

Zeitschrift: L'émulation jurassienne : revue mensuelle littéraire et scientifique
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 1 (1876)
Heft: 2

Artikel: Esquisse sur certaines questions musicales
Autor: Hengy, Virgile
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-549614>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ESQUISSE SUR CERTAINES QUESTIONS MUSICALES

I

La presse est sans contredit la puissance principale qui agit aujourd'hui sur l'opinion publique. Dans les pays où la liberté de ce moteur est poussée jusqu'à la licence, en Amérique, en Angleterre, en Suisse, elle est le criterium de l'état politique et moral du peuple, pris en général, et des individus marquants, considérés isolément. Examinée à ce point de vue, la presse est un véritable levier agissant tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, et qui a pour résultat immédiat de remettre à leur véritable place hommes et institutions, résultats et principes.

Il en est bien autrement dans les Etats où la presse est soumise à une série de lois vexatoires ou à l'arbitraire du pouvoir, témoin la France, l'Espagne, la Prusse. Alors le journaliste doit être l'homme de l'autorité et la flatter sans cesse, même quand sa conscience lui commande au moins le silence ; ou bien, s'il appartient à l'opposition, il ne peut que s'exprimer à mots couverts, laissant à l'intelligence de ses lecteurs le soin de deviner sa pensée à travers les langes qui l'emmailottent. Quel est le résultat d'un système pareil ? Hélas ! il est anodin et ne peut qu'altérer des convictions naturelles et leur substituer l'indifférence ou l'apathie en matière politique.

Mais, dira-t-on, si la presse ne rend pas dans certains pays tous les services désirables au point de vue politique ou religieux, si elle ne peut faire connaître et mettre à la portée de tous certaines vérités ou certains actes, elle est au moins libre en ce qui concerne la littérature, la science et l'art. Malheureusement, la seule réponse à cette question est la négative. Non, la presse n'est pas libre, ou plutôt, elle ne veut pas user de la liberté que lui laisse le pouvoir. La force de centralisation qui l'emporte dans les Grands Etats a fini par assujettir à sa domination des domaines qui paraissaient appartenir à tous, aux grandes villes comme aux centres plus modestes ;

et pour ne parler que de l'Europe, Londres, Paris, Berlin, Vienne, St-Petersbourg voient accourir dans leurs murs tous ceux que la province a remarqués et applaudis.

Ils croient, les insensés, qu'à peine arrivés dans ces capitales, ils y recueilleront les lauriers de Pétrarque ou la couronne de Tasse ! Ils n'ont pas compté sur les déceptions qui les attendent ; ils doivent lutter contre l'obscurité, contre la misère, et surtout contre la jalousie des heureux qui sont en possession de la popularité, qui tiennent le haut du pavé, et qui donnent au public le ton du blâme ou des applaudissements. Ceux-ci se rappellent leurs débuts : ils savent que, pour la plupart, ils n'ont obtenu qu'à force de flatteries, de génuflexions, ou de coups d'encensoir, leur entrée dans la coterie privilégiée ; et sans s'inquiéter du mérite ou du talent des jeunes pionniers de province, ils veulent leur imposer l'obligation de passer par les mêmes épreuves, et désirent à leur tour être craints, adulés, adorés même comme leurs devanciers.

Et qu'on ne nous accuse pas d'exagération dans cette courte esquisse des épreuves qui attendent un débutant littéraire ou artistique. La critique du XIX^e siècle est en général injuste et passionnée, témoin Geoffroi Martainville, Gustave Planche, Fiorentino, Scudo ; j'en passe et des meilleurs. D'un autre côté, combien de critiques à l'eau de rose, une fois arrivés, se contentent d'émarger de forts appointements, et se gardent bien d'asseoir un jugement approfondi sur une œuvre ou sur un livre. Les feuilletons de Théophile Gautier, au *Moniteur* et au *Journal officiel*, prouvent à l'évidence que l'auteur des *Emaux et Camées*, tout en n'oubliant pas ce style riche et coloré qui l'a justement placé au premier rang des écrivains, n'avait que des éloges pour toutes les productions de l'époque : dès lors, où chercher, où trouver la vérité dans cette profusion de louanges chantées sur le même ton ?

A côté des chefs reconnus de la critique, une nuée de satellites est venue se ranger et répandre dans la presse de province et dans les salons particuliers les opinions envoyées d'en haut, comme les instructions d'un ministre aux fonctionnaires placés sous ses ordres. Bien plus : tout homme ayant quelque peu lu ou étudié, a voulu trancher en matière de littérature ou d'art ; Corneille et Racine ont été conspués ; Lamartine rejeté comme classique, Alfred de Musset déclaré immoral, et Littré reconnu indigne d'être académicien, probablement à cause de son ignorance de la langue française. Nous avons même entendu, dans une assemblée nombreuse, un homme bien connu par sa science et par son inaltérable dévouement à l'instruction, s'écrier avec l'accent de la sincérité : « Victor Hugo est un piètre poète, surtout dans son *Napoléon le Petit* !!! »

Certes, le mal est considérable, surtout en songeant que de pareils arrêts, rendus par les fortes têtes de la province sont longtemps sans appel, mais il n'est pas irréparable. Réagissons contre cet engouement pour les réputations toutes faites et tâchons d'analyser sérieusement et sans parti pris les œuvres contemporaines : pénétrons-nous de ces principes du *beau*, du *vrai*, du *bien*, exposés avec tant de clarté dans le premier numéro du Journal (1). En les suivant attentivement, on ne peut que rester dans la droite voie, et chacun, selon ses facultés, sera toujours certain de ne commettre aucune exagération.

II

Il est évident que chaque homme possède en soi-même une certaine dose d'intelligence qui peut s'accroître par l'étude, mais qui a besoin, pour ne pas s'égarer, d'être accompagnée d'un jugement sain et réfléchi. Ce point acquis, il en résulte que toute œuvre s'adressant à l'esprit ou au cœur peut être appréciée, sans qu'il y ait nécessité pour celui qui l'examine, de savoir, comme Pie de la Mirandole, discuter *de omni re scibili et quibusdam aliis*. Pourquoi donc refuserait-on le droit de critique en matière d'art ou de littérature au peuple, quand on lui accorde la souveraineté politique ! Mais pour que ce droit puisse être exercé avec fruit, il importe de dégager de l'inconnu ou de l'erreur accréditée les œuvres qui ont une portée générale et peuvent contribuer à élever le niveau des connaissances humaines ; il faut surtout substituer à l'altière critique des grands journaux, la critique plus humble et plus modeste des hommes qui, sans parti pris, apprécient un livre, un opéra, un tableau ou une statue, en ne s'appuyant que sur les strictes lois du vrai et du juste, de l'utile et de l'honnête.

Que toutes les feuilles de province apportent dans les travaux d'esthétique un esprit impartial et judicieux, et bientôt on verra les Dieux de la presse faire leur profit de cet avertissement indirect. Tout le monde y gagnera : littérateurs et lecteurs, compositeurs et mélomanes, artistes et habitués des musées. Entre les deux extrêmes que seuls admet la critique actuelle, entre le *to be* et le *not to be*, surgira un juste milieu qui sera l'expression sincère du talent de la majorité des hommes marquants.

(1) Que M. Scholl et mes lecteurs me pardonnent cette allusion : elle était trop nécessaire pour l'exposition de ma thèse pour ne pas figurer dans cet article.

III

Les considérations précédentes peuvent être motivées par une foule d'exemples. Choisissons entre les hommes de génie, l'un de ceux que connaît le mieux notre génération, et pour ne pas être suspect de partialité, prenons un allemand, Meyerber par exemple.

Veut-on savoir ce que pensent de lui ses compatriotes de Berlin : « On » ne va point *entendre* un opéra de Meyerber, on va le *voir*, s'écrie un » esthéticien d'Outre-Rhin, M. Carrière, ajoutant, non sans quelque naïveté, » que dans ce mot terrible est contenue la meilleure sentence du public à » l'endroit de cette *mélopée spectaculeuse* (1). » Ainsi, les Allemands considèrent Meyerber non comme un musicien, mais comme un machiniste consommé, un habile faiseur de *trucs* ; ils lui reprochent de transgresser les limites de la musique, d'exagérer les moyens techniques, de faire du vacarme symphonique, et de rendre la tâche impossible aux musiciens de l'avenir sous le rapport de la pompe orchestrale et des masses des voix. Ils ne peuvent lui pardonner d'avoir pris en France l'appui de sa renommée, de les avoir voulu conquérir de Paris, et d'avoir demandé à Scribe de *désoriginaliser* l'idée éclosée dans le cerveau du musicien. Les Allemands sont impitoyables : épris des théories de Wagner, le législateur de la musique de l'avenir, ils ont adopté cette prescription, que dans un opéra il ne peut y avoir qu'un texte unique, et que parole et musique doivent sortir de la même main. Or, Meyerber n'a fait que la musique de ses opéras. Donc il n'est pas Allemand, donc il n'est plus Prussien. Singulière anomalie ! Dans un demi-siècle, dans quelques années peut-être, alors que l'ère de la paix aura commencé en Europe, les Allemands seront les premiers à revendiquer comme leur gloire nationale celui qu'ils essaient aujourd'hui d'abaisser, vainement il est vrai, car ils sont instinctivement trop bons musiciens pour ne pas *in petto* reconnaître le mérite, disons mieux, le génie du berlinois Meyerbeer. Quoique les partitions importantes de ce grand compositeur, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, aient été pensées et produites à Paris, il se trouvera des voix pour les réclamer comme nationales, et essayer d'enlever à la France le mérite d'avoir compris et encouragé Meyerbeer, cet homme que cet autre illustre Allemand, francisé de séjour et d'opinions, Henri Heine, saluait du beau titre de *Titien*

(1) *Revue des deux mondes*, mai 1865, page 444.

musical. Mais la postérité qui, tôt ou tard, établit la vérité et l'impartialité, saura rendre *cuique suum*, et Berlin n'aura que le mérite d'avoir vu naître Meyerbeer, comme Genève celui d'avoir donné le jour à J.-J. Rousseau, avec cette différence en faveur de la Rome protestante, que celle-ci n'aura pas renié son illustre enfant.

Ce ne sont pas seulement les Allemands qui ont refusé à Meyerbeer le talent et le génie : les compositeurs contemporains ont pour la plupart dénigré avec acharnement ses œuvres, sans même justifier leur appréciation. Rossini, pour ne parler que du plus illustre de tous, Rossini que *Guillaume Tell* avait placé au pinacle, affectait de ne voir en Meyerbeer qu'un *Juif* écrivant des notes de musique sur du papier à portées, et ne voulut jamais assister à une seule représentation d'un des chefs d'œuvre de son rival. Il se livrait dans l'intimité à des récriminations sans nombre contre la faveur et la vogue qui s'attachaient aux *Huguenots*, à *Robert*, au *Prophète*. Certain personnage, aujourd'hui dans une brillante position officielle et qui a longtemps été le seide de Rossini, laissera peut-être un jour au public des mémoires où nous verrons se produire sur un point de vue peu favorable certains idoles des amateurs de musique, pendant ces cinquante dernières années. Pour notre humble part personnelle, tout en rendant pleine justice au talent du maestro italien, nous sommes fort attristé de le voir envier, jalouser et haïr un confrère qui travaillait sans cesse aux progrès de l'art et estimait qu'il n'est pas digne, même d'un génie, de se reposer quarante ans sur une œuvre, eût-elle nom *Guillaume Tell*. Jamais on n'a eu à reprocher à Meyerbeer la moindre trahison, la plus petite bassesse à l'égard de Rossini. Il admirait son talent, avouait avec franchise qu'il s'était souvent inspiré de sa manière dans ses premiers opéras, et se montrait assidu aux représentations du *Barbier*, de *Sémiramide*, et des autres perles de l'écrin de l'auteur de *Moïse*.

Que dire de la critique française sur Meyerbeer pendant la période de 1832 à 1865 ? Un seul mot : la critique n'a suivi que deux routes : celle du blâme à outrance, celle de la louange sans retenue. Ici encore nous nous trouvons en présence de ce système absurde caractéristique du XIX^e siècle : « *Etre ou ne pas être*. » Les uns ont reproché à Meyerbeer toute science musicale, et ont amoncelé sur lui ces montagnes d'injures dont ils accablent aujourd'hui Richard Wagner : les autres ont élevé jusqu'aux nues le compositeur, et semblables aux héros de la première représentation d'*Hernani*, ont dépensé des semaines, des mois et des années pour réhabiliter certaines taches dont convenait avec sincérité Meyerbeer. L'observateur sérieux se trouve de nouveau désorienté et, pour se créer une opinion exacte, on est réduit à juger *de visu* ou plutôt *de auditu*.

Nous ne saurions résister au désir de mettre sous les yeux de nos lecteurs la manière dont certains auteurs apprécient, dans leur mysticisme religieux, l'art musical du XIX^e siècle. Les lignes qui suivent sont tirées d'un ouvrage intitulé : *La musique au point de vue moral et religieux*, dû à la plume d'une jeune norvégienne, Maria Gjertz, qui se fit catholique et écrivit naguère ce roman de l'*Enthousiasme*, dont s'émut profondément le public parisien.

« La pratique de l'art pour l'art pêche directement contre le premier » commandement de Dieu, parce que toute expression du beau est un acte » d'amour qui, à ce titre n'est dû qu'à Dieu seul....

« L'art s'est perdu par l'orgueil. Il n'a pas voulu accepter son rôle de » serviteur de l'Eglise (2) : il a voulu être maître à son tour, et il a trouvé » l'esclavage le plus humiliant : celui de l'ignorance et de l'or. Il n'a pas » compris que le jour où il se sépare de l'Eglise, il perd son caractère » élevé d'*enseignant* pour prendre celui d'*amusant*, au même titre qu'un » saltimbanque que l'on renvoie aussitôt qu'il cesse d'amuser. »

D'après cette citation, on comprendra aisément que Meyerbeer ne doive guère être en odeur de sainteté vis-à-vis de certains critiques, surtout quand on envisage ses *Huguenots* : est-il possible, en effet, pour les admirateurs de Maria Gjertz de supposer qu'un *Israélite* ait pu dépeindre avec âme et conviction ce drame affreux qu'on nomme la Saint-Barthélémy ? Il est vrai que la réponse à cette question est des plus faciles : à ceux qui doutent, nous leur conseillons d'aller entendre le quatrième acte des *Huguenots*, et surtout le cinquième, toujours sacrifié, et peut-être le plus beau au point de vue de la vérité historique et morale.

IV

Par un singulier jeu du hasard, la France qui a patroné Meyerbeer, Rossini, Verdi, qui admire Beethoven, Hændel, Mendelssohn, qui donne à Mozart le nom de *divin*, la France n'a pas aujourd'hui de musique vraiment nationale. Sauf la *Dame blanche*, Boïeldieu est un imitateur de Rossini ; Hérold s'inspire de Weber dans ses trois chefs d'œuvre, et la musique d'Auber, si elle est piquante et facile, manque en somme de cœur, et reflète l'aimable épicurisme de son auteur. Voilà pour la première période du siècle. Quant au second empire, il a tout corrompu : littérature, histoire, sciences morales, poésie, peinture, sculpture, architecture, musique. Que

(2) *Sous-entendu* : catholique.

restera-t-il à ce dernier point de vue ? Rien, car on ne peut admettre qu'*Orphée aux Enfers*, *La Grande Duchesse*, *Chilpéric*, soient autre chose que des dissolvants sociaux. Le peuple court à ces œuvres qui hébètent, décomposent, et agissent sur les âmes avec les forces destructives de l'opium. Les *dilettanti* ne songent plus qu'à la musique allemande : le pan-germanisme musical déborde, infeste les orchestres, les pianos ; germaniser, germaniser toujours ! Est-ce bien là le rôle d'un peuple au lendemain de ses désastres ? Que la France prenne exemple sur l'Allemagne aux jours de 1807 ! — Alors l'esprit français, naguère si à la mode, fut proscrit ; la langue que Goethe aimait tant pour sa clarté, fut expulsée des salons et des cours, et l'Allemagne fit les plus grands sacrifices pour repousser l'influence communicative de civilisation qui appartient au génie de la France. Pourquoi ne pas faire, après 1871, des efforts pour constituer dans ce pays naturellement si riche, si fertile, une littérature, une musique vraiment nationale. Assez de cosmopolitisme comme cela, et que les Français appliquent à leur situation les paroles de Schumann : « Nous avons l'imperturbable pensée que nous ne sommes pas au bout de notre art. »

Dans les œuvres musicales, doit souffler un esprit patriotique, un sens exact de la vérité dramatique, la simplicité de l'inspiration. Lorsque les Français auront atteint le beau musical ordinaire, sans prétendre exiger à chaque instant des phénomènes, ils ne mériteront plus qu'on leur applique la phrase de Meyerbeer : « Ces gens-là n'aiment que la ronde des *Filles de marbre*. »

V

Parmi les œuvres d'art qui dans ces dernières années ont acquis une renommée universelle, il en est un bon nombre que la masse du public ne connaît que par oui-dire et par le bruit qui s'est fait autour d'elles. Les grands ouvrages musicaux surtout ont le regrettable privilège de ne pouvoir être représentés que sur des théâtres de premier ordre et d'échapper ainsi à une appréciation d'ensemble pour l'immense majorité des amateurs de musique. Loin de nous la pensée de chercher à rabaisser les compositions grandioses des Rossini, des Meyerbeer, des Verdi, nous constatons seulement que certaines d'entre elles demandent pour être jouées un déploiement considérable d'acteurs, de musiciens, de coryphées, et un luxe de décors qui ne permettent de les livrer complètes au public que dans une dizaine de villes de l'ancien et du nouveau monde.

De là, l'impossibilité en Suisse de juger telle partition d'un grand maître, les *Huguenots* ou l'*Africaine* par exemple. Cependant, me dira-t-on, ces opéras ont été joués à Bâle, à Berne, à Genève et le public les a applaudis, admirés et a confirmé ainsi le jugement porté à Paris, à Vienne, à Londres, à Saint-Pétersbourg.

Cette objection, sérieuse en apparence, tombe au premier examen ; il n'en est pas d'un opéra comme d'une symphonie : celle-ci n'a besoin pour être exécutée que d'une masse suffisante d'artistes distingués et peut se passer de décors, de chanteurs même ; l'opéra, au contraire, exige des frais considérables que n'est pas toujours sûr de couvrir un directeur de théâtre : en outre, les représentations sont forcément limitées en raison même des auditeurs qui préfèrent entendre plusieurs œuvres que d'assister toujours à la représentation du même ouvrage. En nous mettant à ce point de vue que le premier but d'un impresario est de subvenir à ses besoins matériels, il en résulte donc qu'il ne pourra donner au public que des opéras exigeant peu de décors, un faible nombre de choristes et d'acteurs principaux. Ainsi seront forcément exclus du répertoire des ouvrages de premier ordre ; il est vrai que la musique de chambre, les fanfares, les orchestres, l'orgue même en reproduisent les principaux motifs, et l'on pourra croire que telle œuvre non représentée *in extenso*, sera connue en détail, et que de cette façon, rien n'en sera perdu.

Hélas ! voilà justement où gît, selon nous, l'erreur générale, et il est facile de la toucher du doigt. Est-il vraiment admissible qu'une œuvre de trois, quatre, cinq actes même, dont toutes les parties sont intimement liées l'une à l'autre, qui exige, pour être comprise une étude approfondie du libretto, qui renferme des alternatives de passion et de raisonnement, de comique et de tragique, des solos, des duos, des chœurs, des récitatifs, en un mot des motifs dont le compositeur seul a le secret du rythme, doit-on admettre, disons-nous, qu'une pareille œuvre puisse être exécutée partiellement ? Deux raisons majeures s'y opposent.

1^o En supposant la meilleure interprétation possible des fragments, l'idée du compositeur ne pourra être saisie ; car l'opéra étant homogène, on n'en saurait détacher la moindre partie qui ait une signification nettement caractérisée ; la romance de *Fra Diavolo*, la ballade de la *Dame blanche*, par exemple, n'ont aucun sens, chantées en dehors de ces deux opéras comiques. Et d'ailleurs, il en serait autrement que cela tournerait au détriment du compositeur : celui-ci aurait purement et simplement intercalé dans son œuvre un morceau de grande valeur musicale peut-être, mais qui, pouvant sans inconvénient être retranché de l'ensemble, n'y tiendrait qu'une place tout à fait secondaire.

2^o D'ailleurs, il est bien difficile d'obtenir cette interprétation exacte que nous avons pour un moment admise : il est évident que lorsqu'il s'agit d'un air destiné à être chanté par une ou plusieurs personnes, les exécutants doivent se baser sur l'idée qui a inspiré le compositeur, et par suite sur la façon dont les artistes créateurs l'ont rendue, sous son contrôle et d'après ses indications et ses conseils. C'est là une condition en général irréalisable dans les villes de province.

En ce qui concerne les masses chorales et instrumentales, l'impossibilité est presque évidente, surtout quand on veut exécuter du *Meyerbeer*. Ce grand compositeur a réglé jusqu'au plus mince détail l'exécution de ses œuvres ; il a fixé le nombre des choristes, des musiciens, et souvent il lui arrivait dans une répétition de rappeler à l'ordre pour une fausse note ou pour une mesure mal comptée un exécutant qui se croyait bien à l'abri des regards du maître, derrière cent cinquante camarades.

Cent musiciens d'élite à l'orchestre, trois à quatre cents coryphées reçus après un sévère examen ; telles sont les masses qu'emploie Meyerbeer dans les *Huguenots*. Décimez les chiffres cités, ou contentez-vous de les diminuer un peu, l'effet obtenu n'est plus le même. Nous nous souvenons d'avoir entendu à la Salle Valentino, la *Bénédiction des poignards*, exécutée par 60 artistes et 150 chanteurs, dirigée par Arban, l'excellent chef d'orchestre : l'impression était mesquine, même pour ceux qui n'avaient jamais assisté à la représentation de l'opéra, et la raison en était bien simple. Soulevé par les partisans du duc de Guise et de Catherine de Médicis, le peuple, conduit par les quarteniers, se précipite en foule dans la salle où délibèrent les chefs désignés pour présider au massacre, et reçoit de ceux-ci les armes qui doivent tuer dans quelques heures les huguenots de Paris. Des moines fanatiques le font mettre à genoux et bénissent les fers homicides. Alors les futurs assassins se relèvent et dans l'exaltation de leur fureur profèrent des imprécations mêlées de prières. On devine aisément que de grandes masses de choristes seules peuvent rendre sensible au public la réalité d'une pareille scène, et que voix et instruments doivent tonner à l'envi pour que la vérité historique et la vraisemblance soient sauvegardées.

On sait que chaque régiment d'infanterie française possède un corps de quatre-vingts musiciens, dispensés du service actif, astreints à consacrer six heures environ par jour à des répétitions sérieusement surveillées, et jouant en public pendant la belle saison les principaux morceaux de leur répertoire. Les chefs de musique sont, en général, d'anciens élèves du Conservatoire, très habiles en théorie et en pratique, mais condamnés par le système de l'internat, à n'assister que très rarement, durant le cours de

leurs études, à des représentations de grands opéras ou d'opéras comiques. Eh bien ! le croirait-on, à peine en possession du bâton de chef d'orchestre, ces jeunes gens n'ont plus d'autre rêve, d'autre ambition que de prendre une partition quelconque, d'y choisir plusieurs motifs, et, les reliant les uns aux autres, par d'habiles transitions, de les faire exécuter sous le titre de *Fantaisie*, voire même de *Pot-Pourri* ? Certes, l'effet d'un tel amalgame peut être considérable sur un public ignorant : mais il n'en a pas moins le triste résultat de dénaturer les œuvres des grands maîtres, et de leur substituer les élucubrations les plus étourdissantes. On en arrive, par un pareil système, à ne plus savoir exécuter une mélodie, et à ne considérer comme dignes d'interprétation que les variations les plus hérissées de difficultés, de points d'orgue, de solos de petit bugle, de hautbois ou de baryton, suivant le talent du gagiste en vedette. Quant à l'art, il n'en est plus question.

VI

De vaillants artistes, des observateurs impartiaux, des connaisseurs distingués ont compris les dangers que nous avons signalés, et ils ont cherché à les paralyser en partie par la création de théâtres populaires, destinés à contenir une grande foule d'auditeurs et à leur offrir à bas prix l'audition des œuvres de maître. Deux hommes surtout se sont signalés dans ces dernières années. En premier lieu, M. Padeloup, qui attire chaque dimanche d'hiver, quatre mille personnes au Cirque national, en leur offrant les symphonies de Beethoven, de Mozart, de Haydn et autres auteurs classiques. Le succès a donc couronné cet essai, dont la partie matérielle n'a pour objectif que l'alimentation d'un orchestre d'élite. Puis est venu Duprez, l'éminent artiste, l'émule heureux du regretté Nourrit : ce vaillant artiste, après avoir interprété d'une façon grandiose les chefs d'œuvre de Rossini et de Meyerbeer, a voulu que l'ouvrier, l'homme du peuple, le petit négociant, auxquels l'entrée du grand opéra est en quelque sorte interdite, puissent aussi jouir des ouvrages qu'on y interprète. Il a fondé le Grand Théâtre Parisien, capable de contenir trois mille auditeurs : il a appelé autour de lui la pleiade de ses élèves, a formé un orchestre de cent vingt musiciens de premier ordre, et nourri au serail, a pu en mettre à nu tous les détours. C'était là une magnifique occasion pour le public de se familiariser avec les beautés immortelles des grands maîtres et de les entendre dans leur intégrité : la tentative a complètement échoué, et au

bout de quelques semaines, le Grand Théâtre Parisien était devenu désert, tandis que la foule se pressait autour de la *Belle Hélène*, de la *Fille de Madame Angot*, du *Petit Faust* et autres insanités qui atteignaient quatre et cinq cents représentations d'une seule haleine.

Dieu merci ! la Suisse n'en est pas arrivée à ce degré d'avilissement, de décadence artistique. Les fêtes fédérales et cantonales de chant montrent à l'évidence combien le goût musical est resté pur, tout en se maintenant dans les limites du possible. On a compris que des masses chorales aussi nombreuses devaient exécuter avant tout des motifs patriotiques, moraux et religieux ; d'habiles compositeurs se sont mis à l'œuvre et, sachant les besoins à satisfaire, ont donné à leurs concitoyens des ouvrages admirables, comme la *Cantate de Grandson*, qu'applaudiront bientôt de nouveau des milliers d'auditeurs dans la fête commémorative de 1476. Et qu'on nous permette à ce propos une légère parenthèse ; le second empire a commandé et payé d'avance environ 800 cantates de circonstance : aucune n'a obtenu un succès durable. Ni le Conseil fédéral, ni le gouvernement de Vaud n'ont ouvert de concours pour rappeler par la musique les brillants faits d'armes de Grandson, de Morat, de Nancy. M. Plumhof a puisé l'inspiration dans l'amour de la patrie : il l'a entouré de sa science musicale et un chef-d'œuvre a surgi que chanteront longtemps encore les enfants de l'Helvétie. Comparez et jugez.

Une autre raison de la prospérité des sociétés chorales et de l'immense affluence qu'attirent toujours les fêtes de chant, c'est que les morceaux d'étude et d'exécution sont toujours des œuvres complètes, faciles à comprendre, et, en général, d'une interprétation aisée.

Le beau musical n'est pas toujours, en effet, la réunion des difficultés et de la sonorité : loin de là, il doit se prêter aux circonstances, et si la peinture d'un combat exige l'accouplement de voix nombreuses et de timbres différents, la mélodie doit nécessairement dominer dans un chant d'amour. Le répertoire des sociétés suisses est abondamment fourni et comprend des morceaux de genre variés, dont un très petit nombre est extrait d'opéras. C'est principalement dans l'heureux choix des chants et dans l'excellente discipline des interprètes qu'il faut chercher la raison d'un succès auquel nous souhaitons longue durée.

VII

Cependant, la question que nous avons soulevée dans le cours de cet article reste entière : telle œuvre ne peut être interprétée en totalité, faute de moyens matériels, et l'exécution de fragments détachés est entourée de

difficultés nombreuses, dont la principale est l'ignorance de la pensée qui a dominé l'auteur. Mais, à tout mal on peut porter remède, dit le proverbe, et nous nous permettrons d'exposer brièvement un mode de solution, du moins en ce qui concerne la Suisse.

Quelques grandes villes possèdent un Conservatoire où étudient les jeunes gens qui manifestent des dispositions soit instrumentales, soit vocales ; d'autres, moins favorisées, ont néanmoins des sociétés de chant nombreuses et bien dirigées, des musiques d'amateurs capables de rivaliser avec les fanfares les plus renommées des régiments allemands ou français.

Il ne nous paraît pas impossible de choisir les meilleurs sujets, de leur donner une solide instruction théorique et pratique et de les envoyer ensuite faire le tour des grandes villes de l'Europe.

Ils y entendraient la musique des grands maîtres, se pénétreraient de son exécution, étudieraient à la source les parties susceptibles d'être détachées et d'être interprétées par les centres musicaux de la Suisse, et, de retour dans leurs foyers, pourraient faire profiter leurs concitoyens des ouvrages qu'ils auraient vu représenter.

Chacun sait que, depuis Colbert, la France envoie, à ses frais, et à la suite de concours, un certain nombre de jeunes gens d'élite passer huit ou dix semestres à la villa Medici, pour y puiser les éléments du beau dans l'étude des peintres, sculpteurs et compositeurs qui ont illustré l'Italie. Cette institution a ses partisans et ses adversaires. La vérité est qu'il ne suffit pas de connaître à fond les œuvres mortes, mais qu'il faut aussi être au courant des œuvres modernes.

C'est précisément pour cette raison que nous proposerions d'envoyer tous les ans, aux frais de la Confédération ou des cantons, ou même des villes assez riches pour s'imposer des sacrifices, quelques bons sujets qui résideraient tour à tour dans un des grands centres de l'Europe, et seraient tenus à faire des rapports fréquents sur les ouvrages désignés à leurs études. Nous croyons que la dépense ne serait pas considérable et que les profits artistiques la compenseraient amplement. Nul doute que le niveau musical ne s'élève successivement : le peuple suisse, placé entre la France et l'Allemagne, mais plus en contact avec ce dernier pays, a aussi un instinct musical très développé : les masses populaires renferment des voix fort justes, magnifiquement timbrées et disposées à comprendre, rapidement et sans effort, les secrets de l'art : il y'a là d'excellents éléments, qu'il importe de ne pas négliger, et, pour cela, il faut de bons maîtres, afin d'obtenir de bons élèves.

Les fanfares, les sociétés philharmoniques, ont aussi pour la plupart de

bons noyaux : les difficultés pratiques sont en général heureusement tournées ; mais il ne suffit pas d'exécuter correctement, de ne négliger aucune des nuances indiquées ; il faut encore deviner l'intention de l'auteur, ce qui est souvent fort difficile, sinon impossible. Nous avons entendu, il y a quelques années, l'orchestre d'une petite ville jouer plusieurs fois, aux applaudissements d'un public nombreux, l'ouverture de la *Dame blanche*, et cependant il était malaisé de reconnaître l'œuvre de Boïeldieu : seule, la mélodie de la ballade subsistait ; quant aux phrases de l'introduction, aux *tuttis* qui séparent les deux expressions du motif du trio rendues successivement par la flûte et par le hautbois, et surtout quant au *finale*, rien ne ressemblait, même de loin, à l'interprétation de l'Opéra-Comique. Était-ce la faute des artistes ? Non, certes ; ils avaient rendu scrupuleusement les *andante*, les *allegro*, les *presto*, tels qu'ils étaient marqués sur la partition : mais ils ne les avaient pas suffisamment accentués, et, d'ailleurs, ils ne possédaient pas les instruments exigés : l'impression satisfaisante, excellente même pour un auditeur, n'exigeant que la justesse et l'harmonie des sons, devenait médiocre pour celui qui avait assisté à la représentation, conforme à la pensée du compositeur. Introduisez dans cet orchestre un chef au courant par lui-même de cette œuvre et des ouvrages analogues : vous obtiendrez en peu de temps des résultats admirables ; tout le monde y gagnera, et les artistes et le public.

VIII

Ici s'arrête la tâche que nous nous sommes imposée. Nous pensons que notre proposition a une certaine valeur, sinon dans les détails d'application, au moins dans la pensée qui l'a inspirée. Nous espérons que notre voix ne restera pas isolée : la presse suisse a toujours considéré comme le plus noble but de sa mission le devoir de propager les idées propres à concourir au bien-être moral ou matériel du peuple. Les sociétés d'émulation, outre qu'elles doivent encourager l'étude des lettres et des arts, ont aussi, en général, à s'occuper de questions d'utilité publique ; chacun de leurs membres doit regarder comme une obligation morale la recherche des solutions qui peuvent être obtenues par un concours unanime.

Les sujets sont vastes et nombreux : à peine l'un est-il traité que d'autres surgissent : c'est ainsi que se perpétuent les traditions d'examen et d'appréciation qui sont le plus bel apanage à nous transmis par le dix huit-

tième siècle ; c'est ainsi que chaque citoyen, dans un pays où l'instruction est à la portée de tous, doit s'occuper sans relâche de la chose publique, tant au point de vue politique qu'aux autres points de vue scientifique, littéraire, moral, artistique, et prendre toujours pour devise cette maxime qui, à elle seule, suffit pour immortaliser Térence :

Homo sum, nil a me alieni humanum puto.

Virgile HENGY, professeur.

