

C'est encore un livre à faire qu'une véritable histoire de la musique en France. Beaucoup de pages ont été écrites dans le but de retracer les vicissitudes de cet art, mais presque tous les matériaux de ces esquisses ont été mis en œuvre de seconde main; ce sont des opinions formées d'après des opinions antérieures, et accommodées, soit aux préjugés de l'écrivain, soit aux préjugés du pays. C'est la chaîne des traditions et des ouï-dire dont on s'est contenté, au lieu de faire comparaître les monumens, de les analyser, de les comparer: les partitions étaient les seules pièces du procès qu'il fallait évoquer. Entreprendre un pareil travail serait une tâche non moins difficile que délicate; aussi n'est-ce pas le but que je me propose. Aujourd'hui, je me bornerai à représenter la lutte qui, dans // 110 // ces derniers temps, s'est engagée entre ce qui est l'art et ce qui ne l'est pas, ou pour mieux dire, entre la réalité et le *conventionnel*. Sans doute, la musique véritable aurait eu moins de peine à se naturaliser dans notre pays, si sa place n'y avait été prise d'avance. Nos théâtres lyriques, ou prétendus tels, ont propagé jusqu'ici un genre et des habitudes qui, en détruisant ce premier instinct, dont l'heureux développement eût conduit à l'appréciation du beau, ont amené l'entière corruption du goût. L'idée fondamentale du système musical adopté en France a toujours été vicieuse, en ce qu'elle consiste à vouloir attribuer à la musique un genre d'expression qui n'est point de son ressort, et qui tendrait à restreindre ses effets, c'est-à-dire à les rendre propres et spéciaux à chaque nation, en raison de la diversité des idiomes. L'on voulait que la langue commandât la musique. Long-temps, en France, on est allé jusqu'à prétendre que les notes devaient reproduire la signification de chaque mot, et le compositeur s'astreindre, dans son imitation, à suivre servilement le sens littéral. Cette opinion puérile ne faisait du compositeur qu'un être secondaire, constamment occupé de créer des synonymes aux signes de la langue orale. De la sorte, il s'attachait plus à modeler la partie matérielle du poème qu'à en reproduire, sous une autre forme, l'action, l'esprit, les sentimens, le mouvement et l'intérêt. Les premiers essais de ce système auraient dû suffire pour en démontrer l'absurdité, car la musique, qui s'adresse à la sensation, ne pouvait devenir grammaticale, parce qu'elle n'a pas de vocabulaire. De là proviennent une multitude d'erreurs, en vertu desquelles s'est maintenu ce genre bâtard qui est en possession de notre scène lyrique, et auquel les oreilles de notre public se sont accoutumées, au point d'être choquées de tout ce qui s'en éloigne.

A une époque où nous opposions nos Lulli [Lully], nos Rameau, etc., à ce que l'on citait de mieux en Italie; au-delà de nos frontières, ce que l'on appelait la musique française, n'était plus regardé que comme une combinaison hétéroclite, une véritable marqueterie, dont les effets disparaissaient: l'exportation en devenait impossible. Assurément, la musique peut emprunter quelque chose du caract- // 111 // -tère [caractère] national: si le caractère national est par lui-même grave, profond, sérieux, enjoué, badin, tendre ou mélancolique; si les mœurs sont âpres, douces, plus ou moins policées, dans son ensemble la mélodie reflétera plus ou moins quelques-unes de ces dispositions; mais elle ne sortira jamais des limites de l'art. En France, par exemple, la musique pourrait avoir une physionomie et une couleur spéciales; mais cette couleur et cette physionomie ne l'empêcheraient pas d'être entendue avec plaisir par tous

les autres peuples, car la musique est la langue la plus universelle qui existe. De ce qu'elle en a été long-temps repoussée, il faut donc encore conclure qu'elle a été créée et maintenue dans un faux système. Peut-être objectera-t-on que plusieurs de nos derniers opéras ont été accueillis sans trop de défaveur, surtout en Allemagne. Cela prouve seulement que chez ceux d'entre nos compositeurs qui sont doués de l'instinct musical, les exigences du pays n'ont pas complètement étouffé cet instinct. Tout en se soumettant à des conditions ridicules, Monsigny, Grétry, Dalayrac et plusieurs autres ne laissent pas d'avoir rencontré d'agréables mélodies, qui ont été bien accueillies partout où l'on a pu les entendre. Toutefois on a remarqué qu'à quelques exceptions près, ces mélodies étaient entachées du vice originel de la musique française: l'absence d'une variété rythmique prononcée, la sécheresse, l'aspérité des formes, le défaut de couleur et de développement, le manque absolu de régularité et de profondeur, surtout dans la tragédie lyrique; car à l'Opéra-Comique on s'éloignait moins de la mélodie.

Il s'est fait aussi en France de la musique fort savante, et il n'est pas surprenant que les Allemands, qui estiment tout ce qui est scientifique, lui aient donné chez eux le droit de bourgeoisie; cela devait être, puisque tout ce qui est péniblement élaboré, tout ce qui est le produit de la patience, a le privilège de leur plaire, et que telle combinaison fastidieuse les charme par cela seul qu'elle a dû fatiguer son auteur. Au reste, la plupart de nos compositeurs qui ont fait parade de ce luxe de science, auraient été d'une nullité déplorable, si, de même que notre conservatoire, ils n'eussent réussi à mettre en honneur ce mode de supériorité. Ici, ne perdons // 112 // pas de vue que la science à la place de l'art n'est que le palliatif du néant le plus absolu.

Probablement, nos compositeurs se fussent montrés plus mélodistes, si, par une bizarrerie vraiment inexplicable, ils n'eussent été tenus dans la dépendance du poète. On ne peut nier que ce dernier ne fournisse la trame ou le canevas, mais ce canevas n'est rien par lui seul, il n'acquiert de la vie que par le secours de la musique: la prééminence appartient donc au musicien, c'est aux exigences de son art que les paroles doivent se plier; c'est lui qui doit faire la loi en tous points, et pourtant, en France, il en a toujours été autrement. Un auteur avait-il conçu le plan d'une tragédie lyrique, vite il se mettait à l'ouvrage; et quand il avait broché ses trois actes, il sollicitait l'admission de sa pièce. On imaginera qu'auparavant, il s'était adjoint un compositeur, ou du moins qu'il avait des idées exactes sur le genre de versification et le mode d'arrangement le plus propice aux combinaisons musicales. Quelle erreur! Le poète ne travaillait pas pour le musicien; c'était, au contraire, le musicien qui allait travailler pour le poète. Celui-ci disposait ses rimes d'après les règles de son Richelet, variant au hasard la longueur de ses vers, alternant des grands aux petits, selon le caprice de son oreille, employant indifféremment toute espèce de mesures, sans s'inquiéter du rythme, sans se soucier le moins du monde de la prosodie, et par conséquent de l'harmonie. Tantôt il procédait par strophes, tantôt par tirades; puis avec deux ou trois mots, comme ceux-ci, *chantons, célébrons, fêtons*, il motivait la présence du chœur et l'entrée des ballets. Quinault, que l'on n'imitait qu'en ce qu'il a de défectueux, était le grand

maître; c'était à lui que l'on empruntait le patron sur lequel seraient taillées toutes les tragédies lyriques, depuis *CEdipe* jusqu'à la *Vestale*.

Il y avait encore, d'après lui, un style de rigueur: il fallait que le langage d'un opéra fût lâche, diffus, prolix et niaisement pompeux. Dès qu'un drame se présentait avec ces conditions et certaines coupes consacrées, eût-il été de Ronsard, de Lemierre, ou de tout autre rimeur rocailleux, le comité chargé de l'examen des // 113 // pièces le recevait par acclamation. Il est curieux de dire comment se composait ce comité. D'abord, par tolérance, on y avait admis trois ou quatre gros bonnets, choisis parmi les chanteurs qui faisaient le plus de bruit; ensuite venaient les arbitres souverains, messieurs les experts en littérature, Guillard, Baour, Esmenard, Andrieux, etc., etc., qui décidaient en dernier ressort du mérite de l'ouvrage. Long-temps les compositeurs n'eurent pas même voix au chapitre: il s'agissait du poème, et ils ne devaient être appelés qu'à juger la partition. Il y avait deux compétences distinctes et des attributions réciproquement incompatibles.

Alors la spécialité du poète lyrique se constituait d'une sorte de médiocrité, qui revendiquait pour elle les avantages d'une aptitude particulière. Quiconque avait fait, pour la scène française, une tragédie sans nerf, sans action, sans intérêt, se consolait de son insuccès en s'attribuant une vocation, que confirmaient quelquefois, quand il leur convenait de le faire, messieurs les *enfileurs de mots* au service de l'Académie ou impériale ou royale de musique. Était-on incapable d'entrer avec gloire dans la carrière des Corneille, des Racine, des Voltaire, des Ducis? y avait-on fait un faux pas? on s'accrochait à la tragédie lyrique, et l'on allait cacher sa nullité à l'Opéra. Là, on oubliait les échecs, les meurtrissures, les dédains du public. L'on était fort, du moment où l'on était agrégé par les grands faiseurs. On excellait dans un genre, on en avait la clef et le secret; mais ce secret était celui des augures, qui, persuadés de la vanité de leur science, ne pouvaient se rencontrer sans rire, *si augur augurem...* En attendant, on accreditait de plus en plus l'opinion que, pour réussir dans la tragédie lyrique, il fallait une organisation privilégiée, un don de nature. N'a-t-on pas vu, à ce titre, M. de Jouy réclamer la palme décennale, pour un prétendu chef-d'œuvre dont la conception, toute faible qu'elle est, ne lui appartient pas? Dans cette occasion, Bonaparte, qui, en fait de musique, était à la fois grand amateur et grand connaisseur, ne put s'empêcher de manifester son étonnement, au sujet de la suprématie que s'adjugeait un auteur de paroles. « Eh quoi! disait-il, on couronnerait un fai- // 114 // -seur [faiseur] de *libretti*! ce serait prêter à rire à toute l'Italie, à toute l'Europe, ce serait flétrir à sa naissance l'institution des prix décennaux... Encore, si nous avions un Métastase [Metastasio]!... Mais c'est uniquement l'impuissance de s'élever jusqu'à la tragédie que l'on voudrait récompenser; où est l'art du vers lyrique, où est cette harmonie que l'oreille de Racine a si bien devinée? » Le décret rémunérateur rencontra tant d'obstacles à son exécution par les prétentions qui s'élevèrent de toutes parts, que Buonaparte [Bonaparte] prit le parti de l'ajourner indéfiniment.

Les prétentions des *ouvriers en libretti* contribuèrent puissamment à cette détermination; ces artisans firent pitié à l'homme qui ne pouvait comprendre que les supériorités réelles, et qui les comprenait avec cette universalité dont il était un rare exemple. Quoi qu'il en soit, à l'Académie impériale, on n'en continua pas moins de suivre les anciens errements: les privilèges de la routine ne furent point abolis. Il y eut toujours, sur le Parnasse français, une place très-haute pour l'auteur du *libretto*, qui, autant par orgueil que par ignorance, refusait de reconnaître ce qu'il y a de secondaire et de subordonné dans ses attributions. Le métier, et ce n'était pas même le métier, car il aurait fallu le savoir, ne cessa pas de s'égaliser à l'art. Souvent le versificateur, égaré par un excessif amour du gain, allait jusqu'à se plaindre d'être réduit à partager le bénéfice avec le musicien. En fait de poème, alors, ce qui était écrit était écrit; l'oeuvre était immuable, l'encre du poète indélébile; c'était au compositeur à s'en tirer comme il pourrait; la phrase était inharmonique, antimusicale, qu'importe? le musicien devait l'accepter telle qu'elle. Spontini, le premier, s'avisait de proposer ses idées, et de se rapprocher du but, autant que le lui permettait son mode *antivocal* de disposer la mélodie. Il ébaucha, quoiqu'un peu tard, l'éducation lyrique de M. de Jouy; et, comme il eût été trop long de lui enseigner tout ce qui constitue l'habileté d'un auteur de *libretto*, il se borna à lui donner des *monstres*, c'est-à-dire, à lui jalonner sa tâche, à la tracer minutieusement, pied à pied, syllabe à syllabe, rime à rime. Plus tard, dans la confection de *Moïse* [*Moïse et Pharaon*], M. de Jouy fut contraint de s'ad- // 115 // -joindre [adjoindre] un collaborateur, qui, initié aux secrets de l'art lyrique, donna à toute la partie chantée l'harmonie convenable.

Aussi long-temps que la morgue du poète a tenu le musicien à une distance plus que respectueuse, comment aurait-il pu se faire que celui-ci rencontrât la mélodie et le rythme au milieu des entraves que l'on mettait à son déploiement? Comment aurait-il réussi à composer avec suite un discours musical, en partant d'une donnée qui ne l'était pas? M. Etienne, dont l'esprit a pour le moins contribué de moitié aux succès de Nicolo [Isouard], était tellement pénétré de l'utilité d'un accord parfait entre le poète et le musicien, qu'il n'aurait pas écrit une ligne sans se concerter avec lui, afin d'être plus à même de s'adapter à ses inspirations. Champein, dont toute l'ambition aurait été de faire de la musique italienne, ne conçut l'espoir d'en approcher qu'en présidant à l'arrangement des paroles. C'est ce qu'il fit pour son *Don Quichotte chez la duchesse* [*Le nouveau Don Quichotte*], dont la partition, donnée sous le nom del signor Campini, produisit assez d'illusion pour que les amateurs ne soupçonnassent pas la supercherie. Il dut ensuite agir de la même manière, quand il composa la musique de la *Mélomanie*, le seul ouvrage français dans lequel Buonaparte [Bonaparte] retrouvât le jet, le rythme et la mélodie des Italiens. « Jusqu'ici, disait l'empereur, devant qui l'on donnait cette pièce pour la première fois, j'avais cru que l'on ne pouvait faire en France que de la musique de *Bénédictin*, M. Champein vient de me démontrer que j'étais dans l'erreur. » Et il lui sut tant de gré de cette démonstration, qu'il le fit immédiatement appeler pour lui conférer le brevet d'une pension, que son âge déjà avancé, joint à la modicité de sa fortune, rendait fort nécessaire.

Il est hors de doute que nos compositeurs, condamnés à faire de la musique sur des vers qui n'étaient pas lyriques, devaient rencontrer d'invincibles obstacles dans l'application de la note et la contexture des accords. D'abord, la mélodie devait être à chaque instant interrompue et faussée, elle ne pouvait couler de source et se prolonger dans un cours net et facile. Au lieu de contours moelleux agréables, c'étaient des saccades, des sautillemens, des formes anguleuses et brisées. Déjà, par les difficultés inhérentes à // 116 // la langue, le sol sur lequel il leur fallait construire leur édifice, était, de sa nature, peu favorable; mais ce sol n'avait pas été disposé, les combinaisons prosodiques ne l'avaient pas aplani, c'étaient des aspérités continuelles, un discours hérissé de paroles mal sonnantes, et conçu à rebours de la projection musicale. Voilà les bases antipathiques sur lesquelles ils devaient asseoir leur mélodie, et pourtant avec tout ce malheur de position, ils ont réussi quelquefois.

Il n'y a pas la moindre exagération dans ce tableau de l'impéritie de la plupart des dramaturges qui, chez nous, se sont voués à écrire l'opéra. Veut-on se convaincre que je ne suis pas allé au-delà de la vérité, c'est que toute traduction italienne d'un opéra français, si elle est faite avec des expressions correspondantes, devient incompatible avec la mélodie, tandis que la série des mots qui rendent le plus directement et le plus servilement, dans notre langue, la signification d'un *libretto* italien, a toujours quelque chose d'harmonieux et de chantant comme dans l'original. Ce fait est, ce me semble, des plus concluans; d'une part, il prouve qu'en France, on a trop constamment ignoré qu'il est des principes et des règles d'après lesquels doivent être coordonnées et choisies les paroles d'un opéra; d'autre part, il nous révèle que, malgré ses *e* muets, ses diphtongues et quelques sons *pourris*, notre langue n'est pas assez pauvre de sonorité, assez *improsodique* pour ne pas se prêter encore aux exigences de la musique. Cette vérité une fois reconnue, la mélodie parmi nous est réintégrée dans ses droits, elle ressaisit une partie de la domination qu'on lui accorda de tout temps en Italie, et les gens dont le goût est faussé n'ont plus de prétexte à dire, d'après Rameau, *que tout le charme et toute l'énergie de la musique sont dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part subordonnée, et ne donne à la parole qu'un léger et stérile agrément*. Etrange assertion, préjugé plus que bizarre!!! L'adoption d'une telle monstruosité ne pourrait se concevoir, si les compositeurs de notre pays n'avaient été induits à nier l'importance de la mélodie, par la difficulté de la faire prévaloir en l'appliquant à une langue qu'ils croyaient invinciblement rebelle. // 117 //

C'était la l'une des aberrations de notre prétendue école, qui ne vivait que d'aberrations; l'on sait, par exemple, de quelle façon elle entendait l'harmonie, et surtout ce qu'on appelle l'harmonie imitative. Ce n'était pas cette musique qui, au lieu d'imiter platement, s'évertue à donner un sentiment de la chose en le rendant plus exquis; c'étaient les aboiemens des chiens, les cris des chasseurs, les éclats de la foudre, le galop des chevaux; et, pour sortir de l'Opéra, aux solennités de Noël, n'avons-nous pas entendu faire un mérite à l'organiste de Saint-Sulpice de ce qu'il reproduisait fidèlement le chant des oiseaux, les pleurs de l'enfant divin, les joies bêlées de la brebis, le beuglement du veau, le braiement de l'âne, et tout le

burlesque concert des animaux de la crèche? Quelle barbarie!! Ces effets n'étaient-ils pas du matérialisme le plus pur, et ce qu'il y a de plus grossier en fait de matérialisme. Enfin c'était une imitation niaise et puérile, à l'instar de celle que nos rétheurs pédagogues font admirer à leurs écoliers, quand il leur arrive de rencontrer dans une œuvre poétique quelque vers où le choc fortuit des syllabes produit un bruit analogue à tel bruit dont il est parlé

Pour qui sont ses serpens qui sifflent sur sa tête?

Ne dirai-je rien non plus de cette division très-commode d'après laquelle la musique se distinguait en musique savante et musique facile. En donnant un sens raisonnable à la première de ces dénominations, la musique savante serait celle dans laquelle l'emploi des moyens d'école s'allierait au déploiement riche et fécond de toutes les ressources de l'art; cependant ce n'est pas ainsi que l'ont compris nos professeurs: leur musique savante est tout simplement cette musique cherchée, dont les complications oiseuses offrent un dessin baroque et fatigant par ses évolutions; un dessin sans physionomie, sans nerf, sans couleur, sans perspective; un dessin où le génie musical n'apparaît plus: c'est le calcul, c'est la patience, c'est le pénible labeur d'un cerveau dont la capacité ne suffirait pas aux plus basses combinaisons des mathématiques. On ne saurait nier que l'habileté à ce jeu de casse-tête ne constitue une sorte de // 118 // talent; mais de bonne foi, se livrer à de telles futilités, n'est-ce pas se ravalier au rôle d'un *componium*? Fût-on plus mathématicien que Lagrange, où l'inspiration est nécessaire, la faculté géométrisante est stérile, et vouloir composer de la musique d'après des formules, c'est à peu près comme si l'on se proposait de faire de la poésie avec de la grammaire. On conviendra qu'il serait difficile de s'engager dans une route plus fautive: ceux qui, à défaut d'une aptitude réelle, y ont marché intrépidement, n'en ont pas moins été comptés parmi nos notabilités musicales, et l'estime accordée à leurs productions a contribué à leur créer des imitateurs. Derrière cet appareil scientifique, la médiocrité était respectable, et les honneurs qu'on lui décernait ne pouvaient avoir d'autres résultats que de s'opposer aux progrès de l'art.

Ainsi que l'alchimie, la musique savante, dont il est question, a ses adeptes; elle est une science occulte, une sorte de cabalistique, dont les mystères sont totalement étrangers aux inspirations de l'art; ses prodiges échappent à l'admiration de quiconque n'est pas initié. Les favoris, ou plutôt les sectateurs de cette laborieuse Euterpe, ont des épreuves d'après lesquelles ils concluent la mesure de leurs forces, et parce que Philidor et Rousseau, qu'il faut bien se garder de comparer l'un à l'autre, furent de grands maîtres aux échecs, ils en tirent cette conséquence que l'intelligence de ce jeu dénote déjà une grande prédisposition à composer de la musique. « Je désespère de mon fils, disait l'auteur d'*Aline*; je croyais qu'il suivrait un jour mes traces, mais il n'a jamais pu comprendre la marche du jeu de dames, et il ne se doute pas des combinaisons du tric-trac. » Ainsi, suivant ces praticiens théoristes, la musique se compose à froid, à peu près de la même manière que l'on résout une équation: le sentiment, l'imagination, n'y sont pour rien. Il y a des difficultés qu'on se propose uniquement, parce que ce sont des difficultés; et quand on les surmonte, on est savant musicien, comme autrefois on était grand poète, quand on

parvenait à emprisonner un sens quelconque dans les langes du sonnet. Vient ensuite ce que l'érudition peut fournir, car ces messieurs se vantent aussi d'être érudits, et lorsqu'ils ont // 119 // réussi à former un tout de cet amalgame, le chef-d'œuvre est produit. Ce sont des images recueillies dans un kaléidoscope; on peut y découvrir quelques traits heureux, mais il n'y a point d'homogénéité, point de verve, point de pathétique, rien enfin qui vienne de la nature, et qui puisse aller à l'âme par l'intermédiaire de la sensation. L'homme de génie ne connut jamais ces combinaisons futiles: aussi, quand on parlait de musique savante devant Guglielmi père, auteur d'une foule de charmantes productions, s'écriait-il avec cet accent de bonhomie qui cachait autant de finesse que de profondeur: « Bon Dieu, je ne demande qu'une seule chose, inspire-moi de beaux chants, et je me charge du reste! »

L'amour de la facilité avait mis en vogue parmi nous un système non moins déplorable; il était l'inverse de celui qui vient d'être exposé. Ses partisans soutenaient que la bonne musique doit être retenue à la première audition, qu'il n'est pas de mélodies préférables à celles qui courent les rues, et que pour un musicien, le comble de l'art est de faire des airs qui deviennent promptement populaires. S'il en est ainsi, avouons que nous sommes coupables d'ingratitude au premier chef; eh quoi! nous n'avons pas encore élevé une statue au fécond M. Doche, à ce père de tous les pont-neufs qui, depuis un demi-siècle, se sont succédé sur les orgues de Barbarie! Nous ignorons l'auteur de l'air de *Malboroug* et de celui du *Bastringue*; pourtant le premier de ces airs a été répété par une dizaine de générations, et voici pour le moins quatre ou cinq lustres que le second fait les délices de la populace. Les partisans de la facilité n'ont pas soupçonné que leurs idées nous ramenaient tout droit à l'enfance de l'art. Ces airs que les gens les plus incultes, sous le rapport musical, saisissent à la volée, sont comme ces informes simulacres de plâtre ou d'argile qui leur plaisent cent fois plus que des copies exactes de la Vénus ou de l'Apollon. En matière d'art, la popularité est toujours un signe d'imperfection. Les grossières figures en bois des bergers de la forêt Noire ont, sans contredit, plus de prix aux yeux d'un rustre ou d'un savetier citadin qu'une composition comme celle du Laocoon. Arguera-t-on de ce fait que le Laocoon ne réalise pas les conditions // 120 // de la bonne sculpture? Les vers de Leraigois et les quatrains de Pibrac se gravent plus aisément dans une mémoire vulgaire que les chants de Lamartine ou de Byron, et il n'est, je pense, personne d'assez insensé pour voir dans cette propriété mnémonique le cachet de la véritable poésie. La musique est très-fugitive de son essence; de même que la sculpture et la peinture, elle ne s'attache pas à une matière qui donne de la fixité à ses effets; elle n'a pas non plus, comme la poésie, le soutien permanent de ces signes qui font prendre un corps aux images; et quand il n'appartient qu'à un très-petit nombre d'organisations privilégiées d'être frappées de ce qu'il y a de beau dans les arts les plus objectifs, on voudrait que la musique, cette émanation presque divine, fût à la portée des masses. Lorsque la sensualité la plus physiquement irritable manque de sagacité; lorsque la vue, le goût, l'odorat, le toucher, n'atteignent que chez quelques individus le degré de discernement dont ils sont susceptibles; lorsque ces sens ne deviennent sûrs qu'après avoir été exercés et dirigés, on prétendrait que le sens musical, qui s'applique à ce qu'il y a de plus subtil,

que ce sens, qui, outre la délicatesse de l'ouïe, implique une des plus sublimes facultés de l'ame, serait le partage de la multitude! A-t-on donc oublié que cette multitude s'arrête avec plus de plaisir devant l'enseigne de la *Fille mal gardée* que devant un tableau de Raphaël, qu'elle préfère Dinocourt à Walter-Scott, et que, pour flatter son palais, il lui faut du vin frelaté? On ne citerait pas en France une seule mélodie nationale antérieure à la création de nos théâtres lyriques: le goût pour la musique, loin d'y être inné chez le peuple, n'y est qu'une propension transmise, une disposition inerte, si elle n'a été développée; et c'est cette disposition, si constamment triviale dans la généralité, dont la sanction constituerait une reconnaissance infailible de la bonne musique! Imaginerait-on qu'une opinion si absurde a cependant été adoptée et soutenue? Elle est même l'opinion dominante chez ce public disgracié à qui le don de sentir tout ce. qui élève la musique au rang des arts a été si largement refusé.

Ce public assez imposant, puisqu'il forme en France l'immense // 121 // majorité, veut que le musicien descende jusqu'à lui, il lui sait gré de se tenir terre à terre; il ne lui demande pas une noble simplicité mais une simplicité basse, jointe à tout le luxe de ces lieux communs dont il a besoin pour fredonner. C'est sur le type de la romance ou de la barcarolle que le compositeur doit modeler, ses airs. S'il fait un discours mélodique, il restera inintelligible; il procédera donc phrase à phrase, donnant minutieusement la monnaie d'une musique qu'il ne sait pas concevoir d'un seul jet. Il n'est aucun mode de faire dont la médiocrité dût mieux s'accommoder que de celui-ci, il lui assurait un triomphe: quelle gloire d'être chanté dans les carrefours! De la sorte, la médiocrité se trouvait avoir deux cordes à son arc: d'un côté, l'étalage scientifique qui la portait au Conservatoire et lui ouvrait les portes de l'Institut; de l'autre, la prétendue facilité qui lui donnait des succès populaires. Que lui fallait-il de plus pour qu'elle se crût autorisée à persévérer dans la mauvaise voie? Ajoutez, à cela les conseils de la critique qui tendaient à l'égarer déplus en plus.

Où la composition était défectueuse, il ne se pouvait pas que l'art exécutif fût parfait. Sans trop rétrograder dans le passé, voyons ce qu'était l'élite de nos chanteurs à l'Opéra. Qu'on se représente un de ces hommes qui, revenant le dimanche de la Courtille, crient à tue-tête leurs refrains grossiers, et l'on aura, sans la moindre exagération, une idée exacte de Lainez, qui, pendant vingt-cinq ans, enleva les suffrages d'un public qu'enthousiasmaient les accens nasillards de ce grotesque tragédien.

La manière de Lays [Lai] rappelait continuellement le lutrin, et la chape lui eût sans doute beaucoup mieux convenu que le costume des personnages qu'il prétendait représenter. Aussi disait-on assez plaisamment:

... Lays [Lai] psalmodie à mon gré:
Quel succès l'attendait, s'il eût été curé!

On a très-bien retracé le genre de talent de M^{lle} Maillard, en affirmant qu'elle faisait une illusion parfaite dans le rôle d'*Hécube*, lors- // 122 // -qu'on [lorsqu'on] songeait que cette princesse avait été changée en chienne enragée, pour avoir crevé les yeux à un roi de Thrace. Et que penser de ce

bon M. Chéron, dont la maxime était que le son devait sortir brut, comme une pierre que l'on extrait de la carrière? Dérivis et beaucoup d'autres voix robustes n'avaient-ils pas été réduits à façonner leur talent musical d'après ce singulier principe? Garat, si constant admirateur de la musique et de l'exécution des Italiens, disait que Lavigne, un des successeurs de Lainez, n'était pas de force même à chanter la *Bourbonnaise*. A une époque plus reculée, quel étrange éloge ne faisait-on pas de la Sainte-Huberty! Elle ne chante pas, *elle parle*, s'écriaient certains amateurs! Le public partageait les sommités de la troupe en deux genres de supériorité. Lainez n'est pas un grand chanteur, disait-on, mais c'est un grand tragédien; Lays [Lai], à son tour, n'était pas un grand tragédien, mais c'était un grand chanteur; et les gens qui, comme Talma, étaient un peu plus difficiles, s'avisèrent de trouver que ces messieurs s'éloignaient autant du chant que de la tragédie.

Il y avait plus de mérite réel à Feydeau, parce qu'on y était du moins capable de jouer très-agréablement la comédie. Elleviou ne fut jamais un chanteur; mais il avait tout ce qu'il faut pour séduire un public moins bien prévenu même que ne l'étaient nos Françaises. C'était un charmant cavalier et un excellent acteur. Quant à Martin, on l'a parfaitement défini, en disant que son chant ressemblait à des découpures ou phrases détachées et sans suite, mais rendues par une voix pure, sonore et d'une étendue prodigieuse. Martin, acteur plus que médiocre, pouvait être un très-bon musicien; mais ce n'était ni le musicien de goût ni le grand chanteur, bien qu'il eût fait quelque apprentissage parmi les Italiens, auxquels il avait emprunté certaines formes: jointes aux habitudes françaises, elles ne constituaient aucune école. Martin n'avait point de style; son chant était sans couleur, et procédait d'une manière constamment uniforme. Mais telle était l'absence du talent à Feydeau, que ce chanteur y tint le sceptre pendant longues années. Malgré les imperfections de leur manière, // 123 // Elleviou et Martin savaient comprendre ce qui était mieux; et lorsque leurs confrères, les stentors et les hurleurs de l'Académie royale, dédaignaient la troupe italienne, dont ils croyaient stigmatiser les membres, en leur appliquant la stupide dénomination de *macaroni*, eux se faisaient un plaisir d'aller les entendre, et s'ils arrivaient trop tard pour acquérir leur supériorité, du moins avaient-ils la bonne foi et la jouissance de la reconnaître. C'est assez parler des notabilités de nos deux théâtres chantans. Je ne pense pas qu'à l'Académie royale de musique, plus qu'à l'Opéra-Comique, les sujets fussent capables de donner la vie à un genre qui suffirait pour faire douter de la puissance de la mélodie.

Je crois avoir indiqué, du moins sommairement, les causes qui, dans notre patrie, ont assigné une place tout-à-fait secondaire à un art dont les effets auraient dû commander toute notre admiration, à un art qui, en Italie, marche à l'égal de la poésie, de la peinture, et de tout ce qu'il y a de plus sublime parmi les œuvres dues au génie de l'homme. A présent, il me reste à indiquer les motifs auxquels on doit attribuer l'universalité de la musique italienne, qui, dans les deux mondes, excite les mêmes transports d'enthousiasme, et qui depuis long-temps est en possession de se faire entendre presque exclusivement.

Partant d'un principe absolument opposé à celui admis en France, les Italiens trouvent l'expression musicale dans le sentiment général et prédominant de la chose exprimée, et leur mélodie réveille toujours une disposition analogue au sens le plus intime et le plus profond des paroles: elle ne s'assimile que ce qu'il y a de sentiment dans le discours, et seulement ce qui peut produire une impression. Son expression n'a rien d'isolé, et toujours elle est plus délicate, plus fine que la signification du langage ordinaire, parce qu'elle est moins arrêtée, moins définie, moins matérielle, et par cela même, plus pure et plus propre à élever la nature de l'homme, chez qui elle met en jeu et satisfait la sensualité la plus sublime. La mélodie est peut-être la seule chose qui nous fasse sentir aussi vivement l'existence de notre âme, et son essence plus noble, plus indépendante que nous n'oserions le sup- // 124 // -poser [supposer]; elle est, si je puis m'exprimer ainsi, une transition de délices entre le ciel et la terre.

Il serait trop long de rechercher quelles causes, jointes aux influences de localité, ont révélé aux Italiens, plus particulièrement qu'aux autres peuples, cette source intarissable de voluptés; aussi n'essaierai-je pas de les exposer, même sommairement. L'expression de la mélodie italienne ne plane pas toujours au-dessus de l'expression articulée, quelquefois elle l'accompagne et semble marcher de pair avec elle; mais alors même, elle ne se morcelle pas, et si elle subit, jusqu'à un certain point, la tournure et l'esprit de la phrase, elle n'en est pas moins une phrase musicale rythmique, faite pour le plaisir de l'oreille. La gaîté, l'ironie, la vivacité d'humeur, peuvent se présenter dans le dessin mélodique comme des éclairs et des saillies, mais encore faut-il qu'elles s'accommodent à la mélodie et à l'harmonie, sans jamais les troubler. Les Italiens ont l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens, de pouvoir peindre tous les caractères avec telle mesure ou tel mouvement qu'il plaît au compositeur, ce qui préserve de la monotonie, et par conséquent prévient l'ennui; tandis que notre musique, ne disant rien par elle-même, n'a qu'une expression de convention qui repose sur la propriété fixe et invariable que nous accordons à chaque mesure et à chaque mouvement. Je n'ai pas besoin de faire ressortir de nouveau les avantages de la langue italienne, qui est éminemment euphonique, et prosodique au plus haut degré. Tout le système musical des Italiens repose sur le vrai, ce sont des élémens de l'art qu'il s'approprie; aussi n'a-t-il jamais varié, et lui doit-on cette immense quantité de productions admirables qui ont immortalisé leur école, et l'ont rendue, de tout temps, sans rivale.

Les préventions barbares qui s'élevaient en France contre les compositions des Italiens, devaient nécessairement poursuivre leurs chanteurs. Que de fausses idées n'a-t-on pas accréditées à leur sujet! À en croire nos aristarques, les Italiens n'étaient que des chanteurs de concert, des êtres sans âme, qui ne faisaient qu'un instrument de leur gosier. Cependant on pourrait citer une foule de grands chanteurs et de grandes cantatrices, qui non-seulement réalisaient // 125 // toutes les possibilités de perfection que le compositeur avait pu présager dans l'exécution de son œuvre, mais qui encore faisaient valoir des passages dont il n'avait pas prévu toute la portée. Ainsi, Pacchierotti [Pacchiarotti], tout en restant fidèle au coloris général de l'ouvrage, selon les personnages avec lesquels il s'identifiait, et les

situations dans lesquelles ils se trouvaient placés, excellait dans cette expression si essentielle qui vient tout entière de l'âme, et que le compositeur, à défaut de moyens pour la noter et l'écrire, abandonne à la discrétion et à l'intelligence de l'exécutant. Guadagni, Babini [Babbini], David père, Viganoni, Mombelli, Marchesi, Crescentini, Veluti [Velutti] même, et cent autres étaient des chanteurs accomplis, non moins remarquables par le caractère de leur style, que par la puissance qu'ils avaient de le varier à l'infini: c'était au point que chacun d'eux aurait pu rendre, sur la même musique, de vingt manières différentes, ces mots qui se reproduisent si souvent dans les œuvres lyriques, *caro bene, io per te moro, mia speranza, anima mia, mio tesoro*, etc., etc. Bien que l'école italienne soit en décadence, sous le rapport du manque de sujets et de l'oubli des traditions, on doit reconnaître que M^{me} Pasta, livrée à elle-même, est montée à l'apogée de l'art si difficile de la cantatrice lyrique. Pour la première fois, elle a donné au récitatif toute l'intensité d'intention, tous les développemens dont il est susceptible, suivant l'importance et l'intérêt de l'action qu'il retrace, en le préservant d'être, comme parle passé, un cadre souvent insignifiant, dans lequel s'enchassent des scènes et des morceaux qu'il amène, et auxquels, pourtant, il était sacrifié. En un mot, elle a porté dans la déclamation lyrique tout ce que l'âme peut lui communiquer, pour donner plus de puissance au charme musical: M^{me} Pasta est jusqu'ici la seule cantatrice qui ait été grande tragédienne, et la seule tragédienne qui ait été grande cantatrice; elle est un exemple unique de la supériorité dans les deux genres; cette supériorité, on ne la contestera pas, quand l'on saura que notre Talma, si profond dans la connaissance de tous les moyens d'émouvoir, s'émerveillait aux inspirations soudaines de M^{me} Pasta, et que, dans la franchise comme dans la loyauté de son caractère, souvent il s'écriait // 126 // « Quelle femme étonnante! Ce qui m'aurait demandé un an d'étude, elle l'improvise, elle le devine!!! » Un talent aussi accompli se fût peut-être évanoui sans retour, si M^{me} Pasta avait eu le malheur de se montrer docile aux conseils des journalistes qui entreprirent de la guider à ses débuts. Sans doute, pour résister à ces critiques, dont les pronostics la faisaient trembler pour son avenir, si elle persévérait dans les voies qui l'ont conduite à la célébrité, il fallait qu'elle dût à de profondes études la conviction qu'elle ne se trompait pas. Les véritables amateurs l'entretenaient dans cette opinion. Il ne sera pas sans intérêt de rappeler ici les efforts que fit l'un d'eux pour la détourner de la fausse direction qu'on cherchait à lui imprimer. « Vous êtes dans le bon chemin, lui écrivait-il sans cesse; méprisez les avis que l'on vous donne; vos mentors prennent le contrepied de la vérité; on veut vous précipiter dans le faux; ne vous rebutez pas, et vous finirez par élever jusqu'à vous un public qui regretterait un jour de vous avoir abaissé jusqu'à lui. » L'événement a justifié la prédiction du vieil amateur!

Cet aperçu général des causes qui ont ralenti les progrès de l'art musical en France, m'a conduit jusqu'à l'apparition de Rossini. Au moment où une nouvelle production vient attester encore l'inépuisable fécondité de ce puissant génie, ma tâche se complique, et il me serait d'autant plus difficile de la remplir dès à présent, que sous le coup d'impressions diverses, je ne saurais analyser ni communiquer des sensations auxquelles je suis assez heureux de pouvoir m'abandonner. On n'exigera pas sans doute que je m'élève jusqu'à la hauteur de mon sujet, et

si l'on peut désirer quelque chose de plus que de la bonne foi, du moins ne m'adressera-t-on pas le reproche de versatilité, car je me glorifie d'avoir constamment fait partie de cette phalange d'amateurs, dont le goût a prévalu en dépit des sarcasmes, et du ridicule sous lequel on prétendait l'étouffer.

REVUE DE PARIS, août 1829, pp. 109-126

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	None
Calendar Date:	1829
Printed Date Correct:	No Réimpression, Slatkine Reprints, Genève, 1972
Volume Number:	TOME V
Year:	1829
Series:	None
Pagination:	109-126
Issue:	août 1829 - Deuxième livraison
Title of Article:	De la musique en France
Subtitle of Article:	<i>De Rossini. – De Guillaume Tell</i> – 1 ^{er} article.
Signature:	G. Imbert de Laphaleque
Pseudonym:	Georges Imbert de Laphaleque
Author:	Louis-François Lhéritier
Layout:	Internal text
Cross-reference:	Voir 2 ^e article