Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 2 (1902-1903)
Heft: 25

Artikel: Réponse à un siffleur
Autor: Bloch, Ernest
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029883

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

elles pas toucher du doigt la nécessité évidente de la création d'un orchestre permanent? On a beaucoup parlé, et avec justice, de l'obligation de retenir l'étranger en passage chez nous par des attractions intéressantes et vraiment artistiques. Mais on n'a pas assez insisté, à notre avis, sur le rôle de vulgarisateur que remplira cette institution auprès du peuple, sur la part qui pourra lui revenir dans la grande œuvre de démocratisation de l'art, idée qui devrait être plus répandue et plus appuyée qu'elle ne l'est dans notre pays, si avide de conquêtes démocratiques et de progrès sociaux. Nous avons vu quelques artistes, parmi les plus grands, prendre les devants et donner des concerts populaires à prix d'entrée très réduits. Des hommes dévoués et clairvoyants ont pris l'initiative de la création d'un Comité d'art social, qui a déjà donné et se propose de donner encore des concerts symphoniques populaires.

Mais toutes ces initiatives privées, tout cet élan de généreuses et bonnes volontés doivent être soutenus et encouragés par la participation effective des autorités, lesquelles ne sauraient pas plus se désintéresser de cette question que de celles d'instruction générale supérieure. L'orchestre permanent sera donc l'instrument vraiment populaire d'éducation artistique, puisque, pendant la belle saison, ce sera le petit, l'ouvrier, l'employé qui en profitera le plus.

Nous ne saurions mettre le point final à ces quelques considérations sans rendre ici hommage à l'admirable artiste qui, au cours de chaque saison estivale, s'est constitué la Vestale veillant auprès du feu sacré du grand art, le gardien de cette lampe du sanctuaire qui ne s'éteint jamais. Grâce à M. Otto Barblan, la grande musique trouve encore à cette époque défavorable un refuge sous les voûtes sombres de notre vieux Saint-Pierre, entre ces murailles qui ont été les témoins muets de tous les événements de notre histoire nationale. Là, dans cette atmosphère recueillie, en la demi-obscurité si favorable à la rêverie, la voix majestueuse de l'orgue fait revivre la pensée des maîtres, éveillant en nous tout un monde de sensations infinies. De nombreux artistes locaux tiennent à honneur de se joindre au maître pour donner à ces concerts une diversité plus grande et un attrait nouveau. Une seule chose manque à ces concerts d'orgue de Saint-Pierre, la popularité, car il est franchement regrettable qu'ils restent ignorés du grand public. Ce ne sont pas des transcriptions de pièces à la mode, non plus que des pastorales avec tonnerres et appels de bergers, que l'on vient entendre en ces soirées des lundis, mercredis et samedis, mais bien les œuvres les plus hautes et les plus nobles qui aient été enfantées par le cerveau des maîtres, des Bach, Hændel, Mendelssohn, Brahms, Franck, etc., pages immortelles interprétées par le plus digne des apôtres de l'art qui soit.

E. G.

RÉPONSE A UN SIFFLEUR

On se souvient encore de l'incident que provoqua, en février dernier, aux concerts du Châtelet, l'exécution d'un concerto de Spohr par le violoniste Burmester : l'œuvre n'ayant pas été approuvée par quelques auditeurs, ils firent un tel tapage que l'exécutant dut s'arrêter après la première partie. La presse blâma énergiquement de tels procédés. A ce sujet l'un des siffleurs écrit au journal, *le Monde musical,* une lettre virulente, dans laquelle il fait le procès non seulement des solistes, mais aussi du concerto. Avec une désinvolture sans pareille, il attaque cette forme musicale admirable qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre.

« Ce n'est pas contre l'œuvre choisie par M. Burmester seule, que nous protestons ; c'est contre toute œuvre, quelle qu'elle soit, qui pro-

cède du virtuosisme pur au détriment de l'essence musicale même. A ce point de vue, presque tous les « concertos » sont issus d'une esthétique absolument fausse, qui a causé, directement et indirectement, et cause toujours le plus grand dommage à l'art musical. »

Au nom des « élites qui forment les hauteurs » et de « ceux qui ont le jugement sain », il réclame l'expulsion des salles de concerts de ces « élucubrations qui annoncent une décadence dont les conséquences peuvent être néfastes aux œuvres les plus sacrées », de ces « œuvres que l'on peut justement qualifier de divertissements de niais ». Enfin, « si certains concertos signés de maîtres un moment égarés, (sic), présentent, et c'est vrai, un intérêt historique, qu'on en donne l'audition soit chez Erard, soit ailleurs.

« Là ils peuvent trouver leur place sans détourner l'attention et leur excuse peut résider dans la bonne musicalité qui parfois (!!) domine les absurdités accumulées; mais débarrassons une fois pour toutes nos grands concerts de ces productions encombrantes et déprimantes à la fois. »

Que l'on tonne contre les charlatans qui, au préjudice du sentiment musical, étalent leurs vaines et prétentieuses acrobaties, c'est juste, et tout artiste applaudira aux revendications de M. Trotrot. Mais n'est-il pas excessif, pour ces quelques exceptions, de jeter l'anathème sur tout un genre artistique, sur tant d'œuvres sérieuses et géniales, et sur tant d'artistes supérieurs, de mépriser si vilement l'art des nuances, des oppositions, des contrastes, et de condamner avec un aplomb vraiment phénoménal des génies tels que Bach et Beethoven?

Bénis soient les « égarements » qui ont produit les concertos de piano en ut mineur, en sol, en mi bémol, le concerto de violon, et les « absurdités accumulées » de Mendelssohn, de Lalo, de Saint-Saëns, de Brahms de Richard Strauss et de tant d'autres!

Depuis quelques années une clique se coalise contre les solistes, et ses meneurs, tout en proclamant les « opinions libres », veulent à toute force nous imposer les leurs! Pourquoi cette intolérance?

De quel droit proscrire le concerto de nos grands concerts pour lesquels il est écrit? M. Trotrot ne daigne-t-il pas y applaudir les fragments de Wagner écrits pour la scène? Le concerto ne donne-t-il pas de la variété au programme en le scindant, en occupant l'attention de l'auditeur d'une façon différente, et qui lui permettra de mieux goûter les œuvres symphoniques de genre différent qui suivront?

Si l'on devait expulser des salles de concerts tout ce qui touche à la virtuosité, bon nombre d'œuvres orchestrales seraient condamnables, et chez des maîtres comme Liszt, Berlioz, R. Strauss, etc. M. Trotrot réclame avec raison l'exécution des modernes, de Chausson, de Dukas. Mais d'aucuns trouvent-ils peut-être leurs œuvres empreintes de ce virtuosisme qu'il attaque; un critique taxait dernièrement « l'apprenti sorcier » d'œuvre « vide », de pensée « nulle » et n'ayant d'intérêt que par la *virtuosité* de son instrumentation; — opinion que je ne partage d'ailleurs pas le moins du monde, — et certaines gens tiennent l'emploi constant des trompettes bouchées et des sonorités bizarres pour aussi puéril que « les placages chaudronnesques » du piano et « les pitreries sonores où s'essaye tel ou tel violoniste désireux de se multiplier. »

« Ce qui relève du mécanisme pur est nuisible, parce qu'antimusical, » dit M. T. Il faudrait d'abord établir ce qu'est le *mécanisme pur*, où il commence, où il finit.... Une gamme et un arpège sont-ils du mécanisme pur? Le trait thématique a-t-il seul droit de cité dans une œuvre? Que de partitions pourtant fourmillent de traits non thématiques, quoique fort mélodiques et musicaux et que de traits d'accompagnement dans les symphonies de Beethoven que l'œil suit sur la partition sans que l'oreille les perçoive... et pourtant ils sont utiles; ils donnent le mouvement, la vie!

Si l'on entend par virtuosité les passages rapides qui exigent un grand effort technique de l'exécutant, ce n'est pas seulement le concerto qu'il faut bannir, mais les trois quarts de la littérature musicale qui contient de tels passages, bon nombre de sonates de Bach, pour violon seul, de quatuors et sonates pour piano de Beethoven.

La virtuosité réside bien plus dans la façon d'interpréter une œuvre que dans l'œuvre

même. Chez le véritable artiste tout est mélodie, tout chante, tout vibre, on ne sent plus la note ni la difficulté, et la technique n'est pour lui qu'un moyen. Son archet magique élèvera un caprice de Paganini à une œuvre d'art. Un soliste froid, au contraire, et qui n'a pas le « feu sacré », rend un concerto ou une sonate de Bach plus ennuyeux qu'une étude. Et certains chefs d'orchestre lui ressemblent qui, sous prétexte d'objectivité, sacrifient tout à la précision technique et négligent de dégager l'essence de l'œuvre ; leurs exécutions impeccables font penser à un orchestre *mécanique*, composé d'automates, jouant scrupuleusement juste, en mesure, avec des nuances, mais auquel manque l'âme qui anime, colore et vivifie !

Mais M. Trotrot ne s'en prend pas à la technique seule ! il en veut aussi à la *forme* du concerto : il prétend que le soliste « ne peut se faire jour qu'au détriment de la symphonie.... » il coupe l'essor symphonique ; la ligne de l'œuvre est brusquement rompue ; il substitue le néant à la pensée ! L'âme du compositeur quand il y en a, comme chez Beethoven, tait sa grande voix devant le souci du virtuose.

L'on se demande si celui qui affirme avec autorité de telles choses a jamais *entendu* les concertos de Bach, de Beethoven, de Mendelssohn, de Lalo, où la part de l'orchestre accompagnant le soliste est presque aussi importante que celle du piano dans une sonate avec un autre instrument.

Les détracteurs du concerto me semblent absolument méconnaître et le caractère propre à cette forme musicale, et les ressources immenses qu'elle offre au compositeur, la variété inouïe des combinaisons qu'elle permet d'introduire dans une œuvre par les contrastes, le dialogue contrapontique, l'opposition des timbres !

« L'union intime du piano et de l'orchestre est d'autant plus féconde en beaux effets, que les deux entités musicales se distinguent par des qualités techniques absolument différentes, et se complètent ainsi l'une l'autre. Si l'orchestre étale sa richesse dans les chants soutenus, dans ses accords pleins et puissants, le piano brille par l'agilité ; il apporte à l'ensemble ses broderies gracieuses ou éclatantes, ses arabesques capricieuses, ses traits hardis, inaccessibles à tout autre organe sonore (1). »

Lorsque l'auteur cherche à donner à l'instrument solo le summum de plénitude et de bonne sonorité selon les ressources de ces instruments, ils protestent de parti pris contre ces « traits échevelés, ces chromatismes, ces trilles pianistiques ou ces triples cordes abracadabrantes.... » Ils appellent cela du « mécanisme effarant et vide dont les prodiges stupéfient les foules superficielles toujours éprises de charlatanisme » et ils se demandent quelle est « la raison d'être du soliste. »

Sa raison d'être ? N'est-ce pas celle d'un orateur qui, montant à la tribune, nous présente dans un discours chaleureux et convaincu sa manière de voir et de juger ? Et son opinion, fût-elle même très *personnelle* et rien moins qu'objective, aura toujours son importance et sa beauté si elle émane d'un homme de valeur.

Je ne crois pas qu'il n'y ait qu'*une seule* interprétation pour une œuvre. Sortie des mains du compositeur, elle devient indépendante. Par son caractère flou et vague, la musique se sépare des autres arts, littérature, peinture, sculpture. *Musicalement* l'interprétation est une, poétiquement, une. Chacun peut y voir autre chose. Elle touche à l'Infini. Et c'est la supériorité de la musique pure sur celle qui astreint notre pensée à un sujet poétique déterminé. Comme un paysage, elle peut s'envisager à maints points de vue et frapper notre imagination de différentes façons.

La tâche du soliste est de nous donner sa propre conception d'une œuvre, de nous la faire sentir dans toutes ses subtilités, en appuyant sur chaque note, comme celui qui déclame insiste sur chaque expression ; il mettra en relief les moindres intentions de l'auteur, et mieux qu'un chef d'orchestre ne pourrait le faire, car le soliste est en relation plus directe avec les moyens d'exprimer sa pensée. Cet art de délicatesse et de mise en valeur contribuera à nous révéler une œuvre sous la multiplicité de ses aspects.

Le soliste est semblable à un orateur quand, par la force de son éloquence, il enthousiasme les foules ; nous sommes empoignés par la vi-

(1) Gevært, Cours méthodique d'orchestration.

bration de son âme, lorsqu'elle est grande, sincère et convaincue! Et nous sortons du concert avec le sang en feu, tout imprégnés de la fougue qu'il nous a communiquée!

Je sais que ce n'est plus la *mode* de sortir ainsi du concert, pas plus que du théâtre. L'hymne du « renoncement au vouloir-vivre » triomphe! La mode est aux mines lasses et épuisées, aux airs affalés et anéantis, au pessimisme poseur....

On ne demande plus à l'œuvre d'art une impression de beauté ou de joie, mais la violente crispation nerveuse, qui vous brise et vous secoue à chaque note! On n'admet plus la poésie intime, le charme d'un paysage calme et reposant; et comme il faut tout démolir, tout *réformer*, tout remettre en question, l'on attaque le concerto comme les critiques sectaires s'en prennent qui à la symphonie, qui à la musique de chambre, qui au poème, qui au drame « non symbolique », etc., etc.!! « Après Beethoven on ne va plus recommencer à faire des symphonies », affirme-t-on! Autant dire: Après Flaubert, plus de romans!

Est-ce une raison de condamner la symphonie à cause de quelques plagiats anémiques? Le poème à cause de l'amorphisme de certaines élucubrations, et le concerto à cause des œuvres ou interprètes d'une musicalité sujette à caution? Comme s'il ne fallait pas la variété! et si à côté du grand art ne pouvaient en subsister de plus modestes!

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. La force d'une œuvre réside dans la puissance et la sincérité de sa conception et la logique qui préside aux développements de ses idées. Peu importe le moule! Symphonie, poème, quatuor, lied ou concerto! Fût-ce même une simple mélodie!

Et ce n'est pas en voulant absolument tout remanier et, sous prétexte de liberté, nous *imposer* à coups de sifflet une mode austère et ridicule que l'on arrêtera « cet esprit décadent qui prend des proportions alarmantes » et dont la source est plus profonde....

Assez d'ergotages! — Ayez de l'envolée! de la sincérité! Ayez surtout un peu plus de spontanéité de cœur! Et n'oubliez pas, — comme l'a dit si judicieusement C. Saint-Saëns, — que « ce n'est pas *l'emploi de tel ou tel système* qui établit la supériorité d'une œuvre, mais *la valeur de son inspiration.*

Ernest BLOCH

JOHANNES BRAHMS

(Suite et fin)

Les deux sérénades pour orchestre servent de transition facile aux grandes œuvres orchestrales du maître. Lorsqu'on sera arrivé à désigner les différentes formes de l'art musical d'après leur nature et les éléments qui les composent, on se rendra compte qu'un certain nombre de suites et un grand nombre de symphonies, tout particulièrement de Mozart et de Haydn, rentrent dans la même classe que les deux sérénades, et que la caractéristique de toutes ces œuvres est le décousu des phrases, qui se suivent comme une série d'impressions et de morceaux lyriques détachés. La musique instrumentale a été précisément affranchie de son caractère lyrique par le fait que le caractère fondamental de la première phrase des symphonies, l'effet de contraste entre deux thèmes et la continuité des motifs développés ont été étendus à la trame entière. On est encore beaucoup trop loin de reconnaître suffisamment que c'est là un des traits principaux de la musique de Beethoven et après lui du nouvel art allemand. Il ne devrait plus être permis de parler de la « symphonie moderne » que dans ce sens, car c'est par ce moyen qu'a été faite l'une des principales conquêtes de la nouvelle conception artistique, nous voulons parler de l'obligation de l'unité de la forme pour les œuvres vraiment grandioses, et cela même pour les compositions pour musique instrumentale. Voilà pourquoi la forme ancienne aura toujours sa raison d'être, là aussi il pourra y avoir une perfection relative; mais il ne faudrait pas oublier que l'expression des choses les plus belles et les plus élevées demande autre chose qu'un défilé d'images successives. Brahms était dans le vrai en tressant, avec les belles fleurs de sa fantaisie, deux couronnes odorantes qui n'avaient pas d'autre prétention que d'être des couronnes faites de feuilles et de fleurs. C'était bien là le champ où le grand compositeur de « Lieder » eût pu produire de gracieux morceaux faits pour charmer les heures paisibles; mais les lauriers de Beethoven, les imprécations de jeunes