

Je suis bien aise d'avoir à parler ici de M. Castil-Blaze à cette même place où il fonda, il y a trente-sept ans (c'était en 1820), la critique musicale en France. Castil-Blaze est un de ces hommes dont je ne peux parler qu'avec une affectueuse familiarité. Il est vrai qu'il fut mon maître; mais, qu'il me soit permis de faire cette confidence au public, il est aussi mon parent, mon ami, mon compatriote. Alors que je n'étais pas encore sorti de la petite ville qui nous a vus naître l'un et l'autre (une vraie solitude!) lui, qui y faisait de fréquentes apparitions tout en courant le monde, résumait à mes yeux l'univers musical tout entier. Sans lui, je ne sais au juste ce que j'aurais été. Ce fut lui qui développa en moi le sentiment et le goût de l'art auquel j'ai donné peut-être une trop grande place dans ma vie; c'est ainsi qu'il fut mon maître sans le savoir et sans le vouloir, ou plutôt c'est ainsi que je fus son disciple.

Enfans de la même ville, nous sommes aussi tous deux enfans de la ville d'Apt, et à ce dernier titre je veux commencer par me féliciter avec lui de la précieuse trouvaille qui vient d'être faite dans cette dernière cité. Il est bien capable de l'ignorer encore, tant il vit enfoui dans ses bouquins et dans les matériaux de son *Histoire des Théâtres lyriques de Paris*.

Je m'empresse donc de lui apprendre que les archives de l'église d'Apt possèdent trois manuscrits qui sont des livres de chant des huitième, neuvième et dixième siècles, écrits en *signes neumatiques*, et qui doivent par conséquent être rangés parmi les monumens les plus anciens de cette forme d'écriture musicale, sur l'interprétation de laquelle les savans s'exercent depuis si longtemps. C'est du moins là ce qui ressort de l'examen de ces trois manuscrits, auquel s'est livré un amateur distingué, M. Avy, avocat à Cavaillon, qui en a donné le premier une description intéressante dans deux lettres des 13 et 16 juillet 1856, insérées dans le *Mercurie aptésien* du 27 du même mois. Le *Mercurie aptésien*, une toute petite feuille de province à la rédaction de laquelle M. J.-S. Jean apporte ses soins, ne doit répudier aucun des attributs sous lesquels les poètes nous représentent le *Mercurie* de la fable. Que le *Mercurie* de M. J.-S. Jean ait le droit de disputer la palme au «*dieu de l'éloquence*», à «*l'Hermès trismégiste*», nous nous garderons bien d'en douter. Nous ne serions même pas surpris qu'il ne voulût viser à la qualification honorable de «*dieu des voleurs*», des voleurs honnêtes, bien entendu, des bons larrons; tant le *dieu* de M. J.-S. Jean nous paraît habile à dérober aux chartes, aux archives, aux inscriptions, aux ruines de toutes sorte leurs trésors et leurs secrets, non pour se les approprier et en jouir en égoïste, mais pour mettre tout le monde à même de profiter de ses larcins. Si M. J.-S. Jean furète et fouille dans l'ombre, il dévoile son butin au grand jour. Revenons à nos trois manuscrits de la ville d'Apt, et disons, pour être juste, que M. l'abbé Pougnet, secrétaire de la commission archéologique du diocèse d'Avignon, avait déjà remarqué ces précieuses reliques avant que M. Avy ne les signalât à l'attention des savans. Ce dernier est bien tenté de placer ces documens sur la même ligne que l'antiphonaire de Saint-Gall et l'antiphonaire de Montpellier; il se demande même s'il ne serait pas possible qu'un des chantres romains envoyés à Charlemagne par le Pape Adrien I<sup>er</sup> eût passé par Apt en suivant la vole aurélienne, et n'eût laissé dans cette ville une copie des mélodies grégoriennes. Que l'on fasse entrer

l'histoire dans le roman, rien de mieux, mais non le roman dans l'histoire. Il est constant que des chanteurs furent envoyés à plusieurs reprises de Rome en France pour y apporter les véritables traditions du chant romain. Toutefois ce qui donne lieu à la supposition de M. Avy, c'est l'exemple du chantre Romanus, qui en effet étant parti de Rome pour venir en France, séjourna quelque temps à l'abbaye de Saint-Gall. Mais pourquoi Romanus s'arrêta-t-il à Saint-Gall? C'est, disent les historiens, parce que ce chantre, tombé malade en route, alla demander l'hospitalité aux moines de l'abbaye, qui l'accueillirent avec empressement, le soignèrent comme un des leurs, si bien qu'il put continuer son voyage en France après avoir recouvré la santé. Il n'est donc pas probable que le même concours de circonstances se soit présenté deux fois; d'ailleurs il est fort douteux qu'il existât à cette époque dans la ville d'Apt une abbaye ou un convent où l'un des chanteurs romains eût intérêt à fixer son séjour.

Les deux *Lettres* de M. Avy laissent à penser qu'ayant été pris à l'improviste pour examiner ces manuscrits, il n'avait pas entre les mains les pièces de comparaison nécessaires pour pouvoir donner une description exacte et complète de ces documens. Nous engageons vivement M. Avy à se munir au plus tôt de l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, de M. de Coussemaker, qui contient d'admirables planches de la notation neumatique de chaque époque; des *Instructions* pour l'art musical que mon savant et regrettable ami Bottée de Toulmon avait publiées au nom du comité historique des arts et monumens; du *fac-simile* de l'antiphonaire de Saint-Gall, exécuté par le P. Lambillotte, et des fragmens *fac-similisés* de l'antiphonaire de Montpellier, si miraculeusement transcrit par M. Th. Nisard, le premier de nos musiciens archéologues, le polémiste infatigable et plein de verve qui rédige actuellement la *Revue de musique ancienne et moderne*. Armé de toutes ces pièces, nul doute que M. Avy, avec l'esprit d'investigation qui le distingue, n'attache son nom à la découverte du nouvel antiphonaire, qui probablement sera bientôt célèbre sous le nom d'*Antiphonaire d'Apt* (1).

Mais c'est trop longtemps tourner autour de M. Castil-Blaze, qu'il faut que je loue, qu'il faut aussi que je critique et que je gronde même pour plusieurs iniquités dont il s'est rendu d'autant plus coupable qu'elles sont tout à fait volontaires. A nous deux maintenant, maître! Je vous tiens et ne vous lâche plus que je ne vous aie dit votre fait. M. Castil-Blaze a entrepris d'écrire l'*Histoire des théâtres lyriques de Paris*. Cette histoire comprendra quatre volumes: deux pour l'Académie impériale de Musique, deux volumes fort confortables, chacun de 500 pages environ, ce qui s'appelle des volumes «consciencieux»; un volume pour l'histoire du Théâtre-Italien, suivi d'une brochure trop mordante sous le titre de *Vérités dures, mais utiles*. Ces trois volumes et la brochure ont paru; enfin, un dernier volume pour l'Opéra-Comique; ce dernier est sous presse. Mais il faut dire

---

(1) Depuis que cet article est écrit, M. Avy a examiné de nouveau et avec un soin minutieux les livres d'Apt qui ne seraient pas des *antiphonaires*, mais bien des *graduels*. Il a consigné ses dernières observations dans le *Mercurie aptésien* des 31 août et 14 septembre. J'espère que M. Th. Nisard reproduira dans sa *Revue de musique classique* les intéressantes dissertations de mon compatriote.

que ces quatre volumes sont flanqués d'une espèce d'atlas musical, complément nécessaire à ces trois histoires distinctes, recueil gravé des morceaux de chant et de symphonie qui depuis deux cents ans ont joui de la faveur du public aux trois théâtres ou qui ont marqué quelque progrès dans l'art. Ce recueil est également publié. Je ne m'occuperai aujourd'hui que de l'histoire de l'Opéra. J'examinerai plus tard l'histoire du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique dans un même article.

Bien qu'il existât déjà une *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présente*, en deux volumes imprimés deux fois à Paris, en 1753 et 1757, due à un conseiller du Parlement de Dijon, nommé Durey de Noinville, qui eut la bonne idée de garder l'anonyme; bien que deux autres histoires de l'Opéra restées manuscrites, aient été commencées, l'une par F. Parfaict, l'autre par François-Charlemagne Lefebvre, bibliothécaire et chef de la copie à ce théâtre; enfin, bien que Beffara eût colligé dans quarante-cinq gros volumes in-4° manuscrits une foule d'actes, de notes, de Mémoires concernant l'Opéra, l'histoire de ce théâtre restait encore à faire. Tous ses documens ont été mis en la possession du dernier historien, et ce qui saute aux yeux de quiconque a entre les mains ses deux volumes, c'est qu'il n'a «laissé que le sac et les quilles» à ceux qui seraient tentés de fournir la même carrière.

Ce n'est pas tout: les documens dont je viens de parler ne suffisaient pas à l'avidité curieuse de l'auteur; il ne s'est arrêté que lorsque le terrain a été complètement déblayé par lui. Laissons-le parler: «Cinq ou six mille volumes feuilletés pendant quarante ans, les registres du théâtre, les écrits périodiques, les arrêts du Parlement, les jugemens rendus par les tribunaux inférieurs, les Mémoires manuscrits, les récits que je tiens directement des anciens, tels que Grétry, Gossec, Méhul, Perne, Henri Plantade, Cherubini, Lesueur, Henri Montan-Berton, Pierre Gardel, Beaupré, etc.... Cartier, Louis Grégoire, Cellier, Chéron, Lainez, M<sup>lle</sup> Chevigny, M<sup>me</sup> Saint-Aubin et même Sophie Arnould, les causeries de foyer, ce que j'ai vu de mes yeux depuis cinquante-quatre ans, m'ont fourni les matériaux que j'ai disposés, alignés en ordre diatonique. Je vais donc vous conter ce qui s'est passé dans les trente et une salles que notre Académie chantante, sonnante et dansante a fait retentir de ses accens joyeux ou lamentables depuis 1645 jusqu'en 1855.» Ainsi s'exprime M. Castil-Blaze dans sa préface, je veux dire son «prélude», et l'on pressent déjà que s'il manque quelque chose aux récits du narrateur, ce ne sera ni les faits curieux, ni les piquantes anecdotes, ni la gaîté, ni l'esprit. Et le voilà qui débute par nous montrer les merveilles du premier opéra représenté en France. Or quel lieu fut le berceau de l'opéra français? Ce ne fut ni Paris, ni Bordeaux, ni Lyon, ni Marseille, ni Rouen; ce fut cette ville perchée là-bas sur une des pentes du mont Ventoux, loin du monde intellectuel, antipode de la civilisation, sur laquelle le Parisien ne cesse de décocher ses quolibets quand il veut s'égayer aux dépens des habitudes provinciales de nos campagnards «arriérés.»

J'ai nommé Carpentras, Carpentras que M. A. de Pontmartin a si gracieusement réhabilitée et si spirituellement défendue contre les sarcasmes ineptes et le dédain proverbial dont elle est l'objet. Carpentras

donna le branle; Paris vint ensuite. Et c'est tout simple. Ces deux villes, ces deux «capitales» (le bon Castil-Blaze triomphe de pouvoir donner cette qualification à la principale ville de notre comtat Venaissin) étaient gouvernées par deux cardinaux: Paris, par le cardinal ministre Mazarin, Carpentras, par le cardinal évêque Alessandro Bichi, en même temps nonce apostolique d'Urbain VIII auprès de Louis XIII. Cet Alessandro Bichi tenait une cour splendide. Il avait à ses ordres, comme poète et comme maître de chapelle, l'abbé Mailly qui, en février 1646, fait représenter *Akébar, roi du Mogol*, tragédie lyrique. «Le palais épiscopal de Carpentras fournit la salle immense où sonna victorieusement, où l'on applaudit avec des transports d'enthousiasme et de délire le premier opéra français.» Deux mois à peine auparavant, le 24 décembre 1645, *la Festa teatrale della finta pazza*, mélodrame en cinq actes, de Giovan-Battista Balbi et Torelli, avait été représentée à Paris, dans la salle du petit Bourbon. Une farce, voilà le seul chef-d'œuvre que peut mettre au jour la ville de Paris.

Elle accoucha d'une souris.

Une farce italienne, ornée de musique et de danses, et non un opéra. C'était «une parade assaisonnée d'airs, de duos, de chœurs, dont les intermèdes présentaient un ballet de singes et d'ours, une danse d'autruches, une entrée de perroquets.» Quant à l'Opéra de Paris, il ne vint que deux ans après Carpentras. «Ce genre de spectacle ne se montra dans toute sa dignité, sa force, dans tout son éclat, ne vint charmer les Parisiens que le 26 février 1647, lorsque d'autres chanteurs, plus habiles et plus nombreux, exécutèrent d'abord un opéra dont le titre n'a pas été conservé par les historiens. Ils lui firent succéder bientôt *Orfeo et Euridice*, drame lyrique en cinq actes énormes; et, plus tard, *le Nozze di Teti e di Peleo*, opéra-ballet en trois actes, 26 janvier 1654.»

Voilà messieurs les Carpentrassiens bien vengés. Ils peuvent porter maintenant la tête aussi haut que leur mont Ventoux.

J'ai prévenu que je dirais à M. Castil-Blaze son fait. C'est bien irrévérencieux de la part d'un élève; mais il y a un avantage avec cet excellent homme, c'est qu'il ne se fâche jamais: on a beau le contrecarrer dans son opinion, il ne s'émeut pas, il ne vous en veut pas. Si vous lui opposez des raisons puisées dans un ordre d'idées qui n'a pas ses sympathies, il se tait: il ne discute jamais. Il prend sa revanche quand on lui fournit l'occasion d'exposer ses idées, à lui, qu'il proclame alors, qu'il étale complaisamment, et qu'il arrange de manière à heurter de front les idées des autres. Quand il a dit, prononcé, qu'on le combatte, peu lui importe. Il ne se défend pas; il répète son affirmation en grossissant la voix, et voilà tout. Dans le fond, il ne fait pas cas d'une idée à cause du degré de vérité qu'elle contient, mais à cause de la couleur paradoxale et du tour systématique ou pittoresque dont il lui plaît de l'orner. Est-ce une raison pour garder le silence? Non. L'élève dira la vérité à son maître; il la lui doit dès que le maître a eu recours à lui comme critique. Il la lui dire, non pour lui, le maître, mais pour lui, l'élève, pour la vérité elle-même. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. Et certes l'ami Castil-Blaze est un

érudit, un musicien, un écrivain fort spirituel. Mais il s'en faut de beaucoup qu'il puisse être comparé à Platon. Le livre de l'histoire de l'Opéra, celui qui l'a précédé, *Molière musicien*, sont in- // 2 // -structifs, amusans même; cela n'empêche pas qu'ils ne me blessent, ne m'irritent, et ne me choquent à chaque page. Je suis impatienté de voir un littérateur musicien, notre doyen à tous, car il a devancé M. Fétis, si je ne me trompe, venir nous dire à chaque instant que tel opéra a été «musiqué» par Lulli [Lully], ou Campra, ou tout autre. Quelle haute idée ce langage donne de l'art! Ainsi Mozart a «musiqué» *Don Juan*, Beethoven a «musiqué» *Fidelio*, Rossini a «musiqué» *Guillaume Tell*, Marcello et Palestrina ont «musiqué», l'un les Psaumes de David, l'autre les Lamentations de Jérémie! Et comme l'opinion publique est juste, voici ce qu'elle riposte: elle ne dit pas que M. Castil-Blaze a traduit ou a arrangé le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], le *Mariage de Figaro*, le *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], elle dit qu'il les a castil-blazés. Je suis irrité de voir avec quel dédain, je ne veux pas dire avec quelle fausseté historique, l'auteur obstine à appeler *plain-chant* la musique de Lulli [Lully]. «Le roi, la cour ne l'auraient pas souffert, tant ils étaient infatués du *plain-chant* qu'il (Lulli) [Lully] leur prodiguait d'une main libérale. – La nation française, engouée, infatuée du *plain-chant* flasque, décoloré, languissant et soporifique de Cambert, de Lulli [Lully], de Moreau, etc...» Ici l'écrivain insulte tout un système d'art, tout un ordre d'inspirations qu'il ne connaît pas, qu'il ne s'est pas soucié d'étudier; il insulte encore trois musiciens, Lulli [Lully], Cambert, et Moreau, dont un grand maître qu'il devrait mieux apprécier. J'en appelle à M. Delsarte. Il calomnie à la fois l'église et le théâtre. Et c'est pour cela, cher maître (car avec tout le respect que je vous dois, je ne vous passerai pas celle-ci), c'est pour cela que vous arrangez, que vous *castil-blazez* d'affreuse *messes en musique*, bâclées à la diable avec des lambeaux d'opéras, beaux à la scène, sans contredit, mais abominables dans le sanctuaire. Je suis bien aise, en passant, de vous dire mon opinion sur ces prétendues messes, sur ces soi-disant motets dont vous vous faites l'éditeur et qui trouvent des acheteurs, à en juger par ces curés complaisans qui ne craignent pas de les laisser pénétrer dans leurs églises et au besoin de les chanter eux-mêmes.

Enfin cet esprit paradoxal et systématique dont j'ai parlé plus haut, M. Castil-Blaze ne s'est pas contenté de le porter dans son art, il l'a porté jusque dans la langue française. Au nom de la musique, c'est-à-dire au nom de l'oreille, du rythme, de l'harmonie, il a voulu retrancher de la langue française la plupart des *qui* et des *que*, des conjonctions copulatives, tous les *hiatus*, toutes les élisions, ce qui oblige l'écrivain à recourir à des inversions étranges; ce qui donne à son style une roideur, une contrainte, une tension insupportables; ce qui ôte à la période toute flexibilité, tout jeu, tout imprévu. Quant aux hiatus, quant à l'élision, c'est là proprement l'élément mélodique de la prose française; c'est là le *demi-ton*, la note *liquescente* de la tonalité de la langue. Ce n'est sans doute pas à moi à dire ces choses; mais à coup sur, c'est encore moins à l'auteur à tenter de pareilles réformes, et on peut lui prédire en toute assurance, s'il est vrai qu'il prétende proposer son exemple pour modèle, qu'il n'aura jamais d'imitateurs, et Dieu en soit loué! Dans *Molière musicien*, il nous dit avec une prodigieuse naïveté que ni Fénelon, ni Bossuet, ni Racine, ni Massillon, ni Pascal, ni Jean-jacques Rousseau, ni Chateaubriand n'ont eu

le sentiment de l'harmonie du langage; que nos plus illustres poètes n'ont jamais fait que de la «prose rimée», etc. Que répondre à toutes ces belles choses? Rien de tout cela n'est sérieux; et voilà le vrai mot. Ce qui fatigue dans ces livres si pleins de faits, de citations, d'érudition, de détails, d'anecdotes et de saillies d'une franchise parfois beaucoup trop rabelaisienne, c'est l'absence de toute pensée sérieuse; jamais un de ces coups d'œil d'ensemble révélant une intelligence qui ramène les arts à un point de vue général, qui les envisage comme les expressions de la nature et de l'humanité. Jamais un de ces aperçus comme en ont eu tous les écrivains qui ont cherché à rattacher la théorie des arts à une théorie supérieure, à celle de l'homme tout entier: «Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, dit Diderot, c'est ce que l'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire.» Et c'est ce que M. Castil-Blaze n'a jamais fait. Cette sorte de critique, si digne d'une intelligence élevée, M. Castil-Blaze, homme d'esprit et homme spécial, l'a dédaignée.

Il y a plus: entre ses mains tout se rapetisse, l'art et l'histoire, les hommes et les choses. L'art? un art bourgeois et sensuel; une affaire de gastronomie transcendante. L'histoire? une galerie de saltimbanques, rois, papes, cardinaux, acteurs, chanteurs, danseurs, bouffons, *paroliers*, *impresarii*, tout cela confondu pêle-mêle. Il faudrait pourtant parler d'un roi, même en le critiquant, autrement que d'un histrion. Et à travers ces pages perce un sentiment personnel qui ne prend pas même soin de se déguiser et qui se trahit par des flots d'aigreur et d'amertume à l'adresse des contemporains. Soyons de bon compte pourtant: quand on a créé la critique musicale, quand on a appris cette langue à toute une génération, quand par d'excellents ouvrages, *l'Opéra en France*, le *Dictionnaire de Musique moderne*, etc., on occupe un rang si distingué dans la science et la littérature à l'usage des musiciens, on doit laisser dormir en paix Meyerbeer, Halévy, Auber sur leurs lauriers. Tout le monde vous dira, cher maître, que pour un homme seul c'est déjà fort raisonnable.

J'ai chicané M. Castil-Blaze sur la réforme qu'il prétend introduire dans la langue française. Prenons garde pourtant! Cette réforme n'est que la conséquence outrée, forcée, d'une autre admirable réforme que l'auteur a déjà introduite dans la contexture des vers lyriques. Grâce à lui, la théorie des vers lyriques est à l'heure qu'il est complètement faite et parfaite. Très versé dans la syntaxe des langues latine, italienne, provençale, M. Castil-Blaze a donné les véritables règles de l'accent, de la prosodie, de la quantité, applicables aux vers destinés à être mis en chant. Jusqu'ici tout est bien; il n'y a qu'à dire aux librettistes en retard: Ecoutez votre maître, suivez son exemple. Mais l'auteur ne s'en est pas tenu là. De la réforme il a glissé dans la révolution, de la révolution dans la perturbation, etc. Esprit juste, mais excessif, raison droite, mais imagination dérégulée, M. Castil-Blaze est tombé dans le faux par excès du vrai. Je veux dire qu'il a fait excéder à ses principes la sphère dans laquelle leur action doit être renfermée. Du domaine des vers lyriques il a enjambé

dans le domaine de la poésie. La poésie de Racine, de Molière, de Lamartine, il la condamne, en tant que poésie, parce qu'elle ne saurait être scandée et mesurée par longues et par brèves, par spondées et dactyles, comme ses vers lyriques. Nous avons toujours pensé cependant que la poésie de nos grands auteurs n'était pas faite pour être chantée, mais pour être récitée ou déclamée, ce qui n'empêche pas que cette poésie n'ait en elle-même une musique, une harmonie *sui generis*, tout à fait indépendante des règles de quantité et de prosodie auxquelles M. Castil-Blaze voudrait l'astreindre. Ainsi notre poésie n'est que de la «prose rimée», selon lui. Cette langue inspirée, idéale, il la fait consister dans un mécanisme de mètres, de césures, et de pieds, de même qu'il lui plaît de qualifier de «patois parisien» la langue de La Bruyère et de Pascal!

J'ai tenu parole à M. Castil-Blaze: j'ai usé largement à son égard des droits de la critique, et, par cela même, je suis sûr de lui avoir donné une preuve d'estime et d'amitié plus réelle que si j'avais uniquement cherché à lui plaire.

Un esprit très distingué, qui a en trop ce que M. Castil-Blaze a en moins, la tendance aux spéculations transcendantes, M. le comte Camille Durutte, a publié un gros livre intitulé *Technie, ou Lois générales du système harmonique*. M. C. Durutte réunit trois qualités qui se rencontrent rarement ensemble: il est sans contredit harmoniste habile, il est mathématicien très fort, il est métaphysicien très subtil. Métaphysicien trop subtil et trop fort mathématicien, car il a tellement hérissé son livre de formules algébriques et de classifications savantes qu'il en a rendu l'étude fort ardue, pour ne pas dire impossible. Comment M. Durutte a-t-il pu espérer rencontrer, je ne dis pas parmi les jeunes élèves, mais parmi les musiciens et les compositeurs, une tête assez encyclopédique pour posséder le triple instrument et parler le triple langage qu'il emploie dans ses démonstrations? Il me serait facile ici d'extraire de son livre des propositions conçues dans des termes scientifiques si exorbitantes, qu'il y aurait de quoi mettre en déroute les oreilles les plus aguerries, sans que M. Durutte fût en droit de m'adresser les reproches de Petit-Jean au souffleur:

Ils me font dire aussi des mots longs d'une toise,  
De grands mots qui tiendraient d'ici jusqu'à Pontoise.

Je sais bien que l'auteur me dira qu'on ne doit pas isoler des propositions de ce qui les précède et de ce qui les suit: d'accord; mais si déjà la phrase est extraordinaire en elle-même, que sera-ce de la page? que sera-ce du chapitre? et enfin du volume tout entier? J'aime à croire que M. Durutte se comprend parfaitement lui-même; je l'espère du moins. Il y a dans la partie abordable de son livre des choses trop sensées, il y a fait preuve d'une pénétration et d'une vigueur d'esprit trop grandes pour qu'il en soit autrement. Mais ce n'est pas tout de s'entendre soi-même, il faut aussi se faire entendre aux autres. L'idée principale de la *Technie* est celle-ci: les règles d'harmonie à l'aide desquelles on a cherché jusqu'ici à rendre raison de la génération de certains faits musicaux étant insuffisantes, trouver dans les mathématiques la loi certaine, philosophique de ces mêmes faits. Tous les accords possibles, toutes les agrégations de sons que l'esprit peut

concevoir sont ramenés par M. C. Durutte à des formules si essentielles, que ce qu'il y a de légitime dans ces accords, ce qui est conforme aux développemens naturels de la tonalité, est à l'instant justifié par ces mêmes formules, tandis que les agrégations vicieuses se trouvent rejetées par une vérification semblable. Nous croyons en effet que l'auteur a rencontré juste dans une foule de cas, et ce qui nous le prouve, ce n'est pas tant sa démonstration, trop alambiquée pour les intelligences vulgaires, que les exemples, je veux dire les *exemples musicaux*, qu'il a eu soin de donner. Ces exemples sont excellens; ils sont choisis avec beaucoup de goût et partent d'une main habile. Je conclus donc en disant que la partie musicale de ce livre est parfaite; la partie mathématique, exubérante, et la partie métaphysique, une véritable superfétation. Le but de M. Durutte est certainement de rectifier la théorie actuelle dans ce qu'elle a d'incomplet et d'inexact; il l'atteindra bien plus sûrement en simplifiant son livre dans le sens que je viens d'indiquer.

Je ne veux pas terminer cette revue sans recommander comme il le mérite un charmant petit volume que M. L. Mercadier a publié sous le titre d'*Essai d'instruction musicale à l'aide d'un jeu d'enfant*. L'auteur est le fils d'un homme connu dans la science et dans les arts, Jean-Baptiste Mercadier, né à Belesta (Ariège) en 1750, mort en 1816, qui a laissé entre autres ouvrages un livre intitulé: *Nouveau système de musique*, en un volume, dédié à d'Alembert. Puisque j'ai l'occasion de parler de ce musicien littérateur, je ferai connaître une particularité intéressante de sa vie. Mercadier de Belesta, après avoir exercé les fonctions d'ingénieur de la province de Languedoc et publié des *Recherches sur les ensablemens des ports de mer*, fut appelé en 1789 au poste d'ingénieur en chef du département de l'Ariège. La révolution éclata. Les antécédens du fonctionnaire et ses relations connues avec le gouvernement de Louis XVI lui suscitèrent d'abord des vexations, l'exposèrent à des périls ensuite, et sa tête fut menacée. Ce fut la musique qui le sauva. Le représentant du peuple, Chaudron-Rousseau, envoyé dans l'Ariège pour y fomenter l'esprit révolutionnaire, chargea tout à coup l'auteur du nouveau système de musique de composer un hymne à «l'Être suprême.» Mercadier invoqua pour son salut les muses de la poésie et de la musique, qui l'inspirèrent si bien, qu'il fit verser des larmes à son auditoire. Le représentant du peuple ne put braver l'opinion que se prononçait si hautement pour l'artiste; il couvrait de sa protection celui qui avait si heureusement chanté la divinité, et le savant ingénieur-musicien fut dès lors absous du crime d'aristocratie.

Il ne faudrait pas accuser de futilité l'ouvrage de M. Mercadier fils sur les mots à l'aide d'un jeu d'enfant qui font partie de son titre. Le Conservatoire de musique assemblé en comité en a porté le jugement suivant: «Ce n'est pas seulement à l'aide d'un jeu d'enfant que M. Mercadier enseigne les principes fondamentaux; il les expose dans une suite de chapitres rédigés avec une lucidité parfaite, et dans lesquelles il n'est pas rare de rencontrer des observations ou des procédés qui lui appartiennent en propre. A ce point de vue, on remarquera notamment le chapitre qu'il a consacré à l'explication de la *gamme modèle, de la formation des gammes, du renversement des intervalles et de l'origine des clefs*..... En profitant des

travaux de ses devanciers, l'auteur a su réunir le plus grand nombre possible de notions élémentaires sous une forme à la fois claire, logique et ingénieuse.» Ce jugement est signé des noms suivans: Auber, A. Thomas, F. Halévy, Carafa, A. Leborne, L. Massart, Prumier, Gallay, Alard, Vegi, Ed. Monnais, A. de Beauschesne.

Nous avons lu avec soin le livre de M. Mercadier et examiné le gracieux mécanisme qui s'y rapporte; nous nous empressons de joindre ici nos sincères félicitations à celles qu'en dehors des représentans officiels de la doctrine musicale, l'auteur, les auteurs peut-être (car je soupçonne M. Claye, l'habile imprimeur, d'y être pour autre chose que ses caractères et son papier) ont reçues de MM. Louis Lacombe, Reber, Ch. Gounod, Le Couppey, Fétis et autres juges distinguées. Le livre de M. Mercadier est de plus un petit chef-d'œuvre de typographie, c'est un bijou de bibliothèque, et si M. Claye ne l'a pas fait figurer à l'Exposition universelle, c'est un acte de modestie dont il s'est rendu coupable et dont il faut bien le gronder.

**JOURNAL DES DÉBATS, 20 septembre 1856, pp. 1-2.**

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: samedi

Calendar Date: 20 SEPTEMBRE 1856

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: LITTÉRATURE ET VARIÉTÉS MUSICALES.  
[Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: *L'Antiphonaire d'Apt. – Histoire de l'Académie impériale de Musique, deux volumes, par M. Castil-Blaze. – Technie, ou Lois générales du système harmonique, un fort volume, par le comte Camille Durutte, d'Ypres. – Essai d'instruction musicale à l'aide d'un jeu d'enfant, un volume, par M. P.-L. Mercadier.*

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: Voir le *Journal des Débats*, 1 octobre 1856, pp. 1-2.