

Le vendredi-saint, à huit heures du soir, tandis qu'une foule innombrable de curieux, avides des distractions et des émotions que leur refusaient les principaux théâtres, se pressaient dans les églises pour entendre une musique exécutée au milieu d'un appareil théâtral, les habitués du Conservatoire écoutaient, dans un recueillement religieux, la symphonie en *la* de Beethoven, un motet de Haydn, des fragmens du *Requiem* de Mozart, l'ouverture de *Coriolan*, c'est-à-dire, ce que le génie musical des temps modernes a créé de plus grandiose, de plus majestueux et de plus solennel. A ne prendre seulement que la symphonie, nous savons qu'avec un peu d'imagination, il serait facile d'établir certains rapports entre les scènes de la Passion et les diverses impressions que cette symphonie fait naître. Mais n'abusons pas de cette sorte d'élasticité d'interprétation dont l'expression musicale est susceptible, et contentons-nous de dire que les exécutans comme l'auditoire semblaient être dominés par ce grave et profond sentiment que le jour du vendredi-saint, en étendant son voile mélancolique sur les douleurs et les joies de l'année, inspire à tous les cœurs. Aussi le concert dont nous parlons a-t-il été un véritable *concert spirituel*.

Nous ne savons si nous devons l'attribuer à ces dispositions, mais nous ne nous rappelons pas avoir jamais éprouvé plus vive émotion à l'audition de la symphonie en *la*; jamais l'orchestre n'a été plus admirable d'exactitude, de précision, de grandeur et d'enthousiasme; mais ce sont là de ces impressions qui ne sauraient être analysées.

// 132 // Voilà deux fois que nous entendons le même motet de Haydn, et les choristes s'obstinent à nous laisser ignorer les paroles sur lesquelles il a été composé. Quoi qu'il en soit, ce magnifique morceau est aussi remarquable par le caractère de son expression que par les simples et suaves mélodies qu'il renferme et la richesse de son orchestration. Les parties de cor surtout sont merveilleusement disposées dans l'accompagnement, et produisent l'effet le plus grandiose.

L'air varié pour le violon, de M. Bériot, exécuté sur le violoncelle par M. Batta, prouve qu'il n'y a sorte de difficultés que ce jeune virtuose ne puisse aborder sur son instrument. Des traits qui sont beaucoup plus dans la nature du violon que dans celle du violoncelle, ont été attaqués et rendus par lui avec une soudaineté et une légèreté surprenantes. Nous préférons pourtant entendre M. Batta dans ses propres compositions, dans ces beaux épisodes, dans ces chants qu'il intercalle au milieu de ses fantaisies variées, et où son ame recueillie s'épanche en accens pénétrants, s'exhale en sanglots ou en soupirs, et nous parle un langage dont la parole seule pourrait égaler la puissance. Là M. Batta est véritablement créateur, parce qu'il est lui. Du reste, nous ne lui ferons aucun reproche de ce qu'il a eu la modestie de se faire l'interprète des inspirations d'autrui. Mais nous croyons que le rôle d'imitateur convient peu à un talent d'une semblable supériorité.

Après le ravissant *andante* de la symphonie en *fa*, exécutée au cinquième concert, les choristes ont repris leurs places pour nous faire entendre quelques versets du *Requiem* de Mozart. Ces versets étaient le

Confutatis, le *Lacrymosa*, les deux derniers de la prose, que l'on avait jugé à propos de terminer par le premier verset *Dies iræ*. Mais le chœur des femmes a entièrement dénaturé les phrases mélodiques *Voca me* et *Lacrymosa* qui leur étaient confiées. Aussi cette sublime musique, ainsi défigurée, a-t-elle excité un véritable sentiment de colère dans l'âme des admirateurs de ce chef-d'œuvre de Mozart.

Grâce à l'orchestre, il n'en a pas été ainsi de l'ouverture de *Coriolan*; c'est par de pareilles inspirations que le génie de Beethoven immortalisait l'impression qu'excitait en lui un fait historique ou la lecture d'un drame de Shakspeare [Shakespeare]. Echo sublime, son âme répondait en divines harmonies à toutes les grandes voix du passé.

Le chœur final du *Mont des Oliviers* était ici de circonstance. C'est pourquoi, quelque belle que soit son introduction instrumentale, nous ne ferons aucun reproche aux administrateurs de la société des concerts d'avoir fait choix de ce morceau scolastique pour clore de concert. Il nous semble que cette fugue n'ajoutait rien aux richesses du programme, et que les derniers accords de l'ouverture de *Coriolan*, qui expirent dans le pianissimo, eussent terminé de la manière la plus heureuse la séance du vendredi-saint.

— Nous avons été mal informés en annonçant le prochain départ de M. Thalberg pour Londres. Le virtuose se propose de donner le 15 de ce // 133 // mois, au Théâtre-Italien, un grand concert où il exécutera un morceau très brillant de sa composition sur les principaux motifs des *Huguenots*.

— On parle beaucoup dans le monde musical d'un opéra en deux actes que l'administration de l'Opéra-Comique serait sur le point de confier à M. Xavier Boisselot. Ce jeune compositeur, que des liens de famille unissent étroitement au célèbre Lesueur, a déjà donné une haute idée de son talent dans plusieurs œuvres de quatuors, et surtout dans des mélodies dramatiques qui viennent de paraître chez M. Richault, éditeur des œuvres de Schubert. Parmi ces mélodies, nous avons distingué le *Rendez-vous*, dédié à M. A. Nourrit. Ce morceau pourrait être considéré comme une fort belle scène lyrique. Nous croyons que le concours de M. Boisselot serait pour le théâtre de la Bourse un puissant élément de succès.

— On a remarqué au concert de M. Lewy, le célèbre corniste allemand, les belles qualités d'exécution qui distinguent le talent de miss Clara Loweday sur le piano. A beaucoup de netteté et de délicatesse de jeu cette jeune artiste joint une grande sûreté de mécanisme.

— Le soirée musicale de M. Zani de Ferranti a eu lieu samedi 2 avril. Ce virtuose a triomphé avec un rare bonheur des difficultés les plus effrayantes et du défaut de sonorité de son instrument. On n'avait jamais, avant lui, entendu résonner avec plus de puissance de vibration un thème sur une seule corde. C'est à cause de cela sans doute que Paganini a placé ce virtuose à la tête de tous ceux qui cultivent le même instrument.

— Après les poésies *orientales*, voici venir les *Mémoires orientales*. On a bien raison de dire que les révolutions commencées dans la littérature se continuent et s'achèvent dans les arts. Pourtant, il y a cette différence entre les poésies et les *Mémoires orientales*, que les premières n'ont d'oriental que le titre, qu'elles ne sauraient être autre chose que les libres fantaisies du poète, tandis que les secondes sont bien réellement des inspirations puisées au sol, aux mœurs, à la civilisation de cette contrée, outre qu'elles offrent de véritables types locaux, plantes, indigènes dont aucun produit musical parmi nous ne saurait donner l'idée, et que nos procédés artificiels ne pourraient jamais imiter. Ainsi les *Mémoires orientales* sont datées, les unes, du Caire, les autres de Smyrne; celles-ci sont intitulées: *Fantasia Harabi*, celles-là: *une Promenade sur le Nil*.

A dire vrai, néanmoins, nous doutons fort que les *Mémoires orientales*, telles qu'elles ont été écrites et publiées par M. Félicien David, pussent flatter agréablement l'oreille des populations arabes dont les chants patriotiques forment les principaux élémens dont s'est servi l'auteur. Ceci a besoin de quelques éclaircissemens.

La plupart des voyageurs qui ont visité les pays orientaux dans un but scientifique et artiste, se sont accordés à nous représenter la musique de ces peuples comme le *tintamarre le plus assourdissant* et le plus insupportable, auquel *nos charivaris les plus monstrueux* ne sauraient // 134 // être comparés. D'un autre côté, il est constant que la musique européenne n'est pas jugée par ces mêmes peuples d'une manière plus favorable. Européens et Arabes se renvoient, quant à leur musique respective, le reproche de barbarie. A l'époque de l'expédition d'Égypte par Napoléon, un ancien artiste de l'Opéra, homme d'une vaste érudition et d'une rare sagacité, faisait partie de la réunion de savans que le premier consul emmena avec lui, et auxquels il confia une mission encyclopédique. On sait que le résultat des travaux de cette commission forma cette riche et magnifique collection connue sous le nom de *Description de l'Égypte*. Le musicien dont je viens de parler, feu Villoteau, y publia trois *mémoires* d'une haute importance, le premier *sur la musique des anciens Égyptiens*, le second *sur l'état actuel de la musique en Égypte*, le troisième *sur les instrumens de musique des Orientaux*. Dans le second de ces ouvrages, Villoteau fit connaître d'une manière intéressante par quels moyens il parvint à se rendre compte de cette espèce de surdité réciproque des Européen et des Orientaux à l'égard de la musique opposée à celle qui leur est familière.

A son arrivée au Caire, son premier soin fut de se mettre en état de rapporter une riche collection d'airs et de chansons du pays. Il pria, à cet effet, un maître de musique de la ville de lui chanter ces airs; or, malgré plusieurs intonations fausses de la part du chanteur, il se mit en devoir de les écrire en ayant soin de rectifier par la notation les tons qui lui avaient semblé douteux. Son premier travail achevé, il voulut essayer de les solfier lui-même, lorsque, dès les premières mesures, le maître l'arrêta brusquement en lui disant qu'il lui déchirait les oreilles; celui-ci chanta l'air à son tour, et tous les deux s'accusèrent mutuellement de chanter faux. L'un et l'autre avait raison. Ce fut à la suite de ce débat que

Villoteau, s'étant fait apporter l'instrument appelé *Eoud* dont le manche était divisé selon les proportions de l'échelle musicale des Arabes, s'aperçut que le système de musique européen et le système de musique oriental étaient entièrement différens sous le rapport de la gamme ou de la tonalité.

Ainsi, entre autres particularités, leur échelle tonale est divisée en *tiers* de ton, de sorte qu'au lieu d'embrasser treize intervalles, comme la nôtre, elle en comporte dix-huit; cela suffit pour faire comprendre à quel point les habitudes de leur oreille formée d'après ce système s'opposent à ce qu'elles puissent être agréablement flattées par des combinaisons qui leur sont tout-à-fait étrangères. On conçoit alors que nos intervalles et nos modulations, qui nous paraissent à nous si naturels, se présentent à leurs organes comme n'ayant aucune affinité entre eux: c'est un langage obscur, ce sont des formules sans signification qui ne réveillent chez eux aucune notion musicale, et qui ne tombent pas même sous la perception de leurs sens. C'est un vain bruit.

Un pareil système de musique doit être nécessairement inharmonique. Il est impossible que l'oreille des Orientaux, accoutumée à des degrés aussi rapprochés et à cette multitude d'ornemens, de petits groupes, de // 135 // notes d'agrément, dont ils surchargent leurs mélodies, puisse être sensible aux effets complexes de l'harmonie. A ce sujet M. Fétis rapporte une anecdote dans un ouvrage où il a analysé le système musical des Orientaux d'après l'exposition du savant écrivain mentionné ci-dessus. «J'ai connu à Paris, dit M. Fétis, un Arabe qui aimait passionnément la *Marseillaise*, et qui me demandait souvent de lui jouer cet air sur le piano; mais lorsque j'essayais de le jouer avec son harmonie, il arrêta ma main gauche en me disant: *Non, pas cet air-là; l'autre seulement*. Ma basse était pour son oreille un second air qui l'empêchait d'entendre la *Marseillaise*. Tel est l'effet de l'éducation sur les organes.»

Il y a plus. Parmi les chants populaires des Orientaux, il en est qui leur sont venus de nos contrées, et qui ont pris rang parmi leurs chants les plus familiers. Telle est, par exemple la chanson de Marlborough, que les Égyptiens exécutent sur leur hautbois appelé *zamir*, aux fêtes nuptiales, tandis qu'on promène la nouvelle mariée autour de son quartier. Cet air, bien que dénaturé par eux, conserve néanmoins un type assez caractéristique pour être facilement reconnu. Celui qui le joue sur le *zamir* le fait précéder d'une petite roulade d'une mesure et d'une demi-mesure à laquelle on donne le nom de *prélude*.

Les Égyptiens ont encore travesti en arabe cette chanson de Marlborough et la chantent avec des paroles sur leur mode *rast*. Voici quelques strophes de cette chanson traduite par M. de Sacy. On sera peut-être bien aise de connaître quel genre de paroles ont été appliquées à l'air que les nourrices fredonnent aux enfans:

«Celle que j'aime a une taille délicate; les cils de ses yeux respirent une molle langueur. Que de graces l'embellissent quand elle est couverte de ses vêtemens! Par Dieu! quelle beauté fière et charmante!

«O toi! qui portes des habits d'une étoffe orangée, mes censeurs m'ont reproché mon amour pour toi. O mes yeux, c'est assez. Use de cruauté envers moi, ta bouche a des charmes inexprimables.

«L'objet que chérit mon cœur est venu me trouver avec les roses de ses joues et m'a contraint de lui vouer mon amour. Par Dieu! quelle beauté fière et charmante!»

Il est bien entendu que Villoteau, qui a noté cet air avec une foule d'autres dans son ouvrage, a été obligé de se servir de signes particuliers, non pour fixer la véritable intonation des intervalles altérés, mais pour indiquer cette même altération. Les Orientaux ne connaissant aucune espèce de notation, il est impossible de trouver dans la nôtre des signes correspondans à des intervalles qui nous sont inconnus. Ainsi nul rapport, nulle fusion possible entre deux systèmes diversement constitués, incompatibles l'un à l'autre et qui s'excluent nécessairement.

M. Félicien David me permettra de douter qu'il ait envisagé tout d'abord la gravité de la question qu'il allait soulever en s'emparant de certains fragmens mélodiques des Orientaux pour les approprier à notre système musical. Je suis porté à croire, qu'à l'exemple de Villoteau, il n'a pas tenu compte du premier coup de certaines altérations que son // 136 // oreille rectifiait à l'instant même et pliait aux lois de notre harmonie. Doué d'une rare organisation musicale, ce compositeur, bien jeune encore, sorti d'une maîtrise où il était enfant de chœur pour entrer au Conservatoire; sorti du Conservatoire, après plusieurs années d'étude, pour se lancer à la suite d'une secte enthousiaste dans les contrées de l'Orient, a été frappé de la coupe originale, du rythme puissant de ces airs dont retentissent les mosquées et les bords du Nil, et il s'est livré avec une exaltation pleine de candeur à ces impressions nouvelles pour lui. Avec plus de réflexion peut-être, avec plus de scrupules théoriques, il aurait reculé devant les conditions d'un problème insoluble. Grâce à sa témérité en quelque sorte enfantine, à cette audace qui ignore les difficultés, il nous a donné un recueil charmant de fantaisies musicales, dont chacune porte une empreinte particulière; car le type primitif apparaît encore dans son caractère d'originalité, malgré les modifications qu'il a subies en changeant de mode et en revêtant le costume harmonique européen. Ces mélodies, écrites pour piano, et d'une exécution facile, paraissent par livraison, chez l'éditeur Pacini.

On a souvent dit et répété que la musique est le seul langage universel. Ceci doit s'entendre dans un sens limité: notre système musical est universel pour l'Europe, parce que dans toute l'Europe il repose sur la même tonalité; mais la musique ne peut devenir une langue universelle qu'autant qu'un système finisse par prévaloir sur tous les autres, ou que tous ensemble se fassent des conditions mutuelles, telles qu'ils se résolvent en un seul. On ne saurait prédire ce qui arrivera; mais si cette dernière supposition se réalisait jamais, M. Félicien David aurait incontestablement le mérite d'avoir contribué à ce grand changement en nous initiant, dans la sphère particulière de son art, à des inspirations que nos poètes nous avaient fait à peine soupçonner.

— La mélodie que nous publions aujourd’hui est une des plus charmantes compositions qui nous soient venues de l’Allemagne, et l’on sait combien l’Allemagne est féconde en œuvre de ce genre. L’inspiration originale et variée à l’infini de M. Meyerbeer se révèle à chaque mesure dans ce petit air. Le talent de l’auteur des *Huguenots* et de *Robert-le-Diable* a cela de remarquable qu’il donne à la moindre composition un caractère spécial. Nous reviendrons plus tard sur les *Lied* de M. Meyerbeer, et nous pourrons alors dignement apprécier l’expression exquise et toujours vraie de ces petites compositions, qui, selon nous, serviront peut-être un jour à la renommée de M. Meyerbeer, non moins que l’œuvre grandiose qu’il vient de produire avec tant de succès sur la première scène française. La poésie de ce *Lied* est de Michel Beer, poète allemand fort distingué, dont la réputation eût égalé celle de son frère, si le temps l’eût laissé faire. Nos lectrices habituées à lire dans leur langue Goëthe et Hoffmann, sentiront toute la mélancolie de ses paroles; pour les autres, c’est la musique de Meyerbeer qui se chargera de la leur traduire.

REVUE DE PARIS, 10 avril 1836, pp. 131–136.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	10 AVRIL 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	28
Series:	2
Pagination:	131 à 136
Title of Article:	Revue du Monde Musical.
Subtitle of Article:	None
Signature:	None
Pseudonym:	None
Author:	Attribué à Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None