

*tale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*. Il est vrai que Spontini avait été une des gloires... tumultueuses de Berlin.

Par un de ces privilèges particuliers à l'esprit gaulois, la parodie de *la Vestale* devint presque aussi célèbre que l'opéra même; et qui sait si Désaugiers n'en prit pas l'idée à la première représentation, à laquelle il assistait avec Berryer, le futur avocat?

Celui-ci, déjà très épris de musique, aimait à rappeler les épisodes de cette soirée mémorable; mais je croirais volontiers qu'il les amplifiait à plaisir. Il avait alors ce que notre argot moderne appelle un tempérament de fumiste et il avouait, dans l'intimité, qu'il était l'auteur de la fameuse complainte de *Fualdès*. En tout cas, ce fut pour lui une double première que celle de *la Vestale*; il essayait ce soir-là une magnifique paire de bottes à revers qui lui coûtaient soixante-douze francs; malheureusement elles étaient beaucoup trop justes, et la torture qu'elles lui infligeaient — le vrai supplice des brodequins — l'empêchait de goûter tout le charme de la musique. Il prit un parti héroïque: il emprunta un canif à un de ses voisins et trancha le nouveau nœud gordien. Désaugiers, qui était derrière lui et suivait toutes les péripéties de ce drame intime, lui dit dans cette note que ne ménage pas *Cadet Buteux*:

— Eh mais! cher Monsieur, vous devez être content de votre cordonnier, il vous sert bien.

A l'exemple de Spontini, Paër fit assez grise mine à la Muse de Rossini, quand elle eut accaparé presque pour elle seule la clientèle parisienne. Mais la jalousie de l'ex-impresario des spectacles de la Cour impériale ne se donna vraiment carrière que le jour où Paër eût succédé, comme directeur des Italiens, à Rossini, dont il avait été quelque temps l'auxiliaire au même théâtre. Pour satisfaire au goût du jour il fut bien forcé de jouer les œuvres de son prédécesseur, mais il n'en produisit que les plus faibles. Naturellement, le procédé indigna les amateurs. Alors, Paër reprit *le Barbier* de Paisiello. Les récriminations des abonnés s'accrochèrent. Paër, poussé à bout, dut enfin donner *le Barbier* de Rossini.

Ce n'était pas qu'il ne fût un excellent musicien, sachant allier la grâce à la finesse, possédant toutes les ressources de son art, et, qui sait, peut-être assez favorisé de la nature pour créer des chefs-d'œuvre, s'il avait eu la patience et le courage de les écrire. Mais il avait trop l'amour du plaisir et la soif des honneurs, préoccupations qui excluent toute idée de travail et de recueillement. Très bon accompagnateur, délicieux chanteur bouffe, il n'était de belle fête à la Cour qu'il n'en fût l'organisateur. Et puis, quel endiable viveur! Il avait une égale tendresse pour les grands diners, les vieux vins et les jolies filles, qu'il choisissait aussi jeunes que possible. Il ne s'en portait pas mieux, car il était rudement travaillé par la goutte. Comment eût-il trouvé le temps de faire de la bonne musique? D'ailleurs, dit Trémont, « il aimait trop les singeries italiennes et ne se respectait pas assez comme artiste ». N'eut-il pas l'idée, dans un concert chez la princesse de Vaudemont, de vouloir noter le tumulte d'une bataille de chiens qui avait interrompu brusquement la séance? Naturellement, Paër fut mordu par les carlins de la grande dame, beaucoup plus éprise de l'espèce canine que des hommes en général et des artistes en particulier.

Cuvillier-Fleury note minutieusement, dans son Journal (1) de 1829, les qualités et les défauts du musicien, qui était un des familiers du Palais-Royal, où, lui, Cuvillier-Fleury, était précepteur du jeune duc d'Aumale. Il rend pleine justice aux talents de société de Paër, improvisant mille symphonies charmantes sur le piano tout en se mêlant à la conversation générale et accompagnant d'harmonies expressives ses anecdotes les plus piquantes. Mais c'est surtout au château de Randan, où Cuvillier a suivi le fils de Louis-Philippe, que Paër se montre sous ses multiples aspects. Il charme les soirées un peu longues et un peu tristes de l'automne par la bouffonnerie spirituelle de ses inspirations, auxquelles il fait succéder soudainement les sublimes accents de *la Marseillaise*. Mais il donne en même temps la mesure de son antipathie contre Rossini en ne jouant de lui qu'un seul

morceau. Son extraordinaire gourmandise n'a de comparable que sa rare poltronnerie. Il brandit son épée — un cure-dents — contre des loups (en Auvergne! s'écrie Cuvillier) dont il a horriblement peur et qu'il n'a pu voir que dans son imagination. Qui sait si ce n'était pas encore là une de ces mystifications dont il était coutumier et dont il voulait donner la comédie à son auditoire?

Mais, de ce que Paër fût assez insoucieux de sa gloire pour se dépenser en fantaisies indignes de son talent, il ne faudrait pas conclure qu'il doive être condamné à l'oubli. Comme Spontini, il eut des éclairs de génie. *Le Maître de Chapelle*, *Agnese* contiennent des pages dignes de mémoire. Delacroix, en 1824, parlait d'une sérénade de Paër qui l'avait « frappé ». Quatorze ans après, lorsqu'il brigua l'honneur d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts, il pria Alfred de Musset de solliciter pour lui la voix de Paër.

Un autre musicien qui paraît avoir eu, lui aussi, un tempérament de fumiste, c'est le flûtiste Tulou, à qui le Journal de Cuvillier-Fleury prête une fantaisie d'assez mauvais goût. Le 26 décembre 1828, l'artiste conviait l'élite de la société parisienne à une soirée où il se mit à exécuter des variations burlesques sur le violon, après que Vidal eût joué de la flûte. Puis, les musiciens de l'orchestre, s'inspirant du même procédé, s'emparèrent chacun d'un instrument qui leur était étranger et organisèrent la plus étrange des symphonies, avec accompagnement de casseroles, de lèchefrites et d'harmonicas. L'auditoire ne prit, comme on pense bien, qu'un médiocre plaisir à cette charivarique mystification.

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉES.

## COURTE MONOGRAPHIE DE LA SONATE

(Suite.)

Mais, comme le dit Fétis, la sonate ne doit sa forme moderne, celle à laquelle nous devons tant d'admirables chefs-d'œuvre, qu'à Philippe-Emmanuel Bach, le second fils, justement célèbre, du grand Sébastien. Jusque-là les compositions publiées sous ce titre, même par les plus grands maîtres: J.-S. Bach, Haendel, Durante, Scarlatti, Porpora, n'étaient autre chose que des *suites*, comme nous les avons vu caractériser par Brossard. Du grand Bach on connaît trois sonates pour piano, six pour orgue, six pour violon, trois pour viole de gambe, six pour piano et violon, six pour piano et flûte et une pour deux violons. Durante a écrit huit sonates de piano, Domenico Scarlatti en a publié trente en deux suites, et de Porpora on en connaît neuf pour piano et violon et douze pour piano et basse. Du même temps il en existe du Père Martini, de Marcello, de Galuppi et de quelques autres.

Dans un travail excellent de M. Dino Sincero, *La Sonata di Filippo Emanuele Bach*, publié il y a quelques années par la *Rivista musicale italiana*, l'auteur caractérisait ainsi le rôle de ce compositeur dans l'histoire et la formation de la sonate:

Au premier coup d'œil, la sonate de Philippe-Emmanuel Bach laisse l'impression de quelque chose de superficiel. Un relâchement et une *indécision* dans les divers morceaux, une indécision dans leur caractère, qui parfois ne semble pas parfaitement défini, les *allegri* n'étant pas toujours nettement séparés par un *adagio* ou un *andante*, laissent dans l'esprit de l'auditeur une sorte de doute sur les intentions de l'auteur. La plupart (des sonates) sont formées de trois morceaux, quelquefois de deux, il y en a d'un seul. Elles commencent et finissent tour à tour par un *allegro*, un *adagio*, un *andante*, sans aucun ordre. Il manque encore le troisième mouvement ou *minuetto*, qui, grâce à Beethoven, doit plus tard se transformer en *scherzo*. Ces trois parties qui doivent toujours, quoique bien distinctes, former un tout homogène et uni, manquent encore de ce contraste dans le mouvement, dans la tonalité, dans le caractère, qui est inhérent à l'essence de cette forme. Elles ne sont pas toujours séparées par une pause, et, par le fait de l'indécision ci-dessus mentionnée, celui qui écoute ne pourrait pas toujours comprendre s'il se trouve au commencement, au milieu ou à la fin de l'œuvre; et en certains cas on pourrait très bien intervertir l'ordre des morceaux en mettant, par exemple, le dernier à la place du premier, sans que l'ensemble ait à en souffrir. Surtout la clarté manque dans l'accord de repos, et aussi dans la conclusion de la composition, ce *vivace crescendo* qui est pourtant une règle de l'art et qui seul peut donner pleine et parfaite satisfaction dans le sens de la tonalité, source principale de la vraie jouissance musicale.

Mais si nous faisons abstraction de ces questions et de ces détails de

(1) *Cuvillier-Fleury*, Journal intime, publié par E. Bertin; Plon, 1900.

forme, et si nous jugeons la sonate de Philippe-Emmanuel dans son ensemble et dans sa situation historique, elle prend une importance capitale dans l'histoire de cette forme artistique et elle attire vraiment toute l'attention des esprits studieux. La polyphonie absolue cède le pas à l'homophonie, la modulation se fait libre et hardie, on voit abonder les surprises harmoniques, les passages enharmoniques, les répercussions de thèmes dans des tonalités éloignées et disparates; au sérieux grave et compassé de la musique antérieure se substitue l'ars nova et apparaît ce badinage, cet humour de Heine éminemment moderne et qui, avec le grand Beethoven, surgira plus tard dans des proportions si épiquement gigantesques. Cette technique harmonique plus riche et plus moderne est encore plus grandement soulignée par de rapides changements de forte et de piano, par de beaux contrastes esthétiques et par une certaine élégance fine et aristocratique qui représente à merveille la société musicale au milieu de laquelle s'est développée l'activité de Philippe-Emmanuel.

Et l'écrivain ajoute : — « Mais où Philippe-Emmanuel se montre vraiment novateur, c'est en donnant au premier morceau de la sonate son véritable développement et cette unité provenant de la réunion de deux thèmes, dont le second est le *contrepoids* du premier, et dans les développements et déductions de ces thèmes avant de les faire réapparaître dans leur tonalité initiale. »

Philippe-Emmanuel doit donc bien être considéré comme le père de la sonate telle qu'elle est constituée depuis un siècle et demi, telle qu'on la pratique depuis lors. Il peut la revendiquer comme son œuvre propre, et il lui doit une partie de la gloire qui s'attache à son nom. Il en a écrit, je crois, environ une centaine, toutes pour piano seul, à l'exception de treize en trios pour piano, violon et violoncelle. Haydn, qui ne tarda pas à le suivre dans la route qu'il avait ouverte, en a composé plus de soixante, soit pour piano seul, soit pour piano et violon, soit pour piano, violon et violoncelle (sans compter quelques-unes pour baryton); toutes sont des chefs-d'œuvre d'élégance, de style, de mélodie et d'originalité. Les sonates d'Haydn sont généralement divisées en trois morceaux seulement. Mozart en a fourni un nombre presque aussi considérable, dont les deux tiers environ pour piano et violon, le reste pour piano seul; il a mis dans ces œuvres adorables toute la tendresse mélancolique, tout le charme pénétrant, toute la fleur de jeunesse qui distinguent son admirable génie; ces diverses pièces se font surtout remarquer par une fraîcheur d'inspiration et une pureté de lignes vraiment antique, qui en font des modèles absolument inimitables. Dans le même temps Sacchini, Paradisi et Rutini, en Italie, Rust et Schobert en Allemagne, publiaient un certain nombre de sonates.

Enfin vint Beethoven, qui donna à la sonate, comme à la symphonie, une ampleur et des développements inconnus avant lui, qui en fit un poème toujours dramatique et touchant, souvent hardi et passionné, parfois d'un accent déchirant et désespéré. Qu'il s'agisse de sonates pour piano seul ou pour piano et violon, peut-on citer, sans évoquer immédiatement des souvenirs bien chers chez ceux qui ont eu le bonheur de les entendre, l'admirable Sonate *pathétique*, qui justifie si bien son titre, celles dédiées à la comtesse de Brown, celles à l'empereur Alexandre, les trois éclatantes et splendides sonates dédiées à l'archiduc Rodolphe? Et la sonate à Kreutzer (1), et la sonate en *la* b, et celle en *la* majeur, et celle en *ut* dièse mineur!...

Spécialement, les sonates que Beethoven écrivit pour piano et violon sont presque toutes d'immenses chefs-d'œuvre. Le caractère noble et chevaleresque du violon, la sonorité tantôt pénétrante et pure, tantôt éclatante et héroïque de cet instrument merveilleux, conviennent si bien aux élans passionnés, aux accents dramatiques et touchants! Il est cependant curieux de voir comment, en Allemagne même, on appréciait, quand elles commencèrent à se produire, les premières compositions en ce genre de Beethoven. Nul n'est prophète en son pays, dit la sagesse des nations. Voici, pour donner raison à ce proverbe, le jugement que portait, en 1799, la brave *Gazette musicale universelle de Leipzig* sur l'œuvre 12 de Beethoven, contenant les trois sonates pour piano et violon en *ré* majeur, en *la* majeur et en *mi* majeur.

Le critique commence par dire qu'il ne connaissait pas encore les œuvres de piano de Beethoven; puis il avoue que ce n'est pas sans peine qu'il est parvenu à se rendre compte de ces sonates, selon lui surchargées d'étranges difficultés. — « Il est incontestable, dit-il ensuite, que M. Beethoven suit une route à part, mais quelle route

pénible et bizarre! Beaucoup de science et toujours de la science, mais peu de nature et *pas de chant*. 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; il a une répugnance visible pour les résolutions habituelles (des accords) et se plaît à entasser difficultés sur difficultés, ce qui ôte tout plaisir et toute patience pour les travailler (?). Déjà un autre critique a fait les mêmes reproches à M. Beethoven, 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'éducation des pianistes d'une certaine force. »

Les Allemands, ceci le prouve, ne sont pas plus malins que d'autres en matière d'appréciation et de critique musicales : ils ont presque laissé Mozart mourir de faim; ils ont, comme on le voit, contesté jusqu'au magnifique, au resplendissant génie de Beethoven; aujourd'hui ils railent Mendelssohn et le traitent volontiers de « perruque ». Quand on a de tels péchés sur la conscience on est mal venu, sans doute, à railler son prochain et à le prendre de haut avec lui.

(A suivre.)

ARTHUR POUGIN.

## NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

### V

#### LA MUSIQUE DANS L'INDE

(Suite.)

Nous connaissons un autre livre de musique tamoule, mais qui n'est pas une œuvre originale; c'est un recueil de cantiques composés par les missionnaires chrétiens en langage et sur des airs du pays, suivant une coutume très ancienne : on sait qu'en tout temps et dans tout pays les prosélytes de la religion chrétienne ont adapté des paroles religieuses à des airs profanes, se servant ainsi de la musique comme d'un moyen, certainement très efficace, de propagation des idées. Nous avons donné assez d'extraits d'autres publications, plus authentiques, de l'art lyrique de l'Inde pour nous croire autorisé à négliger celle-ci, que nous n'avons pourtant pas voulu passer complètement sous silence (1).

Du théâtre dans l'Inde, les auteurs précédemment cités ne nous parlent guère. De fait, cet art paraît être aujourd'hui tombé en désuétude, après avoir connu des époques d'une existence brillante. C'est un écrivain français qui nous renseignera le mieux sur son caractère et sur le rôle qu'y joue la musique. M. J. Grosset, qui faisait suivre son nom, en 1888, du titre de « Boursier d'études près la Faculté des Lettres de Lyon », a publié à cette époque, sous le nom de *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, un important document qu'il dit remonter à une époque indéterminée, entre les deux derniers siècles avant l'ère chrétienne et les trois ou quatre siècles après : le vingt-huitième chapitre du *Traité sur le Théâtre (Nāṭyaśāstra)* de Bharata, chapitre consacré à l'*Instrumentation musicale*. Il en donne un texte critique, suivi de la traduction, le tout accompagné d'un avant-propos de caractère général, et de notes nombreuses et circonstanciées (2).

Le livre en question est ancien, mais on peut trouver encore dans l'Inde quelques survivances des coutumes qu'il rapporte. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore il se donne dans le Bengale des représentations populaires, appelées *yātras*, où se jouent des pièces en bengali moderne, composées par des lettrés sur certains épisodes du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata*, à l'imitation des antiques drames sanskrits. Le chant et l'élément lyrique y tiennent une place importante : tandis que le dialogue est souvent laissé à l'improvisation de l'acteur, les vers, la musique, la mimique et la danse sont traités avec un souci tout particulier.

Dans les provinces occidentales existent des productions analogues, les *rāsas*, sortes de ballets accompagnés de chansons et de gestes mesurés, représentant également les aventures de Rāma ou de Krisna.

Plusieurs pièces de l'ancien théâtre hindou comportent des parties

(1) Ce livre (in-8° oblong, 1892) imprimé entièrement en langue tamoule, mais contenant quelques notes en français, en anglais et en latin, a été relié à la Bibliothèque du Conservatoire sous ce simple titre : *Airs indiens publiés à Madras*.

(2) Nous avons eu grand-peine à trouver ce livre, sur lequel nous avons pourtant une indication bibliographique parfaitement exacte. C'est que, bien qu'il forme un tout et qu'il ait une pagination spéciale, il est imprimé dans un recueil intitulé *Mélanges de Philologie indo-européenne*, par M. Paul Regnaud, professeur de sanskrit, et MM. J. Grosset et Grandjean, étudiants, etc., formant le t. VI de la *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon*, Paris, Leroux, 1888. Nous en donnons le titre complet afin d'éviter à ceux qui voudraient le connaître la peine des vaines recherches que nous avons dû faire avant d'en avoir communication.

(1) Je ne sais où l'écrivain fantasque qui avait nom W. de Lenz a pu prendre que « Kreutzer ne comprit rien à cette œuvre colossale qui perpétue encore son nom quand l'auteur de *Lodoiska* est oublié depuis longtemps » (*Beethoven et ses trois styles*). Kreutzer est oublié comme compositeur dramatique, c'est vrai, quoiqu'il n'ait pas laissé que de prouver du talent sous ce rapport (Berlioz, chez qui la louange est rare, en témoigne d'une façon éclatante); mais il ne l'est point en tant que violoniste, et soit comme virtuose, soit comme compositeur pour son instrument, il a montré une valeur assez exceptionnelle pour que l'assertion de W. de Lenz, que n'appuie aucune preuve, paraisse singulièrement sujette à caution.