

La célèbre querelle des Gluckistes et des Piccinistes s'était terminée par le triomphe des Gluckistes; solution conforme au génie de la langue et aux traditions de l'opéra français, qui mettait au premier plan l'action dramatique, et par conséquent la déclamation lyrique. Mais l'école italienne ne se tenait pas pour battue; elle préparait dans l'ombre la revanche que Rossini, aidé de la plus brillante phalange des chanteurs qui fut jamais, devait rendre avec tant d'éclat. Cette revanche ne fut pas exempte de difficultés, en dépit du génie de Rossini et du talent de ses interprètes; le bon sens national se révoltait contre le système des « gargouillades » italiennes; des critiques influents se chargèrent de prouver que le bon sens avait tort, que la roulade était la véritable expression de la tragédie lyrique, et que la musique italienne était la seule musique du monde. Ils n'en seraient peut-être jamais venus à bout, s'ils n'avaient trouvé le chemin tout tracé par un écrivain d'une autorité immense, à qui l'on n'oserait jamais s'attaquer s'il n'était avéré qu'on peut être un grand écrivain et ne rien connaître à la musique.

Sous le titre insidieux: *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, Stendhal avait fait paraître, en 1814, une série de lettres sur la musique, entièrement consacrées à la gloire de la musique italienne. Ce livre a servi de bréviaire à tous les critiques de l'époque rossinienne, et c'est de lui que sont sortis les détestables aphorismes que l'on répète encore tous les jours. L'étonnante frivolité qui en fait le fond est masquée par une apparence de critique sérieuse qui devait en imposer aux ignorants.

// 102 //

Après avoir annoncé, dans la préface, qu'il va faire une analyse philosophique, l'auteur écrit cette phrase:

« Nous parlons beaucoup musique en France, et rien dans notre éducation ne nous prépare à en juger. *Car c'est une chose reconnue que, plus un homme est fort sur un instrument, moins il sent les effets du charme qu'il fait naître.* »

Et comme l'auteur l'a dit, dans la phrase précédente: « Que la première loi que le dix-neuvième siècle impose à ceux qui se mêlent d'écrire, c'est la clarté, » le lecteur, ne pouvant comprendre ce qu'il lit, en conclut à l'immense supériorité de l'auteur et à l'impossibilité de discuter avec lui; ce qui, de la part de l'auteur, n'est pas maladroit.

La musique, cela va sans dire, consiste uniquement dans le *chant*; le reste, c'est l'accompagnement, quelque chose de tout à fait inférieur: moins il a d'importance, mieux cela vaut. Haydn est appelé comme témoin; on lui fait dire: « Ayez un beau chant, et votre composition, *quelle qu'elle soit*, sera belle, et plaira certainement.

Il est vrai qu'un peu plus loin on lit tout le contraire: « Haydn avait un principe bien original... tous les *motifs* lui étaient bons? *Tout l'art consiste*, disait-il, *dans la manière de traiter un thème et de le conduire.*

« Le peu de hauteur du point de vue est frappant ; on en jugera par quelques citations:

« La science des sons est si vague, qu'on n'est sûr de rien avec eux, sinon du plaisir qu'ils donnent actuellement.

« Chez la plupart des hommes sensibles et faits pour la musique, plus le chant est clair et donné avec netteté, plus le plaisir est grand. »

« Si en musique on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique. »

« La mélodie est le moyen principal de produire ce plaisir physique; l'harmonie vient ensuite. »

« Il ne faut que de l'étude et de la pertinence pour produire des accords agréables; mais trouver un beau chant est l'œuvre du génie. »

« Voulez-vous savoir si un chant est beau? Dépouillez-le de ses accompagnements. »

Est-il besoin de faire ressortir tout ce que cette idée de *plaisir physique*, revenant sans cesse, a de dégradant pour l'art?

Quant à la façon d'envisager la musique en général, c'est l'auteur lui-même qui s'est chargé de la réfuter, en passant imprudemment de la théorie à la pratique et en portant des jugements que le temps n'a pas ratifiés.

C'est ainsi qu'il compare Pergolèse et Cimarosa à Raphaël, Piccini au Titien, Sacchini au Corrège; tandis que Mozart est comparé au Dominiquin et Gluck au Carravagge [Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit *Le Caravage*]. Beethoven est jugé dans cette phrase: « Quand Beethoven et Mozart lui-même ont accumulé les notes et les idées; quand ils ont cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, leurs symphonies savantes et pleine de recherches n'ont produit aucun effet, tandis que lorsqu'ils ont suivi les traces d'Haydn, ils ont touché tous les cœurs. »

Quand cette phrase fut écrite, Beethoven avait quarante-quatre ans; il avait déjà produit la *Symphonie pastorale*, la *Symphonie en la*, celle en *ut mineur*, qui ont changé la face du monde musical.

L'auteur, du reste, se débarrasse avec la plus grande facilité de tout ce qui gêne ses théories. Par exemple, il ne parle de [Jean-]Sébastien Bach que pour dire qu'il avait appris l'art de la modulation... à Rome! C'est comme si l'on disait que Raphaël a appris le dessin à Berlin. Après tout, c'est peut-être d'un autre Bach qu'il a voulu parler, le substituant ainsi à l'artiste prodigieux dont l'éclat aurait singulièrement fait pâlir les étoiles de douzième grandeur qu'il ne se lasse pas d'admirer, comme Galuppi, Benda, Guglielmi, Traetta, et tant d'autres dont la lumière n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Ailleurs il fait de Palestrina le créateur de la mélodie moderne: assertion complètement fautive que les ignorants répètent encore.

Il traite avec le dernier mépris l'immortel Rameau, le plus grand génie musical que la France ait produit; il déclare, du reste, que les Français n'ont jamais eu de musique et n'en auront jamais: calomnie qui a fait son chemin. Enfin, il gémit à chaque instant sur la décadence de la musique: Cimarosa, Haydn et Mozart sont morts, rien ne les remplacera. De là des accès de mélancolie qui l'entraînent un peu loin; tout entier à sa douleur, il traduit « O!

*fortunatos nimium, sua si bona norint!* » par: « Ah, malheureux! Connaissez le bonheur pendant qu'il en est temps encore! »

« Je suis peut-être injuste, » dit-il vers la fin, « envers MM. Mayer, Paër, Farinelli, Mosca, Rossini, qui sont estimés en Italie. »

Ainsi, avoir méconnu Beethoven, n'avoir pas deviné Rossini, voilà où le système *de la mélodie pour la mélodie* a conduit un esprit d'une incontestable supériorité. Au fond, il a pris pour l'amour de la musique la sensation agréable, irrésistible pour tout le monde, que produit une belle voix sur l'oreille la moins cultivée. Les chœurs même le touchent peu; une voix seule que l'on puisse déguster à son aise comme un sorbet, voilà le vrai plaisir. « Que doit faire la voix? ... être belle et se montrer. Voilà tout. Pour cela, il faut des accompagnements peu forts, des *pizzicato* sur le violon, et, en général, que la voix exécute des morceaux lents. »

Cette idolâtrie de la voix aboutit en dernière analyse à l'anéantissement de la musique.

PHÉMIUS

(La suite prochainement)

**LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE, 3 mai 1873, pp. 101-102**

Journal Title: LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Journal Subtitle:

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 3 MAI 1873

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: N°13

Year: 2<sup>e</sup> année

Series:

Pagination: 101 à 102

Issue:

Title of Article: MUSIQUE

Subtitle of Article: HARMONIE ET MÉLODIE II

Signature: PHÉMIUS

Pseudonym: PHÉMIUS

Author: Camille Saint-Saëns [attrib.]

Layout: Internal feuilletton

Cross-reference: HARMONIE ET MÉLODIE I, 5 avril 1873; HARMONIE ET

MÉLODIE (1) III, 24 août 1873; HARMONIE ET MÉLODIE IV, 12 octobre 1873