

L'ECHO MUSICAL

JOURNAL DES SOCIÉTÉS CHORALES ET INSTRUMENTALES DU CANADA ET DES ÉTATS-UNIS

ORGANE DE L'ASSOCIATION DES CORPS DE MUSIQUE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC.

1ère ANNÉE—No 4

MONTREAL, 1er AVRIL 1888

ABONNEMENT
UN AN, \$1.00. | LE NUMÉRO, 10c

CHOPIN ET LISZT.

Un soir, à Nohant, dans le grand salon de Georges Sand, Liszt jouait un nocturne de Chopin, et, selon son habitude, le brodait à sa manière, y mêlant des trilles, des trémolos et des points d'orgue qui ne se trouvaient pas dans le texte. A plusieurs reprises, Chopin avait donné des signes d'impatience; enfin, n'y tenant plus, il s'approcha du piano et dit à Liszt avec un flegme tout anglais :

—Je t'en prie, mon cher, si tu me fais l'honneur de jouer un morceau de moi, joue ce qui est écrit, ou bien joue autre chose : il n'y a que Chopin qui ait le droit de changer Chopin.

—Eh bien, joue toi-même ! dit Liszt en se levant un peu piqué.

—Volontiers ! dit Chopin.

En ce moment, la lampe fut éteinte par une phalène étourdie qui était venue s'y brûler les ailes. On voulait la rallumer.

—Non ! s'écria Chopin ; au contraire, éteignez toutes les bougies, le clair de lune suffit.

Alors il joua..., il joua une heure entière.

Dire comment est impossible. Il y a des émotions que la plume est impuissante à traduire. L'auditoire, dans une muette extase, osait à peine respirer, et lorsque l'enchantement finit, tous les yeux étaient baignés de larmes, surtout ceux de Liszt. L'illustre pianiste serra Chopin dans ses bras, en s'écriant :

—Ah ! mon ami, tu avais raison ! Les œuvres d'un génie comme le tien sont sacrées ; c'est une profanation que d'y toucher. Tu es un vrai poète, et je ne suis qu'un pianiste !

—Allons donc ! reprit vivement Chopin. Nous avons chacun notre genre, voilà tout. Tu sais bien que personne au monde ne peut jouer comme toi Weber et Beethoven. Tiens ! je t'en prie, joue moi l'adagio en *ut* dièse mineur de Beethoven ; mais fais cela sérieusement, comme tu sais le faire quand tu le veux.

Liszt joua cet adagio et y mit toute son âme, toute sa volonté. Alors se manifesta dans l'auditoire un autre genre d'émotion : on pleura, on sanglota, mais ce n'étaient plus de ces larmes douces que Chopin avait fait couler ; c'étaient de ces pleurs cruels dont parle Othello. Ce n'était plus une élégie, c'était un drame.

Cependant Chopin crut avoir éclipsé Liszt ce soir là. Il s'en vanta en disant : " Comme il est vexé ! " Liszt apprit le mot et s'en vengea en artiste spirituel qu'il était.

Voici le tour original qu'il imagina quelques jours après :

La société était réunie à la même heure, c'est-à-dire vers minuit. Liszt supplia Chopin de jouer. Après beaucoup de façons, Chopin y consentit. Liszt, alors, demanda qu'on éteignît toutes les lampes, toutes les bougies et que l'on baissât les rideaux pour que l'obscurité fût complète. C'était un caprice d'artiste ; on fit ce qu'il voulait.

Mais au moment où Chopin allait se mettre au piano, Liszt lui dit rapidement quelques mots à l'oreille et prit sa place. Chopin qui était très loin de deviner ce que son camarade voulait faire, se plaga sans bruit sur un fauteuil voisin.

Alors Liszt joua exactement toutes les compositions que Chopin avait fait entendre dans la mémorable soirée dont nous avons parlé ; mais il sut les jouer avec une si merveilleuse imitation du style et de la manière de son rival, qu'il était

impossible de ne pas s'y tromper, et, en effet, tout le monde s'y trompa.

Le même enchantement, la même émotion se renouvelèrent. Quand l'extase fut à son comble, Liszt frotta vivement une allumette et mit le feu aux bougies du piano. Il y eut dans l'assemblée un cri de stupéfaction :

—Quoi ! c'est vous ?

—Comme vous voyez !

—Mais nous avons cru que c'était Chopin.

—Qu'en dis-tu ? dit Liszt à son rival.

—Je dis comme tout le monde ; moi aussi j'ai cru que c'était Chopin.

—Tu vois, dit le virtuose en se levant, Liszt peut être Chopin quand il veut ; mais Chopin pourrait-il être Liszt ?

C'était un défi ; mais Chopin ne voulut pas ou n'osa pas accepter ; Liszt était vengé.

NOTICE HISTORIQUE SUR LA MUSIQUE EN FRANCE

PAR

LÉON ET MARIE ESCUDIER

(Suite)

Le préjugé des Français en faveur de Lulli, se reproduisit en faveur de Lalande, le plus habile compositeur de musique d'église sous le règne de Louis XIV, et dont le style servit longtemps de modèle aux nombreux compositeurs français de son temps, qui suivirent ses traces dans ce genre de musique.

Sous le règne de Louis XIV, la musique instrumentale fit quelques progrès, et plusieurs artistes de mérite préparèrent une voie de perfectionnement à leurs successeurs. Les clavecinistes les plus célèbres de cette époque furent François Couperin, Hardelle, d'Anglebert et Buret.

Les instruments à archet furent aussi cultivés avec succès. Marais et Foigeray se distinguèrent sur la viole pour laquelle ils ont publié plusieurs suites de pièces. Senaille, né en 1688, fut le premier violoniste de France qui mérita d'être mis en parallèle avec les violonistes italiens : il écrivit de bonnes sonates pour son instrument. Leclair fut son contemporain et mérita, comme lui, les applaudissements des gens de goût. Ces deux artistes doivent être considérés comme les fondateurs de l'école française du violon.

A l'égard du chant, c'était un art inconnu en France, et il le fut encore longtemps. Lambert, célébré dans les vers de Boileau, et dont Lulli avait épousé la fille, passait pour le meilleur maître de Paris ; ce n'était pas beaucoup dire. Après lui venait Camus, Dambray et Bacilli. Aucun d'eux ne connaissait les principes de la pose de la voix et de la vocalisation.

Sous la régence, la musique dramatique et religieuse resta stationnaire. Il était réservé au règne de Louis XV d'être témoin d'une sorte de révolution dans la musique de théâtre : ce fut Rameau qui la fit. Jean-Philippe Rameau, né à Dijon, le 25 Octobre 1683, étudia comme enfant de chœur les principes de la musique dans sa ville natale, puis voyagea en Italie, où il n'alla pas plus loin que Milan. De retour en France, il fut organiste à Clermont, en Auvergne, et ensuite à Paris. Habile dans l'art de jouer de l'orgue, il se fit remarquer par les pièces de clavecin qu'il publia et qui étaient d'un genre neuf. Mais ce qui fixa surtout l'attention sur

lui, fut la publication d'un *Traité d'harmonie* qui parut en 1722, et qui était fondé sur une théorie nouvelle. Bien qu'il fut reconnu comme un savant et habile musicien, et peut-être à cause de cela, Rameau ne pouvait parvenir à trouver un poème d'opéra pour en composer la musique. Il avait cinquante ans lorsqu'il put enfin satisfaire son désir ; son opéra d'*Hippolyte et Aricie* ne fut représenté qu'en 1733. Vingt-deux opéras composés par Rameau, dans l'espace de dix-sept ans, prouvèrent une fécondité rare chez un artiste âgé dès son début. Les partisans de Lulli se déchaînèrent contre l'artiste qui osait s'écarter de la route tracée par son prédécesseur, et se créer une manière nouvelle. Ils tourmentèrent son harmonie dure et baroque, ses mélodies tourmentées, son récitatif trop chantant, et ses airs pas assez. Lulli conserva beaucoup de partisans, mais Rameau eut les siens, et les habitués de l'Opéra se partagèrent en deux camps qui se firent la guerre jusqu'à ce qu'un compétiteur célèbre vint de l'Allemagne les faire oublier l'un et l'autre.

Les compositeurs français, contemporains de Rameau, furent les derniers qui écrivirent de la musique dans le style purement français. Ces compositeurs furent Mondonville (1742-1758), Berton (1755-1775), d'Anvergne (1752-1773), Trial (1765-1771), et quelques autres moins connus. En 1752, l'arrivée d'une troupe de chanteurs italiens à Paris, opéra dans le goût de la musique française, une révolution dont les résultats ne se firent pas sentir tout de suite, mais qui ne fut pas moins réelle. Ces chanteurs, qui donnaient des représentations à l'Académie royale de musique alternativement avec l'Opéra français, firent entendre pour la première fois, aux habitués de l'Opéra *la Serva padrona* de Pergolèse, et d'autres ouvrages des meilleurs compositeurs italiens de cette époque. Une partie de la société, c'est-à-dire cette portion intoligente qui devance toujours le temps où elle vit, montra la plus vive admiration pour cette musique élégante, spirituelle, dans laquelle la vérité de diction, la forme gracieuse de la mélodie et la convenance de l'instrumentation s'unissaient pour former un tout séduisant pour l'oreille et pour l'esprit. De leur côté les enthousiastes de la musique française furent scandalisés de l'atteinte qu'on osait porter aux objets de leur admiration. Une guerre s'alluma entre les deux partis, et le parterre se divisa en deux camps qui se désignèrent sous les noms de *coin de la reine* et *coin du roi*, parce qu'ils étaient rangés près des loges de la reine et du roi. A la tête du coin de la reine étaient J. J. Rousseau et le baron de Grimm. La thèse soutenue par Grimm et Rousseau était que, non-seulement la musique française ne pouvait lutter avec l'italienne, mais qu'à proprement parler, il n'y avait point de véritable musique française et qu'il ne pouvait y en avoir. Ces assertions ne restèrent point sans réponse, et les partisans de cette musique dont on niait l'existence, ripostèrent par une multitude de pamphlets. Cette guerre dura près de deux ans, après quoi l'on s'aperçut des progrès sensibles que faisait le goût de la musique italienne, et les chanteurs ultramontains furent renvoyés.

Toutefois, le coup était porté et le besoin de la musique italienne se faisait sentir. L'Opéra-Comique français, qui ne venait que de naître, s'empara de ce que le grand Opéra avait dédaigné, et vécut avec les traductions des opéras qu'on ne pouvait plus entendre dans la langue originale.