exécutants réclament depuis longtemps une législation effective. En mars 1931, les représentants des institutions internationales spécialisées en matière de droit intellectuel, se sont réunis à Paris et se sont trouvés d'accord pour reconnaître au B.I.T. une compétence entière en ce qui concerne les droits des exécutants en matière de radio-diffusion et de reproduction mécanique du son. Ces moyens de transmission créent en effet, une concurrence redoutable aux éxécutants. Mais comment établir ce droit? Un grand violoniste ne pourra être mis sur un pied d'égalité avec un violoniste d'orchestre. Il semble que ce soit en Argentine, à Buenos-Aires qu'on ait rendu le premier jugement sur ce point délicat, décrétant que "l'acquisition de disques de gramophones ne comporte pas en soi le droit de radio-diffusion sans le consentemant des exécutants". On ne peut pas, non plus, faire fi des avantages quo la radiophonie offre aux éxécutants, en les faisant connaître dans le monde entier.

*
* *

Depuis 1932, une sous-commission émanant de la Commission consultative des Travailleurs intellectuels s'est constituée au B.I.T., et procède actuellement à une enquête auprès des intéressés en matière de droits des exécutants.

Le résultat ne manquera certes pas d'intérêt, comme en offrent déja, les renseignements parvenus au B.I.T. sur la question du chômage en 1932, en Allemagne, Belgique, Danemark, France, Grande-Bretagne, Italie, Suède, Suisse, et Tchécoslovaquie. Nous ne pouvons ici, entrer dans les nombreux rapports présentés par ces différents pays. Les mesures pour enrayer le chômage, varient évidemment, selon les nations et leurs revendications les plus pressantes, mais il y a cependant quelques points d'accord qui pourraient servir de projet d'entente internationale. La limitation des musiciens étrangers est réclamée un peu partout, comme aussi celle des concerts militaires. Une mesure radicale, si elle est vraiment exacte, aurait été prise en Italie, où les auditions de phonographes et de radio seraient interdites dans les lieux publics. On y aurait également limité la durée de la radio-diffusion des disques.

Tout cela semble devoir n'être que provisoire. Refouler les musiciens étrangers amènerait fatalement des représailles. Les assurances-chômage, par les caisses des syndicats, videraient celles-ci en un tournemain. Du reste, en plusieurs pays, l'unité syndicale manque totalement, rendant illusoires des mesures générales. Quant aux organisations réduites ou locales, leur intervention serait encore plus éphémère. Reste la défense des droits des exécutants, auteurs, compositeurs et éditeurs; en matière de reproduction et de diffusion par des appareils mécaniques. Il semble que sur ce point, une législation internationale pourrait avoir des chances d'aboutir. Par malheur, l'entente se montre, jusqu'à ce jour, aussi difficile et aussi sujet à discussion que l'entente sur les graves questions politiques et économiques soumises aux augures de Genève. Il n'y aurait qu'un moyen de sortir de l'incertitude, en attendant une juridiction internationale, ce serait de limiter autant que possible le désastre actuel, par des mesures de protection nationales. Pour l'instant les gouvernements promettent leur concours et les mesures que l'on voit de temps à autre apparaître, sont plus des mesures de police qu'autre chose. L'on comprendra que dans ces conditions, les efforts tentés à Genève, ne dépassent pas encore le cadre des consultations et que l'aide offerte aux intéressés soit plus théorique que pratique.

Franck Choisy

LE BUREAU INRENATIONAL DU TRAVAIL

ET LES MUSICIENS.

I
Considérations générales.

Tant à la Société des Nations qu'au Bureau International du Travail, que nous appellerons pour plus de commodité, la S.d.N. et le B.I.T., la condition des travailleurs intellectuels, auxquels se rattachent les artistes-musiciens, fait l'objet d'études, de voeux, de conventions, qu'il importe de souligner.

Pour ceux qui n'assistent pas aux sessions annuelles des Conférences internationales du travail à Genève, il n'est peut-être pas inutile de jeter d'abord un rapide coup d'oeil sur l'extraordinaire développement de l'oeuvre grandiose de justice sociale, issue d'une première conférence tenue à Washington en 1919, sous la présidence de Wilson, alors ministre du Travail des Etats-Unis. La nomination de M. Albert Thomas, en qualité de directeur du B.I.T., allait, après des vicissitudes trop nombreuses à rapporter, décider de l'édification de cet admirable établissement qu'est le Bureau International du Travail, sis au bord du lac Léman, dans un cadre incomparable. Le batiment lui-même n'est guère beau vu de l'extérieur, des raisons financières ayant empêché d'orner comme il le méritait, ce temple, cette usine du labeur humain. Mais l'intérieur rachète cette première impression, car dès qu'on pénètre dans le vaste hall d'entrée, les yeux reçoivent de tous côtés, des rayons d'art qui sont autant de reflets de solidarité universelle. Voici les émouvants vitraux symbolisant le travail, don de l'Allemagne, puis la salle du Conseil, en boiserie des Indes, décoré de vases japonais, de tapis offerts par la Grèce, d'un Gobelin qui est un chef d'oeuvre, et le reste à l'avenant! On accède ensuite par ascenseurs ou par de larges escaliers, aux différents étages, curieusement divisés par de londs couloirs d'une nudité de cloître, sur lesquels s'ouvrent, de droite et de gauche, une prodigieuse série de cellules où se déroule l'activité d'un personnel trié sur le volet.

Vraiment l'impression est celle d'une vaste ruche où la reine est remplacée par un roi pacifique, et les abeilles, par des ouvriers attelés à une grande et noble tâche. Terminé en 1926 et prévu pour 370 fonctionnaires, le batiment se trouve déja à l'étroit, puisqu'il est occupé par plus de 400 personnes. Il est donc question d'aggrandissements, de constructions nouvelles, signes de succès que l'on ne prévoyait pas, il y a quelques années. Je suis entré dans la cellule beaucoup trop exiguë où M. Mazarachis a réuni une documentation absolument unique sur toutes les manifestations du travail en Grèce et par ce détail, on peut se représenter ce que vaut la totalité du miel récolté par l'armée générale de ces diligeantes ouvrières, de ces laborieux ouvriers penchés sur les graves problèmes de l'heure présente. Sur les quelques 400 ratifications conclues de 1920 à 1930, la Grèce occupe une place des plus honorables, avec près de quinze ratifications. Le rythme de l'évolution du B.I.T. est aussi significatif dans sa bibliothèque qui en dix ans, a passé d'un total de 100.000 volumes à celui de 300.000!

Comme il a été question à différentes reprises en Grèce, des mesures à prendre à l'égard des travailleurs intellectuels, y compris les artistes et les musiciens, je me permettrai de souligner l'attitude du B.I.T. vis à vis des travailleurs à l'étranger. Parmi les principes généraux proclamés par le préambule de la Partie XIII du Traité de Versailles, il y a lieu de mentionner la règlementation du "recrutement de la main d'oeuvre, la lutte contre le chômage, la défense des intérêts des travailleurs occupés à l'étranger, etc." En outre, l'article 427 du Traité déclare que "les règles édictées dans chaque pays au sujet des conditions du travail devront

assurer un traitement économique équitable à tous les travailleurs résidant légalement dans le pays."

Les problèmes que soulèvent les migrations sont naturellement très divers et complexes, pour la bonne raison que certains d'entre eux ne sont pas d'ordre international, mais présentent un intérêt purement national et sont par là, de la compétence exclusive du gouvernement et du parlement de chaque pays. Le B.I.T. a publié en 1922 et récemment, une seconde édition considérablement revue et augmentée, d'une vaste enquête intitulée "Emmigration et immigration: Législation et traités" contenant des informations relatives à 76 pays. La "Chronique mensuelles des Migrations" ainsi que la "Revue international du Travail" publications du B.I.T., complètent mensuellement une documentation qui subit des variations, selon les époques, la marche des évènements. En ce qui concerne les musiciens étrangers en Grèce, rien ne justifiait le soi-disant projet de loi publié par certains journaux grecs, de les obliger à quitter le pays. Le nombre en était trop restreint vis à vis des musiciens Grecs établis à l'étranger, sans présenter le danger de mesures de rétorsions qui n'auraient abouti qu'à une aggravation de la situation, au risque de la transformer en désastre. C'eut été aussi une aggravation du chômage et ce projet malencontreux a heureusement été laissé pour compte aux auteurs de ces mesures injustifiées.

On sait que le nombre de musiciens chômeurs en Grèce est élevé depuis l'apparition des appareils mécaniques de musique et des films sonores. Le chômage est une des questions que le B.I.T. a le plus minutieusement examinée. Il s'agit surtout de certaines classes de chômeurs, industriels ou agricoles, mais on ne voit pas pourquoi des projets de convention concernant ces travailleurs ne seraient pas appliqués aux travailleurs intellectuels. L'assurance-chômage, avec l'aide financière des autorités et placée sous un contrôle rigoureux, est une mesure efficace à envisager. Il y en a d'autres, plus morales, puisqu'elles n'inclinent pas à favoriser le chômage et sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir. D'après les statistiques du B.I.T. le nombre de chômeurs assurés dans le monde entier, dépasserait vingt millions! Le B.I.T. a du reste enrégistré parmi les nombreuses ratifications de certains projets de convention visant les indemnités d'assurance, celle de la Grèce. Quant aux mesures "morales" indiquées ci-dessus, il y aurait tout d'abord lieu d'envisager un champ d'action qui remplacerait l'indemnité d'assurance par du travail effectif. Pour les musiciens, les compositeurs, les éditeurs et les marchands de musique, il y aurait intérêt à suivre le progrès général et instituer sans tarder une organisation radiophonique qui fait défaut en Grèce. C'est là un problème trop important pour ne pas lui consacrer un châpitre particulier.

(à suivre)

Frank Choisy

LE BUREAU INTERNATIONAL DU TRAVAIL

ET LES MUSICIENS. (I)

II.
L'Industrie cinématographique.

Dans un article précédent, j'avais promis d'examiner un problème du plus haut intérêt pour la Grèce, celui concernant la radiophonie. Mais avant d'en parler, je voudrais d'abord décrire le résultat d'enquêtes entreprises par le B.I.T. sur les conditions de travail dans l'industrie cinématographique. Par certains côtés, p.ex. les droits sur la partie musicale des films sonores, la cinématographie peut envisager une législation apparentée à la radiophonie. Ceci fera l'objet d'un prochain et dernier article, en manière de conclusion à cette série d'aperçus sur des questions mal connues du public et aussi, des principaux intéressés, les musiciens. Je ne donnerai, cela va sans dire, que quelques aspects d'une question très complexe, dont les curieux trouveront une documentation très fournie, soit au B.I.T. ou à la S.d.N., ces deux institutions étant connexes et se complètant harmonieusement.

En ce qui concerne l'industrie cinématographique dont les nombreuses activités présentent des intérêts multiples et nettement différenciers, la "Revue Internationale du Travail" de juin 1931, donne sous la signature de M. Arnold Kohler, de précieuses indications que je vais essayer de résumer. L'auteur de cette enquête qui pourra servir de base pour une étude plus étendue, déclare limiter ses investigations aux grands pays producteurs, à ceux dont les renseignements sont suffisamment complets, pour en faire état, comme les Etats-Unis, l'Allemagne, l'Angleterre et la France. Pour ne pas dépasser les limites d'un article, ne nous occupons que du centre le plus connu, celui de Hollywood. Et comme il est probable qu'une bonne partie de mes lecteurs ignore tout ou presque tout de la question, il ne sera question que de la mise en oeuvre et de l'exécution du film. M. Kohler en décrit les principales phases comme suit: élaboration du scénario, recrutement du personnel technique et artistique nécessaires à l'exécution du film, l'enrégistrement, diverses opérations physiques et chimiques, le montage de la bande, enfin la vente et l'exploitation du film. Dans cette forêt épaisse de considérations techniques, sociales, morales, juridiques, un premier point intéresse la sonorisation qui est liée aux conditions dans lesquelles les vues sont prises. Il a été reconnu impossible d'adapter au film parlant et sonore les mêmes méthodes que pour le film muet. Quand on tourne dans un studio fermé et non en plein air, on a recours à la lumière artificielle qui produisait un bourdonnement dont le film muet n'avait pas à s'inquiéter mais qui ne pouvait être de mise avec le parlant. Des ingénieurs sont parvenus à rendre les lampes silencieuses et du même coup à les rendre plus inoffensives. La conjonctivite électrique est un mal aussi connu des artites cinématographiques que les dangers provenant de l'irritation des voies respiratoires et la contagion tuberculeuse et syphilitique. Ces risques sont énergiquement combattus, par l'emploi de verres spéciaux pour les lampes, d'arrosages appropriés, de mesures de propreté et de désinfection qui prouvent combien le film qui fait la joie de millions de spectateurs, présente de risques à vaincre avant de passer sur l'écran.

Le plein air, où l'on tourne autant que dans le studio, s'il ignore les dangers inhérents aux studios, en connaît d'autres, dont le principal provient des conditions atmosphériques dans lesquelles on travaille et des nombreuses difficultés d'exécution des scénarios. C'est une des raisons qui détermine l'introduction de clauses spéciales dans les contrats, selon qu'on tourne dans un studio ou en plein air. Des entreprises comme celles de Hollywood

qui peut actuellement servir de modèle, comportent une hiérarchie de fonctions réparties sur de nombreux départements, département "de la production" ou exécution matérielle du film, département "musical", département "sonore", département des "constructions", etc. etc. A première vue, il semble que les départements "musique" et "sonore" n'offrent guère de différence, Cependant le premier est plutôt d'ordre administratif, en ce sens qu'il a à s'occuper de tout ce qui concerne le rôle de la musique, partitions-exécutants-compositeurs, tandis que le second vise la technique sonore, l'enrégistrement du son et de la voix.

A Hollywood, le personnel permanent de l'industrie cinématographique, en 1929, comprenait 17.614 personnes auxquels on peut ajouter un personnel flottant et accessoire de 29.796 sujets, soit un total de 47.410 personnes. Sur les 17.614 personnes formant le personnel permanent, on comptait 108 vedettes, 806 acteurs secondaires, 173 artistes lyriques et compositeurs, 51 chefs d'orchestre, 116 musiciens d'orchestre, 278 bruiteurs. Les départements musical et sonore employaient un total de 1898 personnes, dirigeants, artistes et employés. Quant aux conditions matérielles de cette armée en activité continuelle, elles varient énormément d'une vedette à l'autre, et encore davantage d'avec un simple figurant. On comprendra qu'une "star" de cinéma, engagée à coups de dollars et disputée comme une valeur boursière, tient à échapper à tout groupement visant la défense d'intérêts professionnels communs. Sa sécurité personnelle étant stipulée par son contrat, la vedette cède allègrement aux autres acteurs et figurants, le soin de se grouper et d'essayer de tenir tête aux puissantes organisations patronales.

Le nombre de gens qui s'imaginent qu'un centre cinématographique est un véritable Eldorado, est si élevé, que je voudrais reproduire ici un extrait d'un rapport de M. Charles Berry, démontrant l'inanité de ces rêves chimériques. Il ne s'agira, dans ce rapport, ni des vedettes, ni d'acteurs de second rang où l'offre dépasse cependant la demande, mais des "figurants", sorte d'extras faisant partie de ce que j'appelais tout à l'heure, le personnel flottant. M. Berry parle de ce qu'il a vu en Angleterre, mais qu'on peut généraliser et situer à peu près dans toute l'industrie cinématographique. "Dans l'état actuel de l'industrie cinématographique anglaise, dit le rapport en question, les figurants se considèrent heureux de trouver un emploi deux jours par semaine et, dans bien des cas, ils vivent dans une vraie misère, à la limite de ce que l'on peut appeler "la frontière de la faim."

Des syndicats, des fédérations se sont donc formés, sans satisfaire encore les recherches d'améliorations désirées par le B.I.T. Comme nombre d'acteurs de théâtre travaillent aujourd'hui pour l'écran, le syndicalisme des acteurs de cinéma s'est nécessairement apparenté à celui des acteurs de théâtre. En Grande-Bretagne, c'est le "Film Artistes'Guild", en Allemagne le "Verband des Filmdarsteller Deutschlands." Aux Etats-Unis deux associations, les "Actors'Equity Association" et l'"Academy of Motion Picture Arts and Sciences", au lieu de s'entendre, préfèrent envenimer leurs rapports. Cette solidarité interprofessionnelles s'est le mieux manifestée en Allemagne, avec la "Dachorganisation der Filmschaffenden Deutschlands" ce qui signifie "Organisation centrale des travailleurs du Film d'Allemagne," vaste fédération englobant les auteurs de films, les metteurs en scène, les opérateurs, les architectes, les acteurs et les compositeurs de musique.

Une injustice criante veut que les acteurs de cinéma échappent à certaines conventions internationales visant les ouvriers et les employés d'établissements industriels. Ce sont pourtant des travailleurs participant, tout comme des ouvriers et des employés, à la production qui utilise leurs forces et leurs capacités. Nous ferons donc nôtres,

les conclusions de l'article cité ci-dessus,réclamant pour tant d'artistes,un traitement équitable,alors que leurs conditions d'emploi ne forment qu'une "exploitation des forces actives de l'artiste, compromettant prématurément sa santé et ne lui accordant aucune sécurité d'existence au point de vue économique."

Certes,le B.I.T.n'a pu ~~envisager~~ encore résoudre un problème aussi complexe par son internationalité,mais il ne s'agit,répétons-le,que d'enquêtes et non d'une législation uniforme.C'est dans un ordre d'idées analogues,que la grande institution de Genève étudie, d'accord avec les organisations internationales spécialisées en matière de droits intellectuels,la protection des auteurs d'oeuvres littéraires ou artistiques,ainsi que la protection des exécutants.J'en parlerai dans un prochain et dernier article concernant le B.I.T.en matière radiophonique.

(à suivre)

Franz Choisy

LE BUREAU INTERNATIONAL DU TRAVAIL

ET LES MUSICIENS.(I)

III
La Radiophonie.

Il n'est guère de pays en Europe qui ne suive de près le développement de l'industrie radiophonique et son usage public.Seule à peu près, la Grèce ne possède pas encore de poste émetteur,quoiqu'un projet d'installation ait fait l'objet de démarches qui n'ont pas encore abouti.On sait que l'exploitation radiophonique comporte un poste émetteur relié à un studio où le mocrophone enrégistre le son ou la parole.Dans certains pays comme la France,l'entreprise des stations radiophoniques est d'ordre privé.D'autres nations,comme la Suisse,ont des organisations semi-officielles,semi-privées,mais la tendance générale est une étatisation des postes radiophoniques.Dans le premier cas,celui des entreprises privées,les principales ressources proviennent des maisons qui usent du studio pour faire connaître leurs produits,leurs éditions,leurs disques,etc.Toute cette réclame se paye,comme s'il s'agissait d'informations commerciales dans des quotidiens où la gratuité a presque totalement disparu.Dans le second cas,à part une participation financière officielle dans les installations,les revenus sont pris sur la taxe payée par les sans-filistes. En Suisse,je l'ai dit dans un article précédent,cette taxe est de quinze francs-or par an.Douze francs reviennent aux organisateurs du studio et le reliquat,soit trois francs,entrent dans la caisse de l'Etat.L'organisation radiophonique est contrôlée par le département des postes,télégraphe et téléphone.Les dirigeants du studio ont la liberté de composer leurs programmes à leur guise,mais le département des communications donne cependant certaines directives auxquelles le personnel du studio doit se soumettre.Sur la réclamation des journaux,la Radio-Genève a dû supprimer son service d'informations comme portant préjudice au service d'informations des quotidiens.Elle arrive cependant à tourner en partie la difficulté,sans que cela nuise à la diffusion des journaux.Par contre,personne ne serait autorisée à vanter les produits d'une firme quelconque,automobiles, fromages ou chaussures!Donc voila deux systèmes différents qui ont chacun du bon et du moins bon et entre lesquels il serait difficile de choisir.Comme installation,Radio-Genève,avec son équipement moderne,son excellent orchestre,est un des plus parfaits d'Europe.Ce ne sont cependant pas ces installations qui préoccupent spécialement le B.I.T.,mais plutôt le droit des artistes musiciens et acteurs en matière de radio-diffusion et aussi,en matière de reproduction mécanique,disque ou film sonore et parlé.

Sans arriver encore à une réglementation internationale définitive,ratifiée et contrôlée,le B.I.T.a procédé à des enquêtes auprès des principales organisations existantes.Le Conseil de l'Union internationale de radio-diffusion s'est déclarée en ce qui concerne les droits des exploiteurs et des artistes exécutants,"aussi désireux que les artistes exécutants,de pouvoir trouver sur le plan international,une solution logique et équitable à ce problème pour les deux parties en cause."

Ce problème est de nouveau extrêmement complexe,par le fait qu'il se rattache lui aussi,à différentes organisations internationales qui ont pour tâche de définir en premier lieu sur un plan national,les droits des travailleurs intellectuels.En mars dernier,les représentants des institutions internationales spécialisées en matière de droit intellectuel,se sont réunis à Paris et se sont trouvés d'accord pour reconnaître au B.I.T. une compétence entière en ce qui concerne les droits des exécutants en matière de radio-diffusion et de reproduction mécanique du son.On comprendra ce que la question présente d'obstacles à surmonter,en considérant un simple disque de

gramophone radio-diffusé.Comment délimiter les droits de la firme qui exploite les disque,de l'auteur dont on exécute l'oeuvre et des exécutants?De nombreux projets de loi sont à l'ordre du jour,mais il semble bien que ce soit en Argentine,à Buenos-Aires,que le premier jugement sur ce point délicat,ait été rendu en 1930,jugement en vertu duquel "l'acquisition de disques de gramophones ne comporte pas en soi le droit de radio-diffusion sans le consentement des exécutants." Jurisprudence compréhensible,la reproduction mécanique et la radio-diffusion créant une redoutable concurrence à l'exécutant,en tant que musicien vivant.Mais comment établir ce droit de l'exécutant?Un grand violoniste ne peut être mis sur le même plan qu'un violoniste d'orchestre.Le droit de l'exécutant sera-t-il fondé sur sa valeur artistique?Un grand/progrès aura été accompli lorsqu'on parviendra à une définition juridique du droit des exécutants.Et encore,est-ce bien certain?Les jurisprudences nationales ne soulèvent-elles pas des oppositions irréductibles à une convention internationale?

Parmi les organisations internationales qui ont examiné la question du droit de l'exécutant en matière de radio-diffusion,mentionnons l'Union internationale de Radio-diffusion dont le siège est à Londres.Son expérience des questions techniques,juridiques,artistiques et sociales dans le domaine de la radiophonie,en fait un organisme qu'on ne peut consulter qu'avec profit.Tout en souhaitant une solution équitable à l'angoissant problème dont il est fait mention ici, l'Union tient à ce qu'on ne confonde pas absolument la radio-diffusion avec une entreprise purement commerciale.La radio-diffusion rend évidemment des services publics,puisque il est reconnu que l'art et plus spécialement la musique,est une nécessité pour tout être normal.Par son caractère passager,la radio-diffusion ne peut non plus être comparée à une reproduction durable,comme l'est un livre,une partition, un disque ou un film.Il est certain encore,que la radio-diffusion offre par elle-même des avantages à l'exécutant qu'elle fait connaître et révèle au public.

En résumé le conflit,si conflit il y a,est limité à un point de vue moral d'une portée universelle de la radio-diffusion qu'il est difficile de préciser par des lois.Puisque la radio-diffusion a droit à une certaine liberté d'action,elle doit pouvoir échapper à une trop stricte jurisprudence.Mais il n'en reste pas moins certain que les exécutants ne peuvent rester indifférents à cette concurrence vraiment déloyale qui permet que d'autres s'enrichissent de leur travail.La conciliation semble aride à établir et si l'on arrive à définir le droit de l'exécutant en matière de radio-diffusion,parviendra-t-on à imposer à tous les pays une loi commune?

Il est encore trop tôt pour répondre à cette question,surtout en considérant la peine que rencontrent les Etats à régler des problèmes autrement impérieux,comme ceux des réparations et du désarmement.Mais un problème moins vaste a parfois plus de chance de trouver une solution.Ceux que nous avons soulevé dans ces articles devraient inciter tous ceux qui vivent de la musique en Grèce,à prendre part à ces délibérations communes et à s'orienter dans le sens suivi par la plupart des nations civilisées du globe.

Fin.

Frank Choisy.

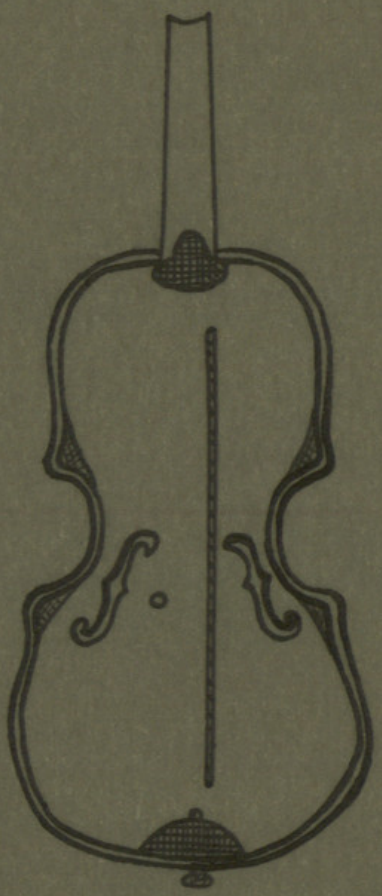
La question de l'Opéra National demande à être examinée sous trois aspects, Io: le rôle sentimental dans la population, 2o: le côté pratique et 3o: le côté artistique.
Il est certain qu'en Grèce, où tout le monde chante, où les belles voix sont nombreuses, où le goût pour le théâtre et spécialement pour l'opéra est très accentué, la fondation d'un Opéra National serait hautement appréciée. Un gouvernement ne doit pas seulement s'occuper de questions économiques, mais tout autant du pain intellectuel et artistique qu'une nation a le droit d'exiger. Une consultation populaire sur la question I, ne ferait aucun doute, elle donnerait une majorité écrasante en faveur de la fondation d'un Opéra National. Mais comme dans la vie, le sentiment peut parfois mal inspirer celui qui le pratique, il est nécessaire, dans l'examen que nous faisons, de soumettre notre sentiment à la question 2 et de voir, si, pratiquement, notre sentiment a des chances d'aboutir.

En écrivant "côté pratique", j'entends parler de la réalisation matérielle de l'Opéra National. L'expérience tentée avec le Théâtre National n'est, sous ce rapport, pas très encourageant. Du reste, où loger cet Opéra, au Théâtre Municipal? Mais on sait que, seuls les quatre murs valent quelque chose et encore, l'un d'eux devrait être démoli pour l'aggrandissement de la scène. Où trouver les cinquante à soixante millions que réclamerait la réfection de l'ancien théâtre municipal? Et une fois ceci terminé, où trouver les autres millions pour subvenir aux frais généraux et artistiques? Mais supposons que les questions I et 2 soient favorablement résolues, resterait la question 3, celle visant l'organisation artistique. Je crois bien que c'est la plus épineuse des trois et la plus difficile à résoudre.

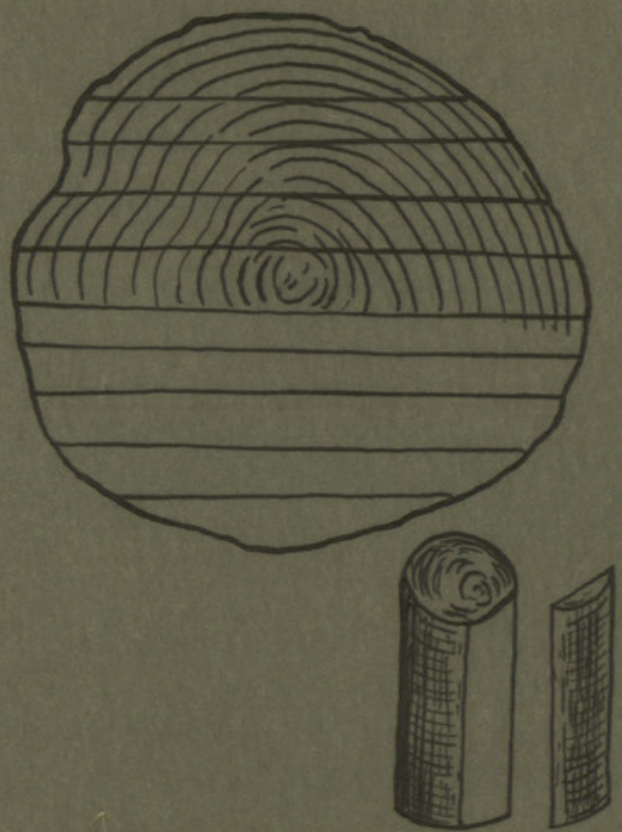
A voir ce qu'on représente à Athènes et la mise en scène dans nos différents conservatoires et institutions de musique, il est certain que nous n'avons pas de "metteur en scène" moderne, "à la page" comme on dit en français. J'entends au point de vue lyrique, car Spiro Mélas nous montre au théâtre libre, ce qu'on peut réaliser dans une vielle baraque comme le Kentrikon, lorsqu'on fait preuve de recherches intelligentes. A part Mélas nos metteurs en scène se ressemblent tous, car ce qu'ils font est à peu près nul. Je l'ai déja dit et je le répète, Athènes a possédé une remarquable artiste, qui aurait pu rendre à l'art lyrique des services de premier ordre, Mme Marg. Bériza. Malheureusement, on ne l'a pas comprise, et, après l'avoir copieusement maltraitée, Mme Bériza a préféré retourner à Paris. Avec le metteur en scène, il faut compter avec un directeur artistique. Là le problème est encore plus épineux, car chacun se croit appelé à remplir ce poste important. Et s'il fallait choisir dans la multitude de candidats à la direction, on assisterait à des batailles pires que celles des élections. Non, trève de plaisanteries. A part Mitropoulos, comme chef d'orchestre, nous n'avons rien de suffisant en Grèce, pour mener un Opéra National au succès. La gérence d'un opéra exige des connaissances spéciales, il faudrait donc commencer par s'adresser à l'étranger, quitte après quelques années, à profiter des expériences acquises, pour mener l'Opéra National par des forces du pays.
Ce que je dis ne fera sans doute pas plaisir à tous les musiciens, mais une fois de plus, cela m'est absolument indofférent, croyant que la vérité et le bien du pays passent avant les personnes.

Frank Choisy

Paru en 1932 dans la critique d'Athènes



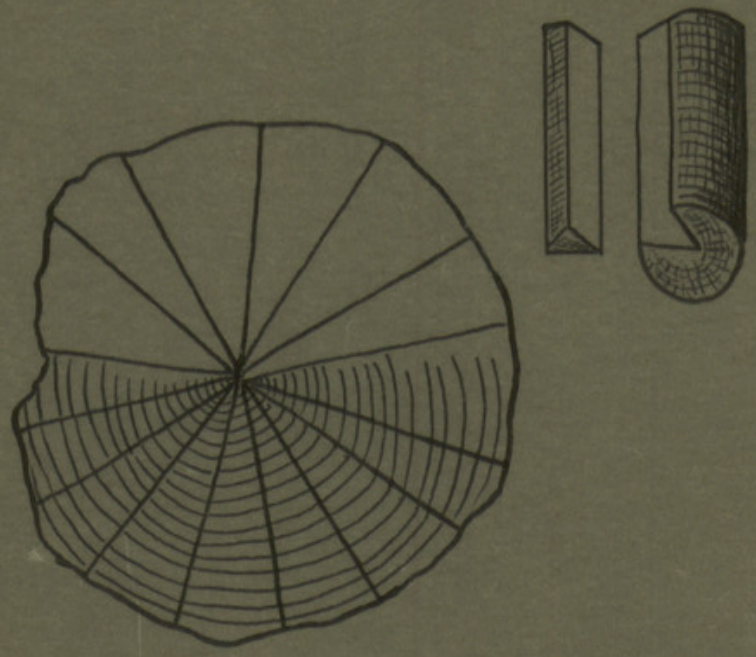
148



2.

Ex. 2.

Fig 3



Comment on construit un violon.

par Frank Choisy.

I.

Le commun des mortels, entendant un violoniste, ne se doute pas de l'évolution considérable prise par le roi des instruments, le violon. Des instruments à cordes, mis en vibration par un archet, ont existé depuis des temps immémoriaux. Au moyen âge ils affectaient une forme assez proche de la guitare, qu'on retrouve encore au XVIIIe siècle, sous le nom de "viole". Et pourtant, les premiers violons virent le jour au XVIe siècle déja, car il semble certain que Gasparo da Salo fut le premier luthier qui établit la transition entre les violes et les violons, le milieu et la fin du XVIe siècle. Le célèbre violoniste norwégien Ole Bull possédait un des rares violons signés du père des luthiers italiens, cet instrument lui fut volé à Paris, de désespoir, il se jeta dans la Seine. Repêché, Ole Bull fit la conquête d'une dame de la société qui lui fit don d'un Guarnerius. Paganini jouait également un Guarnerius, aujourd'hui sous cloche de verre au musée de Gênes. Par contre Sarasate possédait deux Stradivarius, Thibaud, Kubelik jouent aussi des violons du célèbre luthier italien. Je dirai, dans un prochain article, quelle formidable spéculation poussa des marchands dénués de scrupule, à lancer sur le marché la lutherie italienne et à exercer une véritable exploitation de la confiance publique. La supériorité de la lutherie italienne sur toutes les autres lutherie est une légende, entretenue par des intéressés, dont je raconterai en même temps l'odyssée.

Il n'en reste pas moins, que la réalisation d'un violon paraît miraculeuse, tant l'instrument semble délicat, avec ses planches de quelques millimètres d'épaisseur. Ce qui étonne avec raison, c'est la variété de timbre des violons, selon qu'ils sont signés, Stradivarius, Amati, Maggini, Guarnerius, Stainer, Lupot et mille autres noms, car la coorporation des luthiers est illimitée. Ce ne sont certainement pas uniquement les proportions du violon qui lui donnent son timbre, puisque des luthiers modernes ont copié jusqu'au moindre détail, d'anciens violons, sans rappeler le moins du monde le son de l'instrument original. Serait-ce le temps qui assurerait le moelleux si recherché des virtuoses? Autre absurdité, car je ne pense pas, que qui que ce soit de sensé puisse s'imaginer que Stradivarius, ou tout autre luthier, ait travaillé en vue d'un succès..... un ou deux siècles plus tard? S'il y a un secret, il est uniquement dans le talent ou le génie du luthier, dans sa sensibilité à discerner l'élasticité de ses bois, dans le voûtage de ses tables, dans leurs épaisseurs, ~~dans la qualité et~~ l'épaisseur également du vernis, enfin, la hauteur du chevalet et la place de l'âme, sont deux détails de la plus haute importance pour assurer à un violon, ses meilleures qualités.

La qualité du bois entre pour une bonne part dans le succès d'un violon. On sait que la planche de dessus, appelée "table d'harmonie" est de sapin, suisse, tyrolien ou tchécoslovaque. La table de fond est en érable, donc plus dure que l'autre. A remarquer que, selon l'endroit ou l'arbre a été débité, pied, milieu ou tête, les qualités du bois varient et partant, leur élasticité et leur valeur sonore également. C'est une sorte de mariage entre les deux tables, où la table de sapin, plus fragile, constituerait l'élément féminin, la table d'érable représentant la résistence masculine. Le succès ne répond pas toujours à cet assemblage et l'on comprend que lorsqu'il se produit, on se l'arrache à coups de dollars! Une grande expérience peut conduire un luthier intelligent à réunir avec bonheur, les éléments du succès, et encore, ce ne sera pas pour établir un type unique, car chaque violon sortant de ses mains, diffèrera du précédent. Ainsi que le montre l'illustration ci-dessous,

un tronc d'arbre peut être débité de deux façons différentes,soit par couches (fig.I)soit par blocs triangulaires,(fig.2).Dans ces planches ou dans ces blocs,selon le mode de débiter l'arbre,le luthier fait un premier creusage sommaire,au moyen d'instruments souvent fort primitifs,qui n'ont guère variés depuis deux siècles.Lorsqu'on examine attentivement les tables d'un instrument à cordes-car ce qui est dit ici concerne également les altos,violoncelles et contrebasses-on s'aperçoit que les tables sont généralement composées de deux pièces et rarement d'une seule.Une table composée de deux pièces offre des avantages au point de vue de la solidité et la réaction de la table pendant le jeu de l'artistes.Il y a là des considérations techniques qu'il serait trop long à décrire.Les luthiers emploient pour joindre les différentes parties d'un violon,une colle spéciale,hygrométrique,extrêmement solide et imperceptible,colle dite de "Cologne".Après la première ébauche de dégrossissage,on termine le bombage des tables au moyen de petits rabots.Les épaisseurs jouent un rôle important dans la bonne réussite d'un instrument à cordes,comme aussi la hauteur des bandes de bois qui contournent le violon et réunissent les tables l'une à l'autre.Les tables ont généralement de deux à quatre millimètres d'épaisseur,allant en s'amincissant vers les bords.Quant à la longueur des tables,elle varie entre trente-cinq et trente-six centimètres.La figure suivante montre l'intérieur d'une table d'harmonie et quelques renforcements destinés à consolider l'instrument.(fig.3).On y distingue aussi un trait étendu qui est la "barre",petite baguette de sapin servant de consolidation et aussi d'élément de sonorité.Le petit point noir marque la place de l'âme dont l'action est importante et nécessite une connaissance approfondie des qualités du bois composant le violon,Un déplacement d'un demi millimètre,peut amener de graves perturbations dans le timbre et le volume sonore. La hauteur du chevalet n'est pas moins importante pour déterminer la sonorité désirée et,lorsque ces nombreux détails techniques ont été résolus,reste la question du vernis. Contrairement à ce que l'on s'imagine,le vernis ne joue aucun rôle dans le d'un violon.S'il en était autrement,et que certains vernis aient une action magique sur les instruments à cordes,il suffirait de prendre n'importe quelle croûte,puis de la recouvrir du fameux vernis. Non,pourvu que le vernis soit léger et de l'épaisseur voulue par les tables,son rôle est d'empêcher le son de s'échapper à travers les pores des tables.Il va sans dire qu'un beau vernis habillera mieux qu'un autre, cette merveille qu'on nomme un violon.

de l'âme

timbre

(à suivre)

Ἀλλ' ὁ βορέας τὸ μέγιστον ἀνέμων ἐστὶν ὁ δυσμενέστατος τοῖς γεωργοῖς ἀγαθὸς δὲ τοῖς ἐρασταῖς τῶν ἀμπέλων τῶν ἡδέων.

CHRONIQUE MUSICALE.

Comment on construit un violon.

par Frank Choisy.

II.

Après avoir décrit quelques aspects de la construction des instruments à cordes, il y aurait intérêt à analyser le rôle merveilleux donné depuis un siècle environ, aux violons italiens. Pour les neuf dixièmes de l'humanité-y compris les violonistes-un violon ne peut avoir de valeur que s'il est signé d'un nom en ius, en ni ou en ti. Voila douze ans que je mène le bon combat, avec un mien ami de Paris, pour essayer de détruire cette légende ridicule de la supériorité du viel italien sur un instrument moderne. Avant de donner les raisons qui militent en faveur de la lutherie moderne, je voudrais indiquer d'où partit la vogue du violon italien. Un luthier français du siècle dernier, J.B. Vuillaume, eut l'idée géniale de lancer la mode nouvelle, après avoir raflé tout ce qu'il lui fut possible, en fait de vieux instruments. Ce qu'on appelle en chirurgie, la prothèse, fut le mot d'ordre de son atelier. Tous les invalides ramassés en Italie, connurent le mariage du vieux bois avec le nouveau, de savantes opérations donnèrent des béquilles aux estropiés, si bien que le marché ne tarda pas à être encombré de vieux italiens. Les prix montèrent à des hauteurs astronomiques, les marchands gagnèrent beaucoup d'argent, les professeurs-intermédiaires également et ainsi se forma un véritable trust de l'antique. Un Américain n'a-t-il pas offert un million pour le violon de Thibaud. Faut-il qu'il soit bon pour valoir une pareille fortune!

Ce n'est pas du tout parcequ'il est admirable qu'il vaut un million mais bien par cette campagne intéressée à vendre cher pour gagner beaucoup. Ce qui le prouve, c'est que de temps à autre, un illustre violoniste, après mille hésitations, essais multiples, se voit obligé d'admettre que la lutherie moderne peut être aussi bonne que l'ancienne. Ceux qui ont entendu Lucien Capet, certainement un maître violoniste, ne furent pas peu surpris d'apprendre qu'il avait renoncé à tous ses vieux italiens, pour un violon neuf. Récemment, le violoniste Enesco en a fait de même et revient d'une tournée triomphale d'Amérique, où il joua deux violon neufs. Dans les concours de sonorité qui débutèrent, si je ne fais erreur, en 190[illegible] à Paris, ce furent des violons neufs qui battirent de loin les plus fameux Stradivarius. Un seul concours ne signifie pas grand chose, mais quand il y en a quatre ou cinq qui donnent le même résultat, il faut pourtant s'incliner devant le verdict unanime. J'ai fait comme les violonistes que je viens de citer et, depuis douze ans, je ne joue que des instruments modernes. On m'avait cependant mis en garde en m'assurant qu'au bout de quelques années mes violons ne vaudraient plus rien. Je regrette de ne pouvoir donner raison aux détracteurs de la lutherie moderne, car mes instruments ont la même ampleur, le même velouté, le même brillant que le premier jour.

Il faut cependant s'expliquer à ce sujet, car il ne saurait être question de faire passer toute la production moderne pour ce qu'elle n'est pas. Il y a des violons de quatre sous, dans lesquels on a collé une étiquette portant le nom de Stradivarius, qui sont juste bons pour allumer du feu. En France spécialement, la lignée des grands luthiers égale celle d'Italie. Les Bocquay, Lupot, Pique, Aldric, Audinot, Laberthe et tant d'autres, valent autant que si la mode en avait fait des favoris du public.

Cependant celui qui les dépasse tous et pour lequel je professe une admiration qui ne s'est pas éteinte avec les années, Paul Kaul, de Paris, devrait retenir l'attention de tous ceux qui aiment l'art et aussi un peu la vérité. En premier lieu je tiens à déclarer que les instruments signés Paul Kaul en ma possession, ne sont pas des cadeaux. Je les ai payés le prix habituel et n'ai donc pas d'intérêt à vanter leurs mérites. Nous avons, Kaul et moi, été mêlés à plus d'une reprise, à des polémiques de presse, sur la valeur des anciens et des modernes; j'ai tarversé toute la France, pour aller le surprendre à son atelier de Nan-

tes et me convaincre j'ai de sa sincérité. Ma conviction est aujourd'hui bien établie et, si j'ai été un des premiers à ~~[illegible]~~ en rendre compte publiquement, j'en vois avec satisfaction que le nombre des partisans de ce grand luthier augmente d'année en année. J'ai cité Capet et Enesco, mais combien d'autres bons violonistes n'ont-ils pas fait comme eux? Je me souviens d'un concert donné à Athènes, il y a quelques mois, par un violoniste qui venait d'être diplômé. Prévoyant ce que serait son succès avec son médiocre instrument, je lui prêtai un de mes Kaul. Au concert, j'avais à mes côtés un des meilleurs ~~[illegible]~~ solistes, il ne cessait de s'extasier sur la beauté du son de ce violon dont je ne le laissai pas deviner l'origine. Aussi lorsque je lui révélai que l'instrument n'avait que deux ans ~~[illegible]~~ d'âge, il avait peine à l'admettre.

De ce qui précède, à moins qu'on n'y mette de l'entêtement, il ressort nettement que ~~[illegible]~~ certains fameux violons d'aujourd'hui, dépassent les anciens, la création du grand orchestre actuel exigeant un volume sonore des solistes violonistes, que l'époque de Stradivarius ignorait complètement. C'est aussi pour cette raison et à cause également du diapason, d'un demi-ton plus haut que jadis, qu'il a fallu revoir et essayer de mettre les vieux bois ~~[illegible]~~ au niveau des circonstances actuelles. Enfin, la meilleure raison pour décider qui que ce soit, à examiner sérieusement et sans parti pris, la "querelle des anciens et des modernes" réside dans le prix d'achat des instruments. Avoir pour quelques billets de mille, un meilleur violon que celui qu'on paye des centaines de mille voila de quoi faire réfléchir. Et cela est doublement indiqué par ces temps de crise dont on ne voit pas la fin. Puisse-t-elle au moins servir à quelque chose et, dans la question exposée ici, ouvrir les yeux et les oreilles de ceux qui étaient aveugles et sourds.

Franz Choisy

DUNCAN, PAVLOVA et les BALLETS-RUSSES.

Les deux derniers articles parus dans "Peitharchia", consacrés à la danse étaient à peine terminés que, de Paris, me parvenait le numéro spécial de la "Revue musicale" (I), hommage posthume à l'admirable effort de Diaghilew, à rendre à la danse, de sa signification passée. Nous avons déja touché quelques mots des Ballets-Russes dans nos deux articles sur la danse et ceux qui ont eu le privilège des les admirer, savent quel éclat ils jetaient sur les saisons de Londres, Paris, New-York, bref, des capitales où ils passaient. Ce sont choses connues. On sait moins quel concours extraordinaire de bonnes volontés, de circonstances et aussi de mécènes, intervint à point donné pour rendre cette éblouissante constellation possible, avec des stars et des as en quantité, la Pavlova, la Karsavina, la Feodorowa, Ida Rubinstein et parmi les danseurs, Koslow, Mordkine, Nijinsky, ce dernier véritablement stupéfiant!

De tant de splendeurs, il ne reste que de beaux souvenirs. La Pavlova vient de mourir, exquise femme au coeur ouvert à toutes les infortunes; quelques débris surgissent périodiquement sous le titre de la grande association, sans succès d'ailleurs; Nijinski est fou. Seule, Mme Ida Rubinstein, m'a-t-on affirmé, a trouvé le commanditaire rêvé qui lui permet de donner une fois l'an, à l'Opéra de Paris, un spectacle qui lui coûte environ un million de francs. En terminant sa carrière dans ce temple des arts universellement apprécié, la célèbre plasticienne russe revenait également au berceau de ses ancêtres chorégraphes, car les véritables maîtres des danseurs russes furent les rois de la danse, les Duport, Petipa, qui, de Paris s'en allèrent créer cette école de danse de la cour, qui est à l'origine de tout ce qui va suivre.

Voila pour le passé et la formation technique de la danse dite "classique". Elle rentrait certainement dans les exécutions des Ballets-Russes, mais il y entrait surtout autre chose. Et c'est-là que je regrette une légère lacune de la Revue Musicale, le rôle joué par Isadora Duncan, dans l'éclosion d'un genre qui devait faire la fortune de la célèbre troupe de Diaghilew. Certes, le théatre-Michel à St Petersbourg possédait à l'arrivée de Duncan, en 1905, et Nijinski et la Pavlova et le grand metteur en action Fokine. La vérité était en marche, ce fut Duncan qui déclancha l'ultime ressort, qui décida les danseurs russes à s'inspirer de Chopin et de Schumann, à porter le costume grec et même à abandonner bas et chaussons. Ida Rubinstein, dans un article de l'Illustration, disait de son côté: "C'est à Isadora Duncan, sans conteste possible, qu'est dû le grand bouleversement qui s'accomplit dans la danse russe".

Mais Duncan était seule, tandis que les Ballets-Russes comprenaient un monde. Au point de vue technique, Duncan avait complètement renoncé à tout travail technique, aux "pointes", aux "entrechats", aux "ailes-de-pigeon" et autres termes de la chorégraphie classique dont les Ballets-Russes faisaient un large usage. Ce fut un tort chez Duncan d'avoir laissé le côté technique et l'entraînement scientifique, pour ne rechercher que l'expression. Cela lui valut une fin de carrière peu glorieuse ou quelques attitudes de grosse matrone n'auraient jamais pu laisser supposer qu'elle fut à ses débuts le soleil éclairant une salle de spectacle, tant sa jeunesse, sa rayonnante beauté avaient raison de l'atmosphère du lieu. Et encore! Les Ballets-Russes auraient dû quitter la capitale, révéler ses sujets, ses musiciens-ils venaient de découvrir Stravinsky-ses décorateurs, Bakst, Benois, Gontcharova, cette femme de génie qui faisait faire au Tout-St.-Petersbourg et au Tout-Moscou mondain, ce que lui dictait le caprice, comme de se peindre sur les joues, le front, le cou, des éléphants, des chevaux, des maisons....! Alors parut le grand Diaghilew, celui qui allait donner une forme à un rêve et dont la Revue Musicale nous conte abondamment l'odyssée, par les plumes autorisées de la Comtesse de Noailles, de Gabriel Astruc, le grand manager de Diaghilew, de Benois, le prestigieux décorateur et ami intime du patron, d'Emile Henriot, Henry Prunières et autres admirateurs de tant de richesses emportées par le vent de la destinée.

Ce fut au printemps 1906-ici j'emprunte quelques détails aux souvenirs de Gabriel Astruc-que le hasard le mit en présence de Diaghilew. L'année suivante eurent lieu cinq grands concerts russes, à l'Opéra de Paris, avec Nikisch, Chevillard, Blumenfeld, Rimsky-Korsakow, Glazounow

toujours

Rachmaninoff comme chefs d'orchestre et des solistes tels que Félia Litvinne, Chaliapine, Smirnow et autres astres de première grandeur. En 1908, Diaghilew montait, à l'Opéra, Boris Godounow, avec Chaliapine. Ce fut alors que Diaghilew parla à Astruc de Fokine, de Nijinski, de la Pavlova. Personne n'avait les fonds nécessaires pour entreprendre la randonnée de Russie en France, mais tout le monde se mit cependant en marche. Astruc passa contrat avec Diaghilew et tandis que ce dernier prenait le train pour St Petersbourg, le manager faisait sa tournée des mécènes, Isaac de Camondo, André Bénac, Henry Deutsch, Henri de Rothshild, Basil Zaharoff, Arthur Raffalovitch. Le fond de garantie fut de la sorte trouvé et ce fut grâce à ces premiers souscripteurs que les débuts des Ballets-Russes à Paris, le 17 mai 1909, au théâtre du Châtelet, remportèrent le succès le plus éclatant qu'organisateur de spectacle put souhaiter. Spectacle de toute beauté, tant dans la salle que sur la scène, public admirablement préparé, trépignant et acclamant sans fin. Je laisse pour finir, la parole à M. Astruc lui-même. "Les recettes furent astronomiques. Mais Diaghilew dans sa folie du Beau et de la Perfection, avait crevé le plafond. Il fallut recommencer la tournée des mécènes et leur demander de réaliser le capital de garantie. Camondo et Bénac eurent le sourire, Henry Deutsch me gronda amicalement, Henri de Rothschild arrondit son chèque et Jupiter-Zaharoff fronça le sourcil...."

Je voudrais continuer, mais ce serait dépasser la place qui est réservée à ma chronique. Il est du reste facile de se procurer le texte original qui m'a fait parler des Ballets-Russes et qui complètera admirablement le volume sur la danse grecque dont j'ai mentionné dernièrement la valeur documentaire.

Frank Choisy

(1) La Revue Musicale, dir. Henry Prunières, 132-136, Boul. Montparnasse, Paris, 14. Numéro spécial du 1er décembre 1930 "Les Ballets-Russes de Serge de Diaghilew".

SPECTACLES D'ENFANTS.

Le spectacle, donné vendredi 17, au Kentrikon, par les enfants groupés autour de l'excellente petite revue "Paidiki Zoé", avait attiré une foule d'amis, de mamans, de papas, émus d'avance, à l'annonce des productions préparées par tous ces artistes en herbe. Orchestre, choeurs, comédie, féerie, danses et monologues ont remporté un énorme succès, bien mérités par de longues répétitions dirigées par des dames de la société athénienne, qu'on ne peut assez féliciter de leur dévouement.

Ce joli spectacle m'a suggéré des impressions fort diverses, et si je me permets d'en parler, c'est que j'ai la passion des enfants et aussi la certitude qu'il est bon de leur permettre de se récréer artistement, sans attendre l'âge d'adulte. L'an dernier, j'avais déja mentionné dans "Peitharchia", ce qu'on peut attendre d'eux, dans le domaine artistique, et, comme il est des vérités qu'on ne répète jamais trop, je reviens sur la question. Le lecteur verra plus loin, que certaines réflexions concernant les petits peuvent également s'appliquer aux grands.

Les spectacles d'enfants, de même que ceux pour enfants sont de deux sortes, enfantins et nigauds ou éducatifs. J'entends par le mot éducatif, exprimer un sentiment de libération, d'envolée vers des problèmes plus intérieurs et psychologiques que le sentiment produit, p.ex., par une petite danseuse ou par un pastiche de Charlot sous les traits d'un bonhomme de quelques pieds de haut. Le talent exceptionnel de tel ou tel sujet m'intéresse beaucoup moins que les directives d'un petit monde, docile à toutes les suggestions qu'on lui propose. Je ne cacherai pas que ce sont précisément ces exceptions qui soulèvent le plus fort enthousiasme du public et j'en suis heureux pour ces délicieux enfants qui s'y emploient avec tant de bonheur. Bien d'autres que moi, s'occupent de ce problème qui est un problème pédagogique, à savoir quels spectacles conviennent à l'enfance. Un de mes compatriotes établi à Paris et secrétaire du "Temps", M. Matthias Morhardt, dans son "Théâtre de Mademoiselle" a résolu avec succès, le problème d'amuser les jeunes, tout en donnant aux mots qu'ils récitent, un sens qui va plus loin que leurs dix ou douze ans. Il y a encore, dans les "Rondes chantées" de Dalcroze, des trésors de malice et de pédagogie artistique qui ont fait depuis longtemps leurs preuves.

A cela, on répondra peut-être, que nous sommes en orient et qu'Athènes n'est ni Berlin, ni Paris. C'est ici que je reprends ce que je disais plus haut et que je songe également à ceux qui ne sont plus des enfants, ou du moins, qui prétendent ne plus l'être. Il va de soi, que nous ne sommes plus au siècle de Diogène et que le mérite ne se cache plus dans un tonneau. Mais enfin, le dicton populaire qui dit que tout ce qui brille n'est pas or, pose nettement la question de l'art, de l'éducation et de la vie. Ou bien l'on juge et l'on vit "extérieurement", c.-à.-d., en tablant sur ce qu'on a l'air d'être, sur l'effet qu'on produit, ou bien on vit "intérieurement", en croyant que l'âme n'est pas un vain mot et que c'est d'elle que sort le seul rayonnement qui peut défier le temps. La majorité des hommes préfèrent baser leur sentiment sur l'impression qu'on produit plutôt que de voir ce qu'on est réellement. Le plus triste exemple nous a été offert par Mozart, dont rois et reines admiraient la précoce destinée, alors qu'adulte, ce génie vécut dans la misère. L'enfant Mozart faisait de l'effet, un effet extraordinaire, vanté, chanté, loué à l'excès, tandis qu'à l'âge mûr, on ne lui reconnut que rarement des dons exceptionnels.

Je tiens à répéter que je n'ai nullement l'idée d'adresser de critique désobligeante à la troupe d'enfants qui vient si gentiment de nous amuser, étant d'autant plus mal placé pour cela, que ma petite fille en était et s'est crue, pour quelques heures, transformée en fée. J'ai simplement voulu marquer les deux directions qu'on peut donner au théatre d'enfants. Il me serait facile de prouver qu'on n'a pas attendu en Grèce, que je soulève la question, pour la mettre en pratique et que je ne prends nullement-comme on me l'a dit un jour-Athènes pour un village des Balkans! Si je suis bien informé, une troupe d'enfants de Salonique a monté, il n'y a pas longtemps, un spectacle des plus artistiques, cette ravissante chose en quatre tableaux qui s'appelle "La boîte à joujoux" de

Debussy, que l'Opéra-Comique de Paris, a mis cet hiver, à son répertoire. A Volo encore, voici quelques ~~semaines~~ semaines, le Conservatoire Tsolakis montait un spectacle, avec une centaine d'enfants, dans lequel entrait naturellement des numéros à effet-il en faut pour éviter la monotonie-mais aussi une série d'épisodes "Nos filles reçoivent" que j'avais écrit pour mon théâtre de Genève, en collaboration avec le compositeur Eugène Cools, de Paris. Qu'on veuille bien croire, que si je parle de cette oeuvre, c'est uniquement pour défendre une thèse qui m'est chère, celle du théâtre d'interprétation et non plus du théâtre ou des scènes à effet. Pour ne pas être taxé d'exagération et pour confirmer ce don inné d'interprétation qu'ont les enfants, je me souviens d'une série de représentations, où une vingtaine d'enfants de mon théâtre jouaient avec les célèbres acteurs russes, les ~~Pitoeff~~ Pitoeff, avec une vérité d'intonation et du geste qui fit dire à la critique, que "ces enfants donnaient aux acteurs professionnels, une leçon de naturel et de sincérité". S'il fallait encore ajouter une preuve à ce qui précède, on n'aurait qu'à citer les charmants petits chanteurs viennois, applaudis d'enthousiasme à Athènes, l'an dernier, si je ne fais erreur, qui jouèrent et chantèrent "Bastien et Bastienne" de Mozart, avec une grâce toute particulière.

Franz Choisy

CLAVECINISTES ET PIANISTES. /le mardi 3 mars,

recital

En sortant du concert donné au théatre Olympia, par le distingué professeur de piano de l'Odéon d'Athènes, M. Sp. Farandatos, je refis mentalement la revue de tous les excellents pianistes grecs, entendus dans le courant de cet hiver à Athènes. Leur nombre est certainement en disproportion avec les possibilités de se créer une situation égale à tant de talent. Plusieurs sont fixés à l'étranger où les élèves et conditions artistiques ne sont guère meilleures qu'en Grèce, mais où ils trouvent cependant, comme en France et en Allemagne, une très large hospitalité. Peut-être ont-ils tort de vouloir tous courir le même lièvre, c.-à.-d., le piano, et c'est ici que je pourrais leur indiquer un moyen de rester pianistes tout en augmentant leurs chances de succès. L'exemple par excellence, dans cet ordre d'idées est celui donné par Mme Wanda Landowska, la pianiste polonaise, devenue une claveciniste renommée, dont les succès ne se comptent plus. Voila trente ans qu'elle a remis cet instrument du XVIIIe siècle, en honneur, sans pour cela négliger le piano. On peut supposer que le piano seul, ne l'aurait pas fait connaître aussi avantageusement que le clavecin et les rares adeptes qu'elle a convaincus à en jouer, ont pour ainsi dire tous réussi. Je pourrai citer le cas d'une jeune pianiste vouée à l'oubli, qui joue maintenant dans les grandes associations symphoniques de Paris, grâce à ses interprétations de clavecin.

On sait que, tandis que les pianos sont des instruments où les cordes sont frappées par des marteaux recouverts de feutre, les cordes du clavecin sont pincées par des pointes de métal, ce qui rapprocherait singulièrement sa sonorité de celle de la harpe ou de la guitare, si la caisse de résonnance ne donnait au clavecin une ampleur que les autres instruments à cordes ne possèdent pas. Le clavecin eut une vogue formidable durant plusieurs siècles. On vit surgir quatre grandes écoles, française, italienne, allemande et anglaise, sans qu'aucune put se déclarer supérieure aux autres.

Une pléiade de compositeurs mirent le clavecin à la mode, dont je crois intéressant de signaler les plus illustres. Au XVIIe siècle, nous trouvons en France un chef d'école, claveciniste du roi Louis XIV, Chambonnières, compositeur de mérite qui eut l'honneur d'enseigner cette fameuse lignée de Couperin-il y eut aussi plusieurs Couperines-qui sont la gloire de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècles musicaux français. La plupart de ces clavecinistes étaient organistes de talent. Les orgues des églises créaient des situations dont les titulaires pouvaient vivre tandis que le clavecin était un instrument de luxe, moins répandu que le piano, de nos jours. Il y eut encore en France, Marchand, Daquin, mais ils furent éclipsés par le grand Rameau dont l'oeuvre est certainement trop délaissée aujourd'hui.

Les clavecinistes italiens sont plus connus, actuellement, par une quantité de transcriptions au piano. Il suffit de citer Galuppi, du XVIIIe siècle, Frescobaldi, antérieur au précédent, oraganiste de Saint-Pierre à Rome, virtuose consommé, compositeur et claveciniste émérite, véritable savant, dont le nom apparaît de loin en loin sur un programme de concert. Les deux Scarlatti, le père, Alessando et le célèbre fils, Dominico, sont plus souvent joués de nos jours, sans que toutes ces transcriptions au piano, puissent rendre le charme du clavecin.

En Allemagne, le nom de Bach écrase celui de tous les autres musiciens. Pourtant Buxtehude, Kuhnau, Mattheson-claveciniste, compositeur, acteur (avec une préférence pour jouer les rôles de femmes), diplomate-occupent une place sérieuse dans l'évolution des instruments à clavier. L'oeuvre pour clavecin de Bach, est trop connue pour en parler, tout au plus voudrions-nous souligner l'intérêt qu'il y a à jouer aussi les pièces de clavecin des autres membres de cette grande famille de musiciens, Friedmann Bach, fils de Jean-Sébastien, ses frères Philippe-Emmanuel, Jean-Chrétien, Jean Christophe, etc.

Evidemment qu'en parlant des clavecinistes allemands, il faudrait citer Händel, mais comme les Anglais le réclament pour un des leurs, ce qui est bien présomptueux, nous envisagerons une activité passée sur-

tout de l'autre côté de la Manche,comme appartenant principalement aux Anglais,mais avant tout,à l'art.On sait par quel sort extraordinaire,il devint organiste à dix-huit ans et quelle série de triomphes accompagna cette existence glorieuse.Son oeuvre de clavecin est pour ainsi dire inconnue.Ni sa Chacone en fa maj.,ni ses Suites ne sont plus du répertoire des pianistes.~~Ceux-ci~~ prétendent souvent que les pièces de clavecin ne sonnent pas au piano,qu'il faut les renforcer,les soutenir.Sans doute est-ce la raison qui leur fait préférer les oeuvres d'orgue transcrites,ou même des morceaux écrits et pensés pour le violon,comme ~~cela~~ la monumentale chacone de violon,que Hubermann nous avait donné dernièrement,dans un style impressionnant.

M.Farandatos avait choisi cette même chacone,transcrite par Busoni. Elle fait certainement plus de bruit avec un piano de concert qu'avec la frêle boîte qu'est le violon.Quant à l'émotion,si intense sous un archet, elle s'évanouit avec les touches d'un clavier.C'est une transcription réussie sous le rapport de la quantité,mais non de la qualité.En entendant le jeu si clair du pianiste,je ne pus que regretter l'absence de pièces de clavecin qu'il rendrait dans la perfection.Il y avait du reste, dans son programme une oeuvre du jeune compositeur français Poulenc,ses "Mouvements perpétuels"qui ne sont pas éloignés de l'art du clavecin,du moins dans certains passages ~~qu'~~ que M.Farandatos rendit avec une exquise délicatesse.Où je le comprends moins,c'est dans ses interprétations,excessivement libres.Qu'il coupe une partie de l'adagio de la sonate op.2 No 2 de Beethoven,ainsi que dans la sonate op.II de Schumann,on peut l'expliquer par le désir d'éviter la monotonie de choses déja dites,quoique ce soit précisément ~~[illegible]~~ un des caractères de la musique classique et romantique de répéter à satiété une même phrase.Mais le Rondo de la sonate de Beethoven,qui porte l'indication "grazioso"avait par instant des allures de presto tout à fait contraire à l'esprit de ce final.De même,M.Farandatos,en supprimant dans le scherzo de cette sonate,l'unique mesure à compter,enlevait à Beethoven un de ses moyens expressifs,~~[illegible]~~ le silence.Je crois bien que M.Farandatos a toutes les qualités moins une:l'étincelle.

Franck Choisy

(Paru dans "Peitharchia"(Discipline)du 27 avril 1930.Athènes.)

MUSIQUE ET OCCULTISME.

I

Au moment où le "Quatrième congrès de sciences psychiques"terminent ses travaux à Athènes,il n'est pas sans intérêt de signaler quelques uns des effets que peut jouer la musique dans le domaine inconscient de l'individu.C'est ce domaine secret que la psycanalyse de Freund et de ses disciples s'efforce de pénétrer,et qui paraissait jusqu'ici magique,même diabolique.Mais depuis que le télégraphe et le téléphone sans fil réagissent aux ondes électriques,on a largement profité de ces forces qui nous environnent de toutes parts.Quant aux charlatans qui exploitent la bêtise humaine,ils n'en continueront pas moins à abuser de la crédulité de ceux qui préfèrent le mystère à la réalité.

La secrète puissance d'action de la musique amène de curieuses constatations.On l'a employée en thérapeutique et j'ai,ici-même,démontré combien déja, dans l'antiquité,on prêtait attention aux vertus des ondes sonores.Elles peuvent influer sur l'organisme humain,au même degré que les ondes électriques sur d'autres objets.Ayant eu l'occasion d'expérimenter deux cas exceptionnels de nature magnétique et musicale,je vais les exposer,sans vouloir les eaxa miner davantage aujourd'hui.

Le cas le plus extraordinaire de la puissance magnétique de la musique,me fut révélé il y a quelques années.Il s'agissait d'une personnalité endormie,dont le corps n'était plus qu'un merveilleux instrument sensible, mis en mouvement par ondes sonores.Un cas à peu près semblable avait été signalé en la personne d'une femme exotique,surnommée Madeleine,qui interprêtait plastiquement des musiques qu'elle ne connaissait pas.Son magnétiseur, M.le professeur Magnin,la fit apprécier et la produisit à l'Opéra-Comique de Paris,accompagnée par l'admirable orchestre de l'endroit.Madelein fit sensation et cela se comprend.

Il y a peu d'années,je réunis à mon domicile de Genève,un public de médecins,d'artistes,de professeurs de l'Université,je présentai un sujet qui avait,au point de vue des expériences psychiques,cet avantage sur Madelein,d'ignorer les moindres notions musicales.En effet,Madeleine était une personne cultivée,avait des ancêtres qui pratiquaient la musique,ce qui aurait pu passer pour une explication de la mémoire inconscient,ou subconscinete,si l'on préfère,du sujet endormi.Dans le cas présent,aucune espèce d'hérédité,les ancêtres sont de modestes cultivateurs savoyards et les parents occupent à Paris,une loge de concierges.Notre danseuse,surnommé "Inès"ou la danseuse endormie,interp rêtait mieux qu'elle ne dansait,les musiques qu'on exécutait pour elle.

Sa magnétiseuse était professeur de comptabilité dans un lycée de Paris et avait découvert ses étonnantes facultés,en la soignant pour des maux de tête intolérables.S'étant rendu compte de ses aptitudes,elle entraina son sujet vers des réalisations plastiques,n'acceptant de paraître en public, que par intérêt scientifique,n'acceptant d'autres honoraires que ceux concernant leurs frais de déplacement.Pourtant les offres venus d'établissements publics ne leur ont pas manqué.

Après une ou deux passes rapides,la seconde personnalité d'Inès se révèlait.Les yeux ouverts,elle ne donnait nullement l'impression d'être endormie et interprêtait par le geste,les attitudes du corps,tout ce qu'on voulait jouer,du gai au tragique,sur n'importe quel instrument,vivant ou mécanique. Toute idée de supercherie était impossible,Inès ignorant les principes les plus élémentaires de la musique et éprouvant un tel ennui,à un concert quelconque,qu'il fallait la sortir au plus vite.

Comme quelqu'un,dans l'assistance,parlait d'une influence de la magnétiseuse sur son sujet-ce qui peut paraître bizarre dans un domaine étranger à l'une comme à l'autre-je fis procéder à une expérience décisive.J'habitais l'immeuble même où était installé le Conservatoire populaire de musique et,sans avertissement,je descendis dans la salle d'audition où se passait la séance,un admirable choeur religieux grec,par les chanteurs de la cathédrale d'Athènes.Il aurait fallu un miracle pour qu'Inès ou sa magnétiseuse en aient eu connaissance.Le disque posé sur le plateau du gramo,on vit Inès suivre le chant funèbre avec une onction émouvante,joindre les mains,et dans une admirable attitude,tomber à genoux pour conserver cette

pieuse interprétation jusqu'à la fin du disque.

Mieux encore,le lendemain,en représentation publique,devant un très nombreux public,je priai la magnétiseuse de suggérer à Inès,de répéter sans musique,le choeur funèbre de la veille.Après un soupçon d'hésitation,elle réinterprêta exactement les mêmes sentiments,l'émouvante foi,les mains jointes,la génuflexion qu'elle avait eues vingt quatre heures auparavant.La magnétiseuse m'assura qu'Inès se souvenait parfois-du moins sa double personnalité-de musiques entendues six mois auparavant.Ne serait-ce pas là une explication de la mémoire?

Le second cas que j'eus l'occasion de voir,n'était pas moins curieux que celui que je viens de décrire sommairement.Aubert,tel était son pseudonyme, était un peu meilleur musicien qu'Inès,en ce sens qu'il savait jouer du piano,avec deux doigts,comme le font les enfants devant un clavier dont ils ignorent les secrets.

(la suite au prochain numéro)

DE LA MUSIQUE TURQUE.

Un récent concert vocal et instrumental turc, donné au théâtre de l'Olympia, était une sorte d'adieu aux anciennes traditions, puisqu'un Conservatoire d'Etat a été créé par le nouveau régime, à Angora et qu'il semble que la Turquie veuille, dans le domaine artistique, comme partout ailleurs, moderniser ses aspirations nationales. Le concert de l'Olympia n'a pas été du goût de tous les Turcs. L'un d'eux m'assurait que d'entendre ces voix venant on ne sait d'où, du coude, de la nuque ou du nez, lui donnait mal à la tête; par contre, le Ghazi ne comprend et n'admire que cette musique-là. Il faut d'autant plus le féliciter de sacrifier ses goûts personnels, pour doter son pays d'une institution "à l'occidentale".

Parler de musique turque, c'est parler de musique orientale, car les dominations étrangères, ont à ce point corrompu toute musique autochtone, qu'entre la Russie du sud, les États balkaniques, l'orient et l'extrême-orient, on éprouve une peine énorme à distinguer ce qui revient à l'un ou à l'autre. Rien qu'en Grèce, presque la moitié des chants populaires, des danses, est d'origine turque. Malgré la diversité des systèmes musicaux orientaux, on ne peut guère mettre en doute l'influence de l'antiquité grecque sur ses voisins, quitte à voir ceux-ci altérer ces premiers principes en leur donnant une saveur plus locale. Il faut aussi admettre que l'islam groupa Turcs, Persans et Arabes, sous un même sceptre religieux, s'influençant mutuellement. Mais les documents font défaut, pour suivre sans erreur, ces inter-pénétrations et il faut attendre le dixième siècle, soit trois siècles après l'Hégire, pour trouver un théoricien turc de grande valeur, Farabi, souvent pris par les musicologues occidentaux, pour un arabe, parce que ses ouvrages étaient composés dans cette langue. Comme à cette époque, l'arabe et le persan jouaient le même rôle que le latin chez les Européens, le fait d'écrire dans une de ces langues ne constitue pas un acte d'origine. Farabi avoue connaître les auteurs anciens-les Grecs-et les modernes-les Arabes, "est le point de départ de toute une série de théoriciens, de compositeurs, jusqu'à des princes de sang, qui s'illustrent dans le domaine musical. Musique évidemment homophone, écrite en caractères alphabétiques, constituant un système amélioré à plusieurs reprises.

Avant l'envahissement de la musique européenne à Constantinople, déja au début du XVIIe siècle, la création du corps des janissaires s'ornait d'un corps de musiciens éprouvés, dont la renommée fut considérable. La bande turque, composée de trente à soixante instrumentistes, comprenait à côté de quelques instruments à vent, une quantité de gros tambours, de petites et grandes timbales, cymbales et de triangles. Le caractère martial de cet ensemble fit le succès de ce qu'on appela la musique turque. La Russie, en premier lieu, dépêcha à Constantinople, en 1730, un chef de musique militaire russe, pour s'inspirer des méthodes turques, puis, vers la fin du siècle et surtout au début du XIXe, la plupart des musiques militaires d'Europe, adoptèrent les éléments inovés par le corps des janissaires. Les gros tambours devinrent les grosses-caisses et l'homme-orchestre, qu'on aperçoit encore à de rares intervalles, orné de son bonnet chinois, dans les villes d'occident, est d'origine turque, avec son fameux chapeau où l'on voit un croissant et une ou plusieurs queues de cheval.

Après la destruction du corps des janissaires, commença le règne de la musique occidentale. On ignore généralement qu'un frère du fameux compositeur italien Donizetti, Joseph Donizetti réorganisa la musique militaire du sultan et les fanfares turques, en 1831 et que ses mérites lui valurent le grade de....général de brigade. Ce fut aussi l'invasion de la musique d'opéra italienne, invasion assez générale en orient et dont les effets sont loin d'être éteints.

Les Turcs ont, de tous temps, à côté de leur musique vocale, employé différents instruments de musiques, instruments à vent en bois ou en roseau, instruments à archet, petites harpes ressemblant aux harpes d'extrême-orient, auxquels il faut ajouter une série d'instruments plus modernes, le siné-kéman avec ses cordes sympathiques placées sous le chevalet et qui n'est autre chose que la viole d'amour du XVIIIe siècle, puis le tanbour, mandoline à très

long manche,le meydan-sazi,favori des Achyks,ces troubadours populaires chantant l'amour et les hauts faits d'armes,enfin le santour,qui dérive peut-être du psaltérion biblique et qu'on appelle en Roumanie et en Hongrie, cembalo.Avec sa centaine de cordes,le santour à la franque,est devenu entre les mains turques un instrument différent par l'accord,nécessaire pour donner les vingt-quatre intervalles de la gamme.On le joue avec deux petits marteaux dont certains musiciens se servent avec une virtuosité consommée.

Le rythme de la musique turque échappe à nos mesures occidentales ses mélodies,ignorant l'harmonie,pouvant se passer de la rigidité imposée à la musique polyphonique ou harmonisée de l'occident. Plusieurs de ces mélodies ont leur histoire. Celle que Rifat Bey,composée lors de la proclamation de la Constitution ottomane en 1876,puis célèbre en 1908,à la seconde déclaration de la Constitution,est singulièrement évocatrice,par son allure inspirée.Ce "Chant de liberté"est écrit sur la gamme turque de vingt-quatre intervalles et commence par ces mots:

"O Patrie,ô Mère tendre!sois aujourd'hui joyeuse et souriante;
Répands à cette heure ta lumière sur le monde ottoman....."

* * *

Nous avons tenu à relever quelques caractéristiques de la véritable musique turque avant qu'elle ne soit plus qu'un souvenir.Le jour où l'orchestre du Conservatoire d'Angora,organisé à l'allemande,nous fera entendre une symphonie de Beethoven,plus d'un sera de l'avis du Ghazi,et regrettera ces chants subtils comme l'âme humaine,même avec des voix venant du coude,de la nuque ou du nez.Peu importe,puisqu'elles venaient en tout cas du coeur.

Franz Choisy

LA MUSIQUE AU MUSEE NATIONAL.

Faut-il s'étonner du peu d'Athéniens qui rendent visite au Musée national et que l'on compare volontiers aux Parisiens ignorant les trésors du Louvre? Pourtant ce sanctuaire unique au monde peut satisfaire les goûts les plus divers par la multiplicité de ses merveilles. Hommes de science aussi bien qu'artistes, trouvent là de quoi enrichir leurs connaissances et leur esprit. Je ne sais si les écoles conduisent leurs élèves faire au milieu de tant de richesses, une leçon vivante, mais il est certain qu'aucun conservatoire de la ville ne songe à promener ses jeunes musiciens dans ces salles où les muses, quittant avec Apollon le Parnasse, se sont donné rendez-vous.

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

Cette brève nomenclature soulève le problème des instruments vraiment grecs et des influences égyptiennes ou asiatiques en Grèce. En premier lieu existe-t il un instrument inventé en Grèce, une création qui ne doive rien à ses voisins de l'est ou du sud? - Pour peu qu'on ait examiné les reproductions d'instruments et les scènes artistiques de l'Ancien au Nouvel-empire Egyptien, ainsi que chez les Assyriens, les Syriens-Chaldéens, les Hittites, on ne peut qu'éprouver une certaine hésitation à se montrer catégorique et déclarer que tels instruments sont purement asiatiques, égyptiens ou grecs. Que la lyre ait été l'instrument de prédilection des Hellènes, déjà avant les guerres médiques du Ve siècle av. J.C., qu'il fut l'emblème d'Apollon et d'Orphée, que la légende en attribue la découverte à Hermès, cela l'histoire nous l'a appris et nous savons la faveur qui entoura cet instrument à cordes. De même, nous connaissons le rôle prépondérant tenu par l'aulos antique, nom générique qui comprend aussi bien les instruments à anche, dont sont pourvus nos hautbois et clarinettes d'aujourd'hui, que ceux sans anche, comme nos flûtes modernes. Les premiers seraient les vrais auloi, les autres des syringes. Si l'on déduit le fait que les auloi furent importés d'Asie en Grèce, le seul instrument authentiquement national, serait la lyre.

Les représentations de lyres que j'ai eu l'occasion d'examiner au musée national, sont celles de la lyre à sept cordes, même à des époques où les instruments asiatiques à multiples cordes avaient déja pénétré dans le pays. Il y avait certainement, dans l'esprit conservateur des Grecs, une volonté caractéristique à conserver intact un élément purement national. Mais à côté de la lyre et des auloi adoptés comme instruments nationaux, que d'autres dont il y aurait lieu de parler. Précisément, dans la troisième salle du musée, celle où l'on admire le bel Hermès d'Andros, se trouvent trois bas-reliefs découverts à Mantinée par M. Fougère, instructifs au plus haut point pour les musiciens. On pourrait appeler cet ensemble, le combat artistique de Marsyas et d'Apollon. Selon la légende, Marsyas, satyre, paysan ou compagnon de Cybèle suivant la tradition qu'on empruntera, aurait importé la flûte, de Phrygie en Grèce et aurait tenter de l'opposer à la lyre nationale. Ayant défié Apollon en un tournoi musical, le dieu aurait eu raison de son rival, la lyre l'aurait emporté sur la flûte, et Marsyas, attaché à un pin, fut écorché vif. Le monument du musée nous montre Apollon assis, sa lyre à la main, écoutant Marsyas soufflant dans sa flûte double. Entre eux, l'esclave tient un couteau prêt à punir l'audacieux concurrent d'Apollon. Plus loin, des muses-sans doute les juges du tournoi, prennent part à l'action, en récitant des vers ou en pinçant d'un instrument à cordes. On pouvait voir jadis, sur l'Acropole d'Athènes, comme aussi à Delphes et plus tard à Rome, des oeuvres inspirées de cette lutte entre la tradition grecque et l'invasion étrangère, personnifiée par Marsyas et Apollon.

Les bas-reliefs de Marsyas, ayant

Sur un de ces bas-reliefs, une des muses joue d'un instrument qu'on ne voit qu'exceptionnellement figurer sur des monuments de l'antiquité, et attribués à Praxitèle, remontent par conséquent au IVe siècle avant l'ère chrétienne. Il s'agit évidemment d'un instrument à cordes,

~~pa~~ pincé non avec les doigts, mais avec un plectre. Il est d'autant plus surprenant de le voir figurer sur le monument décrit, qu'Apollon, personnifiant les droits nationaux, les muses devraient se servir uniquement d'instruments du pays et non pas d'instruments importés comme celui en question. Il se peut aussi, qu'il ne s'agit pas de muses, mais simplement d'une suite de Marsyas, dont la lyre grecque aurait ~~au~~ facilement raison. Ce n'est plus une lyre, ni une cithare, cette variété de la lyre qu'on ~~sonne~~ croit de provenance asiatique, mais un instrument à long manche, sorte de guitare, ou mieux encore de luth. Nous entrons avec lui, dans la série d'instruments à cordes, autres que la lyre et la cithare, auxquels on pourrait ajouter les instruments à vent autres que les auloi.

importés en Grèce,

La liste en serait fort longue. Qu'on sache pourtant qu'on trouvait ~~en=Egypte~~ dans l'Egypte du Nouvel-Empire, une guitare avec plectre (de πληκτρον, ergot de coq, éperon) ce qui ~~[illegible]~~ nous reporte à plus de mille ans av. J.C. L'instrument serait alors la pandoura que le grammairien grec Pollux attribue aux Assyriens et connue des Grecs depuis le Ve siècle av. J.C. Le point troublant de la pandoura antique proviendrait de la dimension du manche. A quoi pouvait bien servir un manche de cette longueur? Le luth, la guitare, ~~et~~ la mandoline, en un mot, tous les instruments à manche, permettent de diviser la longueur des cordes au moyen des doigts de la main gauche et, en raccourcissant de la sorte la longueur totale de la corde, de produire des sons de hauteur variable. Mais l'antiquité ne connaissait que des instruments dont les cordes se touchaient à vide, c.-à.-d., qui ne ~~produ~~ donnaient qu'un seul son. La seule explication plausible, serait une question d'esthétique, le goût ~~de~~ d'avoir un instrument à allure plus élancée et dont on retrouve de très nombreux specimens chez les anciens. Le nom et la forme de l'instrument se sont transmis à l'Europe entière. Le pandero espagnol, la pandurina italienne, le pandore ou bandoer anglais du XVIe siècle, dérivent de celui auquel nous venons de prêter attention, avec cette différence qu'on divisait les cordes au moyen des doigts comme on le fait encore sur la mandoline et la guitare. Il est du reste probable que ces deux instruments ~~[illegible]~~ ~~se~~ sont ~~que~~ des transformations de l'antique pandoura. Nous compléterons ce chapitre, par une revue des instruments exotiques ~~en~~ dans l'antiquité grecque, ~~la semaine prochaine.~~

autre

un autre jour.

Fernand Chaix

Instruments de musique exotiques au Musée National.

à examiner qques

En m'engageant à parler des instruments de musique reproduits sur les trésors d'art, et des fragments d'instruments authentiques conservés au Musée national, j'entrepenais une tâche complexe. En effet, les sources offertes à notre admiration et à nos recherches dépassent cent fois ce qui peut s'écrire en quelques lignes. Bornons-nous à ne trouver ici que de simples impressions et non une étude qui mériterait d'être approfondie.

Je continue à croire, ainsi que je le disais la semaine dernière, qu'en luttant contre l'invasion d'instruments de musique exotiques, la Grèce antique s'efforçait de garder intact le sentiment national. Le sentiment conservateur des Grecs du continent est certain. Un passage de la "Politique" d'Aristote prouve combien l'élite de la société repoussait l'emploi d'instruments exotiques, spécialement au Ve siècle av. J.C., après les guerres médiques. Les reproductions d'instruments anciens à cordes, du musée n'offrent guère que des lyres à sept cordes, quoique l'usage d'instruments semblables, importés d'Asie, plus riches et agrémentés d'un plus grand nombre de cordes aient été d'un usage courant dans le pays. On sait que le nombre sept était entouré d'une véritable vénération dans les cultes antiques. La lyre à sept cordes est celle qu'on voit entre les mains d'Orphée, de Dionysos, d'Apollon, des bacchantes, des satyres, des muses. Exceptionnellement on voit parfois Apollon tenant une cithare, en sa qualité de chef des citharèdes. Mais la cithare était d'origine asiatique et, malgré son emploi dans les agones, elle était moins répandue que la lyre. Le progrès consistant à ajouter à la lyre, une huitième corde, puis une neuvième, dixième, onzième et douzième corde paraissent aux écrivains contemporains de ces innovations-Platon, Aristote-des signes de relâchement du caractère national. Très curieux, sous ce rapport, sont les découvertes de l'Ecole allemande, à Menidi, dans une tombe à coupole, en 1879. Au milieu de quantité d'objets, gisaient des fragments de lyres d'ivoire qu'on a tenté de reconstituer avec du plâtre et qui sont placées dans la première salle mycénienne du musée. L'attrait de ces instruments réside dans la belle décoration en relief, malheureusement bien abîmée, des montants et de la base. Le cadre étroit, aménagé pour recevoir les cordes et la large base feraient supposer qu'il s'agit de pièces décoratives, placées dans la tombe et non pas de lyres dont on jouait réellement. Ce serait les seuls spécimens de lyres parvenus jusqu'à nous et qu'on doit alors placer à côté de la seule cithare authentique du British-Museum de Londres.

Par contre, les auteurs anciens parlent de quantité d'autres instruments à cordes, connus des Grecs, barymiton, psaltérion, trigone, pectis ou magadis, sambuque, lyre phénicienne, spadix, épigone à quarante cordes, etc. etc. De tous ces instruments, je n'ai vu, dans une vitrine des antiquités prémycéniennes provenant des objets trouvés dans les Cyclades, qu'une petite statuette fort curieuse, connue par les historiens sous le nom de "harpe de Kéros" et qui remonterait à 3000 ans avant l'ère chrétienne. L'instrumentiste assis, joue d'une harpe qui offre ce trait fort rare, d'avoir trois côtés raccordés, formant un cadre fermé. L'instrument est évidemment antérieur à l'hellénisme et sans doute, d'inspiration assyro-chaldéenne. L'usage d'instruments à cordes rappelant la harpe, n'était pas étranger en Grèce. La magadis à vingt cordes, dont parlent Anacréon et Sappho, s'harmonisait admirablement avec les goûts asiatiques de la cour de Samos. Celle que les Grecs appelait la dixième muse, Sappho, figure au musée, sur un très beau vase à figures rouges, d'une finesse inouïe, où l'on peut même relever le texte poétique qu'elle tient entre les mains: "Dieux! je vais commencer de nouveaux chants ailés...", tandis qu'une des trois jeunes filles qui l'entourent, pince de la lyre, véritable lyre à sept cordes, rappelant la lyre d'Hermès et non la lyre en forme de cithare si souvent représentée sur les monuments du musée. Quantité de scènes diverses, bacchanales, cérémonies nuptiales, épisodes musicaux, offrent à nos yeux des reproductions d'instruments où la lyre et la flûte prédominent.

Ce que les anciens appellaient du nom générique d'auloi ne correspondait pas à la flûte des orchestres modernes, mais plutôt à un instrument à

anche, du type hautbois, clarinette ou basson. L'anche est construite de préférence en roseau, c'est une languette que l'instrumentiste tient entre les lèvres et qui, par ses battements contre la paroi de l'instrument, brise en battements réguliers le souffle de l'exécutant. La flûte actuelle n'a pas d'anche, c'est un instrument à bouche, qui se joue donc directement par la pression des lèvres. On doute que les Grecs aient connu ce genre d'instrument quoique le musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles possède quatre flûtes gréco-romaines, rappelant nos flûtes modernes et que le British-Museum en ait une provenant d'une tombe vidée entre Athènes et Eleusis, par lord Elgin, au siècle dernier.

Précisément, dans la salle des bronzes du Musée national, à côté de sistres authentiques, se trouvent les débris de quelques instruments à vent, des auloi, en trop mauvais état pour nous apprendre quoi que ce soit de nouveau sur la pratique instrumentale des anciens. Plus intéressant, à côté de la "harpe de Kéros" dont il est question plus haut, la petite statuette du joueur de flûte double. Le terme habituellement employé de flûte double, semble viser un seul instrument à deux tuyaux alors qu'il s'agissait réellement de deux flûtes ayant chacune leur embouchure et leur anche. Lorsque les auloi avaient le même diapason, on les disait égaux, et inégaux lorsque les tuyaux étaient de dimension différente. On croit généralement qu'un des auloi jouait la mélodie, l'autre se contentant de donner une simple tenue, à moins de redoubler la mélodie à l'octave. Les textes anciens ne nous renseignent vaguement à ce sujet. La famille des auloi comprenait de nombreux représentants de plus ou moins d'étendue. Une innovation venue d'Asie, mêlait le son de deux instruments, soit par deux espèces d'auloi, soit en faisant entendre un aulos et une cithare. Ce fut l'origine du mot synaulie qui désigne de nos jours une manifestation artistique comprenant n'importe quel nombre d'exécutants.

Lorsque j'aurai signalé les sistres, les tambourins, les cymbales, les crotales et aussi l'usage de la trompette et d'une sorte de cor qui était plûtôt une "corne à bouquin", on pourra se rendre compte de l'extraordinaire activité musicale des Anciens.

de nos jours,

en grec,

Franz Choisy

* * *

*
* *

Le"Cinquième concert populaire"donné par l'orchestre symphonique,nous fait faire connaissance d'une jeune pianiste grecque,Melle Efy Tsolakis fixée à Paris.Melle Tsolakis avait choisi le concerto en mi bémol,op.73 de Beethoven et jouait pour la première fois avec orchestre.Lorsqu'on sait dans quelles conditions se fait l'unique répétition d'ensemble,dans la salle de l'Odéon d'Athènes,les musiciens étant dans la salle,tandis que le soliste est sur l'estrade et que le chef d'orchestre lui tourne le dos,on ne peut que féliciter la jeune virtuose d'être arrivée saine et sauve à la fin de l'épreuve.Au moment où ces lignes paraîtront,Melle Tsolakis aura donné également un récital,sous le haut patronage de Mme Rascano.Lorsque le temps aura mûri un talent fait de distinction et de finesse,Melle Tsolakis pourra cetainement compter sur de beaux succès.Avant de travailler avec de grands maîtres,à Paris,Melle Tsolakis fut l'élève de sa mère,Mme Anetta Tsolakis-Razy,admirable pédagogue,établie depuis de longues années à Volo,dont elle a su développer le goût musical de la façon la plus remarquable.

dans un brouhaha sonore où l'on distingue avec peine ce que l'on joue,

Le concert avait débuté par la symphonie en ré de C.Franck et la Rapsodie norwégienne de Lalo,connue auparavant sous le nom de Fantaisie norwégienne,pour violon et orchestre.M. Boustinduy qu'on n'avait pas vu depuis longtemps à la tête de l'orchestre,ne paraissait pas avoir eu un nombre de répétitions suffisantes,car à l'impression molle de l'interprétation,s'ajoutait un manque d'accord entre les instruments à vent,par trop accentué.Je n'ai pas entendu l'Ouverture du Tannhaüser de Wagner,qui terminait un concert beaucoup trop long.

LA MUSIQUE AU MUSEE NATIONAL.

Faut-il s'étonner du peu d'Athéniens qui rendent visite au Musée national et que l'on compare volontiers aux Parisiens ignorant les trésors du Louvre? Pourtant ce sanctuaire unique au monde peut satisfaire les goûts les plus divers par la multiplicité de ses merveilles. Hommes de science aussi bien qu'artistes, trouveront là de quoi enrichir leurs connaissances et leur esprit. Je ne sais si les écoles conduisent leurs élèves faire au milieu de tant de richesses, une leçon vivante, mais il est certain qu'aucun conservatoire de la ville ne songe à promener ses jeunes musiciens dans ces salles où les muses, quittant avec Apollon le Parnasse, se sont donné rendez-vous.

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

Cette brève nomenclature soulève le problème des instruments vraiment grecs et des influences égyptiennes ou asiatiques. En premier lieu existe-t-il un instrument inventé en Grèce, une création qui ne doit rien à ses voisins de l'est ou du sud? - Pour peu qu'on ait examiné les reproductions d'instruments et les scènes artistiques de l'Ancien et du Nouvel-empire Égyptien, ainsi que chez les Assyriens, les Syriens-Chaldéens, les Hittites, on ne peut qu'éprouver une certaine hésitation à se montrer catégorique et déclarer que tels instruments sont purement asiatiques, égyptiens ou grecs. Que la lyre ait été l'instrument de prédilection des Hellènes, déja avant les guerres médiques du Ve siècle av. J.C., qu'il fut l'emblème d'Apollon et d'Orphée, que la légende en attribue la découverte à Hermès, cela l'histoire nous l'a appris et nous savons la faveur qui entoura cet instrument à cordes. De même, nous connaissons le rôle prépondérant tenu par l'aulos antique, nom générique qui comprend aussi bien les instruments à anche, dont sont pourvus nos hautbois et clarinettes d'aujourd'hui, que ceux sans anche, comme nos flûtes modernes. Les premiers seraient les vrais auloi, les autres des syringes. Si l'on déduit le fait que les auloi furent importés d'Asie en Grèce, le seul instrument authentiquement national, serait la lyre.

Les représentations de lyres que j'ai eu l'occasion d'examiner au musée national, sont celles de la lyre à sept cordes, même à des époques où les instruments asiatiques à multiples cordes avaient déja pénétré dans le pays. Il y avait certainement, dans l'esprit conservateur des Grecs, une volonté caractéristique à conserver intact un élément purement national. Mais à côté des instruments nationaux, que d'autres dont il y aurait lieu de parler. Précisément, dans la troisième salle du musée, celle où l'on admire le bel Hermès d'Andros, se trouvent trois bas-reliefs découverts à Mantinée par M. Fougère, instructifs au plus haut point pour les musiciens. On pourrait appeler cet ensemble, le combat artistique de Marsyas et d'Apollon. Selon la légende, Marsyas, satyre, paysan ou compagnon de Cybèle suivant la tradition qu'on empruntera, aurait importé la flûte, de Phrygie en Grèce et aurait tenter de l'opposer à la lyre nationale. Ayant défié Apollon en un tournoi musical, le dieu aurait eu raison de son rival, la lyre l'aurait emporté sur la flûte, et Marsyas, attaché à un pin, fut écorché vif. Le monument du musée nous montre Apollon assis, sa lyre à la main, écoutant Marsyas soufflant dans sa flûte double. Entre eux, l'esclave tient un couteau prêt à punir l'audacieux concurrent d'Apollon. Plus loin, des muses-sans doute les juges du tournoi-prennent part à l'action, en récitant des vers ou en pinçant d'un instrument à cordes. On pouvait voir jadis, sur l'Acropole d'Athènes, comme aussi à Delphes et plus tard à Rome, des oeuvres inspirées de cette lutte entre la tradition grecque et l'invasion étrangère, personnifiée par Marsyas et Apollon.

Sur un de ces bas-reliefs, une des muses joue d'un instrument qu'on ne voit qu'exceptionnellement figurer sur des monuments de l'antiquité, et a été attribués à Praxitèle, remontent par conséquent au IVe siècle avant l'ère chrétienne. Il s'agit évidemment d'un instrument à cordes,

en Grèce.

de la lyre et des auloi adoptés comme

Les bas-reliefs de Marsyas, ayant

grammes,le nom de compositeurs modernes.Il suffira de citer Miguel Llobet,surnommé le "Casals de la guitare",d'une quinzaine d'année plus âgé que Segovia né en 1894,et qui,par son prodigieux éclectisme,sut attirer sur la guitare,l'attention de maîtres modernes,tels que Vincent d'Indy, Ravel,Debussy et de Falla.Segovia résume tout ce passé en y ajoutant une nouvelle émotion produite par une nouvelle sensibilité.

L'histoire de la guitare ne s'arrête pourtant pas exclusivement à l'Espagne.Déja Monteverdi,dans l'orchestre de son opéra Orféo,usait de deux guitares,comme le firent ensuite,Rossini,Grétry et Weber.Un des virtuoses guitaristes le plus étonnant,Paganini,écrivit une série de compositions pour cet instrument,d'un intérêt plus technique que réellement musical.Berlioz avait la passion de la guitare et tous les musiciens s'accordent à trouver à la guitare des moyens expressifs qu'ignorait le clavecin.C'est bien là,ce qui a fait le succès de Segovia,en conférant à son instrument,non plus un rôle de simple accompagnement pour le chant ou la mandoline,mais un caractère artistique qui ne paraissait réservé qu' à d'autres triomphateurs de l'estrade.Segovia est aujourd'hui, l'égal des plus grands maîtres de l'archet,du clavier et du larynx.

Franck Choisy

SEGOVIA ET LA GUITARE.

Le passage du célèbre guitariste espagnol Andrés Segovia en Grèce, peut avoir une heureuse influence sur l'avenir de la guitare dans un pays où les amateurs de cet instrument à cordes pincées sont légions. Alors qu'une littérature de second ordre semble prédominer dans les programmes de concert qu'on entend, p.ex., à Athènes, Segovia, comme le font aussi d'autres guitaristes espagnols, démontre clairement, que son instrument peut atteindres les sommets du grand art. Je me souviens d'un officier grec qui a la passion de la guitare et qui me faisait entendre des compositions d'une extraordinaire virtuosité, mais d'une pauvreté musicale navrante. Comme je lui faisais remarquer qu'il était regrettable de voir son talent très réel se limiter à des tours de force plus amusants qu'artistiques, il me répondit, entre deux verres de résiné, que s'il jouait du Bach, plus personne ne voudrait l'entendre. Je ne suis pas sûr qu'il ait raison, quoiqu'on puisse comprendre qu'un amateur qui a du succès, s'en tienne au genre qui fait sa renommée.

Segovia joue du Bach, de l'Albeniz, toute une littérature classique et moderne qui peut ouvrir des horizons nouveaux aux fidèles de la guitare. Il n'y a pas bien longtemps, Segovia donnait au théatre de Genève-il s'est fixé dans cette ville avec sa famille-un concert devant douze cents personnes, seul sur une scène où il paraissait perdu, mais où, dès les premiers accords de sa guitare, il remplissait le vaste vaisseau d'une harmonie qui tenait le public suspendu à ses doigts magiques.

Au moment où paraîtront ces lignes, Segovia se fera entendre au théatre Olympia, dans un premier concert et il ne sera pas d'un petit intérêt de suivre la réaction que son jeu et son répertoire exercera sur ses auditeurs. Le succès universel de Segovia s'explique, non pas uniquement par sa virtuosité transcendante-d'autres guitaristes l'égalent sous ce rapport-mais par des dons personnels qui viennent d'une âme d'artiste. On sait que la guitare est l'instrument national espagnol par excellence, mais on connait moins l'origine de l'instrument, pour la bonne raison que les musicologues ne sont pas d'accord à ce sujet. La question mérite quelques réflexions.

Selon les uns, la guitare serait un dérivé du luth, selon d'autres, elle ne serait qu'une cithare transformée. Evidemment, le mot guitare ressemble davantage à cithare qu'à luth, mais l'étymologie n'a pas toujours raison, car des instruments à dos bombé comme le luth, existaient dès la plus haute antiquité, comme existaient également des instruments à dos plat, ressemblant à la guitare. Cela prouve une chose, à défaut de précision sur l'origine de la guitare, c'est que ces instruments, transformés ou non, ont une source commune, l'orient, voire l'extrême orient. En Espagne, la guitare connut des vicissitudes diverses et la brillante école actuelle remonte principalement au début du siècle dernier, lorsque Ferdinand Sor, dans ses tournées à l'étranger, rendit à la guitare, un prestige qu'elle semblait avoir perdu. Le nom de cet éminent virtuose, décédé à Paris en 1839 est aussi célèbre dans les annales de la guitare que celui de François Tarrega. Toute l'existence de Tarrega fut concentrée sur son instrument de prédilection qu'il mit au service de l'oeuvre de Bach et des grands classiques allemands. Ici se place cette question des transcriptions dont j'ai plusieurs fois dit beaucoup de mal. En effet, il y a transcriptions et transcriptions. Une pièce d'orgue de Bach ou la fameuse chaconne pour violon sans accompagnement transcrite au piano par Busoni, gagne naturellement en ampleur mais pas en qualité, en émotion si l'on préfère. La "Suite" pour clavecin de Couperin, entendue dernièrement à l'un des concerts symphoniques, transformée en oeuvre d'orchestre par Strauss, a beau être un brillant pastiche, cela ne vaut pas le charme intime du clavecin. Il est par contre certain, que certaines oeuvres d'Albeniz et de Granados, foncièrement espagnoles-et je pense que Segovia en jouera quelques unes-sonnent presque mieux à la guitare qu'au piano. En somme, la querelle, si querelle il y a, se résume en bonnes et en mauvaises transcriptions. Affaire de tact et de goût, peut-être aussi de sentiment personnel sur lequel on pourra discuter à perte de vue.

Tarrega, qui mourut à Barcelone en 1909, eut toute une lignée de successeurs qui, tout en pratiquant la musique classique, ajoutèrent à leurs pro-