
Julien TIERSOT
Musiques pittoresques

Promenades musicales à l'Exposition de 1889 ¹

Sommaire

[AVANT-PROPOS]	3
I. — PREMIÈRE PROMENADE	4
23 mai.....	4
II. — INSTRUMENTS D'ANTAN	8
8 juin.....	8
III. — LE THEÂTRE ANNAMITE	12
15 juin.....	12
IV. — LES CONCERTS RUSSES	19
30 juin.....	19
V. — CONCOURS DE MUSIQUES PITTORESQUES	23
8 juillet.....	23
VI. — LES DANSES JAVANAISES	29
11 juillet.....	29
10 octobre	42
VII. — LE CENTENAIRE	44
16 juillet.....	44

[1. *Titre complet* : Julien TIERSOT, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris, Librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, 1889, Paris, 117 p. Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, 8- V- 21753.]

VIII. — LES CHANTEURS FINLANDAIS. — LES AMÉRICAINS. — LES NORVÉGIENS. — LE CONGRÈS DES TRADITIONS POPULAIRES. — LES BELGES.	49
<i>9 juillet</i>	49
<i>12 juillet</i>	49
<i>30 juillet</i>	50
<i>6 octobre</i>	53
IX. — LES TZIGANES DE HONGRIE. — LES LAOUTARS ROUMAINS. — L'EXOTISME DES BATIGNOLLES.	55
<i>25 juillet</i>	55
X. — LES ESPAGNOLS	63
<i>12 août</i>	63
XI — LES ARABES	67
<i>22 août</i>	67
<i>15 octobre</i>	84
XII — LES NÈGRES	89
<i>10 septembre</i>	89
XIII. — UN DERNIER COUP D'ŒIL	103
<i>2 novembre</i>	103

[AVANT-PROPOS]

« Pittoresque » n'est-ce pas le mot qui dit tout ? Ce qui n'était pas pittoresque, qui en avait cure ? Et comme ce vocable, peut-être mal prédestiné par sa nature à être accolé au nom du plus profond des arts, a été néanmoins appelé à s'associer à lui pour désigner une audition organisée par la direction de l'Exposition en personne, qui donc oserait reprocher à un profane de reprendre pour son compte un titre revêtu désormais d'un caractère officiel aussi incontestable ? En tout cas, si les sujets dont il traite dans cet opuscule sont de nature inégalement pittoresque, il est bien probable qu'ils le seront toujours autant que le furent les joueurs de cornemuse, de guitare et de galoubet auxquels nous fûmes redevables de cette nouvelle et remarquable locution.

[1]

MUSIQUES PITTORESQUES

PROMENADES MUSICALES À L'EXPOSITION DE 1889

I. — PREMIÈRE PROMENADE

23 mai 1889

Rome n'est plus dans Rome ; le Caire n'est plus en Égypte, ni l'île de Java dans les Indes orientales. Tout cela est venu au Champ de Mars, sur l'Esplanade des Invalides et au Trocadéro. De sorte que, sans sortir de Paris, il nous sera loisible pendant six mois d'étudier, au moins dans leurs manifestations extérieures, les us et coutumes des peuples les plus lointains. Et la musique étant, entre toutes ces manifestations, l'une des plus frappantes, aucun des visiteurs exotiques de l'Exposition n'a eu garde de l'oublier. Sans parler des grands concerts d'orchestre, de musique vocale, d'orgue, etc., dont la série vient de s'ouvrir au Trocadéro, nous trouverons dans les diverses sections de l'Exposition universelle mainte occasion d'étudier les formes musicales propres à des races chez lesquelles l'art est compris d'une façon très différente de la nôtre ; et lors même que ces formes devraient être considérées par nous comme caractérisant, car elles nous montrent des aspects nouveaux de la musique, et, très vraisemblablement, sont infiniment plus proches des origines que notre art aujourd'hui si complexe et si raffiné.

Tout n'est pas nouveau pour nous, d'ailleurs, parmi les spécimens [2] de musique étrangère que nous montrent dès à présent les différentes parties de l'Exposition. Nous y retrouvons d'abord de vieilles connaissances, comme les tziganes, qui avaient obtenu tant de succès à l'Exposition précédente. Avec quel enthousiasme en parlait M. Alphonse Daudet, quand, se laissant aller aux enlacements de leurs rythmes et de leurs sonorités, tout en dégustant une bouteille de Tokai, il affirmait ressentir (ô électisme et influence du milieu !) des sensations aussi vives qu'à l'audition de la musique de Wagner, qui, elle, « l'hypnotise comme la mer ! ». Mais onze ans se sont passés, durant lesquels les tziganes ont été entendus dans les brasseries, les cafés-concerts, voire même dans les soirées du monde le plus *select*, et ils s'en trouvent aujourd'hui quelque peu défraîchis ; il est douteux, cette fois, qu'ils aient le succès de l'exposition de 78 ; ils n'intéressent plus que la province !

La musique des Arabes ne nous est pas non plus inconnue ; mais elle est si parfaitement différente de la nôtre qu'on peut la considérer comme toujours nouvelle, car elle n'a pas suffisamment pénétré chez nous pour y graver des souvenirs durables. Or, nous trouvons à l'exposition de cette année des spécimens de la musique des peuples de tout le nord de l'Afrique. Aux Invalides s'élève la mosquée au haut de laquelle le muezzin vient chaque jour, à

midi ainsi qu'au coucher du soleil, chanter l'*El salamalek* ; tout auprès sont des concerts algériens et tunisiens, où l'on déguste le moka brûlant autant que parfumé en se délectant aux sons du *darabouka* et du *rebab* ; puis, au Champ de Mars, nous trouverons des musiciens du Maroc, et, dans cette pittoresque rue du Caire, déjà célèbre, un concert égyptien, au sujet duquel j'ai lu dans un journal qu'il est absolument impossible de noter la musique qu'on y joue : sur quoi je me suis dit que le mot impossible n'est pas français, et que mes lecteurs le verraient bien. Grâce à ces exhibitions musicales, nous pouvons saisir sur le vif une musique que nous n'avons pu jusqu'ici étudier que dans les livres, ce qui est au moins insuffisant.

Enfin, chose plus intéressante encore et plus nouvelle pour nous, dans le village javanais établi au fond de l'Esplanade des Invalides, s'ouvrant à côté d'une pagode indienne, nous assisterons au spectacle des danses sacrées, accompagnées par une musique infiniment curieuse, qui nous transportera aussi loin que possible de notre civilisation. D'aucuns la considèrent comme l'antipode de l'art ; prenons-la seulement comme l'art des antipodes, et prêtons-lui toute l'attention que méritent des formes musicales qui ont fait la joie de millions d'hommes depuis des générations innombrables : nous en reparlerons après un examen plus attentif. [3]

Mais ne nous éloignons pas trop, pour commencer, et retournons un peu plus près de chez nous. Tout d'abord, en approchant de la galerie des Arts libéraux, je déclare que je suis flatté. Au sommet du moment, sur la façade la plus en vue, au centre, près de la tour Eiffel et de la fontaine lumineuse, sont inscrits les noms de huit grands hommes : ces noms sont ceux de Michelet, Haüy, Berlioz, Laplace, Niepce, Auber, G. Saint-Hilaire et Gay-Lussac. Deux musiciens pour huit grands hommes, voilà qui donne une haute idée du progrès de la musique à l'époque contemporaine ! Même il est un de ces deux musiciens dont je ne vois pas sans quelque plaisir le nom s'étaler en si honorable compagnie, me rappelant que ce n'avait pas été sans peine qu'en 1878 on était parvenu à le faire inscrire dans la salle du Trocadéro. Onze ans ! Comme tout change !

Un peu plus loin, il est vrai, une autre inscription vient rabaisser ma vantardise de musicien. Il faut croire que nos compositeurs les plus populaires ne sont pas aussi universellement connus que nous l'imaginons : du moins les architectes de l'Exposition les ignorent-ils, car j'en puis citer un dont ils ont orthographié le nom d'une manière bizarre. C'est sur un pavillon destiné à abriter les musiques militaires : j'y ai lu, de mes yeux, le nom de l'auteur de la *Dame Blanche* écrit, en lettres d'or, de la manière suivante :

BOËLDIEU !!!

Après tout, c'était peut-être pour aller plus vite en besogne !

Pénétrons dans la galerie du Travail. Les vitrines sont longues à s'installer : la salle réservée à la lutherie est encore presque entièrement vide. Cela nous permet d'ailleurs de prêter toute notre attention aux inscriptions placées dans cette salle, parmi lesquelles nous relevons les

noms de Duiffoprugcar, Mersenne, Sauveur, Stradivari et Couperin, et quelques dates des grandes inventions dont s'enorgueillit l'industrie moderne, lesquelles sont, pour cette salle, celles de l'imprimerie avec Guttenberg, de la gravure, par Finiguerra, de la chimie, par Lavoisier, et... pour la quatrième, il faut citer textuellement ; la voici :

CRISTOFORI DE PADOUE INVENTE LE MÉCANISME DU PIANO VERS 1711.

L'invention du piano considérée comme une des conquêtes de l'humanité ! Et M. Ernest Reyer fait partie des commissions musicales !

Passons vite, très vite, à travers l'exposition des instruments de musique. Rien n'est prêt : cependant, les pianos commencent à sévir. [4]

D'ailleurs, à part les quelques inventions bizarres que ramène régulièrement chaque exhibition de ce genre, nous ne trouvons là rien d'absolument neuf. Quant aux détails et au progrès général de la facture, je laisse à plus compétents le soin d'apprécier ces choses.

Un seul objet m'attire plus loin : le phonographe d'Edison, exposé dans la galerie des Machines, et dont les derniers perfectionnements présentent un intérêt considérable au point de vue musical. Dernièrement, à l'Académie des beaux-arts, il a chanté après M. Gounod la chanson : *Il pleut, bergère*, et l'on nous a conté que le mince cylindre de cire sur lequel était gravé cet autographe musical d'un genre nouveau serait conservé précieusement, comme un document faisant date. Je lui ai moi-même entendu répéter à plusieurs reprises des sonneries de trompettes, des morceaux de musique militaire précédemment exécutés en Amérique et qui paraissaient sortir de la salle même où avait lieu l'expérience. Mais le résultat le plus considérable obtenu par les nouveaux perfectionnements consiste en la possibilité d'enregistrer les sons simultanés : aujourd'hui, le phonographe recueille, sans en omettre une seule note, des morceaux composés avec toutes les ressources de l'harmonie. J'y ai entendu un duo de cornets à pistons dont la deuxième partie sonnait avec les mêmes suavités que la partie supérieure ; – l'air national des États-Unis exécuté par une fanfare américaine, – enfin, *la Marseillaise*, version officielle française, s'il vous plaît : et j'atteste que je n'ai pas perdu une seule note des belles harmonies, empruntées à Gossec, qui soutiennent le milieu du chant de notre hymne national. Mais, de tous les instruments, celui qui donne, à travers le phonographe, l'illusion la plus complète, c'est le piano. J'y ai écouté certaine *Gavotte-Stéphanie* (hélas) qui avait été jouée quelque six mois auparavant sur un piano de New-York ou de Philadelphie : c'était à se demander si un pianiste farceur ne s'était pas caché dans quelque coin de la salle, tant les sonorités et les accords étaient perçus avec une parfaite clarté. Liszt, que le désir de s'entendre jouer lui-même, les bras croisés dans un bon fauteuil, taquinait par moments, aurait été content : il eût pu réaliser enfin cet idéal de toute sa vie !

Terminons cette première promenade en remontant sur les hauteurs du Trocadéro. Là, nous prendrons connaissance des promesses des programmes officiels réglés dès longtemps par l'administration et les commissions musicales : concerts de musique française donnés par nos grands orchestres symphoniques, Lamoureux, Colonne, le Conservatoire avec M. Garcin, et ceux

de nos deux théâtres de musique, l'Opéra et l'Opéra-Comique (la salle du Trocadéro est réfractaire [5] à toute musique, chacun sait cela ; mais c'est indifférent) ; concerts d'orgue, où Bach et Haendel fraternisent avec les contemporains César Franck ; Saint-Saëns, Widor, etc. (ici, au moins, on peut espérer qu'un certain caractère sérieux sera de rigueur) ; concours d'orphéons, fanfares, musiques d'harmonie, où l'on pourra entendre à loisir force musique médiocre, exécutée par beaucoup de gens à la fois. Je ne nie point l'intérêt de ces diverses manifestations d'art ; pour nous, c'est du *déjà vu*. Je ne m'y attarderai donc pas. Alors que, des pays les plus divers, les moins civilisés aussi bien que de ceux où la culture artistique a atteint les niveaux les plus élevés, il nous arrive des musiciens prêts à nous révéler des formes d'art inconnues ou peu familières, nous ne saurions mieux faire que de leur consacrer toute notre attention. De même le passé, mine inépuisable, nous apportera quelques nouveaux trésors ; limitons à cela notre domaine : il sera assez vaste, et, plus qu'aucun autre, curieux, intéressant et instructif à parcourir.

[6]

II. — INSTRUMENTS D'ANTAN

8 juin

La section du Palais des Arts libéraux, comprise sous le titre général de galerie de l'Histoire du travail, est une des parties les plus intéressantes et les plus instructives de l'Exposition. La méthode qui y a présidé est très moderne : elle a substitué aux aspects pédantesques et rébarbatifs sans lesquelles on ne pouvait pas concevoir jadis un travail sérieux des vues d'ensemble claires et faciles à embrasser d'un seul coup d'œil, rendant ainsi beaucoup plus aisée l'étude subséquente de chaque détail, qui se trouve mis d'avance à sa véritable place.

La salle réservée aux instruments de musique anciens est, à ce point de vue, très heureusement disposée. Un atelier de luthier en forme la partie principale. Là sont placés trois établis couverts d'outils et de pièces concourant à la fabrication d'instruments de différentes espèces : ici, nous assistons à l'opération de la perce d'un hautbois, sur un tour du XVII^e siècle provenant du musée de la Couture-Boussey ; là, sont posées les pièces éparses d'un violon en construction ; sur un troisième établi, l'on est en train de fabriquer un cornet à pistons : un des corps de l'instrument est sur le réchaud ; les autres pièces attendent, dans un ordre méthodique, qu'une place définitive leur soit distribuée dans l'ensemble du tube sonore.

Aux murailles, comme dans la maison d'un luthier, sont suspendues des collections d'instruments : mais celles-ci renfermant des pièces aussi intéressantes par leur nature que précieuses par leur rareté, forment un véritable musée d'archéologie musicale. Il y a, au-dessus de l'établi du facteur d'instruments de cuivre, une collection de trompettes dont quelques-unes sont, par leur seule ornementation, de véritables œuvres d'art ; telles sont deux trompettes anglaises de la fin du XVII^e siècle, recouvertes d'ornements en argent ciselé ; une trompette française de parade, du temps d'Henry IV ; un trompette indienne couverte de peintures ; un fac-similé d'une trompette turque d'après un dessin de Villoteau. Il [7] faut citer aussi la première trompette à deux pistons dont on ait entendu le son en France : elle est curieuse au moins par le souvenir, car c'est l'instrument que Meyerbeer fit venir de Berlin pour les représentations de *Robert le Diable*, et dont Dauverné se servit pour la première exécution du solo du cinquième acte, joué d'ordinaire, aujourd'hui, sur le cornet à pistons.

Les instruments exposés dans l'atelier du facteur d'instruments à vent proviennent presque tous du musée de la Couture-Boussey, petite ville de l'Eure où se sont conservées depuis plusieurs siècles les traditions de l'ancienne fabrication française. On y voit toute l'ancienne famille des flûtes douces, y compris l'ancienne flûte basse des opéras de Lully ; des hautbois du XVIII^e siècle, sur lesquels on aimerait à entendre jouer une musette de Rameau ou quelque beau prélude d'une cantate de Bach ; des bassons, des serpents, des clarinettes de toute forme et de toute époque, même des cornemuses, instruments tombés aujourd'hui dans le domaine exclusivement populaire.

Le troisième atelier, celui des instruments à cordes, est celui qui renferme le plus grand nombre de pièces curieuses et précieuses. Au-dessus de l'établi, où l'on voit les différents états de l'instrument en cours de fabrication, et autour duquel divers fragments d'instruments et pièces éparses sont arrangés dans un désordre très étudié – par exemple, un très confortable étui de violoncelle en cuir, du XVIII^e siècle –, l'on peut admirer de véritables raretés, disposées dans un ordre méthodique qui en rend l'examen d'autant plus attrayant. C'est d'abord toute la série des violes, alignées par ordre de taille, depuis le par-dessus jusqu'à la contrebasse ; puis, celle des instruments à cordes pincées, luths, archiluths, théorbes, cistres, mandolines, mandores, guitares, etc. ; des vielles du XVIII^e siècle, et un instrument du même genre qui est une véritable rareté : une sorte de vielle suédoise à *archet*, du XVII^e siècle ; enfin, un fac-similé du *Crowth*, instrument celtique du moyen âge, particulièrement resté en usage dans le pays de Galles.

Mais ce qu'il y a de plus curieux encore, et surtout de plus inédit, c'est la reconstruction des instruments français du moyen âge, exécutée avec une fidélité remarquable sous la direction du conservateur du Musée du Conservatoire, M. Léon Pillaut. Tous les instruments de cette époque ont été perdus, aucun ne nous est parvenu : cependant leur reconstruction a pu être effectuée, et cela d'une manière certaine, grâce aux documents que nous ont conservés les sculpteurs du moyen âge. L'on sait avec quelle exactitude minutieuse, jusque dans les détails les plus familiers, sont exécutées d'ordinaire les [8] œuvres sculpturales de ce temps-là. Grâce aux ornements de l'église de Moissac (commencement du XII^e siècle), de la cathédrale de Chartres (XIII^e siècle) et de celle d'Amiens (XIV^e siècle), l'on a pu avoir la figuration exacte d'instruments de chacune de ces époques : pour la première, un rebec à cinq cordes, dont quatre sont accordées à l'unisson de deux en deux, la cinquième isolée tenant probablement lieu de *bourdon* ; pour la seconde, une *viele*, l'instrument favori des *Jongleurs* ; un luth pour la troisième. Exécutées d'après des moulages, ces reproductions sont d'une exactitude scrupuleuse jusque dans les moindres détails. Non loin de là, on peut voir un autre instrument reconstitué de même : une harpe du XIII^e siècle, construite par la maison Érard d'après un bas-relief de la cathédrale de Chartres. Mieux encore, on admirera dans la même salle le plus ancien instrument de musique connu, une harpe égyptienne trouvée dans un tombeau au temps de l'expédition d'Égypte et à laquelle les égyptologues ne donnent pas moins de cinq mille ans d'existence. Elle n'a guère plus d'un mètre de hauteur ; elle n'a pas de colonne et ne possède, des diverses parties de la harpe moderne, que la table d'harmonie et la console, sur laquelle sont fixées vingt et une chevilles correspondant au même nombre de cordes, ce qui fait exactement l'étendue de trois octaves. L'instrument exposé n'est qu'un fac-similé, mais on pourra voir l'original sans aller bien loin : il est au Musée du Louvre.

Avant d'aller plus loin, donnons un coup d'œil à une vitrine qui ne renferme que des chefs-d'œuvre ou des pièces rarissimes : une basse de viole de Duiffoprugcar (XVI^e siècle) ; un alto de Gaspard de Salo (même époque) ; une viole d'amour de Gagliano, un quinton de Gaviniès, une des premières flûtes Boehm et une flûte alto du même système, appartenant à M. Taffanel ;

quelques pochettes, etc. Il ne manque à la collection qu'un Stradivarius, qui, très probablement, ne tardera pas à s'y joindre.

Quant au groupe d'instruments plus volumineux qui occupe la partie centrale de la salle, pianos, clavecins, harpes, etc., il faut citer notamment un clavicorde italien de Dominicus Pisorensis [Pisaurensis] (1547) ; une épinette de Hans Ruckers (1598), privée de la presque totalité de ses cordes, mais dont les peintures sont très bien conservées ; un clavecin italien, du facteur milanais Birger (1701), construit dans le principe *pour sonner à la quinte* et refait dans le ton naturel à Versailles par Nesle, en 1780 : il est couvert de peintures italiennes et françaises des deux époques, très curieuses par le mélange ; un magnifique clavecin de Zell, de Hambourg (1728) ; puis d'anciens pianos remarquables à différents titres : un piano français daté de [9] 1770, et un anglais de cinq ans postérieur ; le piano de la reine Marie-Antoinette, un Érard admirablement conservé ; une petite merveille ; un autre, plus volumineux, recouvert, d'ornements et de peintures dans le goût du premier Empire, lequel n'est pas absolument de notre goût. Enfin, il faut citer encore, tant est grand l'engouement actuel pour tout ce qui touche aux choses du temps passé, un clavecin moderne, fait sur le modèle des types les plus authentiques du genre et sorti cette année même des ateliers de la maison Érard.

Un seul regret nous prend en présence de toutes ces richesses : c'est qu'il ne nous soit permis d'en jouir que par les yeux, et non par l'audition. Ces beaux instruments, dont quelques-uns sont encore en fort bon état ou qui pourraient y être mis sans peine, resteront-ils donc muets ? Espérons qu'ils retrouveront quelque jour leurs voix, que quelque artiste épris de l'art d'autrefois décrochera de l'atelier du luthier les violes d'amour et les violes de gambe, ouvrira les clavecins, ou même, tout simplement, les vieux *piano-forte* aux sons clairs, et nous rendra sur leurs instruments naturels Bach, Rameau, Couperin, Mozart. Déjà une tentative de ce genre a été faite dans l'enceinte même de l'exposition et a parfaitement réussi. MM. Diémer et Delsart, avec le concours de MM. Taffanel, Rémy, Parent, Van Waefelghem, Balbreck et de M^{lle} Fanny Lépine, ont donné deux concerts de musique française dont la partie ancienne était jouée entièrement sur les instruments du temps. Ces concerts ont lieu dans une salle construite dans les combles du Trocadéro, à la hauteur d'un quatrième étage, sous un vitrage qui, dans les jours de chaleur, établit dans la salle une température de serre chaude très appréciée par les habitants des tropiques actuellement à Paris, tandis que, les jours où il fait froid, un escalier non fermé amène dans la salle un courant d'air qui en rend un bon tiers inhabitable. En outre, cette salle est entièrement tendue d'une étoffe sur laquelle le son s'assourdit aussitôt qu'émis, et dont les reflets couleur sang de bœuf ne sont pas absolument favorables à la beauté des spectatrices. Mais passons : les musiciens sont bien habitués à ces choses. Il est dit que le Trocadéro leur sera toujours funeste. Malgré ces conditions déplorables, M. Diémer a pu exécuter à Paris, les pièces les plus célèbres de Rameau, Couperin, Daquin, etc. ; M. Delsart a ressuscité la viole de gambe, dont les sons, plus faibles et moins pleins que ceux du violoncelle, ont quelque chose de plus clair, de plus pointu, en quelque sorte ; M. Van Waefelghem a fait entendre la viole d'amour, dont la sonorité a un [10] charme, une douceur, une plénitude admirables, et qui, par le fait de son grand nombre de cordes, peut presque être considérée

comme un instrument harmonique, car les chants en double corde y sont d'un usage presque constant. Sans compter que ces excellents artistes ont exhumé de la poussière des œuvres qui y dormaient depuis fort longtemps. Qui connaissait parmi nous la musique de Milandre, de Berteau, de Marais, même ? Mais l'effet le plus charmant a été produit par les morceaux dans lesquels ces divers instruments se trouvaient réunis : une *Sarabande* et un *Menuet* en trio de Marais, pour quinton (pardessus de viole), viole d'amour et viole de gambe, et surtout les délicieuses *Pièces en Concert* de Rameau, pour le clavecin, flûte et basse, où M. Taffanel, sur la même flûte dont il sait faire à l'occasion un véritable instrument de bravoure, s'appliquait à adoucir les sons pour donner l'impression des flûtes douces d'autrefois, et où le clavecin, sous les doigts de M. Diémer, donnait tant de netteté et de piquant au dessin mélodique du vieux maître bourguignon.

Voilà la bonne manière de comprendre une exposition rétrospective.

[11]

III. — LE THÉÂTRE ANNAMITE

15 juin

Les visiteurs de l'Exposition qui traversent la partie (si pittoresque) de l'Esplanade des Invalides consacrée aux colonies françaises sont, depuis une semaine, arrêtés, devant une maison construite à ciel ouvert, par des cris épouvantables, accompagnés d'un infernal tapage de tambours et de casseroles fêlées. Quels sont ces bruits ? L'hypothèse d'un crime est écartée tout d'abord : le crime aime plus de mystère ; l'on suppose donc que ce doit être plutôt quelque réjouissance exotique. En effet, c'est le théâtre annamite.

Je ne m'arrêterai pas sur le caractère purement théâtral de ses représentations, bien qu'il soit très digne d'intérêt non seulement parce qu'il est nouveau pour nous, mais parce qu'il nous montre une forme d'art très brillante et pleine de fantaisie. Les costumes sont superbes, les mouvements scéniques, la physionomie, les attitudes et les gestes des acteurs sont d'une fantaisie picturale très curieuse : ceux-ci réalisent devant nous l'aspect vivant de ces personnages que tout le monde a vus représentés sur les tapisseries et les laques chinoises, mais qui paraissent appartenir bien moins à la vie réelle qu'à la pure imagination. D'ailleurs, la convention la plus absolue règne en souveraine sur tout ce théâtre, où la scène est encombrée de personnes étrangères à l'action, souffleur, musiciens, employés du théâtre, tout ce monde-là circulant en présence du public sans se soucier autrement de la pièce ; puis, à côté de cela, le réalisme le plus violent apparaît dans les cris des acteurs, qui ne parlent pas, mais glapissent, et dans leurs contorsions, leurs mouvements frénétiques, qui ne sont pas sans exciter quelque peu l'hilarité du spectateur français, toujours sceptique, mais qui, dans le pays où on les prend au sérieux, doivent provoquer une terreur égale à celle que produisit la première apparition des *Euménides* d'Eschyle sur les spectateurs et les spectatrices d'Athènes. En somme, absence complète de quoi que ce soit d'harmonieux et d'*eurhythmique* ; l'exagération des effets violents, jointe à un véritable [12] amour de la convention et de l'irréel, forment, ce semble, le fond de l'esthétique des peuples qui nous présentent cet échantillon de leur art.

La musique tient une large place dans leurs représentations. Sur la gauche de la scène se tient orchestre composé de quatre ou, exceptionnellement, de cinq musiciens. Le plus éloigné du public frappe sur un gong suspendu à une muraille ; son voisin a à sa disposition deux sortes de tambours, de forme différente, dont l'un est tendu d'une peau qui rend des sons plus clairs et plus aigus que l'autre : ces instruments, appartenant à la famille des *trong* (tambours), dont les variétés sont innombrables dans l'Extrême Orient, répondent au nom de *tien* et de *bac-kaou* ; l'instrumentiste les frappe avec deux baguettes qu'il tient à la manière des baguettes de timbales ; il frappe aussi parfois le bois des instruments, ou encore les baguettes l'une contre l'autre, ce qui lui permet de produire une assez grande variété de bruits.

Les autres instruments sont plus musicaux. Il faut remarquer d'abord que le même exécutant en joue tout à tour de plusieurs espèces : c'est ainsi que l'artiste le plus en vue du public (il

semble ne pas manquer de talent en son genre) se sert successivement d'un instrument à archet, nommé *dong-cô*, garni de deux cordes montées d'une façon très curieuse et ne portant pas sur le manche, ce qui n'empêche pas d'y poser les doigts comme sur un violon ; d'une espèce de hautbois, nommé *song-hi*, percé de huit trous, dont sept placés en avant de l'instrument, le huitième du côté opposé, le corps de l'instrument étant en bois, la tête et le pavillon en laiton ; enfin d'une flûte traversière (j'ai négligé d'en demander le nom) dont l'embouchure se trouve au milieu de l'instrument. Il y a encore un second hautbois ou *song-hi* et un autre instrument à archet, presque semblable au *dong-cô*, qui porte cependant un autre nom, celui de *liêu* ou *liou*. Le premier *song-hi* a des sons durs et très criards, beaucoup plus que le second (est-ce du fait de l'exécutant ou de l'instrument lui-même ? Je ne sais) ; quant aux instruments à archet leur son se rapproche beaucoup de celui de la vielle française ; pour le flûte, elle a le son de toutes les flûtes.

De l'autre côté de la scène est placé un énorme instrument à percussion, genre grosse caisse sur lequel un sixième musicien frappe par moments à coups redoublés.

* * *

[13]

J'ai interviewé les Annamites. Grâce à l'obligeance de deux des membres de leur compagnie, l'interprète (le plus indispensable), et le musicien qui cumule les rôles de joueur de flûte, de hautbois et de *dong-cô* (l'instrument à archet), je pourrai donner des renseignements beaucoup plus complets sur leur théâtre, et surtout sur leur musique, que je ne l'aurais su faire si je m'étais borné aux seules indications, forcément superficielles et fugitives, de la représentation publique.

Et d'abord il importe de rectifier l'attribution d'origine que leur donne inexactement le nom même de leur théâtre. À l'Esplanade des Invalides, la mode est à l'Annam : les soldats de garde, les conducteurs de voitures à bras (dites *pousse-pousse*), etc., de quelques parties de nos colonies d'extrême Orient qu'ils proviennent, sont confondus sous la seule et même dénomination d'Annamites. Que, de ce fait, le théâtre ait pris le nom de Théâtre annamite, il n'y a pas lieu de s'en étonner outre mesure ; cependant cette indication est erronée : les acteurs de ce théâtre sont Cochinchinois et donnent leurs représentations dans les principales villes de Cochinchine ; c'est du moins ce que m'a expliqué leur interprète, qui lui-même est de Saïgon, où il a reçu une éducation tout européenne.

Les troupes théâtrales de ce pays sont généralement ambulantes ; elles vont en tournées de ville en ville. Leur répertoire se confond pour la plus grande partie avec celui du théâtre chinois, et leurs usages théâtraux semblent être communs à l'un et à l'autre peuple.

Il serait assez difficile de donner, par la seule comparaison avec nos productions scéniques, une idée exacte du genre de pièces dont *le Roi de Duong* nous offre en ce moment un curieux échantillon. D'abord le dialogue y est improvisé : le sujet étant donné, les acteurs introduisent

toutes les variantes que leur dicte l'inspiration du moment. Chez eux, ils en profitent pour insister beaucoup plus longuement qu'ils n'osent le faire ici sur certaines scènes pathétiques, larmoyantes et grimaçantes à l'envi, parfois non sans grâce (comme la scène de la mort de l'épouse qui se pend par désespoir de l'absence du guerrier parti pour les combats) et qui, si l'on en croit des écrivains très dignes de foi, bien que se prolongeant très longtemps, d'ordinaire, sans que ni les paroles ni les jeux de scène se renouvellent beaucoup, ne parviennent jamais à lasser la patience de l'auditoire spécial auquel elles sont destinées. Ces scènes sont débitées sur un ton soutenu et chantant, avec des notes longuement prolongées sur certaines syllabes et des intonations auxquelles il ne manque qu'un rythme et une forme saisissables pour être à proprement parler de la musique : j'ai pu constater, même, que les acteurs [14] vont jusqu'à tenir compte dans leur déclamation du ton de la musique de l'orchestre, et que dans ces sortes de scènes ces notes soutenues et prolongées étaient presque uniformément psalmodiées sur la dominante. En revanche, les sentiments violents sont exprimés par des cris qui n'ont rien de musical : c'est le cas pour la majorité des scènes ; les rares dialogues où les passions des personnages ne sont pas surexcitées sont dits sur un ton à peu près naturel. Enfin de nombreuses scènes appartiennent à la pantomime pure, une pantomime très originale, avec des groupements, des mouvements d'ensemble, des gestes, des attitudes qui, donnant au même instant l'impression d'une vie intense et d'une convention absolue, semblent constituer le côté le plus véritablement artistique du théâtre de l'extrême Orient.

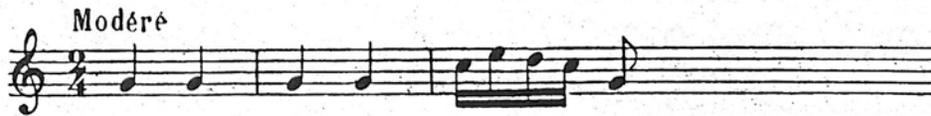
La musique accompagne l'action entière. Elle est au second plan ; cependant elle ne s'arrête pour ainsi dire pas une minute. Son rôle correspond à peu près à celui que l'orchestre joue chez nous dans la pantomime et le mélodrame, mais un mélodrame perpétuel dans lequel l'union de la parole déclamée et de la musique instrumentale est constante : très rares sont les scènes où tout l'orchestre se tait, et non moins courtes.

Dans la pantomime, l'orchestre s'en donne à cœur joie. La percussion y règne presque sans partage. Le gong fait entendre des notes égales, marquant les temps forts d'une mesure dont le tambour remplit les autres parties ; pendant ce temps le gros *trong* isolé à l'autre bout du théâtre donne à intervalles assez éloignés des sons retentissants semblables à des coups de canon lointains, complètement indépendants d'ailleurs du rythme de l'orchestre principal et d'autant plus multipliés que le mouvement de la scène est plus animé. Les conspirations, les batailles, les cortèges et en général toutes les évolutions sont accompagnées par cette musique très primitive : le mouvement seul en varie suivant les circonstances, ainsi que les sons du principal instrument, le tambour ; car l'instrumentiste chargé de cette partie a à sa disposition, nous l'avons vu, deux instruments de timbre un peu différent, le plus clair servant pour les scènes triomphales, et peut d'autre part produire des sons plus sombres en frappant les baguettes l'une contre l'autre, ou sur le bois de la caisse, ce qu'il fait dans les scènes de caractère funèbre.

Dès que le dialogue commence, la percussion fait place aux instruments plus musicaux. Comme les acteurs, les musiciens ont une très grande part d'initiative et improvisent presque

constamment en se conformant de leur mieux aux sentiments exprimés sur la scène. Entendons-nous bien, d'ailleurs, sur le caractère musical de cette [15] improvisation : il ne s'agit pas ici d'une invention musicale instantanée ; de même que les acteurs ont un thème à développer, de même les musiciens ont un certain nombre de mélodies correspondant à un sentiment différent, qu'ils arrangent, répètent, prolongent ou écourtent à leur gré, suivant les besoins.

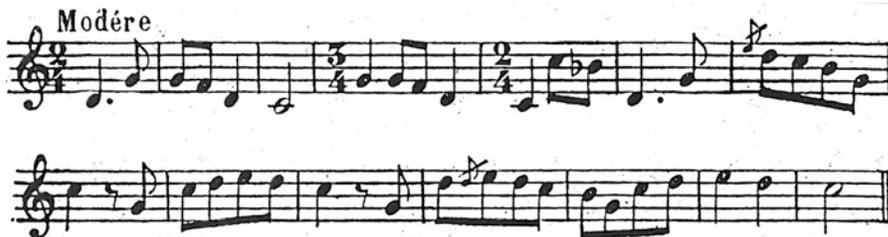
Voici, par exemple, le début d'une mélodie que le *dong-cô* fait entendre pendant les scènes peu mouvementées et de sentiment moyen :



La principale formule rythmique revient fréquemment, présentée sous un autre aspect, comme ceci par exemple :



Les scènes tristes et pathétiques sont accompagnées par la mélodie suivante, que l'on répète pendant toute leur durée :



Dans les actions violentes, le *dong-cô* fait place au *song-hi*, hautbois aux sons aussi perçants qu'une trompette : les thèmes de cet instrument sont généralement plus concis, et souvent l'exécutant n'en joue que le début ; voici, par exemple, ce qu'on pourrait appeler *le motif de la guerre* :



Presque toujours ce motif est arrêté après le *fa* de la sixième mesure. Il est joué dans le registre grave de l'instrument ; la note la plus grave a généralement grand'peine à sortir. [16]

Voici un autre thème, mieux dans son diapason. Il sert à accompagner les évolutions des guerriers courant au combat ; le mouvement est très vif :



Variante notée à la représentation :



Ce dernier, enfin, est le *motif du triomphe* ; il appartient au registre le plus aigu de l'instrument. Le mouvement est encore plus vif que dans le mouvement précédent :



Voici une dernière forme rythmique d'aspect analogue, saisie au vol comme les autres variantes :



Dans ces derniers exemples, tous les instruments jouent ensemble, *dong-cô*, *song-hi*, *gong*, *trongs* de toute forme et de toute dimension : chacun va de son côté sans se préoccuper du rythme ni du mouvement du voisin. Comme la percussion fait beaucoup plus de bruit que le reste de l'orchestre, il n'y a pas grand mal à cela : c'est un tapage de tambours et de cymbales auquel nous sommes tous plus ou moins habitués. Mais la chose est plus grave lorsqu'elle provient de la combinaison de deux instruments mélodiques, ce qui est le cas pour la plupart

des scènes dialoguées. J'ai écouté avec le plus grand soin la seconde partie lorsque les deux instruments à archet jouaient ensemble, ou que le second de ces [17] instruments accompagnait le hautbois ; il m'a été impossible de saisir la moindre relation entre ces deux parties. Je n'ai perçu entre elles que des discordances dont la seule excuse pouvait être que la partie mélodique domine toujours de beaucoup la seconde, mais je n'ai pu tirer de là aucune conclusion sur les habitudes harmoniques des peuples de l'extrême Orient, si ce n'est qu'ils paraissent être d'une nature musicale excessivement peu harmonieuse.

* * *

Je ne fais pas la moindre difficulté pour reconnaître que les motifs ci-dessus ne donnent qu'une idée imparfaite du caractère grinçant et grimaçant de la musique annamite telle qu'elle est apparue, dans les représentations, à la généralité des spectateurs. Écrite à tête reposée, sous la dictée du musicien indigène, dans la douceur d'une belle matinée de juin, elle a pris de ce fait un caractère plus calme ; mais, au théâtre, ce déluge de notes tombant rapidement et avec une sorte de fureur était par trop insaisissable, et je doute qu'aucun musicien eût été assez habile pour les fixer exactement. Il aurait fallu au moins le phonographe !

Au reste il ne me paraît aucunement démontré que, dans les pays d'extrême Orient, la musique affecte incessamment et sans relâche ce caractère d'exaspération suraiguë, et je ne suis pas éloigné de croire que, par cette simple audition tout intime, j'ai eu une idée bien plus exacte de sa vraie manière d'être habituelle. Il est vrai que le milieu se prêtait le mieux du monde à l'illusion. Nous étions dans le village (non ouvert au public) construit le long de l'esplanade pour les acteurs du théâtre. Là, ni Parisiens gouailleurs, ni provinciaux stupéfaits : tous Annamites ! Acteurs et actrices, dans le négligé du matin, vaquaient, sans solennité, aux divers travaux du ménage. Le Roman comique annamite était ici pris sur le vif. Sur un foyer élevé en plein air, entre deux briques, comme font nos soldats aux grandes manœuvres, un des artistes, délégué aux fonctions de cuisinier, faisait chauffer une huile noirâtre où il plongeait des poissons dont la cuisson semblait intéresser au plus haut point l'entourage. Mais l'attention de la plupart était ailleurs. Sur le seuil d'une case en bambou, un infirmier pansait la jambe d'un figurant qui, souffrant d'une plaie accidentelle et ayant constaté, après un premier pansement le soulagement produit par des compresses à l'acide phénique, s'était emparé de la bouteille et avait versé à même. Le pauvre diable supportait avec un flegme tout oriental les suites de son imprudence ; tout autour, la bande faisait cercle, [18] suivant les péripéties de l'opération, très intéressée. Tous les rois, guerriers et conspirateurs du répertoire étaient là, pacifiques, peu décoratifs ; il y avait surtout une actrice, la même que l'on voyait le soir vêtue d'une magnifique robe de soie verte brodée d'or, le front ceint du bandeau royal : affublées d'un grossier vêtement de toile foncée, les jambes dans des bas rouges attirant l'œil (ces bas rouges étaient une concession faite aux bienséances européennes, car les autres Annamites n'avaient pas de bas du tout), fumant une cigarette de la régie, elle avait ainsi un air aussi peu royal que possible !... L'on mit assez longtemps pour organiser la musique, et je pus voir qu'une sage

lenteur présidait volontiers aux actes de la vie annamite ; enfin le musicien Caÿ, le virtuose de la troupe, une célébrité artistique de son pays, apparemment, finit par mettre la main sur ses instruments, et nous nous installâmes au fond d'une case, lui assis à l'orientale sur un lit de camp, tandis que j'écrivais auprès de lui. Cela dériva l'attention générale qui, pour un temps, abandonna l'opération chirurgicale commencée. Cependant, comme je ne me lassais pas de questionner et de noter, et que, pendant ce temps, le poisson avait eu le temps de cuire, je ne tardai pas à remarquer les premières manifestations d'une impatience d'ailleurs légitime ; j'insistais cependant, et parvins à obtenir tous les renseignements que j'avais résolu de demander. Mais comment marquer ma reconnaissance au talent du musicien qui m'avait consacré la plus grande partie de sa matinée et avait reculé pour moi l'heure de son déjeuner ?... L'interprète me tira d'embarras, en me disant de lui donner vingt sous. Oserai-je dire que cette solution m'étonna ?... Ami Taffanel, roi des aulètes, ô vous dont la flûte d'argent a les sons purs et mélodieux du cristal, si quelque musicien d'outre-mer, désireux de connaître les beautés de notre musique, était venu un matin vous demander de lui jouer Beethoven, Bach ou Rameau (vous ne l'auriez pas refusé, je vous connais), qu'auriez-vous dit si, pour vous remercier, il vous avait offert vingt sous ?... Eh bien, moi, j'ai donné vingt sous à Caÿ, le Taffanel de l'Annam ! Et je vous prie de croire qu'il était joliment content !

[19]

IV. — LES CONCERTS RUSSES

30 juin

« En 1856, deux musiciens, très jeunes et passionnés pour leur art, se rencontrèrent à Saint-Pétersbourg. La capitale de la Russie étant le principal foyer musical et intellectuel du pays, ils y fixèrent définitivement leur résidence. L'un était Balakirev ; l'autre, celui qui écrit ces pages (M. César Cui.) Quelque temps après, Rimsky-Korsakov, Borodine et Moussorgsky se joignirent à eux, et, peu à peu, il se forma un petit cercle d'amis qu'avait rapprochés une même et vivace passion pour l'art musical. Que d'intéressantes et instructives causeries firent dès lors le fond de leurs émotions ! On passa consciencieusement en revue à peu près toute la littérature musicale existante. La critique avait beau jeu ; on discutait sur des questions d'esthétique, les façons personnelles de voir et de sentir s'entre-croisaient, les conférences s'alimentaient de vives analyses, de plans divers, de mille choses qui activent la pensée, mûrissent et développent le goût et tiennent le sens artistique éveillé. C'est ainsi que ce petit cénacle finit par acquérir des convictions arrêtées, par se créer un criterium applicable à une foule de questions artistiques, très souvent en dehors des idées courantes de la presse et du public. »

Rien n'est plus fécond au point de vue de l'art que ces échanges d'idées entre gens faits pour se comprendre, décidés à résister à la routine et recherchant un même idéal. Les plus grands mouvements artistiques et littéraires de notre dix-neuvième siècle ont commencé par là. La nouvelle école musicale russe en sera, pour l'avenir, un nouvel exemple, et, sans doute, non des moins probants.

Les deux concerts russes donnés les samedis 22 et 29 juin au Trocadéro, sous la direction de Rimsky-Korsakov, étaient exclusivement consacrés à cette école. Les programmes comprenaient tous les noms signalés par M. César Cui dans la citation ci-dessus, plus deux *anciens*, Glinka et Dargomijsky, et quelques nouveaux venus, MM. Tschaïkovsky [Tchaikovsky], Liadov et Glazounov, ce dernier dirigeant [20] même l'exécution de ses œuvres. Au point de vue russe, c'était on ne peut plus pur. Rubinstein avait été exclu, comme trop cosmopolite. En outre, bien que les efforts de l'école russe se soient portés de préférence, au début surtout, vers la musique théâtrale, les programmes se composaient d'œuvres symphoniques et instrumentales : dans aucun des deux concerts on n'a entendu une seule note de chant.

Des programmes rédigés avec une pareille sévérité ne pouvaient assurément pas, surtout au milieu du brillant tohu-bohu de l'Exposition universelle, séduire du premier coup un public français d'ailleurs nullement préparé ; aussi faut-il convenir qu'une grande partie de l'auditoire s'est tenue sur une trop grande réserve. Cependant quelques groupes de musiciens, qu'on rencontre généralement dans les concerts où l'on joue de la musique *avancée*, chez M. Lamoureux, à la Société nationale, ou au Conservatoire les jours de *Messe en ré* et de Symphonie avec chœurs, ont manifesté à plusieurs reprises un véritable enthousiasme. La jeune

école française et l'école russe se sont reconnues du premier coup et ont fraternisé. Je pense, en effet, qu'à l'une comme à l'autre appartient l'avenir.

À tout seigneur tout honneur : commençons par celui des représentants de l'école musicale russe qui est venu présenter aux Parisiens les œuvres de ses compatriotes. M. Rimsky-Korsakov, né en 1844, dit la *Biographie universelle des Musiciens*, est professeur de composition au Conservatoire de Saint-Petersbourg et directeur et chef d'orchestre d'une importante école de musique. Son ouvrage le plus considérable, *la Pskovitaine*, opéra représenté en 1873, est inconnu du public parisien, qui n'a eu l'occasion d'entendre de lui que *Sadko*, poème symphonique exécuté plusieurs fois sous la direction de Pasdeloup, et quelques compositions de moindre importance, des mélodies notamment. M. Rimsky-Korsakov a publié un recueil de chansons populaire russes, qui doit d'autant moins être négligé dans une énumération de ses principales œuvres que la mélodie populaire est un élément dont les Russes ont toujours tenu le plus grand compte dans leurs compositions, tirant d'elle une grande part d'originalité et de vie : on en a pu constater l'influence dans presque toutes les œuvres exécutées aux derniers concerts. Elle tient une assez grande place dans *Antar*, symphonie en quatre parties, exécutée à la séance du 22 juin.

Malgré son sous-titre, *Antar* ne ressemble en rien à une symphonie régulière : ceux qui tiennent à conserver à ce mot son sens classique auront aussi beau jeu avec *Antar* qu'avec la *Symphonie fantastique* ou le *Roméo* de Berlioz, dont l'influence est évidente ici. [21]

C'est, en réalité, un poème symphonique divisé en plusieurs parties correspondant au développement d'un programme dont le seul défaut est de manquer de clarté dans ses divisions principales et de dérouter l'auditeur plutôt que de le guider à travers l'œuvre musicale : quant au reste, la couleur en est très musicale et d'une très grande poésie.

M. Rimsky-Korsakov l'a interprété avec une incomparable maîtrise. La musique d'*Antar* a un relief et un éclat de coloris orchestral que, même à l'époque où nous sommes, l'on n'a guère dépassé. La ligne mélodique est constamment nette et d'une forme très accusée, l'harmonie assez riche, sans les duretés ni les tons criards que ceux qui connaissent des œuvres de même provenance pouvaient craindre de trouver ici ; mais, par dessus tout, il règne sur l'ensemble de l'œuvre un sentiment de poésie plutôt extérieure que très profonde, mais extraordinairement vivante et d'un charme infini. La troisième partie, dans un mouvement véhément, plein d'éclat, ressort particulièrement dans l'ensemble de l'œuvre, au milieu d'autres épisodes d'une couleur plus voilée, avec des rythmes tour à tour voluptueux et entraînants, des sonorités chatoyantes et sans cesse renouvelées. Il y a là une imagination abondante et riche qui est le fait d'une nature musicale de l'ordre le plus élevé.

À côté de M. Rimsky-Korsakov a paru un représentant de la génération suivante, M. Glazounov, son élève. Celui-ci a, dit-on vingt-six ans : d'aucuns même disent vingt-quatre. C'est un *jeune compositeur* ! En France, pour avoir droit à ce titre, il faut bien avoir au moins quinze ans de plus ! Cependant, M. Glazounov, dont le nom est déjà célèbre en Russie et n'était pas ignoré de nous, a déjà un bagage musical considérable ; il s'est présenté à nous avec deux œuvres importantes. La première, *Stenka Razine*, est un poème symphonique dans lequel on

retrouve, à peu de chose près, les mêmes qualités que dans *Antar* : moins de vivacité dans le coloris, mais, par contre plus de largeur dans la conception d'ensemble, très claire et très logique. L'œuvre est bâtie sur trois thèmes : une mélodie populaire, bien connue à Paris, *le Chant des haleurs du Volga* ; un deuxième thème, très court, de caractère sauvage et d'une tonalité bizarre, caractérisant le héros du poème ; enfin, un troisième chant, d'un charmant contour, exposé par les sonorités les plus douces : il personnifie la princesse persane captive. Tous trois sont développés et traités avec un grand art, mais le premier, le *thème du Volga*, est celui sur lequel le compositeur a le plus insisté. Il y revient sans cesse, le reprend, le transforme de mille façons, et lui donne, parfois, une grandeur tout à fait imprévue. Il fait du [22] fleuve un personnage vivant et énorme. Son paysage musical fait songer à la description d'un autre fleuve russe, due à la plume de Gogol, morceau littéraire classique en Russie : « *Merveilleux est le fleuve par un temps tranquille, quand il roule d'un cours libre et reposé ses pleines eaux les forêts et les montagnes. Pas la moindre secousse, pas le moindre fracas. Tu regardes, et tu ne sais pas si la largeur majestueuse marche ou ne marche pas. On dirait qu'une route de glace bleue, sans mesure dans la largeur, sans fin dans la longueur, décrit ses sinuosités dans la verte étendue. Quel charme alors pour le soleil brûlant de tourner au-dessus ses regards en tous sens, et d'enfoncer ses rayons dans la fraîcheur des flots vitreux, et pour les arbres du rivage de se réfléchir avec netteté dans ce miroir !... Oh ! Le géant qu'il est ! Il n'y a pas un fleuve qui l'égalé au monde !* » Ce sentiment de la nature, et d'une nature d'un aspect très particulier et véritablement grand, on le retrouve à un degré éminent dans l'œuvre de M. Glazounov.

C'est encore un paysage que le morceau de Borodine : *Dans les steppes de l'Asie centrale* déjà connu de nous par les exécutions des concerts Lamoureux. Il ne vise pas à la même grandeur, mais il est d'une forme charmante : très clair et plein d'originalité. Du même compositeur, le second concert nous a fait connaître d'importants fragments de l'opéra qu'il a laissé inachevé : *le Prince Igor* : une marche, orchestrée par M. Rimsky-Korsakov, et les *Danses polovtsiennes*, entièrement de sa composition. Les formes musicales de Borodine se rapprochent beaucoup plus que celles de la plupart de ses compatriotes des formes qui nous sont familières ; ses airs de ballet, aux thèmes très nets, sont développés symphoniquement et orchestrés avec beaucoup d'éclat.

Le morceau capital du second concert a été une *Symphonie en fa dièse mineur*, de M. Glazounov, œuvre d'un très grand développement et de tendances très élevées, conçues moins dans la forme classique que dans celle de la symphonie moderne, avec retours et transformations d'un motif générateur dans chaque morceau, divisée cependant rigoureusement en les quatre parties traditionnelles. Le style général témoigne d'une technique très avancée. Quelques parties du scherzo et surtout du finale, assez touffues, ne sortiront jamais bien dans la salle du Trocadéro, l'œuvre exigeant d'ailleurs beaucoup plus d'études qu'on n'a pu lui en consacrer ; mais les deux premiers morceaux, avec leurs beaux thèmes, où, sous les formes sévères de la symphonie, l'on retrouve les tournures et les cadences si originales que donne à toute cette école l'influence des chants du terroir, avec leurs développements abondants et toujours renouvelés, [23] sont des pages de maître. Il faut retenir le nom de

M. Glazounov ; c'est un de ceux que nous retrouverons souvent par la suite, et qui marqueront dans l'histoire musicale de notre fin de siècle.

Le concerto pour piano et orchestre de M. Rimsky-Korsakov est, plus exactement, une fantaisie, en un seul morceau, rappelant un peu par sa forme certaines compositions de Liszt : comme dans *Antar* les idées et le coloris orchestral ont beaucoup de couleur et de relief. De même pour le *Capricio espagnol*, qui, s'il n'a pas la fantaisie exubérante d'une composition française similaire à laquelle son titre a fait songer, est brillant et d'un développement toujours ingénieux et vivant.

Parmi les autres compositeurs dont les œuvres ont figuré sur les programmes russes, il faut signaler encore M. Moussorgsky, dont on a entendu un poème très descriptif, de couleurs sombres, du sujet duquel on a quelque peu abusé : *une Nuit sur le mont Chauve*, sorte de *Danse macabre* russe. M. Balakirev a, croyons-nous, produit des œuvres supérieures à son *Ouverture sur des thèmes russes*, dont les développements ne sont pas très attachants. L'usage de traiter en rapsodies et fantaisies d'orchestre les thèmes populaires est, on le sait, très en faveur en Russie : on en a pu juger encore par la *Fantaisie sur des airs finnois* de Dargomijsky et le morceau de Glinka intitulé : *Kamarinskaya*. De M. César Cui, l'on a entendu un élégant impromptu pour piano et une *Marche solennelle*, non dénuée de quelque classicisme, mais dont les développements, assez considérables, ne se renouvellent peut-être pas assez. Avec MM. Tchaïkovsky et Liadov, nous retombons dans le cosmopolitisme qui avait fait écarter des programmes le nom de M. Rubinstein. Le souvenir de ce dernier a d'ailleurs été évoqué par l'audition du pianiste M. Lavrov, son élève, chez qui on a reconnu sa grande méthode.

Il n'est pas douteux que plusieurs des œuvres que nous ont fait connaître ces deux concerts viennent enrichir prochainement le répertoire de nos concerts symphoniques. C'est en effet là qu'est leur place, devant un public attentif, épris du grand art et préparé à l'audition d'œuvres qui, s'il leur manque en général ce charme superficiel qui fait qu'on se pâme d'admiration tout d'abord, témoignent d'une vitalité artistique puissante, et qui finiront bien par s'imposer.

[24]

V. — CONCOURS DE MUSIQUES PITTORESQUES

8 juillet

Cela n'est-il pas un signe des temps ? Qu'auraient dit les vieux classiques d'il y a cinquante ans si on leur avait proposé de se réunir pour entendre, juger et primer de simples ménétriers, des paysans, des gens *ne sachant pas la musique*, et dont c'est même le mérite essentiel, la plus parfaite rusticité étant de rigueur pour la plupart d'entre eux ! Un article du règlement du concours de musiques pittoresques qui a eu lieu jeudi 4 juillet au Trocadéro ne laissait aucune indécision à cet égard : « Les programmes ne devront comprendre que des airs populaires de la région des exécutants ; tous arrangements, fantaisies ou mosaïques d'opéras, ou chansons de cafés-concerts, en seront rigoureusement exclus. » L'on a pu entendre ainsi dans la grande salle de Paris, et pour la première fois réunis en une seule journée, on peut l'assurer, les cornemuses du Bourbonnais, les vielles de l'Auvergne, le biniou et la bombarde de Bretagne, le tambourin et le flûtet de la Provence ; puis des guitares, mandolines, etc., du midi de la France, d'Italie et des pays espagnols, le *czymbalum* [cymbalum] hongrois, le *naïou* ou flûte de Pan roumaine, enfin les orchestres des tziganes, des *laoutars* roumains, et des Serbes, avec tout leur répertoire de musique endiablée et curieusement rythmée. Et je vous assure que cette succession rapide de sonorités très différentes, d'instruments caractérisant chacun une région déterminée, joués pour la plupart par des exécutants revêtus de leur costume national, expliquait fort bien cet emploi du mot *pittoresque* employé dans le titre du concours, lequel n'avait pas paru très heureux tout d'abord. On s'était demandé ce que venait faire ici ce terme de peinture, si par hasard la musique allait se mettre à peindre, à moins qu'elle ne fût à peindre elle-même. Or, si je reconnais sans effort que l'estrade du Trocadéro n'a rien absolument de pittoresque, et quoique l'orgue, dont je ne médis point, ne donne qu'une idée quelque peu atténuée de la lande bretonne, du ciel de Provence ou des campagnes hongroises ou roumaines, voire même du [25] soleil de la baie de Naples, je dois dire que certains groupes, habilement disposés, étaient très agréables à voir, et même pittoresques (je maintiens le mot !) ; et, quand la musique s'accordait bien avec les costumes, cela ne manquait pas de couleur.

Mais il ne s'agit pas de se livrer à des fantaisies picturales alors qu'il n'est question que d'un concours musical, et, qui plus est, d'un concours revêtu du caractère officiel le plus sacré ! Les noms des lauréats désignés par un jury aussi intègre que plein de dignité, ayant à sa tête l'auteur de *Mandolinata*, sont faits pour passer à la postérité : nous ne saurions nous dispenser de les enregistrer tous. Ce sera la gloire de tous ces braves gens, le plus beau jour de leur vie, d'avoir reçu leur récompense d'une commission de musiciens de Paris, de gens *qui savent l'harmonie*, dont les uns ont fait des opéras, les autres des livres, tels sont professeurs au Conservatoire, tels députés au Palais-Bourbon, que sais-je encore ?... Aussi il va nous falloir parler des qualités de chacun avec le même sérieux que s'il s'agissait d'un concours du Conservatoire, distribuer l'éloge et le blâme suivant les formules : exécution brillante ; sonorité



un peu faible ; *staccato* très détaché ; le triple coup de langue... le *si* bémol grave... le contre-*fa*... étoile en herbe... a chanté de main de maître... Voilà bien des préambules, et, pour un chapitre consacré à des chansons populaires, une introduction aussi longue que pour une symphonie. Entrons donc en matière sans plus tarder.

La journée était divisée en deux parties, consacrées l'une aux instruments populaires des provinces de France, l'autre à ceux des pays étrangers. Chacun de ces concours se subdivisait en classes d'instruments similaires. Les instruments isolés étaient entendus d'abord, puis les groupes de deux ou trois exécutants, enfin des bandes organisées et comportant un plus grand nombre d'instrumentistes.

Voici les résultats de la classe A : Cornemuses, musettes.

1^{re} médaille, Chassagne, du Bourbonnais ; 2^e médaille, Ambéry, de l'Auvergne ; diplôme de mérite décerné à Denis (Chéri), du Bourbonnais.

La cornemuse est l'instrument populaire par excellence, non seulement en France, mais dans la plus grande partie de l'Europe, et particulièrement dans les régions où se retrouvent encore les antiques influences celtiques. De toutes nos provinces, il n'en est pas une seule où il soit cultivé autant que dans le Bourbonnais (en mettant à part le biniou breton, dont il sera question tout à l'heure.) Il y a, en Bourbonnais, une véritable école de ménétriers. George Sand, dans son roman des *Maîtres sonneurs*, a donné de curieux renseignements sur les mœurs et les travaux de ces musiciens populaires [26]. Ceux que nous avons entendus, les deux premiers surtout, ne manquent pas d'une certaine habileté ; mais, dans le choix de leurs mélodies, je crois voir une influence de certaine musique moderne, et non la meilleure, qui en altère le caractère primitif et vraiment intéressant. L'exécutant auvergnat qui a fait entendre un premier air enchaîné avec une bourrée connue partout, agrémentant le chant d'une multitude de notes d'ornement tout à fait conformes au style de l'instrument, était, ce me semble, beaucoup plus dans la note populaire.

Classe B : Vielles.

1^{re} médaille, Mallochet, du Bourbonnais ; 2^e médaille, Vergne, de l'Auvergne.

Toujours nos provinces du Centre : la vielle, instrument du moyen âge, très répandue autrefois parmi les *jongleurs*, semble y avoir trouvé son dernier refuge. Elle sert à la danse : les concurrents n'ont guère fait entendre que des bourrées de leur pays, précédées généralement d'une mélodie plus lente empruntée à quelque chanson populaire.

Classe C : Instruments jouant par deux (cornemuse et vielle.)

1^{re} médaille, Rondier et Mallochet (Bourbonnais) ; 2^e médaille, Chassagne et Mallochet (id.) ; 3^e médaille, Denis (Chéri) et Mallochet (id.) ; diplôme de mérite, Darcis et Guerrier (Marche.)

Les airs de danse constituent toujours le fond du répertoire et ne nous fournissent guère d'observations nouvelles.

On a détaché dans la Classe C les joueurs de biniou et de bombarde bretons qui y étaient primitivement compris, et l'on a décerné une médaille hors classe à Peron (Lambert) et Ichar, de Chateaulin (Finistère.)

Le biniou, instrument de même nature que la cornemuse, est d'une sonorité beaucoup plus puissante : son *bourdon*, qui donne une pédale de tonique continue, couvrirait presque les sons du corps principal, instrument à anche très court et aux sons perçants, qui le double à l'unisson. Leur manière de préluder est très curieuse : quand le musicien commence à gonfler l'outre qui sert de réservoir d'air, les corps sonores de l'instrument se mettent à résonner à vide, ce qui produit des sons dont la discordance est incontestable. Pour faire patienter l'auditeur, il pose alors les doigts sur le corps principal, et fait entendre une multitude de petites notes improvisées, de l'effet le plus bizarre. Bientôt la bombarde vient s'y joindre avec une tonique sonore, et arpège rapidement les notes de l'accord parfait, puis on commence sur-le-champ, avec beaucoup de volubilité, [27] la bombarde détachant chaque note tandis que le biniou joue d'un style très lié, avec une infinité de petits ornements qui se fondent dans l'ensemble de la ligne mélodique. Quand le morceau est près de finir, les musiciens accélèrent beaucoup, et, par un arpège rapide, arrivent à une note suraiguë sur laquelle ils s'arrêtent tout à coup. Cela est très curieux, plein de vivacité et d'entrain. Le public a fait une véritable ovation aux Bretons.

Classe D : Tambourins et galoubets provençaux.

1^{re} médaille, Guignonnet d'Aubagne ; 2^e médaille, Arnoux, d'Aix ; 3^e médaille, Sicard, d'Aubagne. Diplômes de mérite à Clinchard, Boyer et Regimbaud.

Autant les airs de la mélancolique Bretagne sont gais et entraînants, autant ceux de la bruyante et gaie Provence sont lents et solennels. Les musiciens provençaux n'ont d'ailleurs rien du caractère populaire des ménestriers de nos autres provinces, bien qu'ils soient aussi des paysans : ils prétendent représenter une civilisation, un art, et sont passionnés pour cet art, qu'ils cultivent avec opiniâtreté. Au point de vue de leur exécution, il est certain qu'il a fallu un travail incroyable à tous ceux que nous avons entendus pour arriver à produire sur un instrument aussi imparfait que leur flûtet, percé de trois trous seulement, des effets de virtuosité qui feraient honneur à un artiste muni des meilleurs instruments modernes. Le répertoire des solistes se compose de fantaisies ou de variations sur des airs provençaux, lesquels ne sont pour la plupart que des airs de vaudevilles des xvii^e siècle ou xviii^e siècles venus de Paris et acclimatés par un long séjour ; ces morceaux sont assez développés, et de forme nullement populaire : ce qui l'est moins encore, c'est que la plupart de ces tambourinaires savent la musique : il y en a un qui a joué son morceau avec sa partie devant les yeux ! Ce concours a été généralement assez froid ; seule, l'audition d'ensemble des neuf tambourinaires, réunis sous le vocable solennel d'*Académie des tambourins d'Aix*, sous la direction d'un homme qui est un artiste et un savant, M. F. Vidal, a su réveiller l'attention du public. On a entendu ainsi la chanson de *Magali*, le *Révei dei Tambourinaire*, la *Farandoule dei Tarascaire*, la plus populaire de toute la Provence ; les petites notes aiguës des galoubets jouant à l'unisson, soutenus par les sons des tambourins tantôt caressés par la fine baguette, tantôt frappés à coups précipités et sonores, formaient un ensemble de sonorité assez original.

Nous les avons retrouvés à quelques jours de là, ces bons tambourinaires, dans un milieu plus favorable. C'était à Sceaux, à la fête des félibres. Pour cette circonstance solennelle, on avait sorti la [28] Tarasque, cette même Tarasque qui, lors des *Fêtes du Soleil* données il y a

quelques années à Paris, était promenée processionnellement chaque jour. L'on se rappelle que ces fêtes avaient eu lieu au mois de décembre, pendant un hiver très froid ; mais il y avait dans un coin du Palais de l'Industrie un globe de lumière électrique qui figurait le soleil de la Provence ; l'on était donc convaincu d'avoir chaud comme en juillet : tant est grande la force d'illusion des Méridionaux. À Sceaux, les tambourinaires, marchant sur deux rangs, l'air très paysan, l'habit de même, sans se départir jamais de leur gravité solennelle et presque immobile, accompagnaient la Tarasque et précédaient le cortège des félibres. On les sentait pénétrés de la grandeur de leur mission, exerçant un sacerdoce. Les notes de leurs flûtes, grêles et aiguës, s'envolaient dans le ciel, bien rythmées, marquées par les temps égaux des tambourins ; mais ces rythmes avaient peu d'originalité, les sonorités étaient inexpressives. Ils allèrent donner l'aubade devant la maison de Florian, qui devant son buste et celui d'Aubanel ; ensuite, après force et discours, tout le monde s'en fut dans un coin du parc où se tint la *Cour d'amour*. Là une dizaine de félibres de tout âge, parlant à une jeune femme d'ailleurs fort charmante et des plus recommandables, assise sur un banc qui figurait son trône (car elle n'était rien moins que la reine du félibrige), lui adressaient à tour de rôle des vers provençaux où il était dit, sous des formes peu différentes, qu'elle était la plus belle, que son visage ressemblait à la rose, ses yeux aux étoiles, etc. Le ciel était gris, les pelouses desséchées, et les poètes portaient des chapeaux hauts de forme poussiéreux et des redingotes fripées par le voyage ; c'est égal, tous tant que nous étions (car cela se gagne), nous nous sentions à Aix-en-Provence, ou en Avignon, au XIII^e siècle, pas moins ! Dans quelque galante assemblée de nobles dames et de troubadours !

Mais revenons à l'Exposition.

À la suite des tambourinaires est venue une Estudiantina également provençale, qui, concourant seule, a eu la médaille. Ici, nous sortons de plus en plus du populaire. La société est organisée comme un orphéon ; ses membres portent un uniforme : étant Provençaux, ils sont coiffés de chapeaux tyroliens, pour avoir l'air Espagnol. Si la musique qu'ils nous ont fait entendre est peu intéressante, la sonorité produite par le mélange des mandolines, guitares de toutes dimensions, parmi lesquelles une flûte vient apporter l'élément de ses sons liés (sans oublier les castagnettes, naturellement), ne laisse pas d'être assez agréable. [29] Autres guitares, celles-ci représentant la Classe A de la section étrangère, à laquelle ont été attribuées les récompenses suivantes : 1^{re} médaille, MM. Talamo et Majolino, de Naples ; 2^e médaille, M^{lle} d'Azevedo, de Madère ; 3^e médaille, M. Angelici, de Naples.

Les premiers ont joué des fantaisies sur des chansons napolitaines, et autres, avec tout le luxe de nuances, d'oppositions, de points d'orgue, de *glissando*, et tous autres ingrédients usités en pareil cas, le tout d'ailleurs avec beaucoup de *brio*. Ils ont fait la joie du public qui les a acclamés et bissés. Comme, dans un concours, de telles manifestations ne sauraient être admises, M. Paladilhe, qui présidait le jury, a voulu y mettre fin d'un coup de sonnette, d'ailleurs manquant la décision et qui n'a pu empêcher les musiciens de recommencer ; mais pourrait-il en vouloir à présent ? À peine avaient-ils attaqué un dernier morceau, que le public

reconnaissait une mélodie bien connue de tous : *Mandolinata*. Il faut convenir qu'on ne pouvait pas mieux répondre et le sympathique compositeur doit aux guitaristes de Naples une ovation que le public ne lui a pas ménagée.

Il convient de faire dans cette classe, une mention spéciale pour M^{lle} d'Azeveto, qui, sur la *machete*, sorte de guitare dont la sonorité est d'ailleurs très faible et monotone, malgré les efforts de l'instrumentiste pour la varier, a joué des airs populaires de l'île de madère et du Portugal, très curieux de rythmes et d'un caractère très original.

L'on a regretté l'absence des *balalaïkas* russes, qui, s'étaient fait inscrire pour prendre part au concours de cette classe, mais dont on n'a plus eu de nouvelles : leur audition aurait été certainement intéressante.

Classe B : Czymbalum hongrois. – 1^{re} médaille, M. Tziga Janos ; 2^{es} médailles, les jeunes Kovacs, frère et sœur, qui ont exécuté avec beaucoup de volubilité des danses hongroises, avec de beaux rythmes animés, de grands arpèges largement développés et arrivant parfois à des effets presque grandioses : une pluie de notes sous lesquelles la mélodie disparaissait souvent, mais dont l'effet était véritablement entraînant.

Classe C : *Naiou* roumain (flûte de Pan.) – 1^{re} médaille, M. Dinicou ; 2^e médaille, M. Cratchunesoi. Les airs, accompagnés par deux violons et la cobza (sorte de luth), commencent dans un caractère d'improvisation, lentement, sur des belles harmonies mineures ; puis le mouvement s'anime et le musicien attaque des airs de danse, dans un mouvement endiablé, avec des fioritures et des glissades répétées du haut en bas de l'instrument ; l'effet en est très singulier, sinon très musical. [30]

La séance s'est terminée par un concours de groupes, où les récompenses ont été distribuées ainsi :

1^{er} prix, Orchestre tzigane de Féjer Poldi de Szegedin ; 2^e prix, troupe de Laoutars roumains ; – 3^e prix, orchestre des Dames hongroises ; – 4^e prix, Orchestre tzigane de Patikarus ; – diplôme de mérite à l'orchestre des Serbes.

Les tziganes étaient bien connus, mais rarement on a pu les entendre jouer avec autant d'entrain, d'abondance et de variété d'effets ; ils en arrivaient même à la fin à produire un certain état d'énervernement passablement accusé chez quelques auditeurs. Il y a un violoniste qui a joué en solo, cinq minutes au moins, rien qu'en sons harmoniques : lorsqu'à la cadence finale les violons de l'orchestre l'ont interrompu par un bel accord plein et sonore, ç'a été un véritable soulagement. Ils ont, pour finir, enlevé superbement leur marche de Racokzy. – La musique des laoutars roumains est moins nerveuse, moins entraînante, pleine d'originalité cependant : les flûtes de Pan donnent à la sonorité de l'orchestre quelque chose de très accentué. Je voudrais faire aussi une mention spéciale des Serbes qui, sur des instruments à cordes pincées de toute dimension, nommés *tamboura*, ont joué une musique peu intéressante, mais qui, par leurs costumes et leur groupement, méritaient tout spécialement l'épithète de pittoresque appliquée à l'ensemble du concours.

À l'issue de la séance, on a encore décernée une médaille d'honneur et des diplômes d'honneur aux plus méritants : tziganes, tambourinaires provençaux, laoutars roumains, binious

bretons, guitaristes napolitains, cornemuseux bourbonnais, il y en a eu pour tout le monde ! Aussi tout le monde s'est retiré content et satisfait, même le public, qui, cinq heures durant, a su résister à ces assauts musicaux aussi multipliés qu'internationaux.

[31]

VI. — LES DANSES JAVANAISES

11 juillet

Elles ont tourné bien des têtes, les petites javanaises de l'Exposition. Tout ce qui, à Paris, a quelque sentiment d'art, est allé contempler leurs danses lentement cadencées, leurs mouvements souples et rares, et le groupement harmonieux de leurs poses hiératiques. Suivant ses préférences littéraires, chacun les compare à quelque héroïne de roman de son choix : tel songe à Salammbô ; tel autre à la petite reine Rarahu ; il est même un de nos confrères de la presse musicale à qui ces danses sacrées, au caractère contemplatif et presque immobiles, ont, il l'a déclaré, rappelé *Parsifal* ! Une des quatre danseuses surtout, – Wacklem est son nom, – le visage sérieux et doux, le corps souple, ses épaules et ses bras de bronze sortant d'un costume formé d'étoffes brodées d'or et curieusement drapées, la tête tantôt couverte d'un casque d'or, tantôt encadrée de blanches fleurs de lotus, donne l'impression vivante d'une petite divinité de l'Inde. Il en est une autre qui s'appelle Tamina, presque Pamina de la *Flûte enchantée* : ce souvenir du chef-d'œuvre de Mozart, avec ses mystérieuses cérémonies, ses invocations à Osiris ou à Isis, ne semble pas être déplacé ici. Enfin, les gens à imagination quelque peu vive ont tous vu là des choses extraordinaires, peut-être même plus qu'il n'y en a. Cependant, les bourgeois qu'ont attiré ces concerts d'éloges, regardent ébahis, trouvent cela ennuyeux, et s'en vont en disant qu'ils n'aiment pas du tout les danses de ces peuples sauvages. Le prince de la critique a déclaré que ce spectacle était une mystification. Voilà donc le public renseigné sur tous les points : il lui est loisible de se faire d'ores et déjà une opinion.

Dans un cercle plus restreint, il est un autre élément des représentations javanaises qui a le don d'exercer les mêmes attractions sur les esprits curieux de formes rares et nouvelles : la musique. Elle tient une place importante dans les manifestations de la vie indigène que nous montre le village ou *kampong* de l'Esplanade [32] des Invalides. Deux orchestres s'y font entendre, si tant est que l'on puisse donner ce nom à des réunions d'instruments si différents de ce qui constitue nos orchestres occidentaux. Passe encore pour le *gamelang*, groupe d'instruments disposés au fond de la scène occupée par les danseuses et composé de plusieurs familles instrumentales où la percussion règne presque sans partage : en effet, sauf un seul instrument à archet, le *rebab*, sorte de violon à deux cordes, au manche long et très effilé et à la caisse curieusement ouvragée, tous les instruments du *gamelang* sont frappés par des marteaux ou des tampons : le *gambang*, espèce de xylophone, formé de lames de bois vibrantes ; le *saron-baroug*, différent du précédent en ce que les touches sont en métal sonore, alliage de cuivre et d'étain, et non en bois ; le *bonang-ageng*, composé de bassins de métal reposant sur des cordes tendues, frappés par un tampon enveloppé d'étoffe (celui-ci paraît être le principal instrument du *gamelang*, c'est du moins celui dont les sons se perçoivent le mieux ; il forme en quelque sorte une famille, car il se subdivise en deux instruments, l'un grave et l'autre aigu) ; puis des *gongs* de diverses espèces et de toutes dimensions, jusqu'aux plus

grandes, tous faisant entendre une note perceptible, quoique parfois très grave, et étant accordés à la manière des timbales. De l'ensemble de ces instruments sort une sonorité très neuve et non sans charme ; car tandis que chez nous les instruments à percussion sont les plus sonores et les plus vibrants que possèdent nos orchestres, ceux du *gamelang* ont, au contraire, des sons très doux, très pleins, nullement désagréables et parfaitement musicaux.

Les instruments de l'autre groupe n'accompagnent pas la danse mais servent à régler les évolutions et les marches des indigènes à travers le village : ils ont même fini par borner leur rôle à attirer l'attention des passants, à battre le rappel en quelque sorte, et se jouent, maintenant, sans marcher, à l'entrée du *kampung*. Ces instruments appartiennent à une seule et même famille, dont aucun instrument européen ne saurait donner l'idée : c'est pour chacun d'eux une série de trois bambous de longueur et de grosseurs différentes, accordées à trois octaves et glissant dans une rainure, de telle façon que, lorsque l'appareil est agité, les trois tubes frappent sur une partie métallique qui les met en vibration. Il en résulte un son un peu faible, sec et sans résonance, mais d'une parfaite netteté. Le nombre de ces instruments varie de jour en jour, aussi bien que celui des exécutants, qui tantôt les jouent un par un, tantôt les agitent par série de deux ou trois : au reste, l'effet est le même, et [33] la disposition d'aujourd'hui n'est qu'une simplification dont l'effet le plus appréciable, à mon point de vue, est de rendre les observations plus faciles. Voici donc ce qui en était lors de la dernière exploration que j'ai faite en ces contrées lointaines.

Les instruments, au nombre de huit, étaient réparties entre trois musiciens, représentant en réalité trois parties. La partie la plus grave se composait de deux notes, *ré fa*¹, représentées chacune par un seul instrument ; la partie intermédiaire donnait *sol la* avec deux instruments à l'unisson pour *la*, et un seul, plus faible, pour *sol* ; enfin, la partie supérieure se composait de trois *ré*, à l'unisson entre eux, mais à l'octave du *ré* de la partie grave, lesquels, étant mis en mouvement par la même main, ne représentaient en réalité qu'une seule note.

À ces instruments est joint un tambour posé horizontalement et dont les deux côtés sont frappés tout à tour par une baguette, ou par la paume de la main, ou par les doigts : suivant ses dimensions, son accord et la façon dont il est touché, il fait entendre deux notes approximativement accordées par quinte et dont la hauteur peut être représentée tantôt par *do sol*, tantôt par *sol ré*. L'accord n'en est d'ailleurs par irréprochable ; l'on ne peut percevoir avec quelque netteté que le *sol*, car cette note, doublée à l'octave aiguë par le seul *anklang* accordé en *sol* dont le son faible, se perdant dans le bruit des autres instruments, forme comme une harmonique à ce son fondamental, prend de ce fait une certaine précision. Les autres notes peuvent être négligées : trop peu perceptibles, elles ne sauraient compter réellement dans l'ensemble harmonique.

C'est le très grand intérêt de cette Exposition de faire vivre devant nous des objets que nous connaissions inertes et muets. Le *gamelang* javanais ne nous était pas inconnu : le

1. En principe, dans ces notations de musique instrumentale exotique à laquelle tout élément chromatique est absolument étranger, je me sers exclusivement de l'échelle naturelle (gamme d'*ut*) sans me préoccuper de la hauteur absolue des sons. Dans le cas qui nous occupe, celle-ci est très approximativement conforme à la notation.

gouvernement hollandais en avait envoyé, il y a deux ans environ, un exemplaire complet au Musée du Conservatoire ; mais qu'importaient les instruments sans la musique ? Nous avons bien pu en contempler les formes originales, les couleurs voyantes, écouter certaines notes isolées, admirer certaines sonorités, par exemple celle des énormes gongs, pleines et sonores comme un bourdon de cathédrale, le principal nous manquait toujours. C'était comme si quelqu'un nous eût montré une [34] collection complète de violons, violoncelles, flûtes, cors, etc. et nous eût dit : « C'est l'orchestre du Conservatoire. » Il n'y eut manqué qu'une seule chose : les symphonies de Beethoven. Certes, il n'y a pas lieu de citer d'aussi grands noms à propos de la musique javanaise : elle nous révèle cependant des particularités infiniment curieuses, à savoir la façon dont l'harmonie est comprise et pratiquée dans ces pays d'extrême Orient où l'influence de l'art occidental ne s'est jamais exercée.

Les marches exécutées par les *anklang* sont, à ce point de vue, très caractéristiques. Leur intérêt est purement harmonique et rythmique, nullement mélodique. Sans nous attarder à une description qui ne servirait de rien si nous n'en possédions la musique, donnons tout d'abord la notation des principales formules qui les composent :

Les entrées successives se font sur un mouvement de marche assez lent, et qui va s'animant peu à peu lorsque tous les instruments sont entrés. Ils continuent alors, chacun de son côté,

sans trop se soucier du voisin, restant seulement dans les diverses formes rythmiques déterminées, conservant longtemps la formule qu'ils ont adoptée, chacune des reprises indiquées ci-dessus se répétant [35] souvent, dix fois, ou davantage. À mesure que l'on avance, le mouvement s'accélère, les notes se précipitent : les instruments s'agitent en cadence, par groupes de quatre ou six doubles croches. Pendant ce temps, le tambour, se conformant au mouvement de l'ensemble, marque les temps forts avec sa note fondamentale. Enfin tous les instruments s'agitent à la fois, formant ainsi une sorte de tremolo qui peut être représenté par l'accord ci-dessous :



Et quel est cet accord ? Un accord de neuvième, harmonie riche et pleine, absolument moderne, accord wagnérien, dont on pourrait trouver des exemples caractéristiques dans *Tristan et Yseult* et *Les Maîtres chanteurs*. Voilà un témoignage du sentiment artistique des Javanais, apporté par eux de leur île lointaine, que nous ne saurions considérer comme indifférent.

* * *

La notation de la musique du *gamelang* a été plus difficile. Elle a demandé tout un travail méthodique dont je dois compte au lecteur.

J'ai d'abord assisté plusieurs fois de suite, comme simple auditeur, au spectacle des danses du *kampong*. Après quelques séances, me croyant suffisamment familiarisé avec leur style et leur caractère musical, je crus être en mesure de noter au vol, pendant les représentations, quelques *coins* de la musique, parmi les plus intéressants. C'était un excès de présomption, dont je me confesse : je reconnus bientôt l'impossibilité de procéder ainsi. Mais, n'ayant pas coutume de me décourager pour si peu, je changeai mes batteries et revins à la charge. Je retournai au *kampong* aux heures où le public n'y pénètre pas encore, et me fis jouer, pour moi seul, quelques-unes des danses javanaises dont je pus noter sans trop de peine les principales parties mélodiques. Plusieurs matinées passées ainsi en conférences avec les musiciens me firent connaître d'intéressantes particularités sur la pratique de leur art. Enfin, je montai dans l'orchestre pendant une représentation, et y restai une journée entière, placé [36] tout au fond de la scène, derrière les danseuses, au milieu des musiciens coiffés de leurs turbans aux couleurs bariolées et accroupis devant les instruments, dans la fumée de leurs cigarettes

odorantes, étudiant les procédés, observant les diverses combinaisons sonores, et me *javanisant* de mon mieux.

Je dois, à cet égard, des remerciements à plusieurs personnes que je me reprocherais de ne pas nommer ici : d'abord M. Bernard, le directeur du *kampong*, qui m'a, avec une grande obligeance, donné toutes les facilités désirables pour mon travail ; puis un des employés de l'établissement, M. Gillier, qui m'a servi d'interprète, et qui, très familier lui-même avec les choses de la musique, m'a fourni de précieux renseignements et fort utilement guidé de ses conseils ; enfin un vieux musicien javanais, nommé Rim-bô, le seul qui ait su comprendre ce que je voulais, et de l'intelligence aussi bien que de la patience duquel je n'ai eu qu'à me louer, bien que j'aie été victime de ses sarcasmes : car un jour, comme j'avais essayé vainement de fixer par la notation la forme d'une mélodie au rythme incertain, il dit, voyant mon embarras, que si je parvenais à l'écrire quand tout le monde jouerait à la fois, il voulait bien qu'on lui coupât les deux oreilles. Voyez-vous, ces Javanais !...

La gamme des instruments du *gamelang* est la gamme de cinq notes, sans demi-tons, telle qu'elle est pratiquée en Chine et dans tout l'extrême Orient. Elle peut être représentée (toujours sans tenir compte de la hauteur absolue) par les notes naturelles : *do ré mi sol la*¹. Et voyez combien la connaissance des instruments est insuffisante à [37] donner une idée quelque peu exacte, même au point de vue théorique, de la musique que l'on y joue : à la première inspection de cette gamme, l'on imagine qu'elle ne peut convenir qu'au mode majeur, avec *do* pour tonique, *sol* pour dominante, et ainsi de suite pour les autres degrés, sauf le quatrième et le septième, qui peuvent être supprimés sans que le caractère du mode en soit altéré. Nombre de mélodies populaires irlandaises, par exemple, sont construites sur cette échelle, sans perdre pour cela leur caractère strictement majeur. Il en est tout autrement pour les mélodies javanaises : celles-ci ont très nettement pour tonique et pour dominante les notes *ré la*. En l'absence du troisième degré, *fa*, le caractère du mode pourrait être difficilement déterminé avec exactitude si l'*ut* naturel, revenant avec fréquence dans les mélodies, ne venait leur donner un aspect mineur bien caractérisé. En effet, l'impression du mode de *ré* mineur y est constante. Il faut ajouter, cependant, que les notes finales viennent, d'ordinaire, jeter beaucoup de vague sur l'ensemble de la tonalité : bien que le ton de *ré* soit parfaitement déterminé pendant tout le

1. C'est à tort que certains auditeurs, trop prévenus par des idées fausses ayant cours, ont cru reconnaître des intervalles autres que ceux de notre gamme occidentale, particulièrement des quarts de ton. Non seulement la gamme d'extrême Orient ne connaît pas d'intervalles plus petits que le demi-ton, mais elle ne se sert même pas du demi-ton, les seuls intervalles ci-dessus énoncés étant le ton et le ton et demi. D'autres observateurs, plus sérieux, ont remarqué que les rapports entre les notes des instruments du *gamelang* n'étaient pas toujours identiques aux rapports existant entre les notes correspondantes de notre gamme. Cela est exact ; mais, sans vouloir aborder la question au point de vue théorique, j'observerai seulement que cette différence n'est guère plus sensible que celle que l'on peut remarquer chez nous entre les instruments naturels et les instruments à tempérament. Je me permettrai même d'insinuer que cette différence pourrait bien provenir tout simplement de ce que l'accord des instruments n'est pas irréprochable. J'ai fort bien constaté, en effet, entre des instruments faits pour aller ensemble et jouer à l'unisson, certaines différences d'intonation qui, bien que se perdant dans l'ensemble sonore, n'en sont pas moins sensibles de près, mais qui, très probablement, ne sont pas voulues.

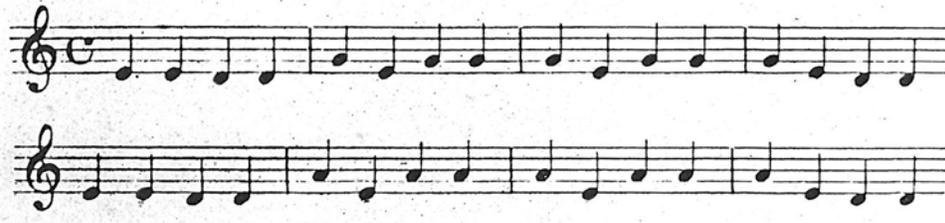
cours d'un morceau, jamais l'on n'en voit un seul conclure sur cette tonique *ré* ; les notes finales les plus habituelles des morceaux javanais sont *la* ou *sol*. Enfin, à la fin des phrases, le gros *gong* (*gong contrebasse*, pourrait-on l'appeler) vient faire entendre au grave, d'un son plein et retentissant, la note *do* détruisant ainsi, pour nos oreilles habituées à tous autres principes harmoniques, le sentiment tonal de la période tout entière.

Un examen attentif des agrégations des notes simultanées en usage dans la musique des Javanais ne nous convaincra pas moins des différences fondamentales existant entre leur tempérament musical et le nôtre. Cette étude peut avoir cependant un grand intérêt, celui de nous faire connaître de quelle façon des peuples très étrangers au mouvement de l'art occidental comprennent l'harmonie. Car tandis qu'en Europe la connaissance et la pratique de l'harmonie sont choses relativement récentes et représentent une des conquêtes de l'esprit moderne, le système musical des peuples d'extrême Orient paraît se rattacher à des traditions beaucoup plus anciennes. Mais tandis que chez nous l'art de l'harmonie a pris en peu de siècles un magnifique développement, chez ces peuples, au contraire, il semble être demeuré stationnaire dès les origines ; il a, par le fait, conservé un caractère absolument rudimentaire.

Je doute fort qu'il existe dans ce pays des règles concernant les combinaisons de sons simultanés, et je présume que, chez les musiciens javanais, un certain instinct, joint à une routine produite par la longue pratique d'un art qui ne s'est jamais modifié, tiennent lieu de [38] de tout principe harmonique. Au reste, le nombre des sons de leur gamme est si restreint qu'avec quelque adresse et quelque sentiment musical on est bien sûr d'avance de ne pas produire une cacophonie par trop choquante. Cela fait penser aux cloches, lorsqu'elles sonnent à grand carillon dans les clochers. Les harmonies des cloches ! Quel poète *amant de la nature* ne les a pas chantées ? Et combien de fois les musiciens n'ont-ils pas tenté de les fixer, trouvant, grâce à elles, des accords parfois très pleins et très riches dans leur imprévu ! Leur caractère musical et harmonique est si évident que, dans sa belle étude sur *la Musique au siècle de Saint Louis*, M. Henri Lavoix n'a pas craint de consacrer une page importante aux sonneries des cloches et à leurs combinaisons. Cependant, cette harmonie provient du seul accord préalable de chaque instrument, puisque les agrégations des sons produits sont l'effet du pur hasard. Le hasard joue évidemment un moindre rôle dans les combinaisons harmoniques du *gamelang*, mais il ne s'en faut pas de beaucoup, et il est très visible que les préoccupations des musiciens javanais portent beaucoup plus sur la multiplicité des rythmes que sur la richesse des harmonies.

Sans m'étendre plus que de raison sur ce point, je vais résumer aussi brièvement que possible les observations que j'ai pu faire à cet égard. Il faut considérer d'abord comme une différence fondamentale entre l'harmonie javanaise et la nôtre que, tandis que chez nous la basse est le soutien de tout l'édifice harmonique, chez eux cette partie est inexistante ou n'a aucune importance. Là-bas, point de cadences harmoniques, de quelque espèce qu'elles soient. Nous avons vu qu'à la fin des phrases l'instrument le plus grave de l'orchestre fait entendre une note étrangère au ton de la musique : un tel détail est suffisamment caractéristique.

rebab et les *bonang-ageng* aigus, allant à l'unisson. C'est tantôt une mélodie en notes égales, accompagnée suivant les procédés les plus simples énoncés ci-dessus, assez lente pour commencer, et reprise plusieurs fois de suite ; en voici un exemple :



[40]

Le plus souvent, la ligne mélodique est plus caractérisée. Voici par exemple un fragment de chant exécuté par le *rebab* et le *bonang-ageng*, lesquels, après s'être unis pour le jouer, se séparent à la fin de la période pour faire entendre chacun le rythme qui lui est propre. La 2^e ligne représente la partie de *saron-barong*, sorte d'harmonica métallique, aux sons cristallins, dont la fonction paraît être plutôt rythmique et harmonique que mélodique ; sur la 3^e sont notées la partie du *bonang* grave et celles des gongs :



Le morceau se développe assez longuement dans ce style calme et modéré ; puis bientôt le mouvement s'anime ; le *bonang* aigu abandonne le chant et fait entendre au-dessus des autres instruments une suite de notes rapides :



Bientôt l'orchestre, suivant son impulsion, s'anime à son tour. Les dessins accompagnants se multiplient et se pressent ; la percussion fait entendre des rythmes rapides, tandis que le *rebab*, continuant le même chant, mais en le variant et le chargeant de broderies, est tout à fait étouffé sous les sonorités du reste de l'orchestre. Le fragment suivant donnera un exemple de ces parties mouvementées qui forment en quelque sorte la *strette* des morceaux javanais. La première ligne referme le contrepoint du *bonang* ; la seconde, le chant du *rebab* ; la troisième, les parties d'harmonicas et xylophones ; la quatrième, le *bonang* grave et les *gongs* ; enfin, la cinquième, les instruments à percussion : une sorte de sistre et un tambour frappé par une seule baguette. [41]

The image shows a musical score for five staves, likely representing different instruments in an orchestra. The score is written in a single system with a repeat sign at the end. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Les thèmes des danses javanaises ont généralement une assez grande dimension. Celui qu'on a lu dans les exemples ci-dessus n'est, en [42] réalité, qu'un fragment. Composés de plusieurs périodes coupées par des cadences sur lesquelles les instruments accompagnants font entendre leurs rythmes favoris, ces thèmes se répètent indéfiniment, tournant en quelque sorte sur eux-mêmes et s'enchaînant sans interruption, à la manière d'un thème de canon sans fin. Voici une de ces mélodies, jouée par le *rebab* depuis le commencement jusqu'à la fin d'une danse qui porte le nom de *Feuille d'or* (*Dahonn-Maas.*) Je ne la donne pas comme le type le plus caractéristique de la musique javanaise : l'on y remarquera des notes étrangères à la gamme de cinq tons sur laquelle sont accordées les instruments du *gamelan* le *si* bémol et le *mi* bémol), ce qui dénote peut-être une influence étrangère. Mais elle est d'une forme si pure, avec un caractère rêveur si poétique et si doux, que je ne crains pas de citer comme un des plus charmants exemples de mélodie orientale qui nous soient connus. À la danse, jouée seulement par le *rebab*, les autres instruments, par suite de leur gamme incomplète, étant impuissants à la doubler, elle ne tarde guère à être étouffée par les rythmes accompagnants, qui s'accroissent peu à peu suivant les procédés précédemment expliqués ; en outre, elle est, par moments, coupée par une sorte de gémissement lent et plaintif du plus singulier effet. Elle m'avait frappé, néanmoins, et je me la suis fait répéter par l'instrument seul. La voici. On reconnaîtra au début la formule initiale notée précédemment, et l'on observera avec quelle habileté cette formule s'enchaîne à la mélodie, dont elle fait, avant de l'attaquer, sentir le mouvement principal.

chant du *rebab*, c'est le *chant donné* des messes de l'Homme armé ou des chansons en parties des maîtres de ce temps-là ; les dessins diversement figurés des autres instruments du *gamelang* sont des contreponts qui, pour avoir moins de fixité que ceux de Josquin des Prés ou de Palestrina, procèdent évidemment de principes identiques. Au fond, malgré les différences apparentes les plus marquées, l'homme est partout semblable à lui-même, et parfois d'une façon singulière.

Parmi les exemples notés ci-dessus, la plupart sont empruntés aux danses sacrées, ou plus exactement aux danses de cour, qu'exécutent les quatre petites danseuses à qui revient, en réalité, tout le succès de cette exhibition.

Mais on nous a montré encore une autre danse, de caractère plus populaire, dansée par un homme et une femme non revêtus du costume d'apparat des danseuses, mais portant les vêtements ordinaires du peuple javanais. Moins solennelle, bien qu'encore assez peu mouvementée, cette danse est celle du peuple, aux jours de fêtes du pays. Mais les Javanais diffèrent des paysans français, et de beaucoup d'autres, en ce qu'ils ne dansent pas pour leur plaisir ; pour eux, la danse est avant tout un spectacle ; le plaisir est pour ceux qui regardent danser, non pour ceux qui dansent : ceux-ci sont payés pour étaler leurs grâces, comme les musiciens pour jouer leur musique ; [44] et la danse, loin de prendre jamais un caractère général, se compose uniquement des figures et des évolutions des deux danseurs, l'homme et le femme se poursuivant l'un l'autre et se fuyant sans cesse, suivant un thème aussi vieux que l'humanité, et que l'on retrouve dans les traditions populaires de toutes les races.

La musique de ces danses ne diffère pas sensiblement de celle des précédentes, si ce n'est peut-être qu'elle admet moins de recherches et de complications dans son développement. De même, les thèmes ont généralement moins de relief, et la personnalité du *rebab*, l'instrument mélodique par excellence de l'orchestre javanais, y disparaît le plus souvent devant celle des instruments frappés, *bonang*, *saron* et *gambang*.

Il est cependant une de ces danses qui, tant au point de vue musical que chorégraphique, paraît jouir tout particulièrement de la faveur des Javanais, car c'est une de celles qu'ils citent le plus souvent et qu'ils donnent le plus volontiers comme type de leur musique. Elle a nom *vani-vani*, mot dont j'ai négligé de rechercher la signification exacte, si tant est qu'il en ait une. Son thème principal a en effet un certain relief, et peut être donné comme représentant une des formes les plus caractéristiques de la musique propre au *gamelang*.

Le voici :



Le morceau, assez long, comme tous ceux qui accompagnent les danses javanaises, se développe avec plus de logique et de clarté que ceux-ci ne font d'ordinaire : il prend même par moments un sens assez précis, et dont il semble que nous puissions presque percevoir la relation intime avec la danse, malgré les différences fondamentales des conceptions artistiques des peuples d'extrême Orient avec les nôtres. Commencé lentement, le thème noté revenant avec insistance en s'enchaînant à des développements formés des rythmes caractéristiques des instruments, ce morceau change de mouvement plusieurs fois de suite ; les dessins accompagnants et les contrepoints ordinaires entrent tour à tour et prennent leur place naturelle dans le développement. Mais c'est vers la fin qu'il prend son aspect le plus particulier. La danse s'anime ; la poursuite affecte une allure plus pressante, plus [45] passionnée ; tous les instruments donnent à la fois : soudain, à la suite d'un grand tremblement de tout l'orchestre, les instruments rythmiques s'arrêtent et laissent à découvert les instruments mélodique, qui, jouant à tour de bras, exécutent à l'unisson, dans un mouvement animé, un court développement de la figure rythmique formant l'avant-dernière mesure du fragment noté. Je ne saurais mieux comparer ce procédé qu'à celui de certaines ouvertures classiques dans la strette desquelles reviennent des fragments d'un thème principal, joués à l'unisson par tous les instruments à cordes, et auxquels répondent les rythmes nets et sonores de tout le reste de l'orchestre. Cette disposition se reproduit trois fois de suite ; et cependant la danse ne s'achève pas sur cet épisode énergique et mouvementé : elle reprend son allure lente, et, diminuant toujours, s'arrête enfin sur une dernière note que l'on n'a pas prévue, sans conclure, en laissant l'attention suspendue, le sens musical inachevé. Nos amateurs de musique diront : « Cela ne finit pas. » – Mais qu'est-ce qui finit en ce monde ? Tout n'est-il pas recommencement ? Et, quoi qu'il nous arrive, ne nous retrouvons-nous pas toujours en présence de l'identité immuable ? Telle est peut-être la philosophie de cette cadence javanaise... à moins cependant, ce qui pourrait bien être aussi, que son auteur inconnu n'ait jamais songé à rien de pareil !

Dans cette enquête assez longue, faite en plein cœur de Paris sur l'art d'un peuple habitant à l'autre extrémité du monde, enquête qui n'en est pas moins, peut-être, la plus sérieuse et la plus approfondie qui ait été entreprise sur la matière, je n'ai eu garde de négliger un élément dont on ne montre aucun spécimen aux visiteurs du Kampong javanais : la musique vocale, les chansons. Ici, une certaine influence européenne a commencé à se manifester. L'on m'a chanté, par exemple, la mélodie qui sert de chant national aux Malais : c'est une phrase en forme de marche, qui ressemble beaucoup plus aux chants similaires de l'Amérique ou de l'Angleterre qu'aux mélodies originales des peuples de l'extrême Orient. Celles-ci n'ont pourtant pas disparu, et j'en vais donner une dont le seul caractère est une garantie suffisante d'origine et d'authenticité. Elle m'a été dite par une des danseuses javanaises, Tamina, qui l'a chantée avec une petite voix d'enfant, douce, claire, un peu nasillarde, entremêlant la mélodie de petites fioritures dont j'ai sans doute laissé échapper un certain nombre, et qui d'ailleurs se renouvelaient et se modifiaient incessamment : bien qu'ayant fait répéter la mélodie plusieurs fois, je ne l'ai jamais trouvée deux fois de suite identique ; le rythme lui-même était assez peu saisissable, et souvent, dans les passages où la chanteuse avait d'abord fait entendre trois

notes, elle en mettait ensuite cinq [46] ou six, ou au contraire un plus petit nombre. Car les paroles des chansons javanaises sont d'ordinaire improvisées, comme les ornements du chant : sur une formule mélodique connue, le chanteur place les mots qui lui viennent à l'esprit, exprimant les idées les plus simples, racontant ses occupations de la journée, ses rêves de la nuit ; et, comme cette inspiration est on ne peut plus libre, il s'ensuit que la régularité de la forme mélodique en est fortement altérée. La forme ci-dessous, résumant les diverses variantes entendues, peut être néanmoins considérée comme se rapprochant le plus près possible du type original de la mélodie javanaise.

Voici donc la chanson de Pamina – je veux dire de Tamina : rien à craindre, d'ailleurs ; personne ne la prendra pour du Mozart :



* * *

10 octobre

Je me fais un plaisir de citer, à la fin de cette étude, l'appréciation, tout à fait conforme, de M. Camille Saint-Saëns sur le même sujet (voir le *Rappel* de ce jour) :

« De la musique indoue, nous n'avons qu'un dérivé dans l'orchestre javanais, mais c'est ravissant : les clochettes de bambous, le gamelang, série de petits gongs accordés sur lesquels on frappe avec des bâtons enveloppés d'étoffe, charmant délicieusement l'oreille ; il y a [47] des rythmes inattendus, c'est la musique de rêve dont quelques personnes ont été réellement

hypnotisées. Que devait être l'ancienne musique indoue, avec tous ses modes si compliqués et si caractéristiques ? Elle a dû être, à n'en pas douter, le chef-d'œuvre de la musique orientale, de cet art qui répondait à un certain état d'esprit et de civilisation dont l'humanité s'éloigne de jour en jour. »

À ce propos de la musique annamite, M. Saint-Saëns écrit :

« De la musique chinoise, de la musique japonaise qui en est dérivée, mais en diffère énormément, nous n'avons rien entendu. La musique annamite n'est qu'une mauvaise musique chinoise en décadence ; la véritable musique chinoise est atroce à nos oreilles, mais quand on prend la peine de l'étudier, elle offre un grand intérêt, qui fait ici défaut. »

[48]

VII. — LE CENTENAIRE

16 juillet

La seule musique, ou du moins la plus caractéristique, que l'on ait entendue dans la journée du 14 juillet 1889, a été celle prévue par le *Règlement sur les manœuvres de l'Infanterie, Titre V, École de Régiment*. Les *Instructions pour les revues et les défilés* (le lecteur me rendra la justice que je cherche à varier le plus possible mes sources de renseignements musicaux !) donnent à cet égard des détails tellement circonstanciés qu'il serait presque inutile d'y aller voir : « *Au moment où la personne qui passe la revue arrive à la droite de la ligne, les tambours du premier bataillon et successivement ceux de toute la ligne, qui battaient aux champs, s'arrêtent. La musique du premier régiment commence à jouer le Chant national. Celle du deuxième ne joue qu'au moment où la personne qui passe la revue est prête d'arriver à la hauteur de la droite de ce régiment. La musique du premier régiment cesse alors de jouer, et ainsi de suite.* » Pour le défilé : « La musique commence à jouer à environ cinquante pas de la personne à qui on rend les honneurs. » Plus loin : « Le tambour-major fait déboîter de la colonne les tambours et les musiciens par un mouvement de flanc du côté opposé au guide ; il leur fait faire par file à droite (gauche)... » Musique et discipline sont sœurs ! Enfin : « La musique du régiment suivant commence à battre au moment où celle du premier cesse de jouer, de manière que la cadence de la marche ne soit pas modifiée. La musique qui fait défiler cesse de jouer à la fin d'une reprise. » Cette préoccupation d'éviter la cacophonie de deux corps de musique jouant à la fois fait honneur au sentiment musical des rédacteurs du *Règlement sur les manœuvres*. Ils sont muets, à cet égard, pour les trompettes et clairons, qu'ils laissent fort bien jouer ensemble sur des [49] points différents du champ de manœuvre, et ils ont encore raison, car il ne résulte aucune cacophonie de la superposition de sonneries basées sur le même accord parfait : de ces entrées successives et nombreuses, il résulte, au contraire, un effet musical parfois très harmonieux. Ceux qui, à la fin de la dernière revue, ont vu défiler la cavalerie aux sons de la vive et claire sonnerie du *Défilé au trot*, jouée à la fois par les trompettes de tous les régiments échelonnés dans la colonne, seront sans doute de cet avis.

Mais, quelque opinion que l'on ait sur ce genre de musique, l'on conviendra qu'elle manque de spontanéité. La spontanéité, si quelque musicien d'un des régiments acclamés dimanche en avait voulu faire montre en improvisant, sous le coup d'une inspiration soudaine, quelque chant martial ou patriotique, il n'est pas douteux qu'il eût été mis incontinent à la salle de police. Or, en dehors des musiques militaires, je ne vois, parmi les choses dignes de nous intéresser, rien qui puisse être signalé. L'on avait annoncé naguère qu'un jeune musicien, encore peu connu par ses œuvres, avait reçu la commande officielle d'une « cantate patriotique qui serait exécutée le 14 juillet. » Sans dire si nous le regrettons ou non, nous nous bornons à constater que nous n'avons rien entendu de ce genre. Pas même dans le peuple, quelque refrain caractéristique. En

cette fête du Centenaire pas un musicien ne s'est trouvé pour exprimer l'allégresse d'un peuple célébrant la conquête de sa liberté.

Il n'en était pas ainsi il y a un siècle. En ces temps où le sentiment populaire était surexcité au suprême degré, où les idées courantes étaient exprimées avec une chaleur, une passion, une emphase touchant au lyrisme, la musique, l'art le plus spontané, le plus expressif, le plus apte à représenter le côté extérieur des sentiments surchauffés, avait sa place, et une place considérable, dans toutes les fêtes nationales. Elle était partout le jour du premier anniversaire de la prise de la Bastille : à Notre-Dame, où la veille de la fête de la Fédération, tous les musiciens de Paris, depuis les premiers sujets de l'Opéra jusqu'à l'orchestre de Nicolet, vinrent chanter le *Te Deum* et exécuter un *hiérodrame* en latin sur la prise de la Bastille ; elle était surtout, dans la journée du 14, au Champ de Mars, déjà voué aux grandes manifestations pacifiques : là, au pied de l'immense autel du haut duquel le roi prononça devant le peuple assemblé le serment de la Fédération, se tenaient un orchestre et des chœurs nombreux : « La musique la plus imposante commandait aux âmes d'élever leurs pensées vers l'Éternel », dit un narrateur du temps. Gossec avait composé pour la circonstance un *Te Deum* accompagné par les instruments militaires ; il avait aussi mis en musique des vers presque improvisés par Marie-Joseph [50] Chénier sous le coup de l'émotion provoquée par le grand élan fraternel associé à toutes les circonstances de cette fête mémorable :

Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël
Toi que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel !

Ici sont rassemblés sous ton regard immense
De l'empire français les fils et les soutiens
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens.

La musique écrite par Gossec sur ces vers était véritablement d'une grande beauté. Et chaque fête amenait l'éclosion d'œuvres nouvelles. Gossec, parmi tant d'autres compositions, écrivait l'*Hymne à l'Être suprême* pour une cérémonie au caractère presque légendaire où, en un moment donné, tout le peuple chanta. Méhul, Lesueur, Cherubini, Berton, Catel, Kreutzer, Pleyel, même Grétry, Devienne, Dalayrac, enfin toute la pléiade des compositeurs français de cette époque, composaient des œuvres dont plusieurs ne méritaient pas l'oubli où elles sont uniformément tombées. Au dernier 14 juillet célébré par la Révolution, celui de l'année 1800, un mois après Marengo, Méhul faisait exécuter aux Invalides une vaste composition à trois chœurs et trois orchestres qui mérite, en vérité, d'être classé parmi ses chefs-d'œuvre.

Rien de tout cela ne nous a été rendu à l'occasion de ce centenaire, pour lequel on peut observer cette singularité que l'on songe à toute autre chose qu'aux souvenirs qu'il devrait

évoquer. En fait de centenaire musical, nous n'avons eu, jusqu'ici, que les deux représentations à l'Opéra-Comique : 1° d'un opéra-bouffe italien de dix ans antérieur à la Révolution ; 2° de deux petits opéras-comiques qui n'ont d'autre rapport avec la Révolution que d'avoir été représentés en 1789 et 1790, mais qui auraient aussi bien pu naître dix ans auparavant et qui sont fort loin de caractériser l'état particulier de l'art de la Révolution. *Carmen* et *Mignon*, faisant sans doute de plus belles recettes, ont remplacé sur l'affiche les autres spectacles du même genre annoncés ; espérons qu'ils nous seront rendus postérieurement, car, en somme, des représentations de cette sorte ont toujours leur intérêt ; mais, tout en prenant aux *Visitandines* et à *Raoul de Créqui*, à *Nicodème dans la lune*, *Madame Angot* et *Partie carrée* la somme de jouissance artistique que ces œuvres sont susceptibles de nous procurer, gardons-nous bien de considérer en elles un résumé fidèle du théâtre d'il y a [51] cent ans. On ne nous montre ni *l'Euphrosine et Coradin* de Méhul, avec son duo plus violent et plus passionné que n'importe quelle page de Gluck, véritable monument musical, caractéristique admirable de l'énergie farouche et violente de l'époque révolutionnaire ; ni *l'Offrande à la Liberté*, de Gossec, qui résume en un tableau concis les tendances décoratives, atteignant parfois au grandiose, l'amour des formes déclamatoires et des pompes théâtrales, ainsi que l'exaspération patriotique des années où la Patrie était en danger ; ni le *Paul et Virginie* ou le *Télémaque* de Lesueur, où apparaît pour la première fois le sentiment poétique et descriptif d'où sortira quarante ans plus tard la riche floraison du romantisme ; ni le *Guillaume Tell* de Grétry, si curieux dans sa naïveté et sa sincérité d'expression, jointes à une petitesse de formes vraiment singulière en un pareil sujet. De l'art de la Révolution, on ne nous fait voir, en réalité, que les petits côtés, les plus mesquins et les plus grossiers, ceux que, dans un centenaire, on aurait dû prendre soin de cacher tout d'abord.

Quant aux musiciens contemporains, ils semblent s'être complètement désintéressés des traditions de ces temps, où se manifestèrent pourtant les meilleures qualités de l'école française. Ils dédaignent, pour la plupart, d'exprimer un sentiment collectif ; ils méconnaissent le pouvoir décoratif de la musique et rejettent d'avance, sous le terme méprisant d'« art officiel », toute tentative faite en ce sens. Ils sont, à la vérité, peu encouragés à rentrer dans cette voie. Le résultat du concours ouvert l'an dernier pour la composition d'une œuvre lyrique destinée à célébrer le centenaire de la Révolution est peu fait pour y ramener les artistes sérieux qui s'en écartaient déjà, aucune œuvre présentée n'ayant été jugée digne de la plus minime récompense.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur les incidents relatifs à ce concours, qui a beaucoup trop fait parler de lui. Je rappellerai seulement qu'on a, dès la première heure, rejeté sur le poète, M. Gabriel Vicaire, la faute de ce résultat négatif, le jury des musiciens ayant déclaré d'avance impossible à mettre en musique le poème de la cantate couronnée par les poètes. Cette appréciation est d'ailleurs des plus contestables. Quand Beethoven mit en musique *l'Ode à la Joie*, il ne se préoccupa pas de savoir si les vers de Schiller se prêtaient à la cavatine, au *stretto* ni au *cantabile* : il fit seulement la symphonie avec chœurs. Victor Hugo n'avait pas destiné à la musique son ode de *la Lyre et la Harpe*, cependant M. Saint-Saëns a composé sur ce texte une

de ses meilleures œuvres. Ce même Victor Hugo a écrit spécialement pour être chanté l'hymne : *ceux qui pieusement sont morts pour la patrie*, et n'a pas [52] craint d'y faire dominer l'alexandrin, (comme l'a fait M. G. Vicaire dans un des morceaux qui soulevèrent les plus vives critiques de la part de musiciens formés à l'école de Scribe), cela n'a pas empêché Hérold de composer sur ces vers un chant très bien dessiné, et d'un fort beau caractère. Il ne me paraît donc nullement démontré que le poème couronné soit aussi impraticable au point de vue musical qu'il a plu aux membres de la commission de le déclarer.

Mais, du moins, M. Gabriel Vicaire a sur les musiciens cet avantage que son œuvre poétique, distinguée une première fois, a été publiée et que le public peut se former une idée de sa valeur. Les compositeurs n'ont même pas cette ressource. Il n'est peut-être pas absolument démontré, en effet, que toutes les partitions envoyées par eux soient aussi complètement mauvaises que l'ont déclaré complaisamment les membres de la commission musicale, jugeant sans appel : or, nous n'avons là-dessus aucun moyen de contrôle. Car la commission, par un empressement vraiment bien régulier, non seulement n'a pas décerné de premier prix (chose très légitime si le concours a été réellement aussi faible qu'on l'a dit), mais même a refusé toute récompense, ce qui se comprend beaucoup moins bien. L'on ne fera croire à personne, apparemment, qu'aucune des œuvres présentées n'était digne de l'encouragement d'une récompense secondaire. D'où donc provient cet excès de sévérité ? Pourquoi cette méfiance extrême des commissions musicales à l'endroit des nouvelles productions de l'art ?

Car c'est un fait d'expérience historique que les commissions musicales des Expositions n'aiment pas du tout la musique nouvelle ; pas davantage la musique à tendances dites *avancées*, cette musique fût-elle vieille d'un demi-siècle. J'ai souvenance que, lors de la distribution des récompenses de 1878, M. Colonne, encore tout dans l'effervescence des glorieuses journées de *la Damnation de Faust*, avait exprimé le désir d'exécuter l'apothéose de la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz ; je ne sais trop quelle objection l'on put faire à une proposition si raisonnable : je sais seulement que le morceau ne fut pas joué. En 1867, la situation s'était trouvée presque identique à celle d'aujourd'hui. On avait ouvert un concours pour la composition d'un chant national ; l'on avait même couronné deux poètes dont les destinées littéraires ultérieures furent sensiblement différentes : l'un était le regretté musicographe Gustave Chouquet ; l'autre, M. François Coppée. Mais, de musiciens, pas un ne fut jugé digne d'associer son œuvre à celle de ces deux écrivains. Cette humilité des compositeurs, avouant eux-mêmes l'impuissance des écoles dont ils font partie est assurément très méritoire. Il faut [53] croire que c'est un vœu. L'on ne saurait, en effet, expliquer autrement que des concours ouverts sous des auspices si favorables, faisant luire aux yeux de tous les musiciens de si séduisantes promesses, n'aient jamais abouti qu'à des résultats absolument négatifs¹.

1. Il me paraît inutile d'insister autrement sur les incidents et *dessous* de cette affaire : les lecteurs curieux d'en connaître quelques autres détails pourront se reporter aux numéros du *Ménestrel* des 21 juillet et 6 octobre 1889. Mais je crois intéressant de reproduire les réflexions inspirées à un de nos confrères des mieux placés pour être au

Et voilà comment un chapitre consacré à la musique du Centenaire s'est changé en considérations sur la musique qu'on n'a pas faite au Centenaire !

courant, puisqu'il faisait partie lui-même de la commission musicale, M. J. Weber. Après avoir exprimé l'opinion de la majorité de la commission sur le poème, opinion qu'il partage, il dit d'abord :

« L'on a décidé de n'accorder ni prix ni même une mention. C'était rejeter toutes les partitions sans distinction. L'arrêt me paraît trop rigoureux ; d'autant plus que la cause principale n'en était pas aux compositeurs : ils ont payé les fautes des littérateurs. » (*Le Temps* du 30 septembre 1889.)

D'autre part, comparant les procédés d'examen de la commission de l'Exposition avec ceux, plus corrects, des concours de la ville de Paris, il loue dans ces derniers la disposition qui permet aux concurrents d'exécuter ou faire exécuter leurs œuvres devant leurs juges, et il ajoute : « cette considération me paraît avoir un poids particulier, car j'ai des raisons de croire que l'examen des partitions ne se fait pas toujours assez sérieusement. » (*Le Temps* du 14 octobre.)

M. Weber conclut ainsi :

« Il faut souhaiter que cette manière de faire un concours serve de modèle, au lieu de jeter tout sans distinction dans le même panier au rebut, parce qu'on a imposé un mauvais poème. » (*Id.*)



[54]

VIII. — LES CHANTEURS FINLANDAIS. — LES AMÉRICAINS. — LES NORVÉGIENS. — LE CONGRÈS DES TRADITIONS POPULAIRES. — LES BELGES.

9 juillet

Les peuples du Nord apportent à notre exposition musicale une importante contribution. Après les compositeurs russes, voici qu'arrivent de Finlande les *Muntere Musikanten*, étudiants des universités de ce pays, constitués en société chorale sous la direction d'un de leurs maîtres, M. le docteur G. Sohlstroem. Ces *Joyeux musiciens* (c'est la traduction des mots ci-dessus) ont une manière de comprendre la joie assez différente de celle qu'affectent de préférence les chanteurs de nos sociétés chorales françaises : « Qu'il fait bon marcher dans la forêt – par un splendide soleil levant ! – Quand préludent les oiseaux des bois – nous suivons alors leur exemple – Écoutez le son du cor retentir au bois ; – notre route est semée de diamants. – Nous sommes de joyeux musiciens. – Le monde entier nous appartient. » Telle est la marche des joyeux musiciens. Leur répertoire musical se ressent, et par endroits profondément, de ce sentiment de la nature qui ne cesse jamais d'accompagner les manifestations les plus joyeuses chez les hommes du Nord : si parfois on y trouve une certaine note humoristique et pittoresque, comme dans un chant suédois très original, en mouvement de marche, qui a été le plus franc succès des deux concerts, ce n'est jamais sans une pointe de mélancolie, si légère soit-elle. Certaines compositions, telles que *la Noce villageoise* de Söderman, ont ce caractère idyllique très doux qu'on retrouve par endroits dans les *lieder* de Schumann, mais avec quelque chose de plus particulier, et aussi moins de fermeté de style et d'intérêt dans la forme. Il y a une *Sérénade au bord de la mer* de Kjerulf, pour solo de baryton et chœur, dont la forme mélodique est charmante dans son expression rêveuse ; mais surtout les mélodies populaires de la Finlande, pays où les éléments suédois et finnois se trouvent en proportions à peu près égales, sont pleines de saveur et d'originalité. Les *joyeux musiciens* [55] ont interprété leur double programme avec une rare perfection, un sentiment d'ordre de correction, de discipline musicale, absolument remarquable. Fait à noter : ils l'ont exécuté entièrement par cœur. Leur succès a été très grand, accentué encore par les manifestations sympathiques de leurs camarades les étudiants français, dont les *bans* bruyants et multipliés ne laissaient pas de causer quelque stupéfaction aux auditeurs des concerts du Trocadéro, d'âge généralement plus rassis. Peu s'en faut qu'on ne soit sorti de là en monôme.

* * *

12 juillet



La jeune école américaine nous a présenté à son tour quelques-unes de ses productions orchestrales dans un concert donné aujourd'hui au Trocadéro. Cette jeune école, bien digne de ce nom, puisque ses principaux représentants n'ont guère dépassé la trentaine, ne se fait pas encore remarquer par des tendances ni un tempérament très caractérisés. Elle prend ses inspirations de préférence dans l'école allemande néo-classique : Mendelssohn, Brahms, Raff, paraissent être ses modèles préférés ; on peut relever aussi une certaine influence wagnérienne, mais superficielle, dans certains agencements harmoniques, certaines combinaisons de timbres. Parfois aussi, elle fait penser à la musique de nos maîtres français les plus connus, Massenet, Gounod, même Ambroise Thomas. Mais à défaut d'originalité, la facture est sérieuse, correcte, solide, et toujours pratique. Et surtout les jeunes compositeurs américains paraissent doués d'une grande activité, car leur école à peine formée compte déjà au grand nombre de représentants et un important répertoire. Sans m'arrêter sur les œuvres, je me borne à citer les noms des compositeurs exécutés au Trocadéro, car nous en retrouverons certainement plus d'un dans l'avenir : ce sont MM. Arthur Foote, E. A. Macdowell, G. W. Chadwick, Durdley Buck, H. Huss, John K. Paine, A. Bird, M^{lle} Margaret et Ruthwen Lang, et surtout M. Frank van der Stucken, qui a conduit lui-même l'exécution avec la même sûreté et la même foi artistique qu'il met à faire entendre dans son pays les œuvres de nos compositeurs français : en quoi il mérite doublement nos remerciements. [56]

* * *

30 juillet

Toujours les pays du Nord : après les compositeurs russes, les chanteurs finlandais ; sont arrivées les sociétés chorales de Norvège, qui, dans deux séances données au Trocadéro les 27 et 29 juillet, ont remporté un succès qui aura sans doute un long retentissement dans leur pays.

C'est une chose très digne d'intérêt que l'organisation et le fonctionnement de ces sociétés chorales qui, dans tous les pays scandinaves, semblent tenir une place importante dans les préoccupations de la vie nationale. Créées il y a cinquante ans environ, en Norvège, par le Dr Joh. D. Behrens, lequel, inscrit à l'Université, dirigea pendant plus de quarante années les plus importantes sociétés chorales de Christiania et n'a pas laissé moins de quarante et un volumes de compositions vocales spécialement écrites pour elles, elles ont, dit la notice qui nous a été distribuée, « exercé depuis ce temps une influence sociale bienfaisante en pénétrant également dans les différentes classes de la société. » Très exercées, et atteignant un niveau artistique auquel les sociétés similaires de notre pays n'arrivent pas trop souvent, si ce n'est jamais, elles sont venues, chaque fois que l'occasion s'en est présentée, demander à Paris une dernière consécration, et jamais le succès ne leur a fait défaut. Déjà, il en était venu, si je ne me trompe, à l'Exposition de 1867 ; je me souviens fort bien d'en avoir entendu en 1878, où elles avaient fait sensation. Le chœur, très nombreux, qui vient de donner ici les deux derniers concerts, est

composé d'éléments choisis dans plusieurs sociétés de Christiania : la société chorale des étudiants, celles du commerce, des artisans, des ouvriers, des officiers et de la loge maçonnique de Christiania ; parmi les membres du comité, il y a un licencié en droit, un chef d'institution et un chef de bureau, deux capitaines et un relieur. C'est peut-être dans ce mélange que réside le secret de la supériorité de ces sociétés, composées indistinctement de ce que les différentes classes produisent de meilleur ; et l'infériorité de celles de notre pays, auxquelles tout élément social un peu élevé fait d'ordinaire complètement défaut, s'explique de même par l'état contraire. Car, quel est le chef de bureau français qui consentirait à chanter avec des relieurs ? Et quand à nos étudiants, malgré leurs apparences démocratiques, j'imagine que si on leur proposait de se constituer en société chorale avec les artisans et les ouvriers, ils [57] trouveraient bien vite d'excellentes raisons pour se dérober. Sans compter la loge maçonnique, qui effraierait bien des gens !

Si, ainsi que cela a été indiqué plus haut, le répertoire des sociétés chorales scandinaves est considérable, il faut croire cependant que les œuvres véritablement intéressantes y sont rares, car toutes les sociétés qui, à toute époque, se sont fait entendre au public parisien, lui ont chanté à peu près les mêmes choses. Les Suédois de 1878 avaient déjà fait connaître la ballade, d'ailleurs caractéristique, d'*Olav Trigvason*, paroles de B. Bjørnson, musique de Reissiger, et les Finlandais l'avaient de même exécutée récemment : nous l'avons entendue encore aux deux concerts norvégiens. De même pour un sérénade de Kjerulf, pour voix de baryton accompagnée par les chœurs, mélodie d'un style soutenu, d'une forme exquise, avec une note de tendresse d'un très grand charme, que le soliste de la troupe, M. Rh. Lammers, a chantée avec une voix merveilleusement timbrée, et beaucoup d'âme. Par contre, les œuvres de M. O. A. Grøndhal, qui a dirigé l'exécution, nous étaient inconnues : nous avons entendu de lui : *Dans la Forêt*, d'un joli rythme de pastorale des pays du Nord, et une sorte de scène pour voix de baryton et chœur : *Magnus aveugle*, d'un très beau caractère, et méritant assurément de prendre place à côté des meilleurs morceaux du répertoire.

Les moyens d'exécution de semblables groupes de chanteurs sont forcément restreints : le chant à quatre voix d'hommes permet trop peu de variété pour ne pas devenir bientôt monotone. Mais, dans mes deux derniers concerts norvégiens, il y avait un orchestre, grâce auquel les sociétés chorales ont pu exécuter une composition plus importante : *Terre*, chœur de M. Grieg, paroles de M. B. Bjørnson. C'est une page de longue haleine, assez peu personnelle (elle rappelle de très près certaines tournures et sonorités wagnériennes, celles des marches de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, par exemple, et même un peu les chevaliers du Grâl [Graal] dans *Parsifal*), mais la sonorité en est très belle et l'orchestre, très moderne, donne aux voix, en les soutenant, une très grande puissance.

Enfin, l'orchestre (et ça été véritablement le grand intérêt musical de ces séances) a exécuté seul des œuvres, encore inconnues du public parisien, de deux compositeurs qui comptent parmi les plus éminents, non seulement des pays scandinaves, mais de l'Europe contemporaine, MM. Grieg et Svendsen. Le premier, auteur de nombreux *lieder*, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvres, et de très remarquables œuvres de piano, et de musique de chambre, a peu écrit

pour l'orchestre seul : l'ouverture symphonique : *l'Automne*, exécutée au second concert, d'un très grand développement et d'une [58] forme assez peu saisissable à une première audition, ne compte pas parmi ses meilleures productions : le fragment de quatuor exécuté par les instruments à cordes est charmant de forme et poétique et son fantaisiste finale, parfois très curieux de sonorité, il est très connu du public parisien. M^{me} Agathe Backer-Grøndahl, auteur d'élégantes compositions pour piano qu'on aurait voulu voir figurer sur un des programmes, l'a exécuté avec un sentiment profond, bien que peut-être parfois un peu affecté.

Quant aux œuvres de M. Svendsen, elles nous étaient totalement inconnues. Moins imprégnées du sentiment des mélodies populaires norvégiennes que celles de M. Grieg, elles ont une allure plus classique et se rapprochent quelque peu de l'école allemande symphonique moderne, Brahms, Raff, mais avec plus de clarté, de cohésion et d'éclat. La symphonie est une œuvre importante qu'il est regrettable que personne n'ait encore eu l'idée de nous faire entendre dans un de nos concerts de l'hiver : le premier morceau et les scherzo, notamment, sont des pages d'une musique très vivante, très nette, et pleine de verve. *L'andante*, dont le thème est pourtant peu expressif, renferme également d'excellents détails de facture. Mais quelle singulière idée a-t-on eu d'exécuter cette symphonie à la fin du concert, après une séance déjà passablement chargée, et dont la partie vocale venait de s'achever par des manifestations sympathiques et quelque peu patriotiques très peu propres à disposer le public à l'audition d'une symphonie ? L'on aurait mieux fait de finir par le *Carnaval à Paris*, du même auteur, morceau brillant, où, à côté de certains rythmes du *Carnaval romain* de Berlioz, l'on remarque un thème très franc, qui s'entremêle et se combine avec une phrase triste dont l'intervention en un tel sujet était tout naturellement indiquée, n'est-ce pas ? L'on connaît ses romantiques et l'on a lu Schopenhauer ! L'ensemble est sonore, la forme très moderne, et le sujet n'a entraîné le compositeur dans aucune vulgarité. De M. Svendsen on a encore entendu des variations pour les instruments à cordes sur une mélodie populaire : jolies sonorités et forme harmonieuse, avec une allure presque classique.

M. Gabriel Marie, qui a dirigé la partie instrumentale du concert, l'a fait avec une réelle autorité et une connaissance approfondie des ressources et des procédés de l'orchestre moderne. [59]

Si nous pensions un peu à la France ?... Ne voyez pas dans cette parole, ô lecteur, le cri d'angoisse d'un patriotisme peut-être inutilement excité ! Non : je veux dire seulement que les étrangers qui, depuis deux mois et plus, se succèdent dans notre capitale, nous font quelque peu oublier notre existence artistique propre. Or, voici qu'une réunion de savants venus de différents pays a fourni l'occasion d'une audition de chansons populaires parmi lesquelles il n'a pas semblé que les chansons françaises aient fait trop mauvaise figure. Je veux parler du Congrès international des traditions populaires, ouvert le lundi 29 juillet dans une des salles du Trocadéro, et dans les séances ultérieures duquel ont été traitées de nombreuses questions, les unes d'un intérêt purement scientifique, d'autres concernant des particularités curieuses touchant la poésie et le chant populaire des races les plus diverses.

À cette occasion, la commission d'organisation du Congrès des traditions populaires avait eu l'idée de donner, en l'honneur des membres étrangers venus à Paris pour la circonstance, un concert exclusivement composé de chansons populaires, et dans lequel la chanson française occuperait une place importante. L'on avait pensé d'abord à donner ce concert dans la salle des Congrès et conférences du Trocadéro, où MM. Delsart, Taffanel, la Concordia, etc., ont donné précédemment des séances musicales ; mais comme le jour fixé pour le concert des traditions populaires, jeudi dernier, 1^{er} août, il a dû faire environ soixante-cinq degrés de chaleur dans la salle, il n'est pas regrettable qu'on ait renoncé à cette idée : le concert a eu lieu dans un milieu qui lui convenait infiniment mieux, la salle des fêtes de l'Hôtel des Sociétés savantes, dans le vieux quartier Latin.

Ayant pris moi-même une part assez active à l'organisation et à l'exécution de ce concert, il m'est un peu difficile d'en parler d'un esprit suffisamment libre. Je me bornerai donc à dire que le programme formait comme une sorte d'Exposition des travaux consacrés à la chanson populaire, particulièrement en France, dans ces dernières années. Il se composait notamment de chansons prises dans les *Échos du temps passé* et les *Échos d'Angleterre* de M. Weckerlin, auquel on avait encore emprunté une chanson alsacienne, en français, que j'avais harmonisée ; de chansons des recueils breton et grec de M. Bourgault-Ducoudray ; enfin de plusieurs pièces de mon recueil de *Mélodies populaires des provinces de France*. Parmi les chansons étrangères, je citerai notamment trois chansons russes du recueil de M. Rimsky-Korsakov. [60]

Grâce au concours d'excellents artistes, ce concert a paru obtenir un véritable succès. On a bissé la ronde lorraine : *En passant par la Lorraine*, dites avec un chœur de voix de femmes par M^{lle} Mélodia, avec une grâce, une franchise et une bonne humeur toutes françaises ; à M^{me} Montaigu-Montibert, dont la voix de contralto a tant d'étrangeté et d'accent, la chanson normande de *la Mort du Mari* ; le *Clerc de Tremelo*, du recueil breton de M. Bourgault-Ducoudray, a été même interprété par elle avec un très grand sentiment. M. Hettich, avec des chansons bretonnes et le *Briolage* berrichon sur lequel George Sand a écrit une page descriptive demeurée célèbre, M. Viterbo, avec trois chansons grecques du recueil Bourgault-Ducoudray, enfin, deux jeunes artistes étrangères, élèves de M^{me} Viardot, M^{lle} Sally Pispanen, finlandaise, et M^{lle} Alice Gruner, danoise, ont concouru au succès de la séance, à laquelle des chœurs exclusivement chantant à l'unisson et à l'octave, suivant les procédés les plus purs du chant populaire, ont apporté un nouvel élément de variété et de charme.

* * *

6 octobre

Le hasard des promenades musicales, voire non musicales, m'avait conduit loin de Paris au moment où a eu lieu le concert belge par lequel a été clôturé notre Exposition internationale de musique. Je n'en puis donc parler *de auditu*. Je ne saurais cependant, dans cet opuscule destiné à conserver le souvenir des manifestations artistiques dont Paris a été cette année le théâtre,



passer celle-ci entièrement sous silence, et veux au moins enregistrer ici les noms des compositeurs qui y ont pris part. Ce sont : MM. Peter Benoit, le *compositeur à fresque* ; Gevaert, chez qui le savant, si supérieur soit-il, ne devrait pas faire aussi complètement oublier le producteur ; Lassen, auteur de nombreux et gracieux *lieder* dans la couleur de Schumann ; le violoniste Vieuxtemps ; MM. Servais, Radoux ; puis de plus jeunes, Fernand Le Borne, Jehin, J. Blockx, Huberti, Wamback ; enfin, deux *anciens* que la France pourrait bien un peu revendiquer comme siens, bien que l'état civil les attribue sans conteste à la Belgique : Albert Grisar, et le « Molière de la musique, » Grétry.

[61]

**IX. — LES TZIGANES DE HONGRIE. — LES LAOUTARS ROUMAINS. —
L'EXOTISME DES BATIGNOLLES.**

25 juillet

Liszt, qui lui-même était un peu tzigane, étant né dans ces vastes plaines de Hongrie, aux horizons fuyants, où fourmillent les bandes de ces musiciens nomades, ayant reçu à leur contact ses premières impressions musicales et, étant souvent retourné chez ces premiers initiateurs de son génie, parmi lesquels il avait conquis une véritable popularité, a consacré, en retour, une étude importante à leurs mœurs et coutumes musicales : simplement destinée dans le principe à servir de préface et de commentaire à ses célèbres *Rapsodies hongroises*, cette étude a pris bientôt l'étendue d'un volume entier¹, dans lequel on peut dire que pas un détail concernant les manières d'être des musiciens de la Hongrie n'a été négligé. Ce qui en ressort pardessus tout, c'est le sentiment d'absolue liberté inhérent à la nature du tzigane, et dont sa musique porte des marques non douteuses. Lui-même envie parfois leur sort, à ces nomades, lui, le musicien illustre, le virtuose incomparable, qui, comme eux, courait le monde, mais à la recherche de succès autrement éclatants.

« J'entrevois vaguement, dit-il, qu'au lieu de la longue succession de jours brumeux et ternes forment le fond incolore de nos existences, sur lesquelles ne se détachent que çà et là quelques points brillants par le plaisir ou incendiés par la douleur, ils tissent une trame forte et serrée de plaisirs et de souffrances, causées et consolées tout à tour par l'amour, le chant, la danse, la boisson, quatre abîmes de perdition, quatre étoiles scintillantes, quatre sources d'une saveur enamérée, dont la seule approche excite la soif, où les lèvres se trempent avec délices et qui font aimer l'anéantissement. »

« Il est impossible, dit-il ailleurs, d'imaginer une assimilation plus complète avec la nature que celle du bohémien. Aussi, sa raison succombe-t-elle sous cette constante variété d'aspect et de sensations. [62] Son cœur y apprend l'ennui et le dégoût de toutes les émotions calmes et de demi-teintes, pour ainsi dire, en même temps que le goût forcené, la prédilection exclusive pour les émotions excessives, pour les états d'âme qui mettent en jeu toutes ses facultés sentantes ne laissant en repos aucune partie de son être, et le maintient dans une fièvre d'esprit homotone. L'extrême devient son élément habituel : il ne se plaît que dans les mouvements intérieurs poussés à leur dernière intensité. » Et, par la peinture de leurs mœurs, de leur tempérament et de leur état social, avec « leurs passions violents, sans règle, sans contrainte, sans nécessité d'hypocrisie, » il nous faut juger du caractère de leur musique étrange, violente et passionnée, et par-dessus tout n'obéissant à nulle contrainte, libre comme eux-mêmes.

Il raconte encore, comme un exemple de leur esprit d'indiscipline musicale, l'histoire d'un petit violoniste tzigane, merveilleusement doué, qui lui fut envoyé à Paris pour étudier. Placé

1. Franz Liszt, Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, Paris, 1859.

d'abord sous sa propre direction, puis confié aux soins de M. Massart, l'enfant, rétif à tous les conseils, ne perfectionna aucune de ses qualités natives ; au contact de notre monde civilisé, ce n'étaient pas toujours les exemples et les modèles les plus recommandables qu'il suivait : enfin, ayant eu, après plusieurs années, l'occasion d'accompagner son maître dans un voyage dans son pays, il y revit ceux qu'il avait quittés jadis pour courir à l'aventure dans un monde inconnu : là, « son ravissement n'eut pas de bornes et l'on crut qu'il allait en devenir fou. » Tant et si bien qu'il fallut rendre à la vie nomade ce musicien de génie (car il en avait peut-être) était resté glacé, impuissant, devant des modèles qu'il n'avait pu prévoir, au contact d'un art si différent de celui de sa race et de ses aïeux.

J'imagine que depuis l'époque, déjà assez lointaine, à laquelle se rapportent ces souvenirs, bien des choses ont dû changer, dans le monde des tziganes comme ailleurs. Leur amour quelque peu romantique pour l'indépendance, leur goût de « la liberté sur la montagne » comme dit Klephte des *Orientales*, a dû s'adoucir et s'appriivoiser peu à peu au contact subi constamment depuis ce temps-là avec les autres peuples de l'Europe ; et, si, au fond, leur nature n'en a pas été foncièrement modifiée, l'on ne trouve pourtant plus guère, chez ceux qui sont venus nous visiter, ces allures échevelées et quasi sauvages. De même, la liberté de leur musique paraît avoir été singulièrement réglementée. Non pas que leur art ait absolument subi l'influence du nôtre : l'on y retrouve encore exactement les formes et les procédés analysés et décrits par Liszt ; mais ce qui, à son époque, était le produit de l'inspiration pure, a été remplacé par [63] des formules créées évidemment au temps jadis par cette inspiration, mais qui aujourd'hui reparaissent, toujours les mêmes, sans se renouveler jamais.

Qui voudrait faire, à présent, le compte des procédés constitutifs de la musique des tziganes hongrois n'aurait peut-être pas à se mettre en trop longs frais d'observations. La musique tzigane, pourrait-il dire d'abord, est caractérisée par ce fait qu'elle est destinée à ne pas être jouée en mesure. Ne pas jouer en mesure est le premier principe dont doit se pénétrer tout musicien tzigane digne de ce nom. Naturellement, il y a des façons différentes de ne pas jouer en mesure, de même qu'il y a fagots et fagots, et la méthode des tziganes est, à cet égard, tout à fait particulière : elle consiste à casser la phrase à un certain endroit déterminé, à la laisser ainsi en suspens pendant quelque temps, puis à retomber tout à coup avec une sorte de précipitation tumultueuse, en arrondissant le son et en multipliant les oppositions de *forte* et *piano* avec une abondance qui, partout ailleurs, serait considérée comme exagérée : c'est cela cependant qui constitue la plus grande part d'originalité de la musique tzigane immuablement. Ainsi j'ai entendu un jour l'orchestre tzigane de l'Exposition exécuter l'ouverture de *Guillaume Tell* (car aujourd'hui les tziganes ne dédaignent plus la musique étrangère à leur origine) : elle paraissait être d'un tzigane intense ! Si même j'osais, j'insinuerais que je l'aimais mieux ainsi, mais je n'ose. Il ne lui manquait qu'une seule chose : les cadences tziganes, non moins caractéristiques de leur musique que l'art de ne pas jouer en mesure, formules très familières à nos oreilles, car elles ne sont pas en bien grand nombre : j'en ai compté jusqu'à deux. Pourquoi, tandis qu'ils étaient en train de tziganser le morceau de Rossini, les interprètes ont-ils craint

d'aller jusqu'au bout en l'agrémentant par endroits de leurs cadences favorites ? Cela aurait été beau, cependant ; jugez-en plutôt :



Et encore :



Terminer toutes les phrases par une de ces deux cadences, et ne [64] pas jouer en mesure, voilà, je vous le dis, presque tout le secret de l'originalité de la musique tzigane.

J'exagère, cependant, car, à côté de ces particularités tout extérieures, la musique tzigane garde encore une bonne part de ses qualités d'autrefois et, parmi elles, les plus précieuses, la flamme et l'élan. Si, dans les improvisations, les musiciens d'aujourd'hui remplacent trop souvent la passion et la violence de leurs *anciens* par des effets mièvres et superficiels, ils n'ont pas perdu le grand style qui convient à l'exécution de leur musique originale, toujours nerveuse et mouvementée. Lorsqu'à l'Exposition l'on traverse la partie du quai sur laquelle est bâti le Restaurant hongrois, si, à ce moment, l'orchestre des tziganes exécute quelque morceau authentique de son répertoire, l'attraction est irrésistible : il faut s'arrêter. Les chanterelles, sous l'impulsion des larges coups des archets, presque toujours détachés, font entendre les notes les plus brillantes des violons ; les clarinettes (il n'y en a pas moins de trois dans l'orchestre de cette année), jouées de même presque toujours à l'aigu et en notes piquées, y mêlent leurs rythmes très nets et leurs sons clairs, parfois assez criards ; la contrebasse les suit avec une exactitude absolue ; enfin, sur le tout, le cymbalum, de ses triples cordes tendues à la manière du piano, mais frappées de très haut avec des baguettes nues par deux poignets vigoureux, fait entendre ses dessins précipités, ses arpèges hardis, commencés d'ordinaire à la partie la plus grave de l'instrument pour s'achever à l'aigu avec une infinité de notes répétées qui tombent serrées comme une pluie harmonieuse. Tout cela va à la fois, marche, grouille, remue ; avec le parti pris de détacher toutes les notes, il semble qu'il y en ait une quantité extraordinaire ; avec celui d'user exclusivement des registres les plus sonores des instruments, on obtient une sonorité uniformément brillante, *vrillante*, dirais-je même volontiers en empruntant un mot à Berlioz ; l'ensemble donne l'impression d'un *tremolando* perpétuel, qui n'est pas sans produire assez vite une tension d'esprit peu favorable aux longues auditions, mais qui, au premier abord, attire par son aspect vivant et vibrant. Les musiciens eux-mêmes, tout au

moins ceux du premier plan et particulièrement le violon solo, qui donne l'impulsion à toute la bande, contribuent à cette impression par leurs attitudes, lesquelles nous semblent à nous, quelque peu théâtrales, mais qui sont cependant en correspondance très exacte avec les mouvements de leur musique : tels, dans un autre milieu populaire, les ménétriers bretons se trémoussent et excitent eux-mêmes les danseurs par exemple, tout en jouant sur le biniou les airs de leurs danses nationales. [65]

Ce que les tziganes ont encore de meilleur, c'est donc ce qu'ils ont su garder de leurs plus anciennes traditions. Il est certain qu'au point de vue du répertoire, aucun de leurs morceaux ne saurait disputer la palme *Hongraises*, le vrai type de leur danse bien plus ancien que la *Czarda*. La Hongraise se divise en deux parties : un premier mouvement très lent et très sombre, qui se nomme *Lassan* et sur lequel on ne danse plus depuis longtemps ; puis, à la suite de cette introduction, souvent très développée et toujours isolée, un second mouvement très vif, à deux temps, on ne peut plus favorable à la danse ; ce second morceau porte le nom de *Frischka*. Les Tziganes de l'Exposition ont encore à leur répertoire plusieurs de ces morceaux, merveilleusement disposés pour faire valoir la virtuosité des exécutants. Si, dans la *Frischka*, le premier rôle appartient aux violons, qui trouvent dans leurs mouvements rapides et incessamment accélérés toutes les occasions désirables de faire résonner les chanterelles et de précipiter les notes jusqu'à la frénésie, dans le *Lassan*, ce rôle revient au cymbalum ; là, tandis que les archets le soutiennent discrètement par de lents accords, où le mineur domine, l'instrumentiste est à l'aise pour improviser ses arpèges brillants, qui s'élèvent parfois par grandes envolées, s'achevant par un grand tressaillement qui semble gagner tout l'orchestre ; car, parfois, à ce signal, les violons et les clarinettes, subitement enlevés, font retentir un cri pathétique et désespéré, coupant la période musicale ou la terminant par des accents aussi expressifs que véritablement grandioses. Tout ce qu'il peut y avoir de profondément triste et de passionné dans l'âme de la vieille Hongrie résonne dans ces derniers souvenirs de ses danses d'autrefois.

Le mouvement, la vie : voilà donc les qualités essentielles de la musique des Tziganes. Ils ont, en outre, à un très haut degré, le sentiment de la grandeur. Liszt, dans l'ouvrage déjà cité, constatant l'absence presque absolue de poésie populaire chez les Tziganes, ainsi que la tendance à faire passer dans leur musique toute l'expression de leurs sentiments, tant généraux qu'individuels, dit que l'ensemble de cette musique constitue en quelque sorte l'épopée hongroise. « Si les fragments épars encore de leur musique étaient rassemblés avec l'intelligence de leur signification et coordonnés avec quelque entente de la succession nécessaire pour qu'ils se fassent réciproquement valoir, ils offriraient tout comme une épopée nationale l'expression de ces sentiments collectifs qui, inhérent à un peuple entier, déterminent par leur caractère celui de ses mœurs ; on se sentirait presque autorisé à donner le nom [66] *d'épopée* à un recueil pareil. » Il mériterait ce nom non seulement pour les raisons de principes exposées par Liszt, mais pour le caractère même de beaucoup de ses parties, où respire une énergie farouche et batailleuse, avec un accent guerrier qui, pour s'exprimer tout autrement que dans les chants français n'en est pas moins sincère ni moins intense. La différence des deux

rares, française et hongroise, est marquée d'une façon singulière par la façon dont Berlioz a traité le thème de la Marche de Racoczy. Après l'avoir annoncé par une sonnerie de trompettes, il le fait attaquer par les plus petits instruments de l'orchestre, qui l'exposent tranquillement d'une allure dégagée, presque railleuse, en se donnant des airs de siffloter une mélodie héroïque. Mais vient le moment où la bataille approche, où le canon lointain retentit sourdement, et l'on sait à quel éclat extraordinaire, à quelle expression prodigieuse d'enthousiasme et de fièvre s'élève alors la même mélodie. Chez les Hongrois, c'est tout autre chose : ils attaquent leur chant national d'emblée et de toutes leurs forces, et le soutiennent uniformément ainsi jusqu'à la fin : c'est vraiment superbe, bien que non dénué de quelque emphase ; cela frappe du premier coup : il est vrai que c'est fini en un clin d'œil ; cela n'atteint pas non plus aussi haut qu'avec l'interprétation française. Le Hongrois qui, après la première audition de *la Marche hongroise*, vint féliciter Berlioz en lui disant : « Ah ! Français !... révolutionnaire... savoir faire la musique des révolutions... », en avait, du premier coup, fort bien jugé. Seulement, le Français fait ses révolutions à son heure ; le reste du temps il blague ; pour le Hongrois, il y pense toujours. Il faut ajouter que quand le Français veut s'y mettre, il arrive à un résultat que l'autre n'avait pas prévu et dont il reste stupéfait. C'est un Français qui, jusqu'ici, a trouvé la plus belle interprétation à donner à l'épopée tzigane.

* * *

La musique des laoutars roumains n'est pas sans présenter quelques analogies avec celle des tziganes hongrois. L'une et l'autre procèdent évidemment d'une source commune. C'est dans son expression plutôt que dans sa manière d'être extérieure que sont marquées les différences les plus frappantes. Encore peut-on, dès l'abord, pressentir ces différences par la seule observation des éléments dont se compose leur orchestre : outre que les bandes des musiciens roumains sont beaucoup moins nombreuses que celles des tziganes et [67] se réduisent pour ainsi dire aux proportions de groupes destinés à l'exécution de la musique de chambre, tandis que les tziganes forment un véritable orchestre, les premiers ne possèdent aucun des instruments sonores et vibrants des seconds, clarinettes et cymbalum, et les remplacent par le *naiou* ou flûte de Pan et la *cobza*, sorte de luth. Il en résulte une sonorité plus efféminée et beaucoup moins apte à l'interprétation des sentiments héroïques.

C'est qu'en effet l'héroïsme n'est pas ce qui domine dans la musique des laoutars ; et je ne leur connais pas d'équivalent à la marche de Racoczy. Une mélancolie presque uniforme règne sur la plus grande partie de leur musique : et non pas la mélancolie sauvage du *Lassan* hongrois, qui parfois arrive à une véritable explosion de désespoir, mais quelque chose de doux, de triste et de résigné, dont le charme est quelquefois très grand. Ici, le violon ne se borne pas à se démener en un staccato continu, ou, s'il s'agit d'interpréter un chant soutenu, à tirer tous ses effets de *tremolando* et de *glissando* continus, de procédés mièvres ou énervants : il chante réellement ; et parfois il pleure, mais très doucement, comme une jeune fille songeant

tristement aux premières illusions envolées, sans que les larmes altèrent ni la beauté, ni la pure expression de son visage.

La plupart des morceaux que j'ai entendu jouer aux musiciens roumains peuvent se réduire à une seule et même forme, nullement neuve, celle de la danse vive précédée d'une introduction lente à laquelle elle s'enchaîne. Mais cette introduction prend parfois des proportions aussi considérables que la danse elle-même. Les musiciens roumains se plaisent à ces mouvements lents, qui se prêtent si bien à l'expression des sentiments contemplatifs, rêveurs (et d'une rêverie toute particulière) qu'ils paraissent porter en eux. Souvent le chant du violon ou de la flûte (du violon, surtout, car le *naïou* se réserve surtout pour les mouvements animés), soutenu par des accords mineurs prolongés parfois très longtemps sans changer, a le caractère d'une improvisation très libre et à peine dessinée : il en résulte une impression vague et monotone d'un charme berceur très captivant. Ailleurs, les instruments jouent un thème convenu, avec reprises, la flûte de Pan alternant avec le violon ou le doublant par moments. La tonalité est presque toujours mineure, ou du moins appartenant aux différentes variétés du mode mineur ; l'influence des gammes orientales, avec leurs intervalles augmentés très caractéristiques, s'y fait fréquemment sentir ; ou bien ce sont des cadences bizarres, comme celles de telle mélodie majeure concluant au relatif mineur : effet propre à toutes les musiques primitives (on en trouve de nombreux exemples dans les chansons populaires françaises et surtout dans celles qui [68] nous sont venues par les anciens manuscrits), et qui néanmoins semble toujours plein d'imprévu et de saveur.

Le mouvement vif, loin d'être détaché de l'introduction lente, comme dans les danses hongroises, s'enchaîne au contraire presque toujours avec elle : bien plus, la transition ne se fait pas brusquement, ne passant tout à coup de l'*andante* à l'*allegro*, mais elle s'opère progressivement en accélérant peu à peu le mouvement. C'est le violon solo qui donne l'impulsion ; il est aussitôt suivi par tout l'orchestre : cependant il s'attarde encore parfois, retenant toujours un peu le mouvement, comme s'il regrettait d'abandonner ces régions rêveuses et mélancoliques où il se complaît. La musique ne gagne d'ailleurs pas à ce changement de mouvement. Même vive, même envolée sur des rythmes piquants et originaux, elle reste revêtue de son voile de mélancolie ; son animation paraît être de commande, artificielle, tout extérieure, malgré la volubilité déployée par le musicien qui joue le *naïou* ou flûte de Pan lequel, sur son instrument aux multiples tuyaux de bois doré alignés comme les jeux de montre d'une vieille régale, agrémente la mélodie d'une foule de traits rapides et bizarres, d'apparence souvent plus comique que véritablement musicale (le Français, né malin, n'a pas manqué d'assimiler quelques-uns de ces effets aux aboiements d'une meute ou au sifflet du chemin de fer Decauville qui passe tout auprès. – Et puis, le musicien fait une si drôle de tête en soufflant dans ses tuyaux !...). La basse est monotone et ne s'écarte guère de la tonique, la dominante, et, rarement, la sous-dominante. Vers le milieu de la danse, lorsque les thèmes sont complètement exposés, le violon et le *naïou* se livrent de nouveau (à ce qu'il m'a semblé) à une sorte d'improvisation, où l'on retrouve des traits et des dessins analogues à ceux

de l'introduction, bien que le mouvement soit tout autre ; puis l'on reprend encore les thèmes une dernière fois.

Quoi qu'il en soit, cela est délicat et plein de charme, surtout si l'on ne prolonge pas trop longtemps l'audition. Il faut convenir d'ailleurs que le cadre est merveilleusement approprié. Le soir, par les belles nuits dont les mois de juillet et d'août nous ont favorisés, l'impression était vraiment délicieuse : cette musique douce et toute chargée de langueurs s'harmonisait à merveille avec la douceur tiède de l'atmosphère ambiante. Disposées aux deux côtés du cabaret roumain, l'un, le plus nombreux, sur une haute galerie, l'autre placé extérieurement à la maison, au fond d'une cour sur le devant de laquelle s'élève un puits rustique, les deux groupes de laoutars, alternant pour ne pas se gêner mutuellement, répétaient à l'air libre, sous le ciel, leurs mélodies plaintives : par derrière, les arbres, la [69] verdure ; au-dessus, les étoiles, tandis que tout autour circulaient les belles filles de la Roumanie, portant si bien leur costume aux étoffes claires et brillantes. C'est là un petit coin très original, l'un des plus curieux et des plus séduisants qui puisse, à l'Exposition, captiver l'attention d'un artiste.

* * *

L'une des bandes de laoutars possède un chanteur. Il a une assez belle voix, mais quel répertoire ! La première fois que je l'ai entendu, il était en train de chanter... devinez quoi ? *La Véritable Manola*, un morceau de genre très connu, écrit par un musicien français sur un rythme espagnol ! On n'est pas plus roumain. Du moins ai-je été prévenu tout de suite. C'est qu'en réalité il faut se méfier. L'exotisme des Batignolles sévit très fort. Je ne crois pas qu'il y ait lieu de contester l'authenticité des musiciens composant les orchestres hongrois et roumains : leur type est généralement très différent du nôtre ; ils ont un style très personnel, et surtout ils jouent par cœur, chose que l'on n'obtiendra jamais des exécutants français, et qui rattache intimement les tziganes et les laoutars à la famille des ménestriers populaires, jouant leurs airs de terroir par seule routine et seule tradition. Quant à leur musique, il est bien facile de distinguer celle qui est authentique de celle qui ne l'est pas. L'art du pastiche n'a pas encore été poussée assez loin pour qu'on ait composé du faux tzigane capable de faire illusion. Et le reste se reconnaît tout de suite.

Quant aux orchestres dispersés sur différents points de l'Exposition dans les cafés et les restaurants, je ne donnerais pas deux sous de leur exotisme. Un compositeur de mes amis me racontait qu'un jour, tout au début de l'Exposition, il s'était attablé dans je ne sais quel cabaret russe, où une bande de musiciens, exécutant des airs bizarres, se démenaient sous de vastes houppelandes et des bonnets de fourrure qu'Atchinoff lui-même n'aurait pas désavoués. À l'entracte, il vit s'approcher deux des bonnets de fourrure et des houppelandes qui vinrent lui dire bonjour d'un air de connaissance. « Familiers, ces Russes ! » pensa-t-il d'abord, quand, après quelques mots prononcés avec cet accent parisien auquel on ne se trompe pas, il reconnut un second violon du concert Colonne et une contrebasse du concert Lamoureux.

Un autre jour, je rencontrai dans l'Exposition MM. Delsart et Sarasate. Nous fûmes ensemble dans un café où fonctionnait un orchestre de dames russes, dirigé par une princesse non moins slave. [70] Pour faire honneur aux musiciens d'Espagne et de France, la princesse virtuose, vêtue du costume national des femmes russes, avec le sarafane rouge et leur curieux diadème bleu brodé d'argent, d'où s'échappait une épaisse natte blonde lui tombant derrière le dos, nous fit entendre *España* de Chabrier, qui lui parut être la synthèse la plus définitive de l'art français et espagnol. L'on n'en avait pas joué dix mesures que, les gracieuses personnes assises aux pupitres des violons et non moins parées de sarafanes, diadèmes bleus brodés d'argent et nattes dans le dos, nous avons bien vite reconnu le coup d'archet du Conservatoire. Le premier aspect, d'ailleurs, aurait dû suffire à nous prévenir. Nous eûmes ce jour-là une idée bien remarquable de la musique russe.

[71]

X. — LES ESPAGNOLS

12 août

Aimez-vous l'espagnol ? On en a mis partout. Courses de taureaux à droite, courses de taureaux à gauche ; société chorale espagnole par-ci, soirées espagnoles par là ; au Cirque d'hiver, grandes fêtes espagnoles, orchestre, danse, Estudiantina ; à l'Exposition, les Gitanas de Grenade. L'Espagne abuse : en vérité, c'est trop pour un seul homme, de contempler et froidement analyser tant de séductions espagnoles ! Je me bornerai donc à rechercher ces séductions dans deux seuls endroits : au Cirque d'hiver, où les fêtes en question ont amené entre autres choses, nous dit l'affiche, « deux cents danseuses choisies parmi les plus beaux types espagnols », ce qui n'est certes pas à dédaigner ; enfin, à l'Exposition.

Il y a, dans les soirées du Cirque d'hiver, une partie de musique sérieuse qui nous initie au mouvement musical espagnol, peu connu chez nous. Un orchestre de près de cent exécutants, la Société *Union artistico musical de Madrid*, dirigée par M. Perez, chef d'orchestre du grand Opéra de la cour d'Espagne, exécute, et, ma foi, fort bien, avec précision, verve, brio, sans les exagérations de sonorités et de nuances qu'on a pu reprocher aux orchestres d'autres pays méridionaux, de la musique de MM. A. Brull, Ocon et M. Marques. Du premier, c'est un morceau de circonstance, *Salut à la France*, composé sur des fragments de notre chant national : cela n'a pas autrement d'importance au point de vue de l'art ; du second, c'est un *Bolero de concert*, pas très animé, et quoi ne fera pas sensiblement tort aux airs de danse de même nom restés dans la mémoire du peuple. Le troisième compositeur paraît être plus sérieux. Il sait son métier ; son orchestre est soigné, habile, et même assez coloré. L'influence de la musique française contemporaine, celle de M. Massenet particulièrement, est évidente dans sa musique, d'ailleurs dénuée de toute originalité.

J'espérais, pendant le reste de la soirée, entendre quelques airs espagnols caractéristiques, mais j'ai été fortement déçu. La musique [72] de l'Estudiantina me paraît être d'un intérêt très médiocre ; quant à celle des danses – vous savez, les deux cents danseuses choisies parmi les plus beaux types espagnols (hum ! est-ce bien flatteur pour le type espagnol ?), loin d'être, comme dans le pays, chantée et jouée par les guitares, elle est exécutée par l'orchestre, comme au Cirque, à grand renfort de cornets à pistons et de cymbales, avec des accompagnements de bastringue ; même en conservant les thèmes et les rythmes des danses espagnoles, elle perd ainsi tout son cachet et sa saveur : le boléro, la jota ou la sévillane deviennent aussi vulgaires que la polka. Ce que j'ai entendu de mieux ce soir-là, ç'a été une danse exécutée par deux petits enfants, tandis que d'autres enfants, jouant de la guitare, rythmaient leurs pas : à un moment donné, une petite voix s'est élevée au-dessus du grésillement des guitares, claire, très juste, un peu nasillarde, chantant une sorte de mélodie de caractère oriental, sans doute une de ces *malagueñas* qui sont, je crois, les chants les plus caractéristiques de toute l'Espagne ; puis la voix s'est tue, les guitares ont continué leur rythme monotone, une autre voix a repris le

même chant, et l'on s'est arrêté, la danse finie, sans chercher d'effet final, presque sans conclure.

Les « Gitanas de Grenade avec leur capitán », qu'on voit à l'Exposition, donnent une idée beaucoup meilleure des danses populaires espagnoles. Danseurs, danseuses et guitaristes sont disposés sur une scène dont le décor représente, je veux bien le croire, l'extérieur d'une *posada* ; mais c'est tout ce qu'il y a de théâtral dans l'affaire ; pour le reste, ils font comme chez eux. Le personnel est évidemment très espagnol et très populaire ; les danseuses, dans leurs costumes bariolés, jupes longues, châles tombant à longs plis le long du corps, le chignon garni de fleurs, ne cherchent pas à imiter les danseuses d'opéras, qu'elles ne connaissent probablement point.

Leur musique de danse est presque exclusivement rythmique ; car les guitares, bien qu'elles donnent des accords, doivent être bien plutôt considérées ici comme des instruments rythmiques que véritablement musicaux : en fait d'accords, ils n'en connaissent en réalité que deux, l'accord de tonique et celui de dominante, qu'ils font succéder dans un ordre immuable, comme un accompagnement à un chant qui ne vient pas toujours. La plupart du temps le son des guitares est couvert par le bruit des autres instruments rythmiques ; et savez-vous quels sont ces instruments ? Les mains, tout simplement, dont les battements, exécutés en cadence par tout le personnel, constituent en réalité la véritable musique de danse espagnole. [73] Je ne parle pas des castagnettes, qui sont jouées habituellement par les danseurs eux-mêmes, exécutant en quelque sorte des variations rythmiques sur le mouvement isochrone des guitares et des mains frappées. Par moments, un chant bizarre et peu mesuré vient se poser sur de rythme fondamental, sans le contrarier : tantôt c'est une seule voix, partant du fond de la scène ; quelquefois on lui répond en cœur, à l'unisson ; ailleurs, ce sont les danseurs eux-mêmes qui chantent : j'ai vu par exemple un *tango*, dansé avec beaucoup d'animation par un homme et une femme, dans lequel les danseurs s'arrêtaient parfois de leur danse pour chanter un couplet, ce qui en faisait comme une sorte de dialogue dansé. Au reste, j'ai cru remarquer que, sauf certains cas particuliers, ces chants étaient introduits d'une façon tout à fait arbitraire, au hasard, suivant l'inspiration du moment, l'élément rythmique étant suffisant pour accompagner la danse.

Nous avons pu voir danser ainsi les danses populaires les plus caractéristiques du midi de l'Espagne : le *fandango*, danse d'ensemble, dont le rythme à trois temps est bien connu : le *tango*, danse très vive, à deux temps, les mains battant à *deux-quatre* (quatre croches par temps, en accentuant surtout la première et la troisième) tandis que les guitares jouent à *six-huit* ; le *vito*, mesure brève à trois temps ; la *jota*, dont le rythme à trois temps, à peu près en mouvement de valse, nous est familier. Avec ses entrechats et ses effets de castagnettes, cette danse (elle est toujours chantée, celle-là) se rapproche plus de nos ballets que les autres danses des gitanas ; il y en a d'autres, par contre, où les danseuses se trémoussent en exécutant des contorsions tout à fait extraordinaires. Tel le *tango*, qui n'est pas la danse du ventre : au contraire. Telle encore une autre, dont je ne connaissais pas le nom, et qui est sans doute plutôt un jeu qu'une véritable danse : l'*allegria*, exécutée d'ordinaire par un couple, et pendant

laquelle les danseurs inoccupés, non contents de gratter leurs guitares et de battre des mains, interpellent ceux qui dansent, les excitant à grands cris : pendant ce temps ceux-ci exécutent avec une rapidité extrême les figures les plus bizarres et les plus désordonnées. Il y a, notamment, parmi les *Gitanas*, une petite brunette, à la peau noire, maigre et très alerte, l'étoile de la troupe (elle a nom : la Maccarona) qui s'y distingue d'une façon toute spéciale. Tout cela n'est peut-être pas très distingué, mais c'est plein d'animation et de vie.

J'imagine que quelques-uns des lecteurs qui ont bien voulu suivre ces études sur les musiques exotiques et populaires que l'Exposition nous a amenées doivent se dire que j'ai parfois des goûts quelque peu [74] vulgaires : disons le mot : canailles. Si c'était ici le lieu de faire une profession de foi, je leur avouerais que je ne conçois en effet l'art que sous deux aspects ; le plus élevé, le plus raffiné, celui qui dénote les tendances les plus nobles et les plus sérieuses : la symphonie, le drame musical, etc. ; puis, à l'autre pôle de l'art, la chanson populaire, la forme la plus inculte de la poésie et de la musique, mais la plus spontanée, celle qui se prête le mieux à l'expression d'une inspiration libre et d'un tempérament original. Quant aux banalités des justes milieux, aux productions édulcorées de l'art « comme il faut », j'avoue faire des efforts pour les fréquenter le moins possible. Voilà ma confession faite : *habetis confitentem reum* ; et j'attends les condamnations les plus graves.

Au reste, les danses étudiées ci-dessus, si caractéristiques soient-elles, ne nous montrent pas encore toute l'âme musicale du peuple espagnol. On ne peut trouver d'autres traits non moins dignes d'intérêt dans des milieux plus populaires et plus rustiques encore. Je sais un chant espagnol qui ne ressemble ni aux fandangos, ni aux jotás, et qui n'a pas une physionomie moins originale ni moins charmante. C'est un air de musette, qu'un artiste mort prématurément, le dessinateur Vierge, m'a dicté jadis : il l'avait entendu jouer dans les *sierras*, par un berger conduisant la descente des troupeaux ; et il en imitait les mouvements, les inflexions souples et ondulantes, les effets de lointain et de plein air, de façon à donner l'illusion du milieu. Le voici :



J'ai retrouvé cette année, non sans surprise, cet air, que je croyais [75] très inconnu, dans la ravissante *Fantaisie espagnole* de Rimsky-Korsakov qu'on a exécutée à l'un des concerts russes du Trocadéro : il donne au commencement et à la fin du morceau beaucoup d'animation et de charme. Il a ainsi tous les droits à figurer dans ce travail sur la musique à l'Exposition.

[76]

XI. — LES ARABES

22 août

Nulle part à l'Exposition la musique n'est aussi en honneur que dans les quartiers habités par les Arabes. Dans les bazars, aux heures où la pratique n'abandonne pas, il est rare que l'on ne trouve pas par-ci par-là quelque indigène armé d'une *kouitra*, voire d'un simple tambour de basque, chantonnant entre ses dents une mélodie orientale. Je sais un tisserand algérien, travaillant tout le jour devant le public, lequel pourrait, s'il voulait, nous fournir tout un recueil de chants de son pays, car je n'ai pas passé une seule fois devant lui sans entendre des bribes de chants bizarres, surchargés d'ornements à la manière orientale, avec des intervalles augmentées et ces tonalités très différentes des modes européens dont les premières recherches faites sur ces matières ont depuis longtemps fait connaître l'emploi. Les marchands de jouets d'enfants vendent de petits *daraboukas*, de petites *kouitras*, de petits *rebabs* tout enluminés et couverts de papier doré. Quant aux entrepreneurs de spectacles, ils n'ont eu garde d'oublier de nous amener les variétés les plus diverses de musiciens, instrumentistes, chanteurs de leurs pays respectifs, et depuis le mois de mai tout ce monde-là, de onze heures du matin à onze heures du soir, ne cesse de frapper sur les tambours, souffler à travers les anches, pincer les cordes ou les faire vibrer sous les archets, chantant, accompagnant les danses, sans paraître se lasser à ces jeux si souvent répétés.

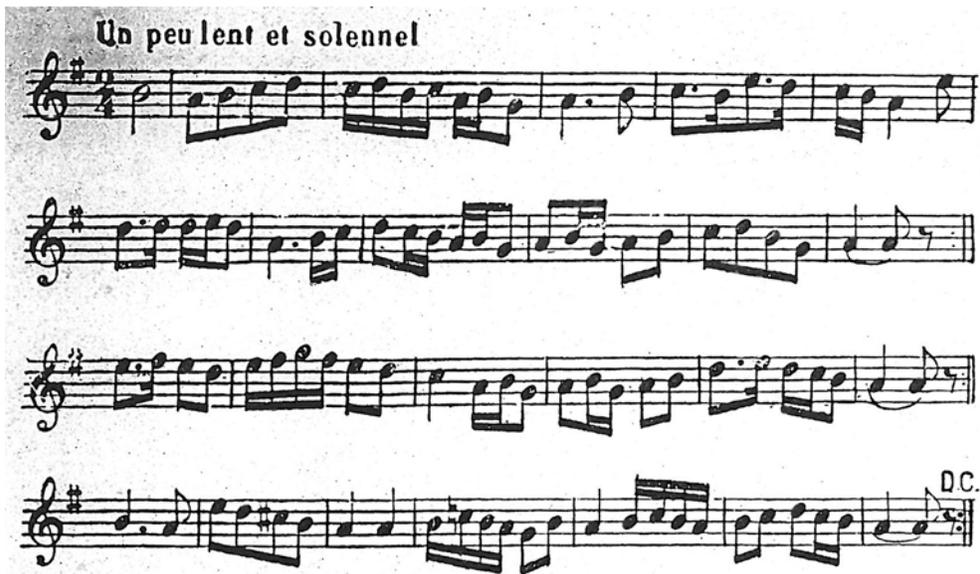
Il y a donc là une riche récolte à faire pour nous ; et, si nous n'étions sollicité de tant de côtés, si, d'ailleurs, les Algériens, Tunisiens et autres indigènes n'étaient pas absorbés d'une façon trop absolue par les occupations diverses qui les ont amenés à Paris pour pouvoir répondre à toutes les questions et se prêter à toutes nos fantaisies, nous y aurions trouvé une rare occasion d'étudier la musique arabe d'une façon bien plus approfondie que cela a jamais été fait. Ce sera pour une autre fois ; pour l'instant, nous nous contenterons de pénétrer dans les endroits musicaux accessibles à tout le public ; il y aura déjà là un champ d'observations assez vaste. [77]

Dès l'abord, si nous entrons à l'Esplanade des Invalides par la porte du quai, nous sommes, à certaines heures, attirés par un bruit d'instruments à vent, aux sons très criards, sortant de la place formée par les façades des premiers bâtiments algériens. C'est la *nouba* des turcos qui donne un concert. La *nouba* est, si j'en crois l'*Algérie traditionnelle* de MM. A. Certeux et H. Carnoy, la réunion des divers instruments arabes, *kouitra*, *rebab* et instruments à percussion, auxquels se joint le chant ; les morceaux développés faits en vue de ces groupes de musiciens, dans une forme immuable et pour ainsi dire classique, portent de même le nom de *nouba*. La *nouba* des turcos est en effet un groupe d'instruments arabes, mais d'une seule espèce (la percussion mise à part) : elle est à la *nouba* véritable ce que l'orchestre militaire est à l'orchestre symphonique ; les *raïtas* (instruments à anche) en sont les seuls éléments mélodiques ; au nombre de huit à dix, ils jouent à l'unisson, soutenus et rythmés par un groupe d'instruments à percussion du pays, auxquels sont adjointes les cymbales françaises. Le

répertoire se compose d'airs nationaux, très vraisemblablement arrangés et rythmés pour la marche. Presque tous sont en majeur, avec conclusion sur le second degré. Beaucoup sont à six-huit. Chaque air se compose généralement de deux ou trois reprises répétées un grand nombre de fois. Le mouvement, modéré au début, s'accélère progressivement à la fin et devient très vif. Les tambours contribuent beaucoup à donner l'animation au chant, qui n'est soutenu par aucune harmonie.

La *nouba* prend la tête de la colonne dans les défilés des fêtes de nuit qui ont lieu en août et septembre à l'Esplanade des Invalides (très amusantes ces fêtes où l'on voit, groupés dans le même cortège, pas toujours très solennel, mais plein de couleur et de pittoresque, des représentants de tous les peuples étrangers dans leurs costumes d'apparat, depuis les Arabes du nord de l'Afrique, les nègres du Sénégal et du Congo, jusqu'aux Canaques de la Nouvelle-Calédonie, aux Javanais et aux Annamites, ceux-ci promenant processionnellement leur dragon aux replis tortueux, escortés de ses prêtres, tout ce monde là chantant, jouent des instruments les plus divers : c'est très cacophonique, mais très animé et vivant.) Dans ces circonstances solennelles, la *nouba* joue ses airs les plus nobles et les plus majestueux avec autant de gravité et de lenteur que les tambourinaires provençaux lorsqu'ils accompagnent la tarasque. À la première de ces fêtes, j'ai noté l'air suivant, qui a bien été répété au moins vingt fois, cinq minutes durant :

[78]



Les instruments à percussion accompagnaient sur le rythme suivant, les cymbales ne marquant que les premiers temps de chaque mesure :



Mais cette allure compassée n'est pas celle qui convient le mieux à la *nouba*. De la répétition indéfinie de ces mélodées, exécutées d'un ton traînant et monotone, il résulterait bientôt, si l'on n'était distrait par d'autres objets, une sensation de *spleen* qu'on aurait peine à combattre. Voici un autre thème, noté pendant une des exécutions de l'Exposition algérienne, qui représente mieux le ton habituel du genre. Le rythme de la percussion, répété à chaque mesure, est exactement celui de la première mesure du chant : les cymbales, comme précédemment, ne marquent que les temps forts :



[79]

Ne pénétrons pas encore au centre de l'Exposition coloniale. Succès oblige : il nous oblige à commencer par le café Égyptien de la rue du Caire, dont la *danse du ventre* a fait courir tout Paris, et par conséquent à traverser toute l'Exposition. L'on connaît le décor extérieur : l'on sait qu'il est des plus pittoresques, non cependant sans je ne sais quelle impression de vague fumisterie. L'établissement répond pleinement, et sur tous les points, aux promesses de la rue. La façade, « faite entièrement de *moucharabiés*, c'est-à-dire en petits morceaux de bois moulés et rapportés ensemble avec un art spécial dont les Égyptiens sont très fiers » - c'est le programme qui parle ainsi – est ornée de l'inscription suivante, arabe :

Azza siouanon lana fi daroukom, fadkhoulouhou bisalamain oua serour

Ce qui veut dire :

Notre tente s'honore de se trouver dans vos pays ; entrez-y en paix et bonheur !

Voilà une langue admirable que ce turc.

Non moins admirable est le mahométan qui fait le boniment à la porte, dans un français étonnant, énonçant avec complaisance toutes les jouissances rares que l'on éprouvera en commençant par lui payer vingt sous. À l'intérieur, sous un immense voile brodé de diverses couleurs et auquel sont suspendus des œufs d'autruche et des lampes arabes, sont les spectateurs : au fond, sur son sofa élevé, trois musiciens sont accroupis, les jambes croisées ; l'un joue une sorte de mandoline qui ne semble pas différer sensiblement de la *kouitra* algérienne, mais qui porte, paraît-il, un autre nom : *oud* ; un autre se sert d'une espèce de cithare, dénommée, nous dit-on, *canoun* ; le troisième, chargé des instruments frappés, se sert à tour de rôle du *darabouka*, du tambour de basque et de différentes autres variétés du tambour.

Jetons un voile épais sur les fantaisies chorégraphiques de l'almée Aïoucha, la femme à la danse du ventre, et venons-en immédiatement à la musique. C'est d'abord, en guise d'ouverture, un morceau vif, à plusieurs mouvements, exécuté par les deux instruments à cordes et le tambour de basque, auxquels viennent parfois se mêler quelques notes d'une voix nasillarde. Puis l'almée se lève : elle est accompagnée par les instruments pincés et de *darabouka*, et porte elle-même, fixées au bout des doigts, deux sortes de petites castagnettes et métal, au son clair et aigu comme celui des petites cymbales antiques. Toute cette percussion couvre le plus souvent les sons des instruments mélodiques ; mais, comme le même dessin se reproduit fréquemment dans leur chant et que j'en ai eu plusieurs auditions, j'ai pu prendre [80] la notation exacte. Les reprises marquées se répètent un nombre de fois indéterminé, presque toujours plus de deux.



Le rythme dont le *darabouka* accompagne cette partie de la danse est celui-ci :



Après ce début, qui se répète assez longtemps dans un mouvement modéré, l'allure de la danse change :



Rythme de la percussion sur cette formule mélodique, qui se répète plusieurs fois de suite :



Enfin la danse s'anime de plus en plus, et s'achève sur ce nouvel épisode, pendant lequel le *darabouka* ne fait que reproduire le rythme du chant :



[81]

À remarquer, une fois pour toutes : jamais les musiciens ne s'arrêtent sur la fin de la phrase finale ; mais quand la danseuse a terminé ses exercices, elle salue rapidement le public, et la musique s'arrête aussitôt, sur un grand coup des instruments à percussion, sur quelque partie de la période musicale qu'on se trouve. Le procédé est constant, je l'ai constaté même dans les airs de la *nouba* algérienne, qui, cependant, n'avait aucune danse à accompagner.

Le même café Égyptien nous fait assister aux mouvements rotatifs et tourbillonnants d'un derviche tourneur, exécutant lesdits mouvements sur la phrase mélodique suivante, dont

chaque reprise, comme dans les danses de l'almée, est répétée plusieurs fois de suite, et qui, bien que déjà commencée assez vite, s'accélère de plus en plus jusqu'à la fin :



Avec ce morceau, nous allons trouver un premier exemple de rythme accompagnant ne concordant pas avec celui du chant. Voici comment la percussion l'accompagne :



Nous avons noté ce rythme à deux temps pour la commodité de la lecture et pour marquer sa concordance avec celui de la mélodie ; mais en réalité, ce rythme correspond à une mesure à trois temps, par suite du retour périodique du même dessin accentué de trois en trois. L'on sait que les superpositions de rythmes différents sont une des particularités les plus caractéristiques de la musique orientale.

* * *

À la sortie de la rue du Caire, non loin du café Égyptien, est le quartier du Maroc, où se trouve encore un établissement de notre ressort. Mise en scène : une estrade avec des colonnes approximativement mauresques, tapis, bibelots divers, tout ce qu'il faut pour avoir l'air oriental. Il n'y a que le personnel dansant qui n'ait point cet air. [82] L'on pourrait citer telle prétendue *almée*, une grande femme blonde toute poudre-de-rizée, qui ferait difficilement illusion en tant que marocaine : je gagerais bien qu'elle ne vient pas de si loin ; et, quoique les figures des danses soient d'un orientalisme très correct, je ne sais si certaine danse à deux personnages ne rappellerait pas plutôt, dans le détail, la chorégraphie de l'Élysée-Montmartre ? Je n'ose me prononcer, ayant peu pratiqué cet endroit recommandable.

Les musiciens sont en assez grand nombre au café-concert marocain ; mais là encore l'origine marocaine me paraît suspecte. Il y en a d'abord sur lesquels il ne saurait y avoir aucun doute : les turcos de la *nouba* algérienne, lesquels accompagnent certaines danses en jouant leurs airs de marches militaires. Or, ces airs, s'ils tirent leur origine d'anciennes mélodies arabes, n'en ont pas moins été retouchés et mis au point : leurs cadences ont même pris, à cette nouvelle appropriation, une certaine allure dégagée, un air *soldat français* du temps de Bugeaud, qui ne

manque pas de cachet. Mais, comme musique marocaine, cette musique algérienne francisée me paraît faible. C'est cependant ce qu'il y a de mieux au café marocain, et je n'aurais rien trouvé à en citer si je n'avais saisi au vol un dessin qu'un vieux musicien à turban jouait distraitemment, comme en préludant, sur l'alto (à cordes), remplaçant le *rebab* presque partout tombé en désuétude. Cette *arabesque* musicale me paraît donner, en quelques mesures, une formule assez précise du caractère de certaines compositions orientales : on y retrouvera quelque chose de la couleur que M. Saint-Saëns a donné à sa *Rêverie arabe*.



Mais ne nous attardons pas davantage ici. En quittant ce quartier, notre attention sera sollicitée une dernière fois par l'orientalisme, qui se présentera cette fois-ci sous un aspect plein des séductions les plus incontestables. La « Belle Fatma » nous appelle, c'est tout dire !... La « Belle Fatma » (Bente Eny) est née à Tunis à une date que ses biographes ont laissé dans une obscurité discrète autant que délicate ; elle est entourée d'une négresse de la tribu des Beni-Zoug-Zoug et d'une almée qui danse la danse du sabre ; elle présente au public le Colosse de Sousse : toutes choses d'un exotisme qui nous appartient par droit incontestable ; et pour peu que nous y trouvions un peu de musique, nous abuserons volontiers de l'hospitalité de la belle diplômée (hors concours) du concours de beauté. La mise en [83] scène est confortable et ne rappelle en rien celle des cafés marocains, tunisiens et autres. M^{lle} Fatma (Bente Eny) est assise au fond de l'estrade, sur un siège élevé, comme sur un trône ; tout son personnel féminin, à ses pieds, l'entoure : elle est comme dans une chapelle ; telle la Venus de Milo, au fond de la galerie des Antiques du Louvre, se dresse dans son éternelle beauté, entourée d'œuvres d'art de moindre valeur, bien qu'encore très belles, destinées à la faire ressortir. Toutes ses femmes tiennent un instrument à percussion ; elle-même ne dédaigne pas de caresser de ses belles mains la peau d'âne d'un *darabouka* : heureux âne qui a fourni sa peau au *darabouka* caressé par les belles mains de Fatma ! Mais il n'a jamais su son bonheur, le pauvre ! Le Colosse de Sousse joue de l'alto, remplaçant, comme il convient, l'antique *rebab*. Pendant les danses, une femme, d'une voix bizarre, gutturale et très forte, pousse par moments un cri mélodique qui commence par une note aiguë, longuement tenue, et s'achève en une mélodie qui semble se perdre et ne jamais conclure. Enfin, au pied de la scène – ceci donne la note du sérieux de l'endroit – est un piano sur lequel un pianiste joue des airs arabes qu'il accompagne avec des formules d'accompagnement de valse ou de polkas !... N'y a-t-il pas là de quoi vous dégoûter à jamais de l'orientalisme musical et de toutes ses belles Fatma ? Cependant, la manie l'emportant sur toute autre sentiment, je n'ai pu m'empêcher d'écrire au passage une mélodie

sur laquelle une assez jolie fille au minois chiffonné dansait avec beaucoup d'entrain la danse de l'épée. La voici. Elle est fort plate. Heureusement qu'elle est courte.



Le rythme des *daraboukas* est le suivant, qui ne se conforme pas exactement au rythme de la mélodie : il en diffère surtout notablement dans la seconde mesure.



Les Tunisiens de l'Exposition auraient-ils par hasard la prétention de nous faire prendre le piano pour un de leurs instruments nationaux ? Voilà que nous en retrouvons encore un au café Tunisien de l'Esplanade des Invalides. Et ce pauvre instrument y fait d'autant plus [84] triste mine qu'il est en plein air, la salle du Concert tunisien, laquelle s'honore d'avoir reçu la visite du chah de Perse (on s'honore de ce qu'on peut), n'étant recouverte par aucun voile. Joués à l'octave, sans harmonie accompagnante, par les deux mains d'un pianiste indigène, qui ne paraît pas être tout à fait de la force de Rubinstein, les airs arabes semblent d'un pauvre, d'un plat à faire peur : les notes du piano s'envolent à l'air, grêles et sèches, laissant à découvert comme un squelette mélodique dénué de tout charme. Ces airs, faits pour des instruments aux intonations indécises, aux sonorités profondes, se prêtant très bien à leurs rythmes vagues, ondulants et langoureux, perdent tout leur caractère en passant sur notre instrument moderne au tempérament égal, aux sons nets et précis et destiné à des manifestations musicales d'une nature tout autre. J'en ai noté quelques-uns – c'était trop facile ainsi ! En les relisant, ils me paraissent d'une platitude extrême ; aucun n'est digne d'être publié.

Ce qu'il y a de mieux fait pour nous intéresser, au Concert tunisien, c'est un instrument dont l'Exposition ne nous montre aucun autre échantillon : une espèce de cornemuse, aux sons très musicaux et moins criards que ceux de beaucoup d'instruments similaires des ménétriers de nos campagnes, un peu plus petite que ces derniers, et sans bourdon. Je ne le trouve mentionné dans aucun ouvrage sur la musique arabe, et son nom : *mezuet*, est des moins répandus. L'indigène qui en joue a un répertoire très varié (je ne lui ai jamais entendu redire deux fois le même morceau, ce qui est rare parmi les musiciens de l'Exposition) ; ce répertoire peut cependant se réduire à une forme unique, représentée par la combinaison de quelques formules mélodiques courtes répétées plusieurs fois de suite et entremêlées. D'ailleurs, beaucoup de liberté rythmique, un caractère de mélopée qui serait encore bien plus accusé si les instruments à percussion ne mêlaient au chant leurs dessins réguliers, le plus souvent sans

nul rapport avec lui : je les tiens d'ailleurs pour une superfétation, et crois l'instrument fait pour jouer tout seul. Je ne sais si c'est une illusion, mais il semble voir là une survivance des plus anciennes formes musicales des races qui ont habité jadis les pays d'Orient, celles des peuples pasteurs de l'Égypte, de la Mésopotamie ou de la Syrie : je crois voir passer les longs cortèges de peuple errants dont la Bible raconte les pérégrinations, poussant devant leurs troupeaux aux sons d'instruments semblables ; ou bien Rebecca approchant la cruche des lèvres d'Éliézer, tandis qu'auprès de la fontaine les chameliers font entendre sur leur instrument une mélodie telle que la suivante, notée, avec plusieurs autres, au café Tunisien :

[85]

Arrivons enfin au café Algérien. C'est celui qui nous fournira les renseignements musicaux les plus copieux et les plus variés. Le programme annonce des « danses mauresques, ouled-naïls, kabyles et nègres, dirigées par trois orchestres. » Il y a en effet de tout cela. Les trois orchestres, on le pense, sont formés chacun d'un très petit nombre d'instruments : les musiciens sont cependant subdivisés en trois groupes très distincts suivant le caractère des danses. Pour les danses d'almées, il y a deux instruments à archet : un *rebab* authentique, doublé par l'alto qui l'a presque partout remplacé : substitution d'ailleurs acceptable, vu l'analogie de sonorité des deux instruments ; les musiciens arabes ont pu sans peine conserver à l'instrument importé le style de l'original ; ils lui ont même approprié leur mode d'exécution, car, au lieu de tenir l'alto

sous le menton, comme on fait dans nos orchestres, ils le tiennent verticalement en l'appuyant sur le genou, comme cela se pratique pour le vrai *rebab*. Ils en ont supprimé la corde la plus grave *ut* (cette corde restant d'ailleurs montée, mais sans être accordé), ce qui fait que l'instrument ne s'étend pas, au grave, plus bas que le violon. À ces deux instruments est jointe la *kouitra*, sorte de luth, jouée par une femme qui, par moments, chante, en s'accompagnant, des chansons arabes non sans caractère. [86]

La percussion est, comme d'usage, assez variée : les *darboukas* y dominent, car, la danse étant toujours exécutée par une seule danseuse, toutes les autres en marquent le rythme en frappant des doigts sur cet instrument, le plus répandu peut-être qu'il y ait dans les pays arabes.

Les danses d'almées sont généralement assez développées, et souvent d'un fort joli caractère mélodique. Quelquefois elles sont accompagnées par le chant. Je préfère donner, comme exemple du genre, un morceau instrumental que les musiciens redisent fréquemment et qui paraît être un de leurs favoris. Bien que d'un mouvement assez animé dès le début, il paraît avoir un certain caractère de langueur, qu'il emprunte à sa tonalité particulière, et que les attitudes des danseuses (il y en a ici, par extraordinaire, de jeunes et jolies) font ressortir encore. À entendre de telles mélodies, on comprend l'importance fondamentale que les anciens attribuaient à la dominante dans certaines de leurs gammes, importance que notre musique d'Occident ne saurait nous faire concevoir. Les différentes reprises de cette première partie sont répétées et entremêlées au gré des exécutants.

Assez animé

Expressif

[87]

Cette partie mélodique s'enchaîne à la suivante, qui, bien que jouée dans un mouvement à peu près semblable, paraît plus animée, étant plus chargée de notes :



Chaque reprise se répète plusieurs fois ; le morceau ne conclut pas et s'arrête sur une note quelconque, suivant un procédé déjà expliqué.

Le deuxième orchestre est plus sommaire encore. Comme instrument mélodique, il se compose d'une seule et unique *raïta* ; il est vrai que la *nouba* des turcos, fait du bruit comme quatre, ou comme quarante : il vaut un orchestre. Il est, comme de raison, accompagné par les instruments à percussion ; mais ici, les *daraboukas* mollement frappés par les doigts des almées ne sauraient convenir : ils sont remplacés par deux petits tambours, aux peaux très tendues et aux sons clairs, frappés vigoureusement, et de haut, par de fines et solides baguettes.

Ces instruments aux sonorités stridentes et belliqueuses sont exclusivement affectées à l'accompagnement de la *danse de l'épée*, dansée par une femme qui, certes, ne saurait passer nulle part pour un type de beauté féminine, mais dont la physionomie très marquée, [88] l'aspect énergique, le regard dur, conviennent très bien à l'interprétation de cette danse guerrière. Tournant sur elle-même dans un mouvement accéléré, elle brandit et agite deux sabres recourbés dont elle appuie tout à tour les pointes sur ses bras, son cou, sa poitrine, ses yeux, sans jamais ralentir ses mouvements tourbillonnants. Le rythme de la musique l'excite et l'entraîne ; les musiciens semblent encourager la danseuse par leurs propres mouvements. Il faut voir surtout le joueur de *raïta*, un grand mauricaud à turban, maigre et tout en longueur : accroupi sur son siège, il se démène et s'agite, gonfle ses joues, élève par moments le pavillon de son instrument pour lui donner sa plus grande sonorité, et, d'une seule respiration (cet homme ne respire pas !) lance à la file cinq ou six périodes, d'une mélodie très vive, stridente, incontestablement peu harmonieuse, dont voici quelques-unes des principales reprises :

Très animé

Le rythme de la percussion est tantôt celui de trois croches par mesure, tantôt le suivant, tantôt les deux réunis :

[89]

Il y a là, ce [me] semble, un exemple intéressant de ces danses guerrières, au caractère presque légendaire, dont on trouve encore à grand'peine quelques vestiges dans les traditions de certains pays, comme par exemple, en France, le *Bacchu-Ber*, danse restée populaire dans certaines régions des Hautes-Alpes et dont on fait remonter l'origine à l'époque de la domination romaine ; ou bien encore la chanson bretonne du *Vin des Gaulois et la danse de l'épée*, avec son refrain strident, qui est une invocation au feu et au fer : « *Tan ! tan ! dir ! ah, dir ! tan, tan, dir ha tan !* », et ses strophes superbes et imaginées :

« Chant du glaive bleu – qui aime le meurtre – chant du glaive bleu Bataille où le glaive sauvage – est roi, – bataille du glaive sauvage Ô glaive ! Ô grand Roi – du champ de bataille ! – Ô glaive ! Ô grand Roi !... .»

L'on conteste beaucoup l'origine de cet admirable chant épique : d'aucuns le tiennent pour une supercherie de M. de la Villemarqué, qui en serait le véritable auteur. S'il en est ainsi, M. de la Villemarqué est un fier poète. Pour *la Danse de l'épée* arabe, d'ailleurs d'un tout autre genre, si elle n'a pas au même degré le caractère d'héroïsme, elle paraît présenter de meilleures garanties d'authenticité : avec elle, au moins, nous avons l'avantage de contempler par nous-même une de ces danses si répandues dans toute l'antiquité, celle-ci encore vivante, et non, comme toutes les autres, tombée dans le domaine d'une archéologie plus ou moins contestable.

Enfin, le troisième orchestre du café Algérien est encore plus simplifié : il ne possède aucun instrument mélodique, et se compose uniquement d'instruments rythmiques : un gros tambour à la peau distendue, et deux espèces de cistres [sistres], instruments métalliques qui, d'un bout à l'autre de la danse, font entendre constamment le même rythme. Ils servent à accompagner la danse d'une négresse. Les danses de nègres et négresses sont d'une inélégance accomplie. L'on raconte que le roi Louis XI avait pour distraction singulière celle de regarder danser de petits cochons (sauf vot'respect !). Je ne sais pourquoi, quand je vois danser des nègres, je suis irrésistiblement amené à évoquer ce précieux souvenir de nos Annales. J'ai vu des éléphants danser avec plus de légèreté que la négresse du café Algérien. Celle-ci se démène sur la combinaison rythmique suivante, assez gravée pendant que les cistres exécutent la figure rythmique binaire de la seconde :

[90]



C'est au café Algérien qu'on lieu les représentations des Aïssaouas, dont le succès a presque égalé celui des danseuses javanaises, bien que ces dernières fussent plus inédites. Il y a, dans cette exhibition, une forte part de fumisterie qui fait que j'évitais volontiers d'en parler, malgré les émotions variées que la vue de ces avaleurs de sabres a fait éprouver à beaucoup de personnes prétendues blasées, si la musique n'y jouait un rôle vraiment intéressant et des plus conformes à sa nature, malgré son peu de valeur intrinsèque dans les cérémonies en question.

L'on sait en quoi consistent les exercices des Aïssaouas. Ces pontifes d'une religion vénérable passent leur vie à avaler du verre, dévorer des serpents, lécher du fer rouge, marcher sur des

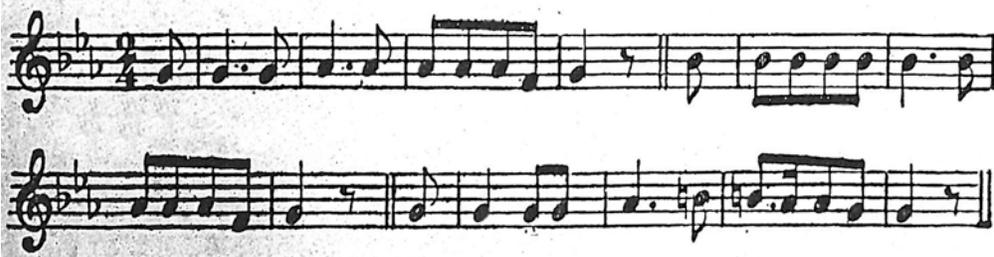
sabres et autres gentillesse de même acabit, à seule fin d'honorer Mohammed ben Aïssa, leur prophète. Indépendamment des trucs dont ils disposent pour écarter tout danger de ces expériences, ils s'efforcent, au préalable, d'arriver à un état d'insensibilité et d'excitation qui leur permette à la fois de se livrer sans trop de répugnance à ces bizarres plaisirs et de n'éprouver aucune souffrance de leur accomplissement. Pour cela, ils ont trois moyens principaux, simultanément employés : 1° ils s'étourdissent en tournant rapidement sur eux-mêmes et en agitant la tête dans un mouvement vertigineux, à tel point que les vertèbres du cou paraissent être presque entièrement désarticulées ; de sorte que, la moelle épinière étant, à sa sortie du cerveau, soumise à une série d'extension et de compressions violentes et répétées, les nerfs s'engourdissent et le corps se trouve bientôt dans un état d'insensibilité presque absolue ; 2° cette première opération faite, ils respirent je ne sais quel parfum destiné à les étourdir encore davantage ; 3° ils sont accompagnés, pendant toutes les opérations, par des chants et des bruits musicaux qui ont pour but de les exciter progressivement et de les enlever au bon moment. Ces chants et ces bruits sont d'ailleurs fort habilement appropriés, ainsi qu'on va le voir sinon par les fragments notés ci-dessous, du moins par les descriptions et les détails d'interprétation qui les accompagnent. [91]

Sur l'estrade où prennent place en temps ordinaire les almées et les musiciens algériens, sont disposés les Aïssaouas et leurs acolytes. Ces derniers, ceux qui ne prennent pas part directement aux opérations, se bornant à les accompagner, sont assis gravement, en demi-cercle, sur le sofa occupant le fond de la salle. Ils sont vêtus de longues et amples robes blanches, à larges manches, serrées à la ceinture ; leur têtes sont couvertes de fez dont les tons d'un rouge foncé tranchent vigoureusement sur la blancheur des robes ; d'une main, chacun tient un tambourin très large et très bas, sur l'unique peau duquel l'autre main frappe en cadence. J'ai parlé de leur gravité : ils ne laissent pas de s'en départir quelquefois, souvent même aux endroits les plus solennels ; c'est ainsi qu'aux moments où le public manifeste les plus violentes émotions, quand, d'un bout de la salle à l'autre court un frisson d'angoisse, un observateur quelque peu attentif à leurs faits et gestes pourrait fort bien remarquer certains sourires du coin de l'œil dénotant une foi peut-être peu solide. Leurs trognes rubicondes semblent se moquer des spectateurs assez naïfs pour prendre ces jongleries au sérieux. Ainsi posés, ils me rappellent certaines illustrations de Gustave Doré, plus voisines parfois de la caricature que du grand art, comme, par exemple les *turqueries* burlesques du *Baron de Münchhausen*. C'est le même aspect éminemment sérieux et convaincu.

Les patients viennent, chacun à son tour, se placer au centre de ce groupe. Nous nous efforcerons de les regarder le moins possible. Chaque fois que l'un de ces derniers s'avance, les gens assis saisissent et élèvent leurs tambourins, qu'ils battent en cadence, dans un mouvement modéré d'abord, frappant tout à tour avec les doigts et la paume de la main, en accentuant beaucoup les notes de deux en deux :



Bientôt ils entonnent un chant religieux, non un chant lent et lié comme le plain-chant chrétien, mais une mélodie au rythme saccadé, sec et bref ; exactement dessinée sur le rythme des tambours, qui va s'accélération progressivement :



[92]

Ces formules, et d'autres analogues, se répètent et s'enchaînent avec une grande monotonie. Les chantres invoquent le prophète :

Si Mohammed Ben Aïssa est grand !
Si Mohammed Ben Aïssa est digne !

Pendant ce temps, l'Aïssaoua commence à tourner, lentement d'abord, puis de plus en plus vite. Tout cela se fait d'ailleurs sans aucune solennité : au contraire, dès les premiers moments, on commence à percevoir comme un vague prélude d'un tumulte qui ira s'accroissant peu à peu. Des cris se mêlent au chant, sortant de toutes parts ; les spectateurs indigènes excitent l'homme, en l'interpellant bruyamment ou en battant des mains, suivant le rythme des tambourins, qui ne s'arrêtent jamais. Il y a notamment une négresse qui pousse de temps à autre un cri aigu, en fausset, perçant comme un sifflet de chemin de fer, et très étrange. Tout cela se fond en un ensemble très bien fait pour énerver le principal opérateur, car il produit exactement le même effet sur les simples auditeurs.

Lorsque cette première partie est terminée (elle dure très longtemps), quand l'Aïssaoua, à force de tourner et de se désarticuler la tête, est arrivé à l'état d'étourdissement demandé, le tumulte, alors à son comble, cesse un instant. On brûle un parfum que l'homme aspire avec avidité, puis l'on apporte les derniers objets nécessaires à l'opération : pendant ces préparatifs, une voix seule chante, sans mesure, une mélodie de style lié plus conforme aux principes du chant oriental de nous connus. En voici un petit fragment :



Puis les tambours repartent. Leur rythme, formé de notes égales au début, se transforme pendant l'opération de la manière suivante :



Là-dessus, les voix entonnent un nouveau chant. Ici, une voix seule alterne avec le chœur, chantant rapidement et d'une allure saccadée, comme dans la première partie :



[93]

Et le mouvement s'anime encore, et le bruit redouble, et les cris se font entendre de nouveau, excitant le héros de l'affaire, qui se démène comme un possédé, jusqu'à ce que, ayant accompli le miracle, il tombe épuisé de fatigue : après quoi l'on veut aussi donner quelques moments de repos au public, qui en a bon besoin. C'est tout. Au point de vue de la musique pure, cela est d'un intérêt secondaire : il m'a pourtant semblé intéressant de dégager le mouvement général et de fixer les traits musicaux les plus caractéristiques de ces cérémonies bien faites pour frapper l'imagination. La musique joue ici le rôle dans lequel nous la voyons paraître dans les plus antiques et classiques légendes. Son pouvoir magique s'exerce pleinement, et presque autant sur les nerfs des spectateurs que sur ceux du principal personnage. Ce pouvoir réside bien plutôt dans l'accent rythmique que dans la forme ; l'interprétation, violente et mouvementée, en est, en vérité, l'élément essentiel. N'est-ce pas par des manifestations analogues que, dans les temps primitifs, la musique s'est révélée tout d'abord ? À bien considérer les fables de Linus, d'Orphée ou d'Amphion, n'apparaît-il pas que la musique, telle qu'on la concevait à ces époques légendaires, était d'une nature analogue à celle qui vient d'être étudiée ? Plus tard, les formes pures et savantes de l'art ont fait oublier ou dédaigner ces formules rudimentaires, cette matière première de la musique : mais si leur charme est plus grand, leur action sur l'esprit de l'homme n'est-elle pas moindre ? Sans sortir du sujet de ce chapitre, il suffit de comparer les diverses mélodies de danse ou de chansons notées en premier lieu avec ces dernières psalmodies pour s'assurer que les progrès réalisés par les

premières au point de vue de la forme sont compensés par une déperdition à peu près égale en accent, spontanéité et puissance instinctive et naturelle.

* * *

15 octobre

Il est venu, pour les deux derniers mois de l'Exposition, une nouvelle troupe arabe, au point de vue musical, qui nous a apporté quelques nouveaux et intéressants renseignements. Cette troupe se compose de danseurs, musiciens, etc. amenés d'Égypte par le directeur du théâtre du Caire dont les représentations ont lieu à l'Opéra khédivial (inauguré, l'on s'en souvient, par la vraie *première d'Aïda*), alternant avec les représentations d'œuvres européennes. Elle n'en est pas moins formée d'éléments parfaitement populaires et purs de tout cosmopolitisme. [94]

Je ne m'étendrai pas sur les danses, qui ne nous montrent rien de nouveau. Entre toutes s'exhibe et s'étale la danse arabe par excellence, la danse favorite des Parisiens d'aujourd'hui, la « Danse du Ventre ! » Goût singulier, coutume bizarre que celle de ce peuple se complaisant à voir balloter dans tous les sens des charmes que nous aimons, nous autres, à nous figurer marmoréens ! Seulement qu'au point de vue rythmique les exemples présentement considérés à ceux que nous avons vus déjà dans des cas similaires. Il y a donc un rythme de la danse du ventre, comme il y a le rythme de la polka. Ici comme ailleurs ce rythme est marqué par les *daraboukas* et tambours de basque, ainsi que par les petites cymbales attachées au bout des doigts de la danseuse : les instruments mélodiques sont presque absolument étouffés sous ce bruit, sauf vers le milieu de la danse, où une petite formule de très peu de notes est répétée un nombre de fois incalculable, s'imposant de la sorte forcément à l'attention.

La troupe égyptienne possède une grande variété d'instruments, dont plusieurs que les autres orchestres arabes de l'Exposition ne nous avaient pas fait connaître. En première ligne, il faut citer l'*argoul*, instrument fort simple et primitif, composé de deux tuyaux de roseau accolés, munis chacun d'une anche libre, l'un des tuyaux, percé de trous, servant à l'exécution des parties mélodiques, tandis que le plus long ne fait entendre qu'une note fondamentale, comme le bourdon de la cornemuse. Le son de cet instrument à anche, n'est pas sans quelque ressemblance avec celui des chalumeaux champêtres que les bergers façonnent eux-mêmes. Il est très utile dans l'accompagnement du chant, qu'il soutient de sa note fondamentale et avec lequel il alterne en de longues ritournelles.

L'*argoul* est joué par un vieil Arabe très décoratif ; ce sont des nègres au contraire qui jouent d'une flûte en roseau, ouverte aux deux extrémités, et dont le son, quoique faible et mou, est très agréable. Trois de ces instruments figurent à l'orchestre égyptien : le plus petit, nommé *soffara*, exécute les parties mélodiques, les entremêlant parfois de broderies et variations assez rapides ; deux autres, plus longs (on les nomme *tchai*), jouent d'ordinaire à l'unisson en formant un ron-ron à peine perceptible et souvent sans relations bien apparentes avec les autres parties. Leur timbre a le mordant des notes graves de la flûte de nos orchestres. – L'instrument à anche

désigné chez les Algériens sous le nom de *raïta* s'appelle ici *zamr* ou *zouma*. Joignez à cela la cithare (*hanoun* ou *canoun*), le luth (*oud*) et toute la série des *daraboukas* et tous les autres instruments [95] à percussion, et vous aurez la composition de l'orchestre égyptien, dans lequel on peut remarquer l'absence de tout instrument à archet, *rebab* ou quelque autre que ce soit.

Les chants, dans lesquels les voix seules alternent soit avec les instruments soit avec les autres voix réunies, sont souvent d'un fort beau caractère. Parfois, à la fin d'une strophe langoureuse chantée par un soliste, toute la troupe, accroupie en demi-cercle, fait entendre un doux murmure cadencé et à peine modulé : « Ah !... » en balançant légèrement le corps : l'effet est charmant, et non sans poésie.

Des luttes et assauts d'armes remplissent une grande partie des représentations ; ces exercices sont accompagnés par le bruyant *zamr* lui-même accompagné d'un tambour. À noter seulement la parfaite appropriation des rythmes et des mouvements de la musique aux différents épisodes du combat. Au début, pendant que les adversaires se provoquent, l'instrumentiste fait entendre une mélodie indécise, saccadée, sorte de récitatif instrumental ; puis, quand l'affaire est engagée, il a deux thèmes principaux, l'un d'un mouvement précipité, l'autre d'une allure plus posée, qu'il fait revenir habilement suivant les péripéties du combat. Dans tout cela, grande abondance de notes inutiles (presque autant que chez les Annamites) et d'intonations bizarres qui, pour certains, constitueraient peut-être des phénomènes de tonalité très extraordinaires, et que, pour ma part, je me permettrai de tenir (la plus grande partie du moins) pour de fausses notes.

Il y a aussi dans ces représentations égyptiennes (que n'y a-t-il pas ?) des hymnes aux khédives, non sans caractère (j'ai noté deux de ces chants : je ne puis cependant par trop surcharger cette étude de notations) ; un fragment de comédie musicale arabe, avec des chants alternés que se renvoient l'un à l'autre un chœur d'hommes et un chœur de femmes ; bien d'autres choses encore. Mais ce qui en constitue le principal intérêt, c'est la reproduction des cérémonies nuptiales telles qu'elles sont célébrées dans presque tous les pays arabes.

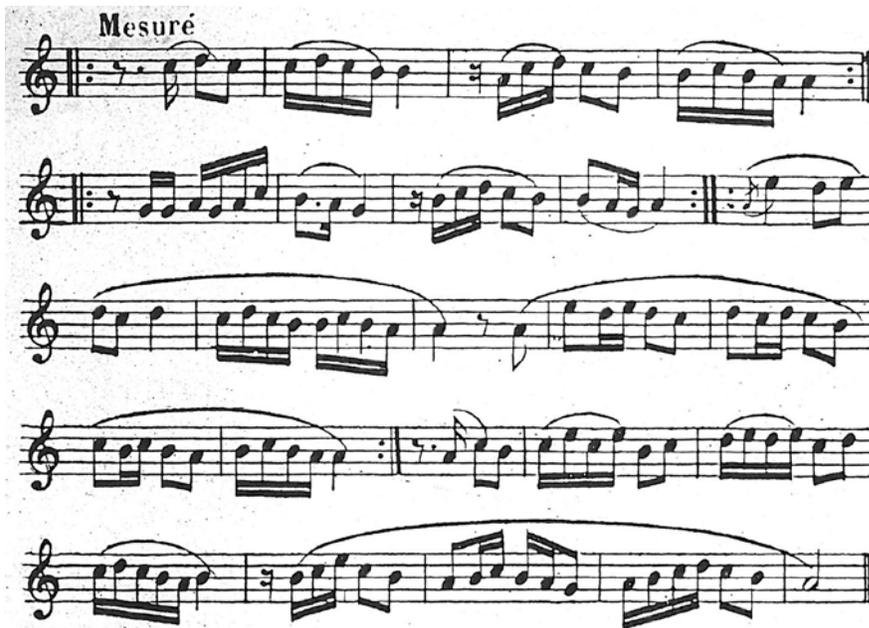
Les noces durent trois jours. Durant tout ce temps, la mariée est promenée processionnellement, la tête et le visage couverts d'un voile blanc, escortée de ses amies et parentes, et accompagnée de musiciens, danseurs, etc., dont le bruit et les évolutions attirent l'attention de toute la population. On marche ainsi dans la ville ou le village, s'arrêtant devant les maisons amies. Le premier jour est consacré au transport du mobilier de la fiancée chez son futur époux ; le second, à des achats et préparatifs de toilette très compliqués ; [96] enfin, le troisième jour, le même cortège conduit la mariée au domicile conjugal ; là, le mari conduit aussi en cortège par ses parents et amis, est introduit dans la chambre nuptiale, et, enlevant lui-même le voile qui cachait la figure de la nouvelle épouse, est admis pour la première fois à contempler ses traits. L'on n'ignore pas en effet que, dans ces pays bizarres, les garçons font choix de leurs femmes sans les voir.

Au théâtre, la représentation des trois journées est figurée naïvement par trois tours et trois arrêts sur la scène. La fiancée voilée s'avance lentement, conduite et soutenue par deux amies ; autour, d'autres femmes en toilette de cérémonie portent des cierges allumés ; devant elle, une

négresse marche à reculons, exécutant une sorte de danse lente et cadencée en faisant sonner au bout de ses doigts les petites cymbales métalliques qui servent pour la danse du ventre. Sur le passage, les escrimeurs continuent à s'escrimer, ce qui est, paraît-il, une des grandes réjouissances du pays. En tête marchent les musiciens, le joueur de *zamr* accompagné des flûtes, de la cithare, du luth et de toute la percussion. On les entend venir de loin : le bruyant instrument à anche joue d'abord une série de fioritures entremêlées de figures à peine mesurées, comme un prélude improvisé ; puis il attaque une série de formules mélodiques qu'il répète indéfiniment et entremêlé à son gré, suivant l'usage déjà souventes fois constaté dans la musique arabe : mais ces formes mélodiques sont traditionnelles et constituent le vrai type de la marche nuptiale arabe. Voici cette marche, approximativement tout au moins, car, vu la liberté de la forme musicale et la rapidité de l'exécution, il aurait fallu, pour une reproduction exacte, un système de sténographie musicale que je n'ai point à ma disposition ; mais, m'y étant repris à quatre fois, je pense pouvoir donner une idée exacte du style général et des principaux éléments de cette mélodie instrumentale.



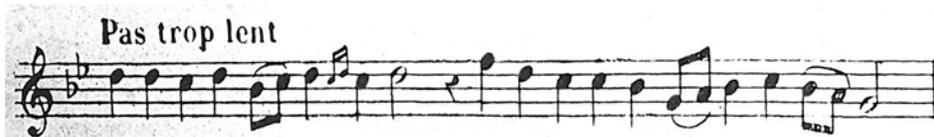
[97]



Après le troisième tour du cortège, les femmes, laissant les musiciens s'en aller à la rencontre du mari, accompagnent l'épousée dans le logis nuptial ; là, rangées à ses côtés, elles lui chantent un épithalame dont le chant et les paroles font également partie de la tradition populaire du pays. Elles ne lui montrent pas le mariage sous des couleurs sombres, comme en France, où la *Chanson de la Mariée* la plus répandue de nos provinces dit à la femme que l'avenir est plein de menaces, que la liberté est perdue à jamais pour elle, et qu'elle est désormais liée.

Avec un lien d'or
Qui ne se délie qu'à la mort

Tout au contraire, les femmes arabes prodiguent les compliments à cette mariée toujours invisibles, lui disent qu'elle est belle comme les fleurs, admirent « ses yeux noirs aux minces sourcils », sa taille « souple comme le roseau », ses cheveux « aux lourdes tresses semblables au plumage d'une autruche ». Leur mélodie, chantée très librement et sans mesure, n'est pas sans charme, avec son indécision du ton mineur à son relatif majeur. La voici :



[98]

Enfin, le marié est introduit à son tour, au son des mêmes instruments et de la même marche nuptiale ; conduit auprès de la fiancée, il lui est permis de soulever le voile cachant des traits qui lui sont inconnus. Qu'il soit ou non ravi, cela n'est pas notre affaire.

La journée se termine par des danses et des chants : telle est la coutume des noces arabes. Et si les acteurs du théâtre de l'Exposition ne vous inspirent pas, à l'égard de son exactitude, une assez absolue confiance, allez au Louvre, et dans la salle des États, dirigez-vous tout droit vers la *Noce juive au Maroc* d'Eugène Delacroix. Un qui savait voir, celui-là. Là, dans des costumes qui nous sont aujourd'hui très familiers, vous verrez des Arabes accroupis le long des murs ; des musiciens, au fond du tableau, jouant le *rebab*, la *kouitra*, et ce petit tambourin, ressemblant par sa forme à un tamis, tel que nous en avons vu entre les mains des Aïssaouas. Devant eux, une femme se livre à des effets plastiques qui ne m'ont pas l'air de s'éloigner considérablement de ceux de la danse du ventre. C'est la dernière journée de la noce, l'heure des danses et des chants. L'architecture, le mobilier, la coloration de l'ensemble, tout est merveilleusement reproduit. Avec l'art en plus, c'est la vie arabe dans ce qu'elle a de plus intime, telle que nos visiteurs de l'Exposition nous l'ont montrée en raccourci, mais fidèlement. – Il ne manque qu'une chose à ce tableau : c'est de donner l'illusion de la musique ; mais, quelque suggestif qu'il puisse être, il n'était pourtant pas capable, à l'époque où il fut pour la première fois exposé, de faire concevoir à des auditeurs qui ne connaissaient que des opéras de Rossini et des opéras-comiques d'Auber la manière d'être des chants appropriés à ce *rebab* muet, des rythmes particuliers à ce tambourin immobile. Mais quelles ne sont pas les conquêtes, inappréciables, du Progrès ?... Ami lecteur, si vous êtes doué de quelque imagination, retournez maintenant devant le Delacroix du Louvre, et, en contemplant les mouvements ondulants de l'almée, chantez, ou faites chanter dans votre esprit, quelques-uns des airs notés dans ce chapitre. Cette fois, l'illusion sera complète : il ne manquera plus absolument rien.

[99]

XII. — LES NÈGRES

10 septembre

Étudier la musique des nègres, voilà une idée qui paraîtra bizarre, et peut être superflue, à plus d'un lecteur. Quelques-uns se demanderont sans doute si les agrégations de sons, essentiellement primitives, qui constituent la seule forme d'art des Canaques, Pahouins, Sénégalais, etc., sont dingues, en vérité, de porter le noble nom de Musique, et si, d'autre part, elles méritent de retenir sérieusement notre attention. Il est bien vrai que ceux qui s'attendraient à nous voir rendre compte de symphonies canaques, de drames musicaux pahouins, même de simples opéras-comiques sénégalais, seraient déçus ; mais, outre que, même au point de vue technique et théorique, la musique des nègres n'est pas aussi complètement dépourvue d'intérêt qu'on le suppose d'ordinaire, il est entendu que ces articles ont pour objet principal d'expliquer et de fixer des formes musicales différentes de celles qui nous sont propres, et particulièrement celles qui peuvent le mieux donner l'idée des formes primitives. À ce point de vue, les nègres de l'Afrique et de l'Océanie nous apporteront des éléments absolument conformes à notre programme.

Enfin, si l'on objecte que le public n'a guère entendu les nègres de l'Exposition exécuter de la musique, je répondrai que j'ai été chercher directement chez eux la plus grande partie des renseignements qui vont suivre, et que j'ai pu approfondir ainsi plus d'un point intéressant, beaucoup mieux que je n'eusse pu le faire par de simples auditions données pour le public.

La vérité est que, si, dans la jouissance musicale, on considère surtout la sensation produite par le son, les nègres doivent être reconnus pour passionnés pour la musique. Naturellement indolents, paresseux avec délices, ils trouvent dans le chant la distraction la plus efficace à l'inaction qui leur est chère ; mais ce chant est le plus simple qui se puisse imaginer : la moindre formule de quelques notes, répétées pendant des heures entières, suffit très bien à [100] leur bonheur. Souvent, aux heures où le public n'était pas admis dans leurs villages de l'Esplanade, j'ai pu entendre quelques-uns chanter à mi-voix de ces formulettes, s'arrêtant d'ailleurs aussitôt qu'ils se sentaient écoutés. Un matin où j'étais entré d'assez bonne heure à l'Exposition, je remarquai au passage un nègre accroupi sur une natte et tirant d'un instrument du genre de la guitare deux notes, toujours les mêmes. Sa physionomie exprimait un état d'extase béate, de parfaite félicité. Repassant par le même endroit deux heures plus tard, je retrouvai mon nègre dans la même posture, avec le même air béat, et tirant de la même guitare les deux mêmes notes. Ces deux notes avaient à le tenir tout le temps dans cet état d'immobilité contemplative.

Mais, de tous les instruments, celui qui, incontestablement, a les préférences de tous les nègres, c'est le tambour. Au reste, tout bien considéré, le tambour n'est-il pas l'instrument de musique par excellence, *l'Instrument ?*... N'est-ce pas lui qui jouit de la faveur la plus générale chez tous les peuples de la terre ? Ne protestez pas, Français que vous êtes : ne vous souvenez-vous pas du *tolle* formidable qui s'éleva lorsqu'un ministre de la guerre, pour des raisons très

valables au point de vue militaire, voulut supprimer les tambours de l'armée ? Il fallut les rétablir presque aussitôt, et les « traditions nationales » ne manquèrent pas d'être invoquées à ce propos. Pour l'instinct populaire, le rythme est plus de la moitié de la musique ; aussi avons-nous vu les variétés du tambour tenir une place prépondérante dans les groupes d'instruments de tous les peuples de demi-culture qu'il nous a été donné d'observer jusqu'ici. Les nègres en possèdent de toutes formes et de toutes dimensions, depuis de petits tambours étroits et allongés, de forme presque conique, tendus à l'aide de ficelles grossières, tenus sous un bras et frappés par l'autre main, jusqu'à des instruments hauts de près de deux mètres, dont la caisse est, sans aucun doute, creusée dans le tronc d'un arbre, et qui, malgré tout, font moins de bruit qu'ils ne sont gros. Le musée du Conservatoire en possède un de ce genre, que, faute de place, l'on a relégué à la porte de la salle ; et, bien souvent il m'est arrivé de frapper au passage avec ma canne sur la peau tendue au sommet de ce monument, très intrigué de connaître la vraie manière de s'en servir. Les Pahouins m'ont révélé ce mystère : ils jouent de ce tambour-Eiffel en le tenant entre les jambes, presque horizontalement, et, tout en frappant la peau avec les mains, ils le font tourner, courent et gambadent avec une flexibilité de singes, sans paraître embarrassés de cet appendice cependant peu ordinaire et encombrant.

Presque toutes les danses des nègres sont accompagnées exclusivement [101] par quelqu'un de ces instruments, sur un rythme généralement isochrone. Nous en avons déjà vu faire à peu près de même chez les Arabes, les Espagnols, etc. Même chose encore pour les Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord, acteurs de l'amusante clownerie de Buffalo-Bill. Un des numéros du programme de ce spectacle se compose de danses des Sioux, Apaches, et autres héros renouvelés de Fenimore Cooper : danses guerrières, que l'on pourrait rapprocher encore des danses de l'épée arabes et des traditions analogues dont il a été question dans le chapitre précédent. Là encore, les pas des danseurs étaient seulement rythmés par des tambourins, battus, dans un mouvement modéré, par notes égales : les cris qui s'y mêlaient par moments, n'étant soumis à aucune cadence, avaient pour seul but d'exciter les danseurs, et nul instrument mélodique ne venait se mêler à ces cris et à ces tambours.

Cependant, malgré cette importance capitale, le tambour n'est pas encore, pour les nègres, l'instrument unique. Et c'est dans l'emploi des autres espèces d'instruments, ou, mieux encore, de la voix, que nous trouverons les particularités les plus intéressantes, celles qui distinguent le plus profondément la nature musicale des différents peuples que nous avons à considérer. Quittons donc les vues générales, et examinons successivement les échantillons de nos principales colonies auprès desquelles il nous a été possible de nous renseigner.

* * *

L'on pourrait, je le crois, faire d'intéressantes observations chez les nègres du Sénégal. Habitant près des côtes de l'Océan, en relation constante depuis plusieurs siècles avec les Européens, ils se sont dégrossis à leur contact, sans rien perdre d'ailleurs, ce semble, de leurs traits caractéristiques, et sont moins loin de la civilisation que la plupart des peuples leurs

voisins. Est-ce à cette civilisation commençante qu'ils ont emprunté cette timidité, cette fausse honte qui empêche les gens d'une culture incomplète de se montrer à découvert devant ceux qui leur apparaissent comme supérieurs ? Ce sentiment est très commun chez nos paysans de France : le citadin qui prétendait avoir reçu leurs confidences, lu dans le fond de leurs cœurs, se vanterait, on peut l'affirmer ; sans même rechercher des choses si intimes, je sais fort bien, par moi-même, la difficulté qu'il y a à tirer d'eux des renseignements sur leurs traditions, leurs coutumes, leurs chansons, car leur première pensée, lorsqu'on les questionne sur ces sujets, est que cela ne vaut pas la peine de retenir l'attention de gens instruits, et que l'on se moque d'eux. J'ai [102] retrouvé cela chez les Sénégalais, et, malgré la bonne volonté des employés auxquels incombe la direction de leur village, je n'ai pu tirer d'eux rien d'absolument précis.

Il est vrai que les Sénégalais ne sont pas seulement timides, ils sont encore têtus... comme des nègres. Je m'en suis bien aperçu, le premier jour où j'ai voulu les interroger : il se trouvait précisément que je tombais au milieu d'une grande brouille entre l'administration et les indigènes, ceux-ci s'étant refusés avec la dernière énergie, seuls de tous les habitants de l'Esplanade des Invalides, et sans aucune raison, à figurer sur le passage du chah de Perse ! Grave affaire, on en conviendra, et qui devait faire reléguer naturellement au dernier plan toute préoccupation musicale. Plus tard, je pus faire mon enquête avec moins de difficultés ; mais je me heurtai cette fois à la fausse honte dont je parlais tout à l'heure : de paroles vagues et inutiles, l'on m'en donna tant que j'en voulus, mais de documents sérieux, point. Une fois, je me crus sur une bonne piste et pensai que j'allais obtenir quelque chose : l'on m'avait mis en relation avec un petit nègre très intelligent qui, tout d'abord, avait consenti à me faire entendre quelques-uns des instruments exposés par son pays. Sur ma demande, il voulut bien me chanter une chanson : c'était un chant épique, rappelant la mémoire d'un héros d'autrefois (car là, chez tous les peuples du monde, la forme primordiale et, pour ainsi dire, nécessaire de toute poésie lyrique) ; mais, après qu'il eut dit quelques couplets, comme je me mettais en devoir de noter la mélodie (très simple, celle-ci, autant qu'il m'en souviene, faite seulement de quelques notes se répétant périodiquement sur un rythme assez marqué) il se troubla, s'arrêta, prétextant un manque de mémoire, et partit, me laissant en possession de trois *la* et un *sol* qui sont le seul échantillon, insuffisant sans aucun doute, que je puisse donner des chants épiques du Sénégal ! Dire que c'est peut-être par le fait d'une timidité analogue que nous serons privés à tout jamais de connaître les mélodies sur lesquelles se chantaient les *laisses* de la *Chanson de Roland* ou le roman de *Tristan et Yseult* !

L'instrument le plus en faveur parmi les nègres du Sénégal est une variété du xylophone désignée sous le nom de *balafon*. C'est une série de touches en bois dur, accordées diatoniquement et formant une étendue de près de deux octaves : ces touches s'appuient sur des espèces de Calebasses évidées qui servent de caisses de résonance. Elles sont frappées par deux baguettes garnies de tampons, qui, tombant avec force, leur font rendre un son net, très sec, non sans une certaine vibration qui rappelle un peu celle de la guitare, la [103] sonorité générale étant d'ailleurs beaucoup moins discrète. Lorsque le roi nègre Dina-Salifou vint à Paris, il avait, parmi les gens de sa suite, deux virtuoses de cet instrument, choisis, sans doute, entre

les plus habiles ; ces musiciens se firent entendre plusieurs fois dans le village sénégalais de l'Esplanade. Ils ne manquaient pas de dextérité, mais leur musique ne m'a paru avoir qu'un intérêt secondaire, presque exclusivement rythmique : ici, sans doute, le rythme ne va pas sans un certain sentiment de l'intonation, même de l'harmonie, ce qui constitue un progrès certain sur les pratiques purement rythmiques des peuples pour lesquels le tambour est toute la musique ; mais la richesse relative de sons musicaux propre à ces instruments ne ressort guère dans la façon dont s'en servent les musiciens sénégalais : pour eux, l'élément « percussion » est et demeure le principal, l'élément « mélodie » restant au second plan. Les thèmes sont vagues et sans fixité : pour mieux dire, il n'y a pas de thèmes, mais simplement des dessins rythmiques sur lesquels les musiciens font entendre à leur gré (en improvisant) des notes ayant un caractère plus ou moins mélodique : j'ai pu noter quelques-uns de ces rythmes, parmi lesquels un *six-huit* d'un mouvement très modéré se montre assez fréquemment, mais il m'a été impossible de jamais saisir une ligne mélodique entière, tant cette ligne a peu de consistance.

Les deux musiciens du roi nègre jouaient ensemble. Comme ils n'allaient pas à l'unisson, il s'ensuit que leur musique était harmonique. Il serait peut-être curieux d'en étudier les caractères ; mais de ce qui a été dit des formes mélodiques il résulte évidemment que l'intérêt harmonique d'une telle musique est médiocre : des harmonies improvisées par des nègres ne sauraient présenter de bien grands caractères de richesse, ou de douceur, ou de hardiesse ; ce sont des combinaisons dues au hasard et à une entente instinctive des deux musiciens entre eux : avec un petit nombre de notes et des sonorités aussi dénuées de résonance, des discordances harmoniques ne sauraient être très choquantes ; mais lors même que les consonances se produiraient plus souvent, cela ne nous suffirait pas pour tirer des conséquences au point de vue des principes par lesquels les musiciens sénégalais ont été guidés sans le savoir. Même à ce point de vue, d'autres nègres nous fourniront des renseignements plus intéressants.

* * *

Parlez-moi des Pahouins du Congo ! En voilà qui ne se font pas prier pour livrer aux visiteurs les secrets de leur musique, aussi bien que ceux de la plupart des manifestations de leur vie intime. [104]

Oh ! Les bons nègres, toujours de bonne humeur, toujours en mouvement ! Je ne les ai jamais vus autrement qu'en train de manger, se battre (pour rire), travailler (et avec quel zèle !) à de gros travaux de construction, dormir, chanter, jouer du tambour et danser la bamboula ! N'ayant pas trouvé dans l'administration (française) de leur village le bon accueil auquel j'avais été habitué jusqu'alors, un jour, las de me heurter sans cesse à une mauvaise volonté manifeste, je résolus cette fois de faire mes affaires moi-même ; mais de quelle langue me servir pour me faire comprendre ? Je jugeai que nulle autre ne serait plus intelligible que la musique, et je présentai au milieu des Pahouins en chantant le commencement d'un air que je leur avais entendu dire un des soirs précédents. Aussitôt ce fut autour de moi tout un remue-ménage de

nègres qui, sans paraître étonnés autrement d'entendre dans une bouche française une mélodie pahouine, manifestèrent une bruyante sympathie, et me firent comprendre que j'étais un frère. Chacun y alla de sa petite chanson : je ne jurerais même pas que, dans leur empressement à m'être agréables, ils ne se soient pas mis parfois à deux ou trois pour entonner chacun un air différent. Il fallut écrire leurs noms à tous (Bon-ga, Djou-ké, Ma-touto, et Ma-moïko, et Mô-bongo, et Ma-tambi, etc.), et je dus serrer toutes les mains. Parmi les chants qu'ils me dictèrent, je ne crois pas pouvoir mieux faire que de choisir un chant de funérailles, destiné à être chanté et dansé, la nuit, à la lueur des flambeaux devant le mort. J'en ai saisi au passage quelques paroles, qui m'ont paru être de simples onomatopées, et que je joins à la musique.

Modéré

O ié-té - é, o ié-té - é, ban-go-ï-ba - ïa.

O ié-té - é

o ié-te - é

o ié-te - é, o ié-te - é, ban-go-ï-ba - ïa

Dans les fêtes de nuit dont j'ai eu précédemment l'occasion de parler, les Pahouins défilent en exécutant un simulacre de combat très caractéristique : armés de pieux et de longues flèches, quelques-uns portant de vieux mousquets comme on en avait dans l'armée [105] française au temps d'Henri IV, ils forment une espèce de danse guerrière, qui manque de grâce, il faut en convenir : par leurs pas lourds, leurs gestes anguleux et tout d'une pièce, ils ne rappellent que médiocrement les guerriers d'Homère, auxquels leurs longues et bruyantes provocations pourraient faire penser ; mais ils remplacent les discours verbeux des héros grecs par un chant dialogué, combiné de façon que les deux partis se répondent. Ce chant est plutôt une formule mélodique, qui se répète aussi longtemps qu'il plaît aux guerriers chanteurs ; la voici, telle que je l'ai notée au défilé et contrôlé au village :

Marqué

1^{er} E oua oua.

2^e Oua, oua.

Et ainsi de suite indéfiniment.

J'ai vu les mêmes Pahouins naviguer sur la Seine dans de longues et étroites pirogues, cadencant les mouvements de leurs longues rames par le moyen d'un chant dialogué qui, autant qu'il m'en souvienne, était à peu près semblable à celui qui précède : ils en marquaient beaucoup les temps forts, ceux-ci correspondant à un brusque mouvement du corps pendant lequel ils plongeaient vivement et avec ensemble les rames dans l'eau. Certes, au point de vue musical, ces petites formules n'ont pas beaucoup d'intérêt ; il me paraît néanmoins intéressant de les signaler au passage, comme des exemples de l'emploi de la musique dans le domaine pratique tel que l'ont partout compris les peuples antérieurement à toute civilisation. Il serait curieux de rapprocher ces exemples de ceux du même genre que Villoteau donne en grand nombre dans son étude sur la musique des Égyptiens, étude faite lors de la campagne de Bonaparte en Égypte, et qui demeure un des modèles du genre.

Les Pahouins ont d'ailleurs une beaucoup plus grande variété de chant qu'on le pourrait croire. Un soir, à la suite d'une fête, comme tout leur village retentissait de chants et de danses, j'ai pu, au milieu des cris et du bruit des tambours, noter une mélodie plus lente, qui n'était rien moins qu'une sérénade pahouine. Cette sérénade était donnée par un bon nègre qui, tourné vers le public massé à l'entrée, mais paraissant s'adresser bien plutôt à la partie féminine de son auditoire, chantait, avec un air tendre (l'air tendre du Pahouin) et de ses gros yeux blancs qu'il s'efforçait de rendre les plus expressifs du monde, improvisant des paroles dont personne ne comprenait le [106] sens, mais dont l'accent, devenant de plus en plus pressant, rendait l'interpellation assez facile à saisir, et où revenait fréquemment le mot français (approximativement) : *Mamouaselle*. Une auditrice, que ne parût pas apprécier ce Pahouin à sa juste valeur, émit l'opinion qu'il avait l'air de chanter les litanies ; en effet son chant, sans rythme, n'était pas sans rapports avec certains plains-chants de l'église catholique ; les paroles étaient prononcées, sans mesure, sur une même note au commencement de chaque strophe (les *ré* croches par lesquels commence la notation ci-dessous : ces *ré* se répétaient en conséquence autant de fois que chaque vers improvisé renfermait de syllabes) ; sur la dernière syllabe était chanté le dessin vocal, formant *terminaison*, qui donne à la mélodie tout son caractère mélodique. Ce chant, dit dans la nuit, par une voix sans vibration et d'un timbre monotone, n'était pas sans quelque mélancolie ; à la longue, il prenait une certaine précision tonale qui, à l'aspect de la notation, semble pourtant lui manquer : bien que la dernière cadence se fasse sur un *la*, il donnait, dans son ensemble, l'impression très nette d'un premier ton grégorien (*ré* avec *si* naturel.)

Voici ce chant d'amour d'un naturel des Tropiques :



Mais j'ai à montrer quelque chose de plus intéressant que tout cela : un détail de forme musicale dont l'importance est considérable au point de vue de l'histoire générale de la musique, et que je considère comme une vraie découverte. Parmi les chants que les nègres du Congo faisaient entendre avec abondance et sans compter, j'avais plusieurs fois remarqué des agrégations de voix simultanées, procédant par intervalles différents, et tout d'abord je n'y avais pas pris garde, étant très habitué à entendre les Français chanter une même chanson dans des tons différents, chaque chanteur choisissant le ton qui lui agréait le mieux. Cependant, à l'insistance avec laquelle revenaient certaines formules, je vis bien que cela n'était pas l'effet d'un pur hasard, et que ces agrégations de notes simultanées provenaient fort bien d'une entente préalable. Souvent il ne s'agissait que de quelques notes formant une réponse en chœur à une mélodie chantée en solo :



[107]

Mais d'autres fois la formule harmonique prenait un plus grand développement, comme dans l'exemple suivant, que j'ai entendu chanter plus de vingt fois dans la même soirée, et dont je crois pouvoir garantir l'exactitude absolue :



Je retrouve encore dans mes notes d'autres formules analogues plus ou moins complètes. Il en ressort les conclusions suivantes : que l'harmonie, dont l'usage fut totalement inconnu à l'art de l'antiquité grecque et romaine, art si riche cependant, si complexe à d'autres points de vue, l'harmonie, qui naquit et se développa si péniblement au moyen âge, que nous aimons à considérer comme une conquête du génie moderne, existe à l'état populaire chez les nègres d'Afrique vivant encore presque à l'état sauvage ! Certes, les exemples ci-dessous nous montrent cette harmonie sous un aspect bien rudimentaire, mais parfaitement conforme aux lois naturelles, plus conformes que ne l'étaient les premiers essais de diaphonie tentés il y a à peine dix siècles ; les intervalles de tierce, quarte et quinte y sont employés logiquement et dans un sentiment très tonal : seule, la note sensible y apparaît sous sa forme dure, que l'harmonie moderne occidentale a corrigée ; mais cette forme est celle sous laquelle elle s'est

montrée durant toute l'antiquité et le moyen âge, et qu'elle conserve de nos jours dans beaucoup de nos mélodies populaires ; et peut-être cela est-il effectivement plus conforme à la nature. Notons bien que ces harmonies sont vocales, et ont par là une valeur constitutive beaucoup plus grande que s'il s'agissait d'accompagnements instrumentaux, ces derniers pouvant être dus parfois aux hasards d'une exécution plus ou moins mécanique. Enfin je ne pense pas que l'on puisse attribuer ces pratiques harmoniques à une influence européenne : les formes musicales ci-dessus n'ont certes rien qui rappelle les nôtres, et, dans les relations qu'ont eues les Européens avec les peuples dont il s'agit ici, j'imagine que la préoccupation d'introduire chez eux l'usage des harmonies vocales a été, de tout temps, la dernière de toutes les leurs.

Au reste, une telle objection disparaîtrait forcément si nous retrouvions des pratiques analogues chez des peuples d'origine semblable : il apparaîtrait alors avec évidence que, loin d'être d'importation, elles existent dans le fond même de leur nature. Nous avons fait déjà, à propos des nègres du Sénégal, des observations qui [108] pouvaient rendre moins étonnants les faits énoncés en dernier lieu ; continuons nos pérégrinations, et cherchons encore ailleurs.

* * *

Il nous reste en effet à visiter un dernier village nègre, celui des Canaques de la Nouvelle-Calédonie. Celui-ci a une physionomie bien tranchée et sensiblement différente de celle des villages d'Afrique : au seul aspect de ses cahutes pointues et couvertes de chaume, de ses sculptures grossièrement taillées dans le bois et enluminées, rappelant parfois la forme de certains ornements égyptiens, ou encore les détails de certains chapiteaux romans (car, à toute époque et sous toutes les latitudes, les arts ont commencé par des manifestations presque identiques), l'on se voit transporté sous une zone absolument différente.

Les habitants ne diffèrent pas moins des autres nègres, non seulement par la couleur, qui, chez eux, est moins foncée, mais par mille détails de physionomie, d'attitudes, de caractère : ils n'ont pas l'esprit capricieux de ces grands Sénégalais, paresseux et entêtés, aimant à parader, intelligents d'ailleurs et pleins de ressources à l'occasion ; ils ne sont pas davantage les bons enfants, le cœur sur la main, tumultueux et tapageurs, que nous avons reconnus chez les Pahouins du Congo. Les Canaques de l'Exposition sont au contraire des messieurs très comme il faut, calmes, corrects et d'une tenue excellente. J'en sais un, notamment, qui, avec ses petits favoris soigneusement entretenus, sa calotte de jockey (Dieu me pardonne, je crois l'avoir surpris un jour le monocle à l'œil !) a un petit chic anglais des plus réjouissants. Pleins de prévenance lorsqu'on sait leur témoigner la considération désirable, non dénués de quelque susceptibilité, ils se montrent très ombrageux et témoignent d'une susceptibilité extrême si par hasard quelqu'un vient à leur manquer : ce qui est arrivé au commencement de l'Exposition, les badauds de Paris, ce peuple que Rabelais qualifiait déjà, en des termes d'une technique musicale fort correcte, de « fol par nature, par bécarre et par bémol », s'étant amusés tout d'abord à leur dire en face toutes les âneries et les grossièretés que leur dictait leur esprit

inventif, sans imaginer que des Canaques pussent comprendre le français et ne pas perdre un mot de leurs stupidités.

Quant à moi, étant venu dans des intonations conciliantes, je reçus le meilleur accueil. Le chef de la colonie m'introduisit dans la cahute d'honneur : une maison circulaire couverte d'un toit pointu, toute en hauteur, presque entièrement obscure à l'intérieur, le jour [109] n'y pénétrant que par une porte basse (il paraît que, malgré les apparences, les bienfaits du confort européen n'ont pas encore pénétré en Nouvelle-Calédonie) ; puis il manda deux Canaques, choisis avec soin parmi ceux de ses compagnons les mieux doués pour la musique, et ceux-ci se mirent sans tarder en devoir de me faire connaître les chants de leur lointaine patrie. Comme ils n'avaient pas de tambour et que cet instrument leur était indispensable pour l'accompagnement du chant, l'un d'eux le remplaça par une boîte à cigares vide sur laquelle il frappait avec ses doigts. L'aspect de ce concert canaque à Paris n'était pas sans une certaine originalité, que j'ai appréciée d'autant mieux que j'en étais le spectateur unique et privilégié. Assis sur le bord d'un lit de camp, un des chanteurs, véritable colosse haut de plus de deux mètres, la tête coiffée d'un béret rouge avec la tour Eiffel dessus, tenant sur ses genoux la boîte à cigares sur laquelle il frappait un rythme monotone, toujours le même distinct du chant, chantait la partie principale, immobile, fixant les yeux en avant avec un air d'extase, avec des inflexions de voix plaintives, pleurardes, du plus étrange caractère. Près de lui, dans l'ombre, un autre Canaque moins grand, surmonté d'une haute et épaisse chevelure noire qui lui garnissait la tête comme un bonnet à poil, se tenait debout et chantait la seconde partie, *car il faut être deux pour chanter les chansons canaques*, me dit le chef de son propre mouvement et avant que je l'aie eu interrogé sur ce point important. Pour ce dernier, il se tint auprès de moi pendant toute la séance, avec la courtoisie d'un maître de maison du meilleur monde, prêt à répondre à toutes les demandes de renseignements que je pourrais lui adresser.

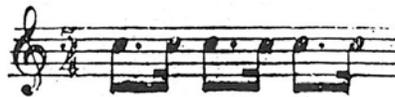
Et voici ce qu'ils me chantèrent. L'une et l'autre des chansons dont je leur dois communication ont pour sujet les exploits des anciens guerriers de la Calédonie : elles rentrent donc dans le genre universellement cultivé de la chanson épique. J'aurais voulu en noter quelques paroles et en résumer le sens général, mais c'eût été abuser de la patience de mes hôtes ; je me borne donc à en donner la musique, que je pus noter sans peine, vu le grand nombre de couplets qui se succédaient, toujours semblables.



[110]



Au-dessous de cette mélodie harmonique, chantée lentement mais dans une mesure très régulière, la percussion faisait entendre un rythme plus animé, qui peut être représenté par la mesure à trois-quatre suivante correspondant aux deux-quatre du chant :



J'insiste sur le caractère plaintif que donnait l'interprétation. Toujours la première note de la période était très marquée, presque comme un sanglot. Le croisement des voix sur la cadence finale contribuait à accuser l'impression de monotonie. Notons encore que les groupes de doubles croches (mesures 2, 3, 6 et 7) étaient plutôt psalmodiés qu'exactement rythmés, bien que les temps forts retombassent exactement à leur place.

Voici un autre chant également à deux voix, d'un mouvement plus animé sans être plus gai que le premier : le refrain *Eiei, eiei*, (sur les notes deux fois répétées : *si sol*, la première note très marquée) lui donne surtout le caractère plaintif déjà constaté :

ASSEZ VIF

Ainsi donc, les observations faites auprès des Canaques, en révélant l'existence de l'harmonie chez les peuples océaniques, viennent corroborer, et d'une façon décisive, ce me

semble, celles que nous avons faites précédemment sur les nègres africains. Ces harmonies sont tout ce qu'il y a de plus simple ; elles roulent sur un très petit [111] nombre de notes ; dans certains cas, comme dans le dernier exemple, des croisements continuels de voix (la deuxième partie venant prendre la place de la première quand celle-ci descend) enlève au chant beaucoup de son relief naturel et de sa précision ; mais il n'importe : ce qui nous intéresse seulement, c'est de savoir que cette harmonie existe, et cela à l'état vocal, et qu'elle a probablement existé de tout temps chez ces races lointaines, alors que, nous autres Occidentaux, nous en étions exclusivement réduits à la pratique du chant homophone. Nous allons en retrouver un dernier exemple.

* * *

La colonie française de Taïti n'a pas, comme les précédentes, installé un village à l'Esplanade des Invalides. Elle a seulement fait son exposition au Palais des Colonies et envoyé en France une délégation assez nombreuse, où figuraient plusieurs notables personnages du pays, tant femmes que hommes. Quelques-uns, plus ou moins experts en l'art du chant, ont pu faire entendre leur musique ; mais, sauf un jour où, dans une fête, ils ont chanté sur le passage du Président de la République, ils n'ont jamais donné d'auditions publiques. J'ai pu, cependant, grâce à l'obligeance et à l'amabilité de l'un des organisateurs de leur expédition, M. le pasteur Puaux, les entendre d'abord dans une réunion toute privée, puis, ayant pris avec eux un rendez-vous particulier, obtenir quelques renseignements sur leurs coutumes musicales, entendre de nouveau leurs morceaux caractéristiques, et prendre, des notations sous leur dictée.

De cette enquête faite auprès des naturels de Taïti, il m'a paru résulter que, si l'on se place au point de vue exclusivement populaire et original, la musique n'est pas aussi répandue dans leur contrée que dans plusieurs de celles où il m'a été permis jusqu'ici de faire des recherches. La danse y est en honneur comme partout ; mais, au point de vue musical, elle ne présente aucun intérêt particulier, les cas étant réglés exclusivement par les instruments rythmiques, tambour et ses variétés. Quant au chant, les seuls exemples que j'en aie pu recueillir sont modernes (relativement) et non parfaitement purs ; ils ont subi évidemment une influence européenne : ce sont, pour la plupart, des chants de psaumes protestants. Les indigènes en composent encore aujourd'hui : car Taïti a ses compositeurs nationaux, son mouvement musical ! Même un de ces compositeurs a voulu révéler aux Parisiens les tendances de ce mouvement artistique essentiellement contemporain en composant un [112] chant triomphal où la République française et le roi Pomaré sont confondus dans un même élan d'amour, chant qui fut exécuté pour la première fois en présence de M. Carnot. Et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que ce compositeur au teint d'olive et de chocolat est une femme, ni plus ni moins que M^{lle} Augusta Holmès.

Je pourrais, au moins à titre de curiosité, donner cette ode triomphale taïtienne ; mais, outre que ce morceau est trop développé pour le cadre restreint de ces études, je n'ai pas pu l'avoir d'une façon absolument complète. Voici, en effet, comment il est construit : des voix de

femmes, assez graves, fortes et cuivrées (à elles incombe la partie principale), entonnent un chant auquel répondent presque aussitôt les autres voix réunies, formant des accords peu variés, la basse évoluant presque exclusivement de la tonique à la dominante, ce qui, vu l'absence presque absolue de note sensible dans toute cette musique, réduit l'harmonie à l'usage de l'accord parfait et de celui de quarte et sixte. Ces parties harmoniques procèdent assez librement, si l'on en juge par certains frottements qui, très probablement, sont fait d'une part d'improvisation bien plutôt que celui d'une intention préalable du compositeur. Ce procédé du chant entonné par la partie principale et auquel répondent les autres voix est constant dans la musique taïtienne que j'ai pu entendre : il se reproduit trois fois, sur trois phrases différentes dans cet unique morceau. Mais au-dessus des femmes qui font la mélodie, celles-ci chantant tout le temps dans le médium, en voix de poitrine, il y a une partie plus aiguë qui vient s'adjoindre aux autres dans les accords, le chant restant toujours dans les régions intermédiaires. L'effet de ces voix aiguës venant se superposer à tout cet édifice harmonique doit être curieux : peut-être plus criard que véritablement musical ; mais je n'ai pas pu en juger, car cette partie de soprano faisait complètement défaut, aucune des dames de la délégation n'ayant la voix suffisamment haute pour la remplir. Voilà pourquoi je n'ai pas pu me procurer dans toute son intégrité l'ensemble de ce choral taïtien.

Mais un exemple moins compliqué, et surtout plus ancien, sera tout aussi intéressant pour nous, sinon davantage. Je choisirai donc un psaume protestant à trois voix, qui donnera une idée au moins aussi avantageuse de cette musique océanienne. Malgré la nature des paroles, il faut bien se garder de la prendre dans un mouvement lent : tel qu'il m'a été chanté, avec ses notes répétées et syllabiques, il ressemblait plutôt à un air de danse, une *habanera* par exemple. Remarquez qu'à chaque cadence le caractère harmonique disparaît sur la dernière note : au lieu d'un accord, toutes les voix se réunissent [113] sur une même note, la tonique, longtemps tenue et prolongée. Cet usage est général.

Voici ce psaume, avec ses paroles taïtiennes notées sous la partie de chant :

SOPRANI

TÉNORS

BASSES

Fa o-to i-te pu - e te - ie - te - e - ne

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano, Tenor, and Bass. The Soprano part is in the treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Tenor and Bass parts are in the bass clef. The lyrics are 'Fa o-to i-te pu - e te - ie - te - e - ne'.

- mi, Fa a-ti-a i tereva - e e no i - e - tou.

Detailed description: This system continues the vocal parts. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The lyrics are '- mi, Fa a-ti-a i tereva - e e no i - e - tou.'

Maou é i-te o - e, E - i - a ha e fa - ti -

Detailed description: This system continues the vocal parts. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The lyrics are 'Maou é i-te o - e, E - i - a ha e fa - ti -'.

e A tiatu - ri an - na e e i - te mana - ho - po.

Detailed description: This system continues the vocal parts. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The lyrics are 'e A tiatu - ri an - na e e i - te mana - ho - po.'

[114]

Qu'une certaine influence européenne ait passé par là, il se peut ; pourtant la seule lecture de cette musique suffit, il me semble, à nous certifier que cette influence n'est pas la seule, ni même la principale, qu'un caractère très particulier y réside, et que l'Océanie y a sa part bien plus que l'Europe. Pour qu'elle ait pu conserver un caractère aussi prononcé, il faut bien qu'antérieurement à la venue des Européens, l'île de Taïti ait déjà possédé une musique vocale par là une nouvelle preuve de l'existence de l'harmonie chez des peuples dont les relations avec les Européens ne remontent guère plus haut qu'un siècle ; et si, comme il est probable, ces pratiques musicales se rattachent à des très anciennes traditions, l'Océanie, comme l'Afrique, aurait connu cette harmonie à une époque où l'Europe n'avait qu'une musique exclusivement monodique ou homophone, et luttait pendant des siècles pour dégager des premiers essais pénibles et infructueux cet art qu'elle est enfin si complètement parvenue à maîtriser.

Et, élargissant la question, nous dirons encore que l'harmonie, loin d'être, comme d'aucuns le croient, le produit exclusif d'un travail complexe du cerveau, est, au contraire, chose naturelle à l'homme, même sauvage, même primitif, et que ses droits dans la cité de l'Art sont égaux à ceux de la mélodie.

[115]

XIII. — UN DERNIER COUP D'ŒIL

2 novembre

Donc, tout l'univers musical a défilé devant nous. Les peuples des deux mondes sont venus nous jouer du violon, de la guitare et du tambour. Ainsi que Don César de Bazan, nous avons vu

Des femmes jaunes, bleues
Noires, vertes, ... des lieux du ciel bénis,
Alger, la ville heureuse, et l'aimable Tunis.

Nous avons contemplé leurs danses ; nous avons écouté leurs chants : naturellement, nous avons été ébahis. Le chah de Perse, ce souverain selon Montesquieu, s'étonnait naguère de voir tant de gens empressés à le regarder à des heures où des travailleurs ont coutume de s'occuper de choses plus sérieuses, et il voyait une marque du naturel curieux des Français, toujours prêts à tomber en arrêt dès qu'on signale le passage d'hommes venant de contrées éloignées, habillés de vêtements différents et ayant la peau d'une autre couleur. Le chah de Perse avait bien observé. Il est de fait que, dans l'Exposition qui va s'achever, l'attention a été sollicitée principalement, je dirais presque exclusivement, par le côté extérieur, imprévu, pittoresque des choses, en musique aussi bien que dans tout le reste. Il n'était pas sans intérêt de fixer les souvenirs confus que ces spectacles brillants, mais superficiels, ont pu laisser dans l'esprit de la plupart des visiteurs.

Mais serais-je, cependant, étendu aussi longuement que je l'ai fait si je n'avais trouvé à considérer que ce côté brillant, amusant, mais dénué de tout caractère sérieux ? Non certes, un simple coup d'œil aurait suffi. Mais plus d'une fois il s'est présenté des sujets vraiment dignes d'attention : non seulement ils nous sont apparus sous un aspect extérieur propre à séduire ceux pour qui toute chose nouvelle est agréable, mais ils nous ont apporté des éléments de travail qui nous manquaient. Grâce à l'Exposition, nous avons pu étudier *sur nature*, en quelque sorte, la musique des peuples de l'extrême Orient, des nègres de l'Afrique, des insulaires de [116] l'Océanie, etc. Ce sont là des documents pour l'histoire générale de la musique nullement négligeables, et qui nous étaient inconnus : je ne pense pas exagérer l'importance de ce travail en disant qu'à lui seul il a mis en circulation plus d'éléments de cette nature qu'on n'en avait possédé en tout jusqu'à ce jour. Je n'ai pas eu la prétention de les grouper du premier coup ni d'en tirer dès l'abord des conclusions positives : quelque autre le fera plus tard, lorsque de nouveaux renseignements seront venus se joindre à ceux-ci. Tout au moins peut-on dès à présent, ce me semble, certifier par leur seul examen que l'homme, d'où qu'il vienne, même le plus sauvage, a partout des idées d'art (c'est là peut-être sa plus grande supériorité), et que, d'une race à l'autre, ces idées sont beaucoup plus conformes et voisines entre elles qu'il ne le

semble au premier abord. Si leurs manifestations extérieures diffèrent énormément dans le détail, partout elles reposent sur le même fond et procèdent des mêmes principes.

Quant au mouvement de l'art contemporain, il faut bien avouer qu'il n'a donné lieu qu'à des exhibitions médiocres. Quelques concerts isolés ont pu présenter un certain intérêt : il ne s'est dégagé de l'ensemble aucune visée nette, aucun trait précis et lumineux. Il se peut qu'en cela on n'ait pas cherché où il fallait, et que les côtés les plus élevés de la musique moderne aient été volontairement relégués dans l'ombre. Il est patent que tous les efforts des organisateurs des fêtes musicales de l'Exposition se sont portés sur les gros effets, propres à frapper les foules, comme le jour où l'on a fait jouer ensemble vingt-quatre musiques militaires, ou, mieux encore, celui où l'on a fait chanter le trio de *Guillaume Tell* par quinze cents exécutants. D'aussi belles prouesses devaient faire nécessairement négliger la musique sérieuse. Ne nous y attardons pas. Tout cela a un beaucoup moindre intérêt artistique que l'audition des plus rudimentaires parmi les musiques exotiques. Il est bon que nous ayons fait connaissance avec ces dernières, car nous ne pouvons que gagner à des fréquentations qui nous éloignent pour un temps des choses que notre routine nous force à voir perpétuellement : il est fort mauvais, au contraire, qu'à la fin d'un siècle où l'art musical a atteint à un si magnifique épanouissement, l'on montre à l'univers, comme modèles de cet art, d'aussi grossières et ridicules parodies.

Mais, en réalité, il est temps de regarder encore par delà. Le pittoresque, l'exotisme, c'est fort beau ; mais il faut songer que l'art moderne a d'autres visées. L'auteur des *Billets du matin* du *Temps* l'exprimait fort bien récemment quand, se déclarant blasé sur ce genre de beautés tout extérieures et ne frappant que les yeux, il [117] conseillait « de devenir plus attentifs aux âmes ». L'observation est parfaite au point de vue général : elle est d'une plus grande importance encore à l'égard de toutes les manifestations de l'art et pardessus tout de l'art moderne par excellence, la musique.

L'Exposition va fermer. Ça été pour tous une distraction charmante. Aujourd'hui, il s'agit de redevenir sérieux, et, ayant pu contempler à loisir les formes d'art des pays lointains et des époques passées, de songer un peu à l'art de l'avenir.
