

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

PORTRAITS

M. Alfred BRUNEAU

MM. WINDERSTEIN, Serge LIAPOUNOW, Ricardo VINES, J.-H. ZIMMERMANN
(Avant le Festival Balakirew, à Leipzig)

M. Fernand de LÉRY

<i>De la Musique d'Amateurs.....</i>	GASTON CARRAUD.
<i>La Critique Musicale en Angleterre</i>	M. CALVOCORESSI.
<i>Les Premières : Naïs Micoulin au théâtre de Monte-Carlo.....</i>	ALFRED MORTIER.
<i>La Musique russe en Allemagne.....</i>	M. CALVOCORESSI.
<i>Les Grands Concerts.....</i>	{ JEAN D'UDINE. PAUL LOCARD.
<i>La Quinzaine musicale : Schola Cantorum, Société J.-S. Bach, Nouveaux Concerts Populaires, Concerts Séchiari, Société Nationale, Quatuor Parent, Cercle Musical, Euterpeia, Concerts de la Salle Erard, Concerts de la Salle Pleyel.</i>	
<i>Concerts divers.</i>	
<i>Le mouvement musical en province et à l'étranger :</i>	
<i>Lettre de Munich</i>	E. DE STÖCKLIN.
<i>Correspondances de : Cherbourg, Lisbonne.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Nouveautés musicales reçues.</i>	

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les Lundi, Mercredi et Vendredi, de 10 heures à midi.

De la musique d'Amateur

Au temps jadis, l'amateur était un homme fort sérieux, de goût rassis, de bonne éducation : une sorte particulière de musique, la musique de chambre, s'était créée à son usage. Avec conscience, et souvent avec passion, il était vraiment l'homme qui *aime*, et il était l'homme qui *sert*. En s'adonnant à une forme restreinte de l'art, il aidait au développement de l'art tout entier.

Aujourd'hui, la musique de chambre est devenue publique — ce qui pourrait bien

lui profiter moins qu'on ne pense — et l'amateur s'est emparé de toutes les formes de la musique.

Le dilettante des « Italiens » avait commencé de tout gâter. Le serviteur dévoué, parfois naïf, du beau devint l'esclave versatile et un peu niais de la mode. Heureusement, il peut rencontrer de bonnes modes : Wagner et Debussy, Gluck et Beethoven lui ont dû beaucoup, ces derniers temps, pour notre plus grand bien.

Mais il peut être dangereux, car il a la manie d'aller à l'excès ; et quand il se mêle d'opérer lui-même, compositeur ou interprète, un sens nettement péjoratif s'attache au nom d'amateur.

Nettement péjoratif ; assez vague, cependant. Et qu'est-ce donc qui distingue l'amateur, et de qui le doit-on distinguer ?

Selon les dictionnaires, l'amateur est « celui qui aime, et cultive pour son plaisir un art » ; c'est « le contraire du musicien de profession » ; il se livre « à l'exercice superficiel, peu consciencieux de l'art..... Est amateur, celui qui n'a rien appris à fond. »

Mais conçoit-on ce que pourrait être un homme qui cultiverait un art sans y prendre quelque plaisir — prenons le mot au sens élevé ?

Mais où commence le musicien de profession ?

Mais n'existe ou n'a-t-il pas existé des artistes réputés pour grands, dont l'instruction présentait des lacunes, ou qu'on ne peut citer comme modèles de conscience ?

Des esprits simplistes diront que l'amateur est un monsieur, riche, bien né, bien mis, bien élevé ; le musicien professionnel, un crève-de-faim et un voyou. D'autres, que le second se fait payer sa musique, et le premier paye pour la sienne. D'autres encore, qu'il faut, pour être un vrai musicien, rien savoir, hors la musique, et que quiconque a appris en sus seulement à lire et à écrire, ne peut être que vil amateur. Tous ces gens-là connaissent bien peu la vie.

Prenons les compositeurs du passé ; prenons ceux du présent, et les plus glorieux, et ceux qu'on est le plus assuré de ne jamais voir traiter d'amateurs. Tel est issu du plus bas peuple, et tel a particule et titre. Tel est de souche artiste, et tel a des antécédents bourgeois, ou amorphes. Tel a subi l'éducation spécialement abrutissante de l'enfant-prodige, et tel a reçu les directions les plus opposées. Tel sort d'un Conservatoire, et tel a appris l'existence de la musique on ne sait où, ni quand, ni comment. Tel est né dans l'aisance, et tel est mort de faméliques courses au cachet. Tel s'est fait de sa musique un gagne-pain, et tel, un luxe ; tel y a mis son argent, comme dans une affaire. Tel est un sauvage, tel un homme du monde ; tel un pontife, tel un plaisantin ; tel un sangulin, tel un neurasthénique.....

Qu'est-ce que le nom, la condition ou la fortune d'un homme, sa façon de vivre, ses manières, ses profits peuvent faire à la valeur de son œuvre ? Plutôt que l'amateur, considérons la musique d'amateur, pour y chercher des traits à définir.

*
*
*

Nous apercevrons tout de suite que ce n'est même pas l'absence du « métier », ni la science incomplète, ni le style impur, ni la composition malhabile qui caractérisent la musique d'amateur — car on trouve de tout cela chez des artistes à bon droit illustres, — mais une certaine faiblesse de l'idée.

Ce que j'entends par l'idée, en musique, n'est pas seulement l'agrégat successif de notes qu'on appelle : mélodie. Les notes, d'ailleurs, n'ont pas une valeur en soi. Elles prennent leur valeur de leur place dans le mode, dans l'harmonie, et dans le rythme. Et le motif, cellule primitive de toute composition, qui peut être une mélodie,

ou une harmonie, ou un rythme, ou une combinaison de deux de ces éléments, ou de tous les trois ensemble, le motif même ne contient pas toujours essentiellement l'idée. Les motifs sont de petits danseurs merveilleux, dont le musicien règle les évolutions joyeuses, mélancoliques, tendres, majestueuses, terribles, en les éclairant de mille feux aux tons changeants. Lumière, ombre, mouvement : là, bien souvent, est toute l'idée, sans quoi les pantins resteraient inertes et ternes.

Et l'idée véritable réside encore plus profondément, dans ce que signifie la musique. Car un jeu de sons qui n'exprime rien n'est pas la complète musique : c'est un corps ravissant, paresseux ou impropre à cette vibration suprême, qui constitue l'âme.

* *

Hegel dit que l'artiste résonne au choc de la réalité.

Il est encore un miroir de pensées, de sentiments ou de sensations. Son œuvre vaut d'abord par la qualité personnelle de l'image qui s'est formée en lui : ensuite par sa capacité à nous en restituer le reflet.

Il ne suffit pas qu'il imagine à cet effet une agréable, même une belle combinaison de notes. Cette combinaison peut être entendue de mille façons qui seront étrangères à la pensée qui l'a inspirée, si elle n'est présentée et traitée de manière que nous l'entendions tous dans le même sens que le compositeur l'a entendue. Il a reçu du monde une impression, ou des mouvements de son âme ; il la réfléchit sur nous, non comme il l'a reçue, mais comme il l'a réfractée ; il doit posséder cette puissance, de nous imposer son angle de réfraction, et que l'image se reforme en nous semblable à ce qu'elle fut en lui.

Il me paraît que l'amateur est celui chez qui l'image se forme molle, imprécise, falote, ou se mesure d'elle-même à quelque poncif. A moins que, par une conception imparfaite des rapports entre le moyen d'expression et la chose à exprimer ; par un défaut d'audace, de volonté, de confiance en soi ; ou encore par une indolence à l'effort d'égaliser son action à son rêve, ou par respect humain, il échoue à réaliser une pensée peut-être intéressante. La faculté supérieure et originale lui manque, de sentir ou d'exprimer : il sent, et il exprime, mais avec cette « mollesse de cervelle » à la pensée d'autrui, dont parlent les Goncourt.

De même, c'est bien le plus souvent l'insignifiance du sentiment qui nous fera parler, jusque chez un professionnel, d'exécution d'amateur. Ce peut être aussi, avec les meilleures intentions du monde, et quelquefois la meilleure voix, ou les meilleurs doigts, et une technique suffisante, ce peut être une impuissance à nous faire partager un sentiment pas du tout faible ni vulgaire de la musique qu'il interprète. Un rien, difficile à préciser, et dont il est le dernier à se rendre compte, un rien de timide, ou de forcé, le jette à côté de la vérité, ôte à son interprétation le caractère achevé, définitif et nécessaire de l'œuvre d'art, et nous soustrait à son autorité.

Beaucoup d'hommes souffrent ainsi d'un désaccord entre les dispositions spéciales de la sensibilité qui font l'artiste, et les qualités ou les forces de l'intellect et du caractère. Natures incomplètes, il leur est permis encore d'être des artistes, si le pouvoir mystérieux de l'imagination vient équilibrer la balance de leurs facultés. Autrement, ils restent condamnés à l'amateurisme, aussi bien celui qui, possédant des conceptions personnelles, parvient mal à les extérioriser, que celui dont le labeur adroit et tenace ne développe qu'un néant retentissant.

Du premier nous ne savons rien, pas plus que d'aucun homme qui n'est qu'un homme. Il est incommunicable. Il est incapable du douloureux effort de s'individualiser à l'excès par l'orgueil de soi-même, et d'émettre des énergies vivantes, ainsi que font, dit-on, les atomes au cours de leur évolution. Il a de l'art un sentiment dont il

embellit sa vie, mais il n'en est pas assez fortement possédé pour la lui donner toute, ni toute sa pensée.

Du second, nous savons trop qu'il n'est rien. Il construit des œuvres qui ont l'apparence de la solidité, qui ont même de la séduction, qui plaisent ou qui frappent par leur aspect : vous ne sauriez qu'y reprendre. Mais la maison est vide, ou louée en garni ; tout au plus y rencontrez-vous un concierge.

* *

Ainsi, ce n'est pas au professionnel, malaisément délimitable, qu'il faudrait opposer l'amateur, mais bien à l'artiste, qui a du monde une conception personnelle, et qui sait l'exprimer en beauté ; mais au poète, qui crée des êtres viables.

Ce n'est pas à celui qui n'a reçu qu'une éducation spéciale, car nous sommes de plus en plus portés à exiger de l'artiste complet une culture générale.

D'ailleurs, il y aurait tout une classe de professionnels à différencier des artistes, et les plus sûrement professionnels, et qui n'en sont pas moins une manière d'amateurs, car on ne peut dire qu'ils se donnent à l'art tout entiers ; ce sont ceux qui obéissent à l'appât du gain dans l'exercice même de leur divine fonction. Qu'on retire de son œuvre un gain, rien de plus légitime. Mais il convient de n'y penser qu'après que l'œuvre est faite, et de ne point contaminer son inspiration du hideux désir de plaire. Beethoven, sans doute, écrivait souvent sous la pression immédiate du besoin. Mais il faisait alors la *Sonate op. 106* : on n'y saurait voir beaucoup de concessions au goût du public ou des éditeurs.

* *

Je m'aperçois, avec horreur, que rien de ce que j'ai dit ici ne s'applique réellement aux amateurs, et que je vais tout droit à l'appliquer à certains artistes, universellement tenus pour tels, et que je n'ai tout le temps pensé qu'à eux.

Il se peut qu'un musicien-amateur soit une chose indéfinissable : je sais bien ce que c'est. Et il vous est tout à fait indifférent que je ne le définisse point, car vous le savez aussi.

Mais on moleste quelquefois de ce mot de véritables artistes, qui ne sont pas impeccables. Et on donne facilement, pour peu qu'ils aient su se pousser, de l'artiste à d'habiles amateurs.

N'avez-vous jamais entendu qualifier d'amateurs, par quelque cuistre ou par quelque petit jeune homme, Berlioz, Liszt, ou Chopin ? Et il est vrai que leurs ouvrages souffrent d'inégalités flagrantes. Il est vrai que le premier eut plus d'instruction littéraire que musicale, que son écriture est pénible et raboteuse, que ce qu'il a désiré de faire est quelquefois plus admirable que ce qu'il a accompli ; il est vrai que le second a gâché quelque chose de son génie par la vicieuse habitude de l'improvisation et de la virtuosité ; il est vrai que le troisième aimait trop aller dans le monde, et jouer « pour les dames ». Mais chez tous trois la force et l'originalité de la pensée sont telles, non seulement qu'on peut les ranger parmi les plus grands artistes, mais qu'il faut encore reconnaître que la musique a reçu d'eux d'essentielles impulsions.

Autorisez moi donc, pour un instant, à pousser le paradoxe jusqu'au point de traiter un peu d'amateurs Mendelssohn, ou M. Saint-Saëns.

Paradoxe, certainement, car ce sont des exemples d'un art accompli (je dis avec intention : art, non pas seulement science ou métier).

Mais pour sortir du domaine de l'abstraction, et ne blesser personne, il me faut choisir des sujets au-dessus du blasphème.

..

Vous êtes-vous demandé pourquoi vous preniez autant d'ennui à entendre *Paulus*, *Elias* ou la *Reformations-Symphony*, que vous procuraient d'agrément le *Songe d'une nuit d'été*, *Fingal*, *Mélusine*, les symphonies *Italienne* ou *Ecossaise* ? La perfection technique de tous ces ouvrages est sensiblement égale ; et l'aimable personnalité de Mendelssohn y paraît avec la même limpidité, les mêmes dons d'imagination musicale.

Dans un cas, cette personnalité demeure trop au-dessous de ses projets. Elle n'a de l'histoire des religions qu'une conception assez fade, et l'exprime en des œuvres sans caractère, toutes remplies d'incontestables beautés sonores, qui nous accablent cependant de l'ennui qu'engendrent le vide et la débilité.

D'autres œuvres de Mendelssohn nous satisfont, au contraire — sans nous toucher encore bien profondément — parce qu'elles sont égales au sentiment de la nature et de la vie qui fut leur premier mobile. Si vous comparez ce sentiment avec celui de quelque artiste plus viril — mettez en regard, pour voir, le finale de la *Symphonie italienne* et le *Carnaval romain* du tumultueux Berlioz — vous lui trouverez bien quelque chose d'amateur. Ce sont les impressions de voyage, la petite émotion, d'un touriste élégant et rapide : d'esprit fin, d'ailleurs, et cultivé. Mais ce sentiment est vif, il est personnel, il est vrai, et il remplit les pièces qu'il a inspirées. Devant ce sentiment amateur, Mendelssohn est artiste : il était amateur devant le sentiment grandiose qu'il fallait, pour donner le relief et la vie aux immenses drames de la foi.

..

Un caractère différent, qui dans l'œuvre de M. Saint-Saëns n'est point particulier à une catégorie ; un caractère permanent, qui n'en disparaît que momentanément et l'on dirait par hasard, ne résulte pas de l'accommodation inexacte de certaines idées à certains sujets : il est attaché à la nature même de ces idées.

Je ne crois pas qu'il existe un ouvrage de M. Saint-Saëns qui ne semble parfaitement approprié à son sujet et à son objet ; conçu avec la plus lucide intelligence ; exécuté par la main la plus aisée et la plus sûre ; animé du sens quasi-infaillible de l'eurythmie et de l'euphonie ; pas un, qui ne témoigne des plus brillantes facultés du musicien.

D'où vient que tout cela, qui est plein de goût, de justesse, de richesse, de logique, souvent de charme et de beauté, laisse tout au fond une impression de sécheresse et de frigidité, une impression de pas vrai, de pas « pour de bon » ? C'est toujours l'accent juste : ce n'est presque jamais l'accent unique, qui convainc dès l'abord de sa nécessité. Est-ce que ce musicien admirable et singulier, dont le progrès sur lui-même a été de *Samson et Dalila* à l'*Ancêtre*, ne serait pas du tout pénétré des pensées qu'il exprime ? Est-ce volontairement qu'il ne considère les choses qu'à la surface, pour s'en divertir plus qu'il ne s'en émeut ? Ou bien est-ce qu'il n'en a qu'une conception médiocre, un sentiment convenu, une vision rapetissée ? Il serait assurément monstrueux de dire que la musique de M. Saint-Saëns est de la musique d'amateur. L'est-il autant, de trouver quelque chose de l'esprit amateur dans cet œuvre si nombreux, qui mêle tous les genres et tous les styles ; où le talent éclate partout, avec l'esprit, et la conscience ferme et constante par intermittences seulement ?

..

Il y a des choses qu'on explique mal, parce qu'on les sent, plutôt qu'on ne les comprend.

J'ai senti très vivement, un soir de cet hiver, en écoutant le *Rouet d'Omphale* joué — et fort bien — par une trentaine de musiciens, dans une de ces réductions de

concerts qui sont si fort à la mode en ce moment, comme cette musique y était à sa place. Dans ce cadre d'intimité mondaine et de superficielle attention, un poème symphonique de Liszt eût été mal à l'aise, et se fût rendu désagréable. La supériorité des poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns sur ceux de Liszt, au point de vue de la facture, est certaine. Mais les poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns sont à la géniale invention du pianiste hongrois, ce que les bronzes de Barbedienne sont à la statuaire : une adaptation très soignée des grandeurs de la musique aux appartements de notre pensée bourgeoise. Il y a pourtant — il y a eu, surtout — des gens pour prétendre que Liszt ne fut rien, qu'un magnifique cabotin du clavier.

Vous souvenez-vous des *Barbares* de M. Saint-Saëns ? Pas très bien. Vous vous souvenez certainement mieux de ceux de *Salammô*. Ils parlaient un langage beaucoup moins châtié, leurs discours et leurs gestes s'ordonnaient assez mal. Ils vivaient : et c'était assez. Cependant, combien de musiciens affectent de considérer M. Reyer comme un amateur ! Et il en a vraiment bien des traits : il a appris la musique tard et mal, avec une dame, et de sa famille ; il a produit peu, et rien qu'à son heure ; et c'est un délicieux journaliste : il écrit beaucoup mieux en prose qu'en musique.

Mais sa musique a des éclairs, qui ont ressuscité quelques fantômes de la légende ou de la littérature ; par sa musique, nous connaissons une âme, un corps, une personnalité à cette *Salammô* dont Flaubert avait tissé le prodigieux vêtement ; et si sa musique n'existait pas, il manquerait une nuance à la poésie des sons.

*
* *

Les faiblesses de l'amateur se laissent plus vivement sentir dans la composition musicale que dans toute autre forme de l'art, parce que c'est la seule création véritable de l'homme. C'est la seule chose qu'il ait faite avec rien, la seule qu'il ait trouvée toute entière en lui — je vous en prie, ne parlons pas de musique imitative ! — alors que les autres arts ne sont trop souvent qu'un puéril effort de l'homme pour s'égaliser à la nature. Son langage même est né d'un besoin si impérieux, qu'on doit le tenir pour un produit naturel du jeu de ses organes, où sa volonté n'est intervenue que pour perfectionner. Mais sa volonté a créé la musique. Et la musique se comporte, une fois détachée de son créateur, absolument comme toute créature vivante. Ses rapports avec les générations successives qui l'écoutent se modifient d'une telle manière, que les œuvres musicales évoluent en réalité comme des êtres. Elles ont leur jeunesse, leur maturité, leur déclin. Telle œuvre qui est tout de suite comprise, tout de suite aimée, possède le charme de l'adolescence, une fraîcheur qui peut se faner vite : la beauté du diable. On la délaisse. Telle autre vaut par des qualités intimes, qu'on ne connaît qu'à l'user, et qui attachent davantage.

Celle-ci a une enfance hargneuse, souffreteuse, incomprise, prend de la force peu à peu. Celle-là débute avec l'allure de la vigueur et de la santé, puis languit. Il y en a qui ont un âge ingrat, des maladies, de longues léthargies, dont elles se réveillent toutes neuves.

L'une attendra patiemment, pour que sa beauté soit révélée, d'atteindre l'âge de son esprit déjà mûr. L'autre apparaît subitement cacochyme sous son fard.

Elles ne meurent pas toutes.

Mais pour qu'elles vivent, seulement un peu, il leur faut une particulière vigueur de constitution. Les amateurs, ce sont ceux qui ne peuvent mettre au monde que des enfants mort-nés. Ce sont ces musiciens pas nécessaires, qu'on pourrait supprimer de l'histoire de l'art sans qu'il y parût, sans qu'un anneau manquât à la chaîne : ceux qui n'ont pas su découvrir une forme nouvelle, ni même indiquer

la possibilité d'une nouvelle voie, d'une émotion inconnue, rien que d'un frisson inédit.

Pas nécessaires : pas tout à fait inutiles, cependant. L'honorable effort de ces producteurs secondaires a une influence. Ils entretiennent, prolongent, ramènent quelquefois certaines idées. Sur les pas des initiateurs, ils peuvent appuyer les grands mouvements d'où sortent les grandes œuvres.....

Ils leur obstruent assez souvent le chemin.

Gaston CARRAUD.

La Critique musicale en Angleterre

A Monsieur Charles Malherbe.

N s'occupe énormément de musique et de questions musicales en Angleterre. Tout le monde le sait ici, de façon plus ou moins vague, pour avoir lu l'annonce de retentissants festivals, ou les listes interminables de concerts qui se donnent à Londres ou à Manchester. Mais ce que l'on ne connaît guère c'est la grande et féconde activité des historiographes et des critiques anglais, le nombre et la diversité des ouvrages sur la musique et les musiciens que la librairie anglaise offre aux travailleurs comme aux simples curieux.

De ces ouvrages, certains doivent indispensablement faire partie du fonds de toute bibliothèque musicale, si modeste soit-elle. Par exemple, aucun pays n'a produit l'équivalent du *Dictionnaire de musique* de Georges Grove, œuvre vaste, impartialement rédigée avec l'aide d'une foule de collaborateurs, et qui n'offre donc pas les inconvénients de tel autre dictionnaire, fruit des travaux d'un seul homme dont forcément, la compétence et la capacité matérielle de travail doivent avoir des limites.

La monumentale *Oxford History of Music*, en cours de publication, et dont chaque volume, relatif à une période artistique, est l'œuvre d'un auteur différent, ne sera guère moins précieuse à compiler.

Je citerai encore, sans commentaire, le définitif ouvrage de Grove sur les *Symphonies de Beethoven* ; celui de M. Shedlock sur la *Sonate de piano* ; l'*Alessandro Scarlatti* de M. Edward J. Dent ; les deux volumes de M. W.-H. Hadow sur la *Musique moderne*, si remplis de vues larges et claires (j'aurai à revenir, plus loin sur ce dernier auteur). Parmi les ouvrages purement pédagogiques, il faut mettre à part, malgré les quelques côtés discutables qu'ils offrent, les deux excellents volumes de M. Ebenezer Prout, sur les *Formes musicales* ; un sujet qui a été bien peu traité en France, et souvent bien mal.

Rien n'existe ici de pareil aux monographies de musiciens vivants (compositeurs ou virtuoses) qui se publient en ce moment à Londres, sous forme de petits volumes, essentiellement vulgarisateurs quant au contenu, et appelés à rendre aux amateurs bien des services.

Enfin une hospitalité louable est accordée aux traductions d'ouvrages étrangers (1) : c'est ainsi que les Anglais peuvent lire dans leur langue le *Bach* de Spitta, le

(1) Autrefois (1740), James Grassineau avait traduit, en le revisant, le *Dictionnaire* de Brossard. Une étude rétrospective, si sommaire qu'elle soit, excéderait grandement le cadre de cet article. Sinon, il aurait fallu insister sur la valeur des travaux d'un Hawkins (1719-1789), d'un Burney (1726-1814), etc. A ce propos, il est curieux de noter, que la musicologie anglaise a l'honneur — assez rare, je crois — de compter parmi ses représentants un prince de sang royal, Jacques Stuart d'Ecosse, auteur d'un *Tractatus de musica* paru vers 1400.