

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Ernest Guy — Omer Guiraud — René Héry — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Guy Ropartz — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.

La publication bi-mensuelle du COURRIER MUSICAL reprend à partir d'aujourd'hui 15 septembre. — Les nouveaux abonnés qui nous feront parvenir leur souscription avant le 1^{er} Octobre, recevront comme prime la collection des numéros parus depuis le 1^{er} Juin.

Des Numéros spécimens du COURRIER MUSICAL seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos abonnés et lecteurs.

 Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



A PROPOS DE CRITIQUE MUSICALE

Il nous est tombé récemment sous les yeux un ouvrage publié à Anvers en 1872 et intitulé : *Recherches historiques concernant les journaux de musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par Édouard-G.-J. Grégoir. L'auteur y passe en revue un certain nombre de publications spéciales et son recul dans le temps ne s'aventure que jusqu'à l'an de grâce 1722, où il signale l'apparition, à Hambourg, de la première feuille de critique musicale qui ait vu le jour en Allemagne sous la rubrique de *Critica musica*. Malgré les lacunes que présente le travail de Grégoir, il est, à notre connaissance, la première tentative intéressante effectuée pour rassembler les matériaux d'une histoire de la critique musicale.

Une promenade à travers le cime-

tière des gazettes trépassées ne laisse pas que de donner une impression mélancolique qui se teinte de quelque scepticisme. Parmi les fleurs desséchées de l'herbier collectionné par Grégoir, il en est de cocasses et de bizarres, telles les *Sentiments d'un harmoniphile* du R. P. Laugier, et les *Tablettes de Polymnie*, en passant par la *Correspondance des amateurs*, par l'amateur *Cocatrix*, jusqu'aux feuilles plus vivaces qui affirmèrent vers 1850 l'essor de la critique musicale. Des premières ébauches timidement réalisées dans le genre littéraire qui nous occupe, il ne reste que de brèves constatations du plaisir plus ou moins grand occasionné par la musique. Au temps de Louis XIV, des opinions formelles se font jour sur le thème sempiternel de la comparaison entre la musique française et la musique italienne : le matériel d'épithètes employé décèle les sentiments abstraits d'allure géométrique cultivés par les « honnêtes gens » en leur jardin. On ne parle que de « simplicité », de « majesté noble », de « brillant » et de « variété ». Le XVIII^e siècle assaisonne cette géométrie cornélienne d'une pointe de sentimentalisme. Dans les comptes rendus du *Mercur*, du *Spectateur français* ou de l'*Almanach de Framery*, ce sont d'autres clichés que reproduit, sans cesse, la plume des censeurs : le « naturel », « l'absence de fard », le « touchant », toutes qualités chères à l'ami de Mme de Warens, demeurent les avantages

les plus universellement prônés, qu'il s'agisse de la *Maison isolée* ou le *Vicillard des Vosges* ou du *Seigneur bienfaisant*. Il y a aussi le geste matamore de l'époque révolutionnaire : « Un air de bravoure chanté par le hussard a présenté de grandes beautés aux connaisseurs ».

Sous la Restauration, le rossinisme s'enguirlande de qualificatifs d'une câlinerie enchanteresse, et les mots doux et vagues de « délicieux », « adorable », de se presser à l'envi dans les chroniques, tout parfumés encore du parfum des jolies lèvres qui se pâmaient à l'Opéra italien. Avec le castilblazé *Robin des Bois* éclosent des études sur le fantastique allemand ; les truculences de Théophile Gautier passent dans la langue des critiques, qui se pare d'innombrables métaphores, pendant que, sous la féerie scintillante des images, s'altère le jugement musical, quand il ne s'anémie pas tout à fait. Berlioz n'hésite pas à traiter sa propre musique de « foudroyante » et « admirable », tout en restant très attentif à ce qu'en pouvaient penser le *Corsaire*, la *Pandore* ou le *Volcur*. Enfin, la période héroïque s'ouvre pour le wagnérisme, ère de luttes suraiguës auxquelles le crayon de Champréteux un appui plus spirituel que justifié.

De nos jours, les œuvres musicales, à côté d'étincelantes paraphrases d'une subtile rhétorique, suscitent de vaillantes études qui propagent peu à peu les idées générales sans les-

quelles la critique ne saurait trouver aucune base sérieuse. S'il est encore trop de chroniqueurs aux yeux desquels le rôle de juge se borne à enregistrer le sentiment public et à l'attarder dans des admirations peu recommandables, il y en a aussi qui combattent courageusement le bon combat. Ceux-ci comme ceux-là veraient avec plaisir apparaître une histoire sérieusement documentée de la critique musicale.

Le besoin se manifeste, en effet, de jour en jour davantage de donner aux appréciations critiques un fondement scientifique et de ne plus les abandonner à la fantaisie d'écrivains plus ou moins informés. Que reste-t-il de certains verdicts prononcés naguère sur l'œuvre de Gluck, de Rossini et de Wagner? Eurent-ils consciencieusement ses contemporains, voilà à quoi se borne l'ambition de tant de manieurs de plume qui semblent s'ingénier uniquement à mériter l'application de l'adage: *Homo homini lupus*. Lorsque nous envisageons l'art du passé, nous n'éprouvons point la furieuse indignation dont les Zoïles du temps foudroyaient ses auteurs et nous nous demandons, non sans stupeur parfois, pourquoi tant de fiel fut dépensé, et pourquoi le talent littéraire s'oublia si fréquemment en d'inqualifiables besognes.

L'histoire de la critique musicale montre que l'évolution des jugements passe, en général, par trois phases: d'abord, une période de misonéisme intransigeant à l'égard de toute nouveauté qui dérange les habitudes acquises, misonéisme qui s'associe souvent à un philonéisme d'emballage et de petite église; puis un stade d'admiration béate pour les « talents consacrés » et les génies découverts vingt ou trente ans après leur mort; enfin la mise au point définitive, l'opinion ferme et précise, sculptée dans la perspective de l'Histoire.

Il faut donc applaudir à la campagne entreprise par un pionnier vaincu de l'absolue nécessité qu'il y a d'entourer la critique de la garantie des méthodes scientifiques. M. Dauriac, outre son cours d'esthétique à la Sorbonne, professe à l'école des Hau-

tes Etudes sociales et y enseigne les principes de la critique musicale. Ce n'est point ici le lieu de scruter l'avenir de l'« Ecole de journalisme » qui le compte parmi ses collaborateurs. Qu'il nous suffise de prendre acte du premier mouvement accompli dans l'orientation de la critique vers autre chose que des polémiques ou des traits d'esprit.

Pour beaucoup de gens la critique musicale n'existe pas; la musique plaît ou déplaît; en dehors de cette appréciation simpliste, le reste n'est que littérature. A entendre le tapage des batailles d'opinions, on dirait que tout critérium manque, que l'avis de Pierre vaut celui de Paul, et qu'on ne bâtit que sur du sable. Le caractère le plus saillant de la critique réside dans son état chaotique; elle ne s'inspire que des coteries régnautes et, avec une gaminerie bien des fois excessive, elle descend dans l'arène des partis pour frapper à tort et à travers.

Comment la critique fera-t-elle pour se renseigner et motiver ses jugements? A qui s'adressera-t-elle? La fréquentation des virtuoses ne lui apportera que des opinions suspectes ou futiles. Quant aux compositeurs qui, *a priori*, paraissent mieux qualifiés, ils sont trop « de la boutique », qu'on nous pardonne cette expression, ils font trop corps avec leur milieu artistique pour le bien connaître. Depuis longtemps on ne croit plus sur parole les professeurs d'harmonie, mais les contons des magistres ne seront point inutiles au critique qui devra joindre aux connaissances techniques du métier les sévères méthodes de la science historique et de la philosophie contemporaine.

M. Dauriac indique très nettement les deux points de vue auxquels on se place en dernière analyse pour juger des choses de la musique: Ou bien on considère la musique comme l'art d'émouvoir par les sons; ou bien on l'envisage comme une architecture sonore. De là découlent deux types de critique. Le premier apporte au public un « sujet » impressionné par la musique et lui traduisant son émotion avec force transpositions

verbales; c'est la critique subjective et littéraire et c'est celle qui compte le plus grand nombre d'adeptes. Le second type, objectif et technique, ne vise que l'œuvre en elle-même et ne s'occupe que de sa construction générale, des combinaisons et des transformations monodiques qui tissent sa trame. Cette critique « objective » est moins répandue; cependant, depuis les dissections pratiquées en Allemagne sur les partitions de Wagner par MM. de Wolzogen et consorts, l'habitude s'est prise de distribuer au public de nos grands concerts l'analyse thématique des compositions exécutées. Disons en passant que la distribution en question n'est pas sans flatter considérablement l'amour-propre des auditeurs.

Une critique idéale réunirait le double caractère que nous venons de signaler et, en ce faisant, elle suivrait la tendance dont témoignent les œuvres à fusionner et à emmêler leurs natures. Depuis la *Symphonie fantastique* de Berlioz jusqu'à *Heldenleben* et jusqu'au *Don Quichotte* de Richard Strauss, symphonie et drame lyrique marchent, en effet, l'une vers l'autre d'un pas toujours plus pressé.

L'antinomie entre la « musique expressive » et ce qu'on appelle improprement « la musique abstraite », antinomie basée sur la diversité d'origine, s'atténue et s'effacera sans doute quelque jour.

Reste un écueil, non des moins ardu, le vocabulaire. L'excès de richesse n'est pas toujours profitable et si, comme nous l'avons rapidement esquissé plus haut, le matériel verbal a gagné, par son extension presque indéfinie, une souplesse souvent heureuse, il a perdu en précision ce que l'imagination lui apportait en éclat. Il y aurait beaucoup à reprendre dans la terminologie musicale; c'est ainsi qu'on parle « d'idées », de « phrases », de « motifs », de « pensées » même, sans définir exactement tous ces termes incohérents. Chacun les emploie comme bon lui semble en les éloignant presque toujours de leur acception première; d'où contradictions et obscurités, quand ce n'est pas manque absolu de concepts. On assiste de la sorte à la naissance

de singulières associations verbales; musique abstraite est du nombre, et aussi « algèbre musicale », expression qui ne démontre qu'une chose, c'est que celui qui l'inventa ignorait à la fois l'algèbre et la musique.

Souhaitons donc, sans trop l'espérer, qu'étayée par de fortes études historiques et techniques, et guidée par les principes généraux de l'esthétique moderne, la critique musicale épure son vocabulaire en le précisant et s'attache à juger de façon plus objective. Peut-être alors l'aphorisme cher aux beaux esprits du XVIII^e siècle : « Il appartient aux musiciens de faire de la musique et aux philosophes d'en discourir », prendra-t-il la solidité d'un dogme.

L. de la LAURENCIE.

(L'Art Moderne).



LIEDER CONTEMPORAINS

Les *Lieds de France*
et les *Chansons à danser*

D'ALFRED BRUENAU

Alfred Bruenau n'est pas de ces musiciens qui, par traité passé avec un éditeur, s'engagent à fournir, par an, tant de mélodies pour être débitées en gros et en détail.

En dehors du théâtre, Bruenau a relativement peu écrit. Il est vrai que la qualité rachète la quantité. C'est l'essentiel pour tout artiste qui ne rabaisse pas son art au rang d'un simple commerce.

Parmi les mélodies de la jeune école française, celles publiées par Alfred Bruenau sur des paroles de Catulle Mendès occupent une place toute particulière. Les deux recueils qui les renferment sont dignes de retenir l'attention des musiciens.

Le premier est intitulé *Lieds de France* et se compose d'un certain nombre de poèmes en prose extraits du volume paru sous le même titre.

Le musicien a traduit de la façon la plus heureuse, la plus originale ces chansons tour à tour pleines de fantaisie, de gaieté et d'émotion. Je ne connais pas dans toute la littérature musicale actuelle des pages qui puissent être comparées à ces

lieds au point de vue de la personnalité. Par la ligne mélodique aussi bien que par l'harmonie, elles portent la griffe puissante de l'auteur du *Rêve* et de l'*Ouvagan*; elles affirment toute la vigueur, toute la variété de son génie. Je dis génie, car Bruenau est un créateur; il a apporté une note nouvelle dans la musique française.

Jetons donc un rapide coup d'œil sur ces diverses compositions.

Le premier *Lied* : *Noces dans l'or*, écrit dans une demi-teinte très poétique contient de gracieux détails. Le début et la fin de chaque couplet sont conçus dans un style très simple de chanson populaire, mais les mesures du milieu ont une courbe mélodique pleine d'élégance.

Le *Diabole à Saint-Jean-le-Neuf* est une chanson de « haulte gresse » d'une allure quelque jeu rabelaisienne. Elle nous révèle un Bruenau qu'on connaît peu jusqu'ici, un Bruenau gai. Ce *lied* est d'un entrain extraordinaire, d'une amusante fantaisie. Je l'ai entendu chanter par l'auteur lui-même dans une intimité stricte. Malgré son ingrat organe de compositeur, il tirait de ce morceau un effet qui nous laissait, pendant un instant, scoués d'un rire irrésistible. Malheureusement la nature même de cette pièce drolatique ne lui permet guère d'être chantée en public.

Le troisième *lied* : *Les Pieds nus*, est tout bonnement un petit chef-d'œuvre. La mélodie, saine et vigoureuse comme la bonne terre de France, s'étale, presque *a capella*, chantant, avec une admirable force expressive, la joie du vagabond heureux et libre au grand soleil. Toute la pièce est d'une inspiration superbe.

La chanson qui vient ensuite : *Les Amants fidèles* ou *La Vierge dans le Paradis*, est d'un genre tout différent. Après le tableautin de vie réelle, le « Millet » musical, voici venir une délicate légende, adorablement exprimée par une mélodie poétique et enlaçante, où passe, par instants, comme un vague reflet de certaines phrases mystiques du *Rêve*.

Et maintenant c'est le digne pendant des *Pieds Nus*. Un autre chef-d'œuvre, cet *Heureux Vagabond*, dont la mélodie rude, joyeuse et parfois attendrie, soutenue seulement par de larges accords, possède une saveur si chaude, si pénétrante. Bruenau n'aurait jamais écrit que ces deux *lieds* qu'ils suffiraient, quand même, à le placer parmi les premiers musiciens français.

Je n'aime guère *Les Enfants du Roi ga-*

lant. Venant après les inspirations si simples mais qui atteignent souvent à la grandeur des *lieds* précédents, l'idée de celui-ci, à part les mesures 4, 5, 6, me paraît torturée et pénible.

La chanson qui suit nous dédommage amplement par sa claire franchise. D'un sel légèrement gaulois, le *Retour du beau soldat* est rendu d'une façon fort originale sur un rythme de marche persistant et vainqueur.

Le huitième *lied* : *Semelles*, page digne de *Assidor* est une esquisse champêtre de toute beauté, pleine de coloris, d'expression, avec une note légèrement émue.

Le Sabot de frêne peut compter parmi les meilleures chansons du recueil. La mélodie vive et légère court sur un accompagnement très amusant.

Dans la *Ronde des Petites belles*, simple et gracieuse, il faut remarquer surtout le charmant dessin vocal des mesures 5, 6, 7, 8, 9 d'une inspiration bien personnelle à Bruenau (1).

Dans *C'est l'amour qui compte*, il y a quelques jolis détails. Le mouvement : *moderato* avec ses mesures alternées à 3/4 et à 2/4 est surtout à signaler, ainsi que la fin d'une pénétrante mélancolie.

La *Ronde de la Marguerite* est d'une excellente allure populaire et d'un joyeux entrain.

Et pour terminer, encore un chef-d'œuvre. Celui-ci a nom les *Mauvaises Fenêtres*. Pour cette pièce symbolique, résumé terrible et frappant des revendications sociales, le musicien a trouvé de poignants accents.

La mélodie rude, violente, soutenue par un accompagnement âpre et sinistre, évoque à merveille les souffrances et les colères des misérables devant la coupable insouciance des riches de ce monde. Ce *lied*, d'une beauté unique, est d'une extrême difficulté. A ma souvenance un grand artiste y produisait un effet considérable. Je veux parler d'Engel, l'inoublié créateur du rôle de Féliçien, du *Rêve*. Il ne se contentait pas de chanter les *Mauvaises Fenêtres*, on peut dire qu'il les jouait. Pour un instant l'âme frémissante des déshérités passait dans son âme. Sans exagération, on peut dire qu'il atteignait vraiment au sublime.

(1) Les dix premiers *lieds* ont paru en recueil chez Choudens. Les trois qui suivent ont été édités chez Paul Dupont.