

Il y a mélodie et mélodie. Il y a la mélodie des théoriciens, la mélodie des musiciens, et la mélodie des mélodistes.

// 286 //

Pour le théoricien, toute succession de notes est une mélodie, abstraction faite du sentiment particulier qui détermine le caractère dit « mélodique, » et qu'on pourrait nommer *l'expression*, si le sens de ce mot n'était pas trop restreint.

C'est à cet état rudimentaire qu'il faut considérer la mélodie si l'on veut la rencontrer dans les œuvres des auteurs du seizième siècle, dont Palestrina est le chef. Les critiques mélodiphiles qui prétendent trouver la mélodie proprement dite dans Palestrina prouvent simplement qu'ils ne connaissent pas les œuvres de ce maître. Non-seulement il n'y a pas de mélodie dans cette musique, mais le rythme y est flottant, bien que très-compliqué et très-étudié, et la tonalité en est indécise le plus souvent. Cette musique est donc conçue dans un système *diamétralement opposé* à celui que les critiques dont je parle prêchent continuellement. Il est fort difficile à notre époque de bien exécuter cette musique, parce qu'elle ne contient aucune indication de mouvement ni de nuances, et que les traditions à cet égard sont perdues; et cependant, quant à force de soins et d'intelligence on arrive à l'exécuter passablement, elle produit toujours un très-grand effet. Ce qui semble prouver qu'une mélodie saillante et prédominante, des rythmes bien accusés et une tonalité bien déterminée ne sont pas des choses si indispensables qu'on veut bien le faire croire, et que la musique n'est pas le plus périssable de tous les arts, comme on ne cesse de le répéter.

Quoiqu'il en soit, il est évident que la mélodie, éclipsée au seizième siècle par le développement nouveau et magnifique de l'harmonie, est entrée en possession de ses droits, et que la musique, à notre époque, ne peut s'en passer. C'est ici qu'il convient d'expliquer la différence qui existe entre la mélodie des musiciens et celle des mélodistes, ou plutôt de la faire sentir, car de pareilles subtilités sont difficiles à expliquer; c'est pourtant au nom de ces subtilités que la secte envahissante des mélodistes tient en échec, depuis Gluck, tous les grands artistes qui font la gloire de leur art. Oui tous! Rossini lui-même, maintenant leur palladium, y a passé comme les autres. Voir à ce sujet le curieux article d'Augustin Thierry sur le *Barbier de Séville*, étourdiment remis en lumière par la *Chronique musicale*, dans son cinquième numéro. Les accusations de *vague*, de *confusion*, d'*ébauches informes*, de *mélange bizarre*, de *fracas allemand*, de *phrases mal développées*, de *modulations bizarres*, de *singularité*, y pleuvent comme la grêle. On dirait un article de M. Jouvin sur *Djamilet* et la *Princesse jaune*.

Prenons une belle phrase mélodique dans l'œuvre de Beethoven: le thème de l'andante de la symphonie en *ut* mineur, par exemple. C'est une noble, belle et touchante mélodie, sans doute: pour un mélodiste, ce n'est pas *de la mélodie*.

Elle n'est pas *carrée*, cette phrase; elle ne conclut pas; elle reste sur une sorte de point d'interrogation, et c'est une autre phrase, qui semble descendre du ciel pour lui répondre, qui clôt la période. Autant de beautés pour celui qui ne voit que le résultat; autant de défaut pour celui qui ne voit que les principes. Quels principes? Mais la carrure, la régularité, l'unité de la phrase. Pourquoi? On n'a jamais pu savoir.

Pourtant, comme il n'y a pas d'effet sans cause, il est possible de trouver la raison de ceci comme de tout. Les mélodistes reconnaissant *la mélodie* au caractère vocal de la phrase.

La phrase précipitée de Beethoven a le caractère instrumental.

Les instruments ne peuvent prétendre au charme des voix, mais ils ont des ressources spéciales qui ont amené naturellement un style mélodique approprié à leur nature. En usant de leurs ressources, ils parviennent à compenser l'infériorité relative du timbre, et ils ont fait si bien que la musique instrumentale s'est élevée depuis un siècle à des hauteurs que la musique vocale n'avait pas soupçonnée. Voilà ce que les adorateurs idolâtres de la voix ne veulent pas reconnaître. Certes, il est permis de traiter les instruments comme des voix, et cela est souvent d'un bon effet; mais en thèse générale, le style des voix et des instruments ne saurait être le même, et c'est à tort que l'on voudrait exiger de la musique instrumentale l'emploi des phrases vocales.

Elle les emploie souvent cependant, par la raison qu'il est bien plus facile, quoi qu'on en dise, de s'en servir que de s'en passer.

Mozart, que personne n'accusera d'indigence mélodique, a poursuivi longtemps la chimère de la musique instrumentale sans mélodie. L'ouverture de *così fan tutte* est une tentative malheureuse dans ce sens; l'absence de mélodie s'y fait cruellement sentir. L'ouverture de *Don Juan* est une sorte de compromis; il n'y a pas de mélodie proprement dite, mais des linéaments mélodiques. Dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, le problème est complètement résolu; par un bout de phrase chantable, une complication effroyable, et, comme résultat, une clarté, un charme, un effet irrésistible. C'est un prodigieux tour de force que Mozart seul pouvait accomplir.

PHÉMIUS

**LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE, 12 octobre 1873,
pp. 285-286**

Journal Title: LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Journal Subtitle:

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 12 OCTOBRE 1873

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year: 2^e année

Series:

Pagination: 285 à 286

Issue: N°36

Title of Article: MUSIQUE

Subtitle of Article: HARMONIE ET MÉLODIE IV

Signature: PHÉMIUS

Pseudonym: PHÉMIUS

Author: Camille Saint-Saëns [attrib.]

Layout: Internal feuilleton

Cross-reference: HARMONIE ET MÉLODIE I, 5 avril 1873; HARMONIE ET
MÉLODIE II 3 mai 1873, HARMONIE ET MÉLODIE III (24 août 1873)