

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

EXEGESE D'UN LIEU COMMUN	ANDRÉ HIMONET.
L'AVENIR DE LA « LUTHERIE MODERNE »	LE LUTHIER DE FLORENCE.
LA MUSIQUE SUR LA RIVIERA :	
A MONTE-CARLO : <i>Le Chevalier à la Rose, Jeanne d'Arc, La Fille du Far West</i>	CH. TENROC.
A NICE : <i>La Vannina</i>	CH. TENROC.
CE QUE FUT LA SAISON	GEORGES BERRY.
LA QUESTION DES DROITS D'AUTEUR	
LA QUINZAINE LYRIQUE A PARIS	L.-CH.-BATAILLE.
LES CONCERTS :	
<i>Société des Concerts du Conservatoire</i>	PIERRE LEROI.
<i>Concerts-Colonne</i>	ÉMILE TRÉPARD.
<i>Concerts-Lamoureux</i>	J. CANTELOUBE.
<i>Concerts-Pasdeloup</i>	ANDRÉ HIMONET.
<i>Orchestre de Paris</i>	JEAN DÉRÉ.
<i>Concerts-Straram</i>	CAROL-BÉRARD.
<i>Orchestre Philharmonique</i>	L.-CH.-BATAILLE.
<i>Festival Honegger ; « Le Retour de Tobie » ; Société Philharmonique ; Les Amis de la Musique ; Chœur mixte de Paris ; Musique et Poésie ; Concerts P. Mayer ; Au Caméléon ; Audition Mustel ; Concerts-Dubruille ; « Entre soi » ; Quatuor Zighera ; Quatuor Carembat ; M. J. Courbin et Mlle S. Bertin ; M. Servais et</i>	CAROL-BÉRARD.
	MAURICE GALERNE.
	MAURICE IMBERT.
	PIERRE LEROI.
	CAROL-BÉRARD.
	HENRI AIMÉ.
	A.-P. BARANCY.
	ROBERT BARRY.
	L.-CH.-BATAILLE.
	M. BELLARD.
	MARCEL-BERNHEIM.

Mme Séverin-Mars; Mmes Alberte Heslia et M. Henssler; Mlle Pignari et M. A. Bloch; Mme Le Cerf et Mlle Guérin-Desjardins; M. Loyonnet; M. R. Casadesus; M. Horowitz; M. H. Schindenhelm; M. de Souza-Lima; Mlle M. Heuclin; Mlle Bonnet; M. Gaveau; Mlle Molié; M. B. Marx; M. Badenes; Mme Riss-Arbeau; Mlle Vandeveld; Mlle Stell; M. A. Cellier; Mlle G. Mercier; M. P. Kaul; M. Fol; M. Charny; M. Grassini; M. Serres; M. de Mendelssohn; Mlle Debonte; Mme de Silvera; Mme Villot; Mme Wybauw-Detilleux; Mme Zbierzchowska.

CAROL-BÉRARD.
CH. DYKE.
MAURICE GALERNE.
C. GUIMARD.
ANDRÉ HIMONET.
MAURICE IMBERT.
J. JANUSSY.
PIERRE LEROI.
MARCEL NOËL.
L. DE PACHMANN.
OMER SINGLÉE.
PIERRE WOLFF.

NOTRE COUVERTURE : Alfred de Saint-Malo....

GEORGES JOANNY.

DEPARTEMENTS :

THÉÂTRES : Le Havre; Nouvelles diverses.
CONCERTS : Cannes, Le Puy, Lyon, Oran, Strasbourg; Troyes; Nouvelles diverses.

ETRANGER :

THÉÂTRES : Bruxelles; Nouvelles diverses.
CONCERTS : Barcelone, Berlin, Bruxelles, Bucarest, Genève, Lausanne, Prague; Nouvelles diverses.

OPINIONS

PAUL RAMAIN.

MUSIQUES NOUVELLES

A. LIR.

ECHOS

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :

Alfred de Saint-Malo, N. Boborykine, Edouard Flamant, Yvonne Herr-Japy, Maurice Servais.

EXÉGÈSE D'UN LIEU COMMUN

La verve cinglante et furibonde de Léon Bloy se plaisait à extraire des truismes les plus inoffensifs et les plus gris, innocemment ressassés au cours des siècles par les cerveaux paresseux des hommes, une dose formidable de bêtise ou d'ignominie, avec quoi il barbouillait tout son soûl les mécréants et les philistins coupables, selon lui, d'avoir monnayé la sagesse millénaire des nations en ces formules plates, sentencieuses, inusables, ou — si mieux aimez — usées avant que de naître, qu'on appelle lieux communs.

Chez maints d'entre eux, cependant, on pourrait, avec un souci de pondération que ne possédait pas le terrible vociférateur, relever les vertes traces d'un bon sens robuste, apprécier une frappe heureuse et nette. Mais, quelque parti qu'on ait décidé de prendre, ou quelque goût qu'on ait pour l'impartialité, il faut bien avouer qu'on entame difficilement ces comprimés de sagesse, ou ces blocs d'imbécillité prétentieuse que sont, selon le point de vue ou l'éclairage, tant de phrases poncives indéfiniment transmissibles, semble-t-il, de génération en génération.

A côté de ces phrases, qui témoignent, dans leur immutabilité même, d'une certaine constance de la médiocrité humaine, il en est de moins pompeuses, plus éphémères aussi, qui ne visent point à représenter un aspect de la sagesse immanente, mais sont plutôt comme l'émanation de l'esprit d'une époque, dont ils fixent ainsi, en un trait bref, tel ou tel caractère. Ces locutions — qui ne sont point, à proprement parler, des lieux communs — méritent de retenir l'attention pour la lumière qu'elles projettent, justement, sur certaines façons courantes de penser et de sentir propres à une époque. Tics, si l'on veut, mais dont la raideur superficielle révèle, à qui sait les considérer, les mouvements profonds, libres et inconscients, de l'organisme social. Expressions plus ou moins lapidaires, que nous arrivons à prononcer presque machinalement, sans égard à leur sens propre, mais riches de suggestions parfois, telle celle-ci qu'une légère teinte argotique n'interdit pas d'ausculter avec quelque soin :

Nous sommes au concert. On joue une œuvre inédite; musique bien faite, honnête, expressive, agréable, vraiment digne d'intérêt. Pourtant, la dernière note éteinte, on n'applaudit que bien mollement. Mon ami se penche vers moi, me sonde du regard, et, sans attendre le moindre signe d'intelligence, laisse tomber ces simples mots :

Ça ne casse rien !

J'essaie de lui remontrer que les pages que nous venons d'entendre sont loin d'être insignifiantes, qu'elles recèlent même des richesses authentiques, quoique point voyantes (ah ! voilà le malheur), mon ami ne consent point à nuancer l'opinion qu'il vient d'émettre avec une sécheresse sommaire autant que péremptoire.

De fait, il n'a pas absolument tort; cette musique ne casse rien. Ce n'est pas comme le poème symphonique qui nous est servi ensuite : absurdité du discours, grincements harmoniques superflus, pétarades inopinées, miaulements bébêtes, etc... Cette fois, nous nous trouvons en présence d'une œuvre « originale », « bien moderne », qui ne ressemble à nulle autre, et n'est-ce pas l'essentiel ? Aussi l'enthousiasme de crépiter à tous les étages, et les exclamations pâmées de s'entrecroiser : Charmant ! Quel esprit ! Et ce culot, de laisser la batterie à découvert presque d'un bout à l'autre !...

Voilà, n'est-il pas vrai, la physionomie de beaucoup de nos concerts depuis plusieurs années. A qui d'entre vous n'est-il pas arrivé d'exalter trop souvent ces nullités explosives et frelatées, aux dépens d'essais sincères, pleins de talent, de goût et de mesure, mais dont le tort majeur

était... de ne rien casser ! Ah ! Le dédain suprême et nonchalant, l'irrévocable mépris inclus dans ce petit bout de phrase : Ça ne casse rien. Y songeons-nous, même ? Ma foi, non, mais ces mots, que nous lançons comme une interjection habituelle, n'en expriment pas moins le vœu profond de la présente société touchant son idéal esthétique.

Cette fringale de nouveauté, qui, d'ailleurs n'est pas en tout blâmable, puisqu'elle suscite sur nos programmes des constellations de premières auditions (ce qui a amené — il faut bien en convenir — une vénération aveugle et ridicule de la « première audition » en soi), ce prurit d'audace toujours et quand même, cette soif malade d'étrange, d'inouï, conduisent inévitablement ceux qui y cèdent à la surenchère dans l'outrance, à la négation du goût, aux solutions les plus hâtives et les plus folles, tranchons le mot : au bâclage et au charlatanisme, ces deux plaies purulentes de l'art moderne. Etonner, provoquer l'indignation ou la colère, voire le ricanelement, tout plutôt que cette indifférence tiède et polie qui se traduit par ces mots : Ça ne casse rien !

Car tout est là, renverser les idoles sacro-saintes, « enfoncer » Bach, Beethoven, et Franck et Debussy, et les grands vivants à barbe blanche, tous ces barbons de la musique pour qui le choix d'un thème, l'ordonnance des modulations comptaient et comptent encore au nombre des préoccupations sérieuses. Que nos bouillants jeunes gens feuilletent les cahiers d'esquisses de Beethoven; ils y verront des motifs de quelques notes raturés sans ménagements, repris à des années d'intervalle, remaniés encore, avant de s'imposer à l'artiste dans leur pureté définitive. Mais profiteraient-ils de la leçon ? Il est tellement plus simple de ramasser une rengaine qui a traîné partout, et, l'ayant désarticulée à la mode américaine, de la pimenter d'un contre-point à la quarte augmentée afin d'obtenir le maximum d'âpreté, nos palais sont si blasés ! C'est, en effet, beaucoup plus simple, mais cela a l'air tellement plus fort aussi, lorsqu'on ignore l'a, b, c, de la technique musicale !

On comprend donc que les gogos et les snobs se soient laissés prendre à ces procédés de nègres roublards. Mais les professionnels, les critiques en particulier, n'auraient-ils pas dû crier bien haut à l'imposture ? Sans doute, sans doute mais en dépit de leur fêrle en pâte de guimauve, ce sont de faibles hommes, éminemment faillibles, et qui ont si grand-peur de se tromper... Pris entre cette crainte et celle de méconnaître une beauté nouvelle, ils restent coincés dans une attitude sans aisance, ayant pris le parti d'édulcorer leur encre pour asperger au passage toute nouveauté un peu osée, si inepte qu'elle leur paraisse au fond. Manque de courage, ce n'est que trop certain. Ai-je besoin d'ajouter qu'il y a des exceptions qui, suivant la formule, confirment la règle...

Quoi qu'il en soit, c'est la singularité, la bizarrerie, l'extravagance, qui font prime aujourd'hui sur le marché esthétique. Cela tient lieu d'originalité, la vraie, qui ne court pas les rues, qui s'impose de soi-même; et, aux yeux englués de beaucoup de nos contemporains, cela implique toutes les autres qualités. Naguère, c'était la sincérité; il suffisait d'avoir une main sur le cœur et de laisser courir l'autre sur le papier réglé pour engendrer un chef-d'œuvre. Parlez de sincérité aujourd'hui à quelqu'un de nos musiciens « à la page », il vous rira au nez :

— Qu'avons-nous affaire de cette vertu surannée ? Elle ne peut que gêner dans l'exercice de ce jeu divin qui est l'art, et qui exige précisément un détachement supérieur, une feintise continuelle qui est tout le contraire de la sincérité. Et puis, un imbécile sincère aura beau faire, il sera toujours un imbécile.

— Ce n'est, hélas ! que trop certain, et je sais bien que la sincérité ne saurait suffire à tout. Mais des novateurs imbéciles, croyez-vous donc que nous en manquions ?

Voilà une répartie qui va passer pour subversive. On semble admettre aujourd'hui que les musiciens dits d'avant-garde ont le monopole de l'intelligence, du savoir, et qu'un génie toujours près d'éclater couve impatiemment sous leur front pâle. Pas de *minus habens* parmi ces révolutionnaires de la double-croche, pas d'eunuques, de farceurs. Tous très forts. Quelle chance insigne ! Aussi comprend-on que cette pointe avancée s'enrichisse chaque jour de recrues nouvelles. Chacun veut en être, et le jour n'est pas éloigné où l'avant-garde englobera l'armée entière des combattants. Alors, tous nos compositeurs ayant du génie, la musique aura fait un pas immense.

En attendant cette heure bénie, ne nous indignons pas trop de voir les demi-dieux qui ont contribué en leur temps, sans forfanterie, tout doucement le plus souvent, à faire progresser la musique, traités de pontifes ou de crétins, puisque c'est sur cette ingratitude mitigée d'irrespect envers leurs grands aînés, que les jeunes gens ont accoutumé d'asseoir leur foi en l'avenir. Ils ont raison de refuser les chaînes, même dorées, qui les riveraient au passé, et toute audace est licite, à condition qu'on ne se la propose pas comme un but gratuit. Mais ce qu'il est permis de contester, c'est que la musique puisse être l'objet de révolutions hebdomadaires...

Ne souriez pas, il y a ici matière à controverse sérieuse. D'excellents esprits admettent la possibilité de ces révolutions, du fait qu'ils considèrent que la musique est dans un état de perpétuelle instabilité. Le musicien, prétendent-ils, dispose de la matière sonore à sa guise, il en est le souverain maître, et toutes les expériences lui sont permises. Aucune langue, disent-ils encore, ne se transforme aussi vite que la musicale, et il est probable que les plus hautes inspirations d'un Beethoven ou d'un Bach deviendront bientôt lettre morte, à cause que nous ne comprendrons plus leur langue, décidément désuète.

A cela, on peut répondre que si l'artiste a sur la matière sonore des droits incontestables et fort étendus, la Musique lui impose en échange, par sa nature, par la qualité des allusions qu'elle est apte à fournir, des émotions qu'elle peut le mieux traduire, lui impose, dis-je, des limites susceptibles non de décourager son inspiration ou de friper sa fantaisie, mais de les stimuler dans un sens donné, en vue de fins essentiellement musicales. Pour adopter ce point de vue, il faut croire à la nécessité des lois de la musique, et il est certain qu'à une époque anarchique comme la nôtre on a plutôt tendance à croire à leur contingence, ou même à en nier radicalement l'existence.

Quant à l'évolution accélérée qu'on voudrait attribuer à la langue musicale, n'est-elle pas plus artificielle que réelle ? On se montre surtout pressé, de nos jours, de faire le tour de toutes les combinaisons possibles,

et on les essaie fièvreusement, avec un bonheur souvent contestable. Il n'y a pas là de quoi tant s'émerveiller, et le jour où il prendra fantaisie à quelqu'un de nos « hardis pionniers » d'écrire un dextuor en superposant constamment dix tonalités différentes, faudra-t-il marquer cette date d'un caillou blanc ?... Tout est possible en musique, je le veux bien ; encore conviendrait-il de distinguer entre ce qui semble possible matériellement, c'est-à-dire l'infinité des combinaisons imaginables et réalisables, et, d'autre part ce qui, dans ce domaine, est conforme au génie de la musique. Cette discrimination, pourtant importante, qui s'avise encore de la faire ? C'est qu'on a pris l'habitude de considérer la musique comme capable de tout exprimer, et même... rien, pourvu que ce rien, violente ou amuse l'oreille, ou qu'il intrigue tant soit peu l'esprit. La sensibilité, dans tout cela, ne trouve guère son compte. Pourtant, une symphonie, une sonate, un nocturne, à moins d'être une vaine logomachie, n'est-ce point l'accord d'une sensibilité et d'une intelligence qui s'y doit révéler ? N'est-ce pas une suite d'équivalents entre une pensée d'une nature particulière et des moyens d'expression appropriés ; et chez les grands musiciens, ceux dont l'instinct est sûr, n'y a-t-il pas forcément une relation nécessaire entre le signe choisi (ensemble de notes) et la chose signifiée (sentiment, émotion...) ? Et ce caractère de nécessité une fois marqué, je tiens qu'il l'est pour toujours, pour aussi longtemps, du moins, que le cœur de l'homme n'aura pas changé ; jusque-là, la douleur qui traverse l'*Appassionata*, le désespoir qui jaillit de cette harmonieuse suite de cris justes et déchirants qui s'appelle *Marguerite au Rouet* seront sentis dans toute leur vivacité.

Que la musique change, comme tout ici-bas, c'est indéniable. Mais plus encore, elle s'enrichit, et les trésors qu'elle met à jour ne viennent pas se substituer à ceux qui ont été précédemment accumulés, ils s'y ajoutent. La beauté du quatuor de Debussy ne fait en rien pâlir, que je sache, celle du 14^e ou du 15^e quatuor de Beethoven.

N'est pas original, n'est pas génial qui veut. Tracer son sillon avec une honnête sincérité (mon Dieu, oui), sans chercher à éternuer plus haut que le nez, voilà un programme simple et raisonnable, à la portée du plus humble, mais nos orgueils d'hommes modernes s'en contentent difficilement. La postérité, comme on dit, se chargera de mettre chacun à sa place. Prenons donc patience ; mais sans attendre son verdict, on peut affirmer qu'elle aura oublié les leur naissances toutes ces productions ridicules et tapageuses qui firent, ces années dernières, avec ou sans ballet, d'éphémères et puériles révolutions dans des salles copurhies et d'avance conquises, tandis que des œuvres contemporaines, conçues dans la simplicité et la sérénité, réalisées avec une conscience probe, sans souci de la mode, tels le second *Quintette* de Fauré ou celui, non moins admirable, que vient de composer M. d'Indy, rayonneront d'un éclat toujours plus pur. Ni l'un ni l'autre, pourtant, ne casse rien...

ANDRÉ HIMONET.

L'AVENIR DE LA « LUTHERIE MODERNE »

Cette petite étude analytique et comparative n'a nullement pour but de discréditer les produits de la lutherie moderne, ni de décourager les travailleurs qui, honnêtement, pratiquent cet art si captivant. Bien au contraire, puissent nos conclusions stimuler tous les chercheurs passionnés par la troublante énigme qui valut à Stradivarius ainsi qu'à nombre de ses confrères italiens, une célébrité universelle. Cette renommée grandit chaque jour ; avec elle, augmentent dans des proportions fantastiques les prix payés pour les instruments italiens en général.

Il n'est donc pas étonnant que non seulement les professionnels mais aussi d'innombrables amateurs s'acharnent à découvrir les causes de la sonorité toute particulière et de la qualité surprenante qui les distinguent.

Depuis quelques années, et à plusieurs reprises, des concours de sonorité furent organisés, dans l'intention d'encourager les producteurs aussi bien que de prouver que les violons et violoncelles modernes étaient capables de lutter avec les anciens italiens. Malgré le succès que le public, auditeur et juge, fit à quelques instruments neufs, la quantité d'artistes, qui leur ont accordé la préférence s'est à peine accrue. La gloire de Stradivarius, de Joseph Guarnerius, etc..., n'a pas encore pâli ; elle prend même tous les jours, plus d'éclat sous les doigts de merveilleux artistes, tels que Kreisler, Heifetz, Enesco, Thibaut, Hubermann, Mischa Elmann, Renée Chemet, Pablo Casals (on ne saurait les citer tous), qui jouent exclusivement des instruments italiens anciens. Quelques-uns, cependant, essayèrent de se servir d'instruments neufs et, à quelques exceptions près, ils se virent obligés d'y renoncer, soit à la suite de critiques défavorables, soit à cause de la difficulté qu'ils éprouvèrent d'en obtenir ce qu'ils eussent désiré. Beaucoup d'instruments modernes ont certes du son, mais il leur manque cette voix souple et docile, incisive et prenante, désignée depuis longtemps par l'expression de « timbre italien ».

Très nombreux sont encore ceux qui s'imaginent que les italiens ont acquis cette voix particulière grâce à leur vétusté, ou à la suite d'un usage très prolongé. Peut-on donc espérer que les modernes, en général, auront un jour ces mêmes qualités ? En toute impartialité, il semble avéré par des faits probants que ce brillant avenir leur soit nettement refusé. Nous tâcherons de le démontrer à la lumière de documents authentiques et de constatations qui sont à la portée de tous ceux qui veulent voir et entendre.

Dès la fin du xvi^e siècle, les violons de Crémone et de Brescia jouirent d'une grande réputation qu'ils ne devaient certainement pas à leur vieillesse ni à l'usage prolongé ; car ils étaient neufs !

Nous apprenons, en effet, d'après un fragment des comptes du roi de France Charles IX qu'il fut payé, le 27 octobre 1572 à Nicolas Dolinet, joueur de flûte et de violon, la somme de cinquante livres tournois, pour lui permettre d'acheter un violon de Crémone.

Un autre document nous fait savoir qu'un violon de Crémone était bon avant d'être séculaire :

« Le célèbre astronome Galilée voulant offrir un violon à son neveu, écrivit au père Fulgentius Micanzio, moine servite qui était à Venise, le priant de lui trouver, dans cette ville un violon de Brescia, de 1^{er} ordre. Le Père Micanzio lui répondit, en date du 5 décembre 1637 que le sieur Monteverde, directeur du concert de Saint-Marc, lui conseillait d'acheter plutôt un violon neuf de Crémone parce que c'est le « nec plus ultra ». Toutefois, un violon de Crémone coûtait alors, au bas mot, douze ducats,

tandis qu'un Brescia, qu'on pouvait se procurer facilement à Venise, n'en coûtait que trois. »

Ce renseignement, d'une incontestable authenticité se passe de tout commentaire ; car on ne saurait mettre en doute la compétence de Monteverde directeur du concert de Saint-Marc, qui certes, n'était pas un profane en ce qui concerne la musique, en général, et les instruments dont on se servait alors pour l'exécuter.

Comparons maintenant les instruments italiens à leurs contemporains français, en procédant par époques.

Du temps des Amati, Maggini, Stradivari, Guarneri, etc, il y eut en France et dans d'autres pays, des luthiers dont les produits devaient être en faveur auprès des artistes et amateurs, leurs compatriotes. La preuve en est, qu'il existe encore d'innombrables instruments notamment français. Quelques-uns ont acquis une certaine valeur, grâce à la croyance presque générale et souvent fautive que tous les violons vieux sont nécessairement supérieurs aux neufs.

A l'époque lointaine des Amati et Maggini, nous constatons que les Médard de Nancy, ont produit des instruments qui, sous le rapport de la main-d'œuvre et du choix des bois, sont aussi bien faits que les instruments italiens et même supérieurs à ceux de 2^e ou 3^e ordre. Les Jacques Bocquay, Claude Pierray, etc., étaient contemporains de Stradivari, André Guarneri, Carlo Bergonzi. Claude Boivin, Benoit Fleury, Louis Guersan, Pierre Saint-Paul, etc., produisaient de nombreux violons, altos et violoncelles pendant que Joseph Guarnerius del Gesu, les Gagliano, Storioni, Grancino, Landolfi et autres travaillaient en Italie. Les violons de François Lupot, Salomon, N. Chappuy, etc., sont au moins aussi anciens que ceux de J.-B. Guadagnini, qui exerçait sa profession à Turin jusque vers 1784. Or, les instruments de tous ces auteurs français, malgré leur grand âge et l'usage qu'on en fit, ne sauraient rivaliser, auprès des artistes et amateurs, avec le moindre spécimen italien, même de 3^e ordre.

Quelle est donc la raison mystérieuse qui valut une telle réputation aux œuvres de tous les luthiers italiens de Gaspard da Salo (1550 environ) jusqu'à J. B. Guadagnini (1784). Réputation qui s'affirme et grandit depuis plus d'un siècle ?

Nous tâcherons d'en exposer les causes fort vraisemblables, mêmes indubitables selon l'avis de connaisseurs émérites, après l'examen comparatif de la lutherie moderne dont l'ère commence vers 1780, environ avec Nicolas Lupot.

Nous avons vu qu'à l'époque de Charles IX, roi de France, soit vers 1572, les violons crémonais jouissaient d'une réputation dépassant largement les frontières de la Péninsule. Il est permis, avec raison d'en attribuer la cause à l'insuffisance de violons construits, dans ces temps reculés, ailleurs qu'en Italie. Plus tard, par contre, notamment, à la fin du xvi^e siècle et pendant la plus grande partie du xvii^e siècle, il en est beaucoup moins question. Il est vraisemblable, en effet, que les instruments des nombreux luthiers français, tyroliens, anglais, aient suffi pleinement aux demandes et aux exigences des musiciens, leurs contemporains. D'autant plus remarquable est la rapidité avec laquelle la réputation de Stradivarius s'est répandue à dater de 1780 environ. Ce fut à tel point que la plupart des