

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

L'EXOTISME DANS L'ANCIENNE MUSIQUE FRANÇAISE
CHANTS POPULAIRES ET CHANTS POPULAIERS
COURRIER LYRIQUE :

L. DE LA LAURENCE
LUC MARVY

(Opéra) Ballets russes. *Le chant du Rossignol*. — Début.
(Opéra-Comique) *Louise*. — Début. — (Aux Champs-Élysées). — (L'Odéon Musical).

CH. TENORC

NOS PORTRAITS DE COUVERTURE
M^{lle} Germaine Filliat, M. Albert Wolff, M. Hennequin

G. JOANNY
CH. TENORC

LES CONCERTS :

Concerts-Colonne
Concerts-Lamoureux
Concerts du Conservatoire
Concerts-Pasdeloup
Société Nationale; Société Philharmonique; Samedis musicaux; Concerts Ignace Pleyel; L'Orchestre de Paris; Musique religieuse; Concerts Delgrange; Concerts G. De Lausnay; Mardis de la Chaumière; Mercredis musicaux; Vendredis du Journal; L'œuvre inédite; Salon des Musiciens Français; The London String Quartet; M^{lle} B. Selva et le Quatuor tchèque; MM. B-

A. MARIOTTE
FLORENT SCHMITT
LOUIS VUILLEMIN
PAUL LE FLEM
L.-CH. BATAILLE
GILBERT BEAUME
A. BERTELIN
G. CHOUBLEY
L. DELAGE
A. FLÉRY
CAMILLE GUIMARD

Lutoski, R. Vinès, André Lévy, Trio Cléo Lavagne; Trio Capel, Chaigneau, Arcouët; M^{me} Baltus-Jacquard, M. R. Schidenhelm; M^{me} de Strecklin, M. L. Fèvre; M^{me} Baltus-Jacquard et S. Thévené; M. M. Ciampi et A. Hekking; MM. Léon Karlan et Jean Vignon; M^{lle} Madeleine de Valmaître; M. Boucherit; M^{lle} J. de Carné; M. J. Debrouz; M. H. Schidenhelm; M. Gil-Marchez; M. Marcel Dupré.

A. HIMONET
PIERRE LEROI
EDOUARD MIGNAN
MARCEL ORRAN
ANDRÉ SOYER

LA PROVINCE :

Cannes

Le Havre

Monte-Carlo

Troyes

L'ÉTRANGER :

Bruxelles

Gand

Jassy

Lisbonne

New-York

ÉCHOS.

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :

M^{lle} Germaine Filliat, M. Albert Wolff, M. Hennequin, M^{lle} Visconti.

H. GAUTIER
J. AUBSET
GEORGES MONTFORT
CHANTERELLE

ERNEST CLOSON
PAUL BERGMANN

C. MACREE
JOSEPH DE VALDOU

Notre prochain numéro contiendra un SUPPLÉMENT MUSICAL consacré à LA MUSIQUE MODERNE (œuvre pour piano)

L'Exotisme dans l'ancienne Musique française

En ces temps troublés où l'Europe, disloquée, cherche à retrouver son équilibre, et où s'échafaude laborieusement la « Société des Nations », il nous a paru de quelque intérêt de rechercher le rôle qu'a joué l'internationalisme dans l'ancienne musique française. C'est que, déjà, les musiciens contemporains d'Henri IV, s'associant indirectement aux généreuses pensées de l'auteur du « Grand Dessein », ménageaient le plus large accueil à la musique étrangère et part des sons devenait ainsi un lien international entre les peuples.

Fêtes royales et princières, divertissements et ballets de cour font appel à des éléments puisés au-delà des frontières. Tantôt ces spectacles se situent entièrement hors de France, voire chez les peuples les plus lointains, tantôt des scènes exotiques se glissent au sein de sujets mythologiques ou bouffons. Sans doute, l'importation étrangère apparaît alors destinée surtout à corser le spectacle par des costumes, des figurations et des danses extraordinaires, dont la singularité et la saveur constituent un puissant moyen d'attraction; la musique qui accompagne les entrées de personnages exotiques ne réalise qu'un médiocre effort vers la couleur locale, car le folk-lore des peuples éloignés est encore à peine connu et de plus, on le tient en assez piètre estime. L'Extraordinaire du *Mercurie galant* de 1678 nous édifie à cet égard en nous confiant ses impressions sur la musique chinoise. Toutefois, un certain nombre de thèmes affectés à ces entrées reflètent incontestablement l'influence des mélodies populaires étrangères, et, très souvent aussi, lorsque les thèmes ne s'inspirent pas du folk-lore, même d'un folk-lore approximatif ou déformé, ils témoignent de la tendance qui se manifeste dans la plupart des airs de ballets, à s'affirmer comme des airs caractéristiques, comme des portraits en musique. Enfin la musique instrumentale proprement dite, celle du luth notamment, sait exploiter les particularités les plus saillantes de la musique des autres nations.

C'est l'Orient qui attirera, en premier lieu, notre attention, en raison de la grande faveur dont il jouit dans les mascarades, divertissements et ballets. On sait, en effet, le succès qu'a remporté

la « Turquerie », au cours de notre XVII^e siècle; mais cette « Turquerie » doit être prise dans un sens large, car elle s'étend aux Maures, aux Egyptiens, aux Persans, voire aux Indiens.

Dès 1598, le ballet des *Princes du Sérail*, met en scène des Turcs, et la collection Philidor du Conservatoire nous a conservé quelques-unes des entrées de ce ballet. La même année, le ballet des *Etrangers* fait figurer des Turcs, des Egyptiens, des Indiens et en 1604, celui des *Janissaires* expose une série de thèmes à notes et à incises répétées. Au reste, la plupart des motifs de ces divertissements turcs présentent un caractère identique de répétition d'incises mélodiques, caractère commun à toutes les musiques primitives. Qu'il nous suffise de citer, par exemple, l'air des *Séries* inséré par La Ville Marqué dans son *Barzaz-Breiz*. Aux Turcs, et aux Orientaux, en général, s'attache généralement alors une idée de bouffonnerie, et on les fait danser sur des rythmes serrés, de rythme bien accusé. Cependant, les Ottomans bénéficient d'un autre caractère, et dans le ballet des *Nations* de 1638, l'entrée des Turcs s'effectue sur un thème onduleux qui s'étire languoureusement en dévoilant, semble-t-il, un peu du charme tiède du Bosphore.

Avec le ballet de la *Douairière de Billebahaut*, nous assistons à l'apparition du Grand Turc, monté sur un cheval véritable, tandis que Mahomet porte un gigantesque turban et qu'un « Cacique » juché sur un chamcau est entouré d'une troupe de nègres qui frappent sur de petits tambours. Arrêtons-nous sur ce point. Les entrées exotiques servent, en effet, de prétexte tout naturel, à l'admission d'instruments spéciaux adaptés au caractère réel ou conventionnel des personnages mis en scène. C'est ainsi que Lully, plaçant la 7^e entrée du ballet d'*Alecidiane* (1658) en Mauritanie, fait danser Louis XIV costumé en Maure au son d'un orchestre de guitaristes. D'ailleurs, Lully sait tirer un excellent parti de la « Turquerie »; il en met dans l'*Impatience*, dans les *Muses*, et donne une brillante idée de son savoir faire avec la fameuse cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme*. Nous ajouterons que les instruments turcs, voire indiens n'étaient pas inconnus en France au XVII^e siècle, puisque le P. Mersenne

en donnait une description assez détaillée dans son *Harmonie universelle* de 1636.

Quant aux Egyptiens, ils paraissent, pour la première fois, dans le *ballet des Nations*, en 1650, puis, dans celui des *Muses* (1666) et dans le *Divertissement de Chambord* (1670). Le *ballet de la Nuit* (1653) divisé en 4 « veilles » utilisait les talents chorégraphiques des duos de Damville et de Joyeuse qui dansaient en Egyptiens ; de plus, 4 Egyptiens et 4 Egyptiennes disaient la bonne aventure. En 1655, lors du *ballet des Plaisirs*, des danseurs Egyptiens s'entourent d'une atmosphère musicale appropriée où résonnent de prétendus instruments égyptiens tels que les tambours de basques et les castagnettes. Ici, comme nous l'avons vu précédemment, c'est l'instrumentation qui s'efforce vers l'exotisme. Au reste, le *Mercur* de 1697 nous donne quelques indications sur les « instruments mores ». Il qualifie de tels les flûtes, les tambours de basques, les musettes, les cymbales et les tambours. Le journal ajoute que l'apparition des Janissaires entraînait celle de « plusieurs autres instruments tures qui, par leurs sons différents et pleins d'harmonie, avaient quelque chose de guerrier, mais de très agréable ».

La dénomination d'Indiens ne correspond pas à un sens ethnographique précis. Tantôt, on désigne ainsi les peuples des Indes asiatiques ; tantôt la qualification d'Indiens s'applique à des Américains. On voit des Indiens en 1598, dans le *ballet des Etrangers*, et en 1609 dans celui des *Princes du Sérail*. Citons encore le *Triomphe de Bacchus dans les Indes* (1666) avec son entrée d'Indiens. Ceux-ci sont le plus souvent chargés des entrées bouffonnes, et des Indiens de la *Ronde de la Courtisane* dansent sur un thème qui présente une vague saveur de folk-lore. Quant aux Américains, souvent représentés, par des Américains du Sud, ils figurent pour la première fois en 1609, dans le *Ballet de la Reine*, puis dans celui de la *Douairière de Billebahaut* dont la 1^{re} entrée est consacrée à Atabalipa, roi du Pérou, entouré des « peuples d'Amérique ». Un curieux dessin du Louvre, publié par M. Prunières, nous montre en quoi consistait la musique américaine. Derrière un superbe lama caparaçonné, s'avance un Indien qui frappe sur des gongs, pendant qu'autour de lui, 4 personnages bizarres jouent de la cornemuse. Le thème des « Américains » du *ballet du Cardinal de Richelieu* (1641) conservé par Philidor, n'offre rien de particulièrement exotique ; c'est un motif en sol majeur, de caractère martial, dépourvu de toute couleur locale. Et pourtant, dès 1636, le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle* donnait la transcription de trois chansons des « Américains », dont le caractère primitif semble à peu près sauvegardé. Lully a mis en musique les Américains dans son *ballet de Flore* (1669) et surtout dans le *Temple de la Paix* (1688), où les « Sauvages de l'Amérique », qui sont ici des Américains du Nord, font leur entrée sur un thème sautillant de rondeau, lequel n'a sans doute que de lointains rapports, avec la danse du scalp. Ces personnages emplumés chantent même un chœur d'où s'épanche l'abondante courtisannerie alors à la mode.

A l'exemple de Lully, Rameau s'est servi des « Sauvages », et il a pimenté les *Indes galantes* de leur présence, en employant un thème imaginé par lui en 1725 pour accompagner les danses de Sauvages caraïbes exhibés à la foire Saint-Germain.

Déjà utilisé dans les *Pièces de clavecin* de 1727-1731, l'air des *Sauvages* prit place dans la 1^{re} entrée des *Indes galantes*, dénommée les *Incas du Pérou*. On en connaît le thème vigoureux et brutal, qui ne dérive certainement pas du folk-lore, mais qui, fournit, un exemple très net de ces « airs caractérisés » auxquels les compositeurs portaient toute leur attention. En revanche, l'*Air américain* relève certainement de la mélodie populaire. L'Extrême-Orient attire aussi les auteurs de ballets. Nous voyons représenter en 1601, un *ballet des Princes de la Chine*, où l'art du costumier s'en

donne à cœur joie, et plus tard, les spectacles de la Foire devaient encore mettre la Chine à contribution. Ils se trouvaient naturellement tentés par le caractère de féerie que suscite l'Orientalisme ; d'où les *Chinois* de Regnard et Dufresny (1692), d'où la *Princesse de la Chine* (1729) dont l'orchestre se rehaussait d'instruments spéciaux, à l'effet d'essayer un peu de couleur locale. Pendant qu'on mène le Prince au supplice, « l'orchestre joue une marche triste accompagnée par des clochettes et des tambours chinois ». Les clochettes retentissent encore au cours d'un sacrifice de Bonzes. Sans doute, les airs chinois des ballets et des spectacles forains, n'abandonnent point le caractère conventionnel que revêt alors l'exotisme. Toutefois, on ne saurait nier que les auteurs s'efforcent de leur imprimer un aspect original qui, à défaut de caractère authentique, traduit du moins la plus joyeuse bouffonnerie, tel l'*Air chinois* de Lesage sur les paroles :

« Hola hé, Hola cha,
Lami-la, loya. »

Notons encore que la collection de danses exécutées chez le roi que Philidor l'aîné a recueillie en 1712, contient deux airs pour les Siamois.

Si maintenant, des exotiques proprement dits, nous passons aux étrangers, nous constatons combien la musique française a emprunté à leurs musiques respectives. Voici d'abord, les « peuples du Nord », représentés par les Hyperboréens du *ballet de la Reine tiré de la fable de Psyché* (1619) ; ces Hyperboréens sont « vêtus à la Slavonne ». Rappelons que les « trembleurs » de l'*Isis* de Lully sont aussi des hyperboréens. En 1650, le *ballet des Nations* n'oublie point les Seythes, et le Groënland lui-même figure dans le *ballet de la Douairière de Billebahaut*. Tel « Récit du Nord et des régions froides », s'expose en un de ces jargons cocasses que devait cultiver le XVII^e siècle, et dans lequel il est question de la Norvège. D'autre part, nos luthistes s'intéressent à la Suède, et Du Faut écrit une Courante suédoise dont le caractère national ne semble pas douteux ; il en va de même pour La Suédoise du manuscrit de Rostock. Signalons encore la présence, dans un recueil de contredanses mises sur la vielle, d'une contredanse intitulée *La Stockholm*.

La Pologne joue également un rôle dans notre musique du XVII^e siècle. Le *ballet de l'Improviste* (1636) contient une entrée de « Polacres » dont le thème à rythme obstiné et caractéristique trahit évidemment une intention de couleur locale. On rapprochera ce motif typique de celui d'une pièce instrumentale du XVII^e siècle, due à l'allemand Schmeltzer et intitulée « *Musettes polonaises* ».

Si l'*Orchésographie* de Tabourot (1588) ne fait point encore mention des danses polonaises, le recueil de luth de Besard, intitulé *Thesaurus Harmonicus* (1603) contient, déjà 8 *Choræ Polonicae* et celui de Nicolas Vallet (1619) en renferme une, dénommée *Tanced Spolscki*. Citons aussi le *ballet polonais* du luthiste Gallot d'Angers que le grammairien Milleran a introduit dans son recueil de pièces de luth.

Nos recueils de luth accordent, en outre, l'hospitalité à des pièces hongroises. Le *Thesaurus* de Besard ne présente pas moins de 10 *Villanelles* du chanteur luthiste Adalbert Dlugoraj, et, où et là, on rencontre des échantillons du « *passamezzo ongaro* ».

Il est clair que les peuples qui, par leur situation géographique, sont plus rapprochés de la France, exercent sur notre musique une influence plus marquée et moins épisodique. On sait, en particulier à quel point la musique italienne a pesé sur les destinées de notre art national. Indépendamment de cette action d'ensemble, nombreux sont les emprunts que la musique française fait à sa sœur transalpine. C'est le florentin Lully qui incorpore dans ses *Fêtes vénitiennes*, par exemple, place la *Forlane*, danse originaire du Frioul. Le *Carnaval de Venise* de l'auteur de l'*Europe galante* contient une *Villanelle*, une *Saltarelle*, et nos compositeurs

de musique instrumentale accumulent, dans leurs recueils, les pièces à l'italienne. Le grand Couperin intitule un des « Ordres » de ses *Nations*, la *Piedmontaise* et Rameau insère une *Vénitienne* dans ses suites de 1706.

À côté de l'Italie, l'Espagne est largement représentée soit dans la musique mélodramatique, soit dans la musique vocale et dans la musique instrumentale. Il y a un « faux Espagnol » dans le ballet de *Maître Guillaume* ; il y a de vrais espagnols dans ceux des *Princes Espagnols* (1603) et de la *Courtisane*. Mais la musique associée aux entrées de ces personnages, n'affirme pas un hispanisme bien orthodoxe. Elle se borne à revêtir le caractère que l'on prête aux habitants de la péninsule : une fierté un peu ombrageuse, une grande noblesse sentimentale, une allure chevaleresque. Aussi, les thèmes des entrées espagnoles du ballet des *Hypocondriaques* (1615) et du ballet du *Cardinal de Richelieu* (1641) s'inspirent-ils de ces traits psychologiques. *Don Quichotte* constitue le sujet d'un ballet de 1613 ; le ballet des *Quatre Monarchies chrétiennes* (1635) met en scène l'Espagne aux côtés de l'Italie, de l'Allemagne et de la France, et le pays du Cid figure encore dans le *Triomphe de la Paix* de 1660. En même temps notre littérature d'airs de cour et d'airs de luth apporte un nombreux contingent de pièces espagnoles : Francisque place une « Pavane espagnole » dans son *Trésor d'Orphée* ; Bataille, Boïssot, Moulimé enrichissent leurs divers recueils d'intéressants spécimens d'airs espagnols, et Lully en glisse dans son *Bourgeois gentilhomme*. Les concerts espagnols du *Mariage forcé* (1664) et du ballet des *Muses* (1666), s'exécutent au moyen de harpes et de guitares.

Après Lully, Campra fait un large emploi d'airs espagnols. Mais, comme ceux de Lully, les airs n'ont d'espagnol que le nom et consistent simplement en airs italiens, ainsi qu'on pourra s'en convaincre en parcourant l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise*. Certains auteurs, le baron Davillier, par exemple, assurent que la Chaconne est d'origine espagnole.

Les Basques devaient naturellement tenter la curiosité de nos musiciens. Basques ou Biscayens figurent en 1620 dans le ballet du *Prince de Condé*, et en 1638 dans celui des *Nations*. Ici, l'entrée des Basques reflète sans conteste l'influence de la mélodie populaire, et il semble que son auteur connaisse l'*Aurresku* basque et la prestesse endiablée des *Arin-arin*. Lully utilisa les Biscayens pendant son *Carnaval* et dans une entrée ajoutée au *Xerxès* de Cavalli. Enfin, les « Bourrées » des basques, entre autres celle du *Temple de la paix* figuraient en grand nombre dans le répertoire des bals de cour sous Louis XIV. On y dansait même un « Air basque en mouvement de gigue ». Si de nos voisins méridionaux nous passons à nos voisins du Nord, nous constatons que les Anglais font de rares apparitions au sein des ballets. On en trouve cependant dans le ballet de la *Ronde de la Courtisane*. Par contre, la musique instrumentale et la musique de danse accueillent de nombreuses pièces britanniques. Le luthiste Pinel a écrit une *Gigue anglaise*. Francisque a composé des *Pavanes anglaises*, et la *Guitare royale* de Corbetta (1669) manifeste clairement l'influence de nos voisins d'au-delà de la Manche. On citera encore les nombreuses pièces

de Vallet, l'*Écossaise*, le *Branle d'Irlande*, la *Gaillarde Essex*, etc. Au XVIII^e siècle, des contredanses s'intitulent : l'*Insulaire*, *Rigaudon d'Angleterre*, etc.

De même, les Flamands et les Néerlandais sont utilisés dans les divertissements de notre XVII^e siècle, et parfois leur présence entraîne la musique qui seconde leur rôle chorégraphique, à une précision expressive digne d'être signalée. Non seulement, les Flamands du ballet du *Roi*, dansé à Chantilly en 1635, font leur entrée sur un thème vigoureux de rythme solide qui dit bien la ténacité de la race, mais encore le Marchand flamand du ballet du *Prince de Condé* s'accompagne d'un motif d'apparence nettement populaire et qui rappelle les cris de métiers. De plus, le *Secret des Muses*, livre de luth de Nicolas Vallet, contient plusieurs airs et chansons flamandes, telles que *Ouder de Linde*, *Onse Vader in Hemel*, etc.

Des observations analogues s'imposent à l'égard de l'introduction des Suisses et des Allemands dans les ballets de cour et des éléments que la littérature instrumentale demande à ces deux peuples. Les airs adjoints aux entrées de Suisses présentent un caractère militaire très marqué. On a tenu, sans doute, à souligner le rôle que jouaient les Suisses dans les armées royales et, qu'il s'agisse du ballet du *Prince de Condé* ou de celui du *Roi* postérieur à 1635, les Suisses exigent toujours un décor de marches martiales, à l'allure crâne et décidée.

Quant aux luthistes, ils confirment la conception guerrière, que le XVII^e siècle se fait des descendants de Guillaume Tell ; la pièce de Béthune le cadet, dénommée *les Suisses* et le *Tambour des Suisses*, du manuscrit Milleran, sont des morceaux d'expression ferme et énergique. Il est à remarquer que l'*Orchésographe* et Clément Jannequin avaient déjà noté le *Tambour des Suisses*, sans parler du « Toute frelote » de la *Bataille de Marignan*. Enfin, les Allemands se présentent sous des couleurs musicales qui visent à caractériser leur psychologie. Les ballets sont assez pauvres en exhibitions d'allemands ; il y a cependant des entrées germaniques dans les ballets de la *Courtisane*, du *Prince de Condé*, et des *Nations*. Ces entrées déterminent des airs assez typiques dont les rythmes carrés s'imposent avec force. Celle des « Princes allemands » du ballet du *Prince de Condé* se déroule sur un motif net et cassant où il y a déjà toute l'arrogance du hobereau prussien. Les *Nations* de Couperin consacrent un de leurs « Ordres » à l'Allemagne, sous la rubrique « l'Impériale », et nombre d'instrumentistes tels que Hotteterre et Guignon écrivent des airs allemands et des marches de *Uhlans*. Ajoutons que les airs de danse du XVIII^e siècle comprennent *La Nouvelle Prussienne* et le *Menuet des Houlans*, et que les bals exécutés devant Louis XIV comportaient une danse intitulée : *Le paysan allemand de Marly*. Point n'est besoin de rappeler du reste la place si importante qu'occupe l'*Allemande* dans notre littérature instrumentale.

Tels sont sommairement exposés, quelques-uns des faits les plus saillants qui marquent le rôle joué par l'exotisme et, d'une façon plus générale, par l'internationalisme dans l'ancienne musique française.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

