

**Parysatis au théâtre des arènes de Béziers.**

Les fêtes artistiques de Béziers ont été splendides. Inoubliable est le spectacle qu'offraient quinze mille auditeurs attentifs sur les trente gradins de l'immense arène ; inoubliable est cette superposition de trois scènes grandioses parées d'un décor qui semble se confondre avec la colline elle-même. On ne peut se faire une idée exacte de pareilles solennités qu'en allant y voir soi-même. C'est ce que j'ai fait, un peu méfiant et sceptique au moment du départ de Paris. Je reviens enthousiasmé. Le théâtre en plein air, sous le soleil ardent de Béziers, *sans une seule place à l'ombre*, semble être chimérique, impossible ; on n'y peut penser, dans nos régions, sans avoir chaud et sans avoir envie de mettre les lunettes vertes : et pourtant, ce théâtre est aujourd'hui une réalité splendide, triomphale, donnant l'impression très nette d'une grande œuvre d'art qui doit être, et pourra être aussi une excellente affaire, — pour le profit des pauvres, s'entend, puisque c'est à eux que va tout le boni, grâce à la générosité de M. Castelbon de Beauxhostes.

Ce public biterrois est vraiment merveilleux : docile, attentif, à la fois ingénu et raffiné, courtois et exigeant, il saisit les moindres nuances de la parole, du chant et du geste. Il faut dire que les artistes qu'on lui a fait entendre sont de premier ordre : comme musicien, je mets au premier rang M<sup>lle</sup> Korsoff, dont la voix de rossignol a frappé tout le monde d'admiration. Elle a fait, *dans la demi-teinte, et avec une justesse impeccable*, des vocalises avec notes piquées, qui sont la perfection même. Et M. Roussière, de l'Opéra, fut tout aussi admirable ! c'est un enchantement d'entendre ces voix puissantes et délicates monter dans la lumière, devant des multitudes recueillies ! Pour le drame, les premiers sujets et les « étoiles » ont abondé : M. Dorival, M<sup>me</sup> Richepin-Laparcerie, M<sup>me</sup> Brille ont été unanimement admirés et applaudis. Pressé par l'heure, je n'analyse point leur jeu savant ou leur mimique. Je me borne à constater un triomphe. M<sup>lles</sup> Fontenay et Fabert laisseront aussi un souvenir profond à tous ceux qui les ont vues et entendues. Et au-dessus de ces artistes de premier ordre — que je ne nomme pas tous — il nous a été infiniment doux d'acclamer une fois de plus le maître cher et vénéré qui ne vient pas seulement d'ajouter un chef-d'œuvre très original à beaucoup d'autres chefs-d'œuvre, mais qui pendant une semaine a ébloui les méridionaux par la variété étincelante et la richesse inépuisable de son génie. Saint-Saëns est l'homme des surprises infinies. Entre deux représentations de *Parysatis* il a donné, en plein air, toujours, mais à la clarté des étoiles complices, un concert unique, où il tenait le piano ; il a fait jouer deux comédies de lui (*Botriocéphale*, *La crampe des écrivains*) ; il a lu à quelques artistes de choix un drame en quatre actes ; et je rentre à Paris avec une bonne provision de



gaîté, ayant encore dans l'oreille les fantaisies qu'il chantait en déjeunant à la table hospitalière de M. Castelbon...

Malgré le talent très distingué de M<sup>me</sup> Dieulafoy, *Parysatis* — drame *persan* — est-il bien le drame qui convient à Béziers ? En utilisant les ressources spéciales qu'il peut trouver auprès de certains professeurs de l'Université de Montpellier, M. Castelbon ne devrait-il pas demander, provoquer, favoriser la composition d'un drame lyrique dont le sujet serait emprunté à l'histoire locale et qui permettrait à la fois au poète, au musicien, au décorateur, de nous donner une synthèse de la province (synthèse de sa vie féodale, guerrière, religieuse, sentimentale et artistique) dans les temps un peu anciens ? ce sont là de très importantes questions que je ne veux pas traiter aujourd'hui, et que je me borne à indiquer. Dans les Arènes de ce rayonnant Midi, j'aimerais entendre résonner d'autres noms que ceux d'Artaxerxès et d'Atossa ; mais pour le moment, je me contente d'enregistrer ce succès grandiose et très mérité de *Parysatis*. Les Muses languedociennes, sœurs des Muses attiques, s'en réjouissent, inclinant vers la ville de Béziers des palmes, dont quelques-unes furent académiques, elles sourient à la fois aux gloires établies comme celle de Saint-Saëns et aux jeunes gloires qui sont à pointe d'aube.....

Le drame de M<sup>me</sup> Dieulafoy s'ouvre en 401, après la bataille de Cunaxa, où Artaxerxès écrasa son frère Cyrus le Jeune et son armée de mercenaires grecs. La reine mère Parysatis, sorte d'Agrippine persane, perd ainsi l'espoir de remplacer l'indocile Artaxerxès par Cyrus, qui lui eût été soumis. Mais bientôt elle va pouvoir ourdir de nouvelles trames : Aspasia, une captive grecque, va faire des rivaux du père et du fils, d'Artaxerxès et de Darius. Parysatis servira l'amour de Darius, et ainsi se l'asservira : elle obtient d'Artaxerxès qu'il proclame son fils prince héritier. Mais le premier vœu de Darius est d'épouser Aspasia : Artaxerxès refuse, et, après une scène violente où la Grecque se tue pour apaiser la discorde, envoie son fils au bourreau. Parysatis se retire après avoir maudit le roi, et le drame finit dans l'épouvante et l'égarement.

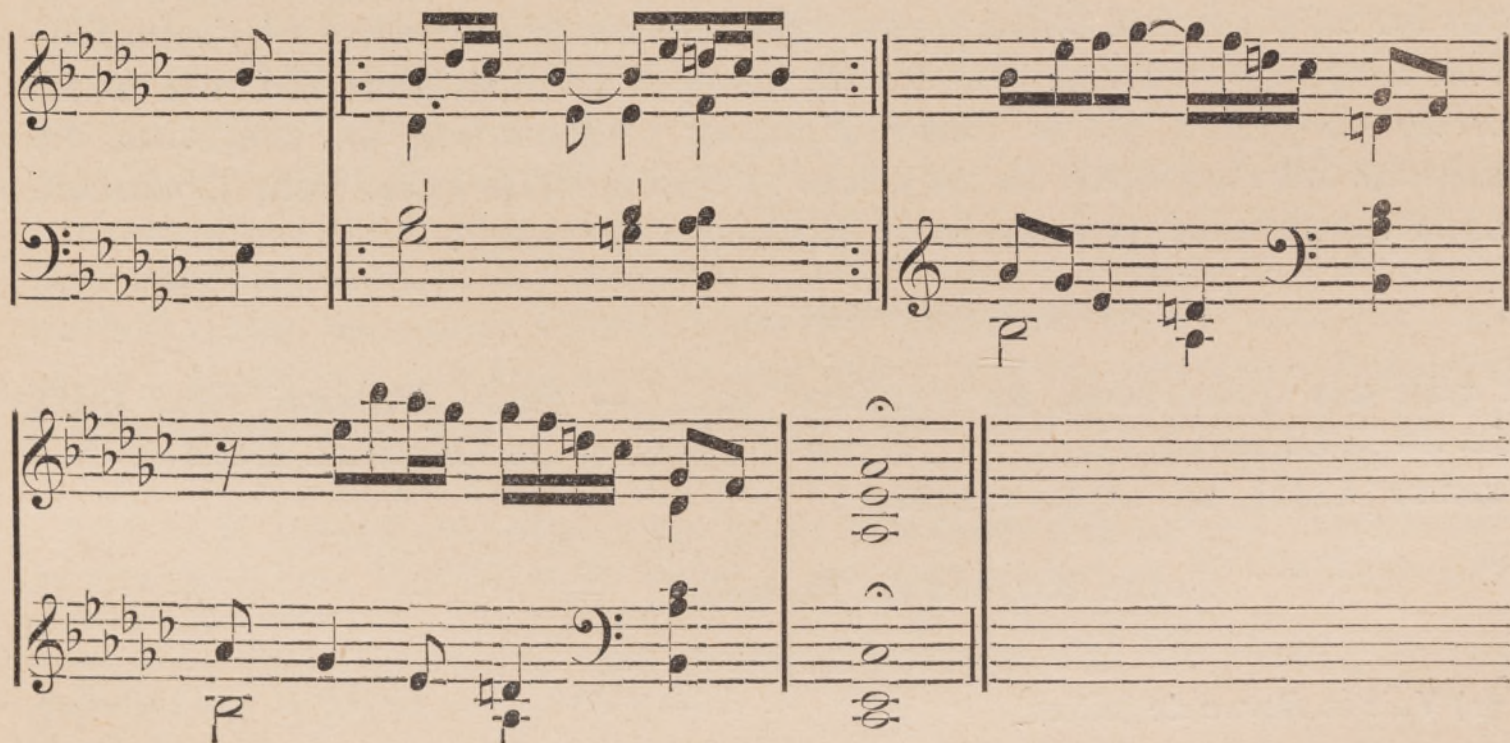
Tel est le sujet : il fait songer un peu à *Britannicus*, un peu aussi à *Mithridate* ; il y a là deux tragédies fondues en une seule, et, au total, assez peu développées l'une et l'autre : il est manifeste que le grand intérêt de la pièce est dans le spectacle d'une part, dans la musique de l'autre.

Ce drame de cour a inspiré à M. Saint-Saëns une partition qui comptera parmi les œuvres les plus exquises du maître. Les « musiques de scène » qui accompagnent les personnages aux instants d'émotion profonde, les chœurs de mages et de femmes qui disent les impressions de la foule, à l'instar de la tragédie antique, et jusqu'au ballet qui vient distraire, comme dans nos opéras, le farouche tyran et aussi le spectateur, tout est délicatement senti, finement pensé, et exprimé dans une langue admirable de précision, d'élégance et d'ingénieuse clarté ; on retrouve là toutes les précieuses qualités qui font de M. Saint-Saëns un classique, et un classique français. Et la couleur locale, dira-t-on ? Tout cela a-t-il l'air bien persan ? Le musicien n'a pas tenté de rivaliser avec le décorateur par une reconstitution impossible et d'ailleurs sans intérêt artistique ; il n'a pas davantage affublé ses héroïnes d'oripeaux criards ramassés dans quelque cabaret algérien : harmonies déchirantes ou timbres mal assortis. Mais il a répandu sur toute son œuvre, en touches légères et fondues, cet exotisme sobre, poétique, ému, dont il a le secret.



Grand voyageur et surtout grand musicien, M. Saint-Saëns prend son bien partout où il le trouve ; les bruits du monde extérieur, les cris, les appels, les chants et les danses, tout retient son attention, amuse son esprit curieux et subtil. Mais tout aussi se transforme, s'embellit, s'affine et se raffine au contact de sa pensée. Généreux emprunteur, il donne à ces musiques imparfaites ou barbares un sens qu'elles n'avaient pas, ou qu'elles n'avaient qu'en germe ; il en développe la mélancolie inconsciente ou la grâce enfantine, et les éclaire de son harmonie souriante et douce, où rien jamais ne révèle l'effort : la *Suite Algérienne*, l'andante du *Trio* en *fa*, le poème symphonique *Africa*, bien d'autres œuvres encore, résultent de l'opération de ce charme, qui permet à M. Saint-Saëns de changer le plomb vil d'un air indigène en l'or pur de sa propre pensée. Les comparaisons célèbres de l'« abeille » ou du « papillon du Parnasse » viennent ici tout naturellement à l'esprit, et, de fait, rien de plus classique que ce procédé qui dépouille l'exotisme de son âcreté sans lui enlever son charme, et lui fait gagner en puissance expressive ce qu'il perd en vaine étrangeté.

Telle est la couleur locale de la *Parysatis* de Saint-Saëns : des inflexions chromatiques, de longues vocalises évoquent un horizon lointain, des âmes naïves et neuves ; mais tous ces détails sont si bien à leur place, qu'à peine se laissent-ils remarquer. De même, dans le *Bajazet* de Racine, le *sérail*, les *muets*, l'*Orient désert* rappellent le pays à demi barbare, les mœurs cruelles et perfides, sans que l'esprit prenne conscience de ces images : tant les mots sont amenés naturellement par le discours. Tel est le prélude, où le motif de la malédiction de Parysatis s'oppose à celui d'Aspasie, tel le premier chœur (*Depuis trois mois déjà*), tout à l'unisson, telle encore la chanson de la fille d'honneur (*L'amour me fuit*) avec son accompagnement si joliment monotone, et le ballet, où une voix imite le chant du rossignol, et la fanfare de cors naturels (en *ré*, comme les cors de chasse, sans oublier l'*ut* ♮) sur laquelle se chante aussi le chœur des chasseurs, et la proclamation du mage (*Le roi des rois est si majestueux*), et le chœur final (*O soleil de justice*) inquiet et suppliant. Dans tout cela une émotion contenue, où dominant la tendresse et la pitié, mais qui sait aussi atteindre la noblesse tragique, comme dans l'admirable entrée de Parysatis :





Ici c'est le souvenir de Berlioz qu'il faut évoquer, et de son Andromaque de la *Prise de Troie*. Quel que soit le sort réservé au drame de M<sup>me</sup> Dieulafoy, ce sont là des pages qui resteront : elles ont pour elles la pure beauté, la sûreté de l'expression, et le caractère personnel et ferme du style : toutes choses qu'on ne retrouve pas à un égal degré dans le drame. Considérée dans son ensemble, l'œuvre nouvelle n'est pas un chef-d'œuvre : sans aller jusqu'à dire avec Boileau :

O le plaisant projet d'un poète ignorant,  
Qui de tant de héros va choisir Childebrand,

j'avoue que *Parysatis* me semble un peu lointaine. Lorsque Eschyle écrivait *les Perses*, c'est la Grèce qu'il chantait ; lorsque Racine écrivait *Bajazet*, il donnait à ses héros des âmes pareilles à celles de ses contemporains, colorées seulement d'un reflet d'Orient. Le drame de M<sup>me</sup> Dieulafoy nous reste aussi étranger qu'un beau sujet d'opéra ; le Bayreuth français n'est pas né encore ; je veux dire que le drame musical français n'est pas né, ou du moins ce n'est pas à Béziers qu'il a vu le jour ; ce serait plutôt à l'Opéra-Comique, avec le *Pelléas* de Debussy. Mais en attendant, la musique française s'est enrichie d'un nouveau chef-d'œuvre, d'une qualité exquise et rare. C'est déjà beaucoup.

L. T.

---

### Victor Hugo et la musique (1).

Il resterait à dire quelques mots de la musique de scène des drames de V. Hugo et des ouvrages lyriques, fort nombreux, qui ont été tirés de ces drames.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu recueillir sur la musique de scène sont assez incomplets. Les directions théâtrales sont en général assez indifférentes à cette question. A la Comédie-Française, les archives ne contiennent rien à cet égard, et l'érudit bibliothécaire, M. Monval, se déclare incompetent. V. Hugo considérait la musique comme accessoire, et, bien souvent, les musiciens font la preuve, telle chanson de ses drames a été introduite après coup, parfois même peut-être au moment des répétitions. (Cf. nos études sur *les Burgraves*, *Marie Tudor*, *Esca*, etc.) Néanmoins, on rencontre des chansons dans la plupart de ces pièces : c'était la mode alors. Dans *Cromwell*, qui ne fut pas joué, la chanson de Rochester (1<sup>er</sup> acte) :

Un soldat au dur visage...

et celle des quatre fous, au troisième acte. — Dans *Hernani*, rien. Dans *Marion de Lorme* (A. III, sc. x), la courte chanson du Gracieux. Dans *le Roi s'amuse* (A. III, sc. III) les couplets :

Quand Bourbon vit Marseille.....

(1) Voir la *Revue* de juillet.



et les deux vers de François I<sup>er</sup>, au V<sup>e</sup> acte. Dans *Lucrèce Borgia*, la chanson à boire de Gubetta, et celle de Maffio (à la vote) suivies du *De profundis*. Dans *Marie Tudor* (Journées I et II), la délicieuse sérénade de Fabioni. — Dans *Angelo* (Journée II, sc. iv), la courte romance de Rodolfo. — Dans *Ruy-Blas*, (II, 1), les voix du dehors. — Dans *les Burgraves*, l'air à boire (I, sc. 1) :

Nargue à Satan, Burgraves...

et la chanson de Lupus (I, v) :

L'hiver est froid, la bise est forte...

Enfin, pour être complet, il faudrait rappeler encore la chanson ébauchée dans *Esca* (*Quatre Vents de l'esprit*).

La musique de ces chansons, de même que celle des fanfares, airs de danse, et la musique de scène variée, était presque toujours composée par le chef d'orchestre du théâtre. On a vu que l'auteur se contentait d'une mélodie qui fût à plat ventre sous les paroles. Je ne parle que pour mémoire des insinuations plaisantes des parodistes, lesquels prétendaient que, pour *les Burgraves*, le parterres'était chargé de la musique (1). Pour les drames en prose surtout, la musique paraissait nécessaire, à l'entrée et à la sortie des personnages. C'est le fameux *trémolo à l'orchestre* dont on s'est tant égayé depuis. Dès 1817, les auteurs anonymes d'un *Traité du mélodrame*, aujourd'hui bien ignoré, en faisaient ironiquement une loi du genre. Loi invariable : « Orchestre sourd et lugubre : c'est le tyran. Harmonie douce et moelleuse : l'amante infortunée. Cadence vive et folâtre : le niais n'est pas loin. » Ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'un de ces trois auteurs était justement Abel Hugo, frère aîné du poète (2). Quoi qu'il en soit, ces intermèdes, dont on ne tirait point vanité, restaient presque toujours inédits, et ne tardaient guère à disparaître. Nous savons que, par exception, la musique de *Lucrèce Borgia*, composée par Alexandre Piccini (le chef d'orchestre de la Porte Saint-Martin), fut gravée par un éditeur, qui la paya 500 francs. Le fait fut cité comme une vraie rareté, et comme une preuve éclatante du succès de la pièce. Pour les autres mélodrames, toute la partie musicale est tombée dans l'oubli.

A la Comédie-Française, deux chefs d'orchestre, Barbereau et Loiseau, semblent avoir écrit, successivement, la musique de scène des drames représentés. Le plus connu des deux est sans nul doute Barbereau (1799-1879), qui fut plutôt un théoricien de l'art musical, professa la composition au Conservatoire et écrivit un traité d'harmonie apprécié. Ce fut lui qui composa à la création les fanfares et l'air de cor pour le 5<sup>e</sup> acte d'*Hernani*, ainsi que la musique de *Ruy-Blas* jouée au théâtre de la Renaissance. De Loiseau probablement, celle du *Roi s'amuse*. Dans *Marion de Lorme*, à part les quelques vers du Gracieux, fredonnés plutôt que chantés, on n'entend guère que des tambours. Barbereau écrivit les deux chansons des *Burgraves* ; fût-ce à la demande de l'auteur ou

(1) Voir la curieuse parodie : « *les Burgrs infiniment trop graves*. Tartinologie en trois morceaux. Paroles de M. Victor Hugo. Intermèdes de M<sup>lle</sup> Maxime. *Musique du parterre*. »

(2) A consulter également, dans *Profilis et grimaces*, d'A. Vacquerie, une page curieuse sur le drame et la musique.



du directeur ? En tous cas, on refusa les mélodies qu'avait proposées Adolphe Adam, et qui ont été récemment offertes en souvenir à la Comédie-Française, par un amateur qui les avait conservées.

Plus tard seulement, quand le théâtre de Victor Hugo fut devenu *classique* à sa manière, on fit des reprises mémorables, et, pour la musique, on s'adressa à des artistes de premier ordre, qui donnèrent carrière à leur inspiration. Beaucoup de ces mélodies sont restées célèbres. Citons, avant toute autre, la fameuse sérénade de *Marie Tudor* de Ch. Gounod. A la reprise de *Ruy-Blas*, en 1879, la sérénade fut mise en musique par Léo Delibes. Ce fut le même L. Delibes qui écrivit pour *le Roi s'amuse*, en 1882, toute une partitionnette d'airs de danse, de style ancien, qui est une petite merveille, et qu'on a, depuis, exécutée dans tous les concerts, en « suite d'orchestre ». A la reprise des *Burgraves*, lors du centenaire, la musique, très sobre, était de M. Camille Saint-Saëns. Enfin, *Hernani*, qui est toujours au répertoire, se joue avec fanfare et marche de M. Laurent Léon, chef d'orchestre actuel du Théâtre-Français (1).

Les compositeurs ne se contentèrent pas de souligner les drames de Victor Hugo, par la musique de scène que l'auteur leur avait abandonnée. Beaucoup d'entre eux se dirent qu'il pouvait être bon de s'appuyer sur une gloire aussi solidement établie, qu'un livret d'opéra écrit sur une œuvre déjà connue et appréciée du public avait des chances de réussir, et qu'enfin les drames de Victor Hugo étaient, pour la plupart, merveilleusement découpés d'avance pour être adaptés à la forme lyrique. De là ces démarquages, fréquents à l'étranger. Contrefaçons qui donnèrent lieu, une fois au moins, à un procès retentissant : ce fut l'action intentée par Victor Hugo à M. Etienne Mounier, qui avait traduit le livret italien de Felice Romani (*Lucrèce Borgia*, musique de Donizetti). L'histoire de ce procès, qui date de 1841, et que Victor Hugo gagna, a été résumée par M. Biré (*V. Hugo après 1830*, tome II, ch. 1). Nous n'y insisterons pas. M. Biré, on le sait, dénigre systématiquement le *caractère* de Victor Hugo, tout en admirant son génie. Il déclare que le poète fut engagé à soutenir ce procès par le dépit de ne point toucher de droits d'auteur sur ses ouvrages ainsi contrefaits. Et il rapporte l'amusante anecdote contée par J. Janin : Castil-Blaze soutenait un jour devant V. Hugo, qu'un vers de ses livrets lui rapportait jusqu'à mille écus. « Chasseur diligent, quelle ardeur te dévore, etc. — Faites-en autant, ajoutait-il ; et je vous reconnâtrai pour mon confrère. » Il est fort aventureux de supposer que cette plaisanterie ait décidé V. Hugo à poursuivre les plagiaires. Quoi qu'il en soit, son droit n'était pas douteux.

Lui-même d'ailleurs, quelques années auparavant, s'était exercé dans la forme ingrate du *libretto*. De 1831 à 1836, il avait travaillé à tirer un opéra de son roman *Notre-Dame de Paris*. Cet opéra, *la Esmeralda*, fut mis en musique par M<sup>lle</sup> Louise Bertin. Je passe rapidement sur cette histoire, qui est connue de tous. Sur *la Esmeralda*, on trouvera des détails dans les journaux du temps, qui organisèrent une polémique autour de cet événement musical, en raison de la personnalité de M. Bertin père, directeur du *Journal des Débats*. On en trouvera aussi dans les *Mémoires* et les lettres de Berlioz, à qui l'on prétendit attribuer la paternité de la musique, dans un article de M. Ad. Jullien (*Re-*

(1) Nous devons plusieurs de ces renseignements à l'obligeance de M. L. Léon.



*vue et Gazette musicales de Paris*, juillet 1872), dans Ed. Biré (*V. Hugo après 1830*, tome I, ch. ix). Cette dernière étude, assez complète, doit être lue avec des réserves. Je crois que M. Biré est trop sévère pour V. Hugo en insinuant qu'il essaya de rejeter sur l'auteur de la musique la responsabilité de l'insuccès. Cet insuccès fut d'ailleurs plutôt ce que l'on appelle un demi-succès d'estime. Peut-être M<sup>lle</sup> Bertin avait-elle trop présumé de ses forces en se croyant capable d'écrire tout un opéra de cette importance. Les critiques impartiaux sont d'accord pour reconnaître que cette jeune romantique, trop persuadée de l'infailibilité du génie, « voulut écrire des opéras sans s'astreindre à la marche régulière des études musicales (1). » *La Esmeralda*, reprise à Munich, en dehors de tout esprit de coterie, n'y obtint aucun succès. — De son côté, V. Hugo, qui ne se doutait pas de tout le mal que lui donnerait cette tentative, ne paraît pas avoir été très heureux dans son adaptation. Ces petits vers, souvent mirlitonesques, déroutent fort le lecteur qui a présente à l'esprit l'ampleur des peintures et des scènes magistrales du roman. Par suite, la préface dont V. Hugo a fait précéder la publication de sa pièce, est intéressante, à cause des réticences et de la modestie affectée qu'on y devine. L'auteur y proclame bien haut qu'*il n'est rien*. En 1836, cependant, il n'ignorait pas qu'il était déjà quelque chose. Il ne veut pas, évidemment, qu'on prenne au sérieux cet *opuscule*, simple *trame* pour « cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la musique ». Il s'excuse presque, au nom des « *nécessités musicales* que le poète a dû subir. » Cependant, il ne veut pas que l'on méprise le genre dit *opéra*. Et, comme conclusion de toutes ces précautions oratoires, il rappelle fièrement que *Psyché* eut « deux auteurs », Poquelin de Molière et Pierre Corneille. D'accord, mais, en réalité, *Psyché* eut quatre auteurs, et c'était une *tragédie-ballet*. Or, Corneille et Molière ne composèrent que les vers destinés à être *récités* : et ils sont charmants ; quant aux autres vers, faits pour être *chantés*, ce furent Quinault et Lulli qui s'en chargèrent. Lulli fournit les paroles italiennes du premier intermède, et Quinault fit en français celles des quatre autres. Soit dit en passant, c'est surtout à ces dernières que ressemblent les petits vers de Victor Hugo. C'est peut-être la faute du genre. Qui sait si, avec Meyerbeer, il eût mieux réussi (2) ?

Du reste, cet échec ne découragea pas les compositeurs. On trouve depuis :

Une *Esmeralda* de A. Mazzucato, en 1837,

Une du prince Poniatowski, en 1847,

Une de Dargomijski, en 1847 également,

Une de Lebeau, à Bruxelles, en 1857,

Une de Fry, à Philadelphie, en 1864,

Une de Wetterhahn (un Saxon), en 1866,

Une de l'italien, de Campana, jouée à Pétersbourg en 1870.

Enfin, l'artiste extraordinaire et mal équilibré qu'était Villiers de l'Isle-Adam avait composé, sans jamais en écrire une note, deux partitions entières

(1) Michel Brenet, article de la *Grande Encyclopédie*.

(2) Meyerbeer avait, paraît-il, demandé à V. Hugo de tirer pour lui un livret de son roman. Cf. le chapitre de *V. Hugo raconté*, et les essais d'explication qu'il contient. La pièce serait tombée par la faute de la mise en scène.



d'opéras ; l'une d'elles était sur *la Esmeralda* de Victor Hugo, « si meurtrièremment traitée par M<sup>lle</sup> Bertin », ajoute M. du Pontavice de Heussey, son biographe :

« Pour peu que l'on fût susceptible de quelque émotion artistique, il était impossible de ne pas être empoigné lorsque après une introduction bruyante, remplie de phrases heurtées, où le choc des verres, le froissement des épées, le tourbillon des danses, les hurlements de l'orgie s'enchevêtraient en un savant désordre, Villiers attaquait d'une voix stridente de truand le chœur à l'allure endiablée du début de son *Esmeralda* :

Vive Clopin, roi de Thuné !  
Vivent les gueux de Paris...

L'air de Claude Frollo, enveloppé d'un accompagnement de rires sataniques, donnait le frisson :

... L'enfer avec elle,  
C'est mon ciel à moi ! (1) »

Je me méfie de cette musique *imitative*, et je pense que le biographe, ici, n'a pas assez oublié le degré de parenté qui l'unissait à Villiers. Un aveu, en tous cas, est précieux à retenir ; c'est celui-ci : « Chabrier, un ami pourtant, n'a pas voulu prendre au sérieux le désir du poète, qu'il essayât de noter quelques-unes de ses plus belles inspirations. »

\*  
\* \*

Voici maintenant le relevé des principaux opéras qui furent écrits sur les drames de Victor Hugo : nous tâcherons d'être aussi complet que possible ; mais plusieurs nous ont sans doute échappé :

*Hernani*, opéras de Gabussi (1834), Alberto Mazzucato (1844), Bellini, et Verdi (1844).

*Marion de Lorme*, par Giovanni Bottesini (1862), Carlo Pedrotti (1865), et, plus près de nous, Ponchielli.

*Le Roi s'amuse* (Rigoletto), par Verdi.

*Lucrèce Borgia*, par Donizetti (1834).

*Marie Tudor*, par Giovanni Pacini (1843) et Kachpéroff (1860).

*Angelo* ne fut pas mis en musique, dit M. Biré, mais Mercadante, dans son opéra *Il Giuramento*, en a adapté et démarqué quelques scènes (1837). Depuis, le Russe César Cui et l'Italien Ponchielli ont composé chacun un *Angelo*.

*Ruy-Blas* fut mis en musique par Poniatowski (1843), Bezanzoni (1843), Filippo Marchetti (1869) et Sparapani, en Italie ; par Howard (1861) en Angleterre ; par Chiaramonte (1862) en Espagne. (N'oublions pas non plus la majestueuse *Ouverture* de Mendelssohn.)

Enfin, *les Burgraves* furent représentés à Milan, en 1845, avec la musique de Matteo Salvi. — En tout, une trentaine d'opéras. Et j'en passe assurément !

(1) R. du Pontavice de Heussey, *Villiers de l'Isle-Adam* ; Savine, éd. 1893,



A quoi faut-il attribuer cette prédilection des compositeurs lyriques pour les livrets tirés des œuvres de V. Hugo ? — Fr. Sarcey soutenait que les drames de V. Hugo étaient comme de larges *canevas*, tout prêts pour supporter la musique. On connaît cette thèse, au moins ingénieuse. Le critique du *Temps* l'a reproduite à mainte reprise, comme il avait coutume de répéter à satiété les idées auxquelles il tenait, persuadé que c'est le seul moyen de les rendre vraies, ou de les faire passer pour telles :

« Tout l'art de V. Hugo, disait-il, consiste à mettre violemment ses personnages dans une position où il puisse aisément, lui, poète, s'épancher en odes, en élégies, en imprécations, et, d'un seul mot, en pièces de vers. Il se prépare, comme un habile librettiste à un compositeur, des airs de bravoure, des duos, des trios, des finales. Plusieurs de ses drames sont devenus des opéras : c'est qu'ils avaient été coupés pour être des opéras où *le vers tiendrait lieu de musique*. »

On a dit de même des *Burgraves* : « C'est un merveilleux opéra qui porterait sa musique en lui-même. »

Il y a une part de vérité dans cette théorie. Mais je crois qu'à la serrer de près on la découvrirait aisément paradoxale. Comment V. Hugo aurait-il songé à découper ses drames comme des livrets d'opéra, lui qui n'était pas musicien, et qui, j'en suis bien sûr, ne s'était jamais demandé, avant de composer *Esmeralda*, ce que ce pouvait bien être qu'un livret d'opéra ? Il serait donc arrivé à ce résultat inconsciemment ? Alors nous voilà tout simplement ramenés à cette constatation qui n'est pas neuve, à savoir que la psychologie interne des personnages, sur laquelle repose la tragédie racinienne, par exemple, est plus vague, plus lâche chez V. Hugo, subordonnée qu'elle est à d'autres recherches, à d'autres effets plus *extérieurs*. Mais, en ce cas, c'est le procès de toute la formule romantique qu'il faudrait entreprendre, et cela nous mènerait loin de notre sujet. — Peut-être les musiciens ont-ils été séduits, tout simplement, par les grandes et violentes situations que renferment ces drames, ainsi que par le grandiose de certains sentiments et de certains personnages. Assurément aussi, comme nous l'avancions tout à l'heure, ils ont été tentés de se créer un peu de gloire à l'ombre d'un nom illustre, persuadés que le fait d'être présentés au public par un poète comme V. Hugo leur serait une sûre recommandation. Et si quelques-uns se sont trompés, ce n'est point la faute du poète.

\*  
\*\*

La conclusion de cette étude, c'est qu'un poète est toujours musicien dans une certaine mesure, alors même qu'il ne croit pas l'être, alors même qu'il s'en défend. Au moins est-il un inspirateur, un *évocateur* musical ; et c'est déjà quelque chose. Je ne pense pas que Corneille eût la voix agréable ni même qu'il sût chanter. Racine n'apprécia sans doute que les chansons à boire, alors qu'il était jeune, et les cantiques, quand il fut devenu dévot. Néanmoins tous deux ont inspiré de nobles œuvres musicales, tandis que nul compositeur n'entendra jamais les phrases chanter en son cerveau, s'il se repaît, pour toute lecture, des *Oraisons funèbres*, du *Contrat social* ou de l'*Esprit des lois*. Et c'est encore une supériorité de la poésie sur la prose, le poète fût-il, théoriquement et pratiquement, un piètre musicien !

PAUL GLACHANT,



## La Musique des Mevlévis

OU

### *Derviches Tourneurs*

Sais-tu ce que dit la voix du ney et de l'oude? --  
Toi, toi seul me suffis, ô l'Affectueux!

De toutes les confréries musulmanes, une des plus importantes, celle des *Mevlévis*, fut fondée au XII<sup>e</sup> siècle dans la capitale de la Sultanie de Roum Koniah, par l'illustre philosophe et poète mystique *Mohamed Djelal-ed-Din Hazréti Mevléva* (1), plus généralement connu sous le nom de *Djelal-ed-Din Roumi*.

Bien que déchus de leur ancien prestige, les *mevlévis*, que nous appelons improprement *Derviches tourneurs* (2), occupent néanmoins dans la société turque une place prépondérante qu'ils ont le mérite de maintenir et de défendre contre certaines oppositions d'un caractère plus ou moins officiel. Seuls, en effet, ils incarnent cet idéal de tolérance et de douceur de mœurs que leurs aïeux empruntèrent à la Perse gracieuse; seuls ils forment encore un précieux élément d'élévation intellectuelle et artistique, malheureusement presque aussi méconnu à cette heure de leurs coreligionnaires qu'inconnu des étrangers.

On est souvent porté à croire, à tort, que le beau temps de la domination arabe passé, la culture des sciences et des arts d'agrément subit dans l'Islam une éclipse totale. La poésie aux magiques syllabes, la musique instrumentale et vocale surtout, qui jadis

Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies

les merveilleux alcazars de Bagdad, de Damas et d'Alep en Asie, de Cordoue, de Tolède et de Grenade en Espagne, reçurent un noble asile à la cour des Seldjoukides et dans un modeste *tekké* (3) de leur capitale. De là, elles vinrent projeter un assez bel éclat auprès du trône des Sultans à Stamboul, illuminant encore au XIX<sup>e</sup> siècle, des pâles rayons d'un soleil couchant, les riches konaks des vizirs et des pachas, les somptueuses et gaies résidences des princes égyptiens ou persans, invinciblement attirés par les rives enchanteresses du Bosphore.

(1) Le mot *mevléva*, qui signifie maître, était jadis une épithète courante dans le monde islamique; les musulmans ne l'appliquent plus guère aujourd'hui qu'à Djelal-ed-Din Roumi.

(2) Chez les mevlévis et dans la généralité des confréries musulmanes, le mot *derviche* garde le sens spécial de *novice*; les moines proprement dits se nomment *dédés*.

(3) On appelle tekkés les couvents de *mevlévis*.



Du XIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, c'est là un fait très digne de remarque, les Turcs n'eurent pas d'autre académie, d'autre conservatoire que les paisibles tekkés des tourneurs. Ceux-ci furent vraiment les « bénédictins » des confréries musulmanes. Compulsez les manuscrits où sont encore enfouis les plus précieux monuments littéraires de la Turquie; il n'est pas un écrivain de marque, un poète brillant, un compositeur célèbre, un habile copiste, amateur intelligent des anciens traités de musique arabe, qui n'ait accolé à sa signature, perdue en de savantes arabesques, l'épithète de *mevlévi*. Mevlévis également, les instrumentistes et chanteurs de cour; mevlévis eux-mêmes par affiliation, les puissants sultans de la dynastie d'Osman (1), dont les descendants continuent à recevoir solennellement, dans la mosquée d'Eyoub, l'investiture du cimeterre des mains de l'*Aziz-effendi* (Saint Seigneur) (2) de Koniah, successeur immédiat de Djelal-ed-Din Roumi.

Inutile d'aborder ici l'historique de la confrérie des mevlévis : inopportun même d'entreprendre l'exacte description de leur cérémonie rituelle (3); la question musicale doit seule nous intéresser dans cette *Revue* : aussi bien, est-elle digne de faire l'objet d'une étude spéciale.

Le Koran, comme on le sait, proscriit l'usage du chant dans les mosquées, de même qu'il réproouve l'emploi des images et des produits de l'art plastique. Toutefois il y a dissentiment sur le compte de la musique parmi les *ulémas* (4), dont les uns suivent la doctrine de Malek, rigide observateur du texte sacré; d'autres la doctrine de Chaf'fay, qui admet et approuve le chant; d'autres enfin, celle de Khaldoun, qui autorise le simple récitatif (5).

Les mevlévis, eux, comptent parmi les plus chauds partisans de Chaf'fay. Guidé par son instinct poétique, Djelal-ed-Din Roumi ne pouvait manquer d'apprécier hautement l'influence de la musique sur les âmes. On rapporte même, à ce sujet, que pour adoucir et dissiper la tristesse excessive d'une séparation passagère survenue entre lui et son maître vénéré Chemsî Tébrizi, autant que pour modérer les perpétuels élans du mysticisme le plus émouvant, exhalant en des accents d'un lyrisme sublime les plaintes et les soupirs du cœur humain pas-

(1) Depuis Abdul-Aziz, les sultans ont cessé de s'affilier aux mevlévis : le souverain actuel Abdul-Hamid donne ses préférences aux derviches hurleurs de la secte dite *Chaaзли*.

(2) L'*Aziz-effendi* est plus généralement connu sous le titre de *Buyuk Tchélébi*, Grand Seigneur.

(3) Je me propose de publier bientôt l'exacte description de cette cérémonie jointe aux diverses interprétations mystiques qu'en ont données les mevlévis.

(4) Théologiens musulmans.

(5) Cf. F.-J. Fétis, *Hist. générale de la musique*, t. II, p. 90.



sionnement désireux de l'éternelle et amoureuse union avec son créateur, Djelal-ed-Din mandait qu'on lui fît entendre la voix douce et plaintive du ney et celle toute mystérieuse du tambour (1) et de l'oude.

Sais-tu ce que dit la voix du ney et de l'oude ?

Toi, toi seul me suffis, ô l'Affectueux !

Par voie de tradition, la culture des deux arts libéraux : poésie et musique, passa donc de règle chez les disciples de Mevléva ; de nos jours encore, si leurs poètes ne cisèlent plus d'aussi beaux vers que ceux du *Mesnévi* (2), il reste bien vrai qu'on ne saurait entendre nulle part de meilleur concert que ceux des tekkés de mevlévis. « Je regrette beaucoup, écrivait Théophile Gautier, après en avoir fait lui-même l'expérience, je regrette beaucoup que Félicien David ou Ernest Reyer, si habiles à saisir les rythmes bizarres de la musique orientale, ne se soient trouvés là pour noter cette mélodie d'une suavité vraiment céleste (3). »

Sans nul doute, un art aussi original n'eût pas laissé d'attirer l'attention des illustres compositeurs ; toutefois, cela soit dit sans ombre de critique, une pièce symphonique dans le style de l'*Alla Roukh* ou de *Sélam* ne nous eût donné qu'une idée assez imparfaite de la musique originale des derviches tourneurs. N'en possédons-nous pas d'ailleurs une preuve des plus convaincantes dans une œuvre célèbre d'un maître de l'art musical européen ? « Bien des choses contradictoires, confessait avec justesse M. Oscar Comettant, ont été dites et écrites sur ces fameux moines tourneurs, et ce qui a été fait de mieux sur eux, sans contredit, est la danse vertigineuse des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, qu'on joue au Conservatoire avec un succès qui ne s'est jamais affaibli (4). » Par curiosité, j'ai tenu à faire entendre le motif principal de cette danse à un habile musicien turc dans le but d'en obtenir son appréciation. — Voilà, fit-il ingénûment, voilà une belle suite de notes, il m'est difficile cependant d'y accrocher un rythme, un sens quelconque ; à coup sûr, cela ne peut être oriental ! — Cela n'est pas oriental, je vous le concède ; mais vous m'étonnez fort en ajoutant que vous ne sauriez y découvrir aucun sens musical : savez-vous que c'est du Beethoven ? — Du Beethoven, soit, et dans ce cas, souffrez que je

(1) Ce tambour n'est pas, bien entendu, notre instrument à percussion, mais la grande mandoline turque. Cf. à ce sujet Fétis, *op. cit.*, p. 145-146.

(2) Principal livre poétique de Djelal-ed-Din, que ses disciples conservent religieusement à l'égal d'un livre inspiré.

(3) Théophile Gautier : *Constantinople*, chap. xi.

(4) *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples*, p. 571.



me récuse, tout en vous assurant de nouveau qu'il m'est impossible de retrouver dans un tel motif quelque couleur de musique turque, persane ou arabe; encore moins, le suave et subtil parfum de dictame qui caractérise la musique religieuse des mevlévis.

Au fait, tout en s'inspirant d'une mélodie orientale quelconque, Beethoven n'avait-il aucunement la prétention de reproduire « l'air authentique » de la valse religieuse pratiquée chez les derviches tourneurs. Tel ne fut pas, au contraire, le cas particulier de Fétis : « Il n'est pas sans intérêt, a-t-il écrit dans son *Histoire générale de la musique*, de connaître l'air de cette danse extravagante : nous avons cru devoir le placer ici (1). » Suit une page de musique des plus fantaisistes, n'ayant pas le moindre rapport avec une seule des nombreuses mélodies qui constituent le répertoire musical des mevlévis.

Il faut bien en convenir, la musique particulière des tourneurs, comme toute musique vraiment orientale, n'est pas commode à saisir, vu la nature bizarre en apparence de ses rythmes et de ses gammes. D'un autre côté, les mevlévis, par excès de prudence, ont usé de toutes les précautions pour sauver leurs chants religieux des profanations du vulgaire aussi bien que de la moqueuse et vaine curiosité des étrangers. Dans ce but, leur enseignement musical se transmet par la seule tradition : humblement accroupi aux pieds de son maître, le jeune derviche destiné quelque jour à prendre place dans l'orchestre, s'exerce en toute patience à retenir par cœur le vaste répertoire des chants rituels; en vain tenterait-il de tracer quelques notes afin de parer aux défauts de sa mémoire, il se verrait poliment invité, sur l'heure, à détruire lui-même son manuscrit.

Sans vouloir juger une telle méthode d'enseignement, le danger de profanation allégué me paraît sinon peu fondé, du moins assez puéril en soi : ne vaudrait-il pas mieux s'affranchir librement de certains scrupules? Quelque bien établie et fidèle qu'on la suppose, ce n'est point assez d'une tradition, souvent mal servie par la routine : le contrôle d'une notation s'impose. Les disciples de Djelal-ed-Din pourraient ils, par exemple, se vanter de posséder encore dans leur forme primitive les mélodies chères à leur maître ou à son fils Sultan Véled?

Dût mon audace susciter les indignations de quelqu'un d'entre eux, je vais prêcher d'exemple et publier, en entier, un des chorals symphoniques des derviches tourneurs.

Pour être juste, autant que pour donner au lecteur la meilleure garantie d'exactitude qu'il soit en droit d'attendre, je dois déclarer ici

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 398-399.



que le mérite de cette publication musicale revient tout entier au compositeur lui-même, feu *Rifa'at Bey*, jadis premier *muezzin* du Sultan *Abd-ul-Aziz* et *dédé* du rite des mevlévis. Par une exception jusque-là unique, *Rifa'at Bey* avait pris la peine de noter pour lui-même sa composition : c'est à l'aide de son propre manuscrit qu'un heureux hasard a mis en mes mains, que j'ai entrepris le présent travail.

Or donc, certains détails techniques préalablement exposés dans le but de déterminer la véritable nature et physionomie d'un concert religieux de mevlévis, je publierai dans son entier la partition authentique de l'un de ces concerts.

Abstraction faite de la cérémonie si singulière et si caractéristique des tourneurs, le concert spirituel qui l'accompagne porte le nom spécial de '*âin* (usage, coutume, rite). Le nombre de ces '*âin* est de quarante environ. Chacun d'eux est composé sur un mode ou ton particulier avec modulations passagères dans les tons similaires ou relatifs.

Dans les recueils manuscrits du texte poétique des '*âin*, ces derniers portent en tête le nom du musicien compositeur, celui du mode et du rythme employés ; seuls les '*âin* des modes *dugiah*, *hussëini* et *pentdjugiah* font exception, ayant pour titre commun ces mots : *ancienne composition*. La tradition actuelle attribue ces trois compositions mélodiques au célèbre musicien de Meraga (1) *Abd-el-Khâder Meraghi*. Celui-ci, paraît-il, les aurait offertes au fils de Djelal-ed-Din, Sultan Véled à Koniah, dans une visite qu'il lui fit au cours de son voyage à Brousse où il devait présenter en hommage au Sultan Mourad II son ouvrage théorique intitulé : *le Livre des intentions mélodiques* (2).

Le choix particulier d'un '*âin* pour la cérémonie des tourneurs dépend du premier chanteur, qui en avise le premier flûtiste quand bon lui semble, le plus souvent suivant la formule : « Aujourd'hui notre Djelal-ed-Din m'inspire de chanter en tel ton ! » Le '*âin* de *Rifa'at Bey* donné ici en exemple, est dans le mode *ferahnak* très prisé des Orientaux ; mode correspondant au *protobarys* des Grecs, sauf qu'il est transposé une quinte plus haut.

Un '*âin* comprend essentiellement quatre parties ou périodes, désignées chacune sous le nom de *sélam* : salut. Le *sélam* est composé

(1) Fétis a fait erreur en disant que le théoricien *Abd-el-Khâder* était de Samarkande, *Hist. générale de la musique*, t. II, p. 170. Cf. à ce sujet Raouf Jecta Bey : *Eçatizi Elhan* (les Maîtres des Mélopées), t. II.

(2) Je suis heureux de pouvoir signaler ici la découverte du manuscrit authentique d'*Abd-el-Khâder* : il est aujourd'hui le joyau [de la bibliothèque particulière de Raouf Jecta Bey à Constantinople.



d'un choral symphonique à l'unisson, suivi ou entrecoupé du jeu séparé des instruments.

Tout en dérogeant à la forme classique de la symphonie orientale, le *âin* ne laisse pas de lui faire quelques emprunts : c'est ainsi qu'il se trouve régulièrement précédé d'un *taksim* et d'un *péchrev* ; il se termine, en outre, par un second *péchrev* plus court que le premier et lui-même couronné d'une brève finale. Le *taksim* est une introduction non rythmée, composée de savantes modulations que terminent de longs points d'orgue. Son caractère particulier est d'être une improvisation. De ce chef, un tel morceau ne peut manquer d'attirer l'attention des auditeurs orientaux qui jugent par là du genre, du goût et du degré d'habileté de l'artiste. Aussi, est-il de règle que le *taksim* soit confié au premier musicien.

Ce rôle chez les tourneurs appartient de droit au premier flûtiste. Pendant l'improvisation, les autres instrumentistes se permettent parfois d'esquisser quelques tenues à l'octave inférieure, ce qui donne au solo un vague soupçon d'harmonie d'un charme extraordinaire.

Le *péchrev* est une sorte d'ouverture instrumentale où sont marqués les sons caractéristiques du mode fondamental du '*âin*', les tons relatifs dans lesquels il sera permis de moduler, ainsi que les transitions propres à cet effet.

Le *péchrev* se compose de quatre périodes désignées sous le nom de *hané* (*maison, compartiment, période*). La finale de la première période est commune aux trois autres : elle se nomme pour cette raison *teslim*, c'est-à-dire reprise, refrain.

Pendant l'exécution du *péchrev*, les mevlévis font trois fois processionnellement le tour de la salle de danse. La dernière note achevée, musiciens et chanteurs attaquent aussitôt le '*âin*' pendant lequel les derviches exécutent leur valse.

Le *péchrev* particulier qui précède le *âin* de *férahnak* est la composition de Zéki Mehmed Aga, célèbre joueur de tambour attaché à la personne du Sultan Mahmoud II qui prisait fort le jeu de son instrument. Le rythme propre à ce *péchrev* est le *zindjir* : chaîne, ainsi dénommé parce qu'il est formé d'une suite de rythmes simples : *tchifté duyek*, *fakhté*, *tchembèr*, *dévri kébir* et *bérefchan*. En raison de la grande difficulté qu'il y a à battre ce rythme quelque peu original, les mevlévis changent généralement ce *péchrev* avec celui du ton relatif *évidj* composé dans le rythme moins compliqué de *dévri kébir*.

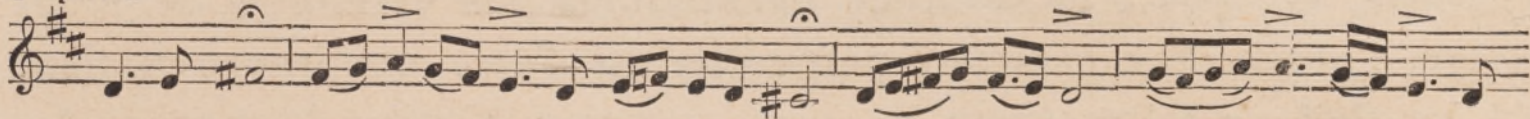
Il convient de remarquer également que le second *péchrev*, composition du musicien *Zaquir*, ne s'exécute pas suivant son rythme propre. Ce morceau est composé dans le rythme *çakil* et on lui applique toujours



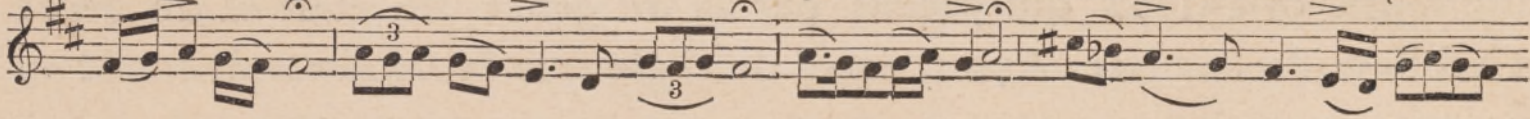
celui de *duyek*. Pourquoi cette anomalie? Par extraordinaire, la tradition serait-elle ici prise en défaut? — C'est cela même. Les vingt-quatre premières mesures de la mélodie sont bien dans le rythme *çakil*, mais les autres ne sauraient s'y adapter.

### ESSAI DE TAKSIM DANS LE MODE FÉRAHNAK

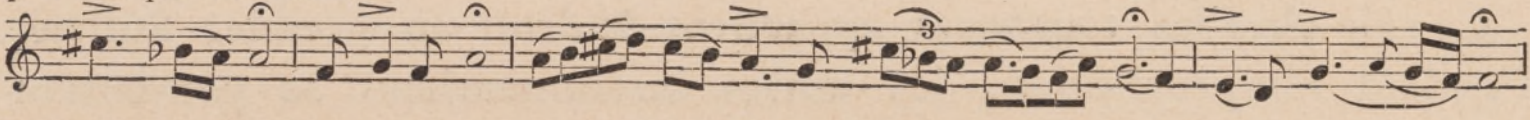
1<sup>re</sup> période



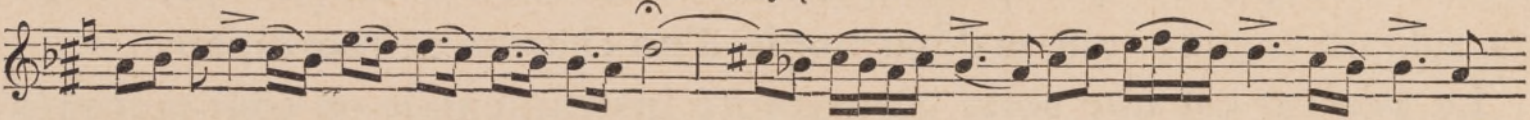
2<sup>e</sup> période avec modulation dans le mode *Huṣam* trans-



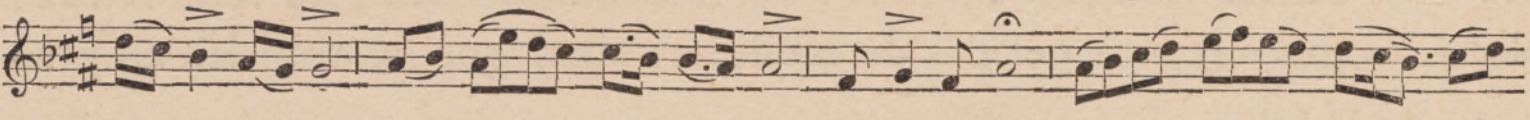
posé à la quarte inférieure.



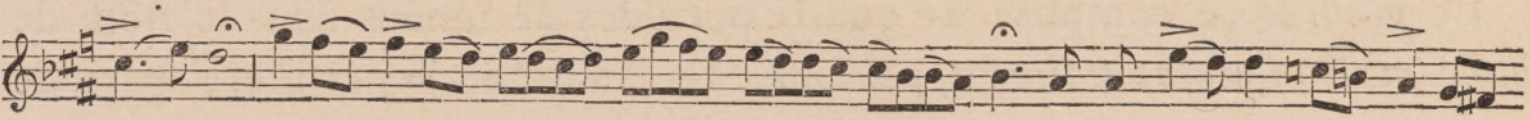
3<sup>e</sup> période avec modulation dans le mode *Hidjaṣ*



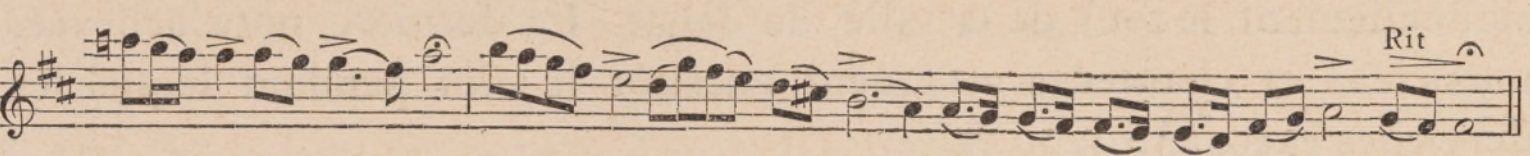
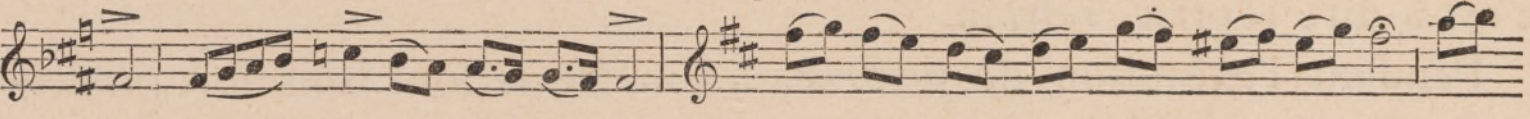
4<sup>e</sup> période avec modulation dans



le mode *Rahat-ul-Ervah*

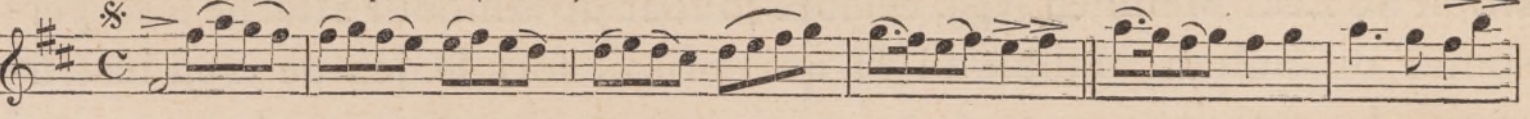


5<sup>e</sup> période ; retour au mode *Férahnak*



Rythme *Tchifté Duyek*. Mouvement  $\text{♩} = 96$

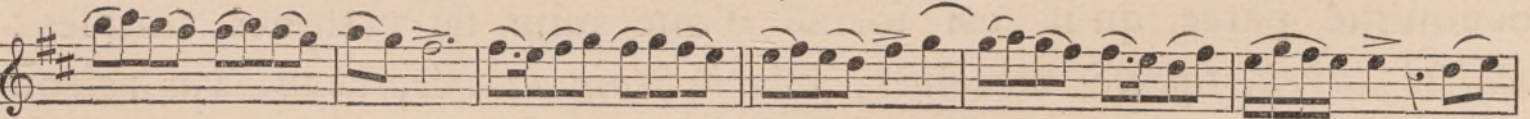
1<sup>re</sup> période (1 hané)



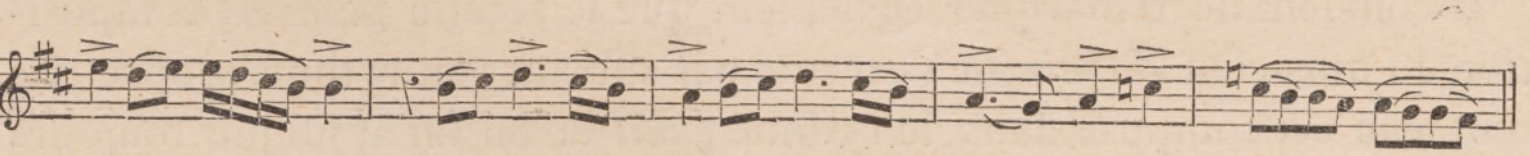
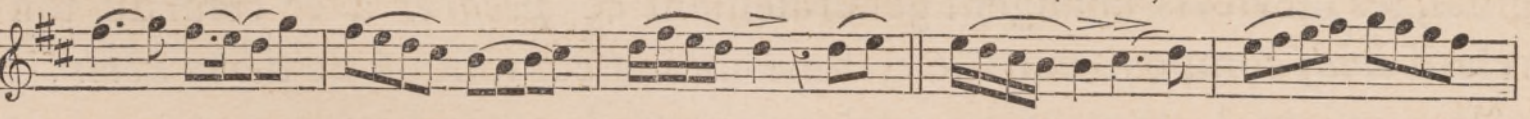
Rythme *Fakhté*



Rythme *Tchembèr*



Rythme *Devri Kebir*  
*Teslim* (refrain)





*Rythme Béréfchan*

*Rythme Tchifté-Duyek* 2<sup>e</sup> période (2 hané)

*Rythme Fachté*

*Rythme Tchembèr*

*Teslim (refrain)* 13

*Rythme Tchifté Duyek*

3<sup>e</sup> période (3 hané) *Rythme Fakhté*

*Rythme Tchembèr*

*Teslim (refrain)* 13

*Rythme Tchifté Duyek* 4<sup>e</sup> période (4 hané)

*Rythme Fakhté*

*Rythme Tchembèr*

*Teslim (refrain)* 13

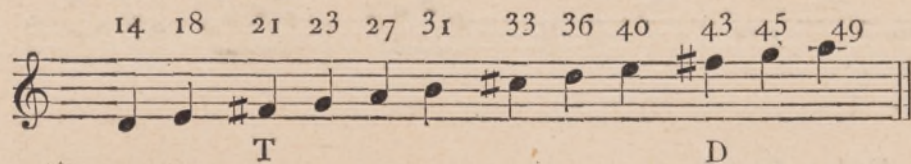
*Rythme Tchifté Duyek*



## AÏN DU MODE FÉRAHNAK

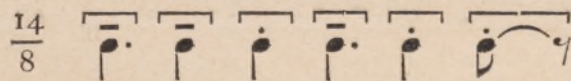
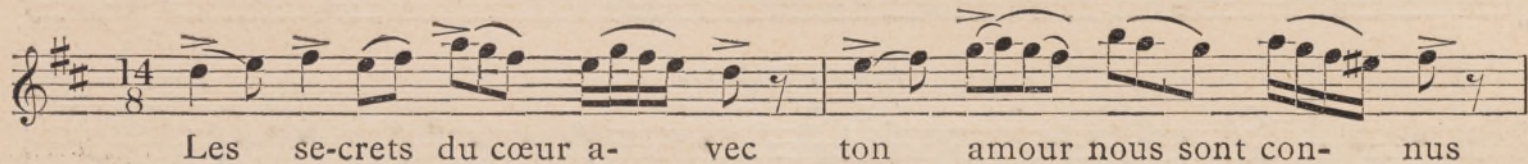
*Musique de Rifa'at Bey,  
jadis premier Muezzin de S. M. I. le Sultan  
et dédé du rite des Mevlévis.*

## Gamme Férahnak

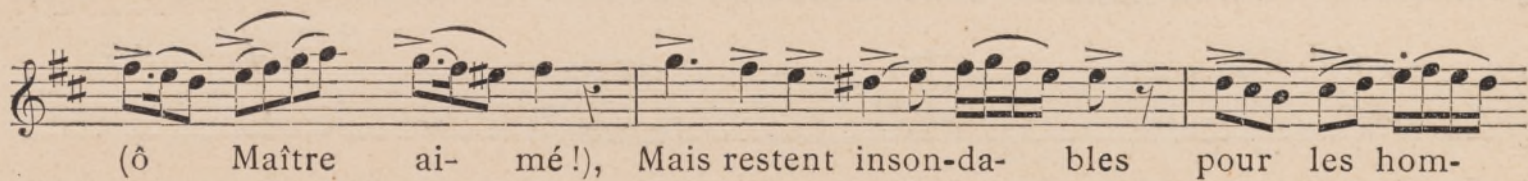


## Rythme Dérri révan. ♩ = 112

Doum Doum tek Doum tek tek

Sélami évvel (1<sup>re</sup> période)

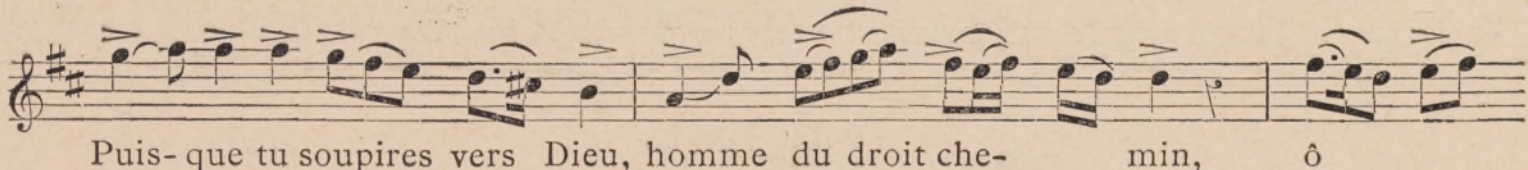
Les se-crets du cœur a-vec ton amour nous sont con-nus



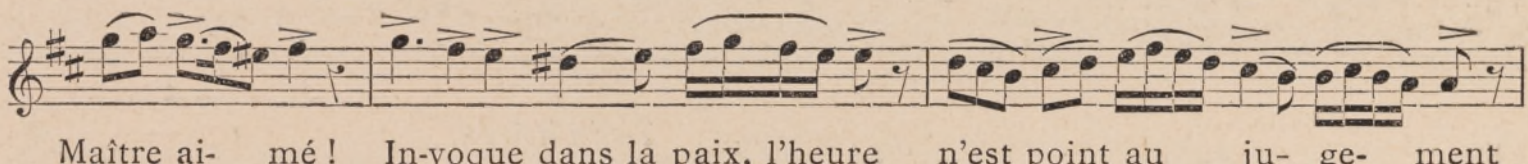
(ô Maître ai-mé!), Mais restent inson-da-bles pour les hom-



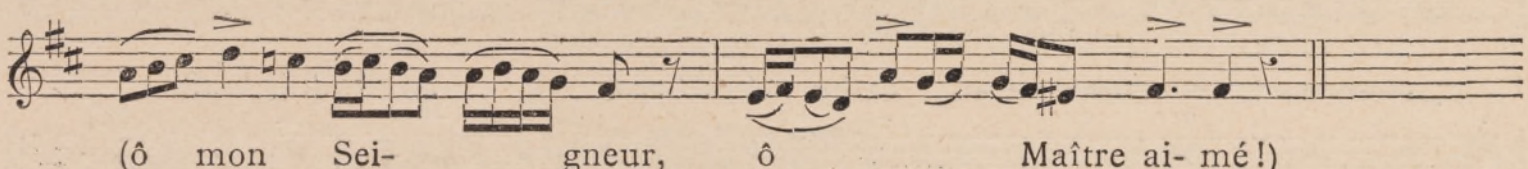
mes du vulgai-re, ô mon Sei-gneur! ô Maître aimé!



Puis-que tu soupîres vers Dieu, homme du droit che-min, ô

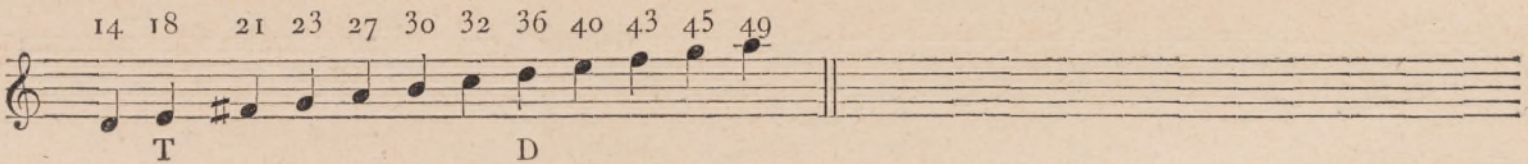


Maître ai-mé! In-voque dans la paix, l'heure n'est point au ju-ge-ment

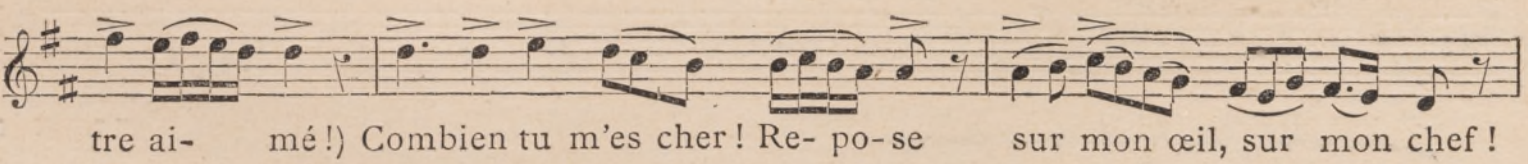


(ô mon Sei-gneur, ô Maître ai-mé!)

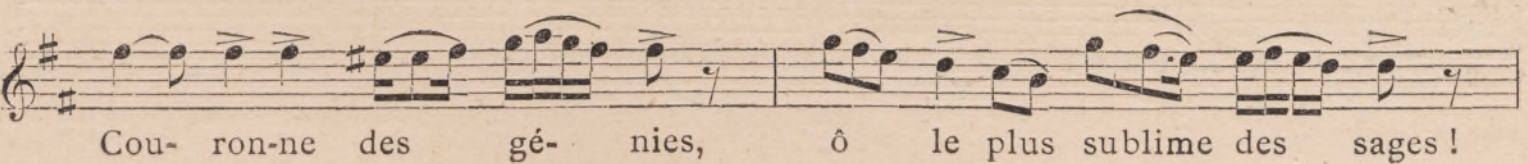
## Modulation dans le mode Nuhuft



Glorieux éten-dard d'Al-lah, lu-mière de Ya-sin (1) (O Maî-

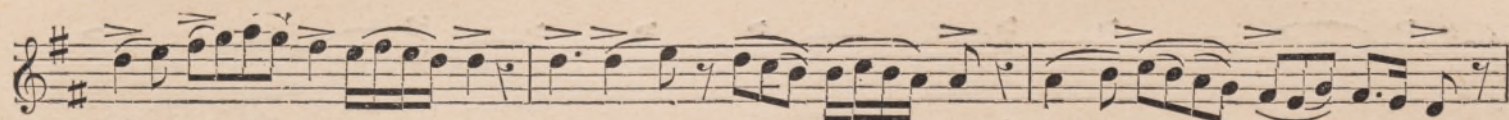


tre ai-mé!) Combien tu m'es cher! Re-po-se sur mon œil, sur mon chef!

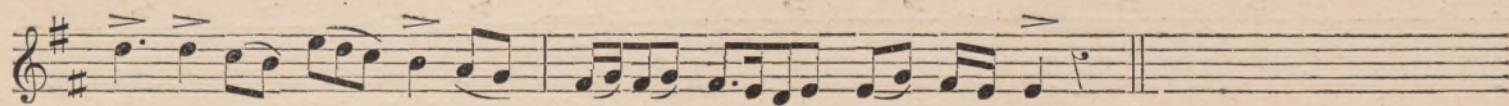


Cou-ron-ne des gé-nies, ô le plus sublime des sages!



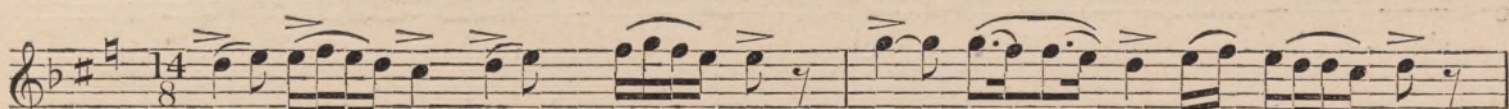
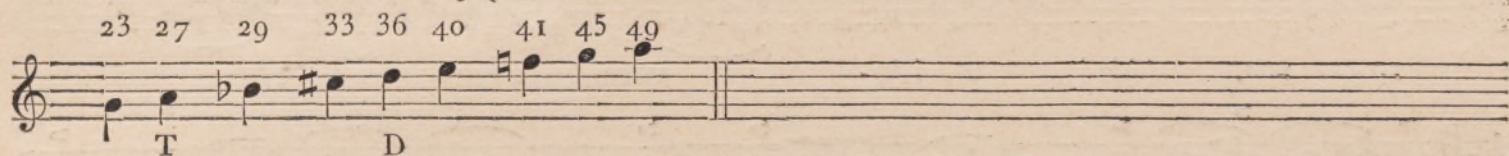


(O Maître ai- mé!) Je ne puis te dé- pein- dre, car n'es-tu pas in-ef-fa- ble?

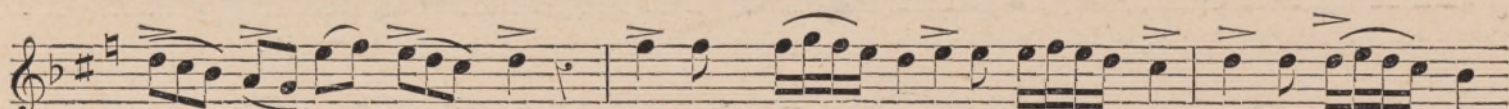


(O mon Sei- gneur! ô Maître ai- mé!)

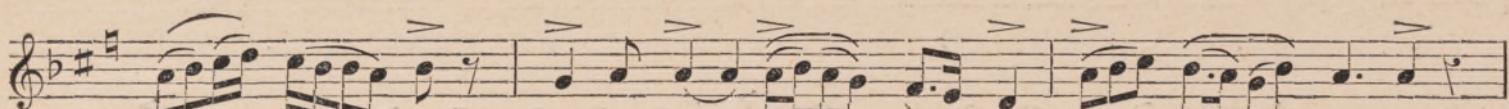
*Modulation dans le mode Hidjaṣ*



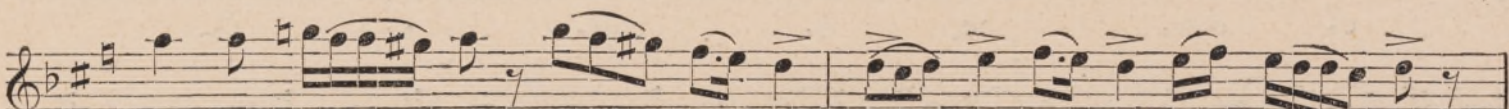
Hier, au clair de lune, on vit vit des a- mis pris d'i- vresse.



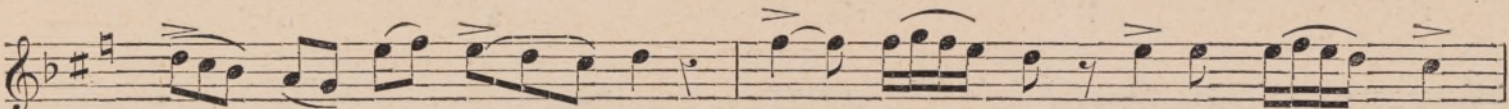
O Maître aimé! En-fant, vieillard, mu- si- cien, ins-tru-ment, tout



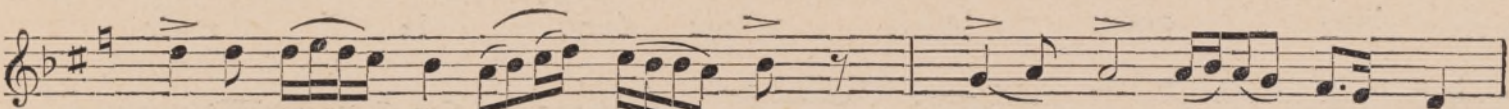
é- tait ivre. O mon Sei- gneur, ô Maître aimé!



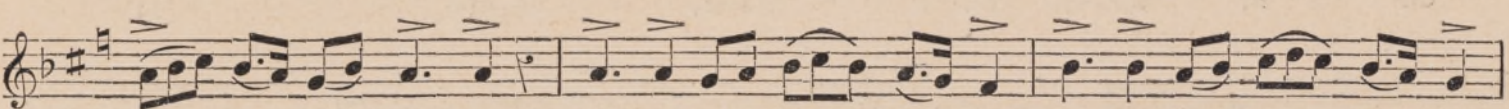
La lune au so- leil don-ne de ce vin une gor- gée!



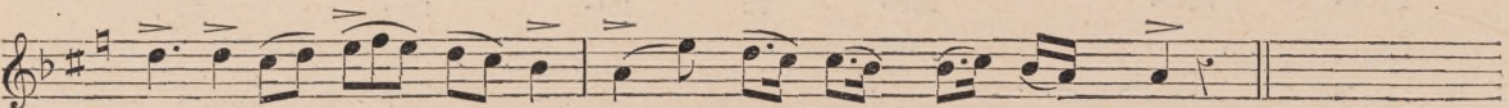
O Maître ai-mé! Lu-ne, so- leil, ombre, lu- mière,



tom- bent en i- vres- se. O mon Sei- gneur,



O Maître aimé! (O mon bien-aimé! mon tout dé- si- ré!

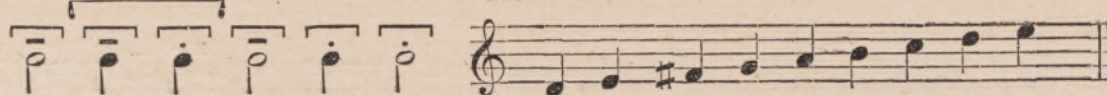


mon re- cher- ché! O mon Sei-gneur, mon Maître aimé!)

*Rythme Evfer*

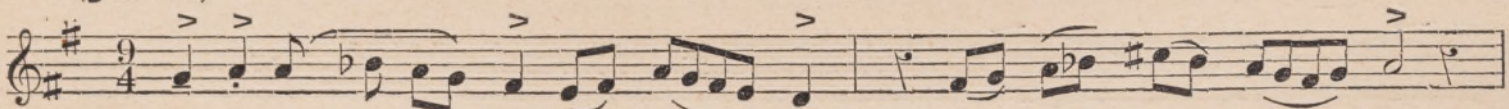
Doum tek kia Doum tek tek

Mode 'Arak T D



14 18 21 23 27 30 32 36 40

(♩ = 100)



Ah! Le prin- temps est ve- nu.



Ah! ve-nu, le prin-temps aux bel-les  
joues ro-ses, le printemps aux belles joues  
ro-ses. (Ah!) L'u-ni-vers s'em-bellit,  
s'em-bel-lit! Voi-ci ve-nir  
le temps de la tu-li-  
pe. (Ah!) O ba-si-lic,  
é-cou-te, é-cou-te l'i-  
ris, l'i-ris à dix  
lan-gues. (Ah!) Vois donc la main  
de la terre, de l'eau. Quel-le  
mer-veil-leu-se pa-ru-re!

Orchestre seul

(A suivre.)

P. J. THIBAUT,  
Des Augustins de l'Assomption.



**J.-P. Westhoff.**NOTES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Au mois de décembre de l'année 1682, au cours d'une tournée de concerts en divers pays, un jeune violoniste allemand attaché au service de l'Electeur de Saxe, s'arrêtait quelque temps à la cour de France. Il se faisait entendre avec grand succès devant le roi, et Louis XIV ne dédaignait point de lui témoigner hautement sa satisfaction. Le caractère alors inusité de cette audition — car il semble bien que ce soit la première fois que, chez nous, le violon se révèle comme instrument de virtuose soliste, — le talent de l'artiste et l'approbation royale pour certaines des compositions qu'il avait fait entendre, tout cela parut au *Mercur galant*, raison suffisante pour signaler le fait, tout en publiant — infraction à ses habitudes qui n'est pas sans intérêt pour nous — plusieurs des morceaux honorés du suffrage du monarque. « Ils sont faits, dit-il, par un illustre Allemand nommé Jean Paul Westhoff, musicien de la Chambre de Monsieur l'Electeur de Saxe. Son mérite en ce qui regarde sa profession l'ayant fait souhaiter dans plusieurs Cours, il a passé icy en revenant de Londres et a eu l'honneur de jouer du violon devant le Roy et la Cour. Sa Majesté a mesme donné le nom de *la Guerre* à un de ses airs qu'Elle lui a fait répéter plusieurs fois. Comme il a reçu des marques de la libéralité du Roy, c'est une preuve que ces airs ont plu à ce grand monarque. Il avait dessein de repasser en Italie, mais ayant reçu les ordres de son Altesse Electorale, il est obligé de retourner près d'Elle... »

Curieuse figure que celle de ce Jean-Paul Westhoff. Encore qu'il ne se rattache à l'histoire de notre art national que par ce passage à la cour de France, bien que, son talent d'exécution mis à part, il n'occupe point ailleurs une place très éminente, il faut bien le présenter au lecteur. Il est né à Dresde en 1656 d'un père, ancien capitaine, originaire de Lübeck, engagé dans les armées suédoises et qui avait accompagné Gustave-Adolphe en Allemagne. Retiré du service, et finalement ruiné par les brigandages de la guerre de Trente ans, il avait su tirer assez bon parti d'un réel talent de virtuose amateur, pour devenir musicien de la chambre de l'Electeur à Dresde. Son fils n'eut vraisemblablement point d'autre maître que lui. Il ne paraît pas d'ailleurs qu'il se soit destiné tout d'abord à la musique. Polyglotte distingué, parlant fort bien les principales langues d'Europe, il fut d'abord professeur de langues. Après un voyage à Lübeck et une pointe poussée jusqu'en Suède, il se décida à prendre du service dans les armées impériales : en qualité d'enseigne il fait quelque temps campagne contre les Turcs en Hongrie. A son retour il devient, comme son père, musicien de l'Electeur, et bientôt après commence une large série de voyages au travers de l'Europe. Nous le trouvons en Italie, à Vienne, en France, en Angleterre, en Flandre et aux Pays-Bas, et ce précurseur des artistes nomades de notre temps termine ses jours en 1705, à Wittembourg, où il s'était finalement fixé.

Peut-être bien que ce Westhoff n'a pas été un compositeur d'un génie transcendant. Comme virtuose même, faut-il le mettre à côté d'autres plus connus, de Corelli par exemple, son contemporain à trois ans près (Corelli est né en 1653) et dont il se peut bien qu'il ait eu l'occasion de recevoir au moins quel-



ques conseils? Question difficile à résoudre. D'autant plus que, encore qu'il ait publié en 1694 un recueil de Sonates pour le violon (1), nous ne connaissons guère de lui que ce que le *Mercure* nous a conservé : une Sonate avec basse continue (décembre 1682) et une suite pour le violon seul (janvier 1683). Si l'on considère que le premier recueil de Corelli n'a vu le jour que cette même année 1683, et que ses Sonates, *Sonate di chiesa*, écrites à trois instruments (deux violons et *violoncello* avec la basse continue), sont plutôt œuvres de musique concertante que pièces en *solo* proprement dites, on sentira l'importance d'un témoignage si propre à renseigner sur l'état de la technique de l'instrument à cette époque. Car bien que quelques rares volumes de pièces pour le violon seul aient été imprimées en Italie dès les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle (le plus ancien est de 1620), nous ne connaissons guère que de nom les grands violonistes de ce temps-là et nous n'avons qu'une très vague idée de l'étendue ou des limites de leur talent, comme aussi des compositions qu'ils interprétaient au concert.

C'est donc une véritable rareté que de la musique de virtuose, avant tout destinée à mettre en tout leur lustre les mérites d'exécution. A ce point de vue, les deux compositions de Westhoff sont tout à fait caractéristiques. Ce n'est pas que leur valeur proprement musicale soit négligeable. La sonate tout particulièrement, pour l'ampleur singulière de ses proportions, la hardiesse de ses harmonies, plus libres et plus flexibles que celles des maîtres français de ce temps, la franchise et l'enchaînement assuré des modulations, est une œuvre qui révèle, à défaut d'un génie de premier ordre, tout au moins une entente remarquablement sûre des procédés d'écriture et de style. Mais on demeure surpris de voir à quel point de développement y est déjà parvenu le mécanisme du violon : les difficultés, d'un ordre spécial, qui s'y trouvent parfois accumulées, pourraient encore arrêter quelque temps un artiste de nos jours. Comme tous les maîtres de l'école allemande primitive avant qu'elle ait été transformée par un commerce assidu avec les grands violonistes d'Italie, Westhoff semble considérer le violon comme un instrument harmonique capable de se suffire à lui-même. L'art des doubles et triples cordes se montre chez lui singulièrement avancé, et sa suite pour le violon seul, écrite presque partout à trois parties obligées, annonce déjà les œuvres analogues du grand Bach. On sait que cette forme eut longtemps la faveur des artistes allemands. L'histoire rapporte qu'un violoniste du même temps, excellent organiste par surcroît, Bruhns, élève de Buxtehude, avait coutume d'exécuter des pièces, assis au pédalier de son orgue, sur lequel il exécutait la basse des trois autres parties concertantes qu'il tirait de son violon. Peut-être cet ingénieux complément est-il nécessaire au bon effet de ces harmonies un peu maigres : en tout cas, faute de ce secours ou d'autre chose, pas plus que le *cantor* de Leipsig, le musicien de l'Electeur de Saxe n'a pu réussir à rendre agréables les tours de force d'une virtuosité plus solide que séduisante.

Dans l'introduction de la sonate, *Adagio con una dolce maniera*, le compositeur a tiré un effet plus artistique de procédés analogues. Le développement y procède d'imitations à deux parties dans le goût des airs à deux voix. Le finale *vivace*, à  $\frac{6}{4}$ , est encore écrit de même façon. Ailleurs, ce sera de doubles cordes

(1) VI Sonate a Violino solo e Basso continuo. Dresde, 1694.



en accords plaqués, en trémolo, ou bien d'accords arpégés sur trois ou quatre cordes que l'effet résultera. Quant au morceau qui attira si particulièrement l'attention du grand roi, *La Guerra così nominata di Sua Maestà*, c'est une variation rapide et brillante qui suit un fort beau thème d'adagio. Le chant s'y entremêle de répétitions rapides d'une note, tenue à l'aigu en manière de pédale sur des harmonies assez ordinaires : procédé devenu depuis longtemps banal par l'abus qu'en ont fait les auteurs de fantaisies variées. Mais on peut trouver curieux, néanmoins, de le voir déjà employé.

Nous n'avons rien de pareil dans les œuvres, assez peu nombreuses, des violonistes français de ce temps que quelques manuscrits nous ont conservés. Des Dumanoir, des Constantin, des violons de la grande bande, nous ne connaissons d'ailleurs que des airs de ballet, des pièces de symphonies, des suites plus ou moins longues, mais toujours destinées à l'exécution d'ensemble. Mersenne, une cinquantaine d'années auparavant, parlait cependant avec éloges en son traité latin des *Harmoniques* (*Harmonicorum Libri XII*) du talent — en solo — de plusieurs des artistes de son temps après avoir loué l'harmonie suave et délicate des vingt-quatre violons du roi : « Sed si velis unicam partem superiorem, quid elegantius Constantini pulsu ? Quid Bocani enthusiasmo vehementius ? Quid Lazarini et Foucardi percussuunculis subtilius atque delicatius ? Adde Legeri bassum Constantini sonis acutis conjunctum, omnes numeros harmonicos expleveris... » Dans le chapitre de l'*Harmonie universelle* consacré aux instruments à cordes, il donne un exemple malheureusement bien court de la façon dont les violonistes exécutaient en *diminution* la partie chantante d'un ensemble à plusieurs voix. De ce qu'il en dit on peut sûrement conclure que les maîtres réputés du temps usaient couramment, dans l'exécution, de ce style orné, de ces légères broderies ordinairement improvisées, lesquelles supposaient au moins une vitesse de main et une précision d'exécution fort supérieures à ce que semblerait exiger à première vue la lecture du texte écrit, qui se présente toujours simple, sans l'indispensable complément de ces arabesques brillantes. Mais de ces variations, qui réclament moins de mécanisme pour être correctement rendues, que de sens harmonique pour être, impromptu, artistement élaborées par l'exécutant, il y a loin aux combinaisons complexes dont Westhoff fait si naturellement usage. Celles-ci sont vraiment propre à l'instrument. Exécutables seulement sur le violon pour qui elles furent conçues, elles supposent une connaissance approfondie de ses ressources comme de ses difficultés. Les *diminutions* à la française ne demandent que du goût et de la facilité ; la virtuosité solide du violoniste allemand ne se comprendrait pas en dehors de l'enseignement dogmatique et précis d'une école déjà sûre d'elle-même et des procédés qu'elle emploie.

Que les efforts de cette école se soient surtout portés dans une voie qui n'était point celle où le violon pût faire valoir sa véritable supériorité, cela importe assez peu. Ce qui est intéressant à établir, c'est que vers ce temps-là rien ne révèle l'existence en France d'un enseignement méthodique comparable, et que, sur ce point, l'école musicale de chez nous, si originale et si vivante par ailleurs, demeure dans une infériorité véritable.

Si l'on est curieux d'en découvrir la raison, il ne faut pas chercher d'autre explication que l'idée, pour nous singulière, que les amateurs et les musiciens du xvii<sup>e</sup> se sont faite longtemps d'un instrument qui nous semble aujourd'hui le



premier de tous. On ne refuse point alors au violon quelques qualités. On lui concède le brillant, la force, l'éclat, mais c'est pour lui dénier l'expression, le pathétique, la distinction, la délicatesse. On l'apprécie sans doute, mais les délicats — et tout le monde se pique de l'être — veulent qu'il sache se tenir à sa place, et ses mérites un peu vulgaires ne trouvent à s'employer que dans les airs de danse et les ballets, d'autant mieux que sa sonorité paraît éclatante et rude à des oreilles que rebutteraient singulièrement la puissance de l'orchestre moderne : « Notandum est sonos harum Barbitorum longè duriores atque vehementiores esse sonis Lyræ sequentis quam violam appellant, dit le P. Mersenne, quod nervis brevioribus atque crassioribus instruantur... » Les violes petites ou grandes sont donc seules admises dans la musique de chambre avec le luth, le clavecin et le théorbe.

Seuls, ces instruments privilégiés se marieront aux voix ou pourront se faire entendre en solo. Le violon, dans ce rôle, paraîtrait aussi déplacé qu'une trompette ou un trombone qui, de nos jours, voudrait s'y essayer dans un salon. Il n'y a point de violons parmi les ordinaires de la musique de la chambre du Roi, et Le Gallois, qui cite dans son petit opuscule les meilleurs virtuoses de son temps, desquels il sait analyser le talent avec beaucoup de sagacité (1), ne compte point de violonistes parmi eux.

Dans cette société fortement hiérarchisée, il y a des instruments nobles et d'autres qui ne le sont point. Le violon, humble roturier, ne va pas se mêler à la brillante société. Confiné dans son rôle secondaire, il n'apparaît qu'aux mains des professeurs, et encore des moins estimés. « Un violon ! » Au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est presque une injure, et les amateurs se croiraient déshonorés de toucher à l'instrument des ménétriers : « Le violon n'est pas noble en France ; on en demeure d'accord. C'est-à-dire qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent, et beaucoup de bas musiciens qui en vivent (2). »

Vers 1680 cependant, ces préjugés se sont fort atténués, à mesure que grandissait le rôle musical des violons. Les grands ballets royaux, interprétés par les 24 violons du roi, ne sont plus de simples recueils d'airs de danse pris au hasard : ils se rapprochent de plus en plus de l'opéra qui va naître, et celui-ci, dès son apparition, leur emprunte naturellement leur orchestre auquel il va demander bien davantage. Sans doute c'est toujours l'exécution collective qui profitera de ces innovations ; les violons, à l'opéra comme ailleurs, ne se feront guère entendre qu'en masse et au théâtre. Mais leur admission dans la musique dramatique leur ouvre un domaine singulièrement plus vaste que celui où ils étaient demeurés confinés ; on ne tardera pas à sentir tout ce qu'ils peuvent donner, et quelle inépuisable richesse d'expression est la leur. Les *dilettanti*, habitués désormais à une musique plus puissante et plus variée, ne se rebute-ront plus de la prétendue rudesse de leurs sonorités pénétrantes. Il nous faudra attendre encore quelques années pour avoir des virtuoses qui, formés à l'école des Italiens, puissent rivaliser avec leurs maîtres. Mais dès ce temps-là on peut tenir pour assuré que l'éducation technique de nos artistes était déjà poussée assez loin.

(1) LE GALLOIS, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier touchant la Musique*, 1680.

(2) LECERF DE LA VIEVILLE, *Comparaison de la musique françoise et de la musique italienne*. Bruxelles, 1705.



Tout au moins ne semble-t-il pas qu'ils fussent à ce point arriérés, que la forte virtuosité du violoniste allemand qui sut charmer la cour du grand roi leur parût une chose prodigieuse et complètement insoupçonnée. On ne trouve pas trace, dans les éloges du *Mercur*, d'un étonnement qui serait justifié cependant si leur infériorité eût été aussi grande qu'il est d'usage de l'admettre. Pour que le journal publiât les airs de J.-P. Westhoff, et cela à deux reprises différentes, il fallait bien qu'il y eût en France des violonistes capables de les exécuter.

Il ne faudrait pas croire que nous ayons dans les partitions des opéras de Lulli de quoi juger exactement de l'habileté des artistes de son temps, encore moins accorder créance à ce que ses biographes se plaisent à dire du mal qu'il aurait eu à recruter convenablement son orchestre. Ces historiens postérieurs, peu musiciens en général, sont aussi bien mal renseignés et trop amis des synthèses simplificatrices. La seule personne du Florentin, devenue une manière de prototype fabuleux, résume à leurs yeux tout l'art du xvii<sup>e</sup> siècle. Rien avant lui, la perfection dès qu'il a paru : voilà toute leur critique, et Voltaire n'en a pas connu d'autre sur ce sujet. Le *Siècle de Louis XIV* en fait assez foi.

Si le hasard nous avait conservé ou nous faisait retrouver quelque œuvre de concert d'un violoniste français de ce temps, nous y puiserions les éléments d'une comparaison plus juste. A défaut de cette ressource, il convient de recourir aux faits accessoires. A ce point de vue, le passage de J.-P. Westhoff à la cour de France n'est pas tout à fait indifférent. Ce petit événement est une contribution modeste mais sûre à la connaissance bien imparfaite encore de ce coin de notre histoire musicale.

HENRI QUITTARD.

### **Le premier concours du Conservatoire.**

Les concours du Conservatoire battent leur plein au mois de juillet. Il a paru qu'il serait intéressant de rechercher quels furent les lauréats de ces concours lors de la fondation de notre École nationale de musique. M. Constant Pierre, le zélé et érudit sous-chef du secrétariat au Conservatoire, a réuni dans l'intéressant volume qu'il a publié en 1901 des documents qui fixent d'une façon définitive ce point curieux d'histoire. Il était assez difficile de retrouver les palmarès des cours d'études ; d'autre part, les archives du Conservatoire sont incomplètes sur cette question. Les palmarès ont été imprimés à partir de l'an V ; mais les exemplaires en sont rarissimes ; ils sont en outre d'une concision rare ; il a fallu compulsier les registres qui présentent des lacunes et surtout les procès-verbaux des concours qui ont permis de compléter tous ces renseignements épars.

Le palmarès de l'an V (année scolaire 1796-1797), qui fut proclamé le 3 brumaire an VI, a paru en une brochure in-octavo et fut imprimé en l'imprimerie de la République ; le Conservatoire et la Bibliothèque nationale possèdent un exemplaire de cet opuscule qui est aujourd'hui introuvable. Voici les noms des lauréats et lauréates :

Le premier prix de chant fut décerné à la « citoyenne Caroline Chevalier », âgée de 17 ans, élève du citoyen Richer ; le prix consistait en dix partitions



gravées. Le citoyen Richer (1740-1819) avait une jolie voix de ténor qui lui avait valu la protection de Louis XV et une place de maître de la musique des enfants de France. La Révolution le priva de son emploi, le Directoire lui donna comme compensation une place de professeur de chant au Conservatoire. Quant à la citoyenne Chevalier, elle débuta à l'Opéra le 6 ventôse an VII (24 février 1799) dans le rôle d'Antigone de l'*Œdipe*, de Sacchini.

Les seconds prix furent obtenus par :

1<sup>o</sup> La citoyenne Jeanne Chevreau (1781-1807), âgée de 15 ans, élève du citoyen Langlé. Ce Langlé était professeur d'harmonie et de chant ; il avait étudié le chant à Naples, la meilleure école de l'époque ; comme professeur d'harmonie, il a laissé des traités bizarres ; comme compositeur, il a laissé des œuvres qui manquent de chaleur et de génie ; comme professeur, il forma d'excellents élèves ;

2<sup>o</sup> La citoyenne Georgette Boëly, âgée de 17 ans, élève du citoyen Arnold Adrien, une basse de l'Opéra qui ne ménageait guère sa voix, à ce que disent les comptes rendus de ses contemporains ;

3<sup>o</sup> La citoyenne Anne Moreau, âgée de 20 ans, élève de Richer ;

4<sup>o</sup> La citoyenne Henriette Sophie Georgeon, âgée de 18 ans, élève d'Adrian. Le second prix consistait en une partition gravée et diverses œuvres.

Il est à remarquer qu'aucun des seconds prix n'arriva, les années suivantes, à mériter un premier prix, et qu'aucune de ces élèves ne fit de carrière.

Le premier prix de clavecin fut donné à la citoyenne Rose Dumey, âgée de 16 ans, élève du citoyen Hyacinthe Jadin. Jadin (1769-1802) était d'une famille de musiciens ; brillant exécutant et bon compositeur, il mourut trop jeune pour donner la mesure de son talent.

Le premier prix de clavecin consistait en un clavecin.

Les seconds prix allèrent à Louis Pradère, âgé de 15 ans, élève de Gobert, à Marie Joseph Ozi, âgée de 10 ans, élève du même, à Thérèse Desmarre, âgée de 16 ans, élève de Jadin. Le prix en question se composait d'œuvres de clavecin.

Le premier prix de violon fut mérité par Charles Sauvageot, âgé de 15 ans, élève de P. Blasius. Sauvageot fit partie de l'orchestre du théâtre Favart, puis de celui de l'Opéra. En même temps il appartenait à l'administration des Douanes ; il mourut en 1860, possesseur d'une grosse fortune, et fit don au Louvre de la splendide collection d'objets d'art qui porte son nom. Le professeur de violon Blasius (1758-1829) devint chef d'orchestre de l'Opéra-Comique en 1802 : c'était un musicien remarquable et qui maniait les instruments à vent aussi bien que le violon et les autres instruments à cordes.

Deux seconds prix furent accordés à la citoyenne Félicité Lebrun, âgée de 18 ans, et au citoyen Jean Verdiguier, âgé de 19 ans. La première était élève de Baillot et le second de Gaviniès. Baillot (1771-1842) et Gaviniès (1726-1800) furent les deux chefs de l'école française du violon ; virtuoses hors ligne tous deux, classiques par excellence, ils surent donner à leur enseignement au Conservatoire un style et une souplesse qu'on ignorait jusqu'alors.

Le prix de violoncelle échut à Frédéric Boulanger, âgé de 19 ans, élève de Levasseur ; le second prix à Emmanuel Guérin, âgé de 21 ans. Boulanger devint plus tard professeur de « vocalisation » au Conservatoire, ce qui prouve que le violoncelle mène à tout... à condition d'en sortir. Guérin conquit son



premier prix l'année suivante, fut engagé à l'orchestre du théâtre Feydeau et composa quelques œuvres pour violoncelle, non sans valeur. Quant à Levasseur le professeur, il collabora à la méthode de violoncelle de Baillot, il la rédigea même presque en entier ; cette méthode fut pendant longtemps adoptée par le Conservatoire.

Le prix de hautbois fut donné à Charles-Rémi Laurent, âgé de 17 ans, élève de Sallantin, qui a laissé la réputation d'un hautboïste virtuose tout à fait remarquable ; Sallantin arriva à donner au hautbois un son doux et nuancé, alors que ses prédécesseurs soufflaient de toutes leurs forces, sans aucun souci d'art.

Le premier prix de clarinette fut accordé à Jacques-Henri Letonné, âgé de 16 ans, élève de Lefèvre ; le second prix à François Marchand, âgé de 16 ans, élève de Layer. Le professeur Lefèvre fit fureur comme soliste, il n'y eut guère de concerts sans qu'on fît appel à son concours ; comme professeur, il ajouta une 6<sup>e</sup> clef à la clarinette et publia un traité qui fit école, ainsi que des compositions fort estimées.

Le premier prix de flûte fut mérité par le citoyen Mondru, âgé de 13 ans, élève de Hugot, et le second par Antoine Grandjean, âgé de 13 ans, élève de Devienne. Hugo appartint à cette pléiade de virtuoses qu'on vit apparaître à la naissance du Conservatoire ; il écrivit de nombreuses compositions, ainsi qu'une méthode que malheureusement un suicide à la suite d'une maladie nerveuse vint interrompre ; la méthode fut achevée par Wunderlich. Quant à Devienne, c'était aussi un flûtiste hors ligne, mais en même temps un compositeur d'opéras comiques qui eurent de la vogue ; les *Visitandines* furent longtemps jouées avec succès ; mais lui aussi il perdit la raison et mourut à Charenton (1757-1803).

Le premier prix de cor fut donné à Louis Dauprat, âgé de 16 ans, élève de Kenn ; le second prix à Pierre-François Colin, âgé de 16 ans, élève de Buch. Dauprat devint un musicien très réputé de l'Opéra, de la Chapelle impériale, puis royale ; il fut un des virtuoses des quintettes Reicha et devint professeur au Conservatoire. Un des rares diplômes qui soient parvenus jusqu'à nous de cet an V dont nous donnons ici le palmarès, est le diplôme de Dauprat : il est signé de Gossec, Sarrette et Vinit. Il est la propriété de M. Constant Pierre et se trouve affiché dans le bureau du sous-chef du secrétariat. Le professeur Kenn ne resta pas longtemps au Conservatoire : il était venu d'Allemagne vers 1782, entra en 1791 dans la musique de la garde nationale où se recrutèrent les professeurs du Conservatoire et reçut sa démission en 1802 ; il resta à l'Opéra jusqu'en 1808 ; on lui doit de nombreux morceaux pour cor.

Comme premier prix de basson nous trouvons Jean-Simon-Louis Dossion, âgé de 18 ans, élève de Tulou, et comme second prix, Henri Courtin, âgé de 18 ans, élève d'Ozi. Le principal titre de gloire de Tulou, qui écrivit quelques duos pour basson, fut d'être le père du premier flûtiste Tulou. Ozi était un artiste plus remarquable que Tulou, et ses compositions pour basson ont fait autorité pendant longtemps.

Le premier prix pour tous les lauréats consistait en un instrument ; c'était pour ces jeunes gens une belle économie ; le second prix n'avait droit qu'à de la musique instrumentale spéciale à la classe dans laquelle il avait obtenu la seconde récompense.

Il y eut encore sept accessits de solfège aux citoyennes Rose Champenois,



Joséphine Guyot et Gabrielle Ribou, aux citoyens Charles Rodolphe, Jean-Baptiste Faugeras, Auguste Grasset et Julien Gambais. La récompense se composait d'un exemplaire du solfège du Conservatoire. Les professeurs étaient les citoyens Fasquel, Chelard, Leroux, Frichs, Legendre, Ferdinand Adrien et Braun.

A ceux qui s'étonneraient de cette profusion de professeurs de solfège, qu'il suffise de savoir qu'en l'an V l'administration et le personnel enseignant du Conservatoire comprenaient 129 personnes, alors qu'en 1902 il n'y en a que 104 qui émargent au budget. On ne se laissait guère arrêter alors par les nécessités budgétaires : le moindre traitement était de 1.600 livres, qui représenteraient aujourd'hui exactement le double.

En l'an V il n'y eut pas, à l'occasion de la distribution des prix, d'exercices d'élèves primés ; ce concert ne fut institué que deux ans plus tard ; ce fut encore une nouvelle source de dépenses. Mais pour fonder la gloire du Conservatoire, rien n'était trop cher : le Directoire pas plus que le premier Consul ne lésinèrent jamais.

LOUIS SCHNEIDER.

### Etudes d'esthétique musicale. — VII. — LA MUSIQUE ET LE LANGAGE D'APRÈS HERBERT SPENCER.

La théorie de Herbert Spencer sur la musique est considérée aujourd'hui comme insoutenable et surannée ; les hommes compétents n'en entendent parler qu'avec impatience. Si je l'aborde ici, c'est qu'il m'est impossible, dans cette revue critique, de ne pas la mentionner.

Cette théorie eut pourtant les suffrages de quelques hommes éminents.

Après l'avoir résumée dans le *Journal des Savants*, M. Charles Lévêque déclare que « c'est ce qu'il a lu de plus sensé sur l'art musical (1) », et M. Guyau, dans ses *Problèmes d'esthétique contemporaine*, considère la démonstration qu'elle contient comme *définitive* (2).

L'opinion de M. Spencer (d'après laquelle la musique est sortie du langage naturel) n'était rien moins que nouvelle quand elle se produisit (3). Dans ses opuscules sur la musique, Rousseau l'avait soutenue maintes fois et en avait tiré des conséquences hardies. Dans le fragment d'un ouvrage inédit, *Du principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique* (4), on lit : « Il ne paraît presque pas que le chant soit naturel à l'homme. L'homme sauvage ne chante jamais, les muets ne chantent point, ils ne forment que des sons inarticulés et hideux que le besoin leur arrache. Les enfants crient, pleurent et ne chantent jamais. Les premières expressions de la nature ne sont en eux que celles de la douleur, et ils apprennent à chanter comme à parler, à notre

(1) Cahier de 1880, p. 413.

(2) P. 71. — M. Charles Lévêque en a fait l'objet d'une lecture devant l'assemblée solennelle des cinq Académies (novembre 1890).

(3) En 1857. — Je cite d'après la traduction de M. Burdeau.

(4) Manuscrit de la bibliothèque de Neufchâtel reproduit par Jansen (*Rousseau als Musiker*, 1884, p. 468).



exemple (1). *Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlant*; on crie, on se plaint sans chanter, mais *on chante en imitant des cris ou des plaintes*. Et comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant. »

Le savant Lacépède, dans sa *Poétique de la Musique* (2), a exposé et précisé la même théorie en lui donnant toutes les pompes de l'éloquence. Cherchant à se représenter les sentiments du premier homme, il croit que la musique est née des larmes et de la douleur : « *Elle n'a composé son langage que des cris des passions déchirantes... c'est un langage plus énergique que le langage ordinaire.* » Villoteau a soutenu les mêmes idées devant l'Institut et les a développées en deux forts volumes de plus de 1100 pages : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (Paris, 1785). Comme M. Spencer, il constate tous les signes extérieurs du sentiment : inflexions de la voix, gestes, mouvements des yeux, de la bouche et de la figure, diverses attitudes du corps (3); il va même plus loin : il croit que l'expression des sentiments dans le langage a un caractère fixe et qu'à chaque émotion correspond un accent propre qu'il n'est pas possible de méconnaître et de confondre avec les autres (4). Comme M. Spencer, il établit entre le langage et la musique une suite graduée d'imitations intermédiaires qui accentuent de plus en plus les éléments musicaux de la parole (5); comme lui enfin, il signale l'influence que la musique peut, à son tour, exercer sur le langage, et consacre un chapitre aux avantages que l'orateur peut retirer de l'étude de l'art musical (6). — Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac exprime la même opinion. Il constate que, dans la déclamation, les sons ont à peu près les mêmes intervalles que le chant (chap. vi, p. 337 et 338), ce qui lui fait dire : « Nous sommes plus touchés d'un morceau bien déclamé que d'un beau récitatif » (p. 339). Il partage aussi l'opinion de Rousseau sur le rapport nécessaire qu'il y a entre la langue et la musique des peuples : « Les langues demandent, selon leurs caractères, différents genres de déclamation et de musique. On dit, par exemple, que le ton dont les Anglais expriment la colère n'est, en Italie, que celui de l'étonnement » (p. 340-341) (7).  
J. C.

(1) Cf. *Émile*, liv. I<sup>er</sup> : « Comme le premier état de l'homme est la misère et la faiblesse, ses premières voix sont les plaintes et les pleurs, » et, dans la *Nouvelle Héloïse*, toute la lettre XLVIII, de Saint-Preux à Julie, sur « le lien puissant et secret des passions avec les sons ».

(2) 1785; voir t. I, pp. 13 et 51.

(3) T. I, p. 31.

(4) *Ibid.*, pp. 29 et 30.

(5) *Ibid.*, ch. vi, p. 27.

(6) *Ibid.*, ch. xviii (2<sup>e</sup> partie). Sur la possibilité de noter les inflexions du langage, v. t. I, p. 72 (à la note).

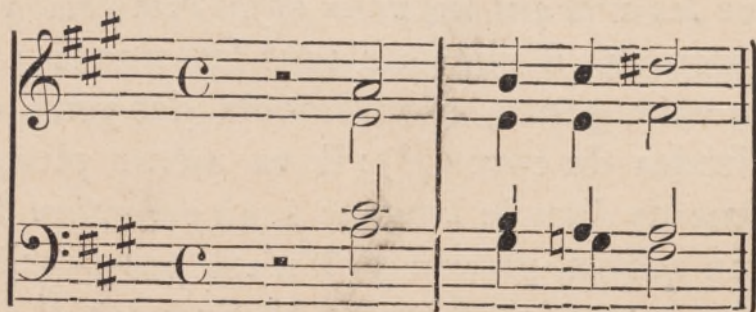
(7) En Allemagne, on retrouve les mêmes idées dans un grand nombre d'ouvrages déjà anciens. SCHEIBE (*Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik*, 1754) fait venir la musique instrumentale du chant, et le chant d'un langage ému (erregten). — HERDER (dans son opuscule *Ueber den Ursprung der Sprache*), GOTTSCHED (*Kritische Dichtkunst*), LESSING (*Laocoon*, supplément A II, édit. allem. de Blüner), reconnaissent la même origine à la poésie et à la musique. A.-W. SCHLEGEL (*über Silberrmass und Sprache*, 1795) va jusqu'à confondre le langage et la danse dans l'art



## Exercices d'analyse (1).

« C'en est assez ! Seigneur, si tu veux bien, retire-moi mon joug ! Mon Jésus vient : adieu, adieu, ô monde ! Je vais entrer au ciel, j'y vais en sûreté, en paix, ma grande peine reste ici-bas. C'en est assez ! c'en est assez ! »

Tel est le texte du choral de Bach dont nous avons commencé l'étude. La tonalité d'*ut* #, annoncée par les quatre premiers accords, s'établit au début de la deuxième phrase, pour redescendre en *la* (*Seigneur, si tu veux bien*), puis remonter au ton de la dominante *mi* (*Retire-moi mon joug*). Les mots *Mon Jésus vient* (*Mein Jesus kommt*) portent la même mélodie que les premiers mots du choral, mais l'harmonie en change complètement l'accent :



L'appoggiature douloureuse de l'alto a disparu, et les quatre accords se succèdent sans effort, d'un pas égal et tranquille. Quant à la marche tonale, elle a une tout autre direction que plus haut : le troisième accord (*sol* ♮-*la-ut* #-*mi*) est un accord de seconde, troisième renversement d'un accord de septième : ce qui veut dire qu'il faut, pour le redresser, faire passer à la basse ses trois notes supérieures ; l'accord ainsi obtenu (*la-ut* #-*mi-sol* ♮) est une septième de domi-

primitif, et ne distingue la voix qui chante de la voix qui parle que par une certaine suspension (ein gewisses Schweben) qui donne aux sons de la première leur durée et leur précision. JACOB GRIMM (*Ursprung der Sprache*, 1851) appelle la musique une idéalisation (ein Sublimat) du langage, et le langage un *précipité* (ein Niederschlag) de la musique. — Rappelons enfin qu'avant M. Spencer, on avait essayé maintes fois de noter les éléments musicaux du langage ; nous citerons seulement en Angleterre : MITFORD (*Essay of the Harmony of Language*, 1774), STEELE (*an Essay towards establishing the melody and measure of Speech*, 1775), WALKER (*the melody of Speaking*, 1787) ; on peut consulter aussi une dissertation de Framerg : *Discours sur cette question : analyser les rapports entre la musique et la déclamation*. Paris, 1802.

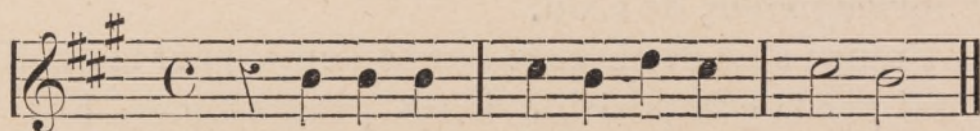
Depuis 1851, ont paru, en Allemagne, plusieurs travaux de ce genre, dont la liste surchargerait trop cette note, et qui, d'ailleurs, ne sont pas tous également sérieux. Ainsi, M. Kienzl (*die Musicalische Declamation*, Leipzig, 1880) est allé jusqu'à noter l'expression de l'ironie dans le langage ! Parmi les ouvrages récents où l'on retrouve les idées de Spencer, nous en citerons un, dont l'auteur a de l'autorité, comme philosophe et comme musicien. Dans son *Æsthetik der Tonkunst* (Berlin, 1884), M. Gustave Engel limite, tout en reconnaissant implicitement sa justesse, la portée de la théorie anglaise, grâce à une distinction du son et du sens des mots dans le langage : « Le langage parlé est une idéalisation du langage naturel au point de vue de la signification du mot (Wortsinn), le chant en est une autre au point de vue de la sensation et du son (Empfindung). Le chant n'est ni une création supérieure à tout progrès empirique (ein Hyperidealisierung), ni un art mixte (eine Mischkunst), mais une idéalisation *partielle*, tout comme le langage parlé » (p. 90).

(1) Voir la *Revue* de juillet.



nante du ton de *ré*; celui qui fait suite (*fa*  $\sharp$ -*la*-*ré*  $\sharp$ ) est une sixte, dérivée d'une quinte diminuée (*ré*  $\sharp$ -*fa*  $\sharp$ -*la*); ce dernier accord, ici comme dans la plupart des cas, doit être considéré lui-même comme un accord de septième de dominante (*si*-*ré*  $\sharp$ -*fa*  $\sharp$ -*la*) dont la fondamentale (*si*) a été supprimée ou sous-entendue : ce qui justifie cette interprétation, c'est que l'oreille l'adopte d'instinct et, après un accord de ce genre, attend l'établissement de la tonique (*mi*) avec autant de confiance que si la dominante s'y trouvait réellement exprimée. Ici la tonalité de *mi* est évoquée dans le mode mineur (avec *sol*  $\natural$ ), à cause du *sol*  $\natural$  que l'on vient d'entendre. Ainsi donc l'harmonie passe du ton de *la* à celui de *ré*, pour laisser espérer finalement *mi* mineur. Au lieu de se charger de dièses, de monter aux tons de *si* et d'*ut*  $\sharp$ , elle allège son armure; le naît accord de seconde, l'accord de sixte, dissonance atténuée, l'inclinent tendrement vers des tonalités plus simples : l'âme se pénètre d'espoir et de douceur, sous l'influence de la même mélodie qui naguère faisait entendre une si anxieuse interrogation.

La quatrième phrase se chante sur le même air que la deuxième, et Bach maintient à peu près l'harmonie, sauf qu'il part de *mi* et non d'*ut*  $\sharp$  : il termine la première période en *la*, et la deuxième en *mi*. Mais la conduite des voix, et surtout de la basse, est toute différente, et suffit à faire sentir la confiance qui renaît après la prière. La cinquième phrase (*Je vais entrer au ciel*), et la sixième (*Ma grande peine*), n'ont, elles aussi, qu'une même mélodie, qui par elle-même est assez inexpressive, tranchons le mot, insignifiante :



On y trouve une note répétée trois fois, et un timide mouvement de tierce; il ne faudrait qu'un peu de maladresse, un accompagnement lourd, des voix mal timbrées, pour que ce pauvre motif devînt franchement laid et vulgaire. Et pour comble de malheur, il se reprend deux fois de suite. Nous verrons prochainement ce que Bach a fait de cette matière si ingrate en apparence.

LOUIS LALOY.

---

### Informations.

**Le Concours international de musique de Turin.** — Ce concours, où M. le comte d'Estournelles de Constant représentait M. le Ministre de l'Instruction publique, a eu lieu les 28 et 29 juin; il a été suivi de fêtes magnifiques qui ont duré jusqu'au 2 juillet; 91 sociétés françaises avaient répondu à l'appel des organisateurs; et c'est à peu près le double du chiffre atteint au premier concours (1898). M. Ritz, le promoteur de ces fêtes d'art et de fraternité, peut se féliciter de ce beau résultat. Parmi les sociétés françaises les plus souvent récompensées, il faut citer, en première ligne, la Fanfare lyonnaise, puis l'Harmonie lyonnaise, l'Union chorale de Mâcon, l'Orphéon de Grenoble, la Société chorale d'Annecy, l'Union chorale de Grenoble, etc.; la liste est longue et il faut l'abréger. Le succès a été grand pour les musiques françaises, et surtout pour celle de la Garde républicaine, admise au concours en qualité de



« musique d'honneur ». Le soir du 29 juin avait lieu un grand concert dans le jardin de la citadelle ; au programme :

*Le Triomphe d'Euterpe*, poème symphonique de M. Vanneti, chef de la musique municipale de Turin, exécuté par 800 musiciens ;

L'hymne *Pax*, de M. Ritz, exécuté par 600 voix (sociétés chorales françaises) ;

*Le Salut à la France*, de M. Bolzoni, directeur du Conservatoire de Turin, exécuté par 500 voix ;

L'ouverture de la *Gazza Ladra*, de Rossini, par 800 exécutants.

Le 30 au soir, concert organisé par la musique de la Garde républicaine dans les jardins de l'Exposition ; au programme :

La marche funèbre du *Crépuscule des dieux* ;

L'ouverture du *Roi d'Ys* ;

Une fantaisie sur *Aïda*, etc.

Le 1<sup>er</sup> juillet, nouveau concert, par la même musique, au théâtre Victor-Emmanuel ; le programme comprenait les morceaux suivants :

1<sup>o</sup> Overture de *Patrie*, de Bizet ;

2<sup>o</sup> *Scènes pittoresques*, de Massenet ;

3<sup>o</sup> *Fantaisie* pour hautbois, de Fargue ;

4<sup>o</sup> *Allegretto scherzando* de la *Symphonie en fa*, de Beethoven ;

5<sup>o</sup> *Variations* pour clarinette sur le *Pré aux clercs*, d'Hérold ;

6<sup>o</sup> *Samson et Dalila* (fantaisie), Saint-Saëns ;

7<sup>o</sup> *Le Trémolo* (pour flûte), Demersmann ;

8<sup>o</sup> *Rhapsodie norvégienne*, de Lalo.

On voit que la France s'est distinguée non seulement par la qualité de ses exécutions, mais aussi par la composition de ses programmes. Les Français ont été reçus avec un enthousiasme indescriptible, qu'un témoin a pu comparer à celui qu'ont excité chez nous les marins russes en 1896 ; ici, comme là, on pouvait voir un de ces élans d'une population tout entière, qui ne trompent pas. Ce n'est pas sans raison qu'un magistrat italien a parlé de « l'art qui fait battre à l'unisson le cœur de deux nations sœurs ». Ces manifestations de sympathie musicale ne pouvaient venir mieux à propos.

**L'Art sacré.** — Il vient de se fonder, sous ce titre, une société dont l'objet est l'enseignement des arts appliqués au culte. Cette société, dont le président est M. L.-O. Merson et le secrétaire M. de Jaër, publiera une Revue consacrée à l'art chrétien, et ouvrira une école où des ecclésiastiques envoyés par leurs évêques étudieront l'architecture, l'archéologie et l'histoire des arts religieux. La musique n'est pas mentionnée dans le programme. Mais la présence, dans le comité, de MM. Th. Dubois et V. d'Indy fait espérer qu'elle ne sera pas exclue de cette œuvre de restauration et de protection : il est aussi grave de changer l'inflexion d'une mélodie grégorienne que de changer la courbe d'une ogive ; la beauté des édifices et la beauté des offices sont également précieuses, également vénérables, et ont un égal besoin d'être défendues contre les réparations inopportunes et les enjolivements funestes. Nous comptons bien que la nouvelle société ne négligera aucune des expressions de la pensée religieuse.