

## ***Exotisme musical en France et modernité à l'époque de Berlioz***

Jean-Pierre BARTOLI

Une fois de plus, l'on va citer Baudelaire... Dans le *Salon de 1846*, on peut lire « qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts<sup>1</sup> ». Les expressions ici employées incitent à comprendre l'esthétique moderne du XIX<sup>e</sup> siècle comme un appel à l'ouverture sur l'extérieur, l'extérieur de soi, l'extérieur de la société, l'extérieur de la culture classique dominante qui a forgé le positivisme des Lumières. Car après des décennies de guerre, de tragédies humaines durant lesquelles les idéaux rationnels des Lumières ont momentanément sombré dans la tempête des événements historiques, une défiance envers la culture classique française, elle-même modelée sur l'Antiquité gréco-latine, s'est imposée. Voilà le passé immédiat auquel le début du XIX<sup>e</sup> siècle entend substituer sa modernité. Si être moderne, c'est être pleinement de son temps, parler de la modernité à une époque c'est parler de ce qui lui appartient en propre et qui ne trahit pas la persistance de ce qui provient du passé immédiat. Être moderne n'interdit pas la nostalgie de ce qui est antérieur au passé immédiat : le passé hélas révolu. Le romantisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle montre que le regret du passé lointain assure un rôle essentiel dans la constitution d'une pensée nouvelle : l'ancrage dans l'idéal médiéval, dans l'antiquité celtique ou encore germanique, n'entraîne pas en contradiction avec le désir de nouveauté. C'est ainsi que l'appel à d'autres modèles antiques s'observe, de la vogue ossianique aux reconstructions de sagas

---

<sup>1</sup> Charles BAUDELAIRE, *Le Salon de 1846* (II, « Qu'est-ce que le romantisme ? »), repris dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, collection La Pléiade, 1976, p. 412.

nordiques et germaniques. C'est aussi en réaction à la culture classique française universalisante que se développe l'exaltation de l'esprit des peuples – le *Volkgeist* autour de Herder. C'est enfin en se tournant vers les civilisations orientales, principalement arabes et indiennes que l'on espère redonner à la pensée européenne une nouvelle vitalité spirituelle : « c'est en Orient que le romantisme doit trouver ses formes les plus élevées<sup>2</sup> » s'exclame Friedrich Schlegel en arrivant à Paris pour apprendre le sanskrit. Au moment où les bilans ont pu apparaître, plus d'un commentateur ont assuré que l'Orient avait alors pris dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle la place qu'avait l'Antiquité grecque au sortir du Moyen Âge. Dans son *Encyclopédie du XIX<sup>e</sup> siècle*, Pierre Larousse reprend l'expression « Renaissance orientale » au titre d'un chapitre du *Génie des religions* d'Edgar Quinet de 1864 pour parler du foisonnement de pensée consécutif au développement de l'orientalisme scientifique. La présence d'un Orient imaginé comme régénérateur alla jusqu'à pénétrer la pensée politique utopique des saint-simoniens : lorsque leur prosélytisme fut interdit en 1834, ils se persuadèrent que c'était dans les contrées orientales qu'ils allaient pouvoir établir les fondations d'une nouvelle société. Un autre caractère de la nouveauté du romantisme est son amour du « pittoresque ». Concept esthétique certes apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle, il a toujours appartenu à une vision esthétique moderne. Face aux tableaux antiques ou historiques, le paysage, peinture apparemment sans sujet, sans rationalité affichée, musique de la couleur et des effets infinis et non pas une représentation au trait d'un événement, affiche une modernité qui s'oppose à l'académisme néo-classique.

On voit aisément où je veux en venir sur le plan artistique et musical. L'appel à d'autres horizons de pensée, à l'extérieur de l'Europe ou dans des sphères populaires qui ont échappé au nivellement de la culture classique, et la recherche du pittoresque ne pouvait que favoriser l'exotisme et s'en nourrir. Or cet exotisme est un ferment de modernité langagière dans la musique française du XIX<sup>e</sup> siècle non seulement dans le dernier quart du siècle comme on l'assure trop souvent mais dès sa première moitié. Je propose ici de donner quelques exemples à l'appui de cette affirmation autour de trois thèmes qui appartiennent à l'époque de la vie de Berlioz et qui ont profondément marqué l'esthétique musicale française en ces années : la couleur locale suisse, celle de l'Europe centrale, enfin l'exotisme oriental. Le choix est drastique et parcellaire : il faudrait aussi évoquer d'une part l'Écosse et l'Irlande, d'autre part l'Italie et

---

<sup>2</sup> Friedrich SCHLEGEL, « Discours sur la mythologie », *Athenaeum*, Berlin : Heinrich Frölich, vol. 3/1, 1800 ; réédition Stuttgart : Cotta, 1960, p. 103.

l'Espagne. Mais je préfère évoquer ici à côté de l'inévitable Orient deux domaines moins usuellement commentés.

Pour ce qui concerne la vogue suisse qui devient vecteur de modernité dans le langage musical, on peut remonter à l'article « musique » du *Dictionnaire de 1768* de Rousseau, dans lequel l'auteur raconte qu'on interdisait de jouer une mélodie de ranz de vaches aux soldats suisses car elle provoquait un terrible mal du pays, les faisait sangloter et désertier. Rousseau s'émerveille d'une telle puissance et attribue cet effet aux propriétés remémoratives de la musique. Ce texte connu fait l'apologie de la puissance expressive et irrationnelle de celle-ci ainsi que de sa force qui dépasse la simple vertu pittoresque. L'assertion accompagnée de l'anecdote et de la mélodie citée en exemple marqueront les esprits. L'exemple 1 donne la mélodie en question. Elle se singularise par le quatrième haussé de la gamme et sa souplesse rythmique : il va sans dire qu'elle doit être jouée très librement.



Exemple 1 : Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris : veuve Duchesne, 1768, planche N.

Ainsi Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) dans *Obermann* (1804), un des textes fondateurs du romantisme littéraire français, revient sur l'anecdote de Rousseau mais affirme que ce ranz des vaches « ne rappelle pas seulement les souvenirs, il peint<sup>3</sup> ». Cette musique transplante l'auditeur devant le paysage alpestre qui l'a vu naître : « on admire ce que l'on voit mais on sent ce que l'on

<sup>3</sup> Étienne PIVERT DE SENANCOURT, *Obermann*, t. 1, Paris : Abel Ledoux, 1833, p. 263.

entend<sup>4</sup> ». Jeanne Roudet a souligné le succès considérable du *topos* du ranz de vaches rousseauiste puisqu'on le retrouve jusque dans les méthodes de piano de l'époque<sup>5</sup> : les pianistes français ne manquent pas d'employer à cet effet toutes les ressources de pédalisation et de registres des instruments de l'époque. Dans sa *Grande Sonate suivie d'un caprice* op. 11, Ignace Ladurner intègre un *Schweitzerlied* auquel s'enchaîne l'inévitable citation de la mélodie de Rousseau mais sans la quarte lydienne, hélas...

S'ajoute à la fascination pour de telles tournures musicales inédites dans le domaine urbain et savant, la glorification du peuple helvétique. La Suisse est une nation qui a su résister au joug autrichien : aux côtés de l'Écosse ou de l'Irlande dont l'insoumission à l'Angleterre est légendaire, elle rejoint l'idéal romantique des peuples ayant pris en main leur destin. C'est évidemment ce qu'illustre le *Guillaume Tell* de Schiller (1804) qui fut précédé par un opéra de Grétry (1791) dont l'ouverture contient le fameux ranz des vaches cité par Rousseau, et inspire plus tard le *Guillaume Tell* de Rossini (1821). À la fin de l'opéra du compositeur italien, l'on trouve la citation très évidente de Rousseau (voir exemple 2).

Pour soutenir cette mélodie et représenter la nature qui s'illumine par le retour du soleil à l'annonce de la libération des Quatre Cantons, Rossini recherche ce qui dans l'harmonie peut être le plus neuf, le plus inattendu et créer un effet mémorable ; en bref : pour être moderne. Il réalise alors une progression des basses fondamentales par tierces qui fit école : nul doute que cette belle section encouragea le jeune Liszt à reprendre l'effet harmonique jusqu'à en faire l'un de ses traits de style personnel.

---

<sup>4</sup> Même référence.

<sup>5</sup> Jeanne ROUDET, *Du texte à l'œuvre : la question de l'expression dans les méthodes de piano publiées en France entre 1800 et 1840*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2005.

The image displays a musical score for the final scene of Gioachino Rossini's opera *Guillaume Tell*. It is divided into four systems, each representing a different character's part. The first system is for Guillaume, with lyrics: "Tout change et grandit en ces lieux." The second system is for Hedwige, with lyrics: "Quel air pur! quel jour radi-". The third system is for Jemmy, with lyrics: "Au loin quel ho-ri-zon im-". The fourth system continues the piano accompaniment. The score includes vocal staves (bass clef for Guillaume and Hedwige, tenor clef for Jemmy) and piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment of eighth notes, characteristic of the 'Ranz des Vaches' theme.

Exemple 2 : Gioachino ROSSINI, *Guillaume Tell*, scène finale avec reprise du thème de ranz de vaches cité par Rousseau.

Mais l'événement qui déclenche l'intérêt musical de Liszt pour le répertoire populaire est avant tout son séjour en Suisse avec Marie d'Agoult entre 1835 et 1836. En 1836 paraissent à Paris la *Fantaisie romantique sur deux airs suisses*, deux grandes pièces à l'écriture pianistique fort originale pour l'époque et qui comptent alors parmi les plus amples qu'il ait écrites. Il réalise également *Trois*

*Airs suisses* (réédités plus tard en guise de troisième partie de l'*Album d'un voyageur*). Ces pièces sont suivies en 1840 par la publication des *Fleurs mélodiques des Alpes* qui constitueront le deuxième ensemble de l'*Album d'un voyageur*. Nombre des mélodies présentées dans ces pièces sont empruntées à des recueils de musique populaire qui lui ont été communiqués par l'éditeur et compositeur suisse Knop. D'autres sont empruntées à des compositions de Huber. Il n'est pas anodin de constater que ces premières recherches d'une couleur locale suisse appartiennent aux toutes premières réalisations lisztienues dans sa carrière de compositeur.

Finalement, la publication de l'*Album d'un voyageur* (1841), que l'on néglige trop au profit de sa transformation ultime – mais profondément différente – dans le premier volume des *Années de pèlerinage* (1855), est conçue comme un manifeste. Avant la première version de *Vallée d'Obermann*, Liszt insère un long passage du roman de Senancour et l'avant-propos annonce un projet ambitieux d'édition en deux parties dont la première consiste à rassembler des pièces d'inspiration libre et personnelle et la seconde, selon les propos du compositeur :

sera composée d'une série de mélodies (Rans-de-vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chants d'Églises, Magyars, Mazourkes, Boléros, etc.) qui, développées autant qu'il sera en moi dans la manière propre à chacune, caractériseront le milieu dans lequel j'aurai vécu, l'aspect du pays, le génie de la nation auxquels elles appartiennent<sup>6</sup>.

Le pittoresque et la couleur locale participent donc pleinement à un projet esthétique d'envergure. Dans les pièces d'inspiration suisse de ce qui constitue la première étape du projet, Liszt se livre à une caractérisation mélodique et harmonique qui laisse apparaître la saveur modale des mélodies empruntées. Entre autres figures de modernité qu'on trouve dans l'*Album d'un voyageur*, on peut mentionner les monodies et les unissons, l'intervalle de quinte très sollicité et les effets de résonance de pédale sur la triade majeure, les mélodies en style de tyrolienne, la sollicitation fréquente et « rousseauiste » du quatrième degré haussé qui emprunte à l'échelle de *fa*, le pentatonisme (du *Lac de Wallenstadt*), les pédales de quinte à vide (basse de musette, cf. *Pastorale*), le recours à la mesure à 6/8 et 3/4 façon *Ländler*, les effets d'échos. La deuxième pièce s'inspire directement du thème de Rousseau (voir exemple 3).

---

<sup>6</sup> La toute première édition porte le titre suivant : *Première année. Pèlerinage. Suisse*, Paris : Richault, 1841.

2

The image displays a musical score for Franz Liszt's 'Fleurs mélodiques des Alpes, n° 2'. The score is written for piano and is divided into five systems. The first system is marked 'Lento.' and features a melody in the right hand with the instruction 'f dolente' and a 'una corda' section in the left hand marked 'p Echo'. The second system is marked 'Animato.' and consists of a rhythmic accompaniment in the left hand marked 'pp'. The third system is marked 'dolce' and features a melody in the right hand with 'pp' dynamics. The fourth system is marked 'armonioso plintivo' and features a chordal accompaniment in the left hand with 'poco rinfors.' in the right hand. The fifth system is marked 'molto diminuendo' and 'ppp leggiero' and features a melody in the right hand with a 'crescendo' hairpin.

Exemple 3 : Franz LISZT, *Fleurs mélodiques des Alpes*, n° 2

La neuvième pièce (voir exemple 4) illustre l'exploitation de la quarte « lydienne » (quatrième degré de l'échelle haussé).

**Più animato.**

*sempre marcato ed allegramente*

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo and performance instructions are "Più animato." and "sempre marcato ed allegramente". The score includes various musical notations such as accents, slurs, and fingerings (e.g., 4, 2, 3, 3, 4 in the first system; 5, 4, 5, 4 in the third system). There are also fermatas over the final measures of the second and fourth systems.

Un poco meno allegro.

*dolce scherzando  
caratteristicamente*

*ten.*

*ten.*

*semplice sempre marcato*

*poco rallentando*

Exemple 4 : Franz LISZT, *Fleurs mélodiques des Alpes*, n° 9

En bref, toute une panoplie d'effets qui contribuent à un traitement renouvelé de l'écriture pianistique et qui témoignent aussi de la prédilection pour le pittoresque typique de l'école parisienne du pianoforte. Un tel travail sur le timbre lié à la couleur locale suisse (qui s'étend à celle plus générale de la

nature) se retrouve dans le traitement orchestral dans la musique de bien d'autres compositeurs. La thématique du ranz inspire aussi bien Beethoven quelques années auparavant, au début du finale de la *Pastorale* (directement tiré d'après le ranz Rigi selon le *Grove*), que Rossini avec le solo de cor anglais et autres bois dans l'ouverture de *Guillaume Tell* et Berlioz en 1830, dans le mouvement lent de la *Fantastique*. L'Helvétie, cristallise un thème favori de cette modernité colorée : c'est le pays de la nature, de l'espace, de la liberté. Aux cimes des montagnes répond la transcendance des sentiments et des pensées. Le symbole romantique de la montagne a trouvé sa patrie.

L'exaltation romantique du *Volksgeist* est donc un des moteurs du développement de la « couleur locale ». Ce terme consacré à l'époque pour désigner alors l'exotisme est en fait bien plus pertinent que notre terme moderne car l'exotisme des uns est le nationalisme des autres : ainsi l'apparition des mazurkas de Chopin dans le milieu parisien des années trente, expression nationale pour le compositeur, est-elle ressentie comme délicieusement exotique et nouvelle pour ses auditeurs. Berlioz compte parmi ceux-ci :

Ses mélodies, toutes imprégnées des formes polonaises, ont quelque chose de naïvement sauvage qui charme et captive pas son étrangeté même [...]. Il y a des détails incroyables dans ses *mazurkas*<sup>7</sup>.

Pour le compositeur de la *Fantastique*, c'est en fait tout l'art de Chopin qui contient quelque chose d'exotique :

Son talent est d'ailleurs d'une extrême variété ; études brillantes, mazurkas vives et originales, valse mélancoliques qui réveillent au fond du cœur les premières amours dès longtemps oubliées, ballades aux gothiques contours, fabliaux que le nouveau Blondel semble avoir apportés de la Terre sainte, tant la couleur en est étrange et religieuse, chants de guerre où revivent brûlants d'enthousiasme les malheureux défenseurs de la triste Pologne sa patrie, Chopin excelle également dans ces styles si opposés<sup>8</sup>.

Le champ lexical employé est celui du déplacement, de l'exotisme dans le temps (« gothique [...] Blondel [...] longtemps oubliées ») autant que dans l'espace (« Terre sainte [...] Pologne »). La liaison entre l'exotisme et la modernité du langage musical est immédiate : aussitôt après, Berlioz évoque la « richesse d'invention harmonique vraiment extraordinaire ».

---

<sup>7</sup> Hector BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 15 décembre 1833. Reproduit dans BERLIOZ, *Critique musicale*, vol. 1 (1823-1834), édité sous la direction de H. Robert COHEN et Yves GÉRARD, Paris : Buchet-Chastel, 1996, p. 119-120.

<sup>8</sup> Hector BERLIOZ, *Chronique de Paris*, 18 juin 1837. Reproduit dans BERLIOZ, *Critique musicale*, vol. 3, édité sous la direction de H. Robert COHEN et Yves GÉRARD, texte établi et annoté par Anne BONGRAIN et Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ, Paris : Buchet-Chastel, 2011, p. 155

Il semble en effet que l'apparition des *Mazurkas* opus 6 à 33 de Chopin à partir de 1832 joue un rôle non négligeable dans l'affirmation d'une « couleur locale » musicale plus franche en France. Les opus 7 n° 1 (1830-31) et 24 n° 1 (1834-35, publiée en 1836) comportent des mélodies munies d'une seconde augmentée entre le troisième et le quatrième degré. Les numéros 2 et 4 de l'opus 24 soulignent fortement l'emploi de l'échelle de *fa* (avec le quatrième degré haussé). Dans la première mazurka et la quatrième de l'opus 41 (1838-40, publiées en 1840), Chopin aborde l'échelle de *mi*. De même, il utilise dans la même quatrième mazurka opus 41 la seconde augmentée, placée cette fois entre les deuxième et troisième degrés ou entre premier et deuxième degrés de l'échelle.

Outre les œuvres suisses évoquées à l'instant, Liszt s'intéresse au répertoire espagnol et italien. En 1836, il écrit un échevelé *Rondeau fantastique sur le thème espagnol El Contrabandista* – un air de Manuel Garcia qui trottait dans toutes les têtes. En 1840, il revient à ce répertoire lors de son voyage en Espagne (1844-45), avec sa mélodie *Gastibelza*, son « Élégie sur un thème de Soriano » intitulée *Feuille morte* et sa *Grande fantaisie sur des thèmes espagnols*. En 1863, il se souvient encore de son voyage ibérique dans la plus célèbre de ses œuvres hispanisantes, la *Rhapsodie espagnole* qui reprend les thèmes des *Folies d'Espagne* et de la *Jota aragonesa*. En fait, le projet de collection de mélodies de toutes « les nations » annoncé dans l'instructif avant-propos de l'*Album d'un voyageur* se réalise mais partiellement dès qu'il abandonne l'idée d'une série unique de publications. Le projet initié dans ce volume, typique des années 1830, se transfigure en effet. En élaborant dans les années 1850 les *Années de pèlerinage*, Liszt retravaille le volume initial sur la Suisse et se concentre désormais sur l'Italie tout en gommant les aspects les plus pittoresques du dessein initial. Les années du romantisme flambant sont révolues et la couleur locale, si neuve de l'époque de ses vingt ans, ne l'intéresse plus que modérément la quarantaine passée.

C'est aussi qu'à partir des années 1840, son intérêt pour le répertoire populaire et la veine « locale » s'est concentré sur la musique qu'il appelle « hongroise » et qui se révèle essentiellement issue du répertoire tzigane<sup>9</sup>. En 1839-1840, il transcrit pour deux mains des extraits du *Divertimento à la hongroise* de

---

<sup>9</sup> L'essentiel de ce qui est dit ici est tiré de Jean-Pierre BARTOLI, « Franz Liszt and the Aesthetic of French Exoticism in Music », *Analecta Lisztiana III : Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Social, and Aesthetic Transformations*, sous la direction de Michael SAFFLE et Rossana DALMONTE, Franz Liszt Studies Series n° 9, New York : Pendragon Press, 2003, p. 197-214.

Schubert qu'il joue très fréquemment en public. Entre 1840 et 1853, il travaille à la mise au point du corpus de ses futures *Rhapsodies hongroises*. La réalisation de la série se fait en deux étapes. Tout d'abord c'est la rédaction des *Méodies hongroises* et des *Magyar Rapsodiak* qui constituent un ensemble que l'on désigne souvent aujourd'hui, notamment dans la sphère musicologique hongroise, avec le titre générique de *Magyar Dalok*. Aussitôt après, Liszt reprend en profondeur ces pièces pour constituer la série des *Rhapsodies hongroises* n° 1 à 15 (élaborées entre 1846 et 1853). La pièce du corpus préparatoire probablement la plus colorée et audacieuse, composée en 1847, est connue aujourd'hui sous le titre *Rhapsodie roumaine*. On y trouve l'harmonisation d'une *Walachische Melodie* et toute la section qui suit cette citation impressionnante en ce qu'elle préfigure le style harmonique et l'écriture sonore de Bartok (exemple 5).



Exemple 5 : Franz LISZT, [*Magyar Rapsodiak*] n° 20, connue sous le nom *Rhapsodie roumaine* (1847, publ. 1936), thème valache.

Finalement, Liszt ne publie pas cette œuvre et ne réutilise pas ce thème dans la version définitive des *Rhapsodies*. On ne sait exactement pourquoi. A-t-il pensé ces configurations harmoniques trop modernes pour être livrées au public ? C'est à cette époque en effet (1847) que, s'attendant à l'incompréhension générale du public, il envisage de rédiger une préface à l'édition de ses pièces hongroises afin de prévenir la critique. Il projette alors de demander à Marie d'Agoult de l'aider dans cette tâche et confiera finalement à la Princesse Sayn-Wittgenstein le soin de l'aider dans la rédaction de ce qui deviendra le livre *Des bohémiens et de leur musique* (1859). On peut aussi proposer une autre explication : Liszt se détourne de la prédilection très française pour le

pittoresque en même temps qu'il s'éloigne définitivement de la vie musicale parisienne. En outre, le sentiment national « hongrois » passe par une expression musicale désormais plus intériorisée et moins démonstrative.

J'ai déjà ailleurs rappelé le rôle qu'assura Félicien David dans l'orientalisme musical français à la suite de son voyage au Proche-Orient (Turquie, Syrie, Égypte) entre 1833 et 1835<sup>10</sup>. En 1836, il publie les *Mélodies orientales* pour piano qui ne suscitent aucune réaction en partie à cause de la diffusion très médiocre des partitions. Comme on le sait, c'est avec l'ode-symphonie *Le Désert* que le musicien saint-simonien connaît enfin un succès phénoménal et international et lance la mode d'une couleur locale orientale qui prétend à « l'authenticité » en dépit de l'extrême pâleur des tournures employées pour un auditeur d'aujourd'hui habitué aux sources réelles. C'est aussi à David, que l'on doit l'idée de la fixité de l'harmonie avec l'usage d'une pédale de quinte à la basse avec ostinato rythmique sur laquelle se déploie une mélodie en solo (généralement de hautbois ou autres instruments de la famille des bois). L'exemple 6 présente un extrait des *Mélodies orientales* pour piano : véritable carnet de croquis à la Delacroix, mais sonore, on y entend les bateliers du Nil jeter leur barque dans le fleuve, entonner un chant de type responsorial puis, après un solo de « tarabouka », un chant solo sur ostinato rythmique se déploie. La notation est sommaire, complètement déformée et ne peut que nous faire sourire devant tant de naïveté : elle ne contient pas moins pour l'époque une valeur d'authenticité et d'inédit qui était susceptible de séduire le public par sa nouveauté. Dans sa version orchestrée dans le *Désert*, la mélodie sur ostinato, soigneusement authentifiée comme « air arabe » et probablement bâtie sur un modèle réel, devient un des thèmes les plus appréciés de son auteur et, partant, l'un des premiers thèmes arabes appréciés en Europe.

---

<sup>10</sup> Voir Jean-Pierre BARTOLI, « La Musique française et l'Orient, à propos du *Désert* de Félicien David », *Revue Internationale de Musique Française*, n° 6, novembre 1981, p. 28-36. Voir également, du même auteur : « À Propos de deux ouvrages sur Félicien David et les Saint-Simoniens : une lettre inédite de Félicien David », *Revue de musicologie*, 75, 1989, n° 1, p. 65-76 ; « L'Orientalisme dans la musique française du XIX<sup>e</sup> siècle, la *ponctuation*, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de musicologie*, 1997, LI, p. 137-170 ; « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, 2000, VII/2, p. 61-71 ; « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ et alii, Arles : Actes-Sud-Cité de la musique, 2007, vol. 5, p. 155-181.

Félicien David,  
Mélodies orientales.

Le Caire décembre le 20 1855.<sup>1</sup>

UNE PROMENADE SUR LE NIL.

Andantino .  
pp  
Départ  
poussez jusqu'au creux.  
Allo non troppo.  
Metr: 84  
les rameurs.  
Metr: 100 = ♩  
le tarahouka.  
Air arabe  
p - empre staccato  
8<sup>o</sup>.....  
8<sup>o</sup>.....  
p  
f  
ff

Exemple 6 : Félicien DAVID, *Mélodies orientales*, « Une promenade sur le Nil »

Quoique relativement timides, les procédés exotiques de David sont très efficaces parce qu'ils correspondent idéalement à l'horizon d'attente d'un public avide de nouveauté en la matière. Quoi de plus moderne en effet qu'une musique qui évoque ce que peuvent entendre précisément à ce moment les armées françaises alors même qu'elles entreprennent la conquête de l'Algérie et qu'elles pourchassent Abd-el-Kader au Maroc ?

On passera sur la nouveauté plus radicale de Reyer en 1850 dans *Le Sélam*, symphonie orientale taillée sur le patron de David avec un livret de Gautier inspiré par le *Voyage en Orient* de Nerval. Son échec relatif témoigne d'un dépassement du fameux horizon d'attente pour lequel David a su trouver la juste mesure : ayant séjourné entre 1839 et 1848 à Alger chez son oncle Louis Farrenc, Reyer a sans doute été trop loin dans la recherche de caractérisation.

On s'attardera plus longuement sur Francisco Salvador-Daniel séjournant lui aussi en Algérie entre 1853 et 1865, suite au décès de sa fiancée, fille d'un marchand d'Alger. Il poursuit son activité musicologique, publie l'article « Fantaisie sur une flûte double » (1866, *Revue Africaine*) et donne plusieurs conférences sur la musique arabe à la Société des compositeurs de musique grâce à l'appui de Jean-Baptiste Weckerlin. En 1867 à l'initiative du Prince Napoléon et à l'occasion de l'Exposition universelle, il organise une série de « concerts antiques et orientaux » avec orchestre au cours desquels il fait entendre plusieurs de ses œuvres orientalistes. C'est à cette époque qu'il publie plusieurs fantaisies pour piano, une *Messe africaine*, et surtout un *Album de chansons arabes, mauresques et kabyles* entre 1865 et 1870. Cet album pour voix et piano publié par Richault connaît un succès estimable dans les salons parisiens. Il sera réédité chez Costallat. Son projet d'œuvre lyrique, *l'Opéra d'Arabie*, ne vit jamais le jour en dépit de l'appui inattendu de Berlioz. La mort de ce dernier en 1869 met un terme au projet. Comparée aux partitions de David et même de Reyer, la caractérisation modale orientale est beaucoup plus évidente même si elle donne lieu à une harmonisation insolite. Peu de musique de cette époque réalise des configurations aussi « modernes ».

The image shows two pages of a musical score. The left page is the title page, featuring a decorative illustration of a woman in a harem seated under a canopy, flanked by palm trees. Above the illustration, the title 'CHEBBOU CHEBBAN' is written in Arabic script. Below the illustration, it says 'CHANSON MAURESQUE D'ALGER' and 'F. SALVADOR-DANIEL'. The right page is the musical score, starting with the title 'CHEBBOU-CHEBBAN' and 'CHANSON MAURESQUE D'ALGER'. It includes a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The score is in 3/4 time and includes the lyrics: 'De Fath-ma de Fath-ma la bel... le Dont les yeux lan-cent des e-clairs J'ai re-cu blessu-re cru.'

Exemple 7 : Francisco SALVADOR-DANIEL, *Chebbou Chebban*, Chanson mauresque d'Alger.

Dans toute l'Europe, et évidemment en France, le lieu privilégié de la couleur locale est tout particulièrement le ballet et les séquences dansées dans les opéras. Contrairement à l'idée reçue que l'on se fait des ballets d'opéra comme *pensums* à l'époque romantique, ces sections dansées sont souvent des moments favorisés d'expériences instrumentales et un moment où sans la bride d'un texte et à l'aide du support visuel, le musicien laisse libre cours à son imagination. Parmi tant d'exemples possibles, je n'en évoquerai qu'un, parce que finalement assez inattendu : celui de Berlioz, pourtant peu versé dans les conventions opératiques de son temps. Dans les *Troyens*, lui-même ne résiste pas à ce type d'expériences de modernité langagière pour assurer la couleur locale. On appréciera la conjonction entre la volonté d'authenticité et les approximations considérables justifiées on ne sait trop comment dans le commentaire sur ses intentions qu'il rédige dans une lettre à sa sœur : Perse, Inde et Égypte et périodes incompatibles se mélangent allègrement... Qu'importe, l'essentiel est de faire moderne, autrement dit : nouveau et autant que possible vraisemblable :

Je vais travailler au ballet. Je veux faire un pas d'Almées, entièrement semblable comme danse et comme musique, aux pas des Bayadères que j'ai vues ici il y a 16 ou 17 ans. Notre confrère (Casimirski) des *Débats*, va me donner une strophe de Hafis le poète Persan, que je ferai chanter en persan par des Almées chantantes, comme faisaient les Indiennes. Il n'y a pas d'anachronisme, j'ai étudié la question ; Didon pouvait parfaitement avoir à sa cour des danseuses d'Égypte venues antérieurement des Indes<sup>11</sup>.

Dans la partition finale, le projet s'est modifié et un peu assagi. Il réalise tout de même un numéro tout à fait savoureux pour lequel il requiert un « tarabouk » et emploie l'échelle de *mi* tout en reprenant à David l'ostinato d'accompagnement. Laisant tomber toute prétention à l'authentique, en particulier dans le domaine linguistique, il invente à l'occasion une langue imaginaire. La valeur persuasive et exotique n'en est pas pour autant émoussée. Berlioz avait aussi imaginé un « *Air de danse de Nègres avec simple accompagnement de Tambour sourd suivant le rythme de la mélodie* » dont il esquisse la partie mélodique mais auquel il renonce finalement. Ce qu'il en reste ne manque pas de laisser rêveur<sup>12</sup>...

En somme, une esthétique de la couleur locale comme vecteur de modernité paraît très évidente en France et ce pas seulement dans le dernier quart du siècle. Cette rénovation par l'apport externe peut se faire aussi bien par le ressourcement dans le passé (1854 : *l'Enfance du Christ* ; 1857 : Niedermeyer et Joseph d'Ortigue, *Traité théorique d'accompagnement du plain chant*) que par l'exotisme et l'intérêt porté aux musiciens qui séjournent à Paris et livrent au public le fruit de leurs expressions nationales. Outre la Pologne de Chopin, il faut à ce propos mentionner le succès de Manuel Garcia ou encore le passage remarqué de Glinka en 1843-1844. Dès les années 1830-1840, s'impose l'exotisme musical des marches nordiques (Écosse, Irlande), méditerranéennes (Espagne, Italie) et orientales de l'Europe (Pologne, Hongrie tzigane). L'orientalisme se développe quant à lui à partir de 1845 dans son expression proprement musicale (et non simplement en guise d'illustration musicale de l'exotisme littéraire comme dans la *Captive* de Berlioz sur le poème des *Orientales* de Victor Hugo).

Face à cette quête de nouveauté alimentée constamment par l'apport extérieur, la sphère musicale germanique procède à une sorte de mouvement contraire :

---

<sup>11</sup> Hector BERLIOZ, lettre à Adèle Suat, 25 février 1857, *Correspondance générale*, v, 1855-1859, édité sous la direction de Pierre CITRON, texte établi et présenté par Hugh J. MACDONALD, Paris : Flammarion, 1989, p. 433.

<sup>12</sup> La mélodie est reproduite dans le supplément à l'édition des *Troyens* par Hugh Macdonald (Kassel : Bärenreiter, 2003, p. 938).

L'harmonie moderne allemande est une harmonie qui tire en quelque sorte ses ressources d'elle-même. Sourde au pittoresque et à la couleur locale, elle manifeste une volontaire imperméabilité aux langages musicaux étrangers et étranges. L'attitude de Schumann dans le *Paradis et la Peri* ou les *Images d'orient* est à ce titre exemplaire : c'est sans doute l'effet d'une cause culturelle très profondément ancrée dans l'esthétique germanique pour laquelle, en quelque sorte, être Allemand, c'est être musicien et être musicien, c'est être Allemand<sup>13</sup>. Affirmer sa modernité en Allemagne consiste à rejeter les influences musicales externes, à commencer par celles qui viennent d'Italie et de France, et se ressourcer dans le patrimoine du choral, du chant populaire, de maîtres allemands du passé, avec entre autres la figure tutélaire de Bach. De fait, les nouveautés musicales germaniques ont axées l'intensification des relations tonales fonctionnelles jusqu'à la déstabilisation par le chromatisme. À cette posture correspondent les notions omniprésentes de cohérence et d'organicisme dans les traités allemands de composition<sup>14</sup>. Le langage musical *moderne* français du XIX<sup>e</sup> siècle ouvre au contraire ses fenêtres et s'il remet aussi bien en cause les fondements du langage musical, c'est non pas en sapant les fondations de l'intérieur, mais en quelque sorte en désertant la maison et en parcourant le vaste monde...

© Jean-Pierre BARTOLI

---

<sup>13</sup> Marcel BEAUFILS, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris : Laffont, 1983 (1/1942 sous le titre *Par la musique vers l'obscur*).

<sup>14</sup> Marc RIGAUDIÈRE, *La Théorie musicale germanique du XIX<sup>e</sup> siècle et l'idée de cohérence*, Paris : Société française de musicologie, 2009.