

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 8 (1914)
Heft: 2

Buchbesprechung: Les livres et la musique

Autor: E.M.

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: 13.01.2026

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

LES LIVRES ET LA MUSIQUE

Musique de piano

CYRIL SCOTT, op. 74. *Trois danses tristes* pour piano. 1. Danse élégiaque. 2. Danse orientale. 3. Danse langoureuse.

— op. 75. *Deuxième suite* pour piano. 1. Prélude. 2. Air varié. 3. Solemn Dance. 4. Caprice. 5. Introduction et Fugue.

B. Schott's Söhne, Mayence.

Ces compositions ne sont en rien inférieures aux autres œuvres du très intéressant compositeur qu'on a surnommé le Debussy anglais. Il y a sans doute des analogies, mais Cyril Scott est loin d'être un simple imitateur. Il a sa personnalité très marquée, et ne fait des formules, des procédés debussystes qu'un usage discret. On pourrait même soutenir que le procédé est chez lui autre chose que chez le maître français ; il est rare que la formule constitue l'unique intérêt de plusieurs mesures qui se suivent : le développement en est presque toujours soutenu par une idée thématique quelconque, et la formule elle-même varie plus fréquemment. Presque toujours — il y a pourtant quelques exceptions curieuses — la sonorité des harmonies, des successions harmoniques les plus complexes est extrêmement agréable ; c'est un plaisir de tous les instants, pour l'amateur de belles sonorités pianistiques, que de jouer par exemple les *Trois danses tristes*, ou encore l'*air varié*. L'accord de quinte augmentée, dont on est un peu fatigué (comme de toutes les divisions en parties égale de l'octave tempérée) ne joue pas chez Cyril Scott un rôle prépondérant. Il se sert un peu de tous les accords, renouvelant les vieilles combinaisons connues au moyen de ces élisions perpétuelles de résolutions qui font le charme — un peu morbide — de la musique moderne.

Sans doute M. Cyril Scott participe de l'impuissance générale à créer des phrases musicales de longue haleine. Le souffle est court, et la monotonie guette tous les compositeurs, obligés de se répéter beaucoup pour établir une certaine unité dans leurs œuvres. Sans doute aussi il arrive que l'auditeur ne pénètre pas la pensée — ou le sentiment — harmonique de l'auteur (Voy. à cet égard l'*Introduction à la fugue*, par exemple). C'est là le danger des élisions trop fortes ; en continuant dans cette voie, on risque de se faire comprendre aussi mal qu'en employant dans le langage courant un trop grand nombre d'initiales suivies de points. Pourtant Cyril Scott est encore, parmi les modernes audacieux, un des plus clairs.

Comme il convient, les *Dances* sont plus simples, harmoniquement parlant, que la Suite. Je les trouve charmantes toutes les trois. Le *Prélude* est un peu monotone ; l'*Air varié* gagnerait à débuter par l'exposition d'un thème facile à saisir : bien que les variations méritent leur nom et suivent régulièrement le thème, je défie un auditeur non averti de reconnaître cette forme avec certitude. A elles seules les harmonies délicieuses de la fin révèlent un très grand talent ; d'ailleurs cet *Air*, qui n'est point facile à jouer, fourmille de trouvailles agréables. La *Danse solennelle* est écrite en une sorte de prose rythmique (comme l'*air varié*) pourvue d'ailleurs de barres de mesure : je me demande quel rythmicien à la Jaques-Dalcroze pourrait la réaliser plastiquement. — Je n'aime pas beaucoup le *Caprice*. La *Fugue* est un bel exemple du genre, à la structure classique et aux harmonies les plus modernes. L'introduction qui la précède, aux modulations un peu dures, est empreinte d'une indéniable grandeur.

E. M.

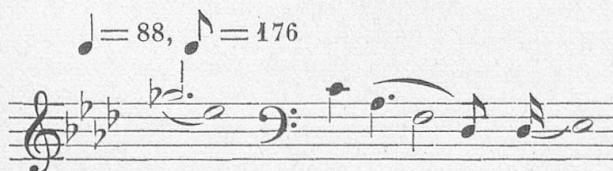
AMILCARE ZANELLA, op. 43, 3 *Mazurke*; op. 44, 2 *Studi*; op. 47, 2 *piccole Leggende*
Carisch et Jänichen, éd., Milan.

La musique de M. Zanella est curieuse à plus d'un égard. Même lorsqu'il emploie la mesure traditionnelle (Mazurkas, première Légende) on est étonné d'y trouver un mélange d'invention indéniable et de pauvreté imaginative extraordinaire. Cette pauvreté serait-elle voulue ? La première légende est typique à cet égard (et la seconde lui ressemble en plus d'un point) : quatorze pages de musique presque sans mélodie, où il n'y a que de rares changements harmoniques et guère qu'une formule rythmique d'accompagnement : de l'ensemble pourtant se dégage une impression *sui generis*. Les courtes mazurkas au contraire se font remarquer par une harmonisation souvent très fine.

Quant aux deux *Etudes* (mot qu'il faut comprendre plutôt dans le sens où les peintres l'emploient), elles sont, ainsi que la 2^{me} Légende, écrites sans barres de mesure. Je laisse la parole à M. Zanella, en lui conseillant de changer une autre fois de traducteur pour le français : « Je n'entends pas initier une guerre à notre système musical, ni prendre place de bataille dans les lignes, déjà si nombreuses, des nouveaux projeteurs désireux de le réformer ; j'ai simplement voulu tenter une plus grande élasticité dans la construction totale de la période, afin qu'elle consent une variété plus forte des rythmes. »... etc.

La tentative n'est nouvelle que dans son application à une œuvre entière. Liszt, entre autres, emploie fréquemment ce style, il écrit alors en « petites notes ». D'ailleurs tout le monde sait que les détracteurs de la barre de mesure ne font que se rapprocher des anciens, qui ne la connaissaient pas. Je ne puis traiter ici la question de l'opportunité d'une pareille réforme. Contentons-nous d'une remarque : la suppression de toute barre de mesure n'est un bien que si la musique est véritablement prosaïque, sinon quant aux valeurs minimes, du moins quant aux grandes valeurs, c'est-à-dire lorsque porterait à faux tout essai quel qu'il soit d'établir une régularité rythmique quelconque, même idéale, entre les membres de phrase. Ce cas est relativement rare. Dans tous les autres, les *barres de mesure*, placées à des distances appropriées, inégales s'il le faut, apporteront beaucoup de clarté dans la lecture, et feront sentir au pianiste ces mesures tronquées ou allongées, dont parle Riemann, qui constituent l'un des charmes les plus certains de la musique consciemment irrégulière.

La première étude, très expressive, de M. Zanella a presque la liberté de la prose. La seconde, très caractéristique et d'un joli effet, s'écrirait mieux suivant la méthode de Jaques-Dalcroze, avec des mesures assez régulièrement inégales, les barres de mesure de la main gauche coïncidant rarement avec celles de la main droite. La 2^{me} Légende a la prétention de ressembler à cette étude ; mais ici je suis sûr que M. Zanella obtiendrait des pianistes doués une bien meilleure interprétation en écrivant tout simplement les accords brisés rapides de la main gauche en petites notes. Quant à la droite, il lui impose des rythmes comme celui-ci :



(Sic : blanche pointée, ronde, noire, noire pointée, blanche, croche, double croche, ronde.) Je dis qu'un pareil rythme n'est pas inspiré, ou que sa notation n'est pas conforme à l'inspiration.

E. M.

H. ERNST RICHTER. *Salonkompositionen*, op. 111-120. **F. E. C. Leuckart**, éd., Leipzig.

Morceaux « de salon » qui ne visent pas l'originalité, mais dénotent une grande routine, un bon métier. Très faciles à lire, en général plutôt faciles à jouer par les amateurs.

A. RICCI-SIGNORINI. *Schizzi* : 1. Jeunes filles à la fontaine. 2. Les Béguines à l'église. 3. Le retour au hameau. 4. Le lanternier.

— 3 *Suites poétiques* : 1. Arietta, Valse lente, Elégie. 2. Chanson, Cornemuse, Marche d'enfants. 3. Mélodie, Ballade, Danse.

Carisch et Jänichen. éd., Milan.

Pièces finement écrites, œuvre d'un bon musicien. Quelques jolies inspirations personnelles, ici et là des harmonisations charmantes, discrètement modernes. La répétition exigée des mêmes motifs engendre souvent la monotonie. Les morceaux que je préfère sont le *Retour au hameau* du premier recueil et l'*Elégie* de la 1^{re} suite. Le *Lanternier* et la *Valse lente* sont aussi fort bien venus.

F. BOGHEN. 3 *Passaggi musicali* : 1. Midi en montagne. 2. Cloches de fête. 3. Coucher de soleil. 4. Crémusule. 5. De nuit. 6. Fête de gondoles.

Carisch et Jänichen, Milan.

Le barbarisme de Schubert a fait fortune : M. Boghen traduit *paysages musicaux*. Musique assez vide, monotone, qu'une complication souvent inutile de l'écriture ne fait que rendre décevante : on s'attend à mieux. L'habitude de marquer la pédale par des notes, sur une ligne à part, n'est pas mauvaise en elle-même ; par malheur la pédale indiquée n'est à coup sûr pas la meilleure à prendre.

MARIO TARENCHI, op. 47. *Impressions et Sentiments*. **Carisch et Jänichen**, Milan.

Titre inutilement lyrique de dix petites pièces sans prétention, qui dénotent un métier sûr. La *Vision* n'est guère effrayante, c'est une mélodie majeure, banale à souhait ; dans la *Causerie d'amour* je ne vois que la valse qui peut-être est censée l'accompagner ; dans le *trio* se trouvent des *staccati* que je ne sais comment expliquer. Les « *Chanson et Danse* » sont par trop banales ; mais la *Tarentelle* est assez gentille, et aussi la *Petite Source* que peuvent jouer des enfants, bien plus facilement que la *Marche d'enfants*.

E. M.

