

entrainer par le côté fantastique et n'est pas naturel et par conséquent pas « vrai ».

Parmi ce que j'ai entendu de lui : l'*Ouverture des Francs Juges*, la *Marche des Pèlerins de Harold* et le *Scherzo de la Reine Mab*, de la Fée des Songes, ainsi que le *Dies irae* et le *Tuba mirum* du *Requiem*, produisirent sur moi une impression indescriptible. J'ai en ce moment chez moi quelques manuscrits de Berlioz que j'étudie avec une joie sans bornes.

J'ai écrit à Heidenreich ce que je pensais du Conservatoire, il a dû te le dire. J'ajouterais que j'ai entendu l'orchestre du Conservatoire; on jouait la Symphonie pastorale. C'était merveilleux, mais trop, on exécutait les détails avec tant de raffinement et d'élégance que cela nuisait à l'ensemble...

En résumé, je suis on ne peut plus content de mon voyage.

Paris est une ville splendide. La variété des jouissances intellectuelles est sans fin; on peut vivre comme on veut, et je ne me rappelle pas avoir eu dans ma vie d'époque aussi agréable que ces derniers mois. Au point de vue artistique, l'étude de la musique de Berlioz et du public parisien m'a donné des résultats de la plus grande importance. J'ai décidé d'enrichir mon œuvre de quelques (et, si mes forces me le permettent) de beaucoup de morceaux de concert pour orchestre, sous le nom de *Fantaisies pittoresques*.

Jusqu'à présent, la musique instrumentale se divisait en deux parties différentes : les quatuors et les symphonies appréciées par la minorité effrayent la masse par leurs considérations trop

profondes et trop compliquées; et les concertos, variations, etc... fatiguent l'oreille par leur manque de suite et la difficulté de leur exécution.

Il me semble qu'on peut allier les exigences de l'époque aux exigences artistiques, et, profitant du perfectionnement des instruments et de l'exécution, écrire des morceaux convenant aux connaisseurs et au simple public. Je me suis déjà mis à l'ouvrage : j'ai imaginé une Coda pour la Marche de Tchernomor; elle a beaucoup plu ici, mais sans Coda elle ne peut satisfaire complètement l'auditeur. En Espagne, je me mettrai à mes « Fantaisies ».

(Traduction de M^{me} de Markévitch)

Ces fantaisies sont au nombre de quatre : *La Jota Aragonese* et la *Nuit d'été à Madrid*, sur des thèmes espagnols, la *Kamarinskaïa* et le *Capriccio* (posthume) sur des thèmes russes.

Les différents Stades de l'Evolution Artistique (Suite)

L'apport des races septentrionales et l'influence latine

L'Europe septentrionale et occidentale a été habitée par des groupes ethniques qui ont joué un grand rôle dans l'évolution de l'art européen : les Celtes et les Germanoslaves. Comme ces deux groupes se sont mélangés et com-pénétrés de bonne heure dans les différentes régions de notre continent et que la production artistique moderne, est le résultat de leur fusion, nous parlerons de leur action commune, bien que leurs caractères soient distincts. Les Celtes, en effet, ont une tendance à l'individualisme, alors que les Germains et les Slaves ont un esprit communautaire et solidaire fortement accentué. Il est probable que ni les uns ni les autres n'eussent apporté une contribution décisive à l'art s'ils étaient restés séparés. Les Germains, assez proches des Slaves par certains côtés, n'auraient pu subir l'influence des Grecs, dont ils étaient trop éloignés par le tempérament.

On sait que l'esprit germanique est foncièrement grégaire. Le sens critique ne peut se développer ici, parce qu'il est, de sa nature individuel, tandis que le jugement des Germains est collectif. Leur imagination même a quelque chose de cette disposition collective des masses. Elle est grossière, imprécise, démesurée. Il lui manque le sens de l'équilibre et des proportions. Sans l'apport des Celtes la production germanique serait restée informe, inutilisable pour l'art. Le Celte, avec son esprit plus

délié, sa fantaisie plus souple, son imagination plus nette, apportait aux masses nordiques le correctif indispensable à leur entrée dans les cadres de la civilisation européenne.

Aux premiers siècles de notre ère nous avons donc deux groupes en présence l'un de l'autre : le greco-latine et le celte-germano-slave. Comment vont-ils se comporter et réagir l'un sur l'autre ? Nous avons vu que les Grecs ont exercé une influence sur la mentalité latine. A leur tour les Latins vont agir sur les peuples du nord dans tous les domaines. Nous verrons les effets de cette action dans l'évolution de la musique.

Les arts, étant d'abord le produit de la sensibilité, prennent leur source dans le tempérament, tandis que la culture se développe par l'intelligence. Ce qui manquait aux peuples septentrionaux c'était la forme, c'est-à-dire la discipline de l'esprit, et par conséquent l'aptitude à fixer, à coordonner les images de leur fantaisie brumeuse mais variée. Rome, à l'esprit clair et équilibré, allait entreprendre la tâche d'organisatrice dans ce monde fruste et neuf.

L'unité profonde d'une œuvre d'art où des éléments divers concourent à l'expression d'un principe esthétique moins apparent, moins dégagé que dans les productions de la Grèce, il appartenait aux Francs de la réaliser. Pour élargir son domaine, accroître le nombre et la diversité de ses éléments constitutifs, la musique devait repasser les Alpes, gagner de proche en proche les pays rhénans, s'infiltrer dans les pays danubiens, allant rejoindre les

races slaves civilisées par Rome, imprégnées de culture latine. C'est bien cette culture qui donna à ces peuples frustes le goût de l'ordonnance, le sentiment de l'équilibre et des proportions, en un mot, la discipline esthétique. Cette discipline allait clarifier un état d'âme où l'esprit de solidarité s'accusait avec force sous l'influence du milieu naturel, comme il s'était autrefois affirmé dans l'Urbs des Romains. Ces peuples sont alors outillés pour accomplir l'œuvre qui marque la dernière phase de la musique en Europe : attirer dans le domaine d'un art le plus grand nombre de matériaux possible, les subordonnant à un principe unique, en les faisant ainsi concourir à l'achèvement de l'unité complexe, mais homogène, d'un mode d'expression.

Les Flamaïds paraissent avoir été ceux qui ont trouvé une nouvelle orientation à la production, au moyen âge : orientation, encore bien timide et bien gauche, mais qui devait marquer l'élosion d'une ère nouvelle, ouvrir le chemin à l'évolution de la musique. En quoi consistait cette orientation qui émancipait la musique moderne du joug de l'antiquité ? Tout simplement dans le principe du mouvement contraire, qui allait inaugurer la forme contrapuntique de la Renaissance. On allait avoir affaire à des parties vraiment indépendantes, ayant une allure propre tout en restant subordonnées les unes aux autres.

Cependant, cet art nouveau inauguré dans les Flandres, d'abord en France, où il passe par sa première phase évolutive, ensuite en Italie, où il trouve son

achèvement. C'est là un fait qui ne s'explique pas à première vue, mais dont nous trouverons l'explication dans l'énoncé que nous avons fait plus haut de l'influence de la spéculation sur le sentiment de la raison sur l'imagination. Pour la musique, comme pour l'architecture et pour tous les arts, ce n'est pas le pouvoir d'invention, mais la mentalité des peuples qui en arrête la formule. Les Flamands avaient le sentiment confus de ce que devait être la musique moderne, mais il leur manquait l'esprit spéculatif, qui était l'appanage des Latins. L'esprit latin, de son côté était d'autant plus apte à agir sur la nouvelle forme musicale que le sentiment collectif qu'elle exprimait était conforme à ses aspirations, à son idéal. Il était prêt à donner au style polyphonique le cadre solide dont avait besoin sa complexité, en même temps que des lois sévères, de la cohésion, de l'unité. Il fallait une pensée forte, rigoureuse pour organiser des éléments qui risquaient de se disperser et de s'annuler, tombant de la variété dans le chaos. Rome allait concréter en quelque sorte, son esprit synthétique dans ses formes déjà travaillées par l'âme celtique.

Si donc la musique du nord émigra en Italie, ce ne fut pas pour s'enrichir intrinsèquement, mais pour se discipliner. La période italienne de la musique contrapontique n'est, ainsi envisagée, qu'une période transitoire, nécessaire, il est vrai, à l'évolution ultime de cette forme d'art, mais n'ayant sur elle qu'une influence extérieure qui n'atteignait pas sa substance.

Le fait que l'architecture gothique et la musique polyphonique font leur apparition et se développent chez les mêmes peuples paraît indiquer qu'elles sont l'une et l'autre la manifestation d'un même état d'esprit et marquent une même étape dans l'évolution de la pensée européenne. Or si la musique polyphonique a pris naissance dans les Flandres, elle s'est développée et a mûri en France, tout comme l'architecture, qui est passée du roman au gothique. La France, en effet, était le terrain d'entente entre les Francs et les Romains. Ethniquement apparenté aux races celto-germanique mais profondément travaillée par la culture et la discipline romaine, elle se trouvait prête à élaborer ces deux produits nouveaux de l'intelligence : l'architecture venue de Rome et la musique venue des Flandres. Et nous assistons alors à ce spectacle curieux et instructif à la fois : d'une architecture venue du midi et qui s'élabore et s'achève en France, et d'une musique germée dans le nord et qui, après une période d'élaboration en France, va trouver son couronnement en Italie.

Il nous est permis de relever un cer-

tain parallélisme entre l'éclosion de la musique poly-mélodique et l'apparition de l'architecture gothique. La musique et l'architecture, comme tous les arts, sont constituées de lignes et de contours. Ces lignes et ces contours sont plus variés et plus nombreux dans l'architecture gothique et dans la musique polyphonique que dans les autres styles. De plus elles possèdent un caractère qui leur est particulier : elles sont agencées d'une certaine manière, elles se comportent autrement que les lignes et les dessins des styles antérieurs. Ici les thèmes sont intimement subordonnés les uns aux autres, groupés, pour ainsi dire en faisceaux, comme les petites colonnes, si frêles, qui montent autour d'un fût. Un tel assemblage offre une certaine complexité, en raison même de la multiplicité des matériaux mis en œuvre et aussi de leur agencement spécial. Examinons le style flamboyant.

Si nous suivons le profil des colonnes composées, qui s'élèvent conjointement vers les arcades où elles se couronnent, nous ne les voyons jamais arrêtées ni coupées brusquement, soit par un chapiteau, soit par l'architrave ou la corniche. Ces lignes, après avoir poursuivi leur ascension ininterrompue, s'élancent sveltes vers un point central culminant qui les attire, les résoud, sans que l'œil aperçoive la moindre discontinuité dans leur mouvement. Dans les arcs les lignes s'accroient et se perdent les unes dans les autres sans biseure. Dans les ornements extérieurs, elles se prolongent encore, après leur union, et continuent leur ascension en groupe et se terminent en flèche ou en pinacle.

Nous recevons une impression analogue de la musique poly-mélodique. Ici, pas d'arrêt non plus. Les mélodies s'enchevêtrent, s'enlacent, se combinant des manières les plus diverses, les plus imprévues, mais tendent toujours vers une fusion finale longuement préparée. Les thèmes, posés d'abord dans leur individualité propre, se font ensuite des concessions mutuelles, échangent certains membres de phrase, en laissent tomber d'autres, pour s'enlacer plus étroitement et se fondre. Ici non plus nous n'avons jamais l'impression d'une cassure ni d'un arrêt brusque des contours. Rien de haché. Les parties elles-mêmes qui sont présentées pour se faire opposition sont amenées de façon à se fortifier réciproquement et conçues de manière à pouvoir, à un moment donné, faire corps, s'amalgamer dans un équilibre sonore parfait, sans secousses et sans heurts. Un thème s'embranche sur un autre ou se replie sur lui-même, s'enroule, se fond et disparaît insensiblement.

Fernand MAZZI.



Hélène Suter

Paris entendra le 21 mars, dans la salle du Conservatoire, une cantatrice, Hélène Suter, établie à Paris depuis peu et qui a acquis en Suisse, sa patrie, et à l'étranger une réputation méritée.

Son interprétation de *La Passion selon Saint Mathieu*, au XII^e Bachfest, sous la direction de Hans Richter, a été particulièrement remarquée. Elle a fréquemment prêté son concours à des concerts d'orchestre à Berne sous la direction de Brun, à Bâle sous celle du maître Hermann Suter.

Citons ses interprétations des *Béatitudes* de la IX^e *Symphonie*, et d'une quantité d'*Oratorios* de Bach et de Handel.

Citons encore des concerts à Vienne et à Milan, où la critique exalte à l'envie la musicalité accomplie, la plénitude et la chaleur de son admirable voix, sans oublier son goût affiné.

A côté de sa haute vocation pour le chant d'église, elle a participé à maints concerts de musique moderne et même d'avant-garde.

A son prochain concert le public parisien pourra apprécier sa parfaite adaptation aux styles classiques autant qu'aux modernes.

Au programme figure un air de Händel, beau fragment de l'opéra *Parténope*.

D'un intérêt tout particulier sera la première audition de chansons de Händel, manuscrites, textes originaux français, que celui-ci a composés en 1707-08.

A côté de quelques mélodies de Schubert, qui conviennent parfaitement au tempérament sensible de la cantatrice, figurent les mélodies de Cairati, de Roussel et de Florent Schmitt.

M. Cairati, fils de l'ancien maître de chant de la Scala de Milan et maître de chapelle du Dôme de Milan, a fait ses études avec son père et au Conservatoire de cette ville, puis avec Rheinberger à l'Académie musicale de Munich, pour la composition et avec un élève de Liszt pour le piano.

Mme Suter a été son élève de chant.

Il possède un bagage de compositeur qui comprend déjà un nombre considérable d'opus (œuvres vocales, pianistiques, opéras et pièces d'orchestre). Au double titre de compositeur et de virtuose il s'est imposé partout.

Avant la guerre il fut professeur au Conservatoire de Berlin, et maintenant au Conservatoire de Stuttgart. A Paris il a eu à la Salle des Agriculteurs un grand succès en 1923 avec plusieurs mélodies et un monologue pour contrebas et orchestre, extrait d'une importante partition, inspirée des *Troyennes d'Euripide*.

La *Sonate* pour violon et piano que nous entendrons le 21 mars, paraîtra prochainement à l'Édition Euterpe, en Allemagne, qui a déjà acquis plusieurs compositions du maître. Cette nouvelle composition a été accueillie avec enthousiasme par le public et la critique de Milan, Stuttgart et Zurich.

M. Zino Francescatti, le jeune et déjà réputé violoniste, participera à ce concert.