

Theoretiker von Zopf und Schwerdt. Mattheson und seine Zeit,
von W. H. Riehl, Stuttgart.

Etant dans le Hanovre il y a quelques années, j'en visitais les musées et les bibliothèques, à la recherche des moindres traces de cette étrange famille // 228 // des Koenigsmark, dont l'histoire, ou, si on l'aime mieux, le roman, me passionnait beaucoup à cette époque. Ce fut en paperassant dans les archives de la petite ville de Wolfenbüttel, et en quelque sorte à la cour du duc Antoine-Ulric de Brunswick, l'un des princes allemands du XVII^e siècle qui s'entendait le mieux à tourner un madrigal français, que je fis connaissance d'une grave et plaisante figure de diplomate et de musicien, — Mattheson. Si, au lieu de s'escrimer pendant quarante ans comme il l'a fait sur l'histoire et la théorie de la musique, l'auteur du *Parfait Maître de Chapelle* [*Der vollkommene Capellmeister*] eût écrit sur la poésie et les beaux-arts, il aurait peut-être sa place marquée entre Winckelmann et Lessing. Il a appliqué à la musique les grandes facultés de son esprit éminemment initiateur ; il a, par une admirable divination des besoins nouveaux, essayé de rattacher au mouvement général des idées un art jusque-là retenu dans les étroites bornes du métier. Et pourtant, si l'on excepte quelques rares savans, tout le monde l'ignore ; l'Allemagne, si verbeuse d'ordinaire à l'endroit de ses lettrés et de ses artistes, se tait obstinément sur celui-là. Je me trompe, il existe sur Mattheson (et c'est là tout) quelques pages excellentes de M. Riehl, l'homme le plus épris de curiosités musicales qui se rencontre en ce moment de l'autre côté du Rhin.

Cependant cette individualité si profondément oubliée de nos jours exerça une influence des plus vivaces et des plus remuantes sur son temps, lequel était celui des Haendel [Handel] et des Bach, celui d'où les Gluck et les Mozart allaient sortir. D'ailleurs il s'en fallait que Mattheson fût seul ; les agitateurs de cette espèce ne procèdent point isolément, ils viennent quand l'heure les commande et s'appellent légion. Le croirait-on ? A une époque où la production littéraire n'atteignait pas la dixième partie de ce qu'elle est à présent, il se publiait en fait de littérature musicale deux fois autant d'ouvrages que nous en voyons aujourd'hui. Dans cette fulminante polémique qui préparait les voies de l'avenir, Mattheson ne pouvait figurer qu'au premier rang. On le voit dirigeant les uns, combattant les autres, et montrant toujours par quelque endroit, dans ses plus brutales sorties, la puissance et l'élévation de sa nature. C'est ainsi que nous l'entendons, à une époque où les notions les plus frivoles avaient cours, en présence de l'école littéraire de Gottsched et du ridicule engouement où l'on vivait de notre poésie classique, prêcher l'étude de l'histoire nationale et le retour aux grandes origines de l'art. Ceux qui prétendent que la musique n'est qu'un simple amusement des sens, il les renvoie aux Grecs, à la plastique des anciens ; il intitule un de ses principaux ouvrages le *Patriote musical* [*Der musicalische Patriot*], et parle de la mission politique et religieuse de l'art en termes où l'homme d'état se trahit presque. N'en est-ce point assez pour inspirer le désir d'aborder de plus près cette physionomie et de voir en même temps se grouper autour d'elle diverses figures de l'époque ?

Dès le berceau, Mattheson fut un enfant prodige, autant vaut dire un enfant gâté ; à neuf ans, s'il faut en croire M. Riehl, il enseignait en public, et c'était à qui dans la ville prendrait des leçons du petit drôle. Ainsi, dès sa première jeunesse, se développe chez lui ce besoin de spéculer sur le paraître, cet amour de l'effet, qui caractérise : entre toutes la société de ce siècle, fâcheux travers dont il ne sut jamais trop se défaire, et qui du reste ne devait lui porter qu'un assez mince préjudice en des temps où l'on passait très volontiers condamnation sur la moralité d'un homme, pourvu que // 229 // cet homme eût bonne mine et grand air, qu'il eût la jambe leste, l'œil vif, la perruque bien poudrée, et qu'il sût galamment manier une épée. Le vice en

talons rouges, la corruption en habit brodé, beaucoup d'élégance, infiniment d'aplomb, de la bravoure et de l'esprit argent comptant ; de la dignité même parfois, voilà Mattheson. Chez lui, le grand seigneur et l'aventurier se coudoient ; il y a de l'homme de génie et de l'enfant perdu. Pour savant il l'était autant qu'on peut l'être et versé à fond dans le répertoire universel des connaissances humaines : un véritable cerveau encyclopédique, Léonard de Vinci [Leonardo da Vinci] doublé de Cagliostro. Virtuose, maître de chapelle, diplomate organiste, jurisconsulte, courtisan, il avait épuisé l'érudition, pratiqué tous les arts, exercé tous les métiers. Qui l'eût pris en défaut sur les langues modernes eût été bien habile, et quant à l'antiquité grecque et latine, il en possédait l'*alpha* et l'*oméga*. Parlerai-je de ses connaissances musicales lorsque chacun sait qu'il fut le théoricien le plus habile de son siècle ? Remarquez toutefois que je dis théoricien, et non point compositeur, car l'imagination était sa partie faible, et ses écrits sur la musique l'emportaient de beaucoup sur sa musique même, laquelle n'avait guère que des qualités médiocres, qu'encore on n'osait pas lui reprocher tout haut, car maître Mattheson n'entendait point raillerie sur l'article, et sa rapière aimait fort à reluire.

Après avoir commencé par l'étude de la musique, nous le voyons passer d'abord à la jurisprudence, et plus tard servir en qualité de page chez le comte de Güldenlow, vice-roi de Norvège, où il apprit les manières de la cour et la pratique des affaires, tour à tour compositeur, écrivain, secrétaire d'ambassade, et se mêlant avec un égal succès de beaux-arts, de littérature et de politique. Un trait pour caractériser l'espèce d'ubiquité musicale de ce singulier personnage et montrer ce qu'était l'art dramatique à cette époque : dans les opéras écrits par lui, — mais cela seulement aux beaux jours de sa jeunesse, car plus tard, étant devenu sourd, il dut abandonner complètement la pratique pour la théorie, — dans les opéras de sa composition, Mattheson s'attribuait d'ordinaire une des premières parties, qu'il exécutait en virtuose de renom. Or, quand il lui arrivait d'avoir fini son rôle avant la chute du rideau, il n'avait garde de se tenir pour satisfait, et cherchait à se rendre utile sous une autre forme. Ainsi dans sa *Cléopâtre* [Cleopatra], où il jouait Antoine [Marcus Antonius], on le voyait héroïquement se poignarder sur la scène, puis un moment après ressusciter au pupitre du chef d'orchestre et conduire l'opéra jusqu'à la dernière mesure. Tout ce qu'avait lu cet homme, tout ce qu'il avait amassé d'érudition classique épouvanterait un philosophe. D'ailleurs, s'il faut ne rien cacher, l'érudition était alors bien autrement que de nos jours en honneur dans la littérature musicale, et ses instincts naturels ne portaient nullement notre homme à mettre sa lumière sous le boisseau. C'était le temps des hautes investigations et des savantes hypothèses, le temps des philologues et des bonnets carrés. Athanasius Kircher tenait en émoi toutes les imaginations avec sa prétendue découverte de la musique des anciens Grecs, et dans un divertissement donné à la cour de Suède, le grave professeur Meibom [Meiboom], qui ne se contentait point de si peu, s'évertuait danser une gigue lydienne sur une ariette de ballet composée au siècle de Périclès.

Critique, polémiste, agitateur, polygraphe, Mattheson a produit, je ne dirai // 230 // pas des volumes, mais des montagnes d'esthétique, de gloses et de commentaires. Le grand but qu'il se proposait, c'était d'écrire autant d'ouvrages qu'il vivrait d'années : cette magnifique ambition fut encore dépassée, car n'ayant vécu que quatre-vingt-trois ans, il eut le bonheur inestimable de mettre au jour quatre-vingt-huit volumes, et quels volumes ! Remarquez que je n'entends parler ici que des travaux livrés à l'impression, et me tais sur les manuscrits, dont, s'il fallait en croire M. Riehl, la somme serait encore plus copieuse. Convenons qu'auprès de ce géant, les plus illustres d'aujourd'hui ne sont que de pauvres pygmées, car alors on n'avait pas encore inventé la race des collaborateurs, et tout ce que signait un écrivain était son œuvre. Les traductions lui servaient de délassement, et la locomotive, une fois lancée à toute vapeur, s'en allait à travers des espaces incalculables :

soixante-neuf feuilles d'impression en un mois, que vous semble du chiffre, surtout si vous considérez qu'il s'agissait d'un livre d'histoire, solide et compacte comme les in-octavos allemands de ce temps-là! Il va sans dire que tout ce qu'un pareil auteur pouvait produire n'était point absolument chef-d'œuvre, et qu'à l'or sorti de sa plume beaucoup de clinquant se devait mêler. Néanmoins cette verve continue, cette veine d'application intarissable, témoigne d'un certain degré de puissance, et même, en faisant la part du fatras, on ne peut s'empêcher, quand on parcourt ses principaux ouvrages, de remarquer çà et là divers passages empreints de cette profondeur d'idée et de cette coloration de style qui dénotent dans l'histoire et la critique des beaux-arts un génie vraiment original. C'est à Mattheson, on peut le dire, que l'esthétique allemande doit les procédés de discussion encore en faveur aujourd'hui. Avant lui, Printz et les littérateurs de la période précédente n'employaient que le latin, et ce fut l'auteur du *Parfait Maître de chapelle* [*Der vollkommene Capellmeister*] qui le premier remplaça le jargon pédantesque par la langue de tout le monde, un allemand corsé, nerveux, parfois même un peu brutal, mais qui dit ce qu'il veut dire et carrément. Cet exemple de Mattheson fut bientôt suivi par tous les écrivains de l'époque, et l'esthétique musicale se trouva de la sorte affranchie des entraves routinières du passé. Il y eut dans le mouvement dont Mattheson donna le signal, et qui du reste ne devait point, se borner à la musique, quelque chose de cet esprit de réforme et d'émancipation qui caractérise en littérature la fameuse période connue en Allemagne sous la dénomination de *Sturm und Drang Periode*. Cette réforme de la langue au point de vue technique, cet art merveilleux de *germaniser* l'expression et de remonter sans cesse au radical, ont même tellement frappé M. Riehl, qu'il n'hésite pas à prononcer le nom de Luther, nom bien grave en pareil chapitre, mais qui prouve du moins quel immense cas font certains bons esprits en Allemagne des services rendus par Mattheson à leur langue. Ainsi que nous l'observions, il faut s'attendre cependant à de terribles inégalités, et savoir séparer le bon grain de l'ivraie, car pas n'est besoin de remarquer que nous ne touchons point à Goethe. Aussi parfois, quels mélanges imprévus, quels singuliers contrastes! A côté d'un excellent morceau d'histoire, d'une suite de commentaires exposés du meilleur style, une phraséologie lourde et nauséabonde, tantôt se hérissant d'expressions pédantesques, tantôt se panachant de mots empruntés au vocabulaire des halles. Que dire en outre de ces préfaces, dont une, dédiée au landgrave Ernest-Louis de Hesse [Ernst-Ludwig], s'ouvre // 231 // par cet impayable, exorde : « Si Dieu n'était point Dieu, qui mieux que votre altesse sérénissime mériterait de l'être? »

La critique de Mattheson, aphoristique et tranchante, rappelle souvent Lessing, mais avec un ton beaucoup moins parlementaire, car c'était alors le beau temps des luttes homériques. Quand on avait épuisé la discussion, on en venait aux voies de fait, et les adversaires, las de s'apostropher, se jetaient leurs épais bouquins à la tête :

« Ma plume t'apprendra quel homme je puis être!

— Et la mienne saura te faire voir ton maître!

— Je te défie en vers, prose, grec et latin! »

C'était, au naturel, l'admirable scène des pédans de Molière, ou, si vous l'aimez mieux, ce duo grotesque des deux basses qu'on retrouve dans presque tous les vieux opéras bouffes. Un docteur de cette pléiade illustre, Sorge, passa sa vie à rédiger d'énormes volumes tout gonflés d'injures et de venin, et cela à propos de rondes et de croches, et comme il s'agissait de réfuter un de ses livres, maître Marpurg, son aristarque, n'imagina rien de mieux que de réimprimer l'ouvrage mot pour mot, en mettant sous chaque phrase une annotation destinée à la rendre ridicule. Quant à Mattheson, il ne se

contentait point de si peu, et lorsqu'il s'était assez escrimé de la plume, il remettait vaillamment à son épée le soin de vider ses querelles musicales et littéraires.

A la suite d'une de ces impitoyables polémiques, Haendel [Handel] et lui se rencontrèrent sur le pré. L'attaque fut chaude et vive, aussi la riposte. L'auteur du *Messie* [*Messiah*] avait, on le sait, la tête près du bonnet et ne souffrait point qu'on dédaignât sa musique. Le plus célèbre, le plus influent théoricien de l'époque aux prises avec son compositeur le plus illustre, l'affaire était de conséquence, et d'autant plus curieuse que les deux adversaires, par la masse de leur, corpulence, la rougeur et la boursoufflure du visage, la violence colérique du tempérament, se ressemblaient prodigieusement. L'un et l'autre firent en gentilshommes. L'assaut ayant duré vingt-cinq minutes, Haendel [Handel], qui jusque-là avait tenu ferme comme un roc, essaya de rompre ; ce que voyant Mattheson, il se fendit avec vigueur et l'allait transpercer d'outre en outre, quand son épée se heurta contre un obstacle métallique. A quoi tient la destinée des chefs-d'œuvre? Un simple bouton d'acier de moins à l'habit que Haendel [Handel] portait ce jour-là, et de combien d'oratorios et de cantates, de musique sacrée et profane la postérité n'eût-elle pas été privée!

Gardons-nous de croire cependant que Mattheson ne procédât jamais qu'au nom de son amour-propre ou de ses haines. De plus nobles mobiles le dirigeaient, et lui-même nous avoue que sa polémique littéraire n'était en résumé autre chose que le « commandement du devoir et de la conscience, » que le vrai réformateur ne manque jamais d'observer rigoureusement. Rien n'est plus beau que ces emportemens superbes d'un grand esprit qui s'autoriserait au besoin, contre les profanateurs de l'arche sainte, de l'exemple du divin maître chassant du temple les usuriers et les marchands. D'ailleurs ces violences et ces paroxysmes n'étonnaient personne en un temps où c'était la coutume de traiter les questions musicales et littéraires avec cette fougue ardente et passionnée qui devait signaler plus tard les débats politiques. Et nous-mêmes, serions-nous donc en droit de nous récrier, nous tous qui jadis // 232 // avons pris part aux luttes si tapageuses du romantisme? Seulement, il faut bien le dire à notre éloge, jamais sur ce champ de bataille la frénésie n'alla aussi loin. Ces terribles assauts entre musiciens ont un caractère particulier et le naturel s'y montre dans toute sa rudesse inculte, dans tout le fruste éclat d'une énergie que nulle éducation n'a policée. Veut-on avoir un simple échantillon des aménités de cette polémique, qu'on lise les lignes suivantes inscrites en tête d'un libelle rédigé contre Mattheson et portant le millésime de l'année 1728: « Une paire de soufflets musicaux et patriotiques au sieur Mattheson, le moins musicien des patriotes et le moins patriote des musiciens, lequel ne fait que multiplier dans chacun de ses ouvrages les preuves de son infamie et de son cynisme ; une paire de soufflets qui, vigoureusement appliquée sur les deux joues par les honorables virtuoses Musander et Harmonio, serviront, il faut l'espérer, à lui éclaircir l'ouïe et l'intellect. »

Si grotesques aujourd'hui que nous semblent ces passes-d'armes entre vieux pédans barbouillés de doubles-croches, cet état de constante polémique n'en témoigne pas moins d'un zèle ardent et sincère pour la science et pour l'art. Rions de ces perruques magistrales, mais n'en rions pas trop, car c'est d'elles que procède l'esthétique moderne. Bien avant Lessing et son *Laocoon* [*Laocoön*], bien avant que dans les autres arts une voix se fût élevée pour clore l'ère du *rococo*, Mattheson posait en musique les vrais principes du beau dans la forme et dans l'expression. Il faut le voir, ce cuistre sublime, pourfendre les hérésies de son temps et s'armer en guerre contre ces praticiens ridicules qui s'acharnent à vouloir soumettre la musique aux traditions de la poésie et de la peinture! Celui-ci, voulant *peindre* la folie du roi Saül, n'imagine rien de mieux que d'attacher à la queue les unes des autres les harmonies, les plus discordantes ; celui-là s'amuse à traduire en agréables symphonies *les Métamorphoses*

d'Ovide! rêves d'harmonie imitative dont le bon sens de Frédéric II faisait justice (1), marottes éternellement baffouées et toujours reprises. Nous-mêmes, à l'heure où je parle, où en sommes-nous avec ces *romances sans paroles* et ce galimatias ridicule mi-partie musique et dialogue que tant de bonnes gens appellent encore en Allemagne *l'opéra de l'avenir!* Quel Mattheson nouveau se lèvera pour venir en aide au bon sens outragé? quel réformateur virulent déblaira le sanctuaire obstrué, et du bout de ce fouet dont il aura dispersé les charlatans, tracera d'une main ferme la ligne de démarcation qui doit exister entre les arts?

C'est un curieux spectacle que la peine que se donnent ces preux de la littérature musicale pour étendre au-delà du possible les limites de leur science et de leur art. Ainsi Mattheson veut absolument nous démontrer les rapports qui existent entre l'harmonie musicale et l'harmonie des sphères; il n'hésite pas à rédiger à ce point de vue, de volumineux traités de métaphysique et d'histoire naturelle où se trouve exposé l'emploi que la médecine doit faire de la musique comme agent thérapeutique. A l'en croire, rien ne vaut une bonne audition musicale pour aider à la transpiration, il suffit d'un simple rondo agréablement exécuté pour rendre inoffensive la piqûre de la // 233 // tarentule, et l'histoire du castrat Farinelli, dont la voix charmait les sombres ennuis du roi d'Espagne, lui sert à classer l'art des sons dans la psychiatrie. C'est avec la même gravité naïve qu'un autre écrivain illustre de la pléiade, Marpurg, divise son histoire de la musique en diverses périodes: la première qui s'étend depuis Adam et Eve jusqu'au déluge, la seconde qui va du déluge à l'expédition des Argonautes, et enfin la troisième qui comprend le siècle de Pythagore, où il s'arrête. Et pourtant, qui le dirait? en dépit de ce fatras ridicule, l'ouvrage est empreint par moment d'un tel caractère de sincérité, il apporte à l'étude de l'antiquité tant et de si précieux renseignements, que les plus érudits en tiennent compte, et que c'est encore là qu'il faut aller chercher la source du peu que nous savons sur la musique des anciens Grecs.

Soyons justes néanmoins, et convenons que ces hommes, qu'il est si facile de tourner en ridicule pour avoir voulu étendre hors de propos le domaine d'une science dans laquelle tout était à créer, promènèrent le regard divinateur du vrai génie au-delà de l'étroit horizon des théories de leur époque, et se sont trouvés définitivement avoir émis des vues qui, cinquante ans plus tard, passaient pour des découvertes de l'esprit moderne. Lorsque Goethe et Novalis (1) établissaient entre la musique et l'architecture cet admirable parallèle proverbial en Allemagne, et que depuis l'ouvrage de M^{me} de Staël tout le monde connaît en France; ces deux grandes intelligences en lesquelles, à de si divers degrés, s'incarne l'esprit des temps nouveaux, ne faisaient en quelque sorte que formuler un pressentiment de Mattheson. Lui aussi définit la pantomime « une musique muette dépourvue de formes mélodiques et harmoniques, une espèce de silhouette purement rythmique d'un morceau. » Et quand ce même Mattheson imaginait pour la musique cette devise prophétique: *discordia concors*, se doutait-il qu'il résumait en deux mots le grand art des Weber, des Cherubini et des Beethoven? Tels sont les éclairs précurseurs de la science moderne qui nous frappent à chaque pas dans le chaos de ces épais volumes conçus et rédigés en des jours où l'esthétique, il faut l'avouer, ne brillait pas d'un bien merveilleux lustre.

(1) [p. 232] Frédéric II. *Œuvres posthumes*, t. XI, p. 19. Voir la lettre à d'Alembert: « Je ne suis qu'un dilettante, et je ne décide point sur des matières qu'à peine il m'est permis d'effleurer; mais vous avez voulu que je vous dise ce que je pense, le voilà. »

(1) [p. 233] « L'architecture est une musique solidifiée, la musique une architecture flottante. » On prête aussi cet aphorisme à Schlegel; ce qu'il y a de certain, c'est qu'il appartient à Mattheson, et que Goethe, Novalis et Schlegel n'en ont donné que des variantes.

On a beaucoup reproché à ces agitateurs littéraires et musicaux de la première moitié du XVIII^e siècle d'avoir délibérément répudié la tradition de l'art du moyen âge et de s'être livrés à la guerre la plus impitoyable tant contre les anciens chorals que contre toute espèce de compositions classiques dues au style religieux des XVI^e et XVII^e siècles. Rien de plus juste au fond que ce reproche, qui du reste les atteint sans les entamer, car, en le abritant, ils n'en étaient que mieux dans l'esprit de leur époque. S'ils eussent fait autrement, s'ils n'eussent pas, pour une centaine d'années au moins, déblayé le terrain obstrué par tous ces bons vieux maîtres de la tablature liturgique, et préparé ainsi la voie à la musique moderne, à la *musique galante*, comme on dit en Allemagne, jamais nous n'aurions eu cette immortelle renaissance inaugurée par Haydn, et dont Mozart fut le Raphaël. Ce retour aux graves études du passé, cette restauration du style pur et canonique qui aujourd'hui, au lendemain d'une grande période parcourue, nous // 234 // apparaît comme le signe manifeste d'une salutaire réforme, n'eût jamais été, en ces heures de tendance et d'aspiration vers l'avenir, qu'une de ces fâcheuses manœuvres dont les cerveaux routiniers se servent d'ordinaire pour enrayer la marche du temps. Pendant que ceux-ci étendaient jusqu'aux astres le domaine de la musique, ceux-là au contraire s'évertuaient à le restreindre outre mesure. Ainsi Mitzler en voulait faire purement et simplement une science exacte comme les mathématiques ; d'art il n'en était plus question, tout au plus s'agissait-il d'une nouvelle branche de la philosophie. C'est aussi ce mouvement d'idées qui poussa vers la discussion esthétique des mathématiciens de profession tels que Euler et Bernoulli par exemple, lesquels, ayant par circonstance appliqué à la musique leurs hautes facultés d'investigation, ont droit de figurer dans cet illustre groupe des fondateurs de la littérature musicale. Du reste, c'est un des signes du temps que ce zèle vigoureux pour l'histoire et la théorie d'un art qui, comme l'a si bien dit ici même M. Charles de Rémusat, devait être l'art moderne par excellence. A tout le monde la matière paraît neuve, et neuve elle est en effet, car c'est un art nouveau qu'un vieil art qui se régénère. Aussi avec quelle fougue ne s'empressent-ils pas les uns et les autres à coopérer à l'œuvre qui s'élabore ! Comme ils sont tous liés, mathématiciens et philosophes, littérateurs et gens du métier, disputant, glosant, argumentant à l'envi, en attendant que Haydn, Mozart et Beethoven viennent accomplir la transformation préparée !

Et notons que ce n'est point seulement en Allemagne que cette littérature musicale prend carrière de la sorte, mais aussi et à la même heure chez toutes les nations ayant qualité pour intervenir dans les questions d'art. Chose plus curieuse, on collabore à distance, on se tend la main par-dessus les Alpes ; le plus subtil, le plus profond entre les antiquaires italiens, le père Martini, s'associe au prince-abbé Gerbert, la lumière des docteurs du pays rhénan. C'est à Bologne que ces deux fortes têtes se rencontrèrent et s'entendirent pour composer, d'après les sources antiques et modernes, la première histoire, universelle de la musique dont on se fût jamais avisé jusque-là. Dans la répartition mutuelle de l'immense tâche, Martini s'attribua l'introduction générale, laissant à l'illustre abbé de la Forêt-Noire les recherches sur la musique religieuse, sa spécialité naturelle. En peu de temps, tous deux eurent amoncelé de vrais trésors qu'ils échangeaient et se passaient de l'un à l'autre avec cette bonne grâce et ce zèle exempt d'envie des grandes intelligences travaillant en commun. Gerbert, mettant à profit les privilèges de son rang, visita les différens cloîtres de l'Allemagne, fouilla toutes les bibliothèques, compulsa un à un tous les manuscrits ayant trait à la musique, et finit par rassembler dans sa retraite de la Forêt-Noire une des plus précieuses et des plus rares collections de documens qu'on ait vues. Tout cela malheureusement devait être perdu pour la postérité. À peine le docte religieux avait-il commencé le classement de ses innombrables richesses, qu'un incendie, éclatant tout à coup, vint en quelques heures anéantir, avec le monastère qui le contenait, le fruit de tant de laborieuse et sublime patience. Il semblait que la destinée, qui se joue si volontiers des efforts de l'homme, n'eût permis à ce digne abbé de réunir tant de matériaux que pour les détruire plus à

son aise en une seule fois. A quoi bon en effet toutes ces paperasses pour s'en aller reconstruire, à travers la nuit des temps, les // 235 // origines douteuses d'un art dont, à proprement parler, la véritable et sérieuse histoire allait seulement commencer? La perte à ce point de vue ne serait pas trop regrettable, d'autant plus que le monument *ære perennius* que l'illustre prince-abbé et l'imperturbable professeur de Bologne avaient alors à cœur d'élever en commun n'en vit pas moins le jour. Les hommes de cette trempe ne se détournent jamais de leur voie, et les épreuves, de ce genre ne font que les raffermir dans leur dessein.

Quel investigateur passionné, quel infatigable antiquaire, était en musique ce Gerbert, on ne l'imagine pas. J'en dirai autant de son collaborateur de Bologne dont l'influence fut d'ailleurs sans bornes sur son époque. Jamais enseignement ne jouit d'un pareil crédit. Avoir été l'élève du père Martini passait dans le monde, musical pour le plus beau titre de gloire, un simple mot approbatif émané de sa bouche d'oracle valait mieux pour l'avenir d'un artiste que tous les diplômes académiques. Comme on voyait aux jours d'Abailard [Abailard] s'acheminer vers Paris des multitudes de jeunes gens altérés de la parole du maître, ainsi des bandes de disciples fervens affluèrent dans Bologne, et telle était l'immense autorité du père Martini, telle était la considération universelle dont il marchait environné, qu'on a quelque peine à se figurer que semblable chose ait pu avoir lieu en plein XVIII^e siècle, et qu'on se croirait presque transporté au sein de quelqu'une de ces périodes naïves du passé qui, grâce à l'absence de cet esprit de scepticisme et de fronde, de ces raffinemens de critique et de sagacité, permettaient à un homme de se développer tout entier sans encombre et de valoir librement ce qu'il vaut.

Maintenant, si du spectacle auquel nous venons d'assister nous reportons nos regards sur ce qui nous entoure, quelle différence entre ces hautains et vigoureux polémistes du bon vieux temps, ces paladins de la double-croche, à la perruque ébouriffée, à l'épée toujours bien affilée, et l'honnête monde d'à présent, si tranquille et si casanier! Des savans illustres, la musique en possède encore, et rien n'indique, Dieu merci, que la race en doive disparaître. En France, en Allemagne, en Italie, il en est bien de huit à dix que l'on pourrait nommer ; mais, je le demande, qui s'occupe de leurs recherches? En dehors d'un petit cercle d'initiés, quelle influence exercent leurs travaux et leurs doctrines? Où sont-ils, les grands agitateurs de l'opinion publique? J'avoue qu'en France je n'en vois guère, et que de l'autre côté du Rhin mes yeux ont beau chercher, ils ne découvrent rien. Peut-être me citera-t-on M. Richard Wagner, ce doctrinaire, hélas! trop fameux, du radicalisme musical! Sans aucun doute M. Richard Wagner voudrait jouer un rôle ; malheureusement le public s'entête à ne se point vouloir prêter à cette fantaisie ; pour se battre, il faut être deux, et jusqu'ici la mauvaise étoile de M. Wagner semble vouloir que les adversaires lui manquent. Aussi n'est-ce point un spectacle médiocrement bouffon que de voir ce duel à outrance, cette lutte d'extermination, où M. Wagner s'obstine avec des adversaires qui lui jouent le malin tour de ne point apparaître. Il défie le monde entier, et l'indifférence publique seule lui répond. Parlez-moi de Mattheson et des polémistes de son époque. Ceux-là du moins combattaient au milieu du vacarme, les applaudissemens ni les huées ne leur faisaient défaut, et s'ils pouvaient avoir à craindre quelque chose, ce n'était certes pas l'indifférence de la galerie. Ajoutons à l'honneur de ces guerroyeurs imperturbables, qu'ils combattaient // 236 // pour des principes généraux, et non pour de misérables questions d'amour-propre et d'intérêt personnel. Pleins de foi dans l'avenir d'un art dont ils fixaient la théorie, ce qu'ils voulaient les uns et les autres, c'était la musique, et non pas *leur* musique. Ils avaient le verbe grossier et trivial, ils étaient *forts en gueule* : qu'importe, si leur langage remuait la foule, si ce style bizarre et imagé popularisait la science moderne? Aujourd'hui cuistres pédantesques, demain musicastres frivoles, leur autorité ne laissait pas un instant de s'exercer partout, et les gens du métier, non moins que les gens du monde, reconnaissaient leur compétence. Bien plus, quelques-unes de ces œuvres que tant d'alliage critique et

polémique semblait devoir entraîner ont été maintenues à flot par la justesse de raisonnement et l'esprit de clairvoyance qui les anime. Il en a été ainsi du *Parfait maître de Chapelle* [*Der vollkommene Capellmeister*] de Mattheson, resté en Allemagne un admirable, monument d'esthétique musicale, où la philosophie la plus avancée aurait peine à trouver à reprendre. D'une part, on jetait à bas le moyen âge, — transports furieux d'iconoclastes en perruque, qui seraient grotesques sans ce pressentiment sublime de l'art nouveau qui les agite à leur insu ; — de l'autre, on se martelait le bon sens pour trouver le secret de la musique antique, insoluble énigme qui, pendant toute la durée du XVIII^e siècle, tint les plus fortes têtes en échec, et dont la découverte reste un mystère comme la pierre philosophale, avec cette différence toutefois que dans la fabrication de l'or la théorie aussi bien que la pratique devaient nous demeurer interdites, tandis que pour la musique grecque le désappointement ne devait du moins pas être si universel. J'ignore en effet si jamais les savans parviendront à nous démontrer d'après quelles règles les Grecs composaient leur musique ; mais ce qui à mes yeux ne souffre point de doute, c'est qu'un homme, un génie s'est rencontré qui a donné à la musique moderne la majesté de l'art antique, et que cet homme s'appelait Gluck. Ce qui nous frappe en effet dans Gluck, et ce que nous ne pouvons omettre d'indiquer à propos du mouvement d'études musicales où figure Mattheson et d'où ce grand maître est sorti, — c'est la filiation nette et directe par laquelle il se rattache aux Grecs de la plus pure époque. Son art, comme celui des anciens, procède uniquement de la manifestation de l'idée, il l'expose, il s'y attache, il la suit dans ses évolutions naturelles, toujours clair, élevé, conséquent. A-t-il à peindre un doux sentiment, tout est douceur dans les instrumens qu'il emploie, tout est analogie et symbole dans les voix de son orchestre. Là où le sujet n'offre point de contrastes, la musique n'en admet point, et vous pouvez vous laisser aller à l'émotion du tableau qu'il évoque, certain qu'une nuance intempestive n'en viendra pas tout à coup altérer l'harmonie. Au point de vue de cet inaltérable culte de la forme classique, de cette plasticité qui jamais ne se dément, Gluck est en musique un véritable statuaire du temps de Périclès. Les grands principes de ce vigoureux génie vous frappent bien plus encore lorsque vous comparez les partitions de Gluck avec les opéras des autres maîtres, de nos contemporains surtout, où si souvent le plus incroyable désaccord règne entre l'idée dramatique et les instrumens appelés à l'exprimer, à ce point que vous entendez tous les jours les cuivres prendre la parole dans une scène qui semblait ne vouloir éveiller que des sentimens de la nature la plus douce. Est-ce à dire que Gluck renonce au contraste, // 237 // et se prive par là, d'un des grands moyens d'effets qui existent au théâtre? Non certes ; seulement il ne l'emploie qu'au moment où la situation le commande. Le contraste est une curiosité du cerveau humain, un besoin du génie épris de changement et d'antithèses : aussi la plupart du temps ne lui voit-on d'autre raison d'être que cette curiosité et ce besoin ; mais alors il faut bien reconnaître qu'il ne produit sur nous qu'un effet secondaire et ne nous cause que ce plaisir qui naît du changement. Autre chose est quand le sujet l'indique et le réclame, quand le sentiment dramatique lui demande une ex-pression plus vraie et plus puissante. Dans sa manière de faire usage du contraste et de l'opposition, Gluck a toujours en vue d'obéir aux lois d'une rigoureuse esthétique. Chez lui, le *forte* et le *piano*, comme aussi les nombreuses nuances qui vont de l'un à l'autre, ne cessent pas un instant d'être en fidèle concordance avec les gradations de sentiment, avec l'accent plus ou moins énergique, plus ou moins doux et pathétique de la déclamation. Il faut ici que tout *forte* signifie un sentiment qui s'accroît davantage, tout *piano* une situation qui cherche à se détendre, qu'un *rinforzando* soit l'avant-coureur d'une émotion soudaine et véhémente. Vous auriez grand'peine à trouver de ces oppositions à effet, contre-sens techniques dont la musique de nos jours foisonne à tel point que les oreilles n'y prennent en quelque sorte plus garde : la note lugubre en pleine joie, le motif guilleret au sein de l'épouvante et du désespoir, et mille autres ornemens qui finissent par faire perdre à l'art contemporain toute destination sérieuse. Quand le ciel de Gluck est calme, aucun nuage, si imperceptible qu'il puisse être, n'en trouble la

lumineuse transparence ; quand il est sombre et morne, aucun rayon n'y perce à travers la nuit profonde. Si vous aimez les contrastes et les péripéties, attendez un de ces momens où l'âme, en proie à la tourmente des passions, flotte pareille au vaisseau battu par la tempête ; alors, croyez-le bien, les antithèses ne vous manqueront pas, vous verrez la paix et la fureur alterner sans transition, les rythmes violens jaillir des rythmes calmes, et les plus noires ténèbres succéder sans crépuscule au jour le plus radieux. Dans *Alceste*, où les situations et les sentimens ne varient guère, je dirai même que ce système, auquel Gluck demeure inflexiblement attaché, engendre par moment une certaine, monotonie, tandis que dans *Armide* au contraire et dans les deux *Iphigénie*, ouvrages où l'action abonde en traits hardis, en fortes émotions, cette manière de n'employer jamais le contraste par des raisons purement techniques, mais comme un moyen de mieux rendre l'expression et la vérité, produit des effets qu'il faut compter au nombre des plus sublimes conceptions de l'art musical.

A ce point de vue, et si extravagante que cette opinion dût sembler aux honnêtes gens qui de nos jours estiment que Gluck a besoin d'être *renforcé*, je n'hésiterais pas à soutenir que l'auteur d'*Alceste* et *Iphigénie* est le plus grand artiste en fait d'instrumentation qui ait jamais existé. Personne avant lui ne s'était douté du parti qu'on pouvait tirer de l'orchestre, et depuis aucun ne l'a surpassé dans le but qu'il se proposait. Que les modernes aient découvert des ressources instrumentales, des variétés de formules, des effets de sonorité qu'il ignore, c'est là un fait hors de discussion ; ce que je prétends avancer et soutenir, c'est que dans la connaissance approfondie des instrumens en tant que moyens d'expression des caractères, des mouvemens // 238 // du cœur et des passions, dans l'intelligente et souveraine distribution des forces sonores et des analogies qu'elles peuvent avoir avec les phénomènes psychologiques, bien peu, même parmi les plus illustres, lui doivent être comparés. Qu'était-ce, avant Gluck, que l'instrumentation ? Quelque chose d'aride et de conventionnel, beaucoup moins un art qu'un métier dont on apprenait professionnellement les règles immuables : *Oboi coi flauti, clarinetti coi oboi*, etc. Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber] persifle très spirituellement, dans un de ses écrits cet apprentissage routinier qu'on se transmettait de maître à élève avec l'imperturbable aplomb des statuaires de la vieille Égypte hiératique. Gluck fut le premier à changer tout cela, le premier qui fit de l'orchestre un réflecteur sonore des sensations de l'âme, et qui, après avoir assigné à chaque instrument une voix propre et spéciale, s'imposa la loi de ne l'employer jamais que dans la mesure du caractère qu'il lui avait reconnu, de sorte qu'à dater de cette heure l'orchestre eut des échos pour toutes les joies, pour toutes les plaintes, pour toutes les fureurs de l'homme et des dieux.

Ces voix, de quelque façon d'ailleurs qu'il les assemble et qu'il les mêle, resteront dans l'avenir incessamment fidèles à leur destination native, et vous pouvez compter que le trombone, instrument des passions déchaînées, organe des esprits de haine et de rage, n'assourdira point vos oreilles, au milieu d'une scène de tendresse et d'amour. Il en sera de même des clairons, des hautbois, de tous ces instrumens, éclatans ou sinistres (1), hier encore morceaux de bois et de métal inertes, et que son

(1) Un artiste de grand mérite et qu'on aura toujours raison de consulter quand il s'agit de Gluck, M. Delsarte, nous faisait remarquer dernièrement le singulier rôle attribué au hautbois dans cette classification des instrumens. Qui le croirait ? Le hautbois, cet inoffensif et pastoral accompagnateur des gaietés champêtres, devient chez Gluck l'instrument funèbre par excellence, et dans la sublime scène du second acte d'*Orphée* s'est lui dont la voix nazillarde et vipérine répond seule aux esprits infernaux, alors que les trombones semblent affecter de se taire. Au premier abord, l'idée paraît singulière, et l'on en veut presque à Gluck de rejeter ainsi parmi les méchans cet humble roseau, accoutumé aux amoureuses plaintes. Cependant, dès qu'on s'attache à le suivre dans ce chœur d'*Orphée*, on est frappé de cet accent morne et sinistre que personne n'avait soupçonné dans l'innocent pipeau dont Gluck, en dépitées usages consacrés, fera systématiquement l'organe de la fatalité. C'est ainsi que toujours, rompant

souffle créateur convoque désormais à la vie de l'intelligence. Quels soins minutieux ne faut-il pas qu'il eût portés dans cette étude particulière des instrumens pour s'être ainsi rendu compte non-seulement du caractère général de chacun, mais des mille et une nuances dont il est susceptible dans ses modifications les plus secrètes! Il sait ce que tel ou tel instrument vaut dans ses moindres détails, ce qu'il peut dans le haut, dans le bas, dans les régions intermédiaires, dans les *forte* et les *piano*, dans les sons brefs et prolongés, ce qu'il peut comme *solo* et comme auxiliaire, ce qu'il perd et gagne, quelles modifications il subit selon la nature et le nombre des autres instrumens qu'on lui adjoint ; mais ce que cette connaissance incomparable lui a surtout appris, ce qu'il ne se lasse pas de démontrer par son exemple, c'est que les instrumens ne produisent d'effet solide et pénétrant que lorsqu'on, sait en économiser l'emploi, et que le luxe et la pro- // 239 // -digalité des moyens rendent au contraire impossible toute action caractéristique : précepte de vérité dont nos grands maîtres modernes ont, hélas! médiocrement tenu compte, ainsi qu'il est aisé de s'en convaincre en écoutant leurs opéras. Gluck a montré, au drame lyrique la voie qu'il devait suivre course rapprocher de la nature et de la vérité. Je n'ai point à parler ici du degré d'influence qu'il a exercée sur les plus grands maîtres ; je n'ai point à démontrer par quels liens les Mozart, les Beethoven, les Weber, les Cherubini, les Méhul et les Spontini se rattachent à cette haute tradition, ce qu'ils en ont pris et ce qu'ils en ont laissé ; ce que j'ai voulu seulement indiquer en passant, c'est le caractère antique de Gluck, la grandeur et la simplicité de son art, et sur ce point je ne pense pas que la contradiction soit à redouter. Tous ceux en effet qui auront jamais entendu *Orphée* [*Orphée et Eurydice*], *Alceste*, *Iphigénie en Tauride* avec les ravissements que ces sublimes inspirations commandent, tous ceux qui se souviendront de cet unisson âpre et forcené, coupé de si brutales dissonances, par lequel les esprits infernaux accueillent l'époux d'Eurydice, dont ils étouffent sous un aboiement féroce la voix plaintive et suppliante, tous ceux qui auront présentés à la mémoire les diverses péripéties de cette émouvante scène où la puissance de l'harmonie apaise et dompte les monstres qui reculent à regret et comme fascinés, tous ceux qui auront assisté au spectacle du désespoir d'Oreste, qui auront prêté leur oreille et leur âme à l'auguste affliction d'Iphigénie, — tous ceux-là reconnaîtront que pour composer une telle musique il fallait un cerveau sur lequel eût passé le souffle de l'antiquité.

Dans ce monde des lettres et des arts, tout n'est qu'action et réaction. Les savans du XVIII^e siècle avaient systématiquement, en haine du moyen âge, tourné leurs études du côté de l'antiquité grecque ; les savans de nos jours n'ont de goût et de feu que pour les origines de la musique sacrée, et semblent ne s'être imposé cette pénitence que pour nous faire expier le rêve olympien de leurs fougueux prédécesseurs. Malheureusement ce sont là des travaux isolés dont se soucie à peine la classe de lecteurs à laquelle ils sont spécialement adressés. Ce n'est point la science qui manque au siècle, c'est, hélas! bien plutôt le siècle qui manque à la science. Pour m'en tenir à cette simple question de l'érudition musicale, je vois, en Allemagne comme en France, divers groupes possédés du meilleur esprit, et qu'échauffe un saint zèle investigateur. Ceux-ci, préoccupés d'un certain idéal historique, voudraient dégager la musique du bloc de marbre qui la retient, et faire pour elle ce que tant d'écrivains célèbres ont fait pour la poésie et la peinture. Ceux-là, plus naïvement absorbés dans le culte et la contemplation du passé, voudraient pouvoir doter l'art des sons de quelques-unes des réformes qu'ont values à la peinture l'étude des temps pré-raphaélésques, à l'architecture la revivification du style roman et germanique, à la poésie la mise en lumière des romans de chevalerie et des chansons populaires du moyen âge. Je le répète, de tous ces travaux péniblement conduits, la vie est

avec la donnée ordinaire, il réservera les trombones et les trompettes pour nous peindre les splendeurs et les jouissances des champs élyséens.

désormais absente, et ces efforts si consciencieux restent sans influence sur personne, les simples lettrés s'en éloignant comme d'une affaire en dehors de leur compétence, et les musiciens se tenant d'avance pour informés, attendu qu'un musicien a pour besogne d'écrire beaucoup d'opéras, et que l'étude de l'histoire de son art est une distraction dont il doit savoir se pri- // 240 // -ver. « Je peins les belles femmes tout simplement parce qu'elles sont belles, » disait un Vénitien de la vieille roche ; il se peut qu'en peinture cette philosophie soit la bonne. Tout ce que je sais, c'est qu'en musique ce n'était point celle de Gluck, ni de Mozart non plus, ni de Beethoven. Aussi cette indifférence où l'on vit aujourd'hui en matière d'érudition musicale m'afflige et m'épouvante. Mendelssohn, cet esprit doux et fort, honnête et puissant à la fois, dont la France n'a pas encore mesuré toute l'élévation, Mendelssohn ne s'y est pas trompé, et quiconque saura lire dans son œuvre y verra l'influence des conquêtes de l'érudition moderne. Aujourd'hui les musiciens de profession ont bien d'autres choses en tête : il leur faut satisfaire à d'incessantes commandes, flatter le mauvais goût de la cantatrice régnante, être les complaisais du public et des directeurs de spectacles. Parlez-leur de travaux, de découvertes intéressant l'histoire de l'art qui les occupe, ils les ignorent ; insistez, ils les liront peut-être, mais sans conscience, sans profit, et pour revenir imperturbablement au train-train routinier, à ce rococo d'hier et d'avant-hier, plus vermoulu que toutes les vieilleries du temps passé. D'ailleurs, pour ces esprits mondains, uniquement absorbés dans les combinaisons les plus frivoles, un savant n'est jamais qu'un *dilettante*, un homme à côté de la question et qui trouve son plaisir à fouiller, des textes oiseux, car l'important est de faire beaucoup d'opéras, et non point de connaître l'histoire de la musique, de savoir d'où l'on vient, où l'on va, et de quel mouvement d'idées procède tel ou tel système.

Quelle différence entre le calme, la solitude, le délaissement auxquels nous assistons de nos jours, et l'agitation que menaient autour d'eux ces reîtres littéraires du XVIII^e siècle, ces incorrigibles batailleurs toujours prêts à mettre flamberge au vent pour une discussion de doubles croches ! Ceux-là savaient du moins faire respecter leurs théories, et n'y allaient pas de main morte. Ils étaient factieux, pédantesques, bretteurs, ils avaient la perruque près du tricorne ; mais en dépit de ces mines grotesques et peut-être à cause de tout cet appareil, ils passionnaient la foule à des questions auxquelles de nos jours restent insensibles les gens les plus faits pour s'y intéresser. Aussi nous a-t-il paru curieux de les montrer dans le mouvement, l'effervescence et le vacarme de l'action, se démenant la perruque en têt et l'épée au côté, et, tantôt de la plume, tantôt de leurs discours forains, aidant à la vigoureuse impulsion d'une époque où Gluck, Haydn et Mozart allaient naître. Rions de ces propagandistes boursoufflés, de ces zélateurs matamores, dont l'immense savoir égalait l'impertinence ; mais n'en rions pas trop, car si l'épaisse et crasse suffisance, si le charlatanisme survivent encore, nous avons malheureusement vu disparaître l'esprit militant d'érudition et de prosélytisme, et l'absence de ce puissant auxiliaire pourra bien être cause que l'histoire un jour reprochera aux musiciens de notre âge d'avoir sottement laissé à l'écart tant de matériaux dont la poésie et les arts du dessin ont su précieusement profiter pour retremper leur forme et se régénérer.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : 1^{er} MAI 1857

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME IX – NEUVIÈME VOLUME

Year : XXVII^e ANNÉE

Series : SECONDE PÉRIODE

Issue : Livraison du 1^{er} Mai 1857 (MAI-JUIN 1857)

Pagination : 227 à 240

Title of Article : ESSAIS ET NOTICES

Subtitle of Article : MATTHESON ET SON TEMPS

Signature : H. BLAZE DE BURY

Pseudonym : HENRI BLAZE DE BURY

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None