

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 au Dahomey (2^e article), JULIEN TIERSOT.
— II. La Semaine noire, ARTHUR POUJIN. — III. La Passion selon saint Jean (3^e et dernier article), JULIEN TIERSOT. — IV. Revue des grands concerts. — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE PIANO

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

MUSIQUE POUR BERGER LES PETITS ENFANTS

de J. MASSENET. — Suivra immédiatement : le *Cake-Walk-polka*, dansé par M^{lle} MARIETTE SULLY dans le *Voyage avant la noce*, à Trianon, musique de LOUIS VARNEY.

MUSIQUE DE CHANT

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de CHANT : *Avec toi*, nouvelle mélodie de J. MASSENET, poésie de JULIEN GRUAZ. — Suivra immédiatement : *l'Appel au bien-aimé*, nouvelle mélodie de PAUL VIDAI, poésie de M. DE PESQUIDOUX.

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

LA MUSIQUE AU DAHOMEY

(Suite)

L'instrument dahoméen par excellence — personne ne s'en étonnera, connaissant la nature belliqueuse de la race — c'est le tambour. Il y en a de toutes formes, de tous genres et de tous noms. Les uns sont longs de deux mètres et plus; les instrumentistes les jouent horizontalement, parfois en les mettant entre leurs jambes et les chevauchant avec une agilité de singes; d'autres, plus courts, mais de formes variées, sont posés devant les musiciens, qui tapent dessus à l'aide de fines et solides baguettes, à la manière des timbaliers de nos orchestres. Cette famille d'instruments a tant d'importance qu'il existe déjà, à ma connaissance, six noms différents pour en désigner les diverses variétés : les plus grands sont le *hungan*, le *jokri*, le *dangbé* et l'*apoka*; l'instrument moyen se nomme *benbé*; enfin le *pesiu* est un petit tambour que l'on bat avec les doigts, comme le darbouka arabe. Le *cucugocu* est un autre genre d'instrument à percussion : un morceau de bambou d'environ 0^m,30 de hauteur, soigneusement sectionné aux deux bouts, et destiné à être frappé sur le plancher, bruyamment et en cadence, par les exécutants accroupis.

Parfois les formes extérieures donnent lieu à des fantaisies décoratives qui n'ont rien de musical. C'est ainsi que nous avons vu à l'intérieur du pavillon dahoméen, en 1900, une paire de tambours géants, non pas très hauts (à peine grands comme un

homme : c'est peu de chose!), mais très évasés et couverts de sculptures bizarres. Les inscriptions les désignaient comme mâle et femelle, qualification qu'ils ne devaient pas, que je sache, à des différences de sonorité, mais simplement aux diversités d'une ornementation significative.

Le plus original de ces agents sonores est cet instrument déjà signalé dans une précédente citation : unealebasse enveloppée dans un filet aux mailles duquel sont attachés des osselets ou des coquilles, ou simplement des pierres; en agitant cette espèce de hochet, les mailles du filet étant lâches, les corps durs retombent sur la paroi sonore de laalebasse et rendent un son sec et net, différemment articulé de deux en deux temps, suivant que le mouvement est ascendant ou descendant. Cet instrument s'appelle *han-hi*. La clochette de guerre, *aouaga*, complète la série des instruments à percussion.

A peine devons-nous considérer la trompe (*acoffen*) comme un instrument plus musical que toute cette série d'instruments frappés. Il ne rend en effet qu'une seule note, rude et rauque : au reste, rien n'est moins perfectionné, la nature ayant fourni à elle seule l'instrument presque entier, car le corps sonore n'est autre chose qu'une défense d'éléphant, et le travail de l'homme a exclusivement consisté à percer une embouchure, ouverte latéralement. Celles de ces trompes qu'on emploie par groupes sont assez courtes (moins de 1 mètre de développement); mais celle qui sert aux principaux appels est beaucoup plus longue : sa note vibrante et prolongée remplissait la voûte du palais du Champ-de-Mars comme un beuglement retentissant.

Le Musée d'ethnographie possède encore, comme étant de même provenance, une sorte de petite guitare en roseaux, dont les cordes, comme dans le *Valiha* malgache et divers autres instruments des contrées tropicales, sont les fibres détachées des tiges et soulevées sur des chevalets. Nous avons vu à l'Exposition de 1900 plusieurs autres instruments à cordes pincées : l'un d'eux, ayant une table d'harmonie formée d'une peau tendue, était monté de deux rangées parallèles de onze cordes sur lesquelles jouaient trois doigts de chaque main, tandis que les autres doigts maintenaient l'instrument en saisissant comme une poignée de longues chevilles plantées dans le manche. Une petite harpe montée sur une grossière table d'harmonie en peau tendue, comme dans l'instrument précédent, rappelle par sa forme les antiques harpes égyptiennes qu'on a retrouvées dans des tombeaux et dont le musée du Louvre possède de précieux spécimens : nous avons vu l'instrument dahoméen tant entre les mains des indigènes venus en 1893 que dans la collection du comte d'Osmoy. Cette dernière montrait encore un xylophone, instrument très répandu dans d'autres contrées d'Afrique, que nous reverrons par exemple au Sénégal où il est connu sous le nom de *Balafon*, mais qu'on n'avait pas encore signalé au Dahomey : son usage ne semble pas d'ailleurs y être général. Enfin

nous n'avons retrouvé dans aucune collection la flûte en bambou signalée par le Dr Repin. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro possède seulement, en ce genre, des espèces de sifflets à trois trous, en bois grossièrement façonné, desquels il nous a été impossible de tirer autre chose qu'un seul son. Aussi bien, que nous les ayons vus ou non, nous n'avons guère entendu ces dernières catégories d'instruments, dont les sons discrets se fussent perdus dans le tumulte des musiques guerrières : nul doute qu'ils servent pour des exécutions plus intimes; quant à celles auxquelles il nous fut donné d'assister, elles étaient essentiellement à base de tambours : ces derniers instruments, en leurs multiples variétés, composent l'élément rythmique de la musique dahoméenne; quant à l'élément mélodique, il est représenté de façon moins exclusive par l'instrument de la nature par excellence, l'instrument humain, la voix.

La voix, nous l'avons déjà vu, les Dahoméens s'en servent beaucoup pour crier; certaines de leurs manifestations guerrières ne sont que des tapages assourdissants, où les clameurs dominent jusqu'au bruit des instruments frappés. Mais dans d'autres cas la voix chante réellement. Souvent ces chants accompagnent et rythment les manœuvres militaires. Au Jardin d'Acclimatation, lors du passage de la première troupe de Dahoméens, nous avons pu noter au vol plusieurs de ces mélodies, formées généralement de courtes formules mélodiques répétées un nombre indéfini de fois. Les exercices de cette troupe étaient exclusivement militaires; les femmes, ces fameuses amazones dont la troupe vierge formait autrefois la garde des rois, y tenaient un rôle prépondérant. En voici la description sommaire, accompagnée de notations musicales.

En entrant dans la salle du public, la troupe, commandée par une amazone, s'avancait en armes, précédée de trois tambours de formes différentes; l'un de ces tambours n'avait qu'une seule peau et se terminait en pointe; il était tenu horizontalement et frappé par les mains; les deux autres, l'un ayant une caisse en bois, l'autre en métal, tendus de deux peaux comme nos tambours européens, étaient frappés par les baguettes; ils étaient attachés horizontalement, l'un même incliné vers le sol, ce qui obligeait l'instrumentiste à se courber en avant. Un de ces tambours rendait un son clair et aigre. Chacun donnait un rythme différent, produisant un bruit insaisissable à la notation; mais par-dessus, l'on distinguait un chant de quelques notes entonné avec ensemble et à pleine voix par toute la troupe, et répété pendant tout le défilé :

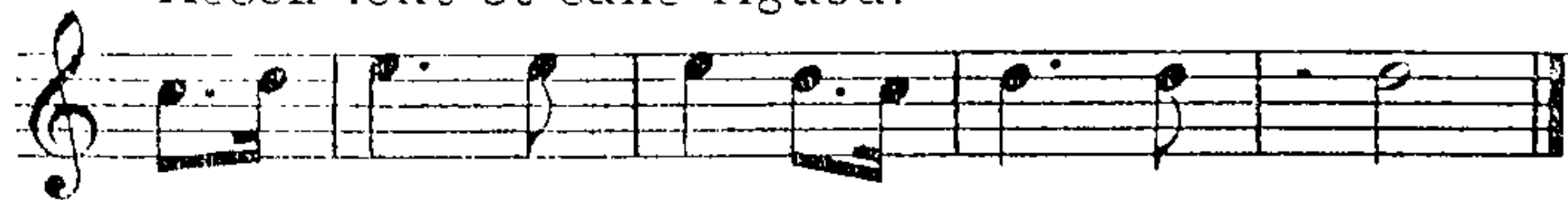


Après la marche avaient lieu quelques dispositions préparatoires, au cours desquelles la femme qui dirigeait les mouvements parlait ou chantait des bribes d'une vague mélodie, à laquelle tous répondaient en chœur sur cette formule :



Puis l'amazone chantait une courte prière où se trouvait la formule mélodique suivante, répétée par le chœur :

Assez lent et sans rigueur



Après cela commençaient les exercices militaires proprement dits : maniements d'armes exécutés avec une précision extrême, une adresse de singes; marches au son des tambours, l'un marquant chaque pas en temps égaux, les autres exécutant des rythmes plus ou moins variés; puis les mouvements s'animaient, des guerriers sortaient des rangs et exécutaient un simulacre de combat durant lequel toute la troupe chantait, les femmes frappant des mains en un mouvement régulier, les tambours suivant exactement le rythme du chant : à ces bruits de plus en plus accentués, le combat prenait une animation extraordinaire et

ne tardait pas à devenir général. Voici quelques-unes des formules mélodiques appropriées aux principaux épisodes de ces exercices. Tantôt elles étaient très courtes, incessamment répétées :



Le plus souvent, les hommes et les femmes alternaient entre eux, à deux chœurs :



Parfois, après s'être ainsi répondu, les voix s'unissaient en parties simultanées; les hommes, en petit nombre, attaquaient, et les femmes, plus nombreuses, entraient ensuite, chantant avec eux :



Le sentiment de l'accord parfait, tout au moins de la tierce, se manifeste nettement, par exemple dans ces deux accords entonnés par le chœur en réponse à la mélodie dite par le chef :



Quelques-unes de ces formules mélodiques ont une tournure qui parfois se confondrait presque avec celle de certains chants européens : par exemple ce chant, que j'ai entendu peut-être plus de cent fois de suite comme accompagnement d'une danse vertigineuse exécutée autour d'un des combattants représentant un ennemi vaincu :



Mettez cela aux premiers violons d'un orchestre et vous aurez un thème parfaitement approprié à un finale de ballet : mais c'est une impression que donne la notation, et que l'on n'a guère en entendant la même phrase chantée par les voix dures et gutturales des indigènes.

Voici un autre thème de même nature, une des rares bribes de musique dahoméenne, que nous ayons pu noter à l'Exposition de 1900 :



La sortie s'effectue bruyamment comme l'entrée, au son des tambours, des cris de triomphe ou de joie (certains m'ont rap-

pelé les cris d'appel ou huchements des paysans de nos provinces), et des chants, desquels j'ai retenu et noté les deux thèmes suivants :



Tels sont ces rythmes guerriers auxquels les habitants du Dahomey, comme tant de peuples primitifs, reconnaissent une si grande puissance : « Il semble, disait un narrateur, que les combattants, en s'approchant des tambours, qui ne cessent de battre, y viennent puiser de nouvelles forces pour continuer la lutte. » Cette influence excitante du son et du rythme est une des plus réelles propriétés de la musique : nous-mêmes, Européens, nous n'y sommes pas insensibles. Qui n'a éprouvé l'impression de la charge sonnée et battue derrière un bataillon par les clairons et les tambours ? Seulement ce qui, chez nous, n'est qu'une application très restreinte de la musique, au Dahomey, c'est l'art lui-même.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

LA SEMAINE NOIRE

AUGUSTA HOLMÈS. — ROBERT PLANQUETTE. — EDMOND NEUKOMM. — NUMA AUGUEZ.

Funèbre, cette semaine, qui nous a apporté le même jour, mercredi dernier, la nouvelle de la mort de quatre artistes méritants à des titres divers ! Elle devra être marquée d'une croix noire, et l'on peut dire que ce premier mois de la nouvelle année se termine d'une façon particulièrement douloureuse.

Notre pauvre amie Augusta Holmès s'en est allée, malgré les très brillants et très légitimes succès qui ont marqué sa carrière, sans avoir peut-être donné toute sa mesure. Elle avait une grande ambition, que justifiaient de très hautes et très rares qualités. Elle avait surtout le désir de se produire au théâtre, et malheureusement son premier essai n'avait pas été heureux, ce qui ne prouvait rien pour la suite. Mais je crois bien que l'insuccès de sa *Montagne noire* à l'Opéra fut pour elle un coup terrible. A partir de ce moment je ne trouvai plus en elle la même femme, si gaillarde, si ouverte et si en dehors ; elle avait perdu sa gaieté, et deux ou trois années l'avaient vieillie de quinze ans, au point de la rendre méconnaissable. Elle avait fondé tant d'espoir sur cette tentative, et elle se sentait tant de talent ! Mais quoi ? elle s'était trompée, et peut-être n'en voulut-elle pas avoir conscience. Je sais bien qu'elle crut à l'injustice du public et de la critique à son égard, bien que, en général, celle-ci eût pris toutes les précautions pour lui faire entendre la vérité de la façon la moins cruelle. Il n'en reste pas moins que la déception fut amère, et que la pauvre grande artiste faiblit sous son poids.

De toutes les femmes qui depuis cent ans, en France, se sont occupées de composition, on peut dire que celle-là était la mieux douée, et qui possédait le tempérament le plus original. Et, chose assez singulière, elle avait plutôt la force que la grâce, plutôt la vigueur que la délicatesse. Non qu'elle manquât assurément de qualités féminines ; mais c'est qu'elle se plaisait plus dans la peinture des émotions violentes, dans le rendu des sentiments dramatiques, que dans les caresses un peu félines auxquelles se complaisent les femmes compositeurs. Et sous ce rapport, il ne faudrait pas la juger au seul point de vue purement musical. On sait qu'Holmès écrivait elle-même les paroles qu'elle mettait en musique, qu'elle était même un poète distingué. Or, elle avait des aspirations très libérales, presque une philosophie politique, elle avait aussi l'âme généreuse, et les sujets choisis par elle pour ses compositions soit lyriques, soit purement symphoniques, en témoignent largement. Dans *Irlande* elle a chanté sa patrie d'origine, patrie malheureuse et asservie, frémissante sous le joug ; dans *Ludus pro patria* elle a chanté la France, sa vraie patrie, qu'elle chérissait avec ardeur et par-dessus tout ; dans *Pologne* elle rappelait les malheurs d'une nation

cruellement déchirée, qui lutte désespérément contre l'infortune ; dans l'*Ode triomphale* exécutée à l'Exposition de 1889 elle exaltait avec magnificence le sentiment et l'amour inaltérable de la Liberté ; dans l'*Hymne à la Paix* écrit pour les fêtes dantesques de Florence en 1890, elle glorifiait cette paix entre les peuples qui devrait être le plus grand désir et la préoccupation suprême de tous les gouvernants.

Je viens de citer quelques-unes de ses compositions les plus importantes ; mais elles sont loin d'être les seules. Il faut rappeler aussi deux grands poèmes lyriques : *Lutèce*, couronné par la ville de Paris, et les *Argonautes* ; puis l'*Hymne à Apollon* (baryton et orchestre), *la Vision de sainte Thérèse* (soprano et orchestre), *la Chanson de la Caravane* (chœur et orchestre), le psaume *In exitu Israel* et un motet : *Veni Creator*. Dans le genre purement symphonique, *la Nuit et l'Amour*, *Au pays bleu* et l'*Andante pastoral*, qui fut son début aux Concerts populaires de Pasdeloup en 1877.

Mais elle ne cessait de produire. Elle a eu des cycles de mélodies, comme les *Ivresses*, *Contes de Fées*, les *Sérénades*, les *Heures*, puis un grand nombre de chants et de mélodies détachées : *Chanson lointaine*, *Hymne à Vénus*, *Noël d'Irlande*, *En chemin*, *Chanson Persane*, *Coucher de Soleil*, *la Princesse sans cœur*, les *Lavandières*, etc. Tout cela se distinguait en général, non seulement par un rare sentiment mélodique, mais par l'ampleur et la chaleur de la pensée, et aussi par une forme châtiée et souvent cherchée, produit de l'éducation sévère qu'elle avait puisée à l'école de César Franck, dont la mémoire était restée pour elle un culte véritable. Il est juste de dire que le respect presque religieux qu'elle avait pour Franck, aussi bien que son ardente admiration pour Wagner, n'avait porté aucune atteinte à sa personnalité artistique. Elle était restée bien elle-même, sachant penser, sachant écrire, et n'imitant qui que ce fût. On peut dire d'elle que c'était vraiment une grande artiste.

Holmès était plus âgée que quelques-uns l'ont cru. On a donné 1854 pour l'année de sa naissance. Or, c'est 1847 qu'il faut lire. De ceci je suis absolument certain.

Il y a de la distance entre l'auteur des *Argonautes* et l'auteur des *Cloches de Corneville*, et leur carrière a été singulièrement différente. On a rajeuni aussi celui-ci ces jours derniers en le faisant naître en 1850. La vérité est qu'il est né à Paris le 31 juillet 1848. Il avait passé par le Conservatoire, où il avait obtenu une première médaille de solfège en 1867 et une seconde médaille de clavier en 1868, ce qui n'est pas l'indice d'une précocité marquée. Il travailla ensuite un peu l'harmonie avec Duprato, puis se mit à écrire des chansons pour les cafés concerts, et bientôt quelques petites opérettes. Ces petits ouvrages de début, donnés à l'Eldorado, s'appelaient *Méfie-toi de Pharaon* (1872), *le Serment de madame Grégoire* (1874), *le Péage*, puis *Paille d'avoine*, représentée aux Délassements-Comiques en 1874. Puis, tout d'un coup, le nom de Planquette surgit avec un énorme succès, celui des *Cloches de Corneville*, qui renouvelait aux Folies-Dramatiques (1877) le succès que M. Lecocq avait obtenu quatre ans auparavant avec *la Fille de madame Angot*. Il s'en faut pourtant qu'on puisse établir une comparaison entre les deux œuvres. Mais Planquette avait eu la chance de tomber sur une pièce excellente, et la fortune de celle-ci rejaillit naturellement sur la musique. Quoi qu'il en soit, à partir de ce moment Planquette était lancé, et il sut mettre sa chance à profit. Il ne s'arrêta plus. Voici la liste des nombreuses pièces qu'il donna depuis lors : *les Voltigeurs de la 32^e* (Renaissance, 1880) ; *la Cantinière* (Nouveautés, 1880) ; *Rip* (Folies-Dramatiques, 1884), qui retrouva presque le succès des *Cloches*, et qui d'ailleurs était supérieur, musicalement ; *la Crémaillère* (Nouveautés, 1885) ; *la Princesse Colombine* (id. 1886) ; *Surcouf* (Folies-Dramatiques, 1886) ; *la Cocarde tricolore* (id., 1892) ; *le Talisman* (Gaité, 1893) ; *Panurge* (id., 1895) ; *Mam'zelle qual'sous* (id., 1897) ; enfin, *le Capitaine Thérèse* (id., 1900). A tout cela il faut ajouter une revue, *Babel-Revue* (Athénée, 1879), un petit acte, *le Chevalier Gaston*, donné la même année à Monte-Carlo, et deux saynètes à un seul personnage : *la Confession de Rosette* et *On demande une femme de chambre*, écrites, je crois, à l'intention de M^{mes} Judic et Théo. Enfin, Planquette écrivit encore la musique de quelques ballets pour l'Alhambra de Londres, et c'est à Londres aussi que fut représenté tout d'abord *Rip*, sous le titre de *Rip-Rip*. En somme, il fut un des heureux de ce monde, et sans vouloir faire tort à sa mémoire, on peut dire que sa fortune dépassa de beaucoup sa valeur.

Et il me faut dire un dernier adieu à mon vieux camarade Edmond Neukomm, un compagnon de jeunesse pour qui j'avais la plus affectueuse estime, parce que c'était un galant homme, un esprit fort distingué et un écrivain de talent, qui n'a eu que le tort de trop se disperser pour le bien de sa renommée et de ne pas donner à sa vie un but précis et déterminé.