

JOHANNÈS WEBER

LES ILLUSIONS
MUSICALES ET LA
VÉRITÉ SUR
L'EXPRESSION

Johannès Weber
**Les illusions musicales et
la vérité sur l'expression**

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34336018

Les illusions musicales et la vérité sur l'expression:

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Préface de la deuxième édition | 4 |
| PREMIÈRE PARTIE | 6 |
| I | 6 |
| II | 16 |
| DEUXIÈME PARTIE | 35 |
| III | 35 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 42 |

Johannes Weber

Les illusions musicales et la vérité sur l'expression

Préface de la deuxième édition

La première édition de ce livre est épuisée depuis plusieurs années. Les demandes continuelles qu'on en a faites m'ont engagé à en publier une édition nouvelle. Ce résultat prouve que, malgré les tendances de l'époque, il existe un nombre assez considérable d'amateurs intelligents qui aiment à traiter l'art musical sérieusement, car c'est pour eux que j'avais écrit le volume.

J'ai fait à mon ouvrage toutes les additions que je pensais utiles; j'ai ajouté surtout deux chapitres tout à fait nouveaux. Dans la première édition, j'avais dit quelques mots seulement de la musique religieuse (page 213); c'est une trop grande réserve, que je n'ai pas gardée cette fois-ci, et j'ai dit toute ma pensée. J'ai refait aussi complètement le dernier chapitre sur l'expression musicale; j'ai discuté de mon mieux et à fond mon sujet tout en restant le plus clair possible. C'est maintenant à mes yeux le chapitre le plus important et pour ainsi dire le couronnement du livre, dont près d'un tiers est nouveau, et dont le titre a dû être modifié.

M. Jules Ferry, quand il était au ministère, a voulu prendre

une mesure essentielle: c'est l'introduction de l'enseignement obligatoire de la musique vocale dans toutes les écoles primaires. Comme cet enseignement existe dans d'autres pays, il a échoué contre l'obstination du conseil supérieur de l'enseignement primaire qui n'a accordé à la musique qu'un rôle dérisoire. La France continuera donc à rester en arrière sur ce point, pour des prétextes qui, il va sans dire, ne soutiennent pas l'examen. L'état de l'art en subit les conséquences.

PREMIÈRE PARTIE

I

LA MUSIQUE N'EST PAS UN ART CONVENTIONNEL

Berlioz, en tête du dernier volume publié avant sa mort, *A travers chants*, a reproduit un article qu'il avait écrit une vingtaine d'années auparavant. Il y définit la musique et cherche à déterminer quels hommes sont en état de la comprendre. «Musique, dit-il, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés.» Pour sentir la musique, il faut donc remplir trois conditions: il faut être un homme intelligent, ce qui suppose que tous les hommes ne le sont pas, en exceptant même les idiots et les aliénés; il faut ensuite avoir des organes spéciaux, et il faut que ces organes soient exercés. Berlioz exclut même les hommes ayant appris la composition musicale, mais «produisant des œuvres qui répondent en apparence aux idées qu'on se fait vulgairement de la musique et satisfont l'oreille sans la charmer et sans rien dire au cœur ni à l'imagination. Ces producteurs impuissants, ajoute-t-il, doivent encore être rayés du nombre des musiciens, *ils ne sentent pas.*» On ne peut guère s'étonner de voir Berlioz terminer sa

dissertation en traitant la musique des Orientaux comme n'étant rien autre chose qu'un bruit grotesque analogue à celui que font les enfants dans leurs jeux.

Berlioz s'est donné de la peine, en pure perte, pour déterminer quels sont les hommes qui sentent réellement la musique et quels sont ceux qui ne la sentent pas. Il serait bien difficile, sinon impossible, de définir où s'arrête le simple plaisir que la musique donne à «l'oreille» et où commence l'impression faite sur le «cœur». Quant à l'imagination, la part qu'elle y prend ne prouve absolument rien; elle peut fort bien être mise en jeu chez des personnes, des poètes ou des peintres, par exemple, qui, pour tout le reste, sont à peu près insensibles à la musique. Berlioz décrit les effets violents qu'elle produisait sur lui-même; mais il s'agirait de savoir quelle part la physiologie, et peut-être la pathologie, peuvent y réclamer, car tout le monde connaît l'extrême impressionnabilité ou irritabilité de l'auteur de *l'Épisode de la vie d'un artiste*. Les gens qui ne goûtaient point ses œuvres, ni même celles de Beethoven, ne pouvaient être traités comme incapables de «sentir la musique»; ils pouvaient alléguer que «leurs organes spéciaux n'étaient pas encore assez exercés». Grâce à l'institution des concerts populaires de musique classique, fondée en 1861 par Padeloup, le goût de la musique symphonique, ou ce qui est tout un, l'intelligence pour la comprendre, s'est développée considérablement; en même temps la mort de Berlioz a fait tomber les préventions que beaucoup de gens nourrissaient contre lui, sans jamais avoir recherché si elles

étaient fondées.

Emporté par ses impressions personnelles, Berlioz ne brillait pas toujours par la logique dans sa conduite; s'il avait été conséquent avec lui-même, il ne se serait pas laissé aller au découragement qui, dans les dernières années de sa vie, a aggravé son état maladif et hâté sa mort. Il se serait dit, que ce n'était ni sa faute ni celle de la majorité du public français, si cette majorité ne possédait pas «des organes spéciaux assez exercés». Peut-être, s'il avait pris courage et s'il avait eu la patience d'attendre, aurait-il assisté au revirement dont j'ai parlé; j'hésite cependant à le croire, tant est grande la force des préjugés; la mort de Berlioz était presque indispensable pour les faire tomber.

Ce dont Berlioz était loin de se douter, c'est que si le public se trompait, lui aussi, il se faisait illusion, car se faire illusion ne signifie autre chose que se tromper de bonne foi dans ses jugements, avec la conviction qu'on voit juste. Ne se faire point illusion signifie: voir les choses telles qu'elles sont, sans les prendre pour meilleures ou plus belles qu'on les a crues ou que d'autres les croient ou veulent les croire; car, en musique aussi, on voit souvent les choses, non pas comme elles sont, mais comme on veut les voir.

Berlioz se faisait illusion, d'abord en ce qu'il croyait souvent exprimer par la musique, plus qu'elle ne peut exprimer; puis, en ce qu'il ne voyait pas que la forme nouvelle, personnelle et l'apparence étrange de ses œuvres pouvaient choquer les auditeurs, les empêcher de comprendre dès l'abord sa musique,

comme il l'espérait, et d'y voir tout ce qu'il y voyait, lui. S'il ne se croyait pas lui-même en défaut, il ne s'en prenait pas non plus à l'art musical, objet de son culte et de sa passion. Il s'en prenait au public, à ses ennemis, à la nature humaine, mais jamais à la musique. D'autres s'en prennent précisément à celle-ci. Il ne manque pas de gens qui voient, dans la variabilité des goûts et des opinions, un argument pour soutenir que la musique est un art conventionnel, variant selon les temps et les pays, sujet à la mode, comme le sont, par exemple, les vêtements. Le proverbe dit: comparaison n'est pas raison; autrement, cette fois-ci, la comparaison ne serait pas trop au désavantage de la musique, car sous les variations que le caprice ou la mode peuvent apporter aux vêtements, se retrouvent toujours des formes qui ont une raison sérieuse d'être; mais laissons les comparaisons. Traiter la musique d'art purement conventionnel est une opinion superficielle et fautive. On s'est fait aussi un argument des variations et de la multiplicité des systèmes philosophiques; on a fini par voir que la cause principale de cette multiplicité, c'est que les philosophes ont fait une faute commise par Berlioz et d'autres musiciens, mais bien plus que ceux-ci ne l'ont commise; c'est de vouloir faire dire à leur science plus qu'elle ne peut donner, en voulant escalader le ciel, expliquer Dieu et l'univers, pénétrer les secrets du Créateur et de la Providence; on a fini par comprendre que le but de la philosophie doit être beaucoup plus modeste, si elle ne veut s'égarer dans les hypothèses et les chimères. C'est peu que de constater les variations, les transformations d'une

science ou d'un art; il s'agit d'examiner si ces transformations ne sont pas l'effet d'un développement progressif et rationnel, et si, au fond de toutes les variations, il n'y a pas des principes immuables étroitement liés à l'essence de la nature humaine. Tel est précisément le cas pour la musique.

On a dit souvent et avec raison que la musique, comme art, développé tel que nous le possédons, est d'origine assez moderne. L'architecture avait d'abord un simple but d'utilité; à travers les formes artistiques qu'elle a revêtues plus tard on reconnaît encore le type rudimentaire primitif. La peinture et la sculpture prennent leurs modèles dans la nature animée ou inanimée; le génie de l'artiste peut employer, combiner, modifier les éléments que la nature lui fournit; il ne peut en créer de nouveaux. Les architectes et les sculpteurs modernes peuvent faire autrement que les architectes et les sculpteurs de l'ancienne Grèce, ils ne sauraient faire mieux. Si nous laissons de côté la peinture antique, que nous connaissons moins que la sculpture et l'architecture, nous conviendrons que, depuis la Renaissance, il y a eu, dans la peinture, des transformations plutôt qu'un progrès réel, à part certains détails. Aussi, les peintres, les sculpteurs, les architectes et les graveurs que l'Institut envoie tous les ans à Rome, peuvent-ils trouver en Italie des sujets d'étude; les musiciens n'ont rien à y apprendre qu'ils ne puissent tout aussi bien ou mieux apprendre chez nous; ce n'est pas pour la musique que le séjour dans ce pays peut leur être d'une grande utilité.

Pour l'art musical, l'homme ne peut chercher un modèle en

dehors de lui-même; s'il n'était pas né pour la musique, les gazouillements d'une fauvette ou d'un rossignol lui seraient aussi indifférents qu'ils le sont à une grive ou à un merle; et, si musicien qu'il soit, ce ne sont encore pour lui que des gazouillements. Les modulations de la voix dans le langage parlé, offrent une ébauche très rudimentaire du chant; mais les lois du rythme, de la tonalité et de l'harmonie ne peuvent tirer leur origine que du sentiment, ou plutôt du sens musical inhérent à l'homme; Berlioz dirait: de son *organe* musical.

Lors même que les essais d'expliquer les lois tonales par des calculs mathématiques, n'auraient pas tous échoué, comme ils échoueront toujours, ils prouveraient peu de chose. D'autre part, c'est simplement montrer de l'ignorance que de soutenir, comme on l'a fait plus d'une fois, que la gamme moderne est affaire de convention. Ne dirait-on pas qu'elle a été confectionnée, comme ont été arrêtés certains dogmes: qu'un beau jour l'élite des musiciens s'est assemblée, a demandé au Saint-Esprit de descendre sur elle, et a décidé que la musique n'aurait désormais d'autre base que la gamme, que, dans sa sagesse, elle a proclamée la seule orthodoxe? Ou bien prétendra-t-on que c'est un pur hasard, si la gamme moderne a triomphé des gammes anciennes et des systèmes de tiers ou de quarts de ton? Ce ne serait guère autre chose que la théorie des atômes crochus appliquée à la musique.

Notre gamme est si peu une affaire de convention qu'elle forme la base fondamentale de la musique chez toutes les nations.

Je me borne à énoncer brièvement ici cette proposition que je démontrerai plus tard. Chez les peuples les plus incultes seulement, les instruments de musique ne servent guère qu'à produire un cliquetis enfantin de sons, comme Berlioz l'a cru à tort des nations orientales. Les mélodies chantées ne comprennent que quatre ou cinq sons, parfois elles ne forment qu'une sorte de hurlement modulé, mais où l'on peut distinguer des intervalles de ton et de demi-ton. Les peuples plus avancés, comme ceux que nous appelons les Orientaux, ont un système tonal et une facture instrumentale, relativement assez variée et assez riche. Partout le système tonal repose sur notre gamme diatonique ou sur des modifications de cette gamme. Les anciens Grecs aussi l'avaient prise pour point de départ; après avoir tenté des modifications dites chromatiques et enharmoniques, ils ont fini par se tenir exclusivement à la gamme diatonique. C'est l'origine du système du plain-chant qui, par suite d'éliminations et de nouvelles découvertes, a abouti à la tonalité moderne et a été absorbé en elle. Berlioz a vu juste quand, dans la dissertation citée plus haut, il dit: «Notre musique contient celle des anciens, mais la leur ne contenait pas la nôtre; c'est-à-dire, nous pouvons aisément reproduire les effets de la musique antique, et, de plus, un nombre infini d'autres effets qu'elle n'a jamais connus et qu'il lui était impossible de rendre.»

L'harmonie est née au moyen âge, à la suite de tâtonnements où les éléments discordants ont été écartés peu à peu, tandis que les éléments purement harmoniques ont fini par prendre une

forme, bonne encore aujourd'hui, quoique le système de tonalité soit modifié. Si compliquée que paraisse l'harmonie, elle repose toujours sur les mêmes principes simples et rationnels. Elle a contribué aussi à la réforme ou plutôt au développement de la tonalité, parce que la mélodie et l'harmonie sont intimement liées et régies par les mêmes lois tonales; la véritable mélodie n'existe qu'en vertu de ces lois et du rythme.

Notre musique est donc le résultat d'un développement organique et progressif: l'histoire de l'art en donne la preuve incontestable. Personne ne croira sérieusement qu'un système légitimé, développé, agrandi, enrichi successivement par le génie musical, depuis Palestrina jusqu'à Bach, Mozart, Beethoven et leurs successeurs, soit un simple produit du caprice ou du hasard. D'ailleurs, s'il n'était pas dans un rapport intime avec notre nature, avec notre sens musical inné, il ne nous causerait pas des émotions plus profondes que ne nous en produit le babillage des oiseaux, pour en revenir à une comparaison dont je me suis servi.

Mais si l'art musical appartient aux beaux-arts, du même droit que les autres, il n'en résulte pas que ses beautés, non plus que celles des autres, doivent être susceptibles d'une démonstration mathématique. Je ne vois pas comment on peut forcer un homme à avouer qu'une statue est un admirable chef-d'œuvre, si ce n'est pas son avis. S'il soutient qu'un tableau est mal conçu, que les personnages manquent de caractère et d'expression, que la couleur est fautive, que le clair-obscur est défectueux, que la perspective aérienne est mal observée, on aura beau chercher

à lui démontrer le contraire, il peut fort bien persister dans son opinion. Tout au plus pourrait-on lui prouver qu'il n'y a pas d'erreur mathématique dans la perspective linéaire; mais s'il soutenait que le peintre aurait dû placer autrement son horizon, son point de vue et son point de distance, il pourrait raisonner et déraisonner à son aise, sans qu'on pût le convaincre qu'il a tort.

La musique, d'ailleurs, n'est pas sujette à la mode, comme on l'a dit. Il existe beaucoup de mélodies et d'œuvres fort anciennes qui n'ont rien perdu de leur valeur. On peut affirmer aussi, avec assez de certitude, que les symphonies d'Haydn, de Mozart et de Beethoven ne vieilliront pas. Je parle de celles où le génie des maîtres se manifeste dans sa plénitude. C'est l'opéra qui est particulièrement sujet aux variations du goût du public, et l'on en peut conclure que ce doit être un peu la faute de l'opéra lui-même. Rien n'est plus facile que de dresser une liste d'œuvres prônées, admirées d'abord, puis dédaignées et oubliées, depuis le temps de Lully jusqu'à celui de Meyerbeer, de Verdi et de Gounod. Le pire, c'est qu'on n'en devient pas plus raisonnable, ou si vous aimez mieux, plus réservé et plus circonspect. La querelle des Lullistes et des Ramistes, la guerre des Bouffons, la lutte acharnée entre les Gluckistes et les Piccinistes se sont renouvelées plus d'une fois pour des sujets différents, mais avec autant de passion; il en sera sans doute encore longtemps, peut-être toujours ainsi. Je me propose d'examiner ici les causes de ces divergences, de ces variations, de ces discussions plus ou moins sérieuses, plus ou moins violentes. Parmi ces causes, il y en a

qui sautent aux yeux de tout le monde, mais il en est d'autres qui touchent aux questions les plus délicates de l'esthétique. Il ne s'agit pas seulement de savoir comment le public peut se tromper, mais encore comment les compositeurs et les critiques eux-mêmes se font souvent illusion; car je ne m'occupe que des erreurs commises de bonne foi; la mauvaise foi est jugée par les lois de l'honnêteté.

II

ERREURS CAUSÉES PAR L'IGNORANCE, L'HABITUDE OU LA PRÉVENTION

On a souvent discuté sur la hiérarchie des beaux-arts, et toujours on a résolu la question à la façon de M. Josse du *Bourgeois gentilhomme*. Les musiciens seuls se sont bornés à réclamer une place au soleil pour leur art à côté des autres, place qu'on leur a disputée bien des fois en mettant la musique au dernier rang. Il est plus rationnel de reconnaître à chaque art une nature propre, selon les moyens qu'il emploie, d'assigner à tous les beaux-arts un même but et d'examiner les lois qui leur sont communes. Une de ces lois, c'est que tous les arts, pour être compris, demandent un certain degré de culture intellectuelle. La poésie est sans doute le plus répandu de tous; les arts du dessin ne sont que des arts d'utilité et d'ornement, excepté chez les nations où les Raphaël, les Poussin, les Rubens, les Holbein ont trouvé des admirateurs et des successeurs. Et puis, une simple image d'Épinal, une peinture grossière peut faire la joie, non seulement des enfants, mais encore d'une foule de grandes personnes. Visitez les musées, vous verrez que ce n'est pas devant les meilleurs tableaux que s'arrêtent la plupart des passants, mais devant ceux qui frappent le plus leur attention, par les dimensions

de la toile, par le sujet, par les groupes des personnages, par l'éclat de la couleur. Je laisse à mes lecteurs de développer ces considérations; ils en feront facilement l'application à la musique. Mais ce n'est pas tout. Nous sommes habitués dès notre enfance à l'usage du langage parlé, qui est l'instrument de la poésie; nous voyons aussi, dès notre enfance, des personnages, des figures humaines, des animaux, des édifices, des arbres, des paysages, etc. Au contraire, notre première éducation musicale ne se fait d'habitude que par quelques chansons; pour le plus grand nombre des gens, surtout à la campagne, la musique se réduit même, toute leur vie, presque uniquement à des chansons, des chants d'église et de la musique de danse. Les chœurs d'orphéons peuvent compter parmi les chansons.

Dans les villes, les ressources musicales sont plus variées et plus nombreuses; mais là encore les chansons gardent leur importance. On peut dire, et il serait facile de le prouver, que l'immense majorité du public des théâtres préfère une farce, un vaudeville, un mélodrame à une œuvre purement classique, tragédie ou comédie. En musique aussi on peut établir une échelle ascendante entre les cafés-concerts, l'opérette, l'opéra-comique et le grand opéra.

J'ai parlé de l'influence des concerts populaires de musique classique, qui ont développé le goût du public pour la musique symphonique et ont offert aux compositeurs les moyens de faire entendre des œuvres, qu'auparavant ils n'auraient même pas songé à écrire, faute de débouchés. Il ne faudrait cependant pas

aller jusqu'à attribuer au public une parfaite intelligence de la «grande musique», comme on l'appelle parfois, ou plutôt de la musique purement symphonique. Fétis raconte qu'il y a près de cent ans, la masse du public croyait que dans un orchestre, tous les instruments jouaient à l'unisson; il ajoute que c'est grâce aux journaux qu'aujourd'hui on est plus instruit sur ce sujet. Le fait est moins paradoxal qu'il ne le semble. Les personnes qui n'ont pas une oreille bien exercée concentrent toute leur attention sur la mélodie; l'accompagnement harmonique, s'il n'est pas non avvenu, flotte dans un vague ou ne leur produit guère d'autre effet que l'accompagnement obligé de tambour dans une chanson arabe. Aussi je n'affirmerai pas qu'à l'exécution d'une symphonie de Beethoven, beaucoup d'auditeurs soient en état d'en bien suivre les développements. La plupart se bornent à saisir de leur mieux la partie mélodique, à se laisser charmer par le timbre des instruments ou impressionner par la puissance de l'ensemble. Bref, ils ne comprennent pas tout; ils en comprennent assez pour leur plaisir, et cela leur suffit. Les morceaux qu'ils aiment à redemander sont ordinairement des morceaux entraînants, comme la marche hongroise de Berlioz, un menuet ou autre air de danse, ou encore un morceau très doux, avec sourdines des instruments à cordes. La plupart des auditeurs qui écoutent, pendant deux ou trois heures, de la musique d'orchestre, trouveraient peu d'attrait à entendre, pendant le même temps, des quatuors d'instruments à cordes, si parfaite qu'en fût l'exécution: aussi la dénomination de *musique*

de chambre n'est-elle pas arbitraire. Dans les concerts populaires de musique classique, l'orchestre ne suffit même plus pour attirer la foule; on est obligé d'y ajouter quelque soliste, chanteur ou instrumentiste, qui, pourvu qu'il ne soit pas franchement mauvais, est toujours sûr d'être applaudi. S'il a un nom célèbre, on peut être obligé de refuser du monde à la porte.

Je pense en avoir dit assez pour montrer qu'il ne faut pas exagérer l'influence de la musique symphonique sur le public, ni attribuer aux jugements de celui-ci, ou pour parler plus exactement, à ses impressions, plus de valeur qu'elles ne méritent. En tout cas, le public a suivi une marche progressive: d'abord les symphonies de Haydn et de Mozart lui ont été les plus intelligibles; celles de Beethoven l'étonnaient, le subjuguèrent avant de le charmer. Ce n'est pas sans quelque peine qu'il a admis Schumann; plus tard seulement les singularités de la musique descriptive lui ont offert quelque attrait; peu à peu il s'est familiarisé avec la symphonie fantastique de Berlioz, tandis que même l'ouverture du *Carnaval romain* avait commencé par lui déplaire. Il avait des préventions personnelles contre l'auteur, mais il ne lui en a pas moins fallu du temps pour s'habituer à des œuvres qui, d'abord, ne pouvaient manquer de le choquer.

En étudiant les transformations de la musique théâtrale, on peut constater un progrès dans la forme plutôt que dans le fond; cette musique semble marcher en ligne brisée, ou plutôt, elle semble tantôt reculer pour reprendre ensuite sa marche en avant: le tout pour faire autrement qu'auparavant, sans faire beaucoup

mieux, du moins depuis Gluck et Mozart. Ce que je veux dire ici, c'est que l'opéra est, pour le public, une source continuelle de jouissances, aussi bien que de mystifications, auxquelles il ne croit même pas et dont, d'ailleurs, il ne s'inquiète point, pourvu qu'il ait les jouissances. Il est bien entendu que je ne parle pas du petit nombre de personnes habituées à juger sans préventions ni illusions, je ne parle que du public qui fait le succès ou l'insuccès d'un ouvrage, bon ou médiocre, sérieux ou frivole, peu lui importe, pourvu qu'il y trouve le plaisir qu'il cherche. C'est qu'au théâtre, l'impression que reçoit le public est très complexe; il ne s'occupe certes pas de l'analyser, chose dont il serait incapable et qui, d'ailleurs, ne servirait qu'à gâter son plaisir. Il voit de beaux décors représentant un palais ou un paysage pittoresque; il voit des personnages en costumes riches et étincelants figurer, par leur mimique et leur jeu de physionomie, une action théâtrale émouvante; il écoute ou lit les paroles qui lui expliquent l'action; il entend une musique vocale et instrumentale qui le charme et le touche, tantôt douce et insinuante, tantôt passionnée et entraînante, tantôt poignante ou lugubre: l'ensemble lui cause une vive émotion, un extrême plaisir, et il ne doute pas que la musique ne convienne aussi bien à l'action dramatique que la mimique des acteurs, les costumes et les décors. Ce n'est pas tout: le timbre même de la voix d'un chanteur ou d'une cantatrice, ainsi que les charmes de sa personne, peuvent exercer sur le public une fascination singulière; c'est une des causes principales du succès de bien des artistes. Quand le public a pris un artiste en

affection, il lui faut des causes graves pour changer de sentiment. Puis, il y a des effets de voix qui ont sur lui une influence irrésistible: par exemple des traits de bravoure, un son éclatant, voire même un cri, poussé à pleins poumons, surtout à la fin d'une phrase, avant un silence plus ou moins prolongé; puis un son d'une acuité exceptionnelle, tel qu'un *ut* ou un *ut* dièze de poitrine d'un ténor,—un *mi* ou un *fa* suraigu d'un soprano; puis encore des oppositions subites de *piano* et de *forte*; un puissant effet vocal de chœur, soit à l'unisson, soit en morceau d'ensemble; bref, l'effet musical au théâtre se compose d'une quantité de détails et s'unit à une foule d'effets d'autre nature, de telle sorte que l'auditeur n'est juge que de son plaisir, sans qu'on y puisse voir un *criterium* pour la valeur véritable d'une œuvre. Je sais bien qu'en dehors du théâtre, on peut exécuter la musique d'un opéra, dégagée de tous les accessoires scéniques; mais là encore on juge la musique selon le plaisir qu'on en éprouve, plutôt que par sa valeur dramatique. Je n'ai pas compté l'influence qu'exerce au théâtre l'ensemble de l'auditoire sur ses parties; je veux dire que l'impression de chaque auditeur peut être modifiée ou corroborée par celle des autres; cet effet de réciprocité ou de sympathie n'est pas à négliger, car il est l'origine et la raison d'être d'une institution qu'on tolère tout en la désapprouvant: la claque, puisqu'il faut la nommer. On dit qu'elle n'existe qu'à Paris.

L'habitude peut aider à faire mieux comprendre un genre de musique; mais souvent elle contribue beaucoup à fausser le jugement. Elle peut, selon le cas, produire deux effets contraires:

ou bien on garde une prédilection pour la musique à laquelle on est habitué, et l'on éprouve une certaine répugnance à en admettre une autre; ou bien, à force d'y être habitué, on s'en fatigue, et l'on en accepte avec empressement une autre qui a l'attrait de la nouveauté, quand même au fond elle ne vaut pas celle qu'on vient d'abandonner. Sans doute le changement peut être utile et même nécessaire; un homme à qui l'on ne ferait entendre que des symphonies de Beethoven, finirait non pas par les estimer moins ou par s'en dégoûter, mais par demander à entendre d'autre musique, pour varier ses plaisirs et pour mieux goûter la musique de Beethoven lui-même par la comparaison. Ce genre de changement se pratique au théâtre comme ailleurs; mais on y voit aussi, plus qu'ailleurs, les mauvais effets de l'habitude.

Quand Lully eut régné sans partage sur la scène de l'Opéra, il fallait, pour réussir, imiter sa musique; Rameau parvint, non sans peine, à se faire admettre, quoiqu'il ne s'écartât pas trop du style de Lully. Gluck les fit oublier tous les deux. Les œuvres de son école finirent par être abandonnées comme trop sérieuses et trop dramatiques; un revirement du goût du public leur fit préférer des ouvrages plus séduisants, dus à Rossini ou à l'influence que ce maître exerça sur les compositeurs français. La *Vestale* de Spontini et les opéras de Cherubini, tout comme *Œdipe à Colone* de Sacchini et les œuvres de Gluck, cédèrent le pas à la *Muette de Portici*, à *Guillaume Tell*, à *Robert le Diable*, à la *Juive*. On se passionna aussi pour Donizetti et Bellini; on proclama *Sémiramis*,

Norma et *Lucie de Lamermoor*, des chefs-d'œuvre dramatiques, jusqu'à ce que Donizetti et Bellini furent supplantés par Verdi.

A l'Opéra-Comique, il en fut de même: l'école de Monsigny et de Grétry fit place à celle d'Adam et d'Auber, autres élèves de Rossini; la *Dame blanche* garda presque seule son prestige, parce qu'elle pouvait être considérée comme une œuvre de transition entre l'ancienne école et la nouvelle; les airs de danses, qui formaient le fond des nouveaux opéras-comiques, exerçaient un attrait irrésistible, et le public n'en demandait pas davantage. On ne saurait soutenir que *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* soient des œuvres plus dramatiques, plus vraies que *Alceste* de Gluck ou la *Vestale* de Spontini; mais ils avaient une forme plus variée et plus brillante et un charme mélodique nouveau. En même temps on perdit le goût des pièces à sujets antiques et sévères. Voilà comment *Alceste* est devenu un opéra ennuyeux, et comment la *Vestale* est démodée quant à la pièce et la forme mélodique. Par un juste retour d'ici-bas, il en sera de même pour les ouvrages qui les ont supplantés. Il est vrai qu'on joue encore *Don Juan*, les *Noces de Figaro* et la *Flûte enchantée*, plus ou moins dénaturés tous les trois; mais le public n'y voit qu'un certain charme mélodique et des scènes comiques: c'est la seule cause du plaisir qu'il y trouve, indépendamment de celui que lui donnent les chanteurs qu'il aime.

Il est impossible de ne pas voir dans tous ces changements la double force de l'habitude, telle que je l'ai définie; tant qu'un ouvrage répond au goût du public et que, par conséquent, il est à

la mode, on l'admire, on le prône comme un chef-d'œuvre, et l'on supporte difficilement la contradiction; quand on en est fatigué et qu'on l'abandonne pour une idole nouvelle, on reporte sur celle-ci l'engouement, les formules admiratives et l'intolérance qu'on avait mis au service de la divinité délaissée.

J'ai dit que le public ne juge la musique que d'après son plaisir; il y a cependant des amateurs qui ne s'en tiennent pas à l'effet sensuel; ils veulent que la musique ait un rapport suffisant avec l'action théâtrale qu'elle accompagne. Ces amateurs dédaignent l'opérette; il y en a même qui estiment peu l'opéra-comique, surtout l'opéra-comique moderne; cela ne les empêche très probablement pas de se faire illusion bien des fois sur la musique de grand-opéra. En tout cas, il ne faut pas demander à la masse du public de raisonner ses sensations; mieux vaut lui laisser la franchise et la naïveté de ses impressions. Le plus souvent quand on raisonne, on ne cherche qu'à justifier ses propres opinions, ses affections et ses antipathies. Cette règle s'applique avec peu d'exceptions, non seulement au public, mais aussi aux esthéticiens et à la presse.

L'effet de l'habitude exerce une grande influence sur les œuvres musicales elles-mêmes. Du moment où certaines formes mélodiques séduisent le public, les compositeurs s'en emparent avec empressement. Une mélodie plaît-elle, il faut la répéter, soit avec un second couplet, soit sans changement de paroles, d'abord parce qu'elle plaît, ensuite parce qu'un trop fréquent changement de motifs fatiguerait l'attention de l'auditeur et le

dérouterait; il aime mieux savourer un plat et y revenir, avant de s'en faire servir un nouveau. Il aime aussi sentir bien la fin et les principales divisions d'un motif, afin de relâcher un peu son attention pendant les phrases secondaires ou formant remplissage. Certaines formules ou cadences mélodiques ou harmoniques sont fort utiles à cet effet; plus elles sont marquées, mieux elles remplissent leur destination. Les récitatifs aussi sont aptes à laisser reposer l'esprit; les ritournelles sont excellentes pour annoncer un air nouveau et le recommander à l'attention des auditeurs. Que les formes conventionnelles s'accordent ou non avec l'action dramatique; qu'elles l'arrêtent ou la contrecarrent, cela importe peu; elles sont nécessaires pour faciliter au public l'intelligence de la musique. Elles font très bien aussi l'affaire des compositeurs; passez-moi le mot: elles constituent un excellent oreiller de paresse, une ressource commode et lucrative. Rien n'est plus facile que d'arranger une mélodie d'après ces formes conventionnelles et d'y ajouter le remplissage nécessaire.

L'habitude et la convention ne s'étendent pas seulement à la mélodie et à la coupe des morceaux, mais aussi à l'harmonie et même à l'instrumentation. Quand les œuvres de Rossini commencèrent à se répandre en France, n'appelaient-on pas l'auteur: *Il Signor Vacarmini*? Cela n'a pas empêché les compositeurs de lui emprunter ses formes mélodiques, son *crescendo* et sa cadence harmonique favorite, quoiqu'elle ne fût pas de son invention. Et quand parurent les opéras de Meyerbeer, les partisans de Rossini n'ont-ils pas traité sa musique comme

pauvre de mélodie, lourde et trop bruyante? Et Berlioz? et R. Wagner?

Ces méprises se commettent d'autant plus facilement que beaucoup de gens ont l'habitude de ne s'occuper au théâtre que de la musique. Ne comprenant pas souvent les paroles chantées, ils prennent le parti de n'en tenir à peu près aucun compte; les compositeurs prennent la même voie et la trouvent fort commode. Il y a même des personnes qui en font autant pour la pièce d'un opéra. Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de critiquer non seulement les paroles en détail, mais le texte d'un opéra dans son ensemble: «Que m'importe la pièce?» me répondait-on; «j'écoute la musique.» Assurément le succès de la *Flûte enchantée* à l'Opéra-Comique est dû uniquement à la musique de Mozart, pourvu qu'elle soit exécutée convenablement. La pièce allemande, quoi qu'on en puisse dire, a du moins un caractère et une raison d'être; l'arrangement, ou plutôt le dérangement français, n'a d'autre raison d'être que la musique de Mozart, l'action est absolument inepte. Les personnes mêmes qui, à l'Opéra, applaudissent *Don Juan*, ou plutôt certains morceaux de l'œuvre, ne se doutent pas de l'importance du texte italien sur lequel la musique a été écrite.

Les habitués de l'ancien Théâtre-Italien faisaient assurément peu de cas d'une pièce et aucun du texte; la musique et les chanteurs les occupaient à peu près exclusivement.

Et chaque fois qu'on chante dans une langue que le public ne comprend pas? N'a-t-on pas voulu nous faire entendre, il y a peu

de temps, *Lohengrin* en allemand? Puis on y a renoncé pour nous le promettre en italien. Mieux encore vaut l'allemand.

Quand une éducation musicale a été mal faite, l'habitude peut avoir pour effet d'égarer, de dépraver le goût. Croit-on, par exemple, que les jeunes personnes qui, pendant des années, font leurs délices de musique de danse, de frivoles ou insipides morceaux de piano, de plates romances, soient en mesure de juger ou de goûter la musique sérieuse? Cela me rappelle un mot de Seghers, mort en 1881, et qui, après avoir été un des fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire, avait organisé en 1849 la Société Sainte-Cécile, par laquelle il a fait connaître beaucoup d'ouvrages classiques et des œuvres de jeunes compositeurs. Ce ne fut pas sa faute si cette Société n'a duré que quelques années. Un soir, dans un concert, il me parlait de musique classique: «Voyez-vous,» me dit-il à demi-voix, en me montrant le public; «ce ne sont pas ces gens-là qui comprendront la musique; ce sont les blouses!» Il voulait évidemment dire qu'il vaut mieux n'avoir guère d'éducation musicale que d'en avoir une mal faite et frivole. Dans le premier cas, on écoute naïvement, avec la conviction de son ignorance, et l'on ne demande pas mieux que de comprendre les œuvres des maîtres de l'art; pourvu que l'on comprenne un peu, on cherche à comprendre davantage; on est même heureux de comprendre. C'est précisément ce qui est arrivé lors de la création des concerts Padeloup.

L'amour-propre joue dans les jugements un rôle beaucoup

plus grand qu'on ne le croirait au premier abord. L'instruction insuffisante, l'habitude et l'amour-propre, voilà les trois causes principales d'erreur, en laissant toujours de côté la mauvaise foi, qui, d'ailleurs, repose aussi sur l'amour-propre. Du moment où l'on a pris l'habitude d'une certaine musique, on se croit bon juge, et l'on est porté à repousser celle qui en diffère beaucoup. Quand on a jugé, on ne veut pas se rétracter; il y a plus: dire à un homme que ce qu'il adore n'est que du clinquant, ou ne vaut pas ce qui lui déplaît, c'est presque comme si on lui disait qu'il a mauvais goût ou n'entend rien à ce qu'il prétend juger. Telle est du moins la manière dont la grande majorité des gens prend les choses.

C'est précisément la manière de faire d'une question d'art une question personnelle, qui produit les luttes passionnées où la courtoisie du langage et des actes est rarement respectée. Les exemples abondent dans la querelle des gluckistes et des piccinistes; je préfère en citer un plus ancien et un autre aussi récent.

Voici comment Maret, contemporain de Rameau et son collègue à l'Académie de Dijon, rend compte de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie*:

«La toile fut à peine levée, qu'il se forma dans le parterre un bruit sourd qui, croissant de plus en plus, annonça bientôt à Rameau la chute la moins équivoque. Ce n'était pas cependant que tous les spectateurs contribuassent à former un jugement aussi injuste; mais ceux qui n'avaient d'autre intérêt que celui de la vérité ne pouvaient encore se rendre raison de ce

qu'ils sentaient, et le silence que leur dicta la prudence livra le musicien à la fureur de ses ennemis», c'est-à-dire des partisans fanatiques de Lully. Plus loin, Maret dit: «Peu à peu les représentations d'*Hippolyte* furent plus suivies et moins tumultueuses; les applaudissements couvrirent les cris d'une cabale qui s'affaiblissait chaque jour, et le succès le plus décidé couronnant les travaux de l'auteur l'excita à de nouveaux efforts.» Naturellement, la presse s'en mêla; les satires, les pamphlets et les épigrammes pleuvaient; les ennemis les plus acharnés de Rameau ne voulurent même jamais convenir de leur tort. *Hippolyte et Aricie* fut suivi des *Courses de Tempé*, des *Indes galantes*, de *Castor et Pollux*, des *Fêtes d'Hébé*, puis de *Dardanus*. Jean-Baptiste Rousseau comptait parmi les partisans fanatiques de Lully, décriant sans relâche la musique de Rameau comme une pure cacophonie. A propos de *Dardanus*, il fit une ode lyrico-comique dont une des strophes commence ainsi:

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus, etc.

A ce point de vue, il n'y a qu'un pas de Rameau à R. Wagner. Avant qu'on montât *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, l'auteur donna plusieurs concerts au Théâtre-Italien, où il fit entendre des fragments de ses ouvrages, appartenant à sa première et à sa seconde manière, en y joignant le prélude de *Tristan*

et *Iseult*, qui appartient à la troisième. Or, à ce moment, on n'avait pas encore les préjugés ni les causes de mécontentement qu'on a eus plus tard. Voici le tableau exact que fait Berlioz de ces concerts, sous réserve des préventions jalouses qu'il avait naturellement contre ce qu'il appelle le système de Wagner, quoique cette désignation ne puisse s'appliquer ici qu'aux œuvres de la seconde manière: le *Vaisseau fantôme*, *Tannhœuser* et *Lohengrin*. «Un certain nombre d'auditeurs, sans préventions ni préjugés, a bien vite reconnu les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système; un plus grand n'a rien semblé reconnaître en Wagner qu'une volonté violente, et dans sa musique, qu'un bruit fastidieux et irritant.» Avant de continuer, remarquons bien qu'il s'agit des ouvertures de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhœuser*, du prélude de *Lohengrin*, de la marche avec chœur de *Tannhœuser*, du chœur nuptial de *Lohengrin* et d'autres morceaux aussi faciles à comprendre. Je reprends ma citation: «Le foyer du Théâtre-Italien était curieux à observer, le soir du premier concert: c'étaient des fureurs, des cris, des discussions, qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait..... Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évidence que, chez nous au moins, lorsqu'il s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris prennent seuls la parole et empêchent le bon sens et le goût de parler.» La sortie finale contre la musique qui court les rues est faite dans un but visible, au profit non pas de

Wagner, mais de Berlioz lui-même; lui aussi a vu, pendant toute sa vie, une foule de gens «reconnaître les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système».

L'hostilité qu'ont rencontrée Rameau, Gluck, Berlioz et R. Wagner s'est produite pour bien d'autres compositeurs, sans excepter même Beethoven. Ne sait-on pas que lorsque Habeneck fonda la Société des concerts du Conservatoire pour faire connaître les symphonies de Beethoven, celles-ci furent critiquées et réprouvées par un bon nombre de compositeurs français, les plus célèbres en tête? Pendant bien longtemps, la grande majorité du public et des critiques a regardé la symphonie avec chœurs comme une aberration; on l'apprécie depuis peu d'années seulement; le finale a eu le plus de peine à être compris. Sur ce point encore, on peut consulter les souvenirs de Berlioz, confirmés par d'autres écrivains. Voici ce qu'il dit des premières auditions qui eurent lieu aux concerts spirituels de l'Opéra: «On ne croirait pas aujourd'hui de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant et d'une difficulté horrible.» C'est absolument ce qu'en 1861 on disait de *Tannhäuser*, après en avoir dit autant des œuvres de Berlioz. Habeneck, pour faire passer la symphonie en *ré* majeur, fut obligé d'y faire des coupures et de remplacer le *largetto* par l'*allegretto* (appelé ordinairement l'*andante*) de la symphonie

en *la* majeur. Or, la symphonie en *ré* est la deuxième, et le *largo* se rapproche beaucoup du style de Mozart. «A la première audition des passages marqués au crayon rouge, Kreutzer s'enfuit, et son opinion était celle de la grande majorité des musiciens de Paris». Cette fois-ci, le public véritable fit comme plus tard aux concerts Padeloup; grâce à la persévérance d'Habeneck et de son orchestre, Beethoven eut gain de cause. Et remarquons-le bien, il ne pouvait exister de préventions personnelles pour ou contre la personne de Beethoven; qu'est-ce donc quand ces préventions s'en mêlent? D'une part on accepte un ouvrage médiocre, et on l'applaudit, parce qu'il est signé d'un nom respecté ou aimé; d'autre part on siffle, ou l'on refuse même d'écouter une œuvre, parce qu'on a une antipathie contre l'auteur et qu'il a été décrié à tort ou à raison. Ce n'est pas la peine d'insister ni de parler encore de Berlioz et de Wagner; mais n'est-ce pas une chose assez curieuse qu'un musicien d'un genre tout autre ait été traité, injurié, décrié comme ils l'ont été: je veux parler d'Offenbach? Décidément l'auteur des *Deux Aveugles*, tout comme Berlioz, a bien fait de mourir, ne fût-ce que dans l'intérêt de ses *Contes d'Hoffmann*.

Les préventions pour ou contre un compositeur ont parfois un côté plaisant. Au temps de la rivalité de Gluck et de Piccini, les partisans de l'un des maîtres quittèrent un jour brusquement une salle de concert, croyant qu'on allait chanter un air de l'autre, tandis que l'air était de Jomelli. Berlioz raconte comment il a fait entendre un fragment de son *Enfance du Christ* sous le

nom imaginaire d'un ancien compositeur, Pierre Duqué. *L'Irato* de Méhul a d'abord été donné sous un pseudonyme italien; on raconte même que Méhul a voulu mystifier Napoléon I^{er}, mais le fait est controuvé. De nos jours, on maltraite souvent tel ou tel compositeur, sous prétexte qu'il est wagnérien, quand même c'est la dernière de ses pensées.

Une fois engagé dans cette voie, on trouve beau tout ce qui ressemble à la musique qu'on affectionne, et mauvais tout ce qui n'y ressemble pas. On ne tient compte ni de la différence des temps, ni de la différence des nations. On ne veut pas admettre, par exemple, que les Allemands puissent, sans avoir tort, accepter au théâtre des pièces qui ne sont pas conformes aux habitudes du public et des librettistes français. Les drames lyriques de Wagner ne sont pas seuls dans ce cas. D'ailleurs, il y a des sujets nationaux ou légendaires qui peuvent intéresser telle nation plus que telle autre; on ne s'en persuade pas moins qu'on a seul bon goût et que les autres se trompent.

Plus on met de fanatisme et d'intolérance à faire triompher une opinion, plus on prouve que cette opinion repose sur une impression purement personnelle. On en arrive à vouloir même empêcher les autres d'écouter une musique qu'on n'aime pas soi-même, oubliant le précepte: «Si vous n'en voulez pas, n'en dégoûtez pas les autres.» Considérée ainsi, la musique est bien le jouet de la mode, des goûts personnels, des impressions purement sensuelles, je pourrais ajouter: et du despotisme le plus sot et le plus ridicule qu'on puisse voir. Pourquoi chacun ne

pourrait-il pas suivre son goût en musique, comme par exemple en peinture? On n'est pas plus forcé d'écouter une musique qu'on n'aime pas, que de regarder un tableau. Que chacun prenne son plaisir où il le trouve, à condition qu'il n'empêche pas les autres d'en faire autant.

DEUXIÈME PARTIE

III

LA MUSIQUE IMITATIVE

Jusqu'à présent, je me suis occupé des erreurs provenant de la situation, de l'ignorance, des préjugés, du mauvais goût, de l'égoïsme des auditeurs. Il existe des causes d'illusion d'un effet moins bruyant, moins violent, moins funeste, mais qui peuvent influencer sur le caractère et la valeur d'une œuvre, sur la tendance générale de l'art, quoique toutes les aberrations finissent toujours par être jugées et qu'elles n'empêchent jamais l'art de reprendre sa direction rationnelle et légitime. S'il ne faut pas voir dans la musique un pur instrument de plaisir, il ne faut pas non plus, passez-moi le mot, y chercher midi à quatorze heures, en prétendant lui faire dire plus qu'elle ne peut dire. Je veux parler des aberrations qu'on appelle musique imitative, musique descriptive, couleur locale, musique mystique, etc. Examiner ce que la musique ne peut pas exprimer, sera le meilleur moyen d'arriver à déterminer ce qu'elle signifie en réalité.

Je commencerai par la musique imitative, question discutée souvent, qui semble assez simple, et dont, cependant, on n'a pas encore donné une solution satisfaisante. D'une part, la musique

imitative est un genre très inférieur et même peu musical, mais, d'autre part, elle touche à l'expression musicale véritable; aussi, presque tous les compositeurs en ont-ils fait usage plus ou moins. Dans les discussions esthétiques sur ce sujet, on cite ordinairement beaucoup d'exemples; on n'en finirait pas si on voulait les citer tous; seulement, d'après un dicton vulgaire, à force de voir des arbres, on ne voit pas la forêt; on cite des exemples, on discute, et l'on ne conclut pas, ou l'on conclut mal.

La musique imitative n'est pas d'invention moderne. Un des plus anciens ballets sacrés des Grecs représentait le combat d'Apollon contre le serpent Python; le ballet était divisé en cinq actes, dont le premier montrait les préparatifs de la lutte, et le dernier, les réjouissances après la victoire. Des flûtes, des cithares et des trompettes accompagnaient l'action d'une musique appropriée, si bien qu'on cherchait à imiter par la trompette les grincements de dents du monstre blessé. L'imitation ne devait pas être fort exacte, mais on n'est pas plus exigeant aujourd'hui, quoique l'on ait beaucoup perfectionné la musique imitative. On a mis en musique des batailles: Dittersdorf, contemporain de Mozart, a fait douze symphonies sur les métamorphoses d'Ovide; Buxtehude a écrit des morceaux pour harpsicorde, destinés à peindre les diverses propriétés des sept planètes; le règne animal a été largement mis à contribution; bref, on a voulu imiter tout ce qui peut être vu ou entendu, et même davantage.

Au siècle dernier, l'imitation de la nature était regardée comme le principe fondamental de tous les beaux-arts. On

connaît le traité de Batteux sur ce sujet; de telles dissertations n'ont guère d'utilité, d'autant plus que l'on confondait l'imitation avec l'expression. Il suffit de lire les lignes suivantes de J. J. Rousseau: «La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique, etc.» Réverony Saint-Cyr a poussé le système à ses dernières limites; il a soutenu qu'en musique, pour toute image parfaitement rendue, le trait visuel concorde avec le trait du chant, et que la forme de l'objet doit se trouver sur le papier dans la série même des notes, pourvu qu'on l'y cherche avec art. Il a vu ainsi, dans la musique finale d'*Armide* de Lully, le palais de la magicienne qui s'écroule; dans le prélude d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il a découvert les ondulations des vagues de la mer; ailleurs, la musique, selon lui, dessine les mouvements d'un serpent, le lever du soleil, une âme qui monte au ciel, etc. Réverony Saint-Cyr donne des exemples en notes avec les dessins correspondants. Il lui a fallu, en effet, beaucoup «d'art» et d'imagination¹.

L'imitation est si peu le but suprême des beaux-arts, qu'elle n'est rigoureusement possible que dans des cas très peu nombreux. Pour reproduire exactement, par exemple, une figure humaine, il manque à la sculpture deux choses essentielles: le

¹ Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique. Paris, 1891; 2 vol. in-8°.

coloris d'abord, l'expression des yeux ensuite. Au musée des antiques du Louvre, il y a un chien en marbre; on prétend qu'il est si bien imité que les chiens aboient en le voyant. Comme l'entrée du musée leur est interdite, je ne puis garantir le fait; d'ailleurs, la méprise d'un chien prouverait peu de chose.

Le trompe-l'œil en peinture a un domaine extrêmement restreint, parce que cet art ne peut pas rendre l'éclat de la lumière. Comparez le lever de soleil le mieux peint avec la nature, et vous verrez l'énorme distance qui sépare l'un de l'autre. Mais du moins le trompe-l'œil est possible en peinture; le *trompe-l'oreille* est-il possible en musique? J'en doute; toute imitation, si fidèle qu'elle puisse sembler, reste trop loin du modèle pour qu'on prenne le change. Un coup de grosse caisse peut représenter le son du canon lointain; mais c'est une pure exception, autrement tous les coups de grosse caisse représenteraient des coups de canon. Le son de la grosse caisse et celui du canon, même lointain, diffèrent trop, d'ailleurs, pour que l'on confonde réellement l'un avec l'autre. Beethoven a imité le chant du coucou au moyen de la clarinette; mais la voix de cet oiseau diffère sensiblement du son de la clarinette; et puis le coucou ne fait pas toujours un intervalle de tierce majeure. Quant à la caille, jamais elle ne se reconnaît dans la symphonie pastorale; le hautbois peut, en bien des circonstances, répéter le *ré* aigu sur le petit dessin rythmique employé par Beethoven, sans que personne croie entendre une caille; il en est de même pour la clarinette jouant *ré si* bémol.

Un trille de flûte, accéléré graduellement, est une bien pauvre imitation du chant du rossignol. Les fabricants d'oiseaux mécaniques réussissent beaucoup mieux. Tout l'art de Beethoven ne saurait rivaliser avec les jolis petits automates qui, à la porte des magasins de joujoux, font la joie et l'amusement des passants. Le loriot ne se fait pas entendre dans l'amusette de la symphonie pastorale; cependant il n'a pas été oublié par Beethoven; mais personne ne s'en douterait, si Schindler ne nous avait pas avertis. Prenons donc une flûte pour une flûte et non pas pour un loriot.

Berlioz, dans la scène aux champs de la symphonie fantastique, imite le tonnerre par un roulement de timbale; il y a la même observation à faire que plus haut sur la grosse caisse. Au quatrième acte de *Rigoletto*, Verdi imite le sifflement du vent par le chœur vocalisant à bouche fermée dans la coulisse. C'est un effet de machinisme plutôt qu'un effet musical, et qui ne peut tromper personne, si tant est qu'on y fasse attention.

L'imitation du galop du cheval par une batterie en triolets, et de l'aboïement du chien par une note précédée d'une appoggiature, sont des moyens trop enfantins et trop conventionnels. Il y a toujours lieu de répéter la remarque faite sur la grosse caisse. Meyerbeer aussi a imité le galop du cheval au deuxième acte du *Prophète*. Le machiniste ne pouvant faire galoper un cheval dans la coulisse pour annoncer l'arrivée d'Oberthal, le basson remplace économiquement la bête.

Une imitation plus réaliste est celle des coups de canon dans les batailles écrites pour le piano; on frappe les basses de

l'instrument avec le plat des deux mains, ou encore avec tout l'avant-bras gauche.

Si l'on étudie les partitions du siècle dernier, on voit qu'en ce temps on n'était pas difficile sur les moyens d'imitation; avec une simple gamme, on disait une foule de choses. Mozart aussi se sert de la gamme ascendante dans le duel de *Don Juan*; la tempête, dans le prélude d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, est assez enfantine, et les gammes n'y manquent pas. Dans le *Postillon de Longjumeau* Biju imite le vol de Zéphyre, le roulement d'un torrent, le chant des bergers charmant les nymphes, les doux accents des habitants de l'Arcadie, en vocalisant toujours une gamme descendante. Le procédé de Biju est celui par lequel Lully, Rameau et leurs successeurs faisaient de la musique imitative.

Lorsque l'imitation concerne un effet purement visuel, il est évident que l'effet musical auditif y répond encore bien moins que dans l'imitation de bruits ou de sons quelconques. Les gammes représentant les deux adversaires qui se fendent dans le duel de *Don Juan*, peuvent compter comme une imitation d'un effet visuel. Rossini fait exécuter aux violons de l'orchestre une gamme ascendante de près de trois octaves, au moment où Guillaume Tell abat la pomme placée sur la tête de son fils. Rossini a-t-il voulu peindre le mouvement de la flèche? En ce cas l'imitation est fautive, car la flèche doit suivre une ligne presque horizontale. Ou bien a-t-il voulu rendre le sifflement du projectile? L'imitation est encore fautive, car le sifflement d'une

flèche, comme celui d'une balle de fusil, doit baisser d'intonation à mesure que la flèche ralentit son vol, en s'éloignant de son point de départ. Pourquoi Rossini n'a-t-il pas fait siffler aussi la flèche avec laquelle Guillaume tue Gessler? Celle-là assurément devait être décochée avec une vigueur peu commune.

Voici la contre-partie de la gamme de Rossini: Dussek, qui cependant ne manquait pas de talent, a écrit un morceau pour piano intitulé: *Les malheurs de Marie-Antoinette*; à la fin, une glissade parcourant le clavier de haut en bas peint «la chute du couteau de la guillotine!»

Dans la *Création* d'Haydn, les exemples de musique imitative abondent, comme on sait. Ce n'est pas la peine de parler de l'ouverture, contenant une peinture du chaos; la meilleure représentation du chaos est celle que font les musiciens d'orchestre, quand ils accordent leurs instruments et que chacun prélude de son côté. Il y a ensuite le mugissement du vent, le vol des légers nuages, la foudre, l'éclair, la neige, la grêle, la rosée, un torrent, un ruisseau paisible, un lion qui rugit, un tigre qui bondit, un cerf léger, un cheval qui s'élançe, un serpent qui rampe, etc. Dans l'ouverture des *Saisons*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.