

tilleul reste irréprochable malgré tout, tandis que Bichette en fait voir à Cottonnet de toutes les formes et de toutes les couleurs. Ça, c'est le droit absolu des auteurs, à charge par eux de nous amuser. Le malheur est qu'ils ne nous amusent pas, et qu'ils se contentent de nous écœurer à force de dévergondage et de polissonneries. Ah! décidément, il y en a trop.

Bornons-nous à constater que la pièce est très convenablement jouée, quoique sans l'entrain indispensable en pareil cas, par MM. Cooper, Boisselot, Francès, Hamilton, Charles Lamy, et M^{mes} Viviane Laver-gne, Berthe Legrand, Jousset et Jeanne Derville. A. P.

Le THÉÂTRE-CLUNY nous paraît tenir un vif succès avec *le Fils surnaturel*, un vaudeville bouffe très gai et plein d'entrain de MM. Grenet-Dancourt et Maurice Vaucaire. La donnée en est plaisante. Un petit rentier de province a imaginé, pour justifier près de sa femme des fugues assez répétées vers la capitale et les dépenses qui s'ensuivent, l'existence d'un fils naturel — un péché de jeunesse — dont il doit moralement s'occuper et aux besoins duquel il faut subvenir. Le subterfuge réussit très bien, jusqu'au jour où M^{me} Montarbourg se prend elle-même d'intérêt pour ce fils supposé, demande à le voir et, grande et humanitaire, propose de lui ouvrir ses bras et de l'admettre au foyer familial. On devine toutes les situations drôlatiques qui peuvent découler d'un tel point de départ. Les auteurs n'en ont pas manqué une et, comme ils ont beaucoup fait rire, on leur doit de la reconnaissance.

L'interprétation est d'une bonne moyenne, sans grand éclat, comme à l'ordinaire dans ces parages odéoniens. H. M.

PETITES NOTES SANS PORTÉE ⁽¹⁾

XXV

BERLIOZ ET DELACROIX, A PROPOS DE MOZART

à M. Julien Tiersot.

— « Berlioz insupportable, se récriant sans cesse sur ce qu'il appelle la barbarie et le goût le plus détestable, les trilles et autres ornements particuliers dans la musique italienne; il ne leur fait même pas grâce dans les anciens auteurs, comme Haendel; il se déchaîne contre les fioritures du grand air de Donna Anna... » C'est Delacroix qui parle de son confrère de l'Institut. Je lis cela dans son *Journal* (2) que les raffinés trouvent supérieur à son art...

— Delacroix? Se peut-il? J'avais toujours oui dire : Berlioz est le Delacroix de la musique et Delacroix le Berlioz de la peinture... Je les considérais comme deux frères en religion romantique!

— Il faut déchanter. Voulez-vous, mes chers amis, un rapide portrait de Berlioz par Delacroix, son confrère? J'entends un portrait écrit, car c'est Gustave Courbet, le réaliste, qui nous a laissé vigoureusement, en pleine pâte, la ressemblance peinte de sa pâleur. Le *Journal* m'en fournit les traits épars. Je les rapproche à votre intention. Berlioz, aussi bien que son rival Mendelssohn, « manque d'idées » : celui-ci, pédant, donne dans l'archaïsme; l'autre, emporté, produit l'illusion d'un génie fougueux; mais « ils cachent de leur mieux cette absence capitale par tous les moyens que leur suggèrent leur mémoire et leur habileté... » Le pauvre Chopin, que Delacroix fait causer au premier soleil du printemps, le 7 avril 1849, vous dira que Berlioz, en fait de contre-point, « plaque des accords et remplit comme il peut les intervalles... » Gardons-nous d'écouter les Hugo, les Berlioz, « tous les réformateurs prétendus » qui s'élèvent inconsidérément contre les « lois éternelles de goût et de logique qui régissent les arts » : ceci à propos de « l'affreux *Prophète* », toujours en 1849! Bref, « ce bruit est assommant; c'est un *héroïque gâchis*... (3) » Tel est Berlioz. Et l'*Ouverture de Léonore* est non moins « confuse ». Berlioz n'est qu'une caricature de Beethoven. Parlez-nous de Mozart!

— Hum! Il n'est pas tendre, votre puriste des *Massacres de Scio*!

— Et vous donc? Votre antithèse, pour être involontaire, est une ironie féroce!

— Je ne sais trop ce que Berlioz pensait d'Eugène Delacroix, lui qui, même devant le *Jugement dernier* de la Sixtine, faisait profession de ne pas écouter la poétique éloquence des arts silencieux... Mais aussitôt, pour faire contrepoids, rappelons-nous que Victor Hugo, ce génie « brouillon » comme ses dessins, avait surnommé les femmes d'Eugène

Delacroix « des grenouilles » — Ainsi va le monde... des arts et des lettres!

— Allons! Il reste entendu qu'en ces milieux du moins, le *débinage* est de bonne guerre. Le divin Mozart n'a pas, semble-t-il, épargné les musiciens français de son temps... Que dirait-il des nôtres? Mais ces coups d'épingle ont, le plus souvent, des causes profondes et dépassent l'épiderme susceptible de l'amour-propre; si je voulais, à mes risques et périls, continuer la métaphore, j'ajouterais : ils vont jusqu'au sang de nos convictions mêmes. La seule jalousie n'explique pas le trait, ni la seule vanité la blessure. Retenons bien les *faits*, qui ne sont jamais *méprisables* : où et quand Delacroix traite-t-il Berlioz « d'insupportable »? A une soirée de Madame Viardot. Et le génie fait cantatrice vient de chanter du Gluck. On lui redemande l'air d'*Armide* : *Sauvez-moi de l'Amour!* Alors, Berlioz, exalté, transporté, fanatisé, se déchaîne contre les *fioritures* au nom de ce grand *style*. On entend sa voix mordante... Et la sortie d'Hector Berlioz contre la triste Donna Anna, qui n'en peut mais, paraît tout aussi justifiée, séance tenante, que l'irritation du peintre mélomane à l'endroit du musicien difficile. Les deux maîtres vieillissent ne peuvent se comprendre. Si Delacroix attaque Berlioz, c'est parce qu'il chérit la « perfection » dans Mozart; si Berlioz s'en prend à Mozart lui-même, c'est qu'il a trouvé son idéal souverain dans Gluck. L'avocat d'*Armide* doit fatalement se rencontrer avec l'avocat de *Don Juan*. Ici, Berlioz et Delacroix n'incarnent plus seulement deux catégories de Français, avant 1860, dans le Paris étourdiment musical d'Auber et d'Adolphe Adam; mais ils symbolisent, à leur insu, deux tendances contraires, j'allais dire deux arts. Ce sont des philosophes sans le savoir. Gluck et Mozart, le *piccinniste*, rivalisent une fois de plus, idéalement, dans leurs âmes d'artistes, par leurs voix différentes, en leurs pensées.

— Sous l'anecdote, vous aimez toujours à dénicher le fond des choses et des êtres...

— Je m'efforce, du moins; car n'est-ce pas l'intérêt de toutes ces querelles d'Allemands... ou de *musiciens français*? Et l'impressionnisme de nos bavardages ne saurait nous faire oublier la ligne.

— C'est parler d'or : et tâchez vous-même de ne jamais perdre de vue un aussi beau programme! Donc, Eugène Delacroix méconnaît Berlioz. Cela veut dire...

— Que Delacroix dilettante a toujours préféré le sourire de son cher Mozart à la majesté du grand Gluck et que, réciproquement, notre cher Berlioz, le gluckiste, sera plutôt injuste envers Mozart. En effet! Le peintre, assurément, est né trop artiste pour ne pas s'incliner devant cette force de volonté toujours grandissante qui fit du vieux chevalier poudré, Cristofano Gluck, un génie mâle, opiniâtre, unique. Et la santé qu'il admire si fort, lui malingre, chez Auber et chez Rubens, n'en découvre-t-il pas un nouvel exemple, plus fier, chez l'immortel auteur d'*Iphigénie en Tauride*? Mais, vite, il conclut : « Il faut tout dire : toutes ces qualités vous saisissent fortement, mais la monotonie vous endort un peu. Pour un auditeur du XIX^e siècle, après Mozart et, Rossini, cela sent un peu le *plain-chant*. Les contre-basses et leurs rentrées vous poursuivent comme les trompettes dans Berlioz... »

— Encore Berlioz! C'est de l'acharnement! Champfleury, le wagnérien, ne dirait pas autrement...

— Delacroix poursuit, décisif : « Tout de suite après, venait l'ouverture de *la Flûte enchantée*; à la vérité, c'est un chef-d'œuvre. J'ai été aussitôt saisi de cette idée, en entendant cette musique qui venait après Gluck... Mozart est vraiment le créateur, je ne dirai pas de l'art moderne, car il n'y en a déjà plus à présent, mais de l'art porté à son comble, après lequel la *perfection* ne se trouve plus... Que faire pour être ému de nouveau?... surtout surpris? » (4).

— Ici, notre Berlioz aurait pu lui répondre par ses propres œuvres...

— Mais Delacroix l'aurait arrêté d'un mot d'académicien : Que ferez-vous, « quand les modèles semblent n'être là que pour montrer ce qu'il faut éviter?... » Vous serez, Berlioz, un *héroïque gâchis*...

— *Héroïque!* Mais c'est déjà mieux que rien, dites-moi, même pour le *gâchis* du romantisme... Et la réciproque attendue?

— La réciproque? Ouvrez *A travers Chants* : elle se lit presque à chaque page! Sans doute, le *peintre* de l'art musical, le coloriste Berlioz, qui trouvait, pourtant, dans un quatuor la pierre de touche d'un musicien, n'était pas assez aveuglé par la couleur pour mépriser la fugue merveilleuse qui s'appelle l'ouverture de *la Flûte enchantée!* Et lui, beethovenien, lui, gluckiste, il convenait sans peine que les premières scènes de son bien-aimé *Fidelio* se rapprochaient, par leur forme mélodique, « du style des meilleures pages de Mozart... » Mais, d'abord, savourez l'accent de ce mot : *meilleures!* Et puis, fidèle à la tradition du grand art « sévère, expressif, noblement beau », le shakespearien fré-

(1) Voir le *Ménestrel* du 14 juillet, des 18 et 25 août, des 8, 15 et 22 septembre 1901 (*Mozart et la musique française*).

(2) *Journal d'Eugène Delacroix*, tome III, page 127 (17 janvier 1856).

Id., tome I, page 417 (19 février 1850).

(4) *Journal d'Eugène Delacroix*, tome I, pages 422-423 (Dimanche 3 mars 1850).

mit de la tête aux pieds quand son idole même, M^{me} Viardot, se permet quelque ornement inédit, dans *Orphée*; à la moindre appoggiature, il crie au sacrilège. Les traits de l'*Enlèvement au Sérail* et les roulades du jeune rossignol de Salzbourg le laisseraient indifférent si ces « vocalisations grotesques » ne se retrouvaient pas « dans les plus magnifiques ouvrages » de Mozart. « C'était le goût du temps, dira-t-on; tant pis pour le temps et tant pis pour nous, maintenant! Mozart, à coup sûr, eût mieux fait de consulter son goût à lui... » Et plus loin : « Les mêmes juges qui dénigrent... la grande, la sublime, l'entraînante ouverture de *Léonore*, de Beethoven,... applaudissent et crient *bis*, fort souvent, après l'ouverture de *Don Juan* de Mozart, où il n'y a pas de trace de ce qu'ils appellent *mélodie*; mais c'est de Mozart, le grand *méliste*!... Ils adorent, à juste titre, dans ce même opéra la sublime expression des sentiments, des passions et des caractères; et, quand vient l'*allegro* du dernier air de Donna Anna, pas un de ces aristarques si sensibles en apparence à la musique expressive, si chatouilleux sur les convenances dramatiques, n'est choqué des *abominables vocalises* que Mozart, poussé par quelque démon dont le nom est demeuré un mystère, a eu le malheur de laisser tomber de sa plume... »

— Delacroix n'avait pas menti...

— Vous en doutiez? Oui, ce romantique est lui-même un classique, mais tout autrement que le puriste Eugène Delacroix (quand, pour écrire son *Journal*, le peintre jette son balai ivre...) Et, décidément, tous ces mots d'école n'ont pas de sens... Oui, ce soi-disant révolutionnaire est un intransigeant. Ce tumultueux est un pur.

— Tout comme les émeutiers de 1830 et de 48, qui se réclamaient des grands principes absolus de 89... Et ce que je vois de plus clair, ici, c'est que Berlioz et Delacroix, frères ennemis, rêvaient tous les deux la perfection...

— Sans doute; mais chacun si différemment! Italianisant comme Mozart lui-même, dilettante à la Stendhal, à la Musset, le peintre en amour de mélodie ne dédaigne jamais ni le *bel canto* ni l'ornement; il ne craint pas la grâce, et même l'abus de cette grâce. Il passe volontiers de Mozart à Rossini (qui continuait le chevalier Gluck à sa manière). Il eût dit, avec Rossini : « Beethoven fut le plus grand musicien; Mozart fut le seul. » Il eût dit, avec Hérold : « Penser toujours à Mozart, à ses beaux airs de mouvement! » Delacroix, dans l'immortel *Don Giovanni*, perçoit aussitôt le frisson romantique, étrange, hoffmannesque; mais il en admire avant tout la *musicalité*, comme nous disons, la plasticité musicale.

— Et Berlioz?

— C'est la floriture qui l'indigne; il en fait un grief sanglant, un « crime » d'art et d'amour. Donna Anna vocalisante lui répugne : pauvre fille deux fois outragée! Dans la grande querelle, dont ces aménités entre confrères ne sont qu'un nouveau chapitre, Berlioz, tout franc, se serait déclaré contre Mozart en faveur de Gluck. A ses yeux, Mozart est toujours un peu le petit Mozart, à la perfection puérile, le musicien des sonatines et des bachelettes. Mais l'art de Gluck! De la « musique de géant »! Berlioz ne peut se consoler de n'avoir point connu Gluck; et le grand Gluck l'aurait aimé, lui qui « préféra les Muses aux Sirènes »... Le révolutionnaire Berlioz incarne la vraie tradition française, latine, gluckiste. Il est le *musicien français*, fils des révolutions, issu des chants révolutionnaires à grand orchestre, libre héritier de nos Lesueur et de nos Méhul (1). Ce shakespearien raffole de Virgile. Son âme est un volcan sous une pure lumière. Et quand il évoque ses *Troyens* avec la grande ombre de son vieil homonyme Hector, c'est pour honorer les classiques transports de sa pâle jeunesse. Mozart n'est pas son dieu.

— Ce qu'il fallait démontrer, disent les géomètres.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

VI

QUELQUES MOTS SUR LES MUSIQUES DE L'ASIE CENTRALE LES CHANTS DE L'ARMÉNIE

(Suite.)

A côté de sa musique religieuse, l'Arménie possède un répertoire aussi intéressant qu'abondant de chants populaires. Ces chants constituent pour elle tout l'art musical, mais un art vraiment complet et répandu dans toutes les classes de la société. Car, c'est chose déjà

maintes fois constatée, et que nous observons une fois de plus, il n'existe pas, parmi les peuples ayant conservé leur physionomie primitive, la différence si tranchée dans nos pays ultra-civilisés entre l'art des classes supérieures et celui du peuple. Là-bas, il n'y a qu'un art, le même pour les grands et pour les humbles. En Russie même, malgré l'influence si efficace de la civilisation occidentale depuis le milieu du dix-huitième siècle, toute trace des antiques influences n'a pas disparu. Nous savons avec quel bonheur les maîtres musiciens que possède aujourd'hui ce pays ont su s'inspirer de leurs mélodies populaires. Mais voici un autre fait qui montre bien mieux combien ces chants font partie intégrante du patrimoine national : on les enseigne à l'école, dans les classes de musique, cela non seulement dans les écoles primaires, mais jusque dans celles où se donne l'enseignement le plus élevé, au même titre que les productions de la littérature classique et nationale que tout homme cultivé doit connaître ; de telle façon que les mêmes chants sont méthodiquement inculqués dès l'enfance à tous les futurs citoyens de l'Empire, depuis le plus petit moujik jusqu'à ceux qui sont destinés à occuper les plus hautes fonctions.

Je ne sais si, à ce point de vue particulier, il en est de même en Arménie; toujours est-il que les chants des fêtes, des noces, des banquets et des diverses autres manifestations de la vie publique sont communs au peuple et aux classes supérieures, et constituent la seule musique du pays. Et si nous remontons à une époque ancienne, nous pourrions voir, nous dit un auteur déjà cité, que ces chants n'étaient pas seulement destinés aux réjouissances publiques, mais qu'un certain nombre étaient regardés comme devant servir à l'éducation du peuple, et si hautement appréciés que ceux qui les faisaient entendre n'étaient pas considérés seulement comme des chanteurs, mais comme des maîtres. C'est ainsi que les *Achoug* étaient entourés d'une grande considération : c'étaient des chanteurs, souvent aveugles (la tradition en a été inaugurée dès Homère), que l'on peut rencontrer encore aujourd'hui, soit fixés dans une ville, soit errant de canton en canton, chantant, en s'accompagnant sur le *Thar* à huit cordes, ou sur le *Saz* à cinq cordes, les œuvres des poètes arméniens, composant des mélodies et des vers, improvisant même, suivant les circonstances. On a vu des *Achoug* ne pas craindre de sortir des frontières de l'Arménie et d'aller se faire entendre dans les cours des rois de Perse ou de Géorgie; malgré cela ils n'ont jamais cherché à modifier leur manière dans un sens aristocratique; leur art est resté essentiellement populaire; c'est au milieu de la nation d'Arménie, dont la vie est toute démocratique, que leurs chants ont toujours été et demeurent à leur vraie place.

Ces chants sont d'espèces assez variées. Au point de vue musical, nous ne saurions dire qu'ils introduisent chez nous une note absolument nouvelle : familiers que nous sommes depuis longtemps avec les chants orientaux, nous en avons retrouvé les inflexions favorites dans la plupart des chants arméniens. Avec eux nous nous rapprochons notablement de l'Europe, dont nous avaient tant éloignés les musiques de l'Extrême-Orient et des Indes. Les mélodies ont un développement vocal mieux en rapport avec celles de l'Italie, ou de l'Espagne, ou des peuples tchèques; d'autres nous rappellent plutôt celles des Arabes. Les tonalités sont mieux définies, sans pourtant connaître les limites par trop étroites de notre majeur et notre mineur : beaucoup de ces chants s'achèvent sur des degrés autres que la tonique (la dominante surtout, ou bien le second degré appelant harmoniquement l'accord de dominante); mais, dans leur développement général, il est rare que nous soyons embarrassés à déterminer pour chacun un mode conforme à notre sentiment. La famille mineure y domine dans des proportions plus considérables encore qu'il n'est coutume, malgré son importance dès longtemps constatée dans le chant populaire de tous les pays.

Un grand sentiment de mélancolie règne en effet sur l'ensemble de ces chants. Dans certains, la tristesse est mêlée de langueur; mais dans beaucoup d'autres elle n'exclut pas la vivacité ni surtout l'énergie. Quelques-uns sont d'un développement assez considérable : tel celui qui ouvre le recueil de M. Eghiasarian, *les Larmes de l'Arax*, harmonisé par M. Vincent d'Indy : ce sont bien les mêmes formules qui circulent d'un bout à l'autre; mais, distribuées irrégulièrement, et non suivant la coupe habituelle du couplet, elles donnent au chant une apparence de liberté de laquelle il prend une envergure assez rare.

Un autre, *Zim Guelkhine*, harmonisé par M. Bourgault-Ducoudray, — un dialogue d'amour d'une saveur très particulière — est bien divisé en couplets, mais ces couplets sont chacun d'assez longue haleine, comportant deux périodes qui, se répondant symétriquement l'une à l'autre, semblent appartenir à deux tons différents. M. Bourgault-Ducoudray les a en effet harmonisés en commençant en *sol bémol majeur* et en terminant en *mi bémol mineur*, et il ne pouvait faire autrement, vu les nécessités, parfois trop étroites, de nos principes harmoniques. La vérité est pourtant qu'au point de vue mélodique pur, l'unité tonale est

(1) Remarque déjà faite par M. Julien Tiersot, dans le *Ménestrel*, à propos de la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) et du *Requiem* (1836), de Berlioz.