

LE

MÉNESTREL

Le Numéro : 0 fr. 30

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

Le Numéro : 0 fr. 30

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

SOMMAIRE-TEXTE

I. Notes d'ethnographie musicale : la Musique à Madagascar (4^e article), JULIEN TIERSOT. — II. Bulletin théâtral : la réouverture du Vaudeville, ARTHUR POUJIN. — III. Petites notes sans portée : L'âme du piano et le génie dévoué de Franz Liszt (*suite*), RAYMOND BOUYER. — IV. Mondonville, sa vie et ses œuvres (10^e article), F. HELLOUIN. — V. Nouvelles diverses et nécrologie.

MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

VOIX DE FEMMES

mélodie de J. MASSENET, poésie de PIERRE D'AMOR. — Suivra immédiatement : *les Amoureuses sont des folles*, mélodie du même auteur, poésie du Duc DE TARENTE.

MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO : *les Ris et les Grâces*, air de ballet, de PAUL WACHS. — Suivra immédiatement : *la Mer*, prélude du nouvel opéra de JAN BLOCKX : *la Fiancée de la Mer*, dont la représentation est prochaine au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

LA MUSIQUE A MADAGASCAR

(Suite)

Puis donc que les Français qui ont été à Madagascar n'ont rien su nous dire d'utile, il ne nous restait d'autre ressource que de faire venir en France les musiciens de Madagascar! Nous n'avons eu besoin pour cela d'aucune initiative particulière : plusieurs sont venus spontanément à nous depuis que l'influence française s'est établie chez eux.

Ce furent d'abord deux chanteurs qui vinrent à Paris, il y a quelques années, se faire entendre dans des établissements musicaux d'ordre secondaire. On ne les prit pas trop au sérieux, d'une part à cause du caractère peu artistique des lieux publics où ils s'exhibaient : mais pouvaient-ils faire autrement? Ils n'avaient pas la prétention de chanter à l'Opéra ni aux Concerts Lamoureux; il ne leur restait que les Folies-Bergère! L'autre raison fut que leur musique étonna par des particularités qui semblèrent incompatibles avec le caractère de l'art des peuples africains; les rares auditeurs disposés à y donner quelque attention crurent que cette musique avait subi l'influence européenne; et s'en désintéressèrent. En effet, les chanteurs, tout en s'accompagnant sur leur *Valiha*, exécutaient des chansons à deux voix dans lesquelles abondaient les successions de tierces et de sixtes qui leur donnaient une apparence de morceaux d'opéras italiens. Peut-être cette obser-

vation fut-elle trop hâtive : nous nous sommes déjà expliqué et nous reviendrons sur l'importance de l'accord de tierce dans la musique instrumentale de Madagascar; il est donc permis de croire que les chanteurs ont fait entendre les mêmes successions de notes à la seule imitation de leurs instruments familiers, et sans que les duos de *Norma* ou *Sémiramide* aient eu sur leur musique la moindre influence!

Nous avons parlé déjà des aptitudes musicales des Malgaches qui vinrent à l'Exposition de 1900 : il fut difficile alors de tirer des observations sérieuses des quelques auditions qu'ils donnèrent au milieu de la grande foire. Par bonheur, quelques-uns, et des meilleurs pour l'étude qui nous intéresse, sont restés à Paris, où, le calme étant revenu, il nous a été permis de faire utilement appel à leur concours.

Parmi eux se trouvait le jeune Raony Lalao (par abréviation Lalalo) dont les journaux ont eu plusieurs fois l'occasion de parler. Fils et petit-fils de musiciens de Madagascar (son père était chef de la musique de la reine avant la venue des Français), il s'est présenté au Conservatoire, où il a été admis cette année comme élève de la classe de flûte, et où il travaille sérieusement sous la direction de son excellent maître M. Taffanel. C'est de lui et de quelques-uns de ses amis, restés aussi à Paris pour poursuivre diverses études, que je tiens le meilleur des renseignements musicaux qui vont suivre. Je dois notamment une mention à M. Joseph Randriamparany, qui, jouant fort bien du *Valiha*, m'en a fait entendre plusieurs morceaux, et a eu la patience de me les redire aussi souvent qu'il fut nécessaire pour me permettre d'en prendre les notations complètes.

Et voici, pour commencer, un chant historique : non pas très ancien, il est vrai, puisqu'il célèbre Radama I^{er}, qui a régné sur Madagascar dans la première partie du dix-neuvième siècle; il serait donc à peu près contemporain de la romance de la reine Hortense : « Partant pour la Syrie », qui fut un autre chant national. Encore cette ancienneté est-elle assez grande pour un peuple dont l'histoire positive n'est guère connue depuis plus d'un siècle, et qui a conservé peu de traditions du passé. Il n'est pas certain non plus que la forme sous laquelle ce chant nous a été exécuté soit exactement la même qu'il avait à l'origine. Le Le R. P. Colin a fait, sur un sujet analogue, des observations que je crois justes, et qui peuvent avoir leur application ici :

« L'inconstance du caractère se traduit chez le musicien malgache. En apprenant un chant, il se l'assimile, y ajoute quelques variantes dans le courant d'une phrase, dans le finale; en sorte que plusieurs individus exécutant séparément le même air le chanteront d'une façon diverse.

» L'hymne national de la reine Ranavaloa I^{re} donnerait lieu de croire que nous avons là l'air primitif. Or, en le comparant avec celui des reines Ranavaloa II et III, on se convaincra qu'en moins de trente ans le thème a déjà subi quelques modifications. »

Le chant en l'honneur de Radama I^{er}, qui va suivre et que j'ai noté sous la dictée de M. Randriamparany, est chanté par les femmes, tandis que les hommes accompagnent sur le *Valiha*: la

partie de cet instrument étant comme une espèce de transcription qui contient toute la mélodie, c'est par elle que je commencerai la citation musicale :

Pour la partie vocale, je ne puis la donner en son entier, par la raison que les Malgaches qui me firent entendre le morceau ne la savaient pas. Cela s'explique si l'on se rappelle l'observation précédente que le chant est chanté par les femmes, tandis que les hommes se bornent à accompagner sur l'instrument; il est donc assez naturel que ceux-ci ne puissent exécuter que leur partie et qu'il signorent celle dont ils ne sont point chargés. Bref, je n'ai pu noter, et sans grande certitude, que la première phrase du

chant, que voici ; on en retrouvera facilement la correspondance avec la partie instrumentale, encore que cette correspondance ne soit pas d'une irréprochable harmonie. Il est vrai que l'oreille populaire est peu sensible à certains désaccords qui nous choquent; il n'est pas besoin d'aller jusqu'à Madagascar pour en avoir des exemples, mais il suffirait d'écouter chanter nos paysans de France, tandis que la cornemuse ou la vielle accompagne les voix d'un soi-disant unisson qui est loin d'être sans reproche :

Notons enfin que, dans la dernière partie du morceau, ce sont les voix d'hommes qui chantent le dessin de trois notes en blanches qui revient par trois fois, et que les femmes répondent en doublant (approximativement) la formule plus rapide qui alterne avec lui.

Cette combinaison de l'instrument à cordes pincées avec la voix appelle quelques observations. Elle fait songer aux accompagnements de luth dont les chanteurs du XVI^e siècle avaient coutume de soutenir les voix lorsqu'ils chantaient en solo : c'est la même profusion de broderies variant la ligne du chant, tandis que celui-ci se déroule plus simple et plus sobre; ce sont presque les mêmes harmonies, car celles du luth, lorsqu'il ne s'agissait pas de transcriptions de morceaux polyphoniques, n'étaient pas sensiblement plus riches; ce sont enfin les mêmes sons, car les fibres de bambou ont les mêmes notes argentines que rendaient les fines cordes métalliques de l'ancien luth, et dont certains registres du clavecin donnent la sensation. Notons que les broderies du *Valiha*, très rapides et très libres, sont en même temps

très changeantes: l'exécutant les varie à son gré au cours de l'exécution, — ce qui ne rend pas très facile le travail du notateur, lequel n'entend jamais deux fois exactement la même chose.

Complétons ce premier document en donnant les paroles du chant en l'honneur de Radama I^{er}, bien qu'elles soient dénuées de génie :

Fils de Radama ! Notre cher et bien-aimé seigneur, lui que nous désirons être bien portant ! C'est lui qui nous a contentés, et c'est lui que nous n'abandonnerons jamais; c'est lui qui pense toujours à nous.

Fils de Radama ! Seigneur pitoyable ! Réjouissons-nous et remercions-le; prions pour lui; qu'il reste parmi nous pour jamais.

Fils de Radama ! Seigneur, qui n'aimez pas la guerre ! C'est lui qui est notre honneur; il pense souvent aux pauvres; il n'est pas orgueilleux; il est toujours prêt pour nous pardonner.

M. Paul Vidal a noté sous la dictée de M^{me} Suberbie et publié dans *le Monde moderne* (1896) cinq *Airs Malgaches* harmonisés par lui : la plupart sont, comme celui qu'on vient de lire, des airs officiels, de ceux particulièrement dont l'accent et la forme ont subi l'influence européenne. Leurs titres sont : *Airs de la Reine*,

Air du premier Ministre, Air du seizième Honneur, enfin Air de la promenade de la Reine dans son palais, ce dernier un six-huit qui n'est pas sans rapport avec un certain thème italien devenu classique. Nous aurons en outre à revenir sur un autre chant de la même collection, dont le caractère est tout différent.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

BULLETIN THÉÂTRAL

VAUDEVILLE. — Réouverture. Reprise de *l'Age ingrat*, d'Édouard Pailleron. *Le Marchand de pastèques*, « comédie arabe » en un acte, de MM. Pierre Elzéar et Jaeggly.

L'âge ingrat, pour une œuvre théâtrale, est évidemment celui qui avoisine la vingtième année. Celles qui n'ont aucune valeur véritablement appréciable restent mort-nées et ne résistent pas à leur présentation devant le public, qui les délaisse au bout de quelques soirées mélancoliques et presque honteuses. Celles qui, au contraire, se montrent dès l'abord vigoureuses et fières, d'une pensée noble et d'une construction solide, conquièrent du premier coup et conservent pendant longtemps l'estime et la sympathie générales. Enfin il en est d'autres qui, par suite de circonstances particulières et extérieures, font une apparition presque triomphante, jettent, si l'on peut dire, de la poudre aux yeux du spectateur, conservent pendant un certain temps sur lui une sorte d'autorité par le fait de la vitesse acquise dès le début, puis peu à peu s'effritent, vieillissent, et avant l'âge mûr arrivent à une façon de sénilité. C'est leur âge ingrat, et il me semble que celui de Pailleron se trouve précisément dans ce cas. Sa naissance date d'environ vingt-quatre ans, puisqu'elle remonte au 10 décembre 1878 et l'on s'en aperçoit un peu trop, en dépit des cent trente-quatre représentations qui entourèrent son berceau. L'œuvre est molle, sans consistance, surtout sans personnalité, écrite d'une langue dont le nerf et le relief sont les moindres qualités, avec cela d'un intérêt dramatique vraiment médiocre.

A quoi tient son succès d'antan ? Je ne saurais le dire. Sans doute à l'excellence d'une interprétation hors de pair, telle que la lui offrit alors le Gymnase, où elle vit le jour. Je doute qu'elle retrouve la même vogue au Vaudeville, où cette interprétation, pour être bonne et solide en son ensemble, n'offre rien de supérieur. La partie masculine nous présente MM. Lérand (Désaubiers), Paul Numa (Lahirel), et deux débutants, MM. Tréville (Fondreton) et Albert Mayer (de Sauves); pour le côté féminin, nous avons M^{lle} Marcelle Lender, absolument charmante en Julia Wacker, une aimable débutante, M^{lle} Litty Bossa, intéressante en Berthe de Sauves, et M^{lles} Jeanne Bernou (Geneviève) et Jeanne Lion (Henriette).

Comme lever de rideau, le Vaudeville nous offrait un petit acte agréable intitulé *le Marchand de pastèques* et qualifié de « comédie arabe ». Les costumes orientaux permettaient de rajeunir au point de vue plastique une idée qui n'est pas absolument neuve, mais qui est traitée avec grâce et délicatesse : celle d'un mari qui, après avoir divorcé, est pris du désir d'épouser de nouveau la femme qui avait cessé de lui plaire. Cet époux, c'est le vieux notaire Ramdan ben Ramdan; mais comme, en Orient, paraît-il, le Coran interdit de reprendre la femme répudiée si elle n'a pas été remariée dans l'intervalle, Ramdan s'adresse à un jeune et pauvre marchand de pastèques, Ahmed Boubaker, qui, très amoureux lui-même, consent, pour une somme d'argent, à devenir pour vingt-quatre heures l'époux de la belle Messaouda, qu'il croit ne pas connaître et qu'il répudiera le lendemain. Mais justement Messaouda est sa belle inconnue, celle qu'il adore et dont il est aimé, et il va sans dire qu'une fois qu'il est son époux et qu'il a la joie de la voir il ne veut plus s'en séparer et prétend la garder. Ramdan ben Ramdan en sera pour ses frais et pourra travailler utilement à l'histoire du notariat qu'il prépare depuis de longues années. Ce petit acte aimable a été gentiment joué par M^{lle} Paule Herval et MM. Gildès, Albert Mayer et Marié de l'Isle.

A. P.

PETITES NOTES SANS PORTÉE ⁽¹⁾

LIV

« L'ÂME DU PIANO » ET LE GÉNIE DÉVOUÉ DE FRANZ LISZT

(suite et fin)

à Madame Marie Jaëll.

La musique s'évapore, tel un parfum... Ah! si chacun de ces grands interprètes si divers de l'âge romantique avait pu rédiger son journal

de virtuose, quel plaisir mélancolique il y aurait à essayer la physiologie du pianiste! Et quel phonographe enregistrera jamais l'art des nuances?... Mais le document capital, c'est notre Berlioz encore qui l'apporte en une maîtresse page d'*A travers Chants*, à propos d'un chef-d'œuvre de Beethoven, la *Sonate en ut dièse mineur*, dite *le Clair de lune* : vers 1835, au temps de la prestidigitation sans âme, Liszt, écrit-il, en jouait l'*adagio* du début comme les cantatrices jolies brodent le grand air de *Fidélío* ou de *Freischütz*, l'agrémentant de trilles, de trémolos, d'appoggiatures, d'altérations de toutes sortes. Plus tard, Liszt assagi, converti, vient en soirée et joue du Weber; comme il finissait, la lampe baisse : « Éteignez-la tout à fait! » dit Liszt, « couvrez le feu, que l'obscurité soit complète... » Alors, au fond des ténèbres, le même *adagio* sublime s'élève dans sa simplicité. C'était l'ombre même de Beethoven qui se rapprochait! Et nous pleurions, dit Berlioz...

* *

C'est, évidemment, ce Liszt deuxième manière qui a deviné l'âme plus frêle de Chopin. Sa fougue exubérante a compris la « fougue triste ». Le virtuose a sympathisé noblement avec le poète. Le symphoniste s'est épris singulièrement du pianiste. Confrères, ils semblaient devoir être rivaux; mais, dans le créateur-interprète, il y avait une âme dévouée qui savait écouter la musique des autres : tel Paganini plus avaricieux, secourant quand même le Berlioz de *Roméo et Juliette*; n'est-ce pas Liszt, le virtuose-compositeur, qui réalisa son plus beau poème en se dévouant corps et âme au Wagner de *Lohengrin*? L'artiste fantasque était un grand cœur. Il croyait. Et c'est parce qu'il n'a cessé de croire au génie qu'il a si bien décrit la Thulé lointaine, un peu neigeuse, habitée par l'âme de Chopin.

Sur Chopin, la littérature française était fort pauvre : rien que des anecdotes, ces feuilles mortes! Au lieu d'en accroître le nombre pour les disperser à tous les souffles, indifférents ou moqueurs, Franz Liszt nous a dotés d'un vrai volume, si cordial, qui vient d'être réimprimé parmi ses œuvres, si curieusement colorées aussi, d'écrivain français. Sa poétique, « rhapsodique » toujours un peu, qui s'attache moins à la nouveauté des idées qu'à leur enchaînement, n'a eu naturellement ici qu'à rapprocher ses souvenirs. Ce livre est un *poème symphonique* en prose française et non moins lyrique, en l'honneur de son devancier.

C'est d'un musicien éminemment *littéraire et peintre*. Les tableaux abondent.

Voici Chopin jouant du Beethoven — ou du Chopin — devant la brillante assemblée composée de Meyerbeer, Henri Heine, Adolphe Nourrit, Mickiewicz auprès de George Sand, Hiller (qu'il ne faut pas confondre avec le délicieux Stéphane Heller, trop oublié des jeunes); et Liszt dépeint « Eugène Delacroix restant silencieux et absorbé devant les apparitions qui remplissaient l'air et dont nous croyions entendre les frôlements. Se demandait-il quelle palette, quels pinceaux, quelle toile il aurait à prendre pour leur donner la vie de son art? Se demandait-il si c'est une toile filée par Arachné, un pinceau fait des cils d'une fée et une palette couverte des vapeurs de l'arc-en-ciel qu'il lui faudrait découvrir? » Déjà, dans l'atmosphère magique du romantisme, prélaient le songe du peintre mélomane et la réconciliation des arts....

Et quand Chopin succombe à son génie, c'est la prose poétique de Liszt que le peintre Eugène Delacroix copie dans son *Journal* (1), afin de rendre justice à l'ami qu'il pleure : tout le passage est saisissant. Dans un article, sans doute prélude de son beau livre, Liszt entrevoit que, malgré sa renommée posthume, Chopin n'est pas encore à son rang....

Nous sommes en 1851 : Chopin, fragile, éphémère, a disparu depuis deux ans.

L'avenir, moins frivole, lui donnera sa vraie place dans l'histoire de la musique, et qui sera « grande ». On discernera ses conquêtes. On verra que ce « rare génie mélodique » a su remarquablement « agrandir » le domaine de l'harmonie. On sentira sa vraie délicatesse d'artiste qui s'est deviné lui-même en sachant se renfermer dans le cadre exclusif du piano : ce tact l'a diminué de son vivant; mais il l'exaltera dans l'histoire de l'art. Quelle vraie force ne fallait-il pas pour comprendre sa propre fragilité, pour résister aux tentations sonores parmi tout le fracas des vagues romantiques qui déferlaient autour de son modeste instrument? Quelle divination du Beau, pour concentrer ses orageuses pensées dans un moindre espace et préférer à l'arc-en-ciel immense de l'orchestre l'ivoire uni du clavier?

Je paraphrase la prose ailée du musicien copiée par le peintre; mais le fait et l'exemple inoubliables, c'est la justice rendue par le symphoniste au pianiste. Et le musicien puise des comparaisons dans la peinture en félicitant son défunt confrère de ses petits cadres : la *Vision d'Ézéchiël*,

(1) *Journal d'Eugène Delacroix*, tome II, pages 47-54, à la date du 28 février 1851, où la longue citation de Franz Liszt relative à Chopin a été mal guillemetée par les éditeurs.

(1) Voir le *Ménestrel* des 10 et 24 août, des 7 et 14 septembre 1902, au sujet de Chopin.