Review

Author(s): André Pirro

Review by: André Pirro

Source: *Bulletin de la Société française de musicologie*, T. 2, No. 8 (Mar., 1921), pp. 138-140

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/924826>

Accessed: 04-03-2016 22:20 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Bulletin de la Société française de musicologie*.

<http://www.jstor.org>

revivre et parler devant nous, soit par les récits les plus directs émanant des contemporains, et les milieux successifs dans lesquels il a vécu sont évoqués avec une égale exactitude.

Mais pourquoi, dès les premières lignes de son Avant-propos, M. Prod'homme se croit-il obligé de rompre des lances contre des écrivains à qui il reproche de n'avoir trouvé dans Beethoven qu'un prétexte à des « considérations philosophiques ou autres », à des « généralisations éloquentes ou des déclamations emphatiques d'un romantisme attardé et d'un enthousiasme facile », toutes choses qui ne sont « que de la littérature et souvent de la pire. » Nous pouvons assurer cependant qu'il n'est pas de musicien qui, plus que l'auteur des Symphonies, se prête aux « considérations philosophiques » ni sur lequel il soit mieux permis d'écrire autrement que dans un style affectant la sécheresse d'un procès-verbal ; et il nous paraîtrait vraiment excessif, de la part d'un écrivain, d'interdire aux autres l'emploi d'une méthode parce qu'il en pratique lui-même une différente. De fait, dans ce livre, la partie documentaire est très supérieure à la partie critique ; mais nous ne trouvons aucun inconvénient à cela, car il est parfaitement légitime que, dans une biographie, l'auteur veuille se placer essentiellement au point de vue documentaire.

Redisons donc que, principalement considérée sous cet aspect, *la Jeunesse de Beethoven* constitue une œuvre dont l'intérêt est de premier ordre, et, pour conclure, exprimons un double vœu : que d'abord cette édition de luxe soit assez promptement épuisée pour qu'il en puisse être fait une autre plus facilement accessible aux travailleurs, à qui sa connaissance est nécessaire ; et qu'en outre ce premier volume soit bientôt suivi d'un autre (ou de plusieurs) de façon que l'ensemble de la biographie permette d'embrasser dans toute son ampleur la vie entière du plus grand homme que l'art de musique a jamais produit.

J. T.

La musique polonaise, par H. OPIENSKI, en collaboration avec G. KÖECKER ; préface de A. SÉRIEYX, Paris MCMXVIII.

Il semble que le dessein de M. Opieski ait été de montrer que, parmi les différents peuples de l'Europe, les Polonais eurent ce privilège d'avoir constamment une musique qui leur fût propre, puisqu'elle n'était que le langage de leur âme héroïque et impatiente.

Dans un temps où le poids de la servitude était devenu intolérable à tant de ses concitoyens, Albert Sowinski avait déjà tenté de nous parler de l'art si libre et si particulier de son pays, et il l'avait fait dans un livre écrit en français (*Les musiciens polonais*, etc., 1857). Maintenant que la Pologne est rendue à elle-même, c'est encore en français que M. Opieski nous invite à connaître les chants qui sont sortis du cœur de sa patrie, pour la consoler, l'exalter et la refaire.

Ce n'est qu'une musique d'émotion, dit-il, et non point de science. Mais c'est justement pour cela qu'elle put conquérir, hors de la Pologne, tant d'admirateurs, et c'est pour cela qu'elle ne vieillit point. De si loin dans le temps que M. Opienski nous l'apporte, elle est riche par le rythme, riche par la mélodie, riche par les accords, et toujours avec un parfum d'étrangeté qui grise les gens de notre Occident régulier. Seuls, les Français eurent peine à s'y laisser prendre. Venant de Paris pour être reine de Pologne, Marie de Gonzague n'aima point ce qu'on lui joua quand on la reçut à Cracovie : c'était peut-être une de ces danses, que l'on appelle encore des cracoviennes, et dont le mouvement fiévreux déconcerta la princesse, accoutumée à la symétrie française. Quand il entendit leur *Krakowiak*, Xavier Marmier fut aussi, semble-t-il, plus surpris par les « gestes saccadés et les tournoiements » des deux musiciens ambulants qui l'exécutaient que charmé par cette musique. M. Opienski nous donne un texte de cracovienne : il ne nous manque plus que le violon ou la cornemuse des artistes errants, pour nous permettre de compléter ou de reviser le jugement de Marmier. D'autres exemples de musique polonaise nous laissent aussi la faculté d'apprécier par nous-mêmes ce que M. Opienski nous décrit d'autre part. Un guide moins sûr craindrait de nous accorder, par là, licence de le contredire. Mais, le plus souvent, nous n'avons qu'à l'approuver et à le suivre. Je ne lui reprocherai que de ménager un peu trop nos pas. Nous marchions si volontiers après lui quand il nous menait jusqu'à Nicolas de Cracovie, Szamotulski, Gomolka, et quelques autres, que nous eussions fait sans fatigue certains détours qu'il nous épargne, et bien des promenades qu'il nous interdit. Pourquoi ne pas mentionner une page de Schmelzer, puisque cette composition pour deux violons et basse, intitulée « cornemuses polonaises », paraît une reproduction fidèle de la musique populaire des Polonais ? Pourquoi ne pas nous dire que Heinrich Albert avait déjà emprunté aux chants polonais, et que Johann Fischer, l'élève de Lully, publiait des danses polonaises presque dans le même temps que Telemann imaginait d'y prendre goût ? Et, parmi les Italiens qui eurent affaire aux Polonais, pourquoi ne pas rappeler Palestrina qui dédia en 1584 son 5^e livre de motets au cardinal Bathori, neveu du roi de Pologne ? Il aurait fallu rappeler que Tarquinio Merula fut maître de chapelle à Varsovie ; et Marco Scacchi dirigea la musique du roi assez longtemps pour que son œuvre et son influence fussent prises en considération ici. Il voulait que l'on restât fidèle à la doctrine ancienne, mais ne dédaignait pas le style le plus simple, comme on le voit par son motet *Osanna, alleluja, vivat et floreat rex Casimirus*. Le connaissant mieux, on verrait plus sûrement ce que peut avoir de commun avec lui le Polonais Pekieli, à qui les formules italiennes sont si familières, comme on le voit dans le solo de ténor cité par M. Opienski, mais qui sait ajouter aux tournures accoutumées une force qui tient de l'audace, quand, dans la même composition, il commence un duo d'alto par une

septième, et quand il module si douloureusement dans l'épisode à trois voix de la même œuvre (*o vita misera*). J'aimerais aussi, auprès de Pekiel, apercevoir le doux Lovies Busbetzky, *bonarum artium cultor*. Mais comment parler des musiciens polonais sans mettre avec eux Gaspard Förster ? Sa vie fut celle d'un musicien « européen », il est vrai, mais, né à Dantzig, il fut formé d'abord à Varsovie, chanta dans les premiers opéras joués en Pologne (il faudrait aussi les signaler), fut quelque temps maître de chapelle à Dantzig, et finit sa vie à l'abbaye d'Oliva. Il serait aisé de reconnaître la fougue polonaise en sa musique instrumentale, et telle *sinfonia* de sa cantate de Noël est aussi bien une pastorale polonaise qu'un souvenir de la pastorale de Frescobaldi. Les Polonais du xvii^e siècle se gardaient bien de ne point l'honorer comme un des leurs.

Nous pardonnons d'ailleurs bien volontiers à M. Opienski cette omission, ainsi que diverses menues erreurs, et un peu de confusion dans le classement des faits. Car ce livre est encore du temps de guerre ; bien des documents étaient inaccessibles quand il fut écrit, et il était bien difficile de s'appliquer alors à ordonner ceux que l'on avait, avec le calme que l'érudition exige.

Au surplus, dans cette histoire qui va jusqu'à nos jours, le lecteur français trouvera tant de choses nouvelles pour lui, et qui lui plairont, qu'il n'aura pour M. Opienski qu'un sentiment de gratitude, et point de critique. Surtout, quelques pièces du supplément musical le charmeront : elles démontrent en effet pourquoi nos vieux poètes ont loué, dans les mêmes vers, « Francisque de Milan et Bagfar Polonois », et nous y apercevons l'image de Jacob, le Polonais, cet artiste qui fut nôtre.

« Gallicus ille Polonus

Qui resonum forti pollice tangit ebur ».

ANDRÉ PIRRO.

A. E. M. GRÉTRY. — **Réflexions d'un solitaire**, manuscrit inédit publié par le gouvernement belge, avec une introduction et des notes par Lucien Solvay et Ernest Closson, tomes I et II, Bruxelles et Paris, Van Oest, 1919-1920.

Dans sa vieillesse, Grétry, sa carrière active de compositeur étant close, ne voulut pas pour cela rester intellectuellement inactif. Déjà il avait publié des livres : les *Essais sur la musique*, dont les trois volumes parurent à deux époques successives, et *La Vérité*, postérieure encore. Agé de soixante ans passés, ayant acquis, à Montmorency, l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau où il élut domicile et termina ses jours, il se livra sans contrainte à ses réflexions et ne se défendit pas contre la tentative de les noter. De fait, il a, durant les quelques dix années qui lui restaient à vivre, accumulé les pages, rédigé des chapitres, que dis-je ? des volumes entiers — huit volumes compacts — sans aucune intention