

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 1 (1907-1908)
Heft: 20

Artikel: Musique et musiciens suisses
Autor: Humbert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068777>

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: 08.01.2026

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

Musique et musiciens suisses

De tous temps et par intermittences, des tendances *nationales* ont cherché à se faire jour en art. La musique plus particulièrement s'est livrée à ces manifestations que facilite parfois ou que rend plus sensibles l'existence de telle « gamme » spéciale, de telles formules typiques d'une race ou plus souvent encore d'un pays, car nul n'ignore plus, depuis les travaux du savant Dr. Levi, l'influence que la topographie d'une contrée exerce sur l'élaboration secrète des *courbes* mélodiques qui y sont populaires. Même alors, même lorsqu'une musique toute spontanée exprime les caractères essentiels du peuple qui la pratique librement, la question d'un *art national* est loin de se trouver résolue. En effet, la mélodie populaire, produit en quelque sorte naturel du sol natal, peut être l'inspiratrice de l'artiste musicien, la sève qui monte dans l'œuvre d'art, en vivifie l'organisme aussi caduque que complexe ; elle n'est pas, elle ne saurait pas être « art », mais tout au plus germe, embryon d'art. Et si même quelques compositeurs s'appliquent à « bâtir des symphonies, des rapsodies, ou des morceaux de piano très difficiles sur des thèmes populaires (auvergnats, provençaux, cénévols, etc.), ce n'est là qu'un jeu d'esprit, un passe-temps ingénieux d'artistes raffinés, — quelque chose comme les constructions polyphoniques qu'édifiaient les maîtres flamands du XV^e siècle sur des thèmes populaires. »¹

Que faut-il donc pour que surgisse un art vraiment national ? Il faut, en premier lieu, l'existence d'une musique autochtone caractéristique. Or les recherches toujours plus nombreuses dans le domaine du *folklore* et les études de musique comparée tendent à prouver toujours mieux que les musiques dites nationales (bretonne, écossaise, hongroise, russe, scandinave, sans compter toutes les musiques orientales) nous rendent témoins d'étapes diverses sur la longue route de l'évolution musicale, bien plus que de manifestations particularistes formant chacune, à part soi, un tout homogène et nettement délimité. Il faut ensuite qu'issue du peuple, cette musique retourne au peuple. Or chacun sait — j'en appelle ici tout spécialement à ceux qui ont suivi les auditions des neuf premières fêtes de l'« Association des musiciens suisses » — que si la plupart de nos musiciens suisses n'ont ni le raffinement excessif de tel compositeur latin, ni la puissante faculté d'abstraction de tel maître d'Outre-Rhin, ils n'en sont pas moins à mille lieues d'une réalisation quelconque de la formule fameuse : « par le peuple, pour le peuple ». Leur art est surtout un art de mandarins, un art aristocratique, et dans la mesure où, d'année en année, il s'aristocratise, il s'éloigne de l'idéal d'un art national. Je me hâte d'ajouter que ce n'est point là un reproche, mais une simple constatation justifiant mon étonnement toujours renouvelé à voir certains de nos compositeurs s'obstiner à faire claquer à tous vents l'étendard d'une *musique suisse*. Que l'on nous montre donc cette musique spécifiquement helvétique ; que l'on nous donne une définition ou un exemple suffisamment typique de cette œuvre musicale suisse ! Je ne sache pas que cela ait jamais été fait, à moins que l'on ne

¹ Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, Librairie Hachette, 1908), p. 276.

considère comme tels des ouvrages — le *Poème alpestre* (1^{re} partie) d'E. Jaques-Dalcroze, les *Armaillis* de G. Doret, et beaucoup d'autres de valeur infiniment moindre — évoquant la « terre aimée » par des procédés extérieurs ou par de simples associations d'idées.

Au reste, et ce sera là ma conclusion, un *art* vraiment national, un art probe, sincère et par conséquent tout imprégné de l'amour que nous avons tous pour le sol natal, est par cela même expressif d'humanité, dans le sens le plus large du terme. Il devient universel,

*L'art, splendeur universelle,
Au front du peuple étincelle....*

Nous en sommes loin de ce resplendissement de l'art que magnifiait Victor Hugo. Mais qu'importe — les hommes passent, l'Art demeure, — qu'importe, si nous y tendons de toutes nos énergies. Pour cela, commençons par ce qui est le plus près de nous, efforçons-nous de comprendre et sachons apprécier la musique de nos musiciens (je ne dis pas *notre* musique !), afin d'étendre ensuite cette compréhension et cet amour à « tout ce qu'il y a de grand, d'auguste et d'éternel dans l'art des différentes époques et des différentes nations.¹ »

*
* *

Tous ceux que nous aimons tant à appeler « nos » musiciens n'étaient pas représentés sur les programmes de Baden. Il y manquait, entre autres, les Otto Barblan, Gustave Doret, F. Hegar, E. Jaques-Dalcroze, Pierre Maurice, et le nom de F. Klose n'apparaissait que sur le programme du concert offert, à Zurich, par le « Chœur mixte » de cette ville. Si, d'une part, on avait tout lieu de le regretter, il faut, d'autre part, savoir gré aux aînés, à ceux que le destin favorise, de laisser parfois la place aux plus jeunes, à ceux qui montent seulement dans l'arène et que les réunions de l'A. M. S. doivent révéler ou faire mieux connaître.

Les trois concerts de la IX^{me} réunion comportaient de vingt compositeurs suisses ou établis en Suisse trente-six œuvres appartenant aux domaines de la musique de chambre instrumentale et vocale, de la musique chorale et, dans une mesure plus restreinte, de la musique orchestrale. Mais si l'on y regarde d'un peu plus près, combien, esthétiquement, ces divisions paraissent factices et superficielles ! Tel *lied* est une page dramatique à laquelle il ne manque que l'appareil scénique pour justifier l'« optique grossissante » qui a déterminé sa forme et ses allures grandiloquentes. Tel chœur, par contre, bien que chanté par une centaine de voix de femmes, a le charme discret, la distinction de lignes, la finesse de touche qui sont le propre de toute vraie musique de chambre. Qu'on veuille bien, par conséquent, ne pas interpréter trop strictement la répartition des œuvres dont, pour plus de commodité, nous avons opéré le groupement, dans les lignes qui suivent.

Un *Trio en fa mineur*, de M. Emile Frey, ouvrait la série des auditions. Chacun fut heureux d'applaudir en premier lieu un enfant de Baden qui était en même temps le benjamin des compositeurs présentés aux fêtes de cette année. Il a dix-neuf ans, a travaillé à Bâle, Zurich, Genève, Paris (Diémer, Fauré, Widor), et fait sensation déjà comme pianiste virtuose. Son œuvre, toute récente, se compose de trois mouvements : un *Andante moderato*, en *fa* majeur, manquant un peu de cohésion et de vie ; un *Adagio funebre* où, à côté de quelque pathos vide (songez qu'il a vingt ans à peine, l'auteur de la « funèbre » mélodie !), le violoncelle chante, de sa voix tendre et grave,

¹ Dr M. Bendiner, cité par R. Rolland, *op. cit.* pag. 176.

un chant d'idéale beauté qu'enveloppent les arpèges caressants du piano ; enfin un *Presto appassionato* en *fa* mineur, volontaire, énergique, vivant, plus emporté du reste que passionné et qui m'a paru la meilleure partie de l'œuvre, non pas en tant que trio — les instruments à archet brochent un peu gauchement leurs répliques sur une partie de piano traitée avec une habileté remarquable —, mais en tant que musique clairement conçue, sobrement exprimée et dont la forte empreinte fait songer au mot de H. de Bülow : « Au commencement était le Rythme ». Puis cela est court, précis, concis, sans tâtonnements ni digressions inutiles.

Ces mêmes qualités, avec une plus grande sûreté d'écriture et cet empire sur soi-même qui donne à la forme sa clarté, se retrouvent dans le *Quatuor* pour instruments à archet (N° II), de M. Alexandre Denéréaz. L'œuvre est publiée en petite partition¹, honneur rarement échu à nos musiciens suisses, et elle sera certainement exécutée de nouveau dans de meilleures conditions. Nous aurons donc l'occasion d'en reparler. Contentons-nous de dire, pour l'instant, l'impression bienfaisante que cette pure musique a produite dans son entourage. D'aucuns l'auront peut-être trouvée trop « formelle ». Nous ne le pensons pas. Nous nous réjouissons au contraire de voir le compositeur secouer ici du moins le joug qui pesait sur la plupart de ses œuvres antérieures, et si quelque *gruppetto* wagnérien (mesures 27, 28, 29), si quelque formule tristanesque surgit encore ici ou là, c'est une simple preuve que l'homme ne saurait brûler entièrement ce qu'il a adoré, ou plus encore que l'idiome wagnérien fait désormais partie intégrante de notre langue musicale. Ceci dit surtout pour le premier mouvement du quatuor dont les trois parties s'enchaînent du reste directement. Peut-être est-ce dans le *Molto moderato* qui suit l'*allegro* initial que le procédé est le plus apparent. Ce thème fugué, sur un rythme de marche funèbre, sent bien un peu l'école. Mais voici le final, un *Vivo* « à la Berlioz », comme l'indique l'auteur qui justifie sans doute lui-même cette appellation en disant qu'elle provient « du rythme extrêmement mobile, interrompu par des temps de repos aussi fréquents qu'imprévus, des boutades et des saillies qui paraissent en contradiction avec le reste de l'œuvre et cherchent à s'imposer, en dépit du caractère sérieux de la composition dans son ensemble ».

Trois sonates pour piano et violon se disputaient l'attention des auditeurs : une de M. Albert Meyer, le distingué musicien saint-gallois, l'autre de M. Fritz Brun, professeur à l'« Ecole de musique » de Berne, la troisième de M. Hans Huber qui, après avoir écrit une « *appassionata* » et une « *graziosa* », a composé une *Sonata lirica*². Ne serait-ce là qu'un caprice d'esprit toujours en éveil et pour lequel, depuis quelques années surtout, la musique semble toujours évocatrice d'idées et de sentiments précis ? Quoi qu'il en soit, je ne parviens pas à découvrir le caractère particulièrement *lyrique* de cette œuvre où les « variations » du premier mouvement et le « rondo » final s'opposeraient à la libre expansion d'un lyrisme débordant, plus encore qu'ils ne la favorisent. On me dispensera d'insister sur l'habileté de celui que nous considérons tous comme un maître et dont le talent généreux se manifeste sous les formes les plus diverses. Ici, c'est le motif initial du thème varié qui, surgissant à tout moment au cours de l'œuvre, en détermine l'unité. Seul, l'*Intermezzo* établit un contraste rythmique qui ne nuit du reste point à l'homogénéité de l'ensemble, puisque le trio en reparait comme troisième thème du rondo. On le voit, c'est la réalisation parfaite de l'unité dans la diversité.

Ce n'est pas tant d'unité que d'uniformité qu'il faudrait parler à propos de la sonate en *ré* mineur de M. Fritz Brun, — ce qui ne veut pas dire qu'elle ne renferme beaucoup de choses. Elle en renferme même trop, car elle est longue, très longue, excessivement longue et ressemble davantage à une improvisation abondante qu'à

¹ Fœtisch frères, S. A., éd., Lausanne.

² Op. 123, N. Simrock, éd., Berlin.

une œuvre mûrie au cours d'une élaboration lente et minutieuse. Il serait difficile de ne pas parler longuement aussi d'une telle œuvre. Je me bornerai cependant à relever les notes hâtives prises au cours de l'audition. Dans le mouvement initial, les développements du premier thème sont un peu artificiels ; le second thème, fort beau, semble rêvé au piano ; tout cela ne serait pas mal, mais ensuite que de reprises inutiles de développements déjà fastidieux en eux-mêmes, et quelle *coda* ! Deuxième mouvement : des tierces, encore des tierces ! M. Brun en aime la sonorité adoucie et comme ouatée. Il s'oublie volontiers en des oasis de sonorités qui, toutes jolies qu'elles soient, n'en sont pas moins monotones. Des amplifications mélismatiques de la mélodie tiennent souvent lieu de développement organique. Quant au troisième mouvement, il est plus voulu, moins spontané que les deux autres ; c'est sans doute que M. Brun est un rêveur, or chacun sait qu'il n'est pas *permis* de bayer aux étoiles dans un final de sonate ! Voici pourtant encore un passage flottant, des phrases ouatées de tierces. Mais le réveil vient aussitôt, brusque, brutal et, tandis qu'à chaque pas une fin s'offre à nous, qui serait la bienvenue, l'auteur l'évite avec une insistance surprenante dans l'emploi de cadences trompeuses qui jamais ne furent si bien dénommées. Il piétine sur place, va, vient, part pour revenir encore et jeter des regards attendris sur ce qui fut. Et comme son œuvre n'est point d'une nouveauté grande, je serais tenté de dire que M. Fritz Brun a toute l'intempérance des tempérants. Peut-être trouvera-t-on que ma critique participe du même défaut ? Mais quoi ! eût-il mieux valu, parlant d'un musicien de valeur, condamner en bloc son œuvre dont un « collègue » disait, l'autre jour : « Otez-en les trois-quarts, et le reste sera... de trop ! »

Plus encore que les précédents, M. Albert Meyer, dans la sonate dont nous avons à parler, traite le violon d'une manière en somme secondaire. On préférerait même parfois qu'il n'y fût point (*pizzicati* et passages fréquents à l'octave du piano). Trois mouvements de nouveau : un *Allegro ma non troppo* dont les thèmes, sans être très caractéristiques, se prêtent à d'ingénieux développements ; un *Andante* un peu long, mais où le violon reprend ses droits et chante en des accents que n'eût pas renié le romantisme de la belle époque ; enfin un *Allegro marcato* où l'on sent, comme dans la majeure partie de l'œuvre, le pianiste qui écrit *con amore*, le musicien qui se donne tel qu'il est, ni très avancé, ni trop réactionnaire, qui s'abandonne à des élans toujours renouvelés parce que trop tôt comprimés, qui crée joyeusement, librement, naïvement.

Sans chercher à spécifier exactement le genre auquel elles appartiennent — la musique de chambre n'envahit-elle pas les concerts, et la musique de concert n'occupe-t-elle pas trop souvent la place qui devrait être réservée à la première ? — nous mentionnerons ici la *Chaconne* de M. Henri Marteau, le *Prélude* de M. Emmanuel Moor, la *Fantaisie sur un motif de carillon* de M. Joseph Lauber.

La *Chaconne* que le nouveau membre honoraire de l'A. M. S. a écrite en 1904, pour le concours des classes d'alto du Conservatoire de Paris, est publiée¹, mais je n'ai pas eu jusqu'à ce jour l'occasion de la lire. C'est donc une impression seulement que je transcris et, je ne le cache point, une impression que déterminait sans doute l'exécution admirable par l'auteur lui-même, sur un instrument aux sonorités superbes. L'œuvre m'a paru plus intéressante au point de vue technique qu'au point de vue musical, mais néanmoins solidement charpentée et toute parée d'ingénieux détails d'écriture. Sans grande prétention, comme sans grande originalité, cette œuvre enrichit la littérature d'un instrument trop délaissé, mais ne sera accessible qu'au virtuose.

M. Emmanuel Moor prend soin d'informer l'auditeur que ce prélude, en *ré*

¹ Op. 8, N. Simrock, éd., Berlin.

bémol majeur¹ « est le premier des quatre préludes écrits l'automne dernier sur le Mont Pèlerin et fut joué, pour la première fois, à Paris (salle Pleyel), en janvier, par Mlle E. de Gerzabek. » Ce souci de détails qui ne peuvent exercer aucune influence sur la compréhension de l'œuvre, mais tout au plus faciliter le travail des historiens à venir, dénote à la fois une naïveté et une présomption que la musique de l'auteur explique, mais ne justifie point. Je sais qu'en écrivant ceci je froisse des sentiments qui vont jusqu'à l'adoration, je sais que l'on n'a pas craint d'évoquer, à propos de ce prélude, le nom de J.-S. Bach, mais je sais aussi qu'en l'entendant je n'eus qu'une pensée : « Dieu soit loué que ce prélude ne prélude à rien ! » Après quoi l'auteur pourra toujours se dire que, somme toute, le critique est un monsieur quelconque qui a passé yeux fermés et oreilles closes à côté d'un chef-d'œuvre.

L'auteur du *Devin du Village* a dû tressaillir dans sa tombe, à l'ouïe de la puissante, de l'exubérante *Fantaisie* que M. Joseph Lauber a écrite pour deux pianos, sur le petit thème pastoral dont le carillon de St-Pierre, à Genève, perpétue le souvenir. Je pense, à vrai dire, que le nom de Rousseau pourrait fort bien ne pas être prononcé à cette occasion, car le bon Jean-Jacques est pour peu de chose, même dans le thème de cette œuvre : un petit accent ici, une légère prolongation là, et voilà la mélodie simplette et naïve toute romantisée et comme stylisée selon le goût de notre temps. Qu'on me pardonne — car comparaison n'est pas raison — je ne puis entendre la musique de M. Lauber, sans songer immédiatement à M. Saint-Saëns. Du maître français, notre compatriote a la grande sûreté de conception, la pureté de ligne mélodique, la clarté de développements formels, la maîtrise de la forme, et aussi je ne sais quelle sécheresse qui tient du logicien plus que du sensitif, du volontaire plus que de l'impulsif. Que n'a-t-il également sa concision ! L'œuvre que nous avons entendue avec le plus vif plaisir (il y a là certains effets de rythmes combinés entre les deux instruments, certaines pages délicieusement humoristiques certain dégradé sonore entremêlé de trilles, qui sont des trouvailles) souffre, elle aussi, de pléthore. Il y aurait, en dépit de l'architecture très bien équilibrée, en matière à deux œuvres en quelque sorte : une fantaisie et des variations. Peut-être l'auteur fera-t-il bien d'y songer, avant de remettre son manuscrit à l'éditeur qu'il ne peut manquer de trouver.

* * *

Si nous passons sans autre à la musique de chambre vocale, nous trouvons tout d'abord un groupe important de *Lieder*, de mélodies chantées au piano. Mais quelle diversité dans ces œuvres, dont bien peu répondent aux vrais caractères du *lied* : spontanéité, sincérité, simplicité !

Voici deux prétendus lieds (puisqu'aussi bien le mot est admis aujourd'hui en français) de M. Emile Frey, où l'auteur, assis au piano, improvise pour l'instrument auquel il voue un culte exclusif, une musique ingénieuse sur des poèmes de Heine et de Geibel. Que ne s'est-il abstenu complètement de noter la partie vocale, — un déclamateur quelconque aurait mieux fait notre affaire ! Ou voici encore deux mélodies que M. Ernest Isler écrivit sans doute un jour où sa Muse était silencieuse, et qui ne se distinguent par conséquent que par une facture châtiée.

Ailleurs ce sont des pages dramatiques que l'on pourrait croire arrachées à quelque partition wagnérienne inédite. Le poème amplifié plus qu'il n'est approfondi par le revêtement sonore, se trouve transporté dans l'atmosphère spéciale de la scène où la musique, comme le décor, ne produit l'effet voulu que si elle est « brossée ». C'est ainsi que M. Walter Courvoisier, le jeune médecin bâlois, devenu musicien et actuellement établi à Munich, a donné trois lieds (?) déclamatoires, violents, pathétiques (*Sehnsucht nach Vergessen*, op. 7 II ; *Feuer vom Himmel*, op. 8 VII ; *Neues*

¹ Siegel, éditeur, Leipzig.

Leben, op. 14 IV), tandis que nous avons entendu immédiatement auparavant et du même auteur des chefs-d'œuvre du genre. J'ai prononcé le mot chef-d'œuvre et je ne le retire pas, au risque d'être accusé de trop de bienveillance après trop de sévérité. Chefs-d'œuvre *Altitalienisches Sonnet* (manuscrit), *Gode Nacht* (op. 9 I), *Die junge Wittwe* (op. 13 III), *Die Stadt* (op. 9 IV)¹ comme aussi les lieds de M. O. Schœck que nous aurons à mentionner, parce que leur musique, spontanée et musicale en soi, est expressive de sensations délicates et profondes, fines et pénétrantes, parce qu'elle va au-delà du mot et en augmente la valeur esthétique, sans jamais détruire ce que j'appellerai volontiers la perspective de la pensée. Le rayon qui illumine la « ville grise au bord de la mer », dans la troisième strophe du poème de Th. Storm,

*Doch hängt mein ganzes Herz an dir,
Du graue Stadt am Meer...*

sera resté au cœur des auditeurs, comme le regard de ces êtres privilégiés que l'on a appelé des « faiseurs de joie » et qui savent mettre du soleil jusque dans les heures les plus sombres et les existences les plus déshéritées.

J'arrive enfin à M. Othmar Schœck, le jeune héros de cette dernière réunion de l'A. M. S. Il est né à Brunnen, sur les bords du lac des Quatre-Cantons, en 1886, et comme plusieurs de ses collègues, a cherché pendant quelque temps sa voie. Il crut même qu'il marcherait sur les traces de son père, un artiste-peintre de talent, mais entra finalement au Conservatoire de Zurich, puis travailla à Leipzig, sous la direction de Max Reger dont il semble posséder déjà l'habileté technique et la fécondité. Des quatre mélodies entendues à Baden, les deux premières sont publiées, les deux autres sur le point de l'être². Peut-être *Abschied* manque-t-il un peu, vers la fin surtout, de naturel ; peut-être *Erinnerung* donne-t-il d'Eichendorff une version bien quintessenciée ? Il y a néanmoins ici, comme dans le *Wanderlied der Prager Studenten*, une floraison de vie rythmique, une abondance de lyrisme telles que l'on oublie volontiers la déclamation parfois encore lourde ou recherchée. Quant à ce poème de tendresse intime et émouvante, *An meine Mutter*, il semble réaliser quelque synthèse miraculeuse en laquelle Hugo Wolf et Max Reger se confondraient, les qualités de l'un prenant la place des défauts de l'autre.

C'est encore de la musique de chambre, à n'en pas douter, que les chants de M. Hans Huber, pour voix de femmes avec accompagnement de piano, d'une flûte, d'un cor et d'un alto². A l'exécution, c'est l'*Altes Marienlied* (avec flûte et alto) qui a produit l'impression la meilleure, mais le chœur de Baden, trop nombreux et manquant un peu de finesse, a détruit en partie le savant équilibre sonore de ces œuvres. Il faudra entendre de nouveau *Widerhall* (avec alto et cor) et *Gesang der Nymphen* (avec flûte et cor), pour goûter pleinement la fraîcheur et le charme exquis d'une musique au parfum discret et qui ne se livre pas de prime abord.

D'un tout autre genre, le *Hüte dich* pour baryton solo, petit chœur et piano, de M. Fritz Karmin. On sait que l'auteur ne commença à s'occuper sérieusement de composition musicale qu'après une brillante carrière d'ingénieur d'une trentaine d'années, et l'on s'étonne de trouver dans son œuvre une somme aussi grande d'habileté technique, un métier aussi raffiné et un sens aussi développé des valeurs sonores. Son langage musical, d'un atticisme très remarquable, trahit l'homme de haute culture, accoutumé à sonder les problèmes les plus ardues de la science et de la philosophie. Peut-être évoluera-t-il encore vers plus de simplicité et, par conséquent, plus de grandeur ?

¹ Tous ces *Lieder* de M. W. Courvoisier, à l'exception de l'*Altitalienisches Sonnet*, ont paru chez Ries et Erler, à Berlin.

² Hug & Cie, éditeurs, Zurich.

Ce n'est pas, par contre, le manque de simplicité que l'on pourrait reprocher à *La régine avrillouse* de V. Scheffel, mise en musique pour quatuor vocal mixte et piano, par Carl Munzinger, l'excellent musicien qui dirige depuis tant d'années les destinées musicales de la ville de Berne. La tenue extrêmement populaire de l'œuvre détonait un peu dans l'ensemble du programme, et, il faut l'avouer, ni l'excel-lente sonorité, ni le rythme entraînant ne parvinrent à sauver l'ensemble d'une certaine monotonie qu'une grave faute de déclamation, dans le refrain (*ganz ün-ter üns*), accentuait en quelque sorte. C'est du reste là un défaut auquel nos musiciens ne sont pas encore tous également sensibles. On l'a vu dans les chœurs mixtes *a cappella*¹ de MM. Jacques Ehrhart, José Berr et L. Zehntner.

Ce dernier a fait entendre, sous sa direction, un *Lob der Frauenschönheit* extrêmement bien écrit pour les voix et d'une belle sonorité, mais n'offrant d'autre intérêt que celui d'avoir été composé à la « Villa Badia, près de Canobbio, au Lago Maggiore », ainsi que l'auteur nous l'apprend lui-même avec le plus grand soin. L'œuvre de M. José Berr, *Schlagende Herzen*, avec ses effets faciles sur l'onomathopéique « Kling-klang », est d'une écriture vocale malhabile qui n'a pas contribué à la relever du fâcheux contraste qu'elle formait avec la composition fine et distinguée de M. F. Karmin. Le musicien délicat, l'homme aimable et charmant que l'on aime à voir revenir, chaque année, de Mulhouse où il occupe une situation musicale en vue, M. Jacques Ehrhart, avait apporté cette fois trois chœurs (*Wenn zwei sich lieben, Augustnacht, Morgenglocken*) d'un art probe, sincère et avenant. M. Ehrhart manie le chœur en homme qui se sent chez soi, et l'on a pu admirer entre autres, à la fin du troisième lied, des voix se perdant, atténuées, comme un son de cloche qui s'éteint dans le lointain lumineux et serein.

* * *

Il reste à parler des œuvres, très inégales, pour orchestre et pour chœur et orchestre qui formaient la majeure partie du programme du troisième concert.

J'ai dit plus haut que M. Othmar Schœck fut le « héros » de cette année. Sa *Sérénade*² pour petit orchestre, un *op. 1* plein de riches promesses, a remporté des suffrages particulièrement unanimes. Et cela se conçoit, car il y a dans ces quelques pages de partition une spontanéité, une verve, une joie juvénile de créer, si rares de nos jours que chacun en fut agréablement surpris et impressionné. L'écriture, en outre, est déjà fort habile, la polyphonie instrumentale à la fois souple et riche, l'harmonisation claire et logique, l'instrumentation légère, spirituelle et colorée. Tout au plus devra-t-on reprocher à l'auteur l'allure trop brisée de la ligne mélodique et, entre les différentes parties de l'œuvre, un certain manque de proportions que n'excuse pas suffisamment, à mon sens, le commentaire humoristique que M. Schœck a donné lui-même de sa *Sérénade*. Quoi qu'il en soit et s'il est vrai que, comme on me l'a dit, l'auteur n'était pas encore l'élève de M. Reger à l'époque où il écrivit cette première partition, il en était certainement, par ses défauts comme par ses qualités, le disciple prédestiné.

Après un tel début, la *Suite en forme de canon*, pour orchestre d'archets, de M. Georg Hæser, semblait venir d'un autre monde musical. Si le bon maître du Conservatoire de Bâle avait médité quelques instants le vieil adage affirmant que « tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux », il aurait certainement renoncé à faire entendre cette série de sept canons rigoureux à la prime, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte et septième. Le schématisme en va si loin que c'est toujours le même instrument, l'alto, qui propose le thème, repris ensuite par le premier violon.

¹ Quand donc nous déciderons-nous à écrire *a cappella* et non *a capella*, comme si cette catégorie de chœurs était prédestinée au « chevrottement » ?

² Hug et Cie, éditeurs, Zurich.

Et pour comble de malheur, l'auteur a choisi comme formes principalement des danses anciennes dont la rigidité s'ajoute au manque de souplesse de l'écriture et dont le rythme naturel est perpétuellement contrecarré par les accentuations « boiteuses » du canon. Seules, une *Élégie* et un *Air* évitent ce défaut et sont plus acceptables. Mais, de toutes façons, l'exécution d'une telle œuvre fut une erreur dans laquelle le Comité fera bien de ne pas retomber souvent. M. G. Hæser, nous affirme-t-on, est un excellent maître; comme compositeur, il appartient au passé.

Si le contraste était grand entre les deux œuvres orchestrales du programme, il ne le fut pas moins entre les deux œuvres chorales avec accompagnement d'orchestre : des *Tableaux corses*, de M. Gustave Niedermann, directeur de musique à Winterthour, sortes de souvenirs de voyage, assez caractéristiques, mais bruyants, violents, trop constamment hauts en couleur, lassant en somme par manque de contraste interne; et le *Psaume CXXXVII*, pour chœur mixte, soprano solo et orchestre, de Hermann Götz, œuvre de suprême distinction, dont la poétique mélancolie est éclairée par instants de lueurs divines ou rehaussée par l'affirmation d'une foi sereine et inébranlable.

On sait l'influence que H. Götz, qui n'était du reste pas Suisse d'origine, exerça, vers 1870, à Winterthour et à Zurich. Il faut être reconnaissant à M. C. Vogler, d'avoir donné aux concerts de Baden une péroration d'une si grande pureté, d'une si parfaite élévation.

* * *

Avouons pour finir que, comme des écoliers en vacances, nous avons joué béatement et sans grandes préoccupations critiques, du concert offert aux membres l'A. M. S. par le « Chœur mixte » de Zurich, sous la direction de M. Volkmar Andreæ. On se sentait si bien hors de toute « officialité », dans l'atmosphère libre d'un programme librement choisi, que l'on respirait d'aise et jouissait librement aussi de l'orchestre superbe de la « Tonhalle » et du chœur mixte admirablement stylé. Avez-vous remarqué, en entendant ce dernier, que l'on ne comprenait pas un mot du texte allemand, tandis qu'on ne perdait pas une syllabe du texte français? C'est là un sérieux garde-à-vous, une expérience qui montre jusqu'où peut conduire l'application de la théorie du moindre effort!

Une *Ratcliff-Ouverture* de M. Othmar Schœck, des *Improvisations* de M. Emmanuel Moor, une *Symphonie* en si mineur de M. Fritz Brun, pour orchestre, n'ont fait que confirmer de toutes manières ce que nous pensions du talent de leurs auteurs. Une composition d'écriture et d'inspiration facile, *Nähe des Toten*, de Carl Hess, le distingué organiste bernois, nous a passablement déçu, de même que *Le Paradis perdu*, pour soli (Mme et M. Troyon), chœurs de femmes et orchestre, paroles et musique de M. Joseph Lauber. On dirait une longue série d'« études » d'orchestration, du reste pleines de vie, de coloris, de charme et souvent d'imprévu, d'études greffées sur un texte qui leur sert de simple prétexte et dont la naïveté par trop grande ne parvient pas à tenir l'attention en éveil pendant toute une heure.

Mais il y avait au programme, en plus de tout cela, le grandiose *Vidi aquam*, pour chœur, orgue et orchestre, de Frédéric Klose. Entendre une telle œuvre, en une interprétation qui sut en faire resplendir toute l'impressionnante beauté, eût suffi à nous faire oublier toutes les fatigues et beaucoup de vains efforts d'admiration des jours précédents. Klose est incontestablement le talent le plus original et le plus puissant de la jeune phalange dont nous avons parlé, il en est aussi, disons-le, l'un des aînés. Mais surtout il écrit peu, et chacune de ses œuvres a quelque chose d'absolu, je dirais presque de définitif. Puisse-t-il servir d'encouragement et d'exemple à beaucoup.

Il me souvient d'une causerie sur le maître de Bayreuth, à l'issue de laquelle un brave homme me demanda *privatim* une conclusion..... supplémentaire, affirmant que je n'en avais point donnée, puisque je n'avais pas dit, en définitive, si j'étais « wagnérien » ou « antiwagnérien » ! Je crois bien que ce brave en demanderait une aussi de conclusion à ce long aperçu sur la musique de *nos* musiciens. Et voici ce que — entre quatre yeux ! — je lui dirais sans doute : « Nous sommes encore trop près des sources pour savoir si nous parviendrons au fleuve et en quelle mesure nous l'alimenterons. Je dis *les* sources, car nos compositeurs nous arrivent à peine, qui de chez M. Reger, qui de chez Gabriel Fauré. Ils en gardent, pour la plupart, une direction d'esprit, des goûts et des tendances esthétiques déterminés, parfois aussi une simple attitude ou un vernis. Mais en rapportent-ils aussi un *métier* sûr, une connaissance parfaite de *toutes* les ressources que l'art contemporain met à leur disposition ? J'ose en douter et suis frappé du nombre d'œuvres à l'état de devenir, où la forme n'est point encore adéquate à la pensée, de la quantité d'« expérimentations », en somme, que les jeunes compositeurs ne craignent pas de livrer au public et à la critique. A propos de l'un d'eux, et non de l'un des moindres, un collègue exprimait cette même idée avec humeur et crânerie, disant : « Der hat aber nicht g'nug gelernt ! » Prenons garde de ne pas considérer comme l'audace du génie ce qui n'est souvent que l'audace de l'inexpérience..... Que d'œuvres échappées trop tôt des cartons de leurs auteurs, œuvres qui gagneraient à être mûries dans le silence et la retraite, allégées, affinées, concentrées et par là-même agrandies ! Allons, pour que le fleuve de l'art grossisse, il faut qu'il s'alimente sans cesse, accueillant et confondant en les mêmes eaux le torrent aux ondes écumantes, la rivière calme et paisible, le ruisseau jaseur, le mince filet d'eau claire, voir même l'humidité atmosphérique.... Le tout est, pour chaque cours d'eau, d'arriver jusqu'au fleuve, en dépit de tous les obstacles semés sur la route.... Travaillons sans relâche, regardant sans faiblir le but toujours lointain, puisqu'il est « Idéal », travaillons, *c'est le fonds qui manque le moins.* »

Et maintenant, chers collègues, lapidez-moi, car je le mérite certainement pour avoir dit en toute franchise ma pensée, et sans vouloir l'imposer du reste à qui que ce soit ! Mais que celui qui n'a jamais dit que « du bien » de l'œuvre d'un collègue me jette la première pierre et me laisse au moins le temps de *signer* un article dont j'entends porter seul toute la responsabilité.

GEORGES HUMBERT.

Le prochain numéro de la VIE MUSICALE ne paraissant que le 1^{er} septembre 1908, nous n'avons pas craint d'augmenter les dimensions et de retarder quelque peu l'apparition de ce numéro, afin de relater comme il convient les derniers événements de notre vie musicale.

Echos de la IX^{me} réunion des Musiciens suisses.

(BADEN ET ZURICH)

Dans un premier compte-rendu hâtif et, de plus, défiguré par de nombreuses fautes d'impression que le lecteur aura bien voulu excuser, nous l'espérons, tout en les corrigeant de lui-même, nous avons omis — involontairement ou faute d'espace et de temps — quelques indications qui peuvent avoir une valeur documentaire ou intéresser peut-être l'un ou l'autre de nos lecteurs. Les voici, brièvement résumées :