

MOYEN TROUVÉ PAR M. DELSARTE

D'ACCORDER LES INSTRUMENTS A CORDES

SANS LE SECOURS DE L'OREILLE

Entendez-vous, pianistes, guitaristes, violonistes, violoncellistes, contre-bassistes, harpistes, accordeurs, et vous donc, chefs d'orchestre! *sans le secours de l'oreille!!!* Voilà une découverte immense, incomparable, sans prix, pour nous autres surtout, tristes auditeurs de pianos discordants, de violons, de violoncelles discordants; de harpes discordantes; d'orchestres discordants. L'invention de M. Delsarte va vous mettre dans l'obligation de ne plus nous torturer, de ne plus nous faire suer de douleur, de ne plus nous pousser au suicide. Sans le secours de l'oreille!!! Non-seulement l'oreille devient inutile pour accorder les instruments, mais il est dangereux de la consulter, mais il faut à toute force ne pas la consulter. Quel avantage pour ceux qui n'en ont pas! Jusqu'à présent c'était le contraire, et nous vous pardonnions les tourments que vous nous infligiez; mais à l'avenir, si vos instruments, si vos orchestres ne sont pas d'accord, vous n'aurez point d'excuses, et nous vous dénoncerons à la vindicte publique. Sans le secours de l'oreille!!! secours si souvent inutile et trompeur, et fatal! La découverte de M. Delsarte n'a d'action que sur les instruments à cordes, et c'est beaucoup, c'est énorme. D'où il suit que dans

les orchestres dirigés et accordés sans le secours de l'oreille, il n'y aura plus de discordance maintenant qu'entre les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons, les cors, les cornets, les trompettes, les trombones, l'ophicléide, le tuba et les timbales. Le triangle pourrait, à la rigueur, être accordé par le nouveau procédé, mais il est généralement reconnu que cela n'est pas nécessaire; de même que pour les cloches, la discordance entre le triangle et les autres instruments *fait bien*, on aime cela dans tous les théâtres lyriques.

Et les chanteurs, dont vous ne parlez pas, me dira-t-on, sera-t-il possible de les faire chanter juste, de les faire s'accorder? — Les chanteurs? Deux ou trois d'entre eux sont naturellement d'accord. Quelques-uns, avec de bons soins et de la rigueur, pourront être à peu près accordés; mais tous les autres ne furent, ne sont et ne seront d'accord ni individuellement, ni entre eux, ni avec les instruments, ni avec le chef d'orchestre, ni avec le rythme, ni avec l'harmonie, ni avec l'accent, ni avec l'expression, ni avec le diapason, ni avec la langue, ni avec rien qui ressemble à la précision et au bon sens. Depuis quelque temps ils ne sont même plus d'accord avec les claqueurs, qui menacent de les abandonner. Ce sera bien fait; mais quelle catastrophe!

M. Delsarte a rendu aisément praticable l'accord du piano surtout, au moyen d'un instrument qu'il appelle le phonoptique, et dont il serait trop long de faire ici la description. Il nous suffira de dire qu'il contient une aiguille indiquant le moment précis où deux ou plusieurs cordes sont exactement à l'unisson; en ajoutant que le résultat invariable de l'opération est, pour quiconque en veut prendre la peine, une justesse telle que l'oreille la plus exercée n'en saurait atteindre la perfection.

Les acousticiens ne manqueront pas de s'occuper prochainement de la précieuse invention que nous signalons et dont l'emploi ne saurait tarder à devenir populaire.

LA MUSIQUE A L'ÉGLISE

PAR M. JOSEPH D'ORTIGUE

L'auteur a la probité littéraire et la modestie bien rares aujourd'hui de déclarer dans sa préface qu'il nous présente un volume et non pas un livre. « C'est, dit-il, un choix d'articles relatifs au plain-chant et à la musique d'Église, publiés dans les journaux et les revues depuis environ vingt-cinq ans. Ces articles, écrits souvent à de longs intervalles les uns des autres, disséminés çà et là dans des feuilles fort différentes entre elles de tendance et d'esprit, et s'adressant à diverses classes de lecteurs, soumis en outre à une révision complète, quelques-uns même à une refonte sévère, ces articles pourront être, ainsi réunis, considérés comme voyant le jour pour la première fois. Tel est ce volume. Si les matériaux en sont vieux, l'ensemble pourra présenter quelque nouveauté. » Il en présente beaucoup, en effet, et il joint à cet attrait de la nouveauté l'intérêt de tous les livres vraiment utiles, écrits d'ailleurs d'une façon élégante, correcte et parfaitement claire. Cette dernière qualité pour bien des gens, et je suis du nombre, est d'un prix considérable, rien ne leur étant plus odieux que ce style amphigourique, dont la prétendue profondeur a pour effet bien moins encore de voiler la pensée de l'auteur, d'en rendre la perception difficile, que d'en cacher l'absence. Ce sont des livres que le lecteur ferme d'ordinaire à la quatrième page, en disant : « Je ne sais ce

que l'écrivain a voulu dire, et sans doute lui-même ne le sait pas davantage. » Ceci me rappelle un traité d'harmonie composé dans un système fort ingénieux, disait-on, par un savant mathématicien. Je le lus avec une attention qui faillit me rendre malade, sans y rien comprendre. L'auteur, à qui j'avais avoué que le sens de son œuvre m'échappait complètement, m'offrit de venir me l'expliquer. Nous eûmes un long entretien à ce sujet, et les explications verbales ne parvinrent pas plus que la prose écrite à me faire pénétrer la signification de ce traité mystérieux. « Je suis sans doute mal disposé aujourd'hui, dis-je à l'auteur; si vous vouliez bien m'accorder une autre heure d'études, je serais peut-être à cette seconde épreuve plus intelligent. » Nouveau rendez-vous pris. Je m'obstinais, j'étais curieux de savoir si je parviendrais à comprendre. Le théoricien revint, recommença l'exposé de sa doctrine, de ses exemples, l'explication de son système, etc., etc. Je faisais des efforts surhumains d'attention; mon cerveau semblait se tordre dans mon crâne; quant à l'auteur, il suait à grosses gouttes, voyant combien je mettais à l'écouter de bonne volonté sans résultats. Enfin il fallut renoncer à prolonger l'expérience, et je dus dire au démonstrateur: « C'est inutile, monsieur, je n'ai pas la moindre idée de ce que vous voulez me faire entendre. C'est absolument comme si vous me parliez chinois! » Et ce savant avait fait un gros livre pour enseigner l'harmonie à *ceux qui ne la savent pas...*

Rien de pareil, ai-je besoin de le répéter, dans l'ouvrage de M. d'Ortigue; et si je diffère avec lui d'opinion sur quelques points, au moins sais-je bien en quoi et pourquoi cette différence existe. Son ouvrage a pour but principal d'étudier et de faire comprendre la nature de l'art musical religieux, c'est-à-dire de l'art des sons appliqué au service religieux, à chanter les textes sacrés dans les églises catholiques; de démontrer les aberrations des musiciens qui, sans en apprécier l'importance, ont osé entreprendre cette tâche, ainsi que la tolérance cou-

pable des membres du clergé à leur égard, tolérance expliquée par une profonde ignorance du sens expressif de l'art des sons et l'absence de goût. L'ouvrage de M. d'Ortigue se propose, en outre, d'exalter le système musical du plain-chant aux dépens de la musique moderne, aux dépens de la *musique*, en déclarant le plain-chant seul capable d'exprimer dignement le sentiment religieux. L'auteur, en conséquence, cherche d'une part les moyens de remédier aux innombrables abus de la musique introduite à l'église, et, de l'autre, à tirer le plain-chant de la corruption dans laquelle il est tombé.

Ces abus révoltants, dont il donne des exemples, ne sont pas, il est vrai, propres à notre temps; on sait jusqu'à quel degré de cynisme et d'imbécillité étaient parvenus les anciens contre-pointistes qui prenaient pour thèmes de leurs compositions dites religieuses des chansons populaires dont les paroles grivoises et même obscènes étaient connues de tous et qu'ils faisaient servir de fond à leur trame harmonique pendant le service divin. On connaît la messe de l'*Homme armé*.

La gloire de Palestrina est d'avoir fait disparaître cette barbarie.

Nous avons pourtant vu, il y a trente-cinq ans à peine, de quoi nos prêtres missionnaires étaient capables dans leur niaise affection pour la musique et leur zèle aveugle et sourd. Ils faisaient chanter dans l'église de Sainte-Geneviève, pendant les cérémonies, des cantiques dont les airs étaient empruntés aux vaudevilles du théâtre des Variétés, tels que celui-ci :

C'est l'amour, l'amour, l'amour,
Qui fait le monde
A la ronde!

Mais le chef-d'œuvre du genre a été fourni plus récemment par un musicien d'une certaine notoriété et qui a osé faire imprimer ledit chef-d'œuvre pour l'édification des âmes religieuses et des gens de bon sens. Ceci n'est pas un conte fait à plaisir; j'ai lu cette monstrueuse partition.

Voici en quels termes en parle M. d'Ortigue :

« J'ai dit dans un précédent article que les *Concerts spirituels*, publiés à Avignon en 1835, avaient été dépassés par une production plus étrange encore. Ils ont été dépassés en effet, et de beaucoup, par la *Messe de Rossini*, mise au jour il y a quelques années par ce spirituel, mais trop jovial Castil-Blaze, qui semble avoir voulu couronner sa carrière d'arrangeur par l'arrangement le plus inouï qu'on puisse imaginer, comme s'il avait juré de se porter un déli à lui-même. Je ne ferai qu'indiquer les principaux morceaux de cette *Messe de Rossini*. Le *Kyrie* est sur la marche de l'entrée d'*Otello*. Le *Gloria* débute par le chœur d'introduction du même ouvrage, qui fournit encore quelques autres fragments jusqu'à la seconde moitié du verset final : *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei patris, amen*, paroles que l'arrangeur a ajustées sur la strette du quintette de la *Cenerentola*, morceau bouffe d'une gaieté désopilante, allegro rapide à trois temps. On ne peut se représenter l'effet extravagant et grotesque de ce texte, *Cum Sancto Spiritu*, débité syllabiquement, une syllabe par croche, sur ce mouvement accéléré. Le reste est à l'avenant. Le *Credo* s'ouvre par la romance du *Barbier de Séville* : *Ecco ridente il cielo*; puis viennent les duos guerriers de *Tancrede*, d'*Otello*, un *Resurrexit* sur des roulades à grands ramages, et enfin l'*Et vitam venturi seculi*, sur le motif d'Arsace du finale de *Semiramide* : *Atro evento prodigio*. Un mot encore. Le *Dona nobis pacem* est martelé en accords frappés par le chœur sur une cabalette de *Tancrede*, la plus jolie et la plus pimpante du monde. »

M. d'Ortigue, bien entendu, ne rend pas Rossini responsable de toutes ces extravagances, c'est sur l'arrangeur seul que tombe sa critique. Il blâme vivement l'illustre maître, au contraire, d'avoir écrit certaines parties de son *Stabat*, qu'il trouve avec raison, ce me semble, plus théâtral dans son ensemble que religieux. Mais ce n'est pas la faute de la musique, de l'art mondain, comme il l'appelle, et il a tort de se laisser entraîner peu à peu à rendre ce bel art responsable des erreurs des musiciens, au point de déclarer qu'il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique. De sorte que l'*Ave verum* de Mozart, cette expression sublime de l'adoration extatique, qui n'est point dans la tonalité ecclésiastique, ne devrait pas être considéré comme de la vraie musique religieuse. Et c'est là que se décèle chez M. d'Ortigue une partialité pour le plain-chant que nous avouons ne pas partager.

Bien plus, il nous est absolument impossible de comprendre comment ce plain-chant, fils de la musique grecque, de la musique des païens, peut lui paraître digne de chanter les louanges du Dieu des chrétiens, quand la *musique*, découverte moderne des chrétiens eux-mêmes, avec ses richesses de toute espèce que le plain-chant ne possède pas, ne peut y prétendre. C'est précisément la simplicité, le vague, la tonalité indécise, l'*impersonnalité*, l'inexpression qui font, aux yeux de M. d'Ortigue, le mérite principal du plain-chant. Il me semble qu'une statue récitant avec sa froide impassibilité, et sur une seule note, les paroles liturgiques, devrait alors réaliser l'idéal de la musique religieuse. M. d'Ortigue ne va pas jusque-là, bien que sa théorie eût dû l'y conduire.

Il blâme, au contraire, l'exécution du plain-chant, toujours chanté ou plutôt beuglé dans nos églises par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide. Certes il a grandement raison. A entendre de telles successions de notes hideuses, et à l'accent menaçant, on se croirait transporté dans un autel de druides préparant un sacrifice humain. C'est affreux, mais je dois encore avouer que tous les morceaux de plain-chant que j'ai entendus étaient ainsi exécutés et avaient à peu près ce caractère.

Une discussion approfondie sur ce sujet et sur les questions qui s'y rattachent nous mènerait fort loin, et je crois qu'il serait aisé, tout en partageant l'indignation de notre savant confrère et ami contre les abus qui se sont introduits dans la musique d'Église et les erreurs révoltantes où sont tombés *presque tous* les grands maîtres en traitant ce genre difficile, je crois, dis-je, qu'il serait aisé de réhabiliter la *musique*. Elle n'est point coupable du mauvais usage qu'on a fait de sa puissance et de ses richesses. Elle produira d'ailleurs les effets du plain-chant tant qu'elle voudra, quand le plain-chant demeurera forcément incapable de produire les effets de la musique. Quoiqu'il en soit, il faut louer beaucoup le livre de la *Musique à l'église*, il faut

le recommander à tous les lecteurs qui s'intéressent à la dignité du culte comme à la dignité de l'art. Les membres du clergé surtout, qui par leur position ont à exercer une influence directe sur les mœurs musicales des églises, ne peuvent que gagner à le méditer.

Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.

MOEURS MUSICALES DE LA CHINE

On s'occupe beaucoup des Chinois, depuis quelque temps, et c'est toujours d'une façon peu flatteuse pour eux. Nous ne nous contentons pas de les battre, de tout bousculer dans leurs boutiques, de mettre en fuite leur empereur, de prendre le palais de sa céleste Majesté, de nous partager ses lingots, ses diamants, ses pierreries, ses soieries, il faut encore que nous nous moquions de ce grand peuple, que nous l'appellions peuple de vieillards, de maniaques, peuple de fous et d'imbéciles, peuple amoureux de l'absurde, de l'horrible, du grotesque. Nous rions de ses croyances, de ses mœurs, de ses arts, de sa science, de ses usages familiers même, sous prétexte qu'il mange son riz grain à grain avec des bâtonnets, et qu'il lui faut presque autant de temps pour apprendre à se servir de ces ridicules ustensiles que pour apprendre à écrire (chose qu'il ne sait jamais complètement), comme si, disons-nous, il n'était pas plus simple de manger du riz avec une cuiller. Et de ses armes, et de ses armées, et de ses étendards à dragons peints, pour effrayer l'ennemi, et de ses vieux fusils à mèche, et de ses canons dont les boulets vont dans la lune, nous en moquons-nous ! et de ses instruments de musique, et de ses femmes aux pieds contrefaits, et de tout enfin ! Pourtant il a du bon, le peuple chinois, beaucoup de bon, et ce n'est pas tout à fait

sans raison qu'il nous appelle, nous autres Européens, les diables rouges, les barbares. Par exemple : soixante mille Chinois sont mis en déroute complète par quatre ou cinq mille Anglo-Français, c'est vrai; mais leur général en chef, voyant la bataille perdue, se scie le cou avec son sabre, très-bien, lui-même, sans recourir pour cela à son domestique, comme faisaient les Romains, et il n'est content que quand sa tête est à bas. C'est courageux cela; essayez donc d'en faire autant.

Il écrase les pieds de ses femmes de façon à les empêcher de marcher, mais de façon aussi à les empêcher bien plus encore d'aller au bal, de danser la polka, de valser, de rester, par conséquent, des nuits entières aux bras de jeunes hommes qui leur serrent la taille, respirent leur haleine, leur parlent à l'oreille, sous les yeux des pères, des mères, des maris et des amants.

Il a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens bâillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture. Mais il respecte au moins sa musique, telle quelle, il protège les œuvres remarquables que le génie chinois a produites; tandis que nous n'avons pas plus de protection pour nos chefs-d'œuvre que d'horreur pour les monstruosité, et que chez nous le beau et l'horrible sont également abandonnés à l'indifférence publique.

Chez eux tout est réglé suivant un code immuable, jusqu'à l'instrumentation des opéras. La grandeur des tamtams et des gongs est déterminée d'après le sujet du drame et le style musical qu'il comporte. Il n'est pas permis d'employer pour un opéra-comique des tamtams aussi grands que pour un opéra sérieux. Chez nous, au contraire, pour le moindre opuscule lyrique maintenant, on emploie des grosses caisses aussi vastes que les grosses caisses du grand Opéra. Il n'en était pas ainsi il y a vingt-cinq ans, et c'est encore une preuve des avantages de l'immutabilité du code musical chinois.

Malgré les désastreux résultats de nos mœurs changeantes et déréglées, nous l'emportons néanmoins en musique, sous certains rapports, sur les habitants du Céleste-Empire. Ainsi, de l'aveu même des mandarins directeurs de la mélodie, les chanteurs et chanteuses de la Chine chantent souvent faux, ce qui prouve à quel point ils sont inférieurs aux nôtres, qui chantent si souvent juste. Mais les chanteurs chinois savent presque tous leur langue; ils n'en violent pas l'accentuation, ils en observent la prosodie. Il en était aussi de même chez nous il y a vingt-cinq ans; aujourd'hui, par suite de notre manie de tout bouleverser selon le caprice de chacun, il semble que la plupart des chanteurs d'Europe chantent du chinois.

Ce que l'on doit trouver vraiment beau et digne d'admiration, ce sont les règlements et les lois en vigueur dans l'Empire-Céleste depuis un temps immémorial pour protéger les chefs-d'œuvre des compositeurs. Il n'est pas permis de les défigurer, de les interpréter d'une façon infidèle, d'en altérer le texte, le sentiment ou l'esprit. Ces lois ne sont pas préventives, on n'empêche personne d'essayer l'exécution d'un ouvrage consacré, mais l'individu convaincu de l'avoir dénaturé est puni d'une façon d'autant plus sévère que l'auteur est plus illustre et plus admiré. Ainsi les peines encourues par les profanateurs des œuvres de Confucius paraîtront cruelles à nous autres barbares habitués à tout outrager impunément. Ce Confucius est appelé par les Chinois Koang-fu-tsée; c'est encore une jolie habitude que nous avons d'*arranger* les noms propres, comme on *arrange* les ouvrages que l'on traduit d'une langue dans une autre, ou que l'on transporte seulement d'une scène sur une autre : scène. Nous ne pouvons conserver intégralement, ni le nom des grands hommes, ni celui des grandes villes des peuples étrangers. En France, nous appelons Ratisbonne la ville d'Allemagne que les Allemands nomment Regensburg, et les Italiens nomment Parigi la ville de Paris. Cette syllabe ajoutée, *gi* (prononcez *dgi*), leur plaît infiniment, et leur oreille serait cho-

quée s'ils disaient, comme les Français, Paris tout court. Il n'est donc pas surprenant que nous disions en France Confucius pour Koang-fu-tsée, d'abord parce que la désinence latine en *us* est fort en honneur dans la langue philosophique; ensuite parce que nous avons pour principe de ne pas nous gêner quand il s'agit d'un nom difficile à prononcer. De là cette précaution tant admirée d'un artiste d'origine allemande, qui, dans la crainte de voir substituer à son nom tudesque un autre nom qui ne lui plairait pas, mit sur ses cartes de visite : Schneitzoeffler, prononcez Bertrand. Donc Koang-fu-tsée, ou Confucius, ou Bertrand, fut un grand philosophe, on le sait, et il unit à sa philosophie un grand fonds de science musicale; tellement qu'ayant composé des variations sur l'air célèbre de Li-po, il les exécuta sur une guitare *ornée d'ivoire*, d'un bout à l'autre du Céleste-Empire, dont il moralisa ainsi l'immense population. Et c'est depuis ce temps que le peuple chinois est si profondément moral. Mais l'œuvre de Koang-fu-tsée ne se borne pas à ces fameuses variations pour la guitare ornée d'ivoire; non, le grand philosophe musicien écrivit en outre bon nombre de cantates morales et d'opéras moraux dont le mérite principal, au dire de tous les lettrés et de tous les musiciens de la Chine, est une simplicité et une beauté de style mélodique unies à la plus profonde expression des passions et des sentiments. On cite ce fait remarquable d'une femme chinoise qui, assistant à un opéra dans lequel Koang-fu-tsée a peint avec la plus touchante vérité les joies de l'amour maternel, se prit, dès le septième acte, à pleurer amèrement. Comme ses voisins lui demandaient la cause de ses larmes : « Hélas ! répondit-elle, j'ai donné le jour à neuf enfants, je les ai tous noyés, et je regrette maintenant de n'en avoir pas gardé au moins un ; je l'aimerais tant ! » Les législateurs chinois ont donc, et avec grande raison, selon moi, prononcé des peines sévères, non-seulement contre les directeurs de théâtre qui représenteraient mal les belles œuvres lyriques de Koang-fu-tsée, mais encore contre les chanteurs et les chan-

teuses qui se permettraient, dans les concerts, d'en chanter des fragments indignement. Chaque semaine un rapport est fait par la police musicale au mandarin directeur des arts; et si une chanteuse s'est rendue coupable du délit de profanation que je viens d'indiquer, on lui adresse un avertissement en lui coupant l'oreille gauche. Si elle retombe dans la même faute, on lui coupe l'oreille droite pour second avertissement; après quoi, si elle récidive encore, vient l'application de la peine : on lui coupe le nez. Ce cas est fort rare, et la législation chinoise, d'ailleurs, se montre là un peu sévère, car on ne peut pas exiger une exécution irréprochable d'une cantatrice qui n'a pas d'oreilles. Les pénalités de certains peuples ont quelque chose de comique qui nous étonne toujours. Je me rappelle avoir vu à Moscou une grande dame de l'aristocratie russe balayer une rue en plein jour au moment du dégel. « C'est l'usage, me dit un Russe; on l'a condamnée à balayer la rue pendant deux heures, pour la punir de s'être laissé prendre en flagrant délit de vol dans un magasin de nouveautés. »

A Taïti, cette charmante province française, les belles insulaires convaincues d'avoir eu des sourires pour un trop grand nombre d'hommes, Français ou Taïtiens, sont condamnées à exécuter de leurs mains un bout de grande route plus ou moins long, pavé ou non pavé; et la galanterie tourne ainsi à l'avantage des voies de communication. Que de femmes à Paris qui n'arrivent à rien, et qui, dans ce pays-là, feraient joliment leur chemin !

On a dû trouver fort étrange le titre de *directeur des arts* que j'ai employé tout à l'heure pour un mandarin. On ne peut en effet concevoir l'utilité d'une telle direction, chez nous, où l'art est si libre de s'égarer, où il peut se faire mendiant, voleur, assassin, icoglan; où il peut mourir de faim, ou parcourir ivre les rues de nos cités; où chanteurs et cantatrices ont tous leur nez et leurs oreilles, où la première condition requise pour être administrateur d'un théâtre musical est de ne savoir

pas la musique; où des lettrés sont les arbitres du sort des musiciens; où les prix de composition musicale sont donnés par des peintres, les prix de peinture par des architectes, les prix de statuaire par des graveurs. Si les Chinois savaient cela! Pauvres Chinois! Eh bien! pourtant, je vous l'ai dit, ils ont du bon. Ils ont des directeurs des arts qui connaissent ce qu'ils dirigent; ils ont même des collèges entiers de mandarins artistes, dont l'influence pourrait être immense et s'exercer, pour le plus grand avantage de l'art, sur l'empire tout entier. Il ne se publie pas dans toute la Chine un livre sur la musique, la peinture, l'architecture, etc., que l'auteur ne soumette son travail à l'examen des mandarins artistes, afin, s'ils l'approuvent, de pouvoir inscrire sur la seconde édition de l'ouvrage : *Approuvé par le collège*. Malheureusement les membres respectés de cette institution, qui auraient souvent le droit de faire infliger aux auteurs le supplice de la cangue, ont toujours été, à l'inverse des directeurs spéciaux de l'art musical, animés d'une telle bienveillance, qu'ils approuvent généralement tout ce qu'on leur présente. Aujourd'hui ils loueront un auteur d'avoir exposé telle ou telle doctrine, préconisé telle ou telle méthode de tamtam, demain un autre exposera la doctrine contraire, prônera la méthode opposée, et le *collège* ne manquera pas de l'approuver encore. Ils en sont venus à un tel degré de bonhomie et d'indulgence, que maintenant la plupart des auteurs, dès la première édition de leurs livres, y placent la formule « *approuvé par le collège* » avant même de le lui avoir présenté, tant ils sont certains d'obtenir son suffrage.

Ah! pauvres Chinois! il ne faut plus s'étonner de voir chez eux l'art rester obstinément stationnaire!

Mais je leur pardonne tout en faveur de leur règlement sur les tamtams et de leurs lois contre les profanateurs.

Alors, direz-vous, s'ils coupent le nez et les oreilles aux chanteurs qui profanent les chefs-d'œuvre, que font-ils pour ceux qui les interprètent avec fidélité, avec grandeur, avec inspira-

tion? — Ce qu'ils font? Ils les comblent de distinctions honorifiques de toute espèce, ils leur donnent des bâtonnets en argent pour manger le riz, ils accordent aux uns le bouton jaune, à d'autres le bouton bleu; à celui-ci le bouton de cristal, à celui-là les trois boutons; on voit en Chine des virtuoses qui sont couverts de boutons. Ce n'est pas comme en France, où l'on ne donne la croix à un chanteur que s'il a quitté le théâtre, s'il a perdu sa voix, s'il n'est plus bon à rien.

Les mœurs chinoises, si différentes des nôtres en tout ce qui touche aux beaux-arts en général, et à la musique en particulier, s'en rapprochent sur un seul point : pour diriger les flottes, ils prennent des marins. Si nous continuons, à la vérité, nous finirons par leur ressembler tout à fait.

A MM.

**LES MEMBRES DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
DE L'INSTITUT**

11 septembre 1861.

Messieurs et chers confrères,

Vous pensez que le récit de ce que je fais à Bade en ce moment pourra intéresser l'auditoire d'une séance publique de l'Institut. Je ne partage pas votre opinion¹; mais, puisque vous le voulez, je me résigne et je vous écris.

N' imaginez pas pourtant que je me fourvoie au point de paraphraser tant de descriptions de Bade, faites avec un si rare talent par MM. Eugène Guinot, Achard et quelques autres écrivains. Non, je parlerai de musique, de géologie, de zoologie, de ruines, de palais splendides, de philosophie, de morale; nous évoquerons l'antiquité, le moyen âge; nous examinerons le temps présent; je citerai l'Apocalypse, et Homère, et Shakspeare, peut-être M. Paul de Kock; je critiquerai çà et là, par habitude; je désapprouverai même quelques-unes de vos approbations, et vous serez obligés néanmoins de tout entendre. Vous l'aurez voulu.

Que de choses dans un menuet! disait le grand Vestris. Que de choses dans une lettre! allez-vous dire. Rassurez-vous, ma

¹ La lettre, en effet, a paru d'un style trop en dehors des habitudes académiques et n'a pas été lue en séance publique.

lettre sera peut-être fort convenable, c'airc et nettc comme une lettre de faire part. Cela va dépendre de ma santé, qui est détestable et des caprices de ma névralgie. Je lâche ce mot à dessein, afin que vous puissiez dire, quand je serai par trop ennuyé : — C'est sa névralgie !

En effet, beaucoup de gens sont dépourvus d'esprit et de bon sens quand ils se portent bien; pour moi c'est tout le contraire, et mon défaut d'esprit n'est jamais si évident que dans l'état de maladie. Je suis de la seconde catégorie; trop heureux de me figurer que je n'appartiens pas à la troisième, à celle des gens qui n'ont pas le sens commun dans tous les cas.

Ce que je fais à Bade?... J'y fais de la musique; chose qui m'est absolument interdite à Paris, faute d'une bonne salle, faute d'argent pour payer les répétitions, faute de temps pour les bien faire, faute de public, faute de tout.

M. Benazet, qui, pendant cinq mois, est le véritable souverain de Bade, et qui exerce sa souveraineté pour la plus grande gloire de l'art et le bonheur des artistes, me tint, il y a huit ans, à peu près ce langage : « Mon cher monsieur, je donne beaucoup de concerts dans les petits salons du palais de la Conversation. Tous les pianistes du monde y viennent successivement et plusieurs y viennent simultanément faire leurs exercices. On y entend les plus grands artistes et les virtuoses les plus excentriques; on y voit des violonistes jouer de la flûte, des flûtistes jouer du violon, des basses chanter en voix de soprano, des soprani chanter en voix de basse; on y entend même des chanteurs qui ne se servent d'aucune espèce de voix. Ce sont donc, en somme, de beaux concerts. Pourtant, quoiqu'on prétende que le mieux est ennemi du bien, j'ambitionne le mieux. Voulez-vous venir à Bade organiser annuellement un grand concert festival? Je mettrai à votre disposition tout ce que vous demanderez en chanteurs et en instrumentistes, pour former un ensemble en rapport avec les dimensions de la grande salle du palais de la Conversation, et surtout en rapport avec

le style des œuvres que vous ferez exécuter. Vous composerez vos programmes, vous désignerez les jours de répétition; s'il nous manque certains artistes spéciaux dont le concours soit nécessaire, faites-les venir, promettez-leur de ma part ce qu'ils demanderont, j'ai confiance en vous, je ne me mêlerai de rien... que de payer! — O Richard, ô mon roi! m'écriai-je éperdu, en entendant ces sublimes paroles. Quoi! il y a un souverain capable de cela? Quoi! vous me laisserez faire? Vous choisissez un musicien pour diriger une institution musicale, une entreprise musicale, une fête musicale! Vous abandonnez les errements de toute l'Europe! Vous ne prenez pas pour directeur de vos concerts un capitaine de vaisseau, un colonel de cavalerie, un avocat, un orfèvre? Il est donc vrai; Dieu a dit: Que la lumière soit! et la lumière... est. Voilà le renversement des usages les plus sacrés. Vous êtes un ultra-romantique, on va crier haro! sur vous. On cassera vos vitres! Vous allez être horriblement compromis; les autres souverains retireront leurs ambassadeurs. — N'importe, répliqua M. Benazet; dût le concert européen en être bouleversé, j'y suis résolu, c'est entendu! Je compte sur vous. »

Depuis ce temps, tous les ans, à l'approche du mois d'août, une certaine inquiétude que je ressens dans le bras droit m'annonce que je vais bientôt avoir un orchestre à conduire. Aussi!ôt je m'occupe du programme, s'il n'est pas (ce qui arrive presque toujours) composé dès la saison précédente. Il me reste alors seulement à m'entendre avec les dieux et les déesses du chant engagés pour le festival, sur le choix de leurs morceaux. Quant à désigner moi-même ce qu'ils devront chanter, je m'en garde, je sais trop le respect que les simples mortels doivent aux divinités. Au bout de six semaines on parvient, en général, à découvrir qu'on ne peut pas s'entendre, les cantatrices surtout ayant pour habitude de changer dix fois d'avis avant le moment du concert.

A l'heure qu'il est, pour le festival qui aura lieu dans quel-

ques jours, je ne sais pas encore quel duo le ténor et la prima donna chanteront; il y a trois mois que je les supplie de me l'indiquer.

Pour l'air du ténor seulement, nous nous sommes entendus tout de suite. C'est un air admirable que la modestie d'un de nos confrères ne me permet pas de désigner autrement.

Je saisis cette occasion, messieurs, pour vous adresser une question. Vous avez, m'a-t-on dit, approuvé dernièrement un ouvrage sur l'art du chant dont l'auteur, homme de talent et d'esprit, par malheur, déclare que c'est non-seulement le droit, mais le devoir du chanteur de broder les airs d'expression, d'en changer à son gré certains passages, de les modifier de cent façons, de se poser en collaborateur du compositeur et de venir en aide à son insuffisance. Que croyez-vous que ferait le musicien auteur de ce bel air, dites-le-moi franchement, si, mettant en pratique cette incroyable théorie, un ténor s'avisait, en le chantant devant lui, d'en dénaturer toutes les phrases dont l'expression est si absolument vraie, le sentiment si profond, le style mélodique si naturel? De quelle façon ses entrailles de père seraient-elles émues, si le *truditore* s'avisait d'ajouter seulement des apoggiatures au passage sublime où respirent à la fois la candeur, l'innocence, une grâce ingénue et la terreur naïve de la mort?

Il n'est pas partisan du suicide, je le sais, mais s'il avait un pistolet à la main, à coup sûr il lui brûlerait la cervelle.

Soyez tranquilles, cela n'arrivera pas à Bade. Mon ténor est un artiste sérieux; il ne rêva jamais de monstruosité pareilles. D'ailleurs je serai là, et s'il était assez abandonné de son ange gardien pour commettre à la répétition générale un tel crime de lèse-majesté de l'art et du génie, je dirais aussitôt à l'orchestre ce que je lui ai dit une fois à Londres, en semblable circonstance: « Messieurs, quand nous en serons à ce passage, regardez-moi bien; si le chanteur ose le défigurer comme il vient de le faire, je vous ferai signe de vous arrêter court;

je vous défends de jouer, il chantera sans accompagnement. »

Et vous approuveriez de pareilles incartades et la théorie qui les consacre!... Vous!... quand vous mourriez pour revenir ensuite me l'affirmer avec une voix d'outre-tombe, je ne le croirais pas.

Et tenez, voici une jolie anecdote qui se rattache au sujet par tous les points. Elle est vraie; j'en prends à témoin un autre de nos confrères qui y figure comme victime d'un virtuose. Il s'agit ici d'un *traditore* instrumentiste. Car nous autres compositeurs nous avons la chance d'être assassinés par tout le monde, par les chanteurs sans talent, par les méchants virtuoses, par les mauvais orchestres, par les choristes sans voix, par les chefs d'orchestre incapables, lymphatiques ou bilieux, par les machinistes, par les metteurs en scène, par les copistes, par les graveurs, par les marchands de cordes, par les fabricants d'instruments, par les architectes qui construisent les salles, enfin par les claqueurs qui nous applaudissent. Tellement que jamais, depuis qu'on exécute en France le *Don Juan* de Mozart, il n'a été possible d'entendre la belle phrase instrumentale qui termine le trio des masques; elle est toujours couverte par les applaudissements.

En Allemagne, les applaudisseurs (il n'y a pas dans ce pays-là de claqueurs de profession) sont plus avisés; ils n'applaudissent point ainsi à tort et à travers; ils écoutent d'abord. Je me souviens d'avoir assisté à Francfort à une représentation de *Fidelio* pendant laquelle le public ne donna pas une marque d'approbation. Arrivé là avec mes idées et mes habitudes parisiennes, je m'indignais. Mais, après le dernier accord du dernier acte, toute la salle se leva et salua l'œuvre de Beethoven d'une foudroyante salve d'applaudissements. A la bonne heure! mais il était temps. Je me trompe: il était temps, mais à la bonne heure!

Que vous disais-je? O névralgie! m'y voilà. Il s'agit d'une

anecdote sur ces virtuoses brigands qui égorgent les grands compositeurs. Celui de mon histoire fit bien pis, il égorgéa un membre de l'Institut! Je vous vois frémir. Voici le fait :

Il y a cinq ans, on donnait à Bade un nouvel et charmant opéra composé exprès pour la saison, intitulé *le Sylphe*. On avait fait venir un harpiste de Paris pour accompagner dans l'orchestre un morceau de chant très-important. Persuadé qu'un homme de sa valeur se devait de faire parler de lui en Allemagne, puisqu'il avait daigné y venir, et que l'auteur de l'opéra ne voudrait pas écrire pour la harpe un solo que l'action du drame lyrique ne comportait pas, notre homme se servit lui-même; il écrivit clandestinement un petit concerto de harpe, et le soir de la première représentation du *Sylphe*, au moment où, après la ritournelle de l'orchestre, la cantatrice se disposait à commencer son air, le virtuose, profitant d'un moment de silence, se mit tranquillement à exécuter son concerto, au grand ébahissement du chef d'orchestre, de tous les musiciens, de la cantatrice et du malheureux compositeur, qui, suant d'anxiété et d'indignation, croyait faire un mauvais rêve. J'y étais. L'auteur est philosophe, il n'a pas perdu du coup trop de son embonpoint; mais j'en ai maigri pour lui. Dites, messieurs, approuvez-vous aussi le concerto de harpe et la collaboration forcée des virtuoses et des compositeurs?

Je dois dire encore que ce même harpiste, quelques jours auparavant, avait fait partie de l'orchestre du festival; il était placé tout près de moi. Le voyant cesser de jouer dans un tutti : « Pourquoi ne jouez-vous pas? lui dis-je. — C'est inutile, *on ne pourrait m'entendre.* » Il n'admettait pas qu'il fût utile à l'ensemble ni convenable pour lui de jouer quand sa harpe ne pouvait se faire remarquer parmi les autres instruments. De sorte que si cette doctrine était en vigueur, à chaque instant, presque toujours, dans les ensembles, la seconde flûte, le second hautbois, la seconde clarinette, les troisième et quatrième cors, et tous les altos auraient raison de s'abstenir...

Ai-je besoin de vous dire que ce noble ambitieux n'a pas remis et ne remettra jamais le pied dans un orchestre placé sous ma direction ?

Ce système de suppressions est assez rarement pratiqué; celui des additions, au contraire, est fort répandu. Rendons-en les désastres plus frappants en le supposant appliqué à la littérature.

Il y a des gens qui récitent en public des fragments de poésie et les mettent plus ou moins en relief par leur manière de les dire; la plupart du temps ils se font applaudir en outrant leur diction, en exagérant les accents, en soulignant les mots, en prononçant avec emphase les expressions simples, etc. Que l'un d'eux, en récitant la fable de La Fontaine, *la Mort et le Mourant*, ait l'idée d'y introduire des vers de sa façon pour obtenir plus d'effet, il se peut, il faut malheureusement le reconnaître, qu'il y ait des esprits assez mal faits pour l'absoudre de cette insolence et pour trouver même très-ingénieuse l'addition de ses vers à ceux de l'immortel fabuliste. Qu'il dise ainsi :

La mort ne surprend point le sage :
Il est toujours prêt à partir
Sans gémir.

En effet, remarquera-t-on, pourquoi gémir, quand il est sûr que toute plainte sera vaine, que rien au monde ne peut retarder l'instant fatal ? La Fontaine n'avait pas songé à cela.

Donc :

Il est toujours prêt à partir
Sans gémir,
S'étant su lui-même avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage
D'usage.

« Ah ! ceci est admirable, diront encore nos Philintes, rien n'est, à coup sûr, plus en usage que la mort, et ce petit vers, ainsi jeté après un alexandrin, est d'une intention excellente

que La Fontaine eût approuvée sans doute, si quelqu'un l'avait eue de son vivant. »

Avouez, avouez, avouez donc que, témoins d'une pareille abomination littéraire, bien loin de faire comme ces juges complaisants, toujours prêts à soutenir les insulteurs contre l'insulté, vous demanderiez pour ce lecteur de la Fontaine

Un cabanon
A Charenton.

Eh bien, c'est cela, et plus encore, que l'on fait journellement en musique.

Ce n'est pas que tous les compositeurs s'indignent ouvertement d'être corrigés par leurs interprètes. Rossini, par exemple, semble heureux d'entendre parler des changements, des broderies et des mille vilenies que les chanteurs introduisent dans ses airs.

« Ma musique n'est pas encore *faite*, disait un jour le terrible railleur; on y travaille. Mais ce n'est que le jour où il n'y restera plus rien de moi qu'elle aura acquis toute sa valeur. »

A la dernière répétition d'un opéra nouveau :

« Ce passage ne me va pas, dit naïvement un chanteur, il faut *que je le change*. — Oui, répliqua l'auteur, mettez quelque autre chose à la place. Chantcz la *Marseillaise*. » Ces ironies, si âcres qu'elles soient, ne remédieront pas au mal. Les compositeurs ont tort de plaisanter à ce sujet; les chanteurs ne manquant pas alors de dire : « Il a ri, il est désarmé. » Il faut être armé, au contraire, et ne pas rire

Autre exemple en sens inverse et pourtant analogue.

Un célèbre chef d'orchestre, qui passait pour vénérer profondément Beethoven, prenait néanmoins avec ses œuvres de déplorables libertés.

Un jour il entra le visage très-animé dans un café où je me trouvais.

« Ah ! parbleu, dit-il en m'apercevant, vous venez de me faire avoir une belle algarade ! — Comment cela ? — Je sors de la répétition de notre premier concert ; quand nous avons commencé le scherzo de la symphonie en *ut* mineur, ne voilà-t-il pas nos contre-bassistes qui se sont mis à jouer ; et comme je les arrêtais, ils ont invoqué votre opinion pour blâmer la suppression que j'ai faite des contre-basses dans ce passage. — Comment, répliquai-je, ces malheureux ont eu l'audace de vous désapprouver et celle plus grande encore d'exécuter les parties de contre-basse écrites par Beethoven ! Cela crie vengeance ! — Bah ! bah ! vous raillez ! Les contre-basses ne produisent pas là un bon effet ; je les ai retranchées il y a plus de vingt ans ; j'aime mieux les violoncelles seuls. Vous savez que lorsqu'on monte un ouvrage nouveau il faut toujours que le chef d'orchestre y arrange quelque chose. — Moi ? je n'entendis jamais parler de cela. Je sais seulement que quand on étudie pour la première fois un ouvrage, le chef d'orchestre et ses musiciens doivent s'efforcer d'abord de le bien comprendre, et l'exécuter ensuite avec une fidélité scrupuleuse unie à de l'inspiration, s'il se peut. Voilà tout ce que je sais. Ayant écrit une symphonie, si vous aviez prié Beethoven de la corriger, et s'il eût consenti à la retoucher de haut en bas pour vous être agréable, cela paraîtrait tout naturel ; mais vous, sans autorisation, sans autorité, porter ainsi de bas en haut la main sur une symphonie de Beethoven et en corriger l'orchestre, c'est bien l'exemple le plus extravagant de témérité et d'irrévérence que l'on puisse citer dans l'histoire de l'art. Quant à l'effet produit par les contre-basses dans cet endroit, et qui est mauvais, dites-vous, cela ne regarde ni vous, ni moi, ni personne. Les parties de contre-basse sont écrites par l'auteur, on doit les exécuter. D'ailleurs votre sentiment ne sera certainement pas celui de tous les chefs d'orchestre, autorisés par votre exemple à vous imiter. Vous aimez mieux faire dire le thème du scherzo par les violoncelles, un autre aimera mieux le faire chanter par les

bassons, celui-ci voudra des clarinettes, celui-là des altos; il n'y aura que l'auteur qui n'aura pas voix au chapitre. N'est-ce pas le désordre à son comble, une débâcle générale, la fin de l'art? Si Beethoven revenait au monde, et si, en entendant sa symphonie ainsi arrangée, il demandait qui s'est avisé de lui donner là une leçon d'instrumentation, vous feriez en sa présence une singulière figure, convenez-en. Oseriez-vous lui répondre : C'est moi? Lulli cassa un jour un violon sur la tête d'un musicien de l'Opéra qui lui manquait de respect; ce n'est pas un violon, mais une contre-basse que Beethoven casserait sur la vôtre, en se voyant insulté et bravé de la sorte. » Mon homme réfléchit un instant, puis, frappant du poing sur une table : « C'est égal, dit-il, les contre-basses ne joueront pas! — Oh! quant à cela, les gens qui vous connaissent n'en sauraient douter. Nous attendrons. » Il mourut. Son successeur crut devoir réintégrer dans leurs fonctions les contre-basses du scherzo. Mais ce changement n'était pas le seul commis dans la splendide symphonie. Au final se trouve une reprise indiquant que la première partie du morceau doit se dire deux fois. Trouvant que cette répétition faisait longueur, on avait supprimé la reprise. Le nouveau chef d'orchestre, qui, pour les contre-basses, venait de donner raison à Beethoven contre son prédécesseur, donna raison à celui-ci contre Beethoven et maintint la suppression de la reprise. (Voyez l'exercice du libre arbitre de ces messieurs! n'est-ce pas admirable?) Le nouveau chef mourut. Si M. T..., qui le remplace, donne maintenant, comme il est probable, complètement raison à Beethoven, il réinstallera la reprise, et il aura fallu en conséquence trois générations de chefs d'orchestre et trente-cinq ans d'efforts des admirateurs de Beethoven pour que cette œuvre merveilleuse du plus grand des compositeurs de musique instrumentale ait pu être exécutée à Paris telle que l'auteur l'a conçue.

Certes, messieurs, vous n'approuverez pas cela.

Voilà pourtant où conduit la tolérance de l'insubordination

de certains exécutants et du droit insensé qu'ils s'arrogent de corriger les auteurs.

L'un de nos plus illustres virtuoses a dit à ce sujet : « Nous ne sommes pas le clou auquel on suspend le tableau, nous sommes le soleil qui l'éclaire. » — Ce à quoi on peut répondre : D'accord, nous admettons cette modeste comparaison. Mais le soleil, en rayonnant sur un tableau, en dévoile exactement le dessin et le coloris; il n'y fait pas pousser des arbres ni de mauvaises herbes, apparaît des oiseaux ou des serpents là où le peintre n'en a pas mis; il ne change pas l'expression des figures, il ne rend pas tristes les visages gais, ni gais les visages tristes; il n'élargit pas certains contours pour en rétrécir d'autres; il ne rend pas blanc ce qui est noir, ou noir ce qui est blanc, il montre enfin le tableau tel que le peintre l'a fait. Eh! que voulons-nous autre chose? C'est justement ce que nous demandons. Soyez donc des soleils, mesdames et messieurs, on sera heureux de vous adorer; soyez des soleils, et tâchez de ne jamais être des rats-de-cave ou des lanternes de chiffonnier.

.

Je suis monté au vieux château, à grands pas, en enrageant de toute mon âme, forcé de reconnaître que les grands poètes, comme les grands artistes, sont fatalement destinés à être outragés de mille manières; que, si l'on met en vaudeville l'*Illiade*, en ballets l'*Odyssée*, si l'on place une pipe à la bouche de l'Hercule Farnèse, si l'on dessine des moustaches sur la lèvre de la Vénus de Milo, si les praticiens corrigent le travail des statuaires, si l'on mutilé et déforme les chefs-d'œuvre de l'art musical, il n'y aura personne pour les venger, et les gouvernants ne daigneront pas s'en occuper.

.

Le vieux château de Bade est une ruine colossale du moyen âge, un nid de vautours construit au sommet d'une montagne

qui domine toute la vallée de l'Oos. Au milieu d'une forêt de sapins gigantesques pendent de toutes parts des pans de murs noirs et durs comme les rochers, des pans de rochers droits comme les murs. Dans les cours président des chênes séculaires; de vieux hêtres curieux passent par les fenêtres leurs têtes chevelues; d'interminables escaliers, des puits sans fond se présentent à chaque instant devant les pas de l'explorateur étonné, qui ne peut se défendre d'une terreur secrète. Là, vécut, on ne sait quand, on ne sait quels landgraves, margraves ou burgraves, gens de proie et de brigandage, de meurtre et de rapine, que la civilisation a fait disparaître. Que de crimes ont été commis sous ces voûtes formidables, que de cris de désespoir, que de sanglantes orgies en ont fait retentir les lambris!... Aujourd'hui, ô prose! ô plate utilité! un restaurateur les habite, on n'y entend que le bruit des fourneaux d'une vaste cuisine, que les explosions des bouteilles de vin de Champagne, que les éclats de rire des bourgeois allemands et des touristes français en pointe de gaieté. Pourtant, si l'on a le courage d'entreprendre l'ascension du faite déchiré du monument, on retrouve peu à peu la solitude, le silence et la poésie. Du haut de la dernière plate-forme on aperçoit dans la plaine, de l'autre côté de la montagne, plusieurs riantes petites villes allemandes, des champs bien cultivés, une végétation luxuriante, et le Rhin, morne et silencieux, déroulant son interminable ruban d'argent à l'horizon.

C'est là que je suis parvenu, toujours grondant, comme une locomotive impatiente. Peu à peu le calme et l'indifférence m'ont été rendus, en écoutant les voix mystérieuses qui parlent là avec tant d'indifférence et de calme des hommes et des temps qui ne sont plus.

L'amour de la musique a semblé lui-même se ranimer en moi, en écoutant les harmonies ineffables des harpes éoliennes, placées par quelque charitable Allemand dans les anfractuosités des ruines, où les vents leur font rendre de si poétiques plaintes.

Ces accords vaporeux donnent une idée de l'infini ; on ne sait quand ils commencent ni quand ils cessent... On croit les entendre encore quand ils ne vibrent plus. Cela éveille de vagues souvenirs de jeunesse enfuie, d'amours éteintes, d'espérances déçues... et l'on pleure tristement... si l'on n'est pas trop vieux, car alors l'œil reste sec, il se ferme, et l'on s'endort.

Il paraît qu'on ne doit pas encore me ranger parmi les vieux... je ne me suis pas endormi. Loin de là, après l'averse le soleil est revenu, et j'ai pensé à un petit ouvrage dont je m'occupe en ce moment. Assis sur un créneau, le crayon à la main, je me suis mis à écrire les vers d'une scène de nuit dont je tâcherai ces jours-ci de trouver la musique, et que voici :

Nuit paisible et sereine !
 La lune, douce reine
 Qui plane en souriant,
 L'insecte des prairies
 Dans les herbes fleuries
 En secret bruissant,
 Philomèle,
 Qui mêle
 Au murmure du bois
 Les splendeurs de sa voix :
 L'hirondelle
 Fidèle
 Caressant sous nos toits
 Sa nichée en émois ;
 Dans sa coupe de marbre
 Ce jet d'eau retombant
 Écumant ;
 L'ombre de ce grand arbre
 En spectre se mouvant
 Sous le vent ;
 Harmonies
 Infinies,
 Que vous avez d'attraits
 Et de charmes secrets
 Pour les âmes attendries !

J'en étais là de mon nocturne, quand un de ces oisons si nombreux à Bade, à l'époque où nous sommes, est venu brus-

quement me replonger dans la prose : « Tiens, c'est vous, n'a-t-il dit avec sa voix de sauveur du Capitole, que diable faites-vous là tout seul, sur ce donjon perché ? Ah ! des vers ! voyons ! Je parie que vous travaillez à l'opéra que M. Benazet vous a commandé pour l'ouverture du théâtre de Bade. Eh ! eh ! il avance, le nouveau théâtre, il sera fini l'an prochain. L'ouvrier qui le bâtit est un peu âgé, il est vrai, mais encore vert ; c'est le même qui, avant 1830, à Paris, travaillait avec tant d'ardeur à l'arc de triomphe de l'Étoile. — Précisément, mon très-cher, je m'occupe de ce petit opéra. Mais n'employez donc pas, s'il vous plaît, des expressions aussi inconvenantes. M. Benazet ne m'a rien *commandé* ; on ne commande rien aux artistes, vous devriez le savoir. On commande à un régiment français d'aller se faire tuer, et il y va ; à l'équipage d'un vaisseau français de se faire sauter, il le fait ; à un critique français d'entendre un opéra-comique dont il doit rendre compte, et il l'entend ; mais c'est tout ; et si l'on commandait à certains acteurs de déranger seulement leurs habitudes, d'être simples, naturels, nobles, également éloignés de la platitude et de l'enflure ; si l'on commandait à certains chanteurs d'avoir de l'âme et de bien rythmer leur chant, à certains critiques de connaître ce dont ils parlent, à certains écrivains de respecter la grammaire, à certains compositeurs de savoir le contre-point, les artistes sont fiers, ils n'obéiraient pas. Pour moi, dès qu'on me commande quelque chose, on peut être assuré de l'effet de ce commandement, il me paralyse, il me rend inerte et stupide ; et comme je vous crois organisé de la même façon, je vous prie très-instamment (il est inutile de vous le commander), je vous conjure de redescendre à Bade et de me laisser rêver sur mon donjon. » Et l'oison repartit en ricanant. Mais le fil de mes idées était rompu ; après d'inutiles efforts pour le renouer, je suis resté là sans penser, écoutant l'hymne à l'empereur d'Autriche, exécuté à une grande distance, dans le kiosque de la Conversation, par la musique militaire prussienne, et que le vent du

sud m'apportait par lambeaux des profondeurs de la vallée. Que cette mélodie du bon Haydn est touchante ! Comme on y sent une sorte d'affectuosité religieuse ! C'est bien le chant d'un peuple qui aime son souverain. Notez que je ne dis pas le *bon Haydn* avec une intention railleuse ; non, Dieu m'en garde ! Je me suis toujours indigné contre Horace, ce poète parisien de l'ancienne Rome, qui a osé dire :

Aliquando bonus dormitat Homerus.

Certes Haydn n'était pas un bonhomme, mais un homme bon ; et la preuve, c'est qu'il avait une femme insupportable qu'il n'a jamais battue, et par qui, dit-on, il s'est quelquefois laissé battre.

Enfin il a fallu redescendre ; la nuit était venue,

La lune, douce reine,
Planait en souriant.

J'ai retraversé la forêt de sapins, plus sonore et d'une meilleure sonorité que la plupart de nos salles de concerts. On y pourrait faire des quatuor. J'ai souvent pensé à une admirable chose que l'on devrait y exécuter par une belle nuit d'été, c'est l'acte des champs Élysées de l'*Orphée* de Gluck. Je crois entendre, sous ce dôme de verdure, dans une demi-obscurité, ce chœur des ombres heureuses dont les paroles italiennes augmentent le charme mélodieux :

*Torna o bella all tuo consorte,
Che non vuol che più diviso
Sia di te pietoso il ciel.*

Mais quand on a des vellétés de musique dans les bois, c'est toujours à la suite d'un déjeuner où l'on a mangé du pâté ; ce sont alors des fanfares qu'on y exécute, fanfares de cors, de trompes de chasse, n'éveillant d'autres idées que celles des chiens, des piqueurs et des marchands de vin...

- Au milieu de la montagne se trouve une fontaine qui coule avec un petit bruit; je suis allé m'asseoir près de son bassin. J'y serais resté jusqu'au lendemain à écouter son tranquille murmure s'il ne m'eût rappelé celui des fontaines du corridor intérieur de la Grande-Chartreuse, que j'entendis pour la première fois il y a trente-cinq ans (hélas! trente-cinq ans!). La Grande-Chartreuse m'a fait penser aux trappistes et à leur phrase obligée :

Frère, il faut mourir !

La lugubre phrase m'a rappelé que je devais aller le lendemain de bonne heure à Carlsruhe faire répéter les chœurs de mon *Requiem*, dont le programme de cette année contient deux morceaux. Et j'ai regagné mon gîte pour préparer ce voyage.

« Où a-t-il la tête, allez-vous dire, de faire entendre aux gens de plaisir réunis à Bade des morceaux d'une messe de morts? — C'est précisément cette antithèse qui m'a séduit en faisant le programme. Cela me semble la réalisation en musique de l'idée d'Hamlet tenant le crâne d'Yorick: « Allez maintenant dans le boudoir d'une belle dame, dites-lui que, quand elle se mettrait un pouce de fard sur le visage, il faudra qu'elle en vienne à faire cette figure-la. Faites-là rire à cette idée. »

Oui, faisons-les rire, me suis-je dit aussi, toutes ces beautés crinolinées, si fières de leurs jeunes charmes, de leur vieux nom et de leurs nombreux millions; faisons-les rire, ces femmes hardies qui souillent et déchirent; faisons-les rire, ces marchands de corps et d'âmes, ces abuseurs de la souffrance et de la pauvreté, en leur chantant le redoutable poème d'un poète inconnu, dont le barbare latin rimé du moyen âge semble donner à ses menaces un accent plus effrayant:

Dies iræ, dies illa.

« Jour de colère, ce jour-là réduira l'univers en poudre. »

« Quel tremblement, quelle terreur alors, quand le juge viendra tout scruter sévèrement.

« Le livre où tout est écrit sera apporté, et son contenu motivera la sentence.

« La trompette, répandant un son terrible parmi les tombeaux des contrées diverses, rassemblera l'humanité tout entière devant son trône.

« Lors donc que le juge sera assis, tout ce qui était caché apparaîtra. rien ne demeurera sans vengeance.

« Stupéfaction de la mort et de la nature. »

Faisons-les rires à ces idées !

Comme la grande majorité de l'auditoire ne sait pas le latin, j'aurai soin que la traduction française soit imprimée sur le programme. Faisons-les rire.

Quel poème ! quel texte pour un musicien ! Je ne saurais exprimer le bouleversement de cœur que j'éprouve quand, dirigeant un orchestre immense, j'arrive au verset :

•
Judex ergo cum sedebit.

Alors tout se fait noir autour de moi ; je n'y vois plus, je crois tomber dans la nuit éternelle.

— Ah çà, vous avez donc affaire à un auditoire de prédestinés de l'enfer ? direz-vous. — Il est vrai, ma tirade apocalyptique pourrait le faire croire, c'est le courant des idées shakspeariennes qui m'avait entraîné ; au contraire, la belle société de Bade se compose d'honnêtes gens qui ne doivent avoir aucun sujet de crainte en songeant à l'autre vie. On n'y compte qu'un petit nombre de scélérats, ceux qui ne vont pas au concert.

Vous allez aussi me demander comment, dans une si petite ville, je pourrai trouver l'appareil musical nécessaire à l'exécution de ce *Dies iræ*, appareil dont les éléments sont si difficiles à réunir à Paris, comment on pourra les placer dans la salle du festival et comment on supportera cette sonorité ébranlante. D'abord vous saurez que j'ai arrangé la partition des timbales

pour trois timbaliers seulement ; quant aux orchestres d'instruments de cuivre,

Mirum spargentes sonum.

nous les avons aisément formés avec les artistes de Carlsruhe réunis à ceux de Bade et aux musiciens prussiens en garnison à Rastadt, forteresse voisine de Carlsruhe. Le chœur a été rassemblé par les soins de MM. Strauss et Krug, maître de chapelle et directeur des chœurs du grand-duc. Les choristes répètent depuis quinze jours. Je fais ici des répétitions instrumentales trois fois par semaine. Tout se prépare tranquillement avec une régularité parfaite. La veille et l'avant-veille du concert, j'emmènerai par le chemin de fer nos artistes à Carlsruhe ; ils y répéteront avec ceux de la chapelle grand-ducale. Le jour du concert, au contraire, de grand matin, M. Strauss m'amènera les artistes de Carlsruhe pour les faire répéter avec ceux de Bade, sur une vaste estrade élevée pendant la nuit à l'un des bouts de la salle de Conversation. Les jeux sont suspendus ce jour-là. Derrière l'orchestre se trouve une tribune assez vaste ; c'est là que je placerai mon attirail de timbales et les groupes d'instruments de cuivre. M. Kenneman, le chef d'orchestre intelligent et dévoué de Bade, les conduira. Ces voix formidables, ces bruits de tonnerre ne perdront rien de leur puissance musicale, je l'espère, pour être lancés à cette distance. En outre le mouvement du *tuba mirum* est si large, que les deux chefs d'orchestre pourront, en se suivant de l'œil et de l'oreille, marcher ensemble sans accident.

Vous voyez que je vais avoir une rude journée. De neuf heures du matin à midi, dernière répétition générale ; à trois heures, remise en ordre de l'orchestre et de la musique plus ou moins bouleversés par la répétition du matin, travail que je n'ose confier à personne ; à huit heures du soir, le concert.

A minuit, en pareil cas, j'ai peu envie de danser. Mais madame la princesse de Prusse (aujourd'hui reine) assiste ordi-

nairement à cette fête; souvent elle daigne me retenir quelques instants pour me faire ses observations, toujours bienveillantes malgré leur finesse, sur les principaux morceaux du programme. Elle cause avec tant de charme, elle comprend si intimement la musique, elle a tant de sensibilité unie à un si rare esprit, elle a si bien l'art de vous encourager, de vous donner confiance, qu'après cinq minutes de son charmant entretien toute ma fatigue disparaît, je serais prêt à recommencer.

Voilà, messieurs, ce que je fais à Bade. J'aurais encore d'autres détails à vous donner; Dieu me garde néanmoins de poursuivre; je vois d'ici la moitié de votre auditoire... qui dort!

LE DIAPASON

M. le ministre d'État, inquiet sur l'avenir de plus en plus alarmant de l'exécution musicale dans les théâtres lyriques, étonné du peu de durée de la carrière des chanteurs, et persuadé avec raison que l'élévation progressive du diapason est une cause de ruine pour les plus belles voix, vient de nommer une commission pour examiner avec soin cette question, déterminer l'étendue du mal et en découvrir le remède.

En attendant que cette réunion d'hommes spéciaux, compositeurs, physiciens et savants amateurs de musique, reprenne ses travaux suspendus pendant le mois qui s'achève, nous allons tâcher de jeter quelque jour sur l'ensemble des faits, et, sans rien préjuger du parti que prendra la commission, lui soumettre d'avance nos observations et nos idées.

LE DIAPASON A-T-IL RÉELLEMENT MONTÉ ¹, ET DANS QUELLES PROPORTIONS DEPUIS CENT ANS.

Oui, sans doute, le fait de son ascension est reconnu de tous les musiciens, de tous les chanteurs, et dans le monde musical tout entier. La progression suivie par cet exhaussement semble

¹ J'emploie ici les termes adoptés généralement de sons *hauts* et *bas*, et les verbes *monter*, *descendre*, qui n'ont point de sens réel, et qu'un usage absurde a pu seul introduire dans la langue musicale pour distinguer les sons à vibrations rapides des sons à vibrations lentes.

avoir été à peu près la même partout. La différence qui existe aujourd'hui entre le ton des divers orchestres d'une même ville et entre celui des orchestres de pays séparés par des distances considérables ne constitue en général que des nuances qui n'empêchent point de réunir quelquefois ces orchestres et d'en former, au moyen de certaines précautions, une grande masse instrumentale dont l'accord est satisfaisant. S'il y avait, ainsi qu'on le répète souvent à Paris, une grande dissemblance entre les diapasons de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et des musiques militaires, comment eussent été possibles les orchestres de sept à huit cents musiciens qu'il m'est arrivé si souvent de diriger dans les vastes locaux des Champs-Élysées, après les expositions de 1844 et de 1855, et dans l'église de Saint-Eustache, puisque les éléments de ces congrès musicaux se composaient nécessairement de presque tous les instrumentistes disséminés dans les nombreux corps de musique de Paris ?

Les festivals d'Allemagne et d'Angleterre, où les orchestres de plusieurs villes se réunissent fréquemment, prouvent que les différences de diapason y sont également peu sensibles et que la précaution de *tirer la coulisse* des instruments à vent trop hauts suffit pour les faire disparaître.

Ces différences existent cependant, si petites qu'elles soient. On en aura bientôt la preuve, la commission ayant écrit à presque tous les maîtres de chapelle, maîtres de concert et chefs d'orchestre des villes d'Europe et d'Amérique où l'art musical est cultivé, pour leur demander un exemplaire de l'instrument d'acier dont on se sert chez eux comme chez nous, sous divers noms, pour donner le *la* aux orchestres et accorder les orgues et les pianos. Ces diapasons contemporains, comparés aux diapasons anciens (de 1790, de 1806, etc.) que nous possédons, rendront évidente et précise la différence qui existe entre le ton d'aujourd'hui et celui de la fin du siècle dernier. En outre les vieilles orgues de plusieurs églises, à

cause de la nature toute spéciale des fonctions dans lesquelles le service religieux les a renfermées, n'ayant jamais été mises en relations avec les instruments à vent des théâtres, ont conservé le diapason de l'époque où elles furent construites; or ce diapason est en général d'un ton plus bas que celui d'aujourd'hui.

De là l'usage d'appeler ces orgues orgues en *si* bémol, parce que leur *ut* en effet, étant d'un ton plus bas que le nôtre, se trouve à l'unisson de notre *si* bémol. Ces orgues ont au moins un siècle d'existence. Il faudrait donc conclure de ces faits divers, mais concordants entre eux, que le diapason ayant monté d'un ton en cent ans ou d'un demi-ton en un demi-siècle, si sa marche ascendante continuait, il parcourrait en six cents ans les douze demi-tons de la gamme, et serait nécessairement en l'an 2458 haussé d'une octave.

L'absurdité d'un pareil résultat suffit à démontrer l'importance de la mesure prise par M. le ministre d'État, et il est fort regrettable que l'un de ses prédécesseurs n'ait pas songé à la prendre longtemps avant lui.

Mais la musique a rarement jusqu'ici obtenu une protection éclairée, officielle, bien que de tous les arts elle soit celui qui en a le plus besoin. Presque toujours, presque partout, son sort a été remis aux mains d'agents qui n'avaient pas le sentiment de son pouvoir, de sa grandeur, de sa noblesse, et qui ne possédaient aucune connaissance de sa nature et de ses moyens d'action. Presque toujours et presque partout jusqu'à présent elle a été traitée comme une fille bohème qu'on faisait chanter et danser sur les places publiques en compagnie des singes et des chiens savants, qu'on couvrait d'oripeaux pour attirer sur elle l'attention de la foule et qu'on ne demandait qu'à vendre à tout venant.

La décision prise par M. le ministre d'État donne lieu d'espérer que la musique aura prochainement en France la protection qui lui manquait, et que d'autres réformes impor-

tantes dans la pratique et dans l'enseignement de l'art musical suivront de près la réforme du diapason.

MAUVAIS EFFETS PRODUITS PAR L'EXHAUSSEMENT DU DIAPASON.

A l'époque où l'on commença en France à écrire de la musique dramatique, à produire des opéras, au temps de Lulli par exemple, le diapason étant établi, mais non fixé (on le verra tout à l'heure), les chanteurs quels qu'ils fussent n'éprouvèrent aucune peine à chanter des rôles écrits dans les limites alors adoptées pour les voix. Quand ensuite le diapason eut subi une élévation sensible, il eût été du devoir et de l'intérêt des compositeurs d'en tenir compte et d'écrire un peu moins haut; ils ne le firent pas. Cependant les rôles écrits pour les théâtres de Paris par Rameau, Monsigny, Grétry, Glück, Piccini et Sacchini, dans un temps où le diapason était de près d'un ton moins élevé qu'aujourd'hui, restèrent longtemps chantables; la plupart le sont même encore, tant ces maîtres ont mis de prudence et de réserve dans l'emploi des voix, à l'exception de certains passages de Monsigny surtout, dont le tissu mélodique est disposé dans une région de la voix déjà un peu haute pour son époque, et qui l'est beaucoup trop pour la nôtre.

Spontini dans la *Vestale*, dans *Cortez* et *Olympie*, écrivit même des rôles de ténor que les chanteurs actuels trouvent trop bas.

Vingt-cinq ans plus tard (pendant lesquels le diapason avait rapidement monté), on multiplia les notes hautes pour les sopranis et les ténors; on vit paraître les *ut* naturels aigus, en voix de tête et en voix de poitrine dans les rôles de ténor; l'*ut* dièse aigu dans ces mêmes rôles en voix de tête, il est vrai, mais que les anciens compositeurs n'eurent jamais l'idée d'employer. On exigea de plus en plus souvent des ténors le *si* naturel aigu lancé avec force en voix de poitrine (qui eût été pour l'ancien

diapason un *ut* dièse dont il n'y a pas trace dans les partitions du siècle dernier), les *ut* aigus attaqués et soutenus par les soprani, et l'on sema les rôles de basse de *mi* naturels hauts. Ce dernier son, trop souvent employé par les vieux maîtres sous le nom de *fa* dièse haut, à l'époque du diapason bas, le fut pourtant beaucoup moins qu'il ne l'est généralement aujourd'hui sous le nom de *mi* naturel.

Enfin on multiplia tellement les intonations excessivement élevées, les sons que le chanteur ne peut plus *émettre* mais qu'il doit *extraire* avec violence, comme un opérateur vigoureux extrait une dent cariée, que, tout bien considéré, nous sommes obligés de céder à l'évidence et de tirer cette étrange conclusion : on a écrit en France pour le grand opéra de plus en plus haut au fur et à mesure que le diapason montait. On s'en convaincra aisément en comparant les partitions du siècle dernier à celles de nos jours.

Achille, dans *Iphigénie en Aulide* (l'un des rôles de ténor les plus hauts de Glück), ne monte qu'au *si* naturel, lequel *si* était alors ce qu'est aujourd'hui le *la* et se trouvait en conséquence d'un ton plus bas que le *si* actuel. Une seule fois il écrivit dans *Orphée* un *re* aigu; mais cette note unique, qui était le même son que l'*ut* employé trois fois dans *Guillaume Tell*, est présentée dans une vocalise lente en voix de tête, de façon à être effleurée plutôt qu'entonnée, et ne présente ni danger ni fatigue pour le chanteur. L'un des grands rôles de femme de Glück contient le *si* bémol haut lancé et soutenu avec force : c'est celui d'Alceste. Ce *si* bémol correspondait à notre *la* bémol actuel. Qui hésite maintenant à écrire pour une prima donna le *la* bémol et le *la* naturel, et le *si* bémol, et même le *si* naturel, et même l'*ut*?

Le rôle de femme écrit le plus haut par Glück est celui de Daphné, dans *Cythère assiégée*. Un air de ce personnage, « Ah quel bonheur d'aimer ! » monte par un trait rapide jusqu'à l'*ut* (notre *si* bémol d'aujourd'hui), et l'inspection de

l'ensemble du rôle démontre qu'il fut composé pour une de ces cantatrices exceptionnelles, comme on en trouve dans tous les temps, qu'on appelle chanteuses légères, et dont la voix est d'une étendue extraordinaire dans le haut. Telles sont de nos jours mesdames Cabel, Carvalho, Lagrange, Zerr et quelques autres. Encore l'*ut* aigu de Daphné, je le répète, correspondait-il à notre *si* bémol, note vulgaire aujourd'hui. Madame Cabel et mademoiselle Zerr donnent le contre-*fa* haut, madame Carvalho aborde sans peur le contre-*mi*, et madame Lagrange ne recule pas devant le contre-*sol* de la flûte.

Les anciens compositeurs (écrivains pour les théâtres de Paris) s'obstinèrent seulement, je ne sais pourquoi, à pousser toujours dans le haut les voix graves. Dans leurs rôles de basse, on ne rencontre presque que des notes de baryton. Ils n'osèrent jamais faire descendre les basses au-dessous du *si* bémol; encore n'écrivirent-ils que bien rarement cette note. Il passait pour avéré à l'Opéra, encore en 1827, que les sons plus graves n'avaient pas de timbre et ne pouvaient être entendus dans un grand théâtre. Les voix de basses furent ainsi dénaturées, et les rôles de Thoas, d'Oreste, de Calchas, d'Agamemnon, de Sylvain, que j'ai entendu chanter par Dérivis père, semblent avoir été écrits par Glück et par Grétry pour des barytons. Ceux-là donc, bien qu'ils fussent alors néanmoins chantables par de vraies basses, ne le sont plus aujourd'hui.

Mais jamais Glück ni ses émules n'eussent osé demander à leurs ténors ou à leurs soprani dramatiques les sons hauts que je citais tout à l'heure et dont on abuse de nos jours.

Ces excès des plus savants maîtres de l'école moderne ont eu, certes, de très-fâcheux résultats. Combien de ténors se sont brisés la voix sur les *ut* et les *si* naturels de poitrine! combien de soprani ont poussé des cris d'horreur et de détresse, au lieu de chanter, dans une foule de passages du répertoire moderne qu'il serait trop long de citer ici! Ajoutons que la violence des situations dramatiques motivant souvent l'énergie

(sinon les brutalités de l'orchestre) la sonorité excessive des instruments, en pareil cas, excite encore les chanteurs, sans qu'ils s'en doutent, à redoubler d'efforts pour se faire entendre et à produire des hurlements qui n'ont plus rien d'humain. Certains maîtres ont eu au moins l'adresse de ne pas employer les grands accords forts du plein orchestre, en même temps que les sons importants des voix, laissant, au moyen d'une espèce de dialogue, le chant à découvert; mais beaucoup d'autres l'écrasent littéralement sous un monceau d'instruments de cuivre et d'instruments à percussion. Quelques-uns de ceux-là pourtant passent pour des modèles dans l'art d'accompagner les voix... Quel accompagnement!...

Ces défauts grossiers, palpables, évidents, aggravés par l'élévation du diapason, ne pouvaient manquer d'amener le triste résultat qui frappe aujourd'hui dans nos théâtres les auditeurs les moins attentifs.

Mais l'exhaussement du *la* en a encore produit un autre assez fâcheux : les musiciens chargés des parties de cor, de trompette et de cornet ne peuvent plus maintenant aborder sans danger, la plupart même ne peuvent plus du tout attaquer certaines notes d'un usage général autrefois. Tels sont le *sol* haut de la trompette en *re*, le *mi* de la trompette en *fa* (ces deux notes produisent à l'oreille le son *la*), le *sol* haut du cor en *sol*, l'*ut* haut de ce même cor en *sol* (note employée par Handel et par Glück, et qui est devenue impraticable), et l'*ut* haut du cornet en *la*. A chaque instant des sons éraillés, brisés, qu'on nomme vulgairement *couacs*, viennent déparer un ensemble instrumental composé quelquefois des plus excellents artistes. Et l'on dit : « Les joueurs de trompette et de cor n'ont donc plus de lèvres? D'où cela vient-il? La nature humaine pourtant n'a pas changé. » Non la nature humaine n'a pas changé, c'est le diapason. Et beaucoup de compositeurs modernes semblent ignorer ce changement.

CAUSES QUI ONT AMENÉ L'EXHAUSSEMENT DU DIAPASON.

Il paraît prouvé maintenant que les facteurs d'instruments à vent sont les seuls coupables du fait dont nous dép'orons les conséquences. Afin de donner un peu plus d'éclat aux flûtes, aux hautbois et aux clarinettes, certains facteurs en ont clandestinement haussé le ton. Les jeunes virtuoses entre les mains desquels ces instruments sont arrivés ont dû d'abord, lorsqu'ils sont entrés dans un orchestre, en tirer un peu la coulisse pour les mettre d'accord avec les autres. Mais comme cet allongement du tube (des flûtes surtout) en déränge plus ou moins les proportions, et par suite en altère la justesse, ces artistes se sont peu à peu abstenus d'y recourir. Toute la masse des instruments à cordes a suivi alors, peut-être à son insu, l'impulsion donnée par ces instruments à vent aigus; les violons, les altos, les basses, en tendant un peu plus leurs cordes, ont ainsi adopté facilement un diapason plus haut. Les autres musiciens, les anciens de l'orchestre, chargés des parties de basson, de cor, de trompette, de second hautbois, etc., fatigués de ne pouvoir, malgré tous leurs efforts, se hausser jusqu'au ton devenu le ton dominant, ont alors fini par porter leurs instruments chez le facteur, pour en faire adroitement raccourcir le tube, pour le *faire couper* (c'est le terme adopté) et atteindre ainsi le ton nouveau. Et voilà le diapason haut installé dans cet orchestre, et bientôt après dans les concerts par des pianos accordés sur des diapasons d'acier, dont les branches raccourcies à coups de lime avaient pris le ton nouveau.

Le même fait, plus ou moins avoué, mais réel, se reproduit à peu près partout tous les vingt ans.

Aujourd'hui les facteurs d'orgues eux-mêmes suivent le mouvement et accordent leurs instruments au diapason haut. Nous ignorons certainement celui pour lequel saint Grégoire et saint Ambroise composèrent les plains-chants qu'ils ont légués à la liturgie ecclésiastique; mais il est bien évident que plus le

diapason des églises monte, et plus, si c'est l'orgue qui donne le ton aux chantres et s'il ne transpose pas, le système entier du plain-chant est altéré, plus aussi l'économie vocale des hymnes sacrées se trouve dérangée. Les orgues devraient ou transposer, quand elles accompagnent le plain-chant, si elles sont au diapason moderne, ou être fixées au ton des plus anciennes; seulement elles devraient l'être dans des rapports avec le ton moderne qui n'empêcheraient point de leur adjoindre, *en transposant*, les instruments d'orchestre. Ainsi, fussent-elles d'un ton et demi au-dessous du diapason d'aujourd'hui, les instruments d'orchestre pourraient néanmoins s'accorder parfaitement avec les orgues, en jouant, par exemple, en *fa* quand les orgues joueraient en *la* bémol.

Malheureusement quelques facteurs prennent le pire de tous les moyens termes; ils construisent des orgues d'un quart de ton au-dessous du diapason des théâtres. J'en ai fait il y a quelques années la cruelle expérience dans l'église de Saint-Eustache, où, pour l'exécution d'un *Te Deum*, il fut impossible, malgré l'allongement de tous les tubes sonores de l'orchestre, de mettre la masse instrumentale d'accord avec le nouvel orgue, achevé depuis trois ans à peine.

FAUT-IL BAISSER LE DIAPASON ?

Il ne pourrait, je crois, résulter de cet abaissement qu'un bien pour l'art musical, pour l'art du chant surtout; mais il me semble impraticable si l'on veut étendre la réforme sur la France entière. Un abus produit par une longue succession d'années ne se détruit pas en quelques jours; les musiciens, chanteurs et autres, les plus intéressés à l'introduction d'un diapason moins haut seraient peut-être même les premiers à s'y opposer; cela dérangerait leurs habitudes; et Dieu sait s'il est en France quelque chose de plus irrésistible que des habitudes. En supposant même qu'une volonté toute-puissante

intervint pour faire adopter la réforme, il en coûterait des sommes énormes pour la réaliser. Il faudrait, sans compter les orgues, acheter de nouveaux instruments à vent pour tous les théâtres et pour les musiques militaires, et interdire absolument l'emploi des anciens. Et si, la réforme une fois opérée, le reste du monde ne suivait pas notre exemple, la France resterait isolée avec son diapason bas et sans relations musicales possibles avec les autres peuples.

IL FAUT DONC SEULEMENT FIXER LE DIAPASON ACTUEL?

C'est, je pense, le parti le plus sage, et les moyens d'y parvenir, nous les possédons. Grâce à l'ingénieux instrument dont l'acoustique a été dotée il y a peu d'années, et qu'on nomme *sirène*, on peut compter avec une précision mathématique le nombre de vibrations qu'exécute par seconde un corps sonore.

En adoptant le *la* de l'Opéra de Paris comme le son type, comme l'étalon sonore officiel, ce *la* étant de 898 vibrations par seconde, je suppose, on n'aura qu'à placer dans le foyer de tous les orchestres de concert et de théâtre un tuyau d'orgue donnant exactement le son désigné. Ce tuyau sera seul consulté pour le *la*, et l'orchestre ne s'accordera plus, selon l'usage, sur le hautbois où sur la flûte, qui peuvent aisément, soit l'un en pinçant son anche avec les lèvres, soit l'autre en tournant son embouchure en dehors, faire monter le son.

Les instruments à vent devront en conséquence être parfaitement d'accord avec le tuyau d'orgue. Ils resteront en outre, dans l'intervalle des représentations et des concerts, enfermés dans le foyer où se trouve ce tuyau, lequel foyer sera, comme une serre, constamment maintenu à la température moyenne d'une salle de spectacle remplie par le public. Grâce à cette précaution, les instruments à vent n'arriveront point

froids à l'orchestre, et ne monteront point au bout d'une heure, par le fait du souffle des exécutants et de leur immersion dans une atmosphère plus chaude que celle d'où ils sortent. C'est dire aussi que les instruments à vent d'un théâtre (d'un théâtre du gouvernement du moins) ne devront jamais en sortir, sous aucun prétexte. Ils resteront dans leur serre, comme les décors restent dans les magasins. Au reste, si quelque instrumentiste s'avisait, en emportant au dehors sa flûte ou sa clarinette, de la faire *couper*, le méfait serait aussitôt reconnu, puisque le *la* de l'instrument coupé différerait de celui du tuyau d'orgue, qui, je le répète, devra seul être consulté pour accorder l'orchestre. Enfin le gouvernement, adoptant officiellement le *la* de 898 vibrations, tout fabricant qui aura mis en circulation des instruments à vent, des orgues, des pianos accordés au-dessus de ce *la*, sera passible de certaines peines, comme les marchands qui vendent à fausse mesure et à faux poids.

De telles précautions une fois prises, et ces règlements étant rigoureusement exécutés et maintenus, à coup sûr le diapason ne montera plus.

Mais le remède sera inutile pour conserver les voix, si les compositeurs continuent à écrire les notes dangereuses que j'ai citées tout à l'heure.

L'autorité devrait donc encore intervenir et interdire aux compositeurs (à ceux qui écrivent pour les théâtres subventionnés tout au moins) l'emploi des sons exceptionnels qui ont détruit tant de beaux organes, et leur *conseiller* (une partition échappant nécessairement sous ce rapport à toute censure) plus d'à-propos et plus d'adresse dans l'emploi des moyens violents de l'instrumentation.

LES TEMPS SONT PROCHES

L'art musical est en bon train à cette heure à Paris. On va l'élever à une haute dignité. Il sera fait Mamamouchi. *Voler far un paladina. Ioc! Dar turbanta con galera. Ioc, Ioc! Hou la ba, ba la chou, ba la ba, ba la da!* Puis madame Jourdain, la raison publique, viendra quand il n'en sera plus temps s'écrier : Hélas ! mon Dieu, il est devenu fou.

Heureusement il a quelquefois, quand on ne le mène pas au théâtre, des éclairs d'intelligence qui pourraient rassurer ses amis. Nous avons encore à Paris des concerts où l'on fait de la musique; nous avons des virtuoses qui comprennent les chefs-d'œuvre et les exécutent dignement; des auditeurs qui les écoutent avec respect et les adorent avec sincérité. Il faut se dire cela pour ne pas aller se jeter dans un puits la tête la première.

Le surlendemain de la représentation au théâtre de l'Opéra-Comique d'une œuvre inqualifiable qui exaspéra le public, nous nous trouvions avec quelques amis dans un salon musical. On venait de parler de la nouvelle et effrayante partition exécutée l'avant-veille. Et l'on avait dit : De quel messie ce compositeur est-il donc le Jean-Baptiste? — On songeait à la maladie dont l'art musical est en ce moment atteint, aux

étranges médecins qu'on lui donne, aux entrepreneurs des pompes funèbres qui déjà frappent à sa porte, aux marbriers qui sont occupés à graver son épitaphe... quand quelqu'un s'avisait de se mettre aux pieds de madame Massart et de la conjurer de vouloir bien jouer la grande sonate en *fa* mineur de Beethoven. La virtuose se rendit gracieusement à la prière qu'on lui adressait, et bientôt toute l'assistance entra sous le charme terrible et sublime de cette œuvre incomparable. En écoutant cette musique de Titan exécutée avec une inspiration entraînant, avec une fougue bien ordonnée et si habilement contenue, on oublia bien vite toutes les défaillances, les misères, les hontes, les horreurs de la musique contemporaine. On se sentait frémir et trembler d'admiration en présence de la pensée profonde, de la passion impétueuse qui animent l'œuvre de Beethoven ; œuvre plus grande que ses plus grandes symphonies, plus grande que tout ce qu'il a fait, supérieure en conséquence à tout ce que l'art musical a jamais produit.

Et la virtuose, épuisée après la dernière mesure du final, restait haletante au piano, et nous pressions ses mains devenues froides, et l'on se taisait... Que dire ? Et nous formions dans ce salon, perdu au centre de Paris, où l'antiharmonie ne pénétra jamais, un groupe comparable à celui du tableau du *Décameron*, où l'on voit des cavaliers et de belles jeunes femmes respirant l'air embaumé d'une villa délicieuse, pendant qu'à l'entour de cette oasis Florence est dévastée par la peste noire.