

LES ALLEMANDS ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XVIII^e SIÈCLE

« Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou si jamais ils en ont une ce sera tant pis pour eux! » — a décrété solennellement Jean-Jacques Rousseau dans sa fameuse *Lettre sur la musique française*.

En vain l'abbé Laugier défend-il l'élégante simplicité de Lully, qui a fait les délices de tout un siècle; le touchant du récitatif de Clérambault; le charme méditatif de Lalande; l'esprit vif, léger et primesautier de Campra (1). Les dissertations, épigrammes en vers et en prose, les brochures soit pour défendre la musique française, soit pour attaquer l'italienne pleuvent de toutes parts.

Au genevois qui répondra ?
Le public par de vains murmures,
Les écrivains par des injures,
Mais Rameau par un opéra (2).

Et non seulement par un opéra. Rameau cherche à venger la musique française du ridicule dont le bilieux philosophe l'a couverte dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*. Le père Castel (3), M. Casotte (4), M. Yso (5), M. de

(1) *Apologie de la musique française*, par M. l'abbé Laugier.

(2) J.-G. Prodhomme, *la Musique française de 1753 à 1757*, Sammlb. der I. M. G.

(3) *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique*, et plus tard *Réponse critique d'un académicien de Rouen à un académicien de Bordeaux*.

(4) *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française*.

(5) *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*.

Morand (1), bien d'autres ont pris la défense de la musique française. Mais Rousseau avait pour lui son autorité renforcée par toute l'armée des encyclopédistes. Les Bouffons sont renvoyés, le *Coin de la Reine* où se groupèrent les fervents de l'art français croit triompher : malgré cela les accusations du citoyen de Genève pèsent encore longtemps sur la musique française et continuent jusqu'à nos jours.

Il m'a semblé intéressant de rechercher quelles étaient les opinions des grands Allemands du XVIII^e siècle sur cette question ; sous quel drapeau se rangeaient-ils ? est-ce sous celui de l'Italie ou celui de la France ? et surtout reconnaissaient-ils l'existence d'une musique française ?

A l'exception de Gluck, aucun des Allemands n'a pris ouvertement part à cette querelle entre Italiens et Français, qu'on ne manquait naturellement pas d'appeler querelle d'allemand (2). Tout fraîchement arrivé d'Italie et peu au courant encore de la musique française, Gluck écrit dans une lettre au rédacteur du *Mercur de France* :

L'étude que j'ai faite des ouvrages sur la musique du fameux Rousseau de Genève ; la lettre entre autres où il fait l'analyse du monologue de l'*Armide* de Lully prouve la sublimité de ses connaissances et la sûreté de son goût et m'ont pénétré d'admiration.

Mais quelques années après, dans sa lettre à M. de la Harpe, après la première de l'*Armide*, il reconnaît qu'en parcourant les partitions des anciens opéras français il y a trouvé assez de beautés réelles pour croire que les Français avaient en eux-mêmes leurs propres ressources (3).

La guerre des Bouffons, qui a éclaté l'année de la mort de Bach, n'est pas la première de ce genre. La lutte entre musiciens français et italiens date déjà de l'époque de Charlemagne, qui emmena de Rome un corps de musiciens romains, ce qui déplut fort aux musiciens français (4).

Une grande querelle, qui a eu un certain retentissement,

(1) *Justification de la musique française adressée par elle-même au Coin de la Reine.*

(2) *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge* de de Morand.

(3) *Lettres de Gluck et de Weber*, par M. L. Nohl, traduites par Guy de Charnacé. Paris, 1870.

(4) *Antiquités* de Fauchet (cité par Bonnet dans son *Histoire de la musique*, MDCXXV).

même à l'étranger, a éclaté du vivant de Bach dans les premières années du XVIII^e siècle après l'arrivée des chanteurs italiens à Paris que Mazarin avait fait venir pour représenter l'*Orfeo* de Luigi Rossi. L'abbé Ragueneau s'extasiant sur la musique italienne dans son *Parallèle des Italiens et des Français*, Lecerf de la Viéville lui répond par une défense de la musique française en 1705 (1). Dix ans plus tard, Bonnet consacre dans son *Histoire de la musique* tout un chapitre à l'apothéose des Français au détriment des Italiens.

Mattheson connaît ces écrits, et cette querelle le passionne au plus haut degré. La musique française a en lui un fervent dévoué et fidèle.

Les Italiens peuvent bien se vanter, tant qu'ils veulent, de leurs voix et de leurs arts, mais qu'ils essaient donc d'écrire une véritable ouverture française et qu'ils l'écrivent dans son vrai caractère. Ce qui veut dire que la musique instrumentale des Français a quelque chose de particulier en elle, quoique les Italiens se donnent la plus grande peine au monde pour exceller dans leurs symphonies et concerts qui, certes, ne manquent pas de beauté, il faut cependant leur préférer une fraîche ouverture française (2).

Il faut avouer une chose dans la musique instrumentale et principalement dans la chorale et dans les danses, les Français sont imités par tout le monde, tout en restant inimitables (3).

Cependant il se laisse une fois emporter par son tempérament de polémiste et attaque avec véhémence les successeurs de Lulli.

Ils ont rarement, dit-il, des fondements sérieux, mais ils ne manquent ni de suffisance, ni d'opiniâtreté. Ils usurpent sans se lasser le nom de Lulli qui seul méritait la gloire... Mais il ne suffit pas d'écrire quelques ouvertures ou une petite suite pour clavier avec une grande en-tête parisienne; qui désire avoir une réputation universelle, doit au moins être universel dans sa profession (4).

Mais il s'en repent et s'en excuse plus tard.

Un certain grand compositeur me reproche d'avoir, dans mon *Orchestre*, parlé des Français avec une certaine désinvolture; je me

(1) Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1705.

(2) Mattheson. *Das beschützte Orchestre*. Hambourg, 1777, pages 225-226.

(3) *Ibid.*, page 208.

(4) *Ibid.*, pages 209-210.

sens obligé d'infirmier cette insinuation, car elle ne concorde nullement avec mes idées, ayant les plus grands « égards » pour les Français et principalement pour leur musique instrumentale (1).

Quant à la musique de chant, Mattheson déplore que les jeunes Français s'efforcent trop de venger les Italiens et perdent ainsi leur naturel et leur légèreté mélodique et il conseille aux compositeurs de prendre pour modèle Lully et quelques-uns de ses célèbres successeurs plutôt que les Italiens (2). Mais là où les Français sont d'après lui absolument indépassables et inégalables, c'est dans la musique de danse ; ici le modèle français doit faire loi, car « *Frankreich ist und bleibet die rechte Tanzschule* ». La France est maintenant et restera toujours la véritable école de la danse.

Les bons danseurs qui visent les grandes scènes, ainsi que les compositeurs de théâtre, doivent étudier à fond ce style. Vous trouverez la confirmation de mes dires dans les plus grandes cours d'Europe, où les opéras et les grands ballets sont toujours réglés par des maîtres très experts dans le style français : je ne parle pas des mouvements, mais de la musique. Là, les œuvres de Lulli font loi pour tout le monde.

Dans ce livre Mattheson consacre (3) encore de très nombreux chapitres à la comparaison entre l'opéra, les décors, les danses et l'interprétation des Français, des Italiens, des Allemands et des Anglais, d'où il résulte que Mattheson et ses compatriotes connaissaient la musique française et la tenaient en très haute estime en lui donnant parfois la préférence sur l'italienne.

Jean-Sébastien Bach ne nous a pas laissé d'écrits sur l'esthétique, mais Philippe-Emmanuel, dans son *Versuch* (4), déplore que la jeunesse de son temps ignore la musique des Français qui a toujours servi de modèle à ses ancêtres.

Les idées de Mattheson doivent être communes aux gens de son époque, car nous les retrouvons chez Quantz à peu près identiques. Moins enthousiaste pour l'art français, ce dernier passe en revue les qualités et les défauts des deux nations sans donner la préférence à l'une d'elles. Ce sont, d'après lui,

(1) Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713, page 237.

(2) Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*. Hamburg, MDCCXXXVI, § 38.

(3) *Ibid.*, page 22.

(4) Carl Philipp Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1762.

les deux nations qui, seules, ont des musiques originales, chacune possédant ses beautés particulières; les Allemands doivent l'amélioration de leur goût aussi bien aux Français qu'aux Italiens (1).

Après avoir exposé, dans de nombreux chapitres (2), les différences entre les deux musiques ennemies, il prie le lecteur de ne pas l'accuser de parti-pris, en avouant d'avoir lui-même puisé, pendant toute sa vie, aussi bien à la source française qu'à l'italienne (3).

Les Français, dit-il, sont plus consciencieux dans leurs compositions, leur musique d'église a plus de tenue, mais beaucoup plus encore de sécheresse que celle des Italiens. Ils préfèrent la marche naturelle à la chromatique. Leur mélodie est plus franche, plus touchante que la mélodie italienne, mais moins riche en invention. Ils soignent davantage l'expression juste des paroles que le charme de la mélodie...

S'il considère l'art du chant comme supérieur chez les Italiens, les Français selon lui tiennent la toute première place dans la musique chorale et dans les danses. Quant à l'exécution, Quantz, ainsi que Marpurg et Mattheson trouvent les instrumentistes français préférables à tous les autres (4).

Ils exécutent leurs pièces, dit-il, avec infiniment de netteté et de clarté, grâce à quoi on est sûr que du moins ils n'altéreront pas les idées du compositeur. Grâce à ces qualités ils doivent être plus recherchés dans les orchestres que les Italiens. Il est donc à conseiller à tout instrumentiste et principalement aux clavecinistes de commencer leurs études à la manière française (5).

N'oublions pas que les détracteurs de la musique française s'attaquaient non seulement aux œuvres, mais encore à leur interprétation. « Le chant français n'est qu'un aboiement continuels insupportable à toute oreille non prévenue », dit Rousseau, en ajoutant qu'on trouverait difficilement quatre instrumentistes en France sachant la différence de *piano* et *dolce* et capables de les rendre. Dans son *Dictionnaire de Musique*

(1) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen von Dr Arnold Scheering. Leipzig, 1906, XVIII, § 86.

(2) *Ibid.*, XVIII, § 52 et 89.

(3) *Ibid.*, XVIII, § 77.

(4) *Ibid.*, XVIII, § 67.

(5) *Ibid.*, XVIII, § 65.

il reproche à l'orchestre de l'Opéra de Paris d'être le premier en Europe pour le nombre des exécutants et le dernier pour la qualité de l'exécution, et pour cause : les symphonistes ne sont point à la hauteur, leur assommante manière de râcler, d'accorder, préluder à grand bruit, le défaut de mesure et le genre français qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier.

Fort heureusement on a une opinion toute différente des instrumentistes français en Allemagne. Mattheson trouve que l'exécution des Français « ist so *admirable*, so *unie*, und so *ferme* » qu'il n'y a rien au-dessus ; ils étudient tout par cœur et contrairement aux Allemands ne se gênent pas de répéter et d'essayer une pièce cent fois, pour arriver à la perfection (1).

La musique française, qui a eu contre elle la plupart des hommes de génie de son pays, a trouvé ses véritables défenseurs de l'autre côté du Rhin. Et les encyclopédistes se trompent quand ils s'imaginent avoir tous les étrangers de leur côté.

Votre dispute contre la musique italienne, — écrit Voltaire dans une lettre de Berlin, — est comme la guerre de 1701, vous êtes seuls contre toute l'Europe (2).

C'est un préjugé peu favorable à la Musique française, — écrit encore Rousseau, — que ceux qui la méprisent le plus sont précisément ceux qui la connaissent le mieux ; car elle est aussi ridicule quand on l'examine qu'insupportable quand on l'écoute.

Or, on connaissait fort bien les auteurs français en Allemagne. Voltaire lui-même parle des préférences qu'avait pour les symphonies françaises et les airs de danse un roi « qui entretient un des meilleurs opéras de l'Europe et qui, parmi ses autres talents singuliers a cultivé avec un très grand soin celui de la musique ». Il n'est pas difficile de deviner qu'il s'agit là de Frédéric le Grand, roi de Prusse.

L'engouement pour la musique française est probablement dû surtout aux trois élèves de Lully, allemands d'origine qui, revenus dans leur patrie, ont contribué beaucoup à la propagande de l'art de leur maître.

(1) Mattheson, *Das Besch. Orch.*, §. 226.

(2) Voltaire change d'ailleurs d'opinion vers la fin de sa vie, et dans une lettre adressée à M. de Chabanon il regrette la majesté gracieuse du récitatif de Lully, et tombe dans l'exagération contraire. « Par ma foi, écrit-il, la musique italienne n'est faite que pour faire briller des châtrés à la chapelle du pape. »

L'un d'eux, Cousser, fait paraître à Stuttgart, en 1682, un recueil sous le titre : *Compositions de musique suivant la méthode française*. En 1696, paraît en Allemagne un recueil de *Pièces de clavessin (Blumen Buechlein)* de Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Markgräfl Baa den-Baadischen Kapell-Meistern; ensuite *Musicalischer Parnassus*, *Ariadne Musica* et *Blumen Strauss* du même auteur (1); toutes ces œuvres sont écrites dans le goût français. Vers la même époque, le troisième élève de Lully, George Muffat, publie son *Florilegium Musicum*, où, dans la préface, il défend les ornements français contre les critiques des musiciens allemands :

Ceux qui sans discrétion décrivent les agréments de la méthode française n'ont certes guère bien examiné cette matière et n'ont jamais entendu jouer de vrais élèves mais seulement peut-être des faux imitateurs de l'école de feu M. de Lully.

Nous venons de voir Mattheson, Quantz, Philippe-Emmanuel Bach grands fervents de la musique française. Or, Jean-Sébastien ne l'a pas été moins. Nous savons par Gerber qu'il avait une admiration pour François Couperin le Grand et le recommandait à ses élèves. Forkel et d'autres peuvent juger les idées de Couperin pauvres et sans force, mais ses pièces renfermaient trop de grâce, de noblesse et d'élégance, trop de beautés mélodiques, trop de raffinements harmoniques pour ne pas séduire l'auteur du *Clavecin bien tempéré*; et je ne parle pas de la connaissance des secrets les plus intimes de l'instrument que le claveciniste de Louis XIV était le seul à posséder.

Les copies que Jean-Sébastien avait faites des pièces de Dieupart et du livre d'orgue de Nicolas de Grigny prouvent suffisamment que leurs œuvres lui étaient familières. La musique de Lully ne lui est pas non plus étrangère et c'est à elle qu'il doit son goût marqué pour les *Ouvertures françaises* qui enthousiasmaient aussi Mattheson et Telemann.

Encore élève à Lunebourg, lisons-nous dans la *Musikalische Bibliothek* de Mizler, Bach trouva l'occasion de s'affermir dans le goût français en écoutant fréquemment la compagnie musicale du duc de Celle formée en majeure partie par les Français.

(1) Johann Kaspar Fischer, *Sæmmtliche Werke für Klavier u. Orgel* herausgegeben von Ernst v. Werra Leipzig, Breitkopf u. Haertel.

Dans les recueils manuscrits des élèves de Bach, on trouve les copies de Marchand, Clérambault, Corrette, Dandrieu, Nicolas Le Bègue, d'Anglebert et d'autres que Bach avait sans aucun doute connus. Et si Voltaire, dans le chapitre *Artistes célèbres du temps de Louis XIV*, après avoir énuméré plusieurs dizaines de peintres ne cite guère que quatre musiciens, Jean-Sébastien Bach en connaissait davantage et sans doute plus intimement.

La vogue dont jouit la musique des Français en Allemagne ne diminue que vers la moitié du XVIII^e siècle, c'est-à-dire dans les dernières années de la vie de Jean-Sébastien.

§

Une question vient se poser assez naturellement : comment expliquer que durant tant de guerres entre musiques italienne et française on ne pense jamais à opposer à l'une d'elles la musique allemande?

La réponse n'est point difficile à donner. Les Allemands ne sont considérés à aucun moment comme de dignes rivaux dans les arts. Le Cerf de la Viéville mentionne dédaigneusement les Allemands dont la réputation « n'est pas grande dans la musique » et dont la musique est dure et pesante « comme leur génie ».

Lorsque vers 1705, Pantaleon Hebenstreit était venu jouer du cymbalum chez Ninon de Lenclos, on l'avait jugé d'autant plus digne de curiosité « qu'il venait d'un pays peu sujet à produire des hommes de feu et de génie (1). »

Et si les Allemands sont bien au courant de la musique des Français, ces derniers, sous Louis XIV, ignorent totalement l'art allemand. Bonnet lui consacre quelques pages dans son *Histoire de la Musique*, mais ce sont là des descriptions de quelques fêtes données à la cour de l'Empereur et dans le Palais de Munich avec des musiciens venus de l'Italie et dont « le grand succès fut cause que la musique italienne s'empara de toute l'Allemagne ». En 1723, Haendel est engagé avec sa troupe composée de deux femmes, deux castrats et un concordant pour une série de représentations à l'Académie royale de Musique, mais le traité ne reçut même pas un commencement d'exécution.

(1) Michel Brenet, *les Concerts sous l'ancien régime*.

Haendel est, je crois, le premier compositeur allemand, dont les œuvres sont interprétées en France. A une séance du concert des Tuileries, le 24 décembre 1736, le sieur Coremans fait entendre un air italien du fameux M. « Handel » ; en 1743 on donne au *Concert spirituel* un des *Concerti grossi* de Haendel. Quelques-unes de ses pièces pour le clavecin devaient être également connues, à en juger par le recueil factice de la Bibliothèque de Nantes comprenant entre autres une sonate de clavecin, un *Capriccio*, un *Preludio et Allegro* et une *Fantaisie* de Haendel (1). Et c'est à peu près tout.

Par contre Bach reste totalement ignoré des Français, de même Philippe-Emmanuel, bien que ce dernier jouît d'une telle vogue que Diderot, en passant par Hambourg, lui adressait la lettre suivante :

Je suis Français. Je m'appelle Diderot. Je jouis de quelque considération dans mon pays comme homme de lettres ; je suis l'auteur de quelques pièces de théâtre parmi lesquelles *le Père de Famille* ne vous sera peut-être pas inconnue. Je viens de Pétersbourg en robe de chambre et sans une pelisse, en poste et sans aucun vêtement, sans cela je n'aurais pas manqué d'aller voir un homme aussi célèbre. Je le prie de m'envoyer quelques sonates pour le clavecin s'il en a de manuscrites et qui n'aient encore point été publiées ; il aura la bonté d'y attacher un prix que je remettrai à la personne qui m'apportera ces sonates de sa part.

La seule observation qu'il me permettra de lui faire, c'est que j'ai plus de réputation que de fortune, conformité malheureuse qui m'est commune avec la plupart des hommes de génie sans y avoir le même titre.

Le seul Bach dont les œuvres sont jouées en France, c'est Jean-Christien, dont un motet à deux voix est exécuté au concert spirituel de 1773 et l'opéra *Amadis*, en 1779, qui donne lieu à un jeu de mots de peu d'esprit : « Il faudrait un pont à l'opéra pour passer le bac. » Mais cela nous amène à la seconde moitié du dix-huitième siècle. Je crois que si nous ajoutons encore aux pièces de Haendel citées plus haut un motet de Telemann, exécuté en 1738, nous aurons épuisé tout le répertoire allemand connu par les Français et d'où il ne leur était pas facile de se faire une idée juste sur la musique allemande de l'époque de Bach. Et l'auraient-ils connue, je

(1) Lionel de la Laurencie, *l'Académie de Musique et le concert de Nantes*.

doute fort qu'ils l'eussent goûtée et estimée. Les grands censeurs de l'Encyclopédie l'auraient certainement traitée de trop savante et de trop compliquée pour leur goût, de bizarre, de sèche, de froide et de bien digne de ces vestiges de barbarie qui ne subsistent, « comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire » (Rousseau).

§

Il est intéressant de remarquer que les Allemands eux-mêmes n'ont point la prétention d'égaliser la musique française ou l'italienne. D'ailleurs, quels sont les musiciens qu'ils oseraient opposer aux noms glorieux de la France et de l'Italie : Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Mattheson, Telemann, Haendel et les Bach ?

Excusez du peu ! Mais les Allemands poussaient leur modestie à ne même pas se reconnaître un style individuel. Les Italiens et les Français, disent-ils, sont les seules nations qui possèdent leurs musiques originales, la nôtre n'est qu'un mélange de toutes les deux ; il n'y a pas de style allemand, il n'existe qu'un *gemischter Styl* que les Allemands manient souvent avec adresse, à l'instar de Lully. Mais ce dernier, quoique Italien d'origine, penchait plutôt vers le goût français pour complaire à la cour de Louis XIV, tandis que les Allemands doivent s'efforcer de réunir à dose à peu près égale les qualités des deux nations. Et les Haendel et les Bach, que les esthéticiens du dix-neuvième siècle traiteront de génies éminemment allemands, sont regardés par leurs savants contemporains comme une sorte de composite du goût français et italien sans aucun cachet d'origine.

Ce *Gemischter Geschmack* est bien la marotte de l'époque. Couperin réalise une fusion des deux styles dans ses *Goûts réunis* et célèbre l'entente franco-italienne dans ses *Apothéoses de Lulli et de Corelli*. Même les rivaux des Bouffons, comme Mondonville, par exemple, s'italianisent peu à peu, jusqu'au jour où la musique française, vers la fin du siècle, sombre dans un italianisme parfait.

Les Allemands ne reconnaissent le droit à une musique originale qu'à l'Italie et à la France, se réduisant eux-mêmes à la condition trop modeste d'imiter les deux nations. Cela ne les empêche pas de créer des œuvres monumentales qui d'ailleurs ne

sont pas estimées par les contemporains à leur juste valeur. Et à cette époque, que nous considérons comme le point culminant de la musique, les Allemands croient fermement à l'infériorité de leur art.

Mattheson va jusqu'à publier un écrit sur la décadence de la musique. Une décadence avec Bach et Haendel ! On trouvera, il est vrai, difficilement une étape dans la musique où les prophètes de malheur n'aient pas crié à la corruption du goût en prédisant la fin de l'art. Et le même Haendel traitera de décadent Gluck ; Forkel trouvera tous les signes d'un goût corrompu chez Beethoven ; Chopin, Berlioz, Wagner seront traités chacun à son tour de dégénérés nous conduisant d'une ruine à l'autre.

Les critiques de notre art ressemblent trop aux astrologues des calendriers qui ne se lassent de nous prédire chaque année la fin du monde.

Un jour viendra peut-être où ils auront deviné.

§

Je crains que les faits que je viens de citer ne soient trop désordonnés, trop diffus.

Nous avons à présent plus de recul pour embrasser la musique du XVIII^e siècle ; cela nous permet, non pas d'émettre des opinions infaillibles, celles-là n'existant pas dans les questions d'art, mais nous pouvons du moins analyser à notre aise les jugements, que dis-je, les décrets des encyclopédistes.

La musique française était-elle vraiment à tel point déplorable ? La musique italienne de l'époque lui était-elle vraiment à tel point supérieure ? La musique des Bach, des Haendel était-elle digne d'un tel dédain ?

« C'est au poète à faire de la poésie et à un musicien à faire de la musique, mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. » C'est la phrase consacrée. Nous avons vu comme Rousseau et les encyclopédistes ont bien parlé de la musique française. Et si de grands philosophes sont à tel point outrés dans leurs jugements qu'attendre de ces censeurs qui ne sont autorisés à la critique ni par un passé littéraire, ni par un passé musical, de ces pontifes qui, d'un ton méprisant et plein de fatuité, imposent despotiquement au public leurs pauvres opinions, en traitant de vieil-

les perruques les plus grands génies du passé et de manière ou de décadent tout effort de raffinement chez un jeune ?

Dans sa *Lettre sur Omphale*, Grimm dit que c'est aux philosophes et aux gens de lettres que la nation doit son goût pour la bonne musique. Je veux bien croire que les encyclopédistes, par leurs fameuses querelles, aient excité un intérêt pour l'art musical, mais leur flambeau jeta sur la musique française plus de fumée que de lumière.

Il m'a paru intéressant de démontrer que cet art fin et gracieux, qui savait s'élever vers la noblesse et la majesté, cet art si dénigré par eux, était tenu en haute estime en Allemagne et servit de modèle à des génies tels que Jean-Sébastien Bach.

WANDA LANDOWSKA.