

La vie des arts est marquée par des époques et celles-ci sont marquées par des hommes chargés de les représenter. L'art offre à chacune de ces époques un caractère particulier, des traits distinctifs, comme l'homme à ses différents âges.

Outre cette distinction de temps, il y a encore une distinction de lieux. L'art croît au soleil ou à l'ombre, au chaud ou au froid, végète avec lenteur ou pousse un jet précoce, selon le climat de chaque civilisation. Brillant et léger en Italie, artificiel et compliqué en France, il est profond et mélancolique en Allemagne. En Italie, il parle à l'imagination; en France, à la raison; en Allemagne, au cœur. Rossini, Chérubini, Beethoven, représentent à eux seuls l'époque musicale actuelle, et correspondent aux divers caractères nationaux que je viens de signaler.

Nul doute que notre époque, prise dans son ensemble, ne soit //13 // une ère de progrès; mais, comme dans toutes les époques de transition, il s'y trouve plusieurs élémens de différens systèmes hétérogènes, qui la tiraillent chacun dans une tendance particulière. Une impulsion ne succède pas à une première impulsion sans que celle-ci ne fasse un dernier et violent effort pour amortir la seconde. Or l'état de la musique offre précisément le spectacle d'une semblable lutte: d'un côté une large et pleine voie de développement, de l'autre une voie de décadence; entre les deux une voie stationnaire.

En indiquant les diverses tendances des écoles italienne, française et allemande, je ne prétends pas, pour ce qui concerne la première, attribuer au système adopté par Rossini la cause de la décadence dont elle est menacée. Je pense, au contraire, que ce grand compositeur a pu seul donner à cette école la vie et l'éclat dont elle brille aujourd'hui, en remarquant néanmoins que tout ce qu'elle renferme de germes de durée et d'élémens de conservation, ne sauraient concourir à la grande restauration de l'art et s'allier à un système nouveau, que ces éléments ne soient dégagés entièrement des principes inertes, usés, auxquels ils ont été mêlés.

Pour ce qui est de l'école française proprement dite, déjà étouffée sous le jet nouveau des deux autres, dont les rameaux tendent à se rapprocher, elle languit aride, et se meurt. Sans doute il y a dans la nation une sève qui fermente; il se fait en elle un travail régénérateur. Elle attend son homme, il ne s'est pas montré encore, mais à coup sûr il existe. Quoi qu'il en soit, on n'aperçoit nulle part une forme arrêtée et caractérisée, si ce n'est l'ombre décharnée de l'école classique, qui s'en va toute ridée de science.

Restent donc deux grands systèmes qui se partagent les deux grands genres de musique, l'un instrumental, l'autre vocal, et qui doivent compléter l'un par l'autre: le premier développé par Beethoven, le second créé par Rossini. Ces deux hommes, chacun dans sa sphère, ont obéi à la même impulsion qui a déterminé de nos jours une révolution analogue dans tous les ordres d'idées. Ainsi tout marche, et tout marche ensemble.

Toutefois Beethoven et Rossini ont compris diversement ce // 14 // mouvement d'ascension. Je ne conçois pas de développement possible sans le concours simultané de deux ordres: l'un de principes immuables consacrés par l'expérience universelle, et qui constituent l'art ce qu'il est en soi, dans sa nature, dans son essence; l'autre de développement progressif qui étend et agrandit l'art de tout ce qu'il acquiert successivement et du génie et du temps; développement qu'il ne faut pas confondre avec ces innovations purement arbitraires, sans germe d'existence, parce qu'elles sont sans racine dans la nature humaine, isolées, sans règle, sans vie. Cette doctrine vient se résumer au complet dans ce qu'une haute philosophie a appelé *l'ordre de foi* et *l'ordre de conception*.

Examinons maintenant la doctrine que l'école a substituée à celle-ci. Quelques individus se sont rencontrés qui, s'érigeant en arbitres suprêmes du goût et du beau dans leur art, ont fouillé dans les archives du génie, ont révisé ses titres, ont décidé en dernier ressort de ce qui était vrai, de ce qui était faux; ont appelé règles invariables des formules arbitraires péniblement élaborées dans leur tête, ont assigné à l'activité de l'esprit humain les bornes de leur propre capacité; et, emprisonnant le génie dans les limites circonscrites de leur sphère particulière, ils lui ont dit: *Tu n'iras pas plus loin!* Du reste, pour tout ce qui tient aux traditions des siècles, aux développements futurs, liberté entière, disent-ils, à condition qu'on ne sortira pas du cercle de leurs théories. Cette école, en littérature, a pris le nom de *classique* ou d'*académique*; en musique, elle s'est décorée du nom de *Conservatoire*. Un enseignement despote, un génie esclave, un art artificiel, exotique, voilà ce qu'on doit à cet ordre de foi bâtard.

L'esprit d'investigation qui forme le caractère intellectuel des Allemands lutte avec avantage contre cette disposition à l'immobilité naturelle à l'école. Néanmoins plusieurs partisans de Haydn et de Mozart ne furent pas à l'abri de ce préjugé classique. Je suis loin de méconnaître ce que l'on doit à ces deux musiciens célèbres, que je n'hésite pas à placer au rang des grands hommes. Très-probablement sans eux Beethoven n'aurait jamais existé, ou du moins n'aurait pas été Beethoven. Haydn est le créateur de la musique // 15 // instrumentale, et ce titre suffirait à sa gloire quand bien même il n'eût laissé en ce germe tant d'admirables chefs-d'œuvre que rien ne fera oublier. Je ne sais pourtant si je m'abuse: malgré l'originalité de ses conceptions, jusque dans ses créations les plus vierges, les plus primitives, on sent encore je ne sais quel faire conventionnel, je ne sais quoi d'exigé, de formulé qui ressemble à de l'étiquette. Point de couleur antique, de ces inspirations hardies qui rassemblent sous un point de vue l'art et ses âges. Rien n'y sort du cercle d'une école et d'une époque; tout y porte la date d'un siècle. J'en dirais peut-être autant de Mozart si Mozart n'eût agrandi la sphère du maître, et si d'ailleurs la mort ne l'eût surpris à trente-cinq ans, au moment où son génie fut devenu à la fois chroniqueur et cosmopolite; au moment où, ainsi qu'il le disait lui-même, il allait écrire *sous la dictée de son cœur*.

Beethoven prit la musique au point où Mozart l'avait laissée. Ses premiers quatuors, ses deux premières symphonies appartiennent encore

au genre classique. Cependant son individualité s’y dessine déjà à grands traits, et l’on sent qu’il n’est pas à l’aise dans la sphère où le génie de ses prédécesseurs s’était renfermé. A lui seul le menuet de la deuxième symphonie, tout le cinquième quatuor en *ré majeur*, font pressentir la symphonie en *la*, le quatuor en *si bémol*, et servent de transition entre ces deux époques de sa carrière d’artiste. Musicien à la première, musicien-poète à la seconde, dans la troisième le monde, la nature, ne lui suffisent plus; il lui faut l’infini.

Je vais parler des effets de la musique sur l’âme. Mais ici se présente l’éternelle question de savoir comment un art dépourvu de toute expression fixe et positive agit si puissamment sur notre être. Il semble, d’après les impressions qui nous viennent de la poésie et de la peinture, que le cœur ne peut être ému sans que l’esprit ne soit éclairé par une idée ou arrêté sur une image, laquelle exprime aussi une pensée. Ainsi, l’expression de ces deux arts est déterminée; l’expression musicale, au contraire, est indéterminée, parce qu’il est impossible d’assigner un sens fixe quelconque aux diverses combinaisons des sons. L’impression découle ici d’une // 16 // sensation d’une nature tellement vague qu’elle ne saurait faire naître tel sentiment à l’exclusion de tout autre, et le produire identique chez tous les individus; mais c’est à raison de ce vague même que la musique nous affecte si intimement; c’est que le cœur humain est vague dans ses pensées, dans ses désirs, dans ses espérances, qu’il est sans cesse indécis, ballotté, flottant, et, comme dit saint Augustin, *ne sachant où se poser*. Qu’on ne cherche pas en dehors de soi et dans l’art même l’explication de ce langage mystérieux; c’est dans son âme que chacun la trouve. Une âme pieuse y verra l’expansion de sa prière; une âme ardente le délire de sa passion; une âme tourmentée les déchirements du remords. Si parfois il arrive que la musique réveille une pensée commune, c’est que ses effets s’associent alors à une impression connue. Hors de ce cas son expression n’a plus de limites, parce que le cœur humain contient l’infini. C’est pour cela qu’Hoffmann appelle la musique le plus romantique de tous les arts. De là cette pensée si vraie que je tiens d’un homme à qui je dois laisser le soin de la développer. La musique, suivant M. de Montlosier, est la parole de l’âme sensible, de même que le langage est la parole de l’âme intellectuelle. Et quant à ces êtres disgraciés qui sont nés *insensibles* aux séductions de cet art, il ajoutait qu’ils sont relativement à la musique ce que les sourds-muets sont à l’égard de la parole. Le sens intérieur leur manque, comme le sens extérieur aux seconds.

Ce qui prouve que la musique n’est pas un art tout de sensations, ou plutôt que les sens ne sont que les conducteurs de ce fluide magique, c’est que tout compositeur peut *penser* sa musique, qu’il peut en entendre intérieurement toutes les parties, tous les effets. Beethoven (et remarquez qu’à la fin de sa vie il était devenu sourd) ne prenait jamais la plume que toute son œuvre ne fût arrangée, gravée dans sa tête avec ses innombrables détails; et lorsqu’il écrivait il n’y changeait jamais une note. Ainsi l’on écrit la musique comme la parole, donc la musique est un langage. Tout homme bien organisé peut jouir d’un air qu’il a retenu, et le chanter en lui-même; seulement, quand il l’entend exécuter, le plaisir qu’il éprouve s’accroît de toute l’intensité de la sensation. // 17 // Combien de

fois m'est-il arrivé d'être poursuivi, obsédé par une mélodie que je voulais chasser de mon imagination, et qui revenait sans cesse pour me persécuter de nouveau! Ici, comme dans les cas précédens, la sensation n'est évidemment pour rien, puisque physiquement je n'entends pas, et que je puis entendre en même temps un bruit étranger. Si l'on dit que la musique ne produit d'autres effets que ceux de la sensation, la musique est impossible, car il faudrait supposer que le musicien, au moment où il compose, éprouve les mêmes effets, ce qui est absurde. Tout prouve au contraire que c'est dans le calme des sens que le musicien produit. Il existe à cet égard une analogie frappante entre l'auditeur et le compositeur: l'existence extérieure est nulle pour eux. La musique endort leurs sens. Quant à celui qui écoute, elle se sert de l'ouïe comme d'un véhicule au moyen duquel elle établit avec l'âme ses mystérieuses communications. Non, ces visions d'un monde merveilleux ne nous viennent pas du dehors. Plusieurs personnes, et celui qui écrit ces lignes est du nombre, assurent que pendant le sommeil il leur est arrivé d'entendre une musique ravissante, céleste, merveilleuse, telle que sur la terre il n'en existe pas de semblable. Répondra-t-on que c'est le souvenir d'une sensation? Mais d'abord comment se fait-il qu'un simple souvenir soit plus parfait que la sensation elle-même? et en second lieu faudra-t-il attribuer à la même cause ces intuitions sublimes, ces soudaines illuminations qui pendant le sommeil brillent tout d'un coup à l'esprit d'un poète, d'un métaphysicien, d'un philosophe, au lieu d'y voir, comme je suis porté à le croire, une révélation d'en haut?

Beethoven, à qui cette digression me ramène, dans la vie ordinaire était dans un état approchant du somnambulisme. Brouillé avec la vie positive des autres hommes, la sienne était vague, rêveuse, idéale comme la musique; ce fut un long cauchemar poétique. A Vienne il entre dans un restaurant, demande la carte, la retourne, tire un crayon de sa poche, trace des lignes et des notes sur le revers. Quelques instans après un garçon apporte le potage, il répond qu'il a dîné, et, sans laisser le temps de faire la moindre objection, il paie et s'en va.

// 18 // Ainsi absorbé dans la musique, elle s'identifia avec tout son être, comme Paganini avec son violon. De même que l'instrument de Paganini exprime bien mieux l'homme que l'homme ne peut le faire tout seul, la musique devint sa parole et nous fit connaître sa pensée bien mieux que le langage. Entre ses mains, la musique instrumentale se développa et s'accrut de tout ce qui débordait dans son âme. Isolé, comme je viens de le dire, de la société de ses semblables, d'abord par son caractère indépendant, chagrin et maussade; plus tard, par ses infirmités, sa tête était devenue un volcan, et il chargeait la musique d'exprimer tout ce qui fermentait dans ce cœur, dans cette imagination bouillonnante. Aussi, à l'exception de Byron et de Bonaparte, je ne connais pas d'homme, dans les temps modernes, qui ait imprimé à ses œuvres un tel caractère de grandeur et de force.

Dans la symphonie, il s'est montré plus particulièrement poète; dans le quatuor, c'est l'homme qu'il a voulu peindre; il est ici plus profond, plus philosophe.

Une idée traverse son imagination: il la prend, triviale ou noble, grandiose ou naïve, selon qu'elle se présente à son esprit. Voilà le sujet de sa symphonie. L'orchestre s'ébranle, se meut, roule avec fracas, ainsi qu'une vaste machine qui pivote sur un point fixe. Voyez, car on croirait, comme dit un grand artiste bien digne d'être cité à côté de Beethoven, qu'à certains instans l'oreille aussi a sa vue⁽¹⁾, voyez l'architecte magique élever d'abord une façade imposante, la surmonter de portiques et de colonnades, y jeter des frises, des arabesques, des rosaces. L'édifice se découvre, s'agrandit, il est immense, indestructible. Tout à coup il souffle dessus; la masse pyramidale s'évanouit ou tombe en flocons légers qui tourbillonnent dans l'air; alors une voix s'élève, triste, lugubre, du milieu des décombres. Les plaintes du poète s'exhalent peu à peu en une rêverie abandonnée, il s'endort sur ces ruines. Pendant son rêve, tous les accidens, tous les effets du monde réel, toutes les visions d'un monde idéal, toutes les appari- // 19 // -tions [apparitions] fantastiques passent et repassent devant son imagination. Ces images, distinctes d'abord, s'épaississent, s'entrecroisent, puis s'obscurcissent de taches noires et livides. Il se réveille en sursaut, et, comme un enfant qui a brisé son jouet, le visage rouge de colère et mouillé de pleurs, il part d'un rire forcené et diabolique; il ramasse ces débris, construit à la hâte un chaos. Insensiblement ces blocs informes se dessinent; les nuances se tranchent, les objets saillissent et s'éclairent; les sons représentent les divers effets de la lumière, et le palais enchanté, splendide, harmonieux, s'enfuit et disparaît dans le lointain.

Dans le quatuor, Beethoven est d'autant plus admirable que sa pensée, débarrassée de l'attirail poétique de l'orchestre, s'y montre plus entière, plus intime, plus nue. C'est dans le silence et pour ainsi dire dans le tête-à-tête de la confidence qu'il me dévoile les secrets de son cœur, qu'il me fait le long récit de ses souffrances, de ses joies, de ses passions. Il me semble le voir étendu, ou plutôt crucifié sur un grabat, pâle, haletant, roulant ses membres, livré à toutes les tortures du désespoir, me découvrant sans réticence, sans arrière-pensée, le fond de son ame, ses contradictions et ses angoisses; langage mystérieux, profond, que l'on ne peut entendre du milieu de l'existence extérieure du monde, du sein de ce tourbillon où les regards tombent sur mille objets sans se fixer sur un seul, mais qui pénètre jusqu'à la moelle des os, qui remue jusqu'aux dernières fibres de son être, l'homme exercé par le malheur à se replier sur lui-même et à ne pas se dissimuler sa conscience. Voilà le philosophe, non le moraliste sec, dissertateur, mais l'homme, l'homme vivant d'une double vie, à la fois objet d'admiration et d'une immense pitié, penché ver la terre, mais regardant le ciel; débile et puissant, adorant et blasphémant tour à tour; consumé d'amour et brûlant de rage; et, des chastes délices de l'extase descendant, misérable, honteux, dans la fange de son cœur.

Et lorsqu'on pense que dans sa course immense ce géant ne s'est jamais arrêté, qu'à l'âge où les facultés humaines commencent à décliner, les siennes augmentaient en jeunesse et en puissance, qu'à cinquante-cinq ans, à la dernière année de sa vie, il posa les // 20 // bases d'un genre tout nouveau en musique, dans cette symphonie monumentale connue sous le

⁽¹⁾ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris, le Carillon*.

nom de symphonie avec chœurs, l'imagination, impuissante à fixer le point auquel il serait parvenu, retombe effrayée sur elle-même. D'ici à un siècle peut-être, un homme, prenant son point de départ de cette limite tracée par un tombeau, découvrira aux générations étonnées un nouvel horizon, et cet horizon déjà Beethoven l'aurait déroulé à nos yeux sans le coup qui le frappa. En 1828, un an après sa mort, on exécutait à Vienne la symphonie en *la majeur*. Il y avait là un homme échevelé, muet, absorbé; tout à coup des larmes couvrent son visage, et cette exclamation *È morto! è morto!* s'échappe de sa bouche. Cet homme, c'était Paganini. Ainsi le génie ne fait qu'effleurer la terre. Un autre génie prononce son oraison funèbre: *È morto!* Et le monde avance, puis il s'arrête, jusqu'à ce qu'une nouvelle secousse l'ébranle et le pousse encore.

Quelquefois un phénomène se manifeste: le génie meurt dans un homme qui ne meurt pas; ou plutôt le génie s'envole; il *remonte au ciel dont il est descendu*; l'homme reste seul. Il n'y a plus de différence entre les autres hommes et lui, si ce n'est une auréole de gloire qui brille encore autour de sa tête comme ces lampes qui brûlent sur un cercueil. Il y a eu tels hommes, hommes de génie jusqu'à quarante et cinquante ans. Après cela, ils rentrent dans la vie commune, et n'habitent plus que la terre. On les voit passer comme des sépulcres vivans; mais pour Beethoven, ce n'est pas cela. On dirait que le génie de la musique, comme cette fatalité dont parle Bossuet, a soufflé sur sa tête, en lui criant: *Marche!* Mais l'homme n'a pas marché seul, isolé: l'art en masse a avancé avec lui. Dans ses ouvrages sont venues se grouper, se résumer toutes les traditions, toutes les poésies, toutes les inspirations, depuis les chants de la primitive Église jusqu'à Mozart, depuis Michel-Ange [Michelangelo] jusqu'à Rubens, depuis Homère [Homeros] jusqu'à Lamartine.

La révolution opérée par Beethoven dans la musique instrumentale, Rossini l'a faite dans la musique vocale dramatique. J'ai déjà fait entendre cependant que ce dernier n'a pas envisagé les progrès de l'art sous un point de vue aussi complet. Ceci se rap- // 21 // -porte [rapporte], non à l'accompagnement, qu'il a peut-être moins orné que chargé, mais au genre instrumental, qu'il a laissé en arrière; et ses ouvertures, du reste, riches de mélodies piquantes et originales, en sont la preuve. Après l'exposition, le *tutti*, la *cabaletta* et le *crescendo* obligé, une transition brusque ramène le premier motif. La *cabaletta* et le *crescendo*, au lieu de voltiger et de galoper à la dominante, rentrent à la tonique, et tout est fini. Soit précipitation, soit envie de narguer l'école, ce qui est plus probable, Rossini a toujours dédaigné les développemens. Cette logique de la musique, qui consiste à tirer d'un sujet tout ce qu'il renferme, toutes les idées incidentes, toutes les oppositions, tous les rapprochemens, à le présenter sous des formes inépuisables, comme dans un discours on déduit toutes les conséquences d'un principe, on en fait voir toutes les applications, cette logique est pour lui l'objet d'une médiocre préoccupation. Fort des grands résultats qu'il a obtenus dans les autres parties de son art, dans le chant, dans la manière de poser les voix et de rendre dramatiques les ornemens et jusqu'aux *fioritures* de la mode, de l'effet de ces belles et brillantes périodes réchauffées par un souffle puissant, de l'effet non moins décisif d'un rythme vainqueur, enfin, et à cause de tout cela, fort du poids de son

nom, il n'a vu dans le reste qu'une morgue pédantesque, et y a opposé un dédain satirique. Non-seulement il a foulé aux pieds les règles arbitraires des classiques, mais souvent il a remis en question les traditions reçues. Ce qui était rejeté comme le rebut de la doctrine, il l'a ramassé à plaisir dans la poussière de l'école, pour le rajeunir, le colorer malicieusement entre ses doigts brillans, en pitié de la science.

Cependant, Rossini a rendu d'éminens services à l'art. Le premier, il a proclamé en France le principe de liberté illimitée, comme un libéralisme généreux l'avait fait en politique, le romantisme en littérature et en poésie. A raison de son universalité, Rossini a prouvé que ce principe renfermait un germe fécond de vie et de développement. Il a porté à l'école un coup dont elle ne se relevera pas. Il a tué, en musique, cette centralisation de la doctrine, regrettée par quelques savans comme un privilège. Il a rendu à // 22 // cet art son moyen d'action le plus puissant, le rythme, que l'école avait étouffé sous les bandelettes de la science.

J'ai distingué trois époques dans la carrière de Beethoven. Je pourrais diviser en trois celle de Rossini: la première, qui commence à son premier opéra, *Cambiale di matrimonio*, 1810, et qui finit à *Il Filio [Figlio] per azzardo*, 1813; la seconde, qui commence à *Tancredi*, même année, et finit au *Comte Ory*, 1828; enfin la troisième, qui se compose de *Guillaume Tell*. J'avertis un peu tard peut-être que les observations que j'ai faites plus haut ne sauraient tomber sur ce dernier chef-d'œuvre. Tous ces moyens d'effets rajeunis par Rossini, et usés entre ses mains, ici il les a répudiés. Il a su faire une large part aux traditions de l'art, sans concession en faveur d'une école fautive et mesquine. On n'a pas assez calculé, selon moi, tout ce que suppose de puissance une semblable transformation du génie, dans un âge mûr, après trente-cinq opéras, et, pour ainsi dire, du sein d'un système arrêté et suivi jusque là avec persévérance. Il y a ici un tour de force dont lui seul a donné l'exemple.

Il était possible qu'un tel homme, venu dans un tel temps, doué d'une si riche imagination et de facultés si séduisantes, n'entraînât la génération d'artistes qu'il avait fascinée dans la sphère de son brillant génie. Et cependant si un homme devait être moins qu'un autre proposé à l'imitation, c'était assurément Rossini. Éblouis par la magie de son talent, les imitateurs se sont jetés à corps perdu dans son système. Ils ont appauvri l'art qu'il n'avait fait que simplifier, et ils ont formé une sorte d'école qui ne brille que d'un reflet de son nom. On peut, on doit profiter des améliorations introduites par le génie; mais on joue son individualité à vouloir prendre celle d'un autre. Grâce à leur talent, ils sont devenus de jolies miniatures d'une grande statue; mais qu'ils y prennent garde: un rien peut les faire grimacer, et voilà la caricature.

Je le répète: dans le genre vocal Rossini n'a pas de rivaux. Sous ce point de vue, l'Allemagne a un grand pas à faire. Autant que je puis lire dans les destinées futures de l'art, c'est de la réunion et, // 23 // pour ainsi dire, de la fusion du système vocal créé par Rossini et du système instrumental tel que Beethoven l'a conçu, que doit se former un grand système lyrique-dramatique. *Guillaume Tell* est la pierre d'attente. Mais il

est un autre élément qui doit entrer pour sa part dans cette régénération: c'est la poésie, cette antique sœur de la musique. Le système de prose cadencée de M. Castil-Blaze, tout ingénieux et tout vrai qu'il est relativement à notre époque, ne saurait être regardé comme définitif, parce qu'il n'est pas dans la nature des choses. Il ne faut point perdre de vue que nous sommes dans une ère de transition, que chaque élément a été détourné de son but principal, qui est l'harmonie de l'ensemble, à laquelle tout doit tendre, pour être précipité dans une voie toute individuelle. A mesure que les arts dévieront de la fausse direction que leur ont donnée les conventions humaines, se replaceront sur leurs bases naturelles, et convergeront vers un centre commun, les rapports qui doivent exister entre eux renaîtront d'eux-mêmes; et, sans rien perdre de leur essence, ils viendront concourir, chacun pour leur part, à cette majestueuse unité dans laquelle le beau et le vrai se confondent.

J'ai présenté l'école comme le plus grand obstacle aux progrès de l'art. J'ai besoin de m'expliquer à ce sujet pour prévenir toute interprétation qui serait loin de ma pensée. L'enseignement se compose de plusieurs branches qui toutes doivent être cultivées avec le même soin et dans la même proportion. Malheureusement, pendant long-temps en France les diverses parties de l'enseignement ont été sacrifiées à l'étude du contrepoint et de la composition, étude rigide et toute scolastique. Si, dans l'exécution instrumentale, nos jeunes artistes sont parvenus au plus haut point de perfection qu'il soit possible d'atteindre, c'est que cette partie a été confiée à des mains particulières. Il est facile d'entrevoir les résultats qu'a dû produire un tel système isolé et rétréci. On a fait d'habiles routiniers, on n'a pas fait d'artistes. Au lieu d'enseigner un art, on a appris un métier. Joignez à cela une sorte de méfiance que non // 24 // seulement l'école nourrit de ses propres sujets, mais que la nation a d'elle-même, et vous comprendrez pourquoi le découragement tue le peu d'enthousiasme qui reste. De pareilles mesures réagissent tôt ou tard contre leurs auteurs. MM. Lesueur, Berton, Boïeldieu, et surtout Méhul et M. Chérubini, voilà certainement des noms fort imposants. Il est heureux que l'admiration allemande venge ces deux derniers de l'oubli dans lequel leurs ouvrages sont tombés parmi nous. Du reste, il en devait être ainsi chez le peuple allemand, patient et studieux; pour ce qui est des Français, qu'ils ne les accusent pas d'ingratitude, la première faute est à eux.

Si de l'école je passe aux artistes, un certain nombre d'entre eux me paraissent peu propres à favoriser la régénération musicale. Je divise les artistes en trois classes.

Dans la première je range les *jeunes* artistes; et quand je les appelle ainsi, ce n'est pas que je les classe d'après la date de leur acte de naissance, mais parce qu'il s'opère en eux un développement constant correspondant aux développements successifs de l'art. Selon qu'ils auront du génie, du talent ou de la bonne volonté, ils devanceront ou hâteront ce mouvement. A ce rang je place M. Habeneck, qui n'est plus jeune. Il en est d'autres moins âgés que lui que je ne nomme pas, et que je dois écarter.

Dans la seconde, je range les *vieux* artistes, c'est-à-dire ceux qui s'imaginent que l'art a définitivement été fixé par tel ou tel homme ou qui, le mesurant d'après leurs propres facultés, sont fermement convaincus qu'il ne saurait aller au-delà du point où ils se sont arrêtés eux-mêmes; espèce de revenans d'une autre époque, qui sortent par momens de leur cabinet comme du passé, pour voir défiler le siècle devant eux, et se vengent de ne pas le comprendre en le prenant en profonde pitié. Plusieurs hommes jeunes par leur âge figurent dans cette seconde classe, par la raison contraire à celle que j'ai exposée plus haut.

Enfin, dans la troisième, viennent se ranger les artistes qui, au lieu d'aimer l'art pour l'art, ne l'aiment que pour eux-mêmes; qui se figurent en quelque sorte en être le centre, et que tout doit aboutir à leur *moi*. C'est un ridicule comme tant d'autres, sans // 25 // conséquence chez les gens qui n'y joignent aucun talent. Mais si, par malheur, il se fait une semblable alliance entre le génie et l'orgueil, le mal est grave: alors il se forme autour de l'idole un essaim d'adulateurs, cet essaim forme une secte, cette secte une école qui dévore l'art, et l'art meurt.

REVUE DE PARIS, 5 juin 1831, pp. 12–25.

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	5 JUIN 1831
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	27
Series:	1
Pagination:	12 à 25
Title of Article:	DU MOUVEMENT ET DE LA RÉSISTANCE EN MUSIQUE.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None