

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 1 (1907-1908)
Heft: 7-8

Artikel: Schumann : critique musical
Autor: Birnbaum, Alexandre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068746>

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: 18.02.2026

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

La Vie Musicale

SOMMAIRE : Schumann, critique musical, ALEXANDRE BIRNBAUM. — A propos d'un jugement, EDOUARD COMBE. — Jean-François Bergalonne (1833-1907), O. W. — Lettre d'Espagne, JUAN ANTONIO. — Edition nationale suisse. — Nouvelles de l'étranger. — Mélanges. — La presse musicale. — La musique en Suisse. — Bibliographie. — Société de Gymnastique rythmique. — Calendrier musical. — Petite correspondance.

Schumann, critique musical

C'est des critiques plus encore que des mimes — et des virtuoses — que l'on peut dire avec Schiller que la postérité ne leur tresse pas de couronnes. Combien sont-ils, les chroniqueurs musicaux auxquels leur réputation a survécu ? Et pourtant, de leur vivant, leur renommée, par l'effet de la terreur qu'ils inspirent à des individus vivant de la faveur publique, est souvent considérable, parfois même démesurément exagérée. Francisque Sarcey, ce demi-dieu parisien, devant qui pendant un demi-siècle tremblèrent comédiens et auteurs dramatiques, est complètement oublié quelques années après sa mort. Rellstab, le critique musical berlinois qui parvint à faire douter pour un temps de génies tels que Chopin et Schumann, n'est plus connu aujourd'hui que par quelques piètres textes mis en musique par Schubert. De Hanslick surnagent encore quelques essais esthétiques de réelle valeur. Quant à ses critiques proprement dites, elles ne parviennent à conserver quelques lecteurs parmi les amateurs de curiosités littéraires que grâce à leur style mordant et à leur verve satyrique.

Pourquoi donc les critiques de Robert Schumann ont-elles conservé jusqu'à nos jours la vie et la jeunesse ? Pourquoi nous intéressent-elles, alors même que l'objet dont elles traitent a perdu pour nous tout intérêt ? C'est parce qu'elles sont l'expression d'un enthousiasme que nous ne retrouvons chez aucun autre ; d'un enthousiasme qui, selon le mot de Grimm, ne peut pas avoir tort, même quand il se trompe. Et à côté de cette ferveur juvénile, nous sommes séduits chez Schumann par l'infinité bonté qui émane de ses appréciations, par la bienveillance réconfortante avec laquelle il sait mettre en lumière les beautés les plus cachées et se montrer indulgent et pitoyable alors même qu'il n'a pu découvrir aucune trace de talent chez son sujet.

Au point de vue purement journalistique, Schumann fut un écrivain exceptionnellement doué. N'est-ce pas en effet une admirable trouvaille de journaliste que l'invention des Davidsbündler, cette cohorte dont le drapeau

fictif servit de pavillon à ses idées de combat ? A l'origine simples incarnations de ses conceptions artistiques, ces compagnons imaginaires rendirent à Schumann de réels services lorsqu'il fut devenu rédacteur de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Et il sut les animer d'une telle vie qu'ils sont devenus des êtres réels pour quiconque depuis lors s'occupe de musique.

Leur père spirituel les présente en ces termes dans le « Discours de Carnaval de Florestan », prononcé après une audition de la dernière symphonie de Beethoven : « Vous, Davidsbündler, jeunes gens et hommes faits qui avez juré de tuer les Philistins, musicaux et autres, les plus grands de préférence. . . »

Un fier programme, mais d'exécution malaisée, aujourd'hui bien plus que jadis, alors que le prototype des Davidsbündler s'avança armé de la fronde pour abattre Goliath, « le plus grand des Philistins ». Ce jour-là, la mort de Goliath mit en déroute tous ses compagnons ; aujourd'hui, pour un Philistin abattu il en surgit immédiatement cent.

Quiconque partageait la haine de Schumann pour les Philistins — et en particulier pour les pédants, cible ordinaire de ses sarcasmes — était immédiatement enrôlé par lui parmi les Davidsbündler. Ainsi Berlioz, ainsi Félix Meritis, plus connu sous le nom de Mendelssohn-Bartholdi ; ainsi Chopin, ainsi Berger, que la mort faucha trop tôt ; ainsi Dorn, qui apporta aux Davidsbündler le précieux renfort de sa plume ; ainsi Chiarina, aussi nommée Zilia, qui de ses doigts charma les conjurés de plus d'une *Allemande* de Schubert et de plus d'une *Mazurka* de Chopin avant de devenir la femme et la meilleure interprète du chef.

Tantôt ce chef invisible écrivait sous le masque d'Eusébius, tantôt sous celui de Florestan. Autant le premier était doux et rêveur, vivant dans le passé et toujours prêt à tout pardonner, autant le second, en cela semblable à son homonyme illustré par Beethoven, était hardi et décidé dans l'expression de la vérité.

Comment écrivait Schumann ? Son style est bizarre, souvent embrouillé, mais personnel. Si l'on veut lui trouver un modèle, il faut le chercher en Jean-Paul, avec qui il a en commun le goût de certains archaïsmes voulus d'expression et de syntaxe, ainsi qu'un humour aimable et dépourvu de tout fiel. Jean-Paul était du reste l'auteur favori de Schumann et il n'est pas doux que ce dernier a pris pour modèle le biographe de Siebenkäs. A côté de Jean-Paul, Goethe était l'écrivain pour qui Schumann professait la plus haute vénération. Il appréciait fort aussi E. T. A. Hoffmann, d'où il a tiré l'inspiration d'une de ses plus admirables compositions. Sur le tard il s'enthousiaqua encore pour Hebbel. Il avait du lyrisme de Heine la plus intelligente compréhension.

L'influence de Schumann sur le développement de la musique allemande a été bien plus considérable qu'on ne le pense en général et cela surtout à cause de l'attitude qu'il adopta dans ses articles de critique, attitude qui rallia autour de lui toutes les âmes véritablement artistes. Et il est vraiment providentiel qu'une telle personnalité se soit affirmée précisément à un moment de déclin musical. Considérons un instant cette période chaotique et dépourvue de tout idéal élevé qui suivit la mort de Beethoven et de Schubert. Ce dernier était à peine connu et les dernières œuvres de Beethoven passaient aux yeux

de la masse pour les élucubrations d'un détraqué. Dans les concerts règne sans conteste le virtuose et son bagage de morceaux brillants et vides. Schumann écrit :

On m'a raconté que dans un concert donné par Cramer à Londres, une grande dame, dilettante très connue, bravant la sévère étiquette anglaise, se serait levée sur la pointe des pieds, fixant avec obstination les mains du pianiste. Encouragées par un exemple venant de si haut, ses voisines en firent autant, et bientôt, de proche en proche, toute la salle fut debout. Soudain, comme en extase, la dame aurait dit : « Dieu ! quels trilles ! quels trilles ! Et avec le cinquième et le quatrième ! Et aux deux mains à la fois ! » Et le public répétait tous bas : « Dieu ! quels trilles ! quels trilles ! Et avec, etc. »

Les éditeurs ne publient plus que des « Souvenirs » et des « Hommages ». Les airs favoris de Rubini et de la Malibran sont transcrits et variés à l'infini. Henri Herz et Kalkbrenner sont les dieux du jour. Dans les concerts « sérieux » on n'ose pas donner une symphonie de Beethoven en entier. A la vérité, on parle bien ici et là d'un Polonais merveilleusement doué qui révolutionne les salons de Paris, mais ses compositions, après un concert de M^{me} Clara Wieck, sont éreintées avec ensemble. Rellstab déclare que « c'est une honte pour un musicien de la valeur de Wieck de permettre à sa fille de jouer des horreurs pareilles ». Mendelssohn lui-même, pour éviter que l'on confonde ses belles variations pour piano avec le genre à la mode, est amené à les intituler « variations sérieuses ».

Et voici que Robert Schumann fonde un journal qui brille bientôt dans ces ténèbres comme un phare et montre le chemin de l'art aux gens de goût perdus au milieu de cet océan de routine et de banalité. Ce fut comme un signal de ralliement. Tout ce que la musique allemande comptait d'esprits combatifs et jeunes se groupa autour du drapeau de Schumann et même les compositeurs étrangers exprimèrent plus d'une fois leur reconnaissance pour l'impulsion donnée par ce lutteur à leurs efforts.

Les critiques de Schumann s'occupaient avant tout des productions nouvelles. Il s'intéressait moins aux solistes, bien que nous possédions de lui de nombreux articles débordant d'enthousiasme consacrés à Paganini, à Clara Wieck, à Liszt, pour qui il professait une vive admiration, et même à des enfants prodiges tels que Vieuxtemps et A. Rubinstein. La bonté purement désintéressée de Schumann était d'autant plus méritoire qu'il était lui-même encore très discuté et parfois même vivement attaqué par des gens de son entourage immédiat, comme F. David, par exemple. De ses propres œuvres il ne parlait que très rarement, et lorsqu'il le faisait, c'était toujours au point de vue de l'interprétation, lorsque Liszt, par exemple, joua ses *Etudes de Paganini*, ou que Mendelssohn exécuta sa symphonie en *ut majeur*.

Sa perspicacité était tout à fait remarquable. On est stupéfait de voir comment il sait parfois découvrir en quelques œuvres mineures un jeune talent, encore tout à fait ignoré. Et alors, quel feu il déployait pour proclamer à tous sa découverte et faire partager son admiration à ses lecteurs ! Typique à ce point de vue est l'article célèbre qu'il consacra en 1831 à Chopin, alors tout à fait inconnu en Allemagne, sous le titre *Un opus 2*. Dans cet op. 2 (variations sur *La ci darem la mano*), il avait, avec un sens vraiment prophétique, su découvrir le génie de Chopin tout entier. Il faut du courage pour présenter l'œuvre d'un auteur encore obscur en ces termes : « Chapeau

bas, messieurs ! voici un génie. » Il y a de quoi nous surprendre, surtout nous les gens d'aujourd'hui, qui ne savons pas encore pour sûr, à l'audition d'une sixième symphonie, si son auteur a du talent !

Quelle délicieuse impression de crépuscule se dégage de cet article, probablement le premier de cette espèce écrit par Schumann. Ne semble-t-il pas que l'on voit la petite chambre avec son piano carré, les fenêtres tendues de mousseline et bordées de géraniums ? Le mystique Eusébius est au clavier, laissant traîner les longs pans de sa redingote. Florestan, la cravate en coup de vent, lui plante sous le nez le cahier : « Vas-y ! » Eusébius joue, les autres, serrés dans l'angle de la pièce, entendent les premiers accords de Chopin qui aient retenti en terre allemande. Le soleil glisse à travers les carreaux ses derniers rayons couchants. Eusébius joue toujours ; il devine les notes plus qu'ils ne les voit...

Moins personnelle, moins sympathique, moins passionnée, mais claire, calme et plus fouillée est la chronique consacrée par Schumann à la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Cette œuvre dont la vogue est aujourd'hui déjà sur le déclin devait à cette époque paraître terriblement révolutionnaire et semer l'épouvante au camp des amis de la forme classique et de l'écriture académique. Schumann, qui n'éprouva jamais pour Berlioz qu'une demi-sympathie, se montre cependant capable d'apprécier l'audace et la personnalité de ce musicien, et son analyse solide et sans préjugé a contribué pour une large part à faire admettre l'œuvre en Allemagne.

Toutefois, dans cette chronique, il n'y a pas trace d'enthousiasme. L'enthousiasme s'exprimait chez Schumann de toute autre façon. Lorsqu'il s'enthousiasmait pour une œuvre, il ne l'analysait pas, il lâchait bride à sa fantaisie. Entendez-le parler des concertos de Chopin en *mi* mineur et en *fa* mineur : « Que pèse toute une année de journal musical mise en balance avec un concerto de Chopin ? Compare-t-on l'inspiration du magister à celle du poète ? Que valent dix aunes de prose en face de l'*adagio* du second concerto ? A bas les journaux de musique ! »

Il serait difficile de réunir toutes les boutades tantôt naïves, tantôt volontairement baroques dont Schumann avait accoutumé d'émailler ses chroniques, lorsque le sujet était de nature à exciter sa verve. Après une exécution du concerto de piano de Field, il part en guerre contre les chevaliers du contrepoint d'école : « Laissez-nous donc tranquilles avec vos formes et vos basses chiffrées ! Vous avez pris le superbe cèdre du génie et en avez taillé des bancs d'école. Faites pénitence, — j'entends en ayant du talent ! Ecrivez ce que vous voulez, mais soyez d'abord des créateurs et des hommes, s'il vous plaît ! » Ce « s'il vous plaît » est d'une naïveté adorable.

Ailleurs, parlant d'un cahier de nouvelles études, il se réjouit de ce que la page de titre ne lui soit pas parvenue, de telle sorte qu'il n'a pu être influencé par le nom de l'auteur, qu'il ignore. Les études lui plaisent et il se creuse la tête pour savoir de qui elles peuvent bien être. Il finit par suggérer Cramer, et de fait sa perspicacité ne le trompait pas.

Où sa sympathique nature se révèle sous son meilleur jour, c'est lorsqu'il est sur le sujet de Schubert, son auteur favori, qu'il place immédiatement aux côtés de Beethoven et de Bach. Il abandonne alors complètement le style du critique pour se livrer à la peinture de genre. Il trace comme titre : « Danses

allemandes de Franz Schubert. » Et la mise en scène se dessine comme pour les « variations » de Chopin, sauf que nous apercevons un personnage de plus, Zilia. Les Davidsbündler discutent s'il convient de jouer du Chopin ou du Schubert : « Si, dit Florestan, en me jetant d'ici sur le clavier, j'attrape le premier accord du dernier mouvement de la symphonie en ré mineur, ce sera Schubert. » Il s'élance du coin le plus reculé de la chambre, et naturellement, il attrape l'accord. Zilia se met au piano et joue. Comme on voit, rien ne ressemble moins à une critique que cette fantaisie. Mais Schumann poursuit et nous trace comme en un programme de symphonie moderne l'image qu'évoque en lui la muse de Schubert :

Le tableau est ravissant : chambre mi-obscur ; au piano Zilia, une rose dans les cheveux ; penché au dessus d'elle, Eusébius, en longue redingote de velours ; Florestan, debout sur la table explique, tel Hamlet à l'acte de la représentation, les tableaux musicaux qu'une invisible lanterne magique fait défiler sur la paroi. Zilia commence et Florestan dit en résumé à peu près ceci : 1. la majeur. Poussée de masques ; timbales, trompettes, lumière vaporeuse, un homme en perruque déclare : « Tout a l'air de se passer merveille ! » — 2. Une figure comique, en se grattant l'oreille, fait : « pst ! pst ! » avec persistance, puis disparaît. — 3. Arlequin, les poings sur les hanches. Il sort en faisant la culbute. — 4. Deux masques raides, gourmés, dansent sans presqu'échanger une parole. — 5. Un maigre cavalier, poursuivant un masque : « Enfin je te tiens, ma jolie cithariste ! » — « Laissez-moi ! » — Elle fuit en courant. — 6. Un grand hussard, avec plumet et sabretache. — 7. Moissonneur et moissonneuse, valsant en extase, les yeux dans les yeux. Lui : « Est-ce bien toi ? » Ils se reconnaissent. — 8. Un gros paysan s'apprête à se mêler à la danse. — 9. Les portes s'ouvrent à deux battants. Etincelant cortège de chevaliers et de nobles dames. — 10. Un Espagnol dit à une Ursuline : « Parlez, du moins, puisque aimer vous est interdit ! » — Elle : « Je préférerais me taire, afin de mieux me faire comprendre. »

Voulez-vous savoir avec quel tact Schumann s'entendait à consoler un artiste dont il admirait le talent, mais dont les dernières œuvres n'avaient pu l'enthousiasmer ? Ecoutez-le parler du neuvième concerto de F. Ries : « Même Napoléon a perdu ses dernières batailles ; mais l'éclat d'Arcole et de Wagram n'en est pas amoindri. »

Quelle que fût sa bonhomie, il n'en avait pas moins à son service une dose suffisante de sarcasme et d'ironie à l'occasion, et plus d'un compositeur surfait l'a éprouvé à ses dépens. Ce fut surtout le cas pour Henri Herz et Meyerbeer. Ecoutez ce que dit Schumann à propos d'une audition du troisième concerto de Herz, équivoquant sur le nom du compositeur (Herz = cœur) :

« Dis, mon cœur, pourquoi ta tristesse ? » me demandais-je en écoutant le piano. Trois *con dolore* dans le premier mouvement, pour ne rien dire des *expressivo* et des *smorzando*. Notre bien-aimé aux ailes jadis si légères s'est cuirassé de fer, et s'il a dû emprunter à autrui les pièces de son armure, du moins ne s'en cache-t-il aucunement. Voyons un peu. Nous ne parlons pas du premier mouvement : seuls les plus mortels ennemis de l'auteur — toutes les grandes âmes ont été en butte à la haine — oseraient reconnaître dans l'introduction quelque parenté avec le concerto en *sol* mineur de Moscheles, dans le premier thème une réminiscence du concerto en *fa* mineur de Chopin, à la page 6 une allusion au concerto en ré mineur de Kalkbrenner, à la page 8 un écho de C. M. de Weber, à la page 14 un relent de Thalberg. Mais on comprend que les mêmes personnes mal intentionnées signalent dans l'*andante* comme une apothéose de la *romance* du concerto susmentionné de Chopin, dans le début du finale un démarquage d'un *scherzo* de Beethoven, dans le second thème une pensée de Chopin, suivie de la marche de *Jessonda*. Il est exact qu'il introduit la note dramatique à la page 31 au moyen d'une citation de la « neu-

vième » symphonie, que Herz ne connaît pourtant sûrement pas, et que pour maintenir l'impression d'unité le concerto amène comme conclusion une gradation tirée du même concerto de Moscheles qui lui avait fourni son début.

Il est difficile d'être plus mordant. En guise de critique du *Prophète*, de Meyerbeer, Schumann publia le titre précédent de la croix des morts ! Berlin a provoqué un jour la verve sarcastique de notre auteur : « Je ne trouve vraiment rien de si extraordinaire à ce que Berlin commence à apprécier les œuvres de Bach et de Beethoven ! »

On trouve encore chez Schumann une critique peu flatteuse de Richard Wagner, à la vérité comme chef d'orchestre et non comme compositeur. Schumann ne pouvait admettre les mouvements pris par Wagner dans *Fidelio*.

A partir de 1843, les articles de critique de Schumann se font de plus en plus rares dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Son activité de compositeur et de chef d'orchestre l'absorbe toujours davantage. Citons encore en terminant parmi ses derniers articles celui qui a eu peut-être pour la musique les conséquences les plus incalculables et dans lequel se révèle de la façon la plus frappante son extraordinaire clairvoyance. Nous voulons parler de l'article où Schumann présente au monde Johannes Brahms comme le musicien de l'avenir. C'est en octobre 1853 que parut cet article, qui eut un retentissement énorme. Brahms avait été recommandé à Schumann, pour qui il avait un véritable culte, par Joachim, et dès la première audition il fit sur le critique une si profonde impression que celui-ci crut devoir emboucher une dernière fois la trompette du héraut pour annoncer à tous l'astre naissant :

Il me semblait bien que le jour viendrait où paraîtrait soudain l'homme appelé à exprimer idéalement l'esprit de notre temps, et que cet homme ne grandirait pas jusqu'à la maîtrise selon la loi commune de la croissance, mais surgirait, telle Minerve, tout armé du cerveau de Jupiter. Et il est venu, le jeune vainqueur, au berceau duquel les Grâces et les Héros ont veillé. Il s'appelle Johannes Brahms. . . . Lorsqu'il assujettira à sa baguette magique les puissances du nombre, le choeur et l'orchestre, alors le monde de l'esprit nous révélera de merveilleux secrets qu'il nous tient en réserve.

On sait de quelle éclatante façon cette prophétie s'est trouvée réalisée dans le *Requiem allemand*, dans le *Chant du Destin* et dans les symphonies en *si bémol*, en *ré majeur*, en *fa majeur* et en *mi mineur*. A la vérité, l'article de Schumann rendait en un sens les débuts du jeune Brahms assez périlleux. Il lui suscita de violentes hostilités au camp des néo-romantiques groupés autour de Liszt et de Wagner. Dans une lettre de Bulow on lit : « L'article de Schumann me met en grande méfiance. Sterndale Bennett a aussi dans le temps été trompé par le génie de l'avenir. » Bulow disait vrai : sur l'avenir de Sterndale Bennett, Schumann s'était fait des illusions. Mais Wagram-Chopin et Arcole-Brahms peuvent faire oublier cette défaite. C'est ce que Bulow lui-même a joyeusement reconnu plus tard, et en devenant l'apôtre enthousiaste de Brahms, il a complété de sa baguette ce que Schumann avait commencé de sa plume.

Il n'y a plus de Philistins. La « Marche des Davidsbündler » n'a plus besoin de résonner, car elle ne rencontrerait plus de résistance. Depuis la mort de Schumann, les Philistins ont fait peau neuve ; ils ont beaucoup lu, ont

beaucoup voyagé... et ils sont devenus les « snobs ». Le snob est au Philistin à peu près dans la relation du pôle nord au pôle sud. Le naïf qui, trompé par les idées généralement associées au mot « sud », se figurerait trouver le pôle sud plus chaud que le pôle nord serait cruellement détrompé en y allant voir. De même le « snob » est aussi figé dans sa banquise que le Philistin de jadis.

Se lèvera-t-il quelque jour un lutteur qui, comme Schumann, saura lancer les cohortes de sa fantaisie contre l'ennemi nouveau ?

ALEXANDRE BIRNBAUM.

A PROPOS D'UN JUGEMENT

Il y a deux ou trois mois, le Tribunal fédéral a prononcé en dernier ressort sur une affaire de contrefaçon à laquelle le nom d'un compositeur vaudois universellement estimé était mêlé. M^{es} Chouet et Sauze, propriétaires du *Poème alpestre* de MM. Baud-Bovy et Jaques-Dalcroze, avaient intenté action à MM. Sandoz, Jobin et C^{ie}, propriétaires du *Festival vaudois*, paroles et musique de M. Jaques-Dalcroze, aux fins de faire reconnaître leur droit de propriété sur l'*Hymne à la patrie*, qui figure, à vrai dire sous deux formes passablement différentes, dans l'un et l'autre ouvrage. Je ne veux pas rechercher les motifs qui ont poussé les demanderesses à intenter leur action. On peut parfaitement admettre qu'elles ont simplement voulu faire établir leur droit exclusif d'autoriser des arrangements et reproductions séparées de l'*Hymne à la patrie*. Le Tribunal fédéral, après le Tribunal cantonal de Neuchâtel, leur a reconnu ce droit, qui ne pouvait sérieusement leur être contesté, et que les défendeurs étaient du reste tout disposés à leur reconnaître.

Le jugement du Tribunal fédéral a été tout d'abord communiqué au public sous forme d'une note dont l'intention malveillante était patente et qui en exagérait beaucoup la portée. Les choses furent remises au point par une rectification de l'avocat des défendeurs, M. Eugène Borel. J'ai attendu, pour parler de cette affaire, d'être en possession du texte complet des deux jugements. Après les avoir étudiés avec soin, il me semble qu'il y a lieu d'en tirer certaines déductions assez curieuses.

Tout d'abord, notons que la bonne foi de l'auteur et des éditeurs a été reconnue expressément et que la condamnation de ces derniers doit être considérée comme extrêmement douce. Il s'agit en l'espèce d'une décision de principe plutôt que d'une condamnation proprement dite.

Mais les considérants du jugement présentent plus d'un côté intéressant pour les musiciens. Avant tout, rappelons comment se présentait la question.

Il y a fort longtemps, pendant qu'il faisait partie de Belles-Lettres, M. Jaques-Dalcroze écrivit un « refrain bellettrien », paroles et musique, intitulé *La maison rouge et verte*. La mélodie lui paraissant susceptible de donner matière à de plus amples développements, il l'utilisa dans une revue de fin d'année sous forme d'un *Hymne à Genève*, demeuré inédit. En 1896, il demanda à D. Baud-Bovy, son collaborateur du *Poème alpestre*, de faire sur cette même mélodie les paroles de l'*Hymne à la patrie*. Dans le *Festival vaudois* enfin, le compositeur reprit les paroles de Baud-Bovy et les fit chanter sur la mélodie ancienne, mais harmonisée et orchestrée à nouveau. Le refrain bellettrien, le *Poème alpestre* et le *Festival vaudois* ont été édités tous trois et contiennent donc trois versions de la musique litigieuse. Les trois versions ont en commun,