

La Poétique de la musique

Étienne de LACÉPÈDE

Cet ouvrage est destiné aux jeunes artistes qui désirent de marcher sur les traces des grands musiciens, et à ceux qui, sans avoir aucune connaissance de l'art de la musique, cherchent à distinguer les beautés des ouvrages des grands maîtres.

Plusieurs auteurs célèbres, soit de France, soit des pays étrangers, que je n'ai pas besoin d'indiquer à l'admiration publique, ont traité de l'art dont nous allons nous occuper ; mais personne ne l'a encore envisagé sous le point de vue que j'ai cru devoir préférer.

J'ignore quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique ; mais peut-être ceux qui liront avec attention cette poétique, seront-ils convaincus qu'un ouvrage composé par une main habile, d'après les principes que nous allons exposer, pourrait prétendre à des succès durables.

Table

Tome I

Livre premier. De la musique en général	5
De l'origine de la musique	5
De la nature de la musique.....	22
Des effets de la musique	35
Livre II. De la musique de théâtre.....	47
De la tragédie lyrique.....	48
De l'ensemble de la tragédie lyrique.....	48
Des passions considérées relativement à la tragédie lyrique	76
Des caractères des personnages dans la tragédie lyrique.....	99
Des chants considérés relativement à la tragédie lyrique	114
Des accompagnements considérés relativement à la tragédie lyrique	132

Tome II

De l'ouverture de la tragédie lyrique.....	158
Du récitatif de la tragédie lyrique.	173
Du récitatif obligé de la tragédie lyrique.	187
Des airs de la tragédie lyrique.	199
Des duo de la tragédie lyrique.....	224
Des trio de la tragédie lyrique	244
Des chœurs de la tragédie lyrique.	259
De la comédie lyrique	268
De la pastorale lyrique.....	272
Livre III. De la musique d'église.	279
De la musique des offices divins, des motets, des hiérodrames, etc.....	279
Livre IV. De la musique vocale de concert et de chambre, et de la musique instrumentale	286
Des cantates, des airs de concert, de la chanson.....	286
Des symphonies, des concerto, etc.....	289
Des duo, trio, quatuor, sonates, etc.....	294

Approbation

J'AI LU, par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *la Poétique de la Musique*, par M. le Comte De Lacépède. Je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression. À Paris, ce 15 novembre 1784.

SUARD.

Privilège du roi

LOUIS, PAR LA GRÂCE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : À nos amés et féaux Conseillers, les gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillis, Sénéchaux, leurs Lieutenants Civils, et autres nos Justiciers qu'il appartiendra : Salut, notre bien-aimé le Sieur Comte De Lacépède, nous a fait exposer qu'il désirerait faire imprimer et donner au public un ouvrage de sa composition, intitulé *Poétique de la Musique*, s'il nous plaisait lui accorder nos lettres de privilège pour ce nécessaires. À ces causes, voulant favorablement traiter l'exposant, nous lui avons permis et permettons par ces présentes de faire imprimer ledit ouvrage autant de fois que bon lui semblera, de le vendre, faire vendre et débiter par tout notre royaume. Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent privilège, pour lui et ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à personne ; et si cependant il jugeait à propos d'en faire une cession, l'acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du privilège que de la cession ; et alors, par le fait seul de la cession enregistrée, la durée du présent privilège sera réduite à celle de la vie de l'exposant, ou à celle de dix années à compter de ce jour, si l'exposant décède avant l'expiration desdites dix années. Le tout conformément aux articles IV et V de l'arrêt du conseil du 30 août 1777 ; portant règlement sur la durée des privilèges en librairie. Faisons défenses à tous imprimeurs, libraires, et autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre ou faire vendre, débiter ni contrefaire ledit ouvrage, sous quelque prétexte que se puisse être, sans la permission expresse et par écrit dudit exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie et de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende et de déchéance d'état en cas de récidive, et de tous dépens, dommages et intérêts, conformément à l'arrêt du conseil du 30 août 1777, concernant les contrefaçons. À la charge que ces présentes, seront enregistrées tout au long sur le registre de

la communauté des imprimeurs et libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit ouvrage sera faite dans notre royaume et non ailleurs, en beau papier et beaux caractères, conformément aux règlements de la librairie, à peine de déchéance du présent privilège ; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit ouvrage, sera remis, dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très cher et féal chevalier, Chancelier de France, le sieur De Maupeou, et un dans celle dudit sieur Hue De Miromesnil : le tout à peine de nullité des présentes ; du contenu desquelles vous mandons et enjoignons de faire jouir ledit exposant et ses hoirs, pleinement et paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit ouvrage, soit tenue pour dûment signifiées, et qu'aux copies collationnées par l'un de nos [sic] et féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre huissier ou sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis et nécessaires, sans demander autre permission, et nonobstant clameur de haro, charte normande et lettres à ce contraires : car tel est notre plaisir. Donné à Paris, le quinzième jour du mois de décembre, l'an de grâce mil sept cent quatre vingt quatre, et de notre règne le onzième. Par le roi en son Conseil.

Signé, LE BEGUE.

Registré sur le registre XXII de la Chambre royale et syndicale des librairies et imprimeurs de Paris, n° 164, fol. 219, conformément aux dispositions énoncées dans le présent privilège et de remettre à ladite Chambre les huit exemplaires prescrits par l'article CVIII du règlement de 1723. À Paris, le vingt et un décembre 1784.

FOURNIER, adjoint.

Livre premier.
De la musique en général

De l'origine de la musique

Dans ces champs fortunés où régnait un printemps éternel, où le soleil n'envoyait que des rayons tempérés par l'haleine des doux zéphyr, la terre couverte d'une verdure toujours nouvelle, n'offrait aux yeux que des tapis de fleurs, que des arbres chargés de fruits : des fontaines y coulaient avec un léger murmure ; elles répandaient une délicieuse fraîcheur au milieu des bois odoriférants ; les parfums les plus doux s'exhalaient dans les airs : sous le feuillage épais de ces bois enchanteurs, les oiseaux faisaient entendre leurs chants mélodieux. L'homme heureux et content, parcourant avec sa compagne ces champs fleuris et parfumés, enivré de plaisir et de jouissances, célébra son bonheur. Sa voix s'anima ; la parole ne put suffire à l'expression de ses sentiments : des sons fugitifs aussitôt évanouis que prononcés, des nuances trop peu distinctes, des accents trop rapprochés, ne purent point servir de signes à un long épanchement, à des sensations fortes et vives, à des transports impétueux. Il soutint sa voix, il la prolongea avec effort ; il l'éleva, il la rabaissa avec rapidité : les cris de la joie se mêlèrent à ses sons ; il chanta. Il anima en même temps sa démarche : il éleva ses pas : le feu qui le transportait, l'éleva lui-même ; il s'élança plusieurs fois de joie et de plaisir : la première danse fut formée. Pour mêler moins de fatigue à l'expression de ses transports, il s'éleva, et se laissa retomber par intervalles égaux ; ses mouvements furent mesurés, et observèrent une certaine régularité : son chant qui accompagnait la danse, dut s'en ressentir : il dut commencer et finir avec la danse : il fut donc régulier : il fut donc divisé en parties égales ; ou, pour mieux dire, il fut très court et revint souvent : et la chanson naquit. L'homme fortuné dut y appliquer des paroles coupées aussi avec ordre, pour exhaler sa joie de toutes les manières possibles ; et la poésie vit le jour.

Mais le bonheur durable n'a jamais été le partage de l'homme : il ne jouit de quelques instants de joie, que pour ressentir plus vivement ensuite les maux et la douleur. Privé de sa compagne, et soupirant après son retour, l'homme isolé au milieu des campagnes fleuries, ne voit plus qu'avec peine ces témoins de sa félicité passée. Tout lui retrace le bonheur qu'il a perdu ; mais rien ne le lui peint assez vivement pour le consoler. Les objets qui l'entourent, ne font que le

distraire de ses tristes pensées : elles seules lui rappellent assez fortement ses plaisirs, ses adieux, les pleurs qu'il a versés, les dernières paroles qu'il a entendues, le dernier regard, le dernier geste qu'il a aperçus, pour mêler quelques charmes à sa douleur amère. Triste et mélancolique, il s'enfonce dans les bois les plus touffus : il cherche les lieux les plus sauvages et les plus solitaires : il y appelle à haute voix sa compagne, et il se plaît à entendre un écho aussi triste que lui, répéter avec le même attendrissement, le nom de celle qu'il a perdue. Cette voix, hélas ! qui n'est que la sienne, porte cependant une douce illusion dans son âme : il croit entendre un être semblable à lui, un être comme lui infortuné qui prend part à sa douleur ; il choisit ce lieu consolateur pour s'y entretenir de celle qu'il a perdue : il s'y assoit au pied d'une roche sauvage : d'un côté, il aperçoit le rivage de la mer dont l'onde tristement agitée vient se briser sur des rochers, en y faisant entendre une espèce de gémissement ; de l'autre, son œil se perd dans l'ombre d'une sombre forêt : près de lui, une tourterelle plaintive, comme lui séparée de sa douce compagne, interrompt de temps en temps le silence de ces lieux mélancoliques, par une triste voix et des accents plaintifs. Abîmé dans une profonde rêverie, uniquement occupé de l'objet de son tendre amour, l'homme répète d'une voix accentuée par la douleur, les derniers mots de son amante, les derniers mots qu'il lui a dits : à mesure qu'il les prononce, il s'attendrit, ses yeux se remplissent de larmes, et il se plaît dans sa douleur : il prononce encore ces paroles si chères à son cœur : il les répète d'une voix plus attendrie encore. Au ton plaintif de la douleur se mêlent les accents touchants que ses regrets lui arrachent : il soutient sa voix pour rendre plus durable le tableau qu'il cherche à se former de celle qui lui manque. Il s'écrie pour ainsi dire ; il gémit en répétant ses tendres plaintes : ce n'est plus un simple langage qu'il emploie ; c'est un composé de plusieurs signes réunis, de plusieurs traits expressifs et profonds. Les divers sentiments qui règnent sur l'homme infortuné, la douleur amère, les regrets touchants, la douce mélancolie, la vive inquiétude, la sombre tristesse, quelquefois la consolante espérance agitent tour à tour et son âme et ses accents ; ils élèvent sa voix, l'abaissent, la précipitent, la retardent, la modifient en sons longs et soutenus, en cris déchirants et entrecoupés, en inflexions basses et profondes, en gémissements à peine exhalés : la vraie musique paraît ; ce composé céleste des divers mouvements que nos affections nous impriment, des divers signes qui les représentent, de sons élevés ou graves, soutenus ou à peine formés, et dont la régularité n'est soumise qu'à l'ordre, ou, pour mieux dire, au désordre des passions. Ainsi le plaisir a fait naître la chanson, cette partie de la musique faite pour l'homme heureux et content, et qui réveille toujours en lui l'idée de la danse ; mais c'est à la douleur et à la triste mélancolie que nous devons la vraie musique, ce tableau animé de toutes les passions, et surtout des passions les plus profondes, qui les

grave si fortement et les allume si rapidement dans nos âmes, qui fait couler des larmes si délicieuses, qui donne des émotions si douces, et des jouissances si intimes à toutes les âmes sensibles qui ont éprouvé ou éprouvent des malheurs, et par conséquent, hélas ! à toutes celles qui ont reçu le précieux et funeste don de la sensibilité.

La musique conserve encore l’empreinte de son origine : née au milieu des pleurs et de la douleur, au milieu des affections profondes, elle ne peint bien que les événements tristes, que les sensations déchirantes, que les situations mélancoliques, que les sentiments sombres et profonds. Et comment cette espèce de langue composée presque en entier des cris des passions déchirantes ; où les mouvements de la tristesse sont marqués ; où sont empreints l’abandon de la mélancolie, et le désordre d’un aussi grand nombre de mouvements intérieurs ; qui fait entendre à chaque instant les accents d’une douleur amère ; qui offre les intervalles et les sons uniquement destinés par la nature à annoncer le désespoir, et par conséquent à jeter le plus grand trouble dans tous les cœurs sensibles : comment ce composé pourrait-il présenter une image pure de la joie et de la vraie tranquillité ? Lorsque la musique offre le tableau de cette sérénité pour lequel elle n’est point destinée, combien sa peinture n’est-elle pas imparfaite ! Combien d’objets tristes et sombres jetés par force sur cette image d’un jour pur et serein ! Aussi, lorsqu’on a dégagé la musique de ses accessoires, est-on toujours mélancoliquement ému, dans les moments où l’on s’attendait à ne recevoir l’impression que d’une douce tranquillité, que d’une joie pure : les traits de la gaieté même, que le musicien peut avoir rassemblés dans son tableau, ne servent qu’à rendre plus touchante l’image de quelque affection profonde qu’il a été contraint de laisser dans quelque coin ; il ne s’en éloigne pas moins de son but ; il n’en fait pas moins souvent verser des larmes, lorsqu’il veut n’inspirer que la joie.

Que l’on distingue donc bien la vraie musique de celle que nous avons nommée chanson. Cette dernière destinée à accompagner la danse, réveille toujours en nous l’idée de cette sœur et de cette compagne de la gaieté, et ainsi elle peut peindre en quelque sorte cette joie si peu faite pour les pinceaux du vrai musicien. Mais la musique proprement dite, ne représentera jamais qu’à demie la joie et la sérénité, ou n’en offrira absolument aucun trait, étant alors froide et par conséquent sans expression. Cet effet a été reconnu depuis longtemps ; mais on n’en avait pas encore trouvé la raison.

Voilà pourquoi les âmes sensibles peuvent seules se complaire à entendre la vraie musique, au moins, lorsque cette dernière est privée de tous les objets étrangers qui pourraient lui prêter quelques charmes. Les cœurs froids et insensibles, ceux qui ne s’amuse que lorsqu’ils se réjouissent, qui ne

s'intéressent qu'à ce qui les égaye, non seulement doivent écouter sans la moindre émotion le morceau de musique le plus pathétique, mais il doit même les affecter d'une manière désagréable ; il ne leur faut que des chansons. On peut même, ce me semble, ajouter qu'il faut avoir dans l'âme une certaine candeur, pour goûter tous les charmes de l'art céleste dont nous traitons. Tout ce qui nous attriste, tout ce qui réveille en nous des idées sombres, tout ce qui y fait naître des affections profondes, porte naturellement l'âme à se replier sur elle-même, à se contempler, à se juger ; et voilà pourquoi les malheureux sont presque toujours contraints à vivre dans eux-mêmes. Si l'on ne peut supporter qu'avec peine la vue de son cœur, on fuira tout ce qui oblige à l'examiner, tout ce qui en présente l'image. L'homme vertueux pourra donc seul goûter sans trouble, les tendres émotions que la musique inspire ; il pourra seul jouir de toutes les tentations qu'elle cause. L'ennemi de la vertu ne doit chercher que la gaieté et les chansons.

Ce que nous avons dit, va nous servir à expliquer en partie un autre effet non moins intéressant. On a remarqué depuis longtemps, que de tous les arts, la musique était celui dont nous recevons les impressions, sinon les plus vives et les plus attrayantes, du moins les plus profondes. Nous en verrons plusieurs raisons dans la suite de cet ouvrage, en voici une qui me paraît importante.

L'état habituel de l'homme, n'est pas de jouir d'un bonheur pur et sans mélange : il n'a jamais goûté que par instant cette joie que le plus léger souci ne ternit point. Choisissez celui qui paraît le plus destiné à ce bonheur que rien n'altère : supposez-le exempt depuis longtemps des maux physiques : la douleur ne lui fait point sentir ses cruelles atteintes ; aucun malheur ne l'accable, aucun désir ne le tourmente en apparence ; il a autour de lui, tous les biens qu'il peut ambitionner ; le chagrin ne vient jamais l'envelopper dans ses voiles funèbres : cet homme, où est-il ? Je veux cependant qu'il existe. Et nous allons voir sa joie se dissiper comme un de ces éclairs rapides, que les chaleurs font briller au milieu des nuits de la saison brûlante. La faculté de penser, ce sublime don que nous avons reçu de l'auteur de la nature, la cause de nos vrais plaisirs, mais en même temps la principale source de toutes nos peines, viendra bientôt troubler ce bonheur sans mélange, où nous le supposons plongé. Son âme que l'instant présent, trop borné et trop fugitif, ne saurait occuper, ne cesse de s'élancer en deçà et au-delà ; elle lui rappelle ce qu'il a été, elle cherche à deviner ce qu'il fera : la crainte de perdre les objets dont il jouit, se présente ; l'image des maux qu'il a soufferts l'attriste ; tout lui retrace dans le passé, des objets qui ne sont plus ; tout lui peint dans l'avenir, d'autres objets qui viendront s'opposer à ses plaisirs, et à ses tranquilles jouissances. L'homme le plus heureux n'échappe à toutes ces craintes, que pour se livrer à une secrète mélancolie : il ne peut se

dérober à une tristesse cachée qui vient flétrir tous les plaisirs. Tout le bonheur auquel la nature nous destine, n'est donc que cet état mélancolique, où, à la vérité, nos peines sont toutes dans notre esprit, mais où elles n'en sont pas moins réelles ; heureux encore qu'elles ne nous viennent que de cette même imagination qui peut les rendre plus légères en les parant de ces riantes chimères, de ses vains, mais agréables souvenirs, de ses frivoles, mais flatteuses espérances ! Et voilà cependant ce bonheur auquel ne peuvent atteindre que quelques être privilégiés, tandis que le plus grand nombre, déchiré par les soucis cruels et les chagrins rongeurs, est courbé sous le sceptre de fer de la douleur aiguë ; et pour toute consolation, voit devant lui, le temps qui d'une main hideuse lui montre les maux affreux qu'il a soufferts, et les malheurs sans fin qui doivent l'accabler.

D'un autre côté, qu'est-ce qui rend les sensations profondes ? Qu'est-ce qui fait qu'on en conserve l'empreinte pendant longtemps, ou, ce qui est la même chose, que le souvenir en est vif et souvent renouvelé ? C'est la ressemblance de ces sensations, avec les affections qu'on éprouve le plus souvent. Toute ressemblance ne doit-elle pas lier une affection avec une autre, de manière que la première réveille nécessairement la seconde ? Par une suite de cette ressemblance, non seulement on doit passer facilement d'une sensation à une autre ; mais une sensation représente réellement une partie d'une autre sensation : elle en montre la portion qui leur est commune. Non seulement donc cette seconde sensation agit après avoir été renouvelée ; mais encore elle agit par quelques-unes de ses portions, quoiqu'on n'éprouve encore que la première. Mais à mesure qu'on se représente plus souvent un objet, la trace en est plus creusée ; les traits qui l'expriment, sont plus fortement destinés ; l'image en est plus vive, l'impression qu'il produit s'efface plus lentement. Il est donc aisé de voir, que plus une sensation aura de rapport avec un grand nombre de celles que nous éprouvons, c'est-à-dire, plus elle ressemblera aux affections qui règnent le plus souvent sur nous, et plus elle sera durable et profonde.

Mais quel est l'art dont les impressions ont plus de rapport avec l'état habituel de l'homme presque toujours dévoré par le chagrin, miné par la tristesse, ou dont le bonheur le plus grand ne peut échapper au souffle de la mélancolie, quel est l'art qui a le plus de rapport avec cet état malheureux, que la musique, qui, née au sein des regrets et de la douleur, n'a composé, en quelque sorte, son langage, que des cris des passions déchirantes, que des accents d'un sentiment presque toujours mélancolique ; qui a la démarche, l'air et l'abandon des situations tristes, qui porte au moins le caractère de la rêverie, qui ne nous présente le plus souvent que le tableau du malheur, ou du désespoir ; et qui, en nous offrant de loin des images d'affections douces, de sentiments tendres, de

situations heureuses, ne nous les montre qu'au travers d'un voile un peu sombre, dont elle ne peut jamais les débarrasser entièrement ?

Eh ! quoi, me dira-t-on peut-être, comment pouvez-vous peindre avec des couleurs aussi rembrunies, cet art enchanteur et céleste, cette puissance magique qui agit avec tant de force sur les âmes sensibles, fait répandre des larmes si délicieuses, tient nos maux suspendus par un charme secret, fait couler dans nos veines une douce tranquillité, apaise les orages de notre imagination, calme l'impétuosité des passions qui nous agitent, nous ravit, pour ainsi dire, en extase, s'empare de tout notre être, et ne permet qu'aux sensations agréables d'y régner ? Ah ! c'est précisément son caractère mélancolique et triste qui en fait tout le charme ; plus gai, il nous transporterait moins. C'est parce que nous avons été, nous sommes ou nous serons plus ou moins infortunés, que nous aimons à voir le tableau des misères humaines. Lorsque cet art nous séduit et nous entraîne, c'est un ami, comme nous malheureux, que nous cherchons pour être consolés, pour déposer dans son sein le fardeau qui nous accable ; nous nous reconnaissons aux traits qu'il nous offre, et la plus douce sympathie nous unit : qui que nous soyons, quelque malheur que nous ayons éprouvé, il a l'air de nous dire, *Et moi aussi je l'ai ressenti ; et moi aussi j'en porte les tristes marques*. Nous volons à lui ; nos maux ne lui sont pas étrangers ; il pourra entendre notre cœur ; il adoucira nos chagrins.

L'état de peine est notre état habituel ; quelque légère que l'on suppose celle que nous éprouvons, tous les plaisirs que nous goûtons sont donc liés avec des sensations au moins un peu tristes : tout ce qui réveillera cette espèce de languissante rêverie, renouvellera donc aussi nos plaisirs, et plus vivement peut-être qu'une image pure du bonheur. Cette image ne nous retracerait qu'un instant de félicité ; et le tableau d'une affection moins dégagée de soucis et de peines, nous rappelle presque tous les moments heureux qu'il nous a été permis de goûter. D'ailleurs, le plaisir que nous éprouvons toutes les fois que nous voyons l'art imiter la nature, n'est-il pas plus vif, lorsqu'on nous représente des sensations tristes et sombres que nous éprouvons presque toujours, avec lesquelles nous sommes si familiers, et dont nous pouvons si aisément juger le portrait, que lorsqu'on ne nous rappelle que ces instants heureux, si étrangers à notre âme et à notre cœur, et nous devons avoir tant de peine à distinguer les traits ?

D'un autre côté, les malheurs dont on nous retrace l'image, ne sont que des illusions créées uniquement que pour nos jouissances ; ils cessent avec le dernier son de la voix qui nous enchante, et ne commencent que lorsqu'elle nous fait entendre de nouveau ses gémissements et ses plaintes. Nous le savons ; nous nous le disons à nous-mêmes au moment où une mère infortunée vient de nous

arracher des larmes ; toute douleur trop fatigante s'évanouit alors, et il ne nous reste que le plaisir de nous être trouvés sensibles aux maux de nos semblables, que celui d'avoir joui du pouvoir d'être émus, et de nous attendrir. Que nous aimons à pouvoir nous peindre les malheurs comme passagers ! A force de voir les maux représentés finir lorsque nous le voulons, et lorsque nous commençons à en goûter l'amertume, nous parvenons à créer la plus agréable et la plus utile des chimères. Nous osons penser que les malheurs réels peuvent être aussi passagers que les malheurs enfants de notre imagination : tant nous sommes poussés par un instinct secret, vers tout ce qui peut soutenir et consoler notre cœur ! Nous osons croire que les maux qui sont venus malgré nous, disparaîtront comme ceux qui n'avaient paru que par notre ordre, lorsque leur poids commencera à nous être insupportable. L'espérance et le désir d'un meilleur sort, étendent cette agréable illusion sur tout ce qui nous environne ; ils la répandent comme un baume salutaire, sur les plaies que le temps ne cesse de nous faire, en traînant après lui toutes les misères humaines : nous nous laissons séduire ; et au milieu d'une erreur aussi douce, quelle reconnaissance n'avons-nous pas pour l'art qui l'a fait naître ! avec quel empressement ne recherchons-nous pas ce même art qui doit la nourrir et en prolonger la durée ?

Cependant un jour plus heureux ramène à l'homme la compagne qu'il avait perdue : elle arrive dans ce lieu sauvage et solitaire où il vient de pleurer son absence. Lorsque ses premiers transports sont exhalés, qu'un sentiment plus calme règne dans son âme, le moment présent ne l'occupe plus toute entière ; il peut laisser échapper son imagination sur le passé et sur l'avenir ; il le resserre ; il a perdu le bonheur dont il jouit ; il peut donc le perdre encore. Il revoit celle dont l'absence lui a arraché les premières larmes ; il tient ses regards attachés sur elle, pour s'assurer que son unique bien ne lui a pas échappé de nouveau : il voit celle qu'il aime, et il en doute encore ; il la contemple à ses côtés, et il l'a croit encore éloignée de lui. Ah ! ce n'est plus par la danse et la chanson qu'il célèbre son bonheur : la joie pure a commencé de disparaître ; ce qu'il éprouve n'est plus une passion unique, son âme n'est plus entièrement livrée à la gaieté vive, et au bonheur tranquille ; il ressent un mélange de félicité et de tristesse : il est heureux, et cependant il est prêt à pleurer. Il chante alors ; mais c'est la vraie musique, et non point la chanson, qui exhale les sentiments ; ce langage avec lequel il est déjà familiarisé, et que la nature et la douleur sont venues lui apprendre, est maintenant le seul qui rende ses pensées et ses tendres affections. Assis sur le banc de gazon encore tout mouillé de ses larmes, il ne compose sa voix que de sons soutenus et fortement accentués ; l'œil fixé sur sa compagne, il lui dit qu'il l'aime, il lui dit qu'il est heureux ; mais un pressentiment de l'amour, toujours mélancolique dans une âme déjà flétrie par le malheur, mêle les tendres plaintes d'une douleur qui commence à naître, à l'expression plus tranquille de

la sérénité, et aux transports du feu qui le dévore. Tous les mouvements irréguliers qui agitent son âme, entrecourent sa voix : celle qu'il aime, séduite, entraînée par ce nouveau langage qui retentit jusqu'au fond de son cœur, veut lui répondre de la même manière : affectée des mêmes sentiments, elle dit les mêmes paroles, elle exhale les mêmes sons, elle forme les mêmes cris ; elle s'arrête, et recommence avec celui dont le cœur donne au sien tous ses mouvements. Cependant sa voix plus haute a de la peine à se mêler et à se confondre avec celle de son bien-aimé : pour réunir les sons qu'elle emploie, avec la voix qui lui est si chère, elle les élève à l'octave de cette voix qui la ravit et l'enchanté ; et c'est ainsi que le premier duo commença à être formé. Tantôt ils chantaient ensemble le bonheur qu'ils goûtaient en commun ; tantôt, pour l'augmenter, ils se peignaient mutuellement, et l'un après l'autre, tous les sentiments qui les pénétraient ; ils réunissaient de nouveau leurs voix, comme leurs cœurs, comme leurs affections étaient réunis ; ayant les mêmes choses à se dire, les mêmes transports à exprimer ; ils employaient les mêmes accents.

La nature leur avait souvent fait entendre des sons mélodieux, dans le chant des oiseaux, dans le doux frémissement des zéphyrus légers : ces sons avaient toujours été unis avec deux autres sons : l'expérience prouve que la nature n'en produit jamais aucun qui ne soit ainsi accompagné de deux autres, et fortifié par leur moyen. À la vérité ces deux tons secondaires, moins forts que ceux qui leur donnaient naissance, ne pouvaient pas être distingués par des organes peu exercés qui en recevaient encore les impressions d'une manière trop faible, et par conséquent trop confuse ; mais ils n'en agissaient pas moins sur ces mêmes organes. L'harmonie la plus naturelle avait donc déjà régné, en quelque sorte, sur les sens de l'homme et de sa douce compagne : l'habitude d'être soumis à cet empire leur y fait trouver mille charmes : ils n'avaient presque jamais goûté de plaisirs, que leurs oreilles n'eussent été en même temps frappées par cette harmonie pure ; ils avaient coulé presque tous leurs jours heureux sous des feuillages agités par un vent léger qui, en se jouant, faisait entendre un sifflement mélodieux, sur le bord des fontaines dont les eaux murmuraient parmi les cailloux, dans des vallons garnis de bois où les oiseaux chanteurs ne cessaient de faire répéter aux échos leurs tendres et agréables ramages : aussi quel plaisir ne doit pas faire naître dans leurs cœurs, cette harmonie naturelle, toutes les fois qu'elle vient de nouveau frapper leurs oreilles ! ne doivent-ils pas désirer de la fixer pour ainsi dire, et d'arrêter des sons trop fugitifs, surtout dans les moments où l'épanchement et la joie de leur âme doivent les rendre plus attentifs à augmenter leurs plaisirs ? La compagne de l'homme, célébrant avec lui ses sentiments et son retour, élevant sa voix à l'octave de celle du bien-aimé de son cœur, pour chanter comme lui, et la faisant souvent descendre, pour tâcher de confondre entièrement ses accents avec les siens, rencontre par hasard

quelques-uns de ces sons destinés par la nature à accompagner ceux que l'homme faisait entendre. L'harmonie naturelle devenant par là plus sensible, la bien-aimée de l'homme n'a-t-elle pas dû, dans cet instant heureux, prolonger la durée de ses sons, chercher à fixer sa voix au même point, pour augmenter, de toutes les manières, leurs tendres et agréables jouissances ? L'un et l'autre frappés, enchantés par ce nouvel effet qu'ils distinguent maintenant, parce qu'il est devenu plus sensible, s'efforcent à l'envi de retrouver, et de former à volonté ce que le hasard seul vient de leur donner : le sentiment qui les anime, les conduit dans cette recherche ; et leurs efforts sont bientôt suivis de succès heureux : non seulement ces sons enchanteurs reviennent, lorsqu'ils veulent les entendre ; mais ils ont en fait un nouveau langage, et de nouveaux signes expressifs dont ils peuvent disposer au gré des mouvements de leurs cœurs. Ainsi les premiers accords furent formés ; ainsi le premier duo fut enfin chanté. O céleste harmonie ! tu naquis ; pour la première fois ta force magique se manifesta, et se déploya pour célébrer le bonheur ; mais, hélas ! un bonheur mêlé d'amertume. Combien de fois depuis n'as-tu pas été bénie, lorsque joignant ton pouvoir victorieux aux charmes séducteurs de la divine mélodie, tu es venue diminuer les souffrances des cœurs infortunés, suspendre les douleurs, calmer les âmes agitées, dissiper les noirs chagrins et les tristes inquiétudes, et répandre de nouveaux charmes sur les destins les plus prospères ? Tu taris les larmes que l'on répand sur des malheurs réels, en en faisant verser sur des maux imaginaires ; la consolante espérance descend avec toi ; l'enthousiasme, suivi de tous les grands plaisirs qui lui doivent le jour, t'accompagne sans cesse ; la colère, l'envie, la fureur se taisent à ton approche ; l'ennui, cet ennemi secret, mais mortel, de tous les êtres pensants et sensibles, fuit devant toi, comme les nuages se dissipent devant le vent qui les poursuit. Combien de fois l'homme infortuné, se promenant seul sur le rivage de la mer, au moment où les ombres se répandent sur la terre, et où toutes les images tristes voltigent autour de nous, s'entretenant, pour ainsi dire, de ses malheurs avec les vagues agitées, n'a-t-il pas senti son cœur soulagé de sa peine cruelle, lorsque s'asseyant sur la cime d'un rocher, suivant des yeux le jour qui s'enfuyait sur l'onde, prenant en ses mains la lyre, et mêlant aux sons qu'il en tirait les accents de sa voix, il a ainsi invoqué sa puissance, et t'a contrainte à venir, autour de lui, faire entendre des sons consolateurs ?

Mais quelle nouvelle scène de douleur se présente à nos yeux ? Ah ! les tristes pressentiments qui sont venus porter le trouble dans le cœur de l'homme, n'étaient que trop fondés. Quel malheur affreux va l'arracher à sa chère compagne ! Ils ne sont plus seuls dans cette contrée heureuse où ils devaient vivre fortunés et contents. Des hommes cruels et féroces y ont pénétré ; les vallons ont de loin retenti de leurs cris ; ils s'approchent : couple malheureux, fuyez ;

dérobez-vous à leur troupe cruelle... Mais les barbares paraissent : hélas ! il n'est plus temps. On les saisit ; on les sépare ; on les entraîne. Ils s'échappent des mains de leurs féroces ravisseurs ; ils revolent l'un vers l'autre : on les arrache de nouveau à leurs mutuels embrassements. Ils poussent des cris de désespoir ; ils font retentir les bois de leur douleur forcenée. Égarés, hors d'eux-mêmes, les cheveux dressés d'horreur, ils ne peuvent ni parler, ni répandre des larmes ; la parole ne peut suffire à leur situation cruelle ; les accents de la douleur et des passions ardentes, voilà leur langue : ils la connaissent déjà, cette langue sublime : des sons entrecoupés, des cris aigus qui partent d'un cœur qui se déchire, le frémissement de la rage impuissante, les sons profonds et terribles de la fureur qui les transporte, voilà leurs mots et leurs tristes adieux. Le premier duo pathétique est formé. Tantôt les yeux fixés l'un sur l'autre, pendant que des mains féroces et sanguinaires les traînent sur le sable, pour les arracher à la force puissante qui tend à les réunir, ils se répondent par d'affreux gémissements : tantôt ne se possédant plus, agités de mouvements convulsifs, se raidissant avec effort contre les chaînes dont on les charge, ils exhalent leur fureur par des cris effroyables ; ils mordent la terre dont on veut les arracher, les liens avec lesquels on veut les retenir : bientôt ils ne peuvent plus se voir ; ils s'entendent encore : leur désespoir redouble, et leurs cris sont changés en hurlements. Ainsi le premier duo terrible a été formé. Ainsi il a cessé avant la fin de cette affreuse catastrophe, au moment où toute espèce de son a été anéantie, pour ne faire place qu'à des bruits horribles et féroces.

Cependant les hommes peu nombreux sur la terre, ne se servaient encore du langage céleste que la musique venait de leur fournir, que lorsque retirés dans quelque asile solitaire, ils cherchaient à charmer leurs ennuis et leurs douleurs ; ou lorsque auprès de leurs chères compagnes, leur âme violemment agitée, ou profondément émue, ne pouvait exhaler ses sentiments que par les accents les plus animés. On n'avait encore entendu que deux voix réunies : lorsque tout à coup, au milieu du silence de la nuit, un bruit affreux retentit à leurs oreilles ; ils entendent de loin la mer mugir, et rouler vers le rivage, ses ondes amoncelées ; les souterrains profonds sont frappés à coups redoublés, la terre tremble sous leurs pas ; ils courent pleins d'effroi au milieu des ténèbres épaisses. Une montagne voisine s'entrouvrant avec effort, lance au plus haut des airs une colonne ardente qui répand au milieu de l'obscurité, une lumière rougeâtre et lugubre ; des rochers énormes volent de tous côtés ; la foudre éclate et tombe ; une mer de feu, s'avançant avec rapidité, inonde à son approche les campagnes ; les forêts s'embrasent ; la surface de la terre n'offre plus que l'image d'un vaste incendie qu'entretennent des amas énormes de matières enflammées, et qu'animent des vents impétueux. Où fuyez-vous, mortels infortunés ? De quelque côté que vous cherchiez un asile, comment éviterez-vous la mort qui

vous menace ? De nouveaux gouffres s'ouvrent sous vos pas, de nouveaux tourbillons de flammes, de pierres, de cendres et de fumée volent vers vous du sommet des montagnes ; et la mer écumeuse, rougie par l'éclat des foudres, surmonte son rivage, et s'avance pour vous engloutir.

Cependant ces phénomènes terribles s'apaisent peu à peu ; les feux s'amortissent ; la mer, à demi calmée, retire en murmurant ses ondes bouillonnantes ; la terre se raffermi, ; le bruit cesse, et le jour paraît. Quel triste et lugubre tableau présente la campagne ravagée ! Elle n'offre plus que des monceaux de cendres, que des rochers énormes entassés sans ordre, que des torrents de lave ardente, que des bois qui brûlent encore, que de tristes restes des infortunés qui ont péri au milieu de ces désastres. Un ciel couvert de nuages n'envoie sur tous ces objets funèbres qu'une clarté pâle et terne : un calme sinistre règne dans l'air : des bruits lointains annoncent de nouveaux malheurs ; et la mer répond par de sourds gémissements au bruit lugubre que font entendre les profondes cavernes de la terre. Consternés, saisis d'effroi, pressés dans le seul espace où les flammes ne sont pas parvenues, les mains élevées vers le ciel qui seul peut les secourir, les hommes adressent alors leurs ardentes prières à celui qui commande à la mer et à la foudre. Leur prière est courte, mais touchante ; ils la recommencent souvent, et chaque fois avec un ton plus pénétré ; ils cherchent, en quelque sorte, à faire parvenir leurs voix jusque à l'être dont ils implorent la clémence : tous les signes des passions qui les agitent, de l'effroi, de la vive inquiétude, de la désolation, se mêlent aux sons qu'ils profèrent et qu'ils soutiennent avec effort. Ils se rappellent ce langage sublime qui leur a si souvent servi à exprimer leurs sentiments profonds et leurs affections vives, ils l'emploient : c'est la musique qui porte leurs vœux au pied du trône du Très-Haut ; et le premier chœur est entendu sur la terre.

Le voilà donc, le premier chœur, formé au milieu d'un vaste pays en ruines. Ce fut un chœur de gémissements, de douleur et de prière ; une vaste campagne brûlée, couverte de cendres et d'ossements calcinés, sur le temple où il fut chanté : les larmes des malheureux qui le formèrent, les tristes restes de ce qu'ils avaient de plus cher, furent ce qu'ils offrirent en sacrifices ; les laves ardentes que les volcans vomissaient encore, furent les brasiers sacrés allumés en l'honneur du Dieu qu'ils imploraient. Ainsi, non seulement la musique elle-même est née au milieu des larmes et de la douleur : mais c'est au milieu du ravage, de la terreur et de la mort, que le pouvoir de cette musique fut étendu par des hommes désespérés et menacés de perdre la vie, le seul bien qui leur restait.

Les femmes et les enfants, accoutumés à former deux parties, et ne pouvant confondre leurs voix trop hautes, avec celles des vieillards, élèvent leurs accents à des sons supérieurs.

Mais toutes les fois qu'ils ont formé des duo, et fait entendre deux tons différents, un troisième son a dû affecter leurs organes. L'expérience prouve que deux sons sont toujours accompagnés par un troisième, à la vérité plus faible, mais dont il est cependant impossible de douter de l'existence. Les hommes dont la voix n'était point assez haute pour chanter à l'unisson des enfants et des femmes, ni assez basse pour se confondre avec celle des vieillards, ont donc pu s'arrêter à des tons intermédiaires, et former ainsi une troisième partie. D'ailleurs un duo n'épuise pas tous les sons que la nature fait entendre, puisque chaque ton est toujours accompagné de deux tons secondaires : les infortunés réunis au milieu de ces contrées dévastées, n'ont-ils pas dû, d'après cela, s'arrêter souvent sur un troisième ton, que la nature leur avait rendu familier, qu'elle avait lié avec toutes leurs sensations agréables, et auquel elle avait attaché un grand charme, sans qu'ils s'en fussent aperçus ? Et ainsi le chœur n'a-t-il pas pu être formé à trois parties, et présenter dès son origine, une image assez ressemblante de ceux qui maintenant nous séduisent et nous enchantent ?

Ce n'est point par des combinaisons réfléchies, ce n'est pas par une suite de raisonnements, que les hommes sont parvenus à former ce premier chœur ; au milieu de leur affreuse calamité, ils ne pouvaient que sentir. Ils n'ont tous ensemble eu recours à la musique, que par une espèce d'instinct, que pour exprimer avec plus de force leur situation cruelle, que pour adresser leur ardente prière de la manière la plus touchante, de la manière qui les avait toujours le plus émus, que pour employer un langage auquel ils étaient déjà accoutumés, et qui devait leur venir naturellement, toutes les fois qu'ils étaient profondément affectés : et ils n'ont chanté à plusieurs parties, ils n'ont donné naissance au véritable chœur, que par une suite de ce même instinct, sans préparation, sans convention, uniquement parce que ce langage en accords était lié avec un plus grand nombre de sensations, possédait une plus grande puissance, et par conséquent, était pour eux le langage le plus touchant et le plus expressif. D'ailleurs, dans ce moment de consternation générale, aucun d'eux ne croyait pouvoir se reposer sur un autre, du soin d'invoquer et de fléchir l'être suprême ; tous avaient les mêmes malheurs à craindre ; tous voulaient élever leurs voix, et tous ne pouvaient pas la faire entendre sur le même ton.

La danse qui avait donné à la chanson sa forme, sa régularité et ses répétitions, introduisit aussi bientôt une nouvelle espèce de chœur. Le spectacle effrayant que nous avons représenté, s'effaça insensiblement ; la mer entièrement apaisée, se contenta de baigner ses rivages de ses eaux mollement remuées, au lieu de les

frapper et de les surmonter avec ses ondes violemment agitées : on n'entendait plus le moindre murmure souterrain ; les montagnes qui avaient vomis tant de torrents de flamme, n'élevaient pas la fumée la plus légère : les laves qui couvraient au loin les plaines, étaient déjà consolidées ; la verdure commençait à reprendre sa fraîcheur, dans les endroits heureux que les flammes avaient respectés ; un soleil pur répandant à grands flots ses rayons vivifiants, inondait sans contrainte un ciel sans nuages, et une terre qui, se reposant enfin après tant de bouleversements, commençait à sourire, et à ouvrir son sein aux douces influences destinées à la féconder. Les hommes renaissent peu à peu à la joie et au bonheur ; ils se rassemblent à l'ombre des arbres qui ont échappé à l'incendie, et dont les feuilles desséchées, reverdissent sous la fraîcheur qui les humecte de nouveau ; ils cherchent à augmenter les plaisirs qui leur sont rendus, en se peignant mutuellement les sentiments qui s'élèvent dans leurs âmes ; ils veulent ajouter, pour ainsi dire, à leurs sensations vives et agréables, les jouissances délicieuses et enchanteresses de ceux qu'ils retrouvent après tant de malheurs, ou plutôt ils cèdent au transport qui les anime, et sans réflexion ils l'exhalent de toutes les manières. Ils foulent en cadence cette verdure qui leur est devenue si chère, parce qu'ils ont cru ne plus la revoir ; et au lieu d'accompagner par une seule chanson leur démarche élevée et animée, au lieu de ne mêler à leur danse que la voix d'un seul ; ils emploient pour le plaisir, le moyen que la douleur leur a découvert : ils chantent tous ; ils forment des parties différentes. Mais, de même que la danse nécessairement régulière, introduisit une coupe uniforme, de la régularité et des retours périodiques dans le chant du premier homme qui l'accompagne de sa voix, elle contraint maintenant ce chœur de réjouissance à prendre une forme régulière, à être coupé en petites portions, à être périodiquement répété. Ainsi fut formé le premier chœur de joie, le premier où les accents du bonheur dominèrent sur les autres accents, et en quelque sorte régnèrent seuls.

Pendant que les contrées fortunées où les douces températures ne cessaient d'exercer leur empire, voyaient naître la chanson, la musique proprement dite, les duo, et les chœurs pathétiques ou de joie ; des climats disgraciés et à demi envahis par les glaces, donnaient naissance aux chants guerriers et aux chœurs militaires.

Sous un ciel toujours couvert d'épais nuages, où la clarté du jour ne pénètre qu'avec peine, s'élèvent de vastes et antiques forêts. L'horreur, le silence et la nuit les habitent. Des arbres presque aussi vieux que la terre qui les porte, s'y élèvent et s'y amoncellent pour ainsi dire, sans ordre, les uns contre les autres. Leurs branches touffues et entrelacées, n'offrent qu'avec peine des routes tortueuses que des ronces embarrassent encore. Là des cimes énormes

succombent sous le poids des années ou la violence des vents ; elles tombent avec effort sur des troncs antiques qui gisaient à leurs pieds, et recouvraient d'autres troncs à demi pourris. L'on n'entend dans ces affreuses solitudes, dans ce séjour rude et sauvage, que les cris rauques et funèbres d'oiseaux voraces, les hurlements des ours qui cherchent une proie, le fracas d'un torrent qui se précipite d'une roche escarpée, rejaillit en vapeur et fait gronder les échos de ces lieux brutes et incultes, ou le bruit des rochers que la main du temps fait rouler au milieu de ces forêts retentissantes. Là, habitent dans des cavernes, des hommes durs, féroces, indomptables, ne vivant que de leur chasse, ne se nourrissant que de sang, et ne désirant que de boire dans le crâne de leurs ennemis. De ces antres affreux était sortie la horde barbare et sanguinaire qui est venue dans des climats plus doux, apporter des fers et la mort aux deux tendres amants dont nous avons déploré la funeste destinée. Lorsque l'hiver vient étendre ses glaces sur ces âpres contrées ; qu'il répand à grands flots de la neige ; que les eaux cessent de couler, se glacent et se durcissent ; que les fleuves sont changés en masse solide capable de soutenir les plus lourds fardeaux, et que la mer ne présente plus qu'une plaine rigide de glace dure et compacte, ces hommes féroces sortent de leurs tanières. Tout va leur servir de chemin ; ils trouveront même sur la mer et sur les fleuves des routes plus sûres, plus courtes, et moins embarrassées que celles qui traversent leurs forêts. La massue d'une main, et la hache de l'autre, ils partent pour aller au loin surprendre les animaux dont ils se nourrissent, et enlever des bourgades entières pour servir à leurs repas inhumains. Ils vont donner la mort, et peut-être la recevoir. Pressés par la faim, agités par la férocité, pleins de courage, de cruauté et de force, s'animant par le souvenir de leurs victoires passées, cherchant à s'étourdir sur le danger qui les menace, ils profèrent à haute voix l'expression de leurs tentations profondes et horribles : ils crient, ils élèvent leurs voix avec effort, et tâchent d'en remplir tous les lieux qu'ils parcourent ; un enthousiasme atroce s'empare de leur âme ; une espèce de chant sauvage, une chanson barbare sort de leurs bouches avec leurs paroles de mort et de carnage : cette chanson accompagne leurs courses ; elle doit donc avoir une espèce de régularité. Tous, animés du même désir de répandre le sang, d'étouffer la crainte, et de faire taire la voix de la nature, élèvent leurs cris et chantent. Mais leurs enfants et leurs femmes sont restés dans les cavernes qui leur servent de repaire ; l'harmonie naturelle n'a jamais agi que faiblement sur leurs organes grossiers ; peut-être même n'a-t-elle jamais été entendue dans ces contrées glacées : les cris des animaux, ou le fracas des arbres, des rochers et des torrents qui s'y précipitent, y ont fait naître des bruits, mais jamais des sons : ce premier chœur barbare et terrible est donc chanté presque entièrement à l'unisson. Ainsi a été formé le premier chant guerrier, le premier chœur militaire, dont le caractère exige en effet peu de

parties et d'harmonie, mais des chants fortement prononcés, coupés régulièrement, et faits pour accompagner la marche d'hommes armés, et pour en suivre les mouvements.

Mais retirons nos regards de dessus des scènes d'horreur, de dessus ces contrées gelées et sauvages : revenons sous un ciel plus serein ; respirons un air plus pur ; entrons dans ces vertes prairies que colorent la chaleur du soleil, et la fraîche rosée : je vois sur les coteaux d'alentour des troupeaux innocents bondir et paître l'herbe fleurie : c'est là que le zéphyr en se jouant au milieu des roseaux, fit entendre au berger paisible, des sons qui imitaient les accents de la voix. Le besoin de charmer ses ennuis, le désir d'imiter des accents auxquels il avait dû des plaisirs si doux, celui de suppléer au défaut des sentiments vifs ou des idées fortes, par des expressions vagues, assez énergiques pour occuper, mais trop faibles pour agiter, firent saisir avec avidité, par le berger industrieux, le don que le hasard lui présentait. Il remplaça bientôt par son souffle l'haleine des vents : il effraya plusieurs roseaux : il observa que le son s'élevait à mesure qu'il les accourcissait, ou qu'il offrait à son haleine une route plus courte en les perçant plus haut : bientôt il inventa les chalumeaux, les flûtes, les premiers instruments à vent. On s'en servit pour remplacer la voix, ou pour ajouter aux charmes d'une mélodie douce, tendre et pathétique, le pouvoir d'une harmonie dont les chœurs avaient fait sentir tout le prix. Bientôt aux instruments de bois succédèrent des instruments de métal plus éclatants et plus sonores : la trompette fit retentir les bois, et les guerriers l'adoptèrent.

Cependant l'on tendit des cordes de métal ou de boyau : l'expérience apprit qu'elles résonnaient lorsqu'on les faisait vibrer, en les pinçant, en les frappant légèrement, ou en les pressant et les agitant doucement par le moyen d'un archet. On les attacha sur des écailles, sur des bois creusés avec soin, capables de recevoir, de communiquer des vibrations, et de donner plus ou moins d'éclat au son des cordes. Les instruments formés de cette dernière manière, représentèrent moins la voix de l'homme, dont le souffle était nécessaire pour faire résonner les premiers instruments ; ils rappelèrent moins les tendres émotions qu'avaient fait naître les accents de cette même voix : ils durent être moins touchants par la nature de leurs sons ; mais ils ont été plus susceptibles de représenter et d'étendre l'harmonie naturelle. On a pu, par le moyen d'un seul de ces instruments, faire vibrer plusieurs cordes, et par conséquent faire entendre à la fois plusieurs sons, tandis qu'un seul des instruments à vent, ordinairement composés d'un seul tuyau, n'a pu, le plus souvent, faire naître à la fois qu'un son unique.

Les instruments à cordes, ont aussi produit toutes les nuances des sons, depuis la plus faible jusqu'à la plus sensible, depuis le ton qui déchire les oreilles par sa

force, jusqu'à celui qu'on distingue à peine ; tandis que le souffle de la voix humaine, qui seul mettait en jeu les instruments à vent, n'a été susceptible que d'un petit nombre de nuances, et de degrés : ils ont enfin présenté une échelle de tons bien plus étendue, puisqu'il y a une bien plus grande différence, entre la corde la plus longue dont le son est encore appréciable, et la corde la plus courte dont le ton aigu n'échappe pas encore à l'oreille, qu'entre les différentes longueurs qu'on peut donner aux tuyaux que le souffle de la voix humaine fait résonner. Par tous ces avantages les instruments à cordes n'ont-ils pas dû servir, plus que les instruments à vent, à déployer toute la puissance de la musique ?

Dans la suite on est parvenu à combiner plusieurs tuyaux ensemble, à les faire résonner par le moyen d'un souffle artificiel ; et on a obtenu par là des instruments à vent, plus étendus et plus susceptibles de former plusieurs parties, que les instruments à cordes ; mais on n'a jamais pu modifier le vent qui les fait résonner, de manière à leur faire produire toutes les nuances de son, depuis le plus faible jusqu'au plus fort, et la supériorité est toujours restée aux instruments à cordes.

Mais, où court avec empressement ce peuple nombreux ? Pourquoi se répand-il en foule le long du rivage de la mer ? Quelle est cette plaine de sable si unie, que l'art et la nature semblent avoir préparée pour quelque grand objet ? D'un côté la mer immense, majestueuse, étale ses flots argentés, réfléchit les rayons du soleil, et déploie toutes les couleurs de l'arc-en-ciel ; de l'autre une colline disposée en vaste amphithéâtre, et ombragée par des arbres élevés et touffus, reçoit sur des bancs de gazon le peuple nombreux qui s'empresse d'y prendre place. Au milieu de la colline s'élève un trône d'or : le chef des guerriers y est assis au milieu des vieillards et des premiers de la nation ; à ses pieds sont des couronnes et des prix magnifiques. Le soleil, dont la brillante lumière n'est ternie par aucun nuage, s'avance glorieusement au milieu de sa noble carrière ; bientôt il atteindra le sommet des cieux, et les ombres s'accourcissent. Cependant, à l'un des bouts de l'arène vide, des prêtres revêtus de longs habits de lin, font brûler sur l'autel les victimes qu'ils ont immolées : la fumée de l'encens s'élève, et un chœur religieux se fait entendre : les instruments à vent mêlent leurs sons à la voix des prêtres. Quel auguste effet produit maintenant ce langage sublime, inventé par la terreur, et dont les traits tous conservés, sont cependant affaiblis par une situation plus tranquille ! Quatre chars éclatants d'or, d'ivoire et d'acier, se présentent à l'autre bout de la plaine unie : chacun est attelé de quatre chevaux plus blancs que la neige. Les coursiers agiles, impatients de s'élaner dans l'arène, blanchissant le mors de leur écume, fumant d'ardeur et de courage, et l'éclair dans leurs yeux, frappent du pied la terre, et hennissent en bondissant sous la main qui a de la peine à les retenir.

Mais déjà la trompette sacrée a retenti trois fois le long du rivage ; les chars sont partis ; leurs roues d'acier étincellent ; les rayons du soleil rejaillissent avec éclat de dessus les lames d'or ; et ces feux qu'on distingue au travers d'un nuage de poussière, ressemblent à la foudre qui sillonne les nuées. Les conducteurs inquiets, ardents, attentifs, animent de la voix leurs véloces coursiers : tantôt penchés sur leurs chevaux, ils leur lâchent les rênes ; tantôt se redressant avec effort au milieu de leur course rapide, ils retiennent leur fougue impétueuse. Comme la crainte et l'espérance font palpiter leurs cœurs ! Les spectateurs l'œil immobile, dressés sur leurs pieds, les animent par leurs acclamations. Le premier des conducteurs devance les trois autres ; le second s'élance pour lui ravir la victoire ; les deux autres s'efforcent de les atteindre, et leurs chevaux redoublent de vitesse : déjà le premier craint de se voir vaincu ; il veut faire un dernier effort ; ses chevaux trop impétueux s'abattent ; son char brisé se disperse en éclats : un grand cri vole d'un bout de l'arène à l'autre ; le second des héros plein d'espoir et de joie, précipite ses coursiers, et la palme est à lui.

Ah ! combien d'applaudissements se firent alors entendre ! Le vainqueur, conduit en triomphe auprès de son roi, en reçoit la glorieuse couronne ; et cependant un favori des muses se levant au milieu de l'assemblée, plein d'un enthousiasme sacré, ne pouvant plus contenir les transports qui l'animent, l'œil en feu, saisit une lyre, et chante le vainqueur, les héros et les dieux. Dans sa noble et céleste ivresse, il erre au gré des mouvements qui l'agitent : il est présent partout ; il voit tout ; il peint tout. Quel ton, quel caractère sublime ne vient pas d'acquérir la musique, ce langage formé au milieu de la douleur ! Elle présente tous les signes des passions sublimes qui agitent le poète ; le peuple, partageant son noble délire, célèbre avec lui les dieux et le vainqueur ; il répond aux transports qui l'enflamment : ils chantent alternativement ; et, pour que les paroles célestes et les chants divins du poète puissent être retenus et répétés par ce peuple innombrable, le poète les coupe avec ordre ; il les divise en morceaux courts : à la régularité de la chanson, se joignent la force et l'expression de la vraie musique : l'ode a pris naissance.

Ainsi les différentes parties de la musique ont reçu leur origine. Amour, douleur, terreur, c'est à vous qu'elles la doivent. Passions funestes, qui exercez avec tant de rigueur votre tyrannique empire, et qui fermez de tant de maux notre courte carrière, ah ! du moins nous vous devons la source de nos jouissances les plus profondes. Sans vous il n'existerait pas, cet art enchanteur qui orne nos demeures, anime nos solitudes, remplit nos moments ; cet art magique qui charme les plus cruelles peines, suspend les ennuis les plus vifs, éteint le flambeau de la haine, entretient dans nos âmes le feu sacré de la sensibilité, fait couler ces larmes plus précieuses, plus douces, plus chères aux

cœurs tendres que les plaisirs, et fait naître de beaux jours, au milieu de nos jours nébuleux. Toutes les plaies que vous avez faites, vous avez donné de quoi les guérir ; vous avez, en quelque sorte, dissipé tous les maux que vous avez fait naître.

De la nature de la musique.

Considérons la musique en elle-même ; voyons-la indépendamment du goût des peuples qui l'ont cultivée, et du style des grands maîtres qui l'ont fait fleurir. Quelle est sa nature ? Qu'a-t-elle été après que les passions ont eu inventé ses différentes parties ? Avant de répondre, il faut établir et expliquer la différence qu'il y a entre un son et un bruit.

Quelque rapproché que le son puisse être du bruit ; quelque faible que soit ce dernier, et quelque fort que soit le son, il n'est aucune oreille exercée qui ne se distingue aisément l'un de l'autre. Cependant si l'on demande à celui qui sent si bien, la différence qui existe entre le son et le bruit, sur quoi il fonde le jugement qu'il en porte, et d'après quel caractère il sépare l'un de l'autre ; il ne pourra, le plus souvent, rapporter son opinion qu'à un sentiment vague, qu'à une espèce d'instinct. Il est cependant un caractère qui accompagne toujours le son, qui n'appartient jamais au bruit, et qu'il est on ne peut pas plus aisé de reconnaître.

Toutes les fois qu'on entend un son, toutes les personnes dont la voix est juste peuvent aisément chanter à l'unisson de ce son, ou à l'unisson de quelqu'une de ses octaves, si le son est trop grave ou trop aigu ; au lieu qu'il est toujours impossible de trouver l'unisson d'un bruit. On sent bien que le bruit qu'on entend est plus haut ou plus bas que le son qu'on forme en tâchant d'y atteindre, mais on ne peut jamais y arriver précisément, ni en saisir aucune octave : on ne le rencontre d'une manière précise, dans aucune partie de quelque gamme que ce puisse être. Nous en verrons la raison dans un moment. Ce caractère est le seul signe bien sensible, d'après lequel il est possible de reconnaître un son, et de le distinguer du bruit. Nous n'adopterons donc point les diverses définitions que l'on a données de ces deux effets des corps sonores, et nous dirons que le son est ce qui frappe l'organe de l'ouïe, de manière qu'il soit toujours aisé de chanter à l'unisson ou à l'octave de ce que l'on entend ; et que le bruit est ce qui agit sur ce même organe, de manière qu'on ne puisse jamais en saisir l'unisson ni aucune octave.

Mais quelle est la cause de cette différence ? Quelle est la vraie nature du son et du bruit ? Toutes les fois qu'un corps sonore est frappé de manière à agir sur l'organe de l'ouïe, il ne produit jamais un effet unique ; il en fait naître un plus sensible que les autres, mais ce dernier est toujours accompagné de deux effets qui, quoique plus faibles, se font cependant remarquer, lorsque l'on veut y faire

attention. Le premier effet, l'effet générateur des deux autres, doit nécessairement, par sa nature, occuper une place dans une gamme ou échelle musicale quelconque, puisque tout ce qui vient d'un corps sonore, doit nécessairement être grave ou aigu. Les deux effets sonores qui accompagnent nécessairement le premier, et qui en découlent, en sont séparés par un intervalle, que l'on nomme *douzième et dix-septième*, dans la gamme musicale que l'on a adoptée, et ils sont toujours placés dans le haut : on les appelle les harmoniques du premier, parce qu'ils sont la source de toute l'harmonie qui peut l'accompagner. Ce que nous venons de dire, est constaté par l'expérience : ce n'est pas dans un ouvrage de la nature de celui-ci qu'on doit en rechercher la cause ; il suffit, pour ce que nous avons à dire, qu'on ne puisse pas en douter¹.

Un son se fait entendre toutes les fois qu'un corps ne laisse vibrer, d'une manière très sensible, que celles de ses cordes sonores dont la longueur et la tension sont combinées de manière à ne produire en quelque sorte qu'une vibration ; par là on ne remarque d'une manière très sensible qu'un effet unique ; et les effets secondaires qu'il fait naître, ne l'accompagnent que d'une manière sourde et cachée. Le bruit au contraire a lieu toutes les fois qu'un corps sonore laisse vibrer toutes ses parties capables d'agir sur l'organe de l'ouïe. Alors on n'est plus uniquement affecté par un effet très sensible, et par ses harmoniques ; mais on l'est par une multitude d'effets sonores, et d'harmoniques, les uns graves, les autres aigus, qui se combattent et se confondent. Toutes ces impressions se détruisent mutuellement, ou, pour mieux dire, il en naît une espèce d'impression générale que l'on ne sait à quelle partie de l'échelle musicale rapporter, parce qu'aucune impression particulière ne domine assez sur les autres, et ne forme un objet saillant dont l'oreille puisse aisément déterminer la place. De là vient qu'on ne peut pas chanter à l'unisson ni à l'octave du bruit. Pour trouver l'unisson de quelque effet sonore que ce soit, ou, ce qui est la même chose, pour se placer à une distance déterminée de ce même effet, ne faut-il pas nécessairement avoir auparavant déterminé la place qu'il occupe dans la gamme ; de même que, pour reconnaître sur une ligne la distance d'un objet à un autre, il faut avoir fixé la place du premier ? Dans le son au contraire, il n'y a qu'une impression dominante ; il n'y a de bien sensible que l'effet générateur ; l'oreille se place aisément sur l'échelle, et la voix en rencontre aisément l'unisson ou l'octave.

C'est l'unité ou la confusion des effets produits et des impressions communiquées, qui constitue uniquement la différence qu'il y a entre la nature du bruit et celle du son. La force n'y est pour rien. L'effet sonore le moins

¹ L'on verra dans notre physique générale et particulière, ce que l'on peut dire relativement à l'origine de ces effets.

sensible, celui de l'eau qui tombe goutte à goutte, n'est que du bruit, et devient un son s'il va frapper contre quelque voûte qui représente un corps sonore bien disposé, qui reçoive tous les effets, mais n'en renvoie qu'un d'une manière bien distincte. L'effet sonore du tonnerre, celui du canon, ne sont non plus que des bruits, quelque grands qu'ils puissent être ; et ils ne changent cependant en sons, lorsqu'ils sont reçus par des corps capables de les réfléchir, de manière à ne leur faire produire qu'une impression unique.

L'élévation ou l'abaissement n'établissent non plus aucune différence entre le bruit et le son. Le bruit de deux morceaux de fer qui se choquent, est souvent très aigu sans cesser d'être bruit ; et celui des chars qui roulent, ou du tonnerre qui gronde, est souvent très grave quoiqu'il ne soit pas changé en son.

Ce que nous avons dit sert à expliquer pourquoi les sons très aigus fatiguent quelquefois l'oreille et la déchirent, tandis que les sons très graves ne l'affectent presque jamais d'une manière désagréable, quoiqu'ils soient également éloignés du milieu de l'échelle musicale, et par conséquent des sons que nous pouvons saisir le plus aisément. Un son ne nous affecte délicieusement, qu'autant qu'il paraît avec sa suite ordinaire, qu'il se présente avec les harmoniques qui doivent l'accompagner, et que son action sur l'organe de l'ouïe se fond en partie dans l'action faible, mais sensible de ces mêmes harmoniques.

La nature a placé ces sons secondaires au dessus du ton générateur et les en a séparés par une distance assez considérable. Lors donc que le son est très aigu, ses harmoniques sont si élevées que nous ne pouvons plus les saisir ; c'est pour notre oreille, comme si le son se présentait sans ses compagnons naturels. Les sons graves au contraire, ont presque toujours leurs harmoniques placés vers le milieu de l'échelle ; leurs sons secondaires doivent par conséquent échapper plus difficilement ; on doit même dire, que plus les sons deviennent graves, pourvu qu'ils ne soient pas placés trop bas, et plus leurs harmoniques se rapprochent du milieu de l'échelle musicale, plus par conséquent ces mêmes sons harmoniques sont saisis aisément, et plus les sons graves générateurs produisent des impressions agréables.

Maintenant qu'est-ce que la musique ? C'est un langage plus touchant, plus énergique que le langage ordinaire ; c'est une langue qui n'est composée que de simples sons, au lieu de renfermer des sons articulés et joints ensemble pour former des mots. Par là il est susceptible de bien plus d'expression que le langage ordinaire, puisqu'il peut offrir bien plus de variété. Les sons non articulés, c'est-à-dire, ceux qui n'ont encore subi aucun changement, ne peuvent-ils pas, en effet, être modifiés de bien plus de façons que des sons articulés, c'est-à-dire, auxquels on a déjà donné une manière d'être ?

Le langage musical paraît avoir été destiné à renforcer et à accompagner sans cesse le langage ordinaire, puisque c'est en répétant des paroles dont le souvenir était cher, qu'il a été inventé : il peut cependant en être séparé et exister seul ; et quoique isolé, il peut produire de bien grands effets.

Le langage musical diffère essentiellement du langage ordinaire, en ce que celui-ci est de convention dans presque tout ce qui le compose, tandis que le langage musical ne l'est en quelque sorte dans aucune de ses parties. Il n'est pas plus possible en musique de convenir qu'on emploiera de nouveaux signes pour peindre telle ou telle passion, qu'on ne peut convenir en peinture, de représenter une surface carrée vue de face, par une surface triangulaire aperçue de même.

La musique considérée en elle-même, n'est autre chose que le langage ordinaire dont on a ôté toutes les articulations ; au lieu d'y prononcer des sons fugitifs et instantanés, qui cessent aussitôt qu'ils commencent, on a soutenu tous les tons qu'on a employés : au lieu de ne leur faire parcourir que deux ou trois parties d'une échelle quelconque, on les a élevés aussi haut que l'ont souffert la voix qui devait les former, et l'oreille qui devait les saisir ; on les a portés dans le grave, aussi bas que l'organe de l'ouïe et celui de la parole ont pu le permettre. Par ces deux moyens, on a eu une expression plus forte, puisqu'elle a été plus durable, plus étendue, composée d'un plus grand nombre de signes, et par conséquent plus variée.

Pour peindre d'une manière plus fidèle, la promptitude avec laquelle se succèdent nos mouvements, nos passions, nos agitations intérieures, et pour en représenter le désordre, on ne s'est pas contenté, comme dans le langage ordinaire, d'aller d'une portion quelconque de l'échelle musicale, à une portion très voisine, mais suivant qu'on l'a cru nécessaire, on a franchi de très grands intervalles, et passé avec rapidité des tons les plus graves, aux tons les plus élevés. On a recueilli avec soin, tous les sons que la nature fait entendre, les cris que la passion arrache, ceux de la douleur, ceux de la joie, tous les tons, enfin, que la nature a destinés à accompagner, et par conséquent à caractériser les effets que la musique veut peindre. On n'a rejeté que les bruits, quoiqu'on puisse quelquefois les employer, au moins avec certaines précautions. On a mêlé ces cris, ces signes, ces sons simples, ou ces combinaisons de sons, avec le langage qu'on avait déjà arrangé et dégagé de ses articulations ; et ils y sont devenus des mots inaltérables, indépendants de toute convention, et les seuls dont on doive se servir pour rendre les idées qu'ils désignent. Il a aussi fallu dans la langue musicale, des espèces de mots pour exprimer tous les sentiments, toutes les situations auxquelles la nature n'a donné aucun cri et aucun son pour leur servir de signe ; nous tâcherons bientôt de montrer l'origine de ces mots.

Tel a été, tel est cet assemblage magique que nous nommons musique. Ce n'est pas qu'il ait été inventé par la réflexion, ainsi qu'on pourrait le soupçonner d'après ce que nous venons de dire ; nous avons vu que le sentiment seul l'avait produit ; mais la réflexion est venue achever l'ouvrage imparfait du sentiment ; et le monument immense dont nous venons de tracer une partie du plan, a été élevé.

Ce nouveau langage plus soutenu, plus étendu, plus varié, plus touchant, plus expressif que le langage ordinaire, n'est pas destiné à être proféré par une seule voix : réduit ainsi à une seule partie, il ne formerait qu'une mélodie belle, pure, pathétique ; mais il serait dénué de la moitié de son pouvoir. Il acquiert une force nouvelle, lorsque l'harmonie vient réunir sa puissance à la sienne, lorsque divers instruments, différentes voix font résonner les harmoniques des sons qui se succèdent, rendent ainsi l'effet de ces sons plus sensible, l'impriment plus profondément dans notre âme, et ajoutent de nouvelles jouissances aux plaisirs enchanteurs que procure une belle mélodie.

La musique est donc, non seulement un langage qui ne présente que des sons non articulés, une langue soutenue, variée, formée des cris des passions, et des divers tons qui caractérisent les différents sentiments ; mais elle est encore, le plus souvent, un langage composé de plusieurs parties entendues ensemble, un heureux mélange de la première langue musicale inventée par la douleur, avec l'harmonie, c'est-à-dire, en quelque sorte avec une seconde espèce de langue musicale. Et en quoi consiste cette dernière langue ? A rendre plus sensibles les tons faibles dont la nature accompagne toujours les sons que l'on produit, et à altérer quelquefois cet effet naturel, en y introduisant des tons de convention, différents de ceux que la nature fait entendre ; soit que l'on veuille par ce changement éviter la monotonie qui sème toujours l'ennui au milieu des plaisirs les plus agréables, ou soit que l'on cherche à rendre plus touchants les accords naturels, en les embarrassant de temps en temps au milieu de sons étrangers, et en les retirant ensuite.

Avant d'aller plus avant, jetons les yeux sur une partie de la musique bien peu remarquée jusqu'à présent, bien digne cependant d'être observée, et dont nous traiterons plus au long dans un ouvrage différent de celui-ci.

À peine la musique fut-elle inventée, qu'on chercha à avoir une mesure commune, d'après laquelle on pût aisément trouver le rapport des différents tons qu'on employait : on imagina, pour ainsi dire, une table sur laquelle on pût les ranger de manière que toutes leurs distances fussent aisément aperçues. On rapporta à la voix humaine tous les sons formés par les instruments ; on se dirigea sur cette même voix pour trouver l'échelle qu'on cherchait, et qu'on nomma *gamme* ; et cela ne fut-il pas très naturel ? La voix ayant ses limites

marquées par la nature, et ne pouvant jamais les franchir, ne peut être réglée sur les instruments ; tandis que ces derniers ne sont asservis qu'aux bornes mobiles que l'art et les inventions des hommes leur ont données ; et par conséquent, peuvent aisément être réglés sur la voix.

Si la voix humaine avait été plus étendue qu'elle ne l'est, on aurait pu choisir une table plus considérable que celle qu'on a adoptée ; mais cette même voix ne peut, ni s'élever, ni descendre beaucoup ; on a donc dû préférer une échelle assez courte ; on l'a divisée dans la suite de manière qu'elle renferme huit sons différents, qu'on a désignés chacun par un nom particulier, et que nous nommons *ut, ré, mi, fa, sol, la si, ut*. La dernière note de cette gamme, ou le dernier son qui la compose, porte le même nom que le premier. Si l'on continue de chanter et de s'élever au dessus de cette dernière note, on parcourt une nouvelle gamme semblable à la première, quoique plus élevée, et dont la première note est la dernière de l'échelle précédente. De même, si l'on veut chanter plus bas que la gamme adoptée, on parcourt encore, mais en sens contraire, une gamme semblable, quoique plus grave, et dont la note la plus haute est la plus basse de l'échelle préférée.

Lorsque l'on entend à la fois la première et la dernière note de notre gamme, on les confond si bien, qu'on croirait n'en entendre qu'une. Elles paraissent ne former qu'un seul ton ; elles se mêlent aussi parfaitement que l'unisson. D'où viennent ces effets ? C'est une question assez intéressante.

Y a t il dans la nature, quelque cause qui fasse qu'un son et son octave soient en quelque sorte le même son ? Si on avait choisi une échelle plus étendue que la nôtre, aurait-elle présenté un point de repos avant d'être terminée, aurait-elle montré un son presque le même que le premier, un son après lequel il aurait fallu parcourir des intervalles en même nombre, et rangés dans le même ordre qu'auparavant ; enfin aurait-elle été composée d'une gamme complète, et du commencement d'une seconde gamme ? Ou bien, les phénomènes que nous venons d'exposer, ne dépendent-ils que d'une première convention ; et l'habitude seule a-t-elle rendu en quelques sorte les mêmes, tous les sons qui sont à la tête d'un égal nombre d'intervalles placés dans le même ordre ?

Cette grande ressemblance que nous trouvons entre un son et son octave, n'est pas l'effet de quelque convention ; mais elle vient de la nature, et voici comment. Lorsqu'un son est produit, la nature le fait accompagner non seulement par deux sons faibles dont nous avons parlé, mais encore par son octave. L'oreille ne reçoit donc jamais l'impression d'un ton, sans entendre en même temps son octave. Elle les unit tellement par là, et indépendamment de toute convention, que l'octave ne peut pas agir sur cet organe, sans réveiller, et par conséquent produire toutes les impressions que le son principal peut faire naître. Ils n'ont

par là, tous les deux, que des propriétés communes, qu'un caractère commun, qu'un pouvoir commun ; ils doivent donc se ressembler, et par conséquent être aisément pris l'un pour l'autre.

On me dira peut-être que les deux autres sons faibles que le son principal fait naître, et qui font sa douzième et sa dix-septième, doivent être liés avec le son générateur, d'une manière aussi forte que son octave, puisqu'ils l'accompagnent aussi souvent ; par conséquent l'oreille devrait prendre la dix-septième pour ce même son générateur, et l'on pourrait recommencer après la dix-septième une nouvelle gamma semblable à la précédente, ce qui cependant est contraire à l'expérience, et déchirerait les oreilles les moins délicates.

Il est aisé de répondre à cette difficulté. La liaison que l'oreille établit entre deux sons, par l'habitude de les entendre toujours à la fois, n'est pas la seule cause qui concoure à les rendre semblables au point qu'on les prenne l'un pour l'autre. Ne considérons les sons qu'en eux-mêmes, et indépendamment de toute habitude de l'oreille, nous verrons qu'il en est des sons, comme des couleurs : plus les couleurs sont rapprochées, et plus il est aisé de les confondre ; on prendra bien plus facilement un vert pâle, pour un vert un peu foncé, que du rouge bien vif, pour du violet. De même un son qui ne sera éloigné d'un autre que de six tons ou de six nuances, se confondra bien plus facilement avec ce dernier, tout étant d'ailleurs supposé égal, qu'un son qui, par exemple, en sera séparé par douze tons. L'octave ne doit pas être distinguée plus difficilement du son générateur, que la douzième ou la dix-septième, si l'on ne considère que la liaison que l'habitude lui donne avec le ton principal ; mais elle doit être prise pour ce dernier son plus facilement que ces dernières, parce qu'elle en est séparée par un intervalle moins considérable, ainsi que cela est évident : et ce qui prouve en faveur de cette raison, c'est que la douzième étant plus voisine du son générateur que la dix-septième, se confond aussi plus aisément avec ce premier son. Il est bien plus facile de se tromper et de croire qu'on entend qu'un son unique, lorsque l'oreille est frappée par le son principal, et par sa douzième, que lorsqu'on reçoit, en même temps, l'impression de ce même son, et celle de sa dix-septième.

Mais si la nature n'avait point assigné des limites pour une échelle, on aurait pu en établir, et l'échelle n'en aurait pas moins existé. De même que dans l'arithmétique on est convenu qu'après un certain nombre de chiffres, on ferait reparaître ceux qu'on aurait déjà employés, qu'on les arrangerait dans le même ordre, mais que leur valeur serait différente, par leur manière d'être placés relativement aux premiers chiffres écrits ; de même en musique on aurait pu imaginer et convenir d'employer un certain intervalle qu'on aurait divisé jusqu'à un certain point, comme on l'aurait voulu.

Lorsqu'on aurait achevé de parcourir l'intervalle adopté, on aurait fait venir les portions employées pour la division de cet intervalle, dans le même ordre où on les aurait déjà placées ; mais ces portions auraient acquis une nouvelle valeur par leur situation, relativement aux premières.

En arithmétique, au lieu de se servir de dix signes qu'on fait ensuite reparaître, on aurait pu n'en employer que cinq, que quatre, ou en adopter douze, treize, etc. : de même, en musique, au lieu de terminer l'échelle à l'octave du premier son on aurait pu la prolonger, ou la couper à la quinte, à la sixte, etc. L'habitude, cette grande dominatrice de nos sensations et de nos goûts, ainsi que de nos forces, aurait bientôt rendu naturelle cette gamme arbitraire ; et à force de voir deux sons placés à la tête d'un même ordre d'intervalles semblables, on aurait fini par les confondre et les prendre l'un pour l'autre. On doit même regarder ce pouvoir de l'habitude comme si grand, que peut-être les inventeurs de la musique, ou pour mieux dire, ceux qui ont fixé sa nature, auraient pu introduire cette institution de convention, malgré l'institution naturelle qui s'y serait opposée, et qu'ils ont suivie : peut-être l'oreille aurait-elle fini par regarder comme données par la nature, des limites différentes de celles que cette même nature a établies, et auxquelles nous nous conformons.

Quelle variété n'aurait pas introduite dans la musique une plus grande étendue dans l'échelle ! En ajoutant seulement un ton à la gamme, quel nouveau pouvoir n'aurait-on pas donné à l'art dont nous traitons ! Quelle source de modulations nouvelles n'aurait-on pas ouverte ! Combien la mélodie, et par conséquent l'expression n'y auraient-elles pas gagné ! Il aurait toujours fallu cependant proportionner l'étendue de l'échelle adoptée, à celle de la voix humaine, et des instruments qui peuvent l'accompagner ou la remplacer. Au reste ceci ne peut être jugé que d'après les lumières de la raison ; on ne doit point, pour le décider, n'avoir recours qu'à l'organe de l'ouïe, quelque délicat qu'il puisse être, et quelque confiance que nous devons avoir, en musique, dans les jugements d'une oreille exercée : nous sommes maîtrisés par une habitude trop forte et trop ancienne, pour que nos sens puissent juger sainement de ce qui pourrait tendre à détruire cette même habitude.

L'étendue de l'échelle musicale ayant été fixée, il fallut songer à la diviser ; cette échelle n'avait été établie que pour connaître le rapport des sons, c'est à dire, pour mesurer leur distance ; mais, en quelque sorte, on n'avait encore rien fait pour y parvenir, puisque tous les sons devaient être compris dans la gamme. À la vérité, on aurait pu voir si le son qu'on voulait comparer à un autre, était plus près ou plus loin que ce dernier du sommet de l'échelle ; mais on n'aurait pas pu énoncer d'une manière précise, de combien il en était plus ou moins éloigné. La division de l'échelle fut en partie naturelle, et en partie arbitraire. Lorsqu'on

s'arrêta à la tierce et à la quinte qui représentent la dix-septième et la douzième, on choisit des points réellement indiqués par la nature. Non seulement ces deux sons que donne cette même nature se trouvèrent ainsi dans l'échelle, et par conséquent dans la musique dont ils auraient été exclus sans cela ; mais même on s'arrêta à de véritables points de repos ; on préféra des sons qui se confondent presque avec le premier ton de la gamme, quoiqu'ils ne se mêlent pas aussi bien que l'octave avec ce premier ton.

On ne s'en tint pas à diviser la gamme en trois parties, en s'arrêtant à la tierce et à la quinte, et en prenant ces dernières pour les points séparation de la gamme : si l'on n'avait reconnu que cette division, la seule qui soit indiquée par la nature, la gamme d'*ut*, par exemple, n'aurait présenté qu'*ut, mi, sol, ut*, et le plus petit intervalle de cette échelle aurait été d'une tierce mineure. On a établi de nouveaux points de partage dans chacun des intervalles formés par ces quatre premiers sons : ils ont été fixés d'une manière purement arbitraire, et on ne pouvait pas les déterminer autrement, la nature n'indiquant rien à ce sujet. On a, par exemple, partagé en deux le premier des intervalles qui s'est présenté, celui de l'*ut* au *mi*, et on a eu par ce moyen ce qu'on appelle un ton. Le ton a servi de mesure commune pour tous les autres intervalles, qu'on n'a divisés, à quelque chose près, qu'en tons ou en demi-tons.

On aurait pu couper différemment le premier intervalle ; on aurait pu, par exemple, le diviser en trois, en cinq, en sept, etc. au lieu de le partager en deux. On a cependant mieux fait de préférer la manière de le couper qu'on a employée, cette dernière pouvant servir plus aisément à diviser d'une manière à peu près exacte, l'intervalle qui restait entre le *mi* et le *sol*, et celui qui se trouvait entre le *sol* et l'*ut* d'en haut.

Cette division arbitraire des intervalles compris entre le premier son, sa tierce, sa quinte et son octave, ne doit avoir paru que longtemps après l'invention de la musique. Nous pourrions le conjecturer d'après ce que nous savons relativement aux gammes employées par les anciens ; mais d'ailleurs ne devrions-nous pas le conclure de la nature des intervalles que cette même division a produits ?

Lors de la première origine de la musique, toutes les parties de cet art ont dû être inventées et dirigées par les passions qui en avaient découvert l'ensemble, et qui avaient, pour ainsi dire, fourni la matière de l'ouvrage. Les cris, les sons qui sont propres aux divers sentiments qui nous agitent, auraient donc dû présider à la division de l'échelle : mais la plupart de ces cris ne sont pas composés d'intervalles aussi grands que des semi-tons ; ils sont formés de nuances imperceptibles qui se succèdent avec plus ou moins de rapidité. D'ailleurs nous avons vu que des sons propres au langage ordinaire, ont aussi servi à composer

le fond de la musique ; mais ils ne sont la plupart séparés les uns des autres que par des intervalles très petits, par des demi-quarts de ton, etc. La division arbitraire dont nous venons de parler, n'a donc pu avoir lieu que longtemps après l'invention de la musique, et lorsque l'habitude, et des goûts fondés sur des circonstances particulières, dirigeaient, en quelque sorte seuls, ce qui d'abord n'avait été réglé que par les passions.

Ceci nous fait voir combien notre musique serait plus expressive, et rendrait avec plus de vérité l'image des sentiments qu'elle veut peindre, si, au lieu de nous contenter de diviser les tons en deux, et d'avoir des semi-tons, nous les partageons en quatre, en huit, etc.

On nous dira peut-être que nos oreilles auraient peine à saisir des différences aussi peu considérables ; mais il est aisé de faire voir le contraire. Quand bien même, dans ce moment ci, nos oreilles endurcies en quelque sorte parce qu'elles ne sont frappées que par des nuances tranchantes, et par des sons que séparent d'assez grands espaces, ne pourraient pas apprécier de plus petits intervalles, l'habitude de recevoir les impressions occasionnées par ces petits intervalles, les y rendaient bientôt aussi sensibles qu'aux tons et aux semi-tons, au moins si la division n'était pas étendue trop loin : ce qui le prouve, c'est que parmi les personnes qui n'ont entendu de la musique que depuis très peu de temps, il en est qui ne peuvent pas distinguer les semi-tons, et qui y parviennent cependant sans peine, même au bout d'un temps assez court. Mais d'ailleurs pour peu que l'organe de l'ouïe soit exercé, il est déjà sensible aux plus petites différences qu'on devrait introduire dans la musique ; et ceci paraîtra certainement hors de doute à ceux qui voudront réfléchir à la facilité avec laquelle on accorde les instruments à cordes.

La musique, ou pour mieux dire, le morceau qu'elle emploie, le tableau qu'elle montre, le discours qu'elle offre, peut présenter plus ou moins d'ordre et de régularité dans les modulations.

Voyons ce que c'est que moduler. Pour donner à la musique une nouvelle source de variété, on imagina d'élever ou de rabaisser l'échelle qu'on avait trouvée, c'est-à-dire, on employa toujours en chantant un égal nombre de sons, séparés les uns des autres par des intervalles semblables ; mais on essaya de hausser plus ou moins la voix, dans le moment où l'on faisait entendre le premier son de la gamme. On imagina même d'élever ou d'abaisser ce premier son dans un même morceau de musique : c'est-à-dire, après avoir chanté pendant quelque temps suivant les divisions de l'échelle adoptée, on continua de chanter suivant ces mêmes divisions, mais en prenant pour le premier ton de la gamme, celui qui en avait été le troisième, le quatrième, le cinquième, etc. C'est ce qu'on appelle *changer de mode*, ou *moduler*.

L'espèce de nouvelle gamme qu'on produit en changeant de mode, peut renfermer plus ou moins de sons entièrement semblables à ceux qui étaient compris dans la gamme précédente. Supposons, par exemple, que chaque son de la gamme précédente eût été formé par un tuyau dont le ton ne pût ni hausser ni baisser ; on peut se servir d'un nombre plus ou moins grand de ces tuyaux, pour rendre les sons qui appartiennent à la nouvelle gamme. Lorsqu'on en emploie un grand nombre, il est plus aisé de confondre la nouvelle gamme avec la gamme précédente ; le changement de mode est moins sensible ; la modulation est moins tranchante. Un morceau de musique peut offrir plus ou moins dans la succession des modulations, une certaine suite, un certain ordre, une certaine régularité de retours, suivant que l'on veut donner à l'âme le plaisir de la symétrie, lui faire voir une peinture du calme et des sensations agréables, lui montrer une image de sentiments faits pour revenir les uns après les autres, avec une sorte de régularité, ou lui présenter un tableau des passions ardentes et tumultueuses.

Lors de l'origine de la musique, la chanson et le cœur de joie, qui n'est qu'une chanson à plusieurs parties, furent les seuls morceaux véritablement mesurés ; ils furent les seuls qui accompagnèrent la danse, et la danse seule pouvait donner l'idée d'introduire la mesure dans le chant. Mais dans la suite, le désir de réunir toutes les sources de plaisir fit appliquer à la vraie musique, à ce composé des signes de tous les sentiments, le caractère distinctif de la musique uniquement destinée à la danse ; on voulut réveiller par ce caractère saillant et marqué, toutes les sensations agréables qui appartiennent à la danse, et les joindre à toutes les jouissances que procure la vraie langue des passions.

Un morceau de musique, indépendamment de ce qu'il est par sa nature que nous avons déjà exposée, et des qualités que nous lui avons déjà attribuées, peut donc être mesuré. Il peut aussi être phrasé, et avoir, par là, le dernier caractère que nous ayons à lui assigner.

Une phrase, dans l'art dont nous traitons, est cette portion de chant ou d'un morceau de musique qu'il est impossible de partager et de ne faire entendre qu'à demi, sans laisser quelque chose à désirer à l'oreille. C'est ce qui compose un sens entier ; c'est ce qui se termine sur l'accord parfait du mode où l'on se trouve. Il est impossible qu'un morceau de musique, quel qu'il soit, ne contienne pas des phrases ; ou pour mieux dire, de quelque manière qu'il soit composé, il n'est formé que par un certain nombre de phrases ajoutées l'une au bout de l'autre. Mais il ne mérite proprement le nom de phrase, que lorsque les phrases qui le composent présentent une certaine forme, observent un certain ordre, offrent une certaine régularité, obéissent à des proportions, et reconnaissent des lois dans leur enchaînement.

Un morceau de chant ou d'harmonie peut être très beau et très expressif, sans être phrasé, ainsi que nous nous en convainçons dans la suite ; mais jamais la musique ne produit tous les effets qu'elle peut faire naître, que lorsque le morceau qu'elle emploie pour toucher et pour plaire, réunit le mérite d'être phrasée, à tous ceux qui peuvent lui convenir. Il est alors ce qu'on appelle *un air*, ce qu'on doit nommer un morceau de musique par excellence. Voilà pourquoi on termine toujours par un air à une ou à plusieurs parties, les monologues et les scènes où une passion véhémement croissant toujours, et s'élevant insensiblement au-dessus de celles qui l'avaient troublée et combattue, et à exercer sans crainte son redoutable empire.

Mais quelles sont les règles que les musiciens doivent suivre relativement aux proportions des phrases ; sujet qui ne me paraît pas avoir été éclairci autant qu'il aurait dû l'être ? Faisons-les découler des deux sources de ces mêmes proportions.

La proportion d'une phrase n'est autre chose que son plus ou moins de grandeur ou d'étendue relativement à une autre. On ne peut mesurer cette étendue que par le nombre des mesures qui la composent, c'est-à-dire, par le temps plus ou moins long pendant lequel on l'entend ; car le nombre des notes qu'elle renferme, leur qualité, leur élévation, appartiennent à toute autre chose qu'à sa grandeur.

On a eu deux raisons pour souhaiter qu'il existât un rapport déterminé entre l'étendue des phrases musicales. On a voulu joindre entièrement les charmes de la chanson à la puissance de la vraie musique ; et en second lieu on a désiré d'obéir aux lois de la symétrie, cette souveraine de nos goûts, qui règne dans tous les arts avec plus d'empire qu'on ne le croit, qui en règle presque toutes les beautés, qui y ajoute tant de charmes, et dont la puissance est d'autant plus grande qu'elle doit le jour à la nature, qu'elle en est la fille chérie, et qu'elle en orne presque toutes les productions.

La chanson n'étant née qu'avec la danse et pour l'accompagner, on peut dire que la danse et la symétrie ont réglé le rapport qu'on a établi entre les phrases d'un morceau de musique. La danse exige que tout morceau de musique qui lui est destiné, soit coupé en petits intervalles tous égaux. D'après cela, si on n'a pas divisé tout morceau de musique en phrases très courtes et toutes égales, on a dû au moins composer ses phrases de manière qu'il fût aisé à l'oreille de les diviser ainsi, soit après les avoir regardées comme isolées, soit après les avoir considérées comme réunies.

La symétrie demande, de son côté, que l'on trouve le même ordre et le même nombre de portions dans les endroits qui se correspondent ; il a donc fallu, au moins, que les phrases d'un morceau de musique fussent composées de manière

que l'oreille pût aisément les diviser ou les combiner, et trouver ensuite le même arrangement et le même nombre de parties dans les places qui lui paraîtraient se correspondre. On n'a pu parvenir à ces deux buts, ainsi que ceux qui y réfléchiront le verront évidemment, qu'en prenant pour mesure de la longueur des phrases, le nombre *deux*, et ceux qui le contiennent plusieurs fois exactement. On a donc arrêté que toutes les phrases seraient composées de deux, ou de quatre, ou de huit, ou de seize mesures, etc. Par là il est aisé à l'oreille de couper tous les morceaux qu'on lui offre, en phrases égales de quatre ou de deux mesures, ou de le croire composé de phrases de quatre, suivies de phrases de deux, etc., suivant qu'elle veut se diriger d'après les lois de la chanson, ou celles de la symétrie.

Telle est la règle que les plus grands maîtres de tous les pays ont suivie, et dont ils ne se sont écartés que dans quelques parties de leurs ouvrages où des considérations particulières ont pu, d'après ce que nous dirons bientôt, la leur faire oublier pour un moment. Au reste, c'est le caractère de grandeur ou de simplicité du sujet que l'on traite, c'est l'étendue du lieu dans lequel le morceau de musique doit être entendu, qui doivent décider si l'on adoptera de préférence les phrases de seize, ou de huit, ou de deux mesures, etc. De même qu'en peinture les petits traits, les coups de pinceau délicats sont employés pour les sujets agréables et petits qu'on doit voir de très près, tandis que les grands traits, les coups de pinceau étendus sont réservés pour les grandes scènes qu'on veut montrer de loin ; de même, en musique, il faut se servir de petites phrases, c'est-à-dire, de celles de quatre, de deux, de huit mesures, pour ces morceaux qui ne seront joués que dans de petits appartements, ne présenteront que des peintures en miniature, et ne devront en quelque sorte charmer les oreilles que de ceux qui les exécuteront ; tandis que les phrases les plus longues, pourvu qu'elles ne soient pas gigantesques, composeront ces grands morceaux destinés à répandre les charmes de la mélodie et de l'harmonie dans un vaste théâtre, ou à faire retentir les louanges de l'Éternel sous les voûtes élevées d'un temple immense.

Malgré tout ce que nous avons dit, les musiciens qui voudront introduire une grande variété dans les morceaux de musique qu'ils composeront, pourront quelquefois y semer de loin à loin des phrases coupées sur un autre modèle que celles que nous avons déjà indiquées ; ils pourront se servir de phrases de sept, de cinq, de neuf mesures, etc. Mais qu'ils ne les emploient que très rarement, et qu'ils n'usent de cette espèce de licence, que lorsque ces phrases nouvelles présenteront la plus belle harmonie, la mélodie la plus agréable ou la plus touchante. Ils doivent d'ailleurs prendre la précaution de placer à la suite l'une de l'autre deux ou quatre de ces phrases irrégulières. Lorsqu'on se sera servi, par exemple, de phrases de cinq mesures, l'auditeur séduit par leur beauté, pourra se

faire illusion à lui-même ; et au lieu de croire entendre deux ou quatre phrases de cinq mesures, il pourra imaginer en entendre cinq de deux ou de quatre.

Il est essentiel de remarquer qu'on peut très aisément se dispenser d'observer ces règles de proportion, lorsqu'elles feraient languir le morceau, et lorsqu'il s'agit de ces portions de musique qui ne sont que de légères ombres, ou des liaisons sacrifiées, et sur lesquelles par conséquent l'attention ne se porte guère, ou ne fait que glisser. Le compositeur ne peut-il pas encore, ne doit-il pas même s'exempter de ces règles, lorsqu'il sera entraîné par la marche interrompue et irrégulière des passions violentes qu'il aura à peindre ; et n'est-ce pas alors que la perfection ne produirait que de la froideur ?

Des effets de la musique

Le pouvoir de la musique paraît presque sans bornes, si l'on ne considère que la facilité avec laquelle elle nous fait éprouver les sensations les plus remarquables que font naître les différents objets de l'imitation des arts, et avec laquelle elle nous oblige, par ce moyen, à les regarder comme présents. Mais si nous ne faisons attention qu'à la vertu qu'elle a de peindre réellement ces mêmes objets, son pouvoir se trouve tout d'un coup resserré par des limites bien rapprochées.

La poésie ne peint rien, au moins à la rigueur, et en ce sens qu'elle ne montre rien de ce qu'elle cherche à peindre ; mais elle représente tout de telle sorte qu'on croit le voir ou l'entendre, etc. La peinture peint véritablement tout ce qui peut avoir un corps ; elle représente tout le reste de manière à faire illusion, en y conduisant la pensée plus ou moins rapidement. La musique montre véritablement tout ce qui peut agir sur l'ouïe ; elle la fait entendre réellement ; elle représente, de manière à faire illusion, tous les tableaux que la nature vivante présente, tous ceux qu'offre la nature inanimée, et surtout toutes les passions et tous les sentiments. Le reste n'est pas de son ressort. Voyons comment elle produit ces différents effets.

Tout ce qui peut être entendu, la musique le peint en le faisant entendre, en produisant exactement le nombre, l'ordre et la nature de sons qui composent l'objet qu'elle veut montrer. C'est ainsi, par exemple, qu'elle imite le murmure de l'eau qui coule, le chant des oiseaux, le fracas du tonnerre, le retentissement des rivages battus par les vagues violemment agitées. Mais les passions, comment les représente-t-elle ? Nous le verrons en détail dans les articles suivants ; faisons cependant apercevoir ici en général une partie des moyens qu'elle emploie pour les peindre.

Les passions ne sont que des modifications intérieures, ou des êtres moraux que la poésie seule peut faire voir à l'esprit : la musique ne peut donc pas les représenter elles-mêmes ; mais elle se sert en quelque sorte pour les peindre,

d'un moyen semblable à celui que nous emploierions, si nous étions privés de l'usage de la parole, et si nous voulions montrer un sentiment intérieur qui nous agiterait. Nous exécuterions les divers mouvements, nous ferions les divers gestes qui accompagnent ordinairement notre discours, lorsque nous voulons exprimer par des paroles cette même passion qui régnerait en nous : notre visage en porterait l'empreinte ; pâle et allongé, il indiquerait l'étonnement et la crainte ; enflammé et contracté avec force, il désignerait la colère et la fureur : notre démarche serait plus ou moins précipitée ; nous jetterions des cris plus ou moins aigus, plus ou moins rapides ; le trouble intérieur qui nous agiterait, se manifesterait au dehors par des trémoussements, par des convulsions, etc. Enfin nous suppléerions à la peinture d'une passion qui ne peut tomber sous les sens, par tous les signes extérieurs qui l'accompagnent, et qui réveilleraient si fort son idée dans ceux qui nous entoureraient, que tous la reconnaîtraient au point d'en être fortement émus.

La musique fait de même : elle offre les signes des sentiments, pour peindre les sentiments eux-mêmes, qui se dérobent à ses pinceaux ; et comme toutes les passions ont des signes extérieurs plus ou moins forts qui les caractérisent, elle peut les représenter toutes. À la vérité, elle ne peut pas employer tous les signes extérieurs qui accompagnent les passions ; elle ne peut pas faire tout ce que nous ferions, si le don de la parole nous était enlevé ; et voilà pourquoi ses tableaux manquent toujours d'une certaine précision, ainsi que nous le verrons dans la suite. Elle n'a que des sons à son commandement ; elle ne peut agir que par des sons. Aussi, pour qu'elle puisse retracer les signes de nos affections, faut-il qu'ils soient eux-mêmes des sons, comme les inflexions et les cris que les passions font naître, ou bien est-il nécessaire qu'on puisse les regarder comme liés avec des sons ou du bruit.

Par exemple, que le musicien veuille peindre une douleur mortelle, qu'il fasse voir Ariane expirante : le tourment qui oppresse cette amante infortunée, ne lui permet d'exhaler ses plaintes qu'en accents entrecoupés : le musicien fera entendre ces sons déchirants, tantôt se succédant avec rapidité, parcourant de petits intervalles, et s'élevant avec effort, jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à n'être que des cris aigus qui arrachent le cœur ; tantôt plus lents, plus graves, exprimant le sombre désespoir qui succède de temps en temps aux vives atteintes de la douleur cruelle qui déchire Ariane, il fera entendre ses sanglots, ses gémissements, ses soupirs ; toutes ces choses là sont des sons : il peindra sa démarche égarée, incertaine, tantôt lente et tantôt précipitée, la palpitation de son cœur oppressé, les transports qui l'agitent, l'abattement et l'espèce de calme que de nouveaux cris viennent bientôt troubler. Ces signes ne sont pas tous ceux

qui caractérisent la douleur mortelle ; mais ils suffiront au musicien pour la faire reconnaître, pour la présenter aux yeux de ceux qu'il voudra émouvoir.

Mais comment peindre ce qui n'est pas un son, ce qui le plus souvent n'est accompagné d'aucun bruit, ce qui n'offre que des objets en mouvement, comme la démarche égarée, la palpitation du cœur, l'agitation, etc. ? Par les mêmes moyens que nous allons indiquer pour représenter tant d'autres objets que la nature offre, et qui ne font naître aucun son, ni par eux-mêmes, ni par ce qui les accompagne.

Que la musique veuille peindre le murmure des eaux, celui d'un vent léger, les bois touffus, une prairie émaillée de fleurs, et un berger qui erre dans cet asile champêtre ; le murmure des eaux, le bruit du vent sont en quelque sorte des sons, du moins ils peuvent être rendus par des sons ; la musique les peindra sans avoir recours à aucun artifice. Mais la démarche d'un berger qui ne foule que des fleurs, ne fait naître aucun bruit sensible. Cela est vrai ; mais elle pourrait en produire : on peut supposer qu'elle est accompagnée de quelque effet sonore ; on peut imaginer que chaque pas fait entendre un son qui revient toujours après un temps égal, car une démarche tranquille suppose de l'égalité dans les pas. Ce sont ces sons également éloignés l'un de l'autre, dont la musique s'emparera pour faire naître la seule idée qu'elle puisse donner de la démarche de ce berger. Les troupeaux qui bondissent autour de leur conducteur, seront représentés de même ; c'est-à-dire, on en réveillera l'idée, en faisant entendre les sons qui peuvent être liés avec leurs sauts vifs et joyeux. Mais le berger lui-même ; mais ses innocentes brebis, lorsque, pendant la chaleur du midi, elles sont couchées à l'ombre sur le bord des fontaines ; mais les bois, mais les fleurs, comment les peindre ? ils ne produisent aucun son ; le murmure le plus faible ne peut être supposé les accompagner : comment les représenter ? En retraçant les sentiments qu'ils inspirent.

C'est ici que le musicien a principalement besoin de la sensibilité la plus profonde, et en même temps la plus exquise. Non seulement il doit être vivement ému par toutes les scènes que son imagination lui présente, par toutes les images qu'elle lui offre, mais il doit encore en distinguer les plus légères nuances, les rapporter chacune à la cause qui la produit ; sans cela il retracera un objet différent de celui dont il voudra réveiller l'idée ; il détruira tout l'effet qui pourrait exister déjà par un effet différent qu'il viendra y joindre ; et bien loin d'atteindre son but, il ne fera des pas que pour s'en éloigner. C'est ici que le musicien qui ne sera que savant, ne fera jamais naître que le dégoût et l'ennui. Ah ! on naît musicien comme on naît poète ; ou, pour mieux dire, il faut être né poète pour être musicien. Que ceux que la nature n'aura point choisis pour sentir ses beautés ; qui jamais n'éprouveront d'émotion profonde, dont l'âme ne

s'embrassera point aux feux des divertissements qui l'entoureront, ne portent jamais une main profane à la lyre sacrée de la musique ; instrument inutile entre leurs doigts glacés, il ne ferait plus entendre que des sons sans force, trop indignes d'un langage céleste.

Que le musicien se représente donc vivement le paysage qu'il veut peindre et imiter ; qu'il se pénètre profondément de tout ce que cette situation inspire ; qu'il s'abandonne à toute cette douce paix, au calme séduisant, à la tendre mélancolie qui cherchent à s'emparer de son âme, à toutes les affections que produisent la verdure et les bois, à tous les tendres souvenirs qu'ils font naître ; qu'il suive tous les mouvements de son imagination, soit qu'elle orne et anime le paysage qu'il a devant les yeux, soit qu'elle le ternisse et le rembrunisse en y mêlant de tristes images ; et lorsqu'il sera bien ému, bien affecté ; lorsque tout ce qu'il verra, aura, pour ainsi dire, passé dans son cœur, qu'il peigne ce qu'il éprouve : il tracera les sentiments que fait naître le paysage qu'il veut représenter ; ces sentiments en réveilleront l'idée, et l'on croira voir le paysage.

Que le musicien emploie toujours des moyens semblables, lorsqu'il voudra peindre les objets qui n'agissent point sur l'organe de l'ouïe, et autour desquels on ne peut supposer aucun son ; qu'il se représente fortement ces objets ; qu'il distingue les impressions qu'il en reçoit ; qu'il peigne les sensations qu'ils font naître ; que, pour montrer le tableau de ces tentations, il ait recours au moyen que nous lui avons indiqué pour peindre les passions qui ne sont que des sensations fortes et prolongées ; et qu'il soit toujours sûr que nécessairement liées avec les objets qu'il veut représenter, elles en retraceront l'image au point qu'on croira les avoir devant les yeux.

Quant aux passions qu'il ne peut saisir que par leurs signes visibles ; si quelques-uns de ces derniers ne rendent point de sons, et se refusent par conséquent à une imitation immédiate, qu'il les retrace par les sons qui peuvent naître en même temps que ces signes, qui les accompagnent en effet quelquefois, et qui doivent par conséquent en renouveler les impressions et l'idée.

Tous les autres objets, je veux dire ceux qui n'agissent en aucune manière sur l'oreille, ceux qu'aucun son ne peut être supposé accompagner, ceux qui n'inspirent aucun sentiment, font pour la musique comme s'ils n'existaient pas, et elle ne peut les peindre en aucune manière. Que les musiciens se gardent bien de les choisir pour sujets de leurs tableaux : ils n'atteindraient jamais à leur but, et ne présenteraient d'ailleurs que des peintures froides, parce qu'elles ne ressembleraient à rien. Voilà pourquoi tout ce qui ne renferme que des traits d'esprit, quelque agréables ou quelques forts qu'ils puissent être, n'a jamais pu convenir à la musique, ni faire produire un morceau intéressant. Comment ce qui n'est que de l'esprit pourrait-il faire naître le sentiment le plus léger,

l'affection la plus faible ? Toute scène de pur raisonnement sera donc bannie des ouvrages destinés à être mis en musique : la plus belle scène de politique ne produirait aucun effet dans un drame lyrique, à moins que les deux interlocuteurs ne fussent agités par des passions violentes qui fournissent de grands tableaux au musicien. Si cependant ces scènes de politique portaient un caractère de grandeur qui inspirât l'étonnement et l'admiration, elles pourraient être embellies par la musique qui peut fort bien peindre ces deux sentiments, ainsi que nous le verrons bientôt ; et je pense qu'une grande partie de la belle scène de Sertorius et de Pompée par Corneille, ferait un très bel effet en musique.

Mais tous les traits que nous venons d'indiquer au musicien, pour peindre les objets qu'il lui est possible de représenter, ne peuvent former que le dessin du tableau qu'il doit offrir. Toutes les formes sont terminées, mais il faut les revêtir des couleurs qui leur sont propres pour achever la ressemblance. Et d'ailleurs, ces couleurs ne sont-elles pas quelquefois nécessaires pour affaiblir la vérité des premiers traits ? Il ne faut rien présenter, dans les arts d'agrément, qui soit opposé à ce que la nature nous offre ; mais il ne faut pas toujours la dévoiler en entier : lorsqu'elle est hideuse ou désagréable à voir, il faut jeter sur ses tableaux un voile assez clair pour que l'imagination devine aisément ce qu'on lui cache, mais qui n'en dérobe pas moins aux yeux les détails trop révoltants. Si les cris des passions n'étaient ni affaiblis ni tempérés, ils pourraient quelquefois être plus désagréables par eux-mêmes, que l'impression qu'ils feraient naître n'aurait de charmes ; ils révolteraient l'oreille plus qu'ils ne déchireraient le cœur.

Cherchons quelles sont ces couleurs qui doivent servir aux musiciens à lier les différentes parties de leurs tableaux, et à tempérer les effets trop violents que produirait la nature imitée d'une manière trop parfaite. Nous verrons qu'elles consistent dans une espèce de nouvelle musique née du premier langage musical, dont personne n'a encore remarqué l'existence, et dont le pouvoir, s'il est moins fort que celui de ce premier langage, est peut-être plus universel.

Pour bien entendre ce que nous avons à dire à ce sujet, que chacun de nous se retrace les sensations qu'il éprouve lorsqu'il goûte les charmes de la musique. Si, lorsque nous entendons un air, nous sommes affectés d'une manière plus ou moins vive par quelque objet étranger ; si nous éprouvons des sensations plus ou moins fortes, plus ou moins agréables, nous ne pourrions jamais entendre de nouveau cet air, sans ressentir les mêmes douleurs ou les mêmes plaisirs ; nous sentirions du moins que ces plaisirs et ces peines se renouvellent en partie.

Par exemple, dans un moment où un époux infortuné vient de perdre le seul objet qui l'attachait à la vie ; lorsque égaré, éperdu, il traîne dans un bois sombre et solitaire la douleur amère qui le dévore, que le son d'un chalumeau vienne

frapper son oreille, et lui faire entendre le chant le plus simple, le moins propre à le toucher ; il l'écouterait froidement, ou, pour mieux dire, il ne s'apercevrait même pas de l'impression qu'il en recevrait. Mais lorsque sa douleur sera calmée ; lorsque l'image de celle qu'il aura perdue ne sera pas si vive dans son cœur, lorsque la consolation sera descendue dans ce cœur saignant et déchiré ; que ce même air qui, comme un vain bruit, avait ébranlé son oreille sans pénétrer jusqu'à son âme, que ce même air se fasse entendre, et il sera saisi d'une douleur soudaine ; une tristesse profonde s'emparera de lui : que l'air résonne encore, et ses yeux seront baignés de larmes, et l'image de celle qu'il a tant chérie viendra de nouveau se présenter à lui avec toute sa force, et les nouveaux regrets auxquels il se livrera ne disparaîtront qu'avec peine, même longtemps après que l'air aura cessé de retentir à son oreille. Il n'est personne né avec un cœur sensible qui n'ait ressenti cet effet, ou qui n'ait éprouvé des effets semblables, sans en connaître la cause ; il n'est personne qui n'ait souvent répandu des larmes, en entendant des airs peu propres à le toucher par eux-mêmes.

L'air qui a acquis tant de force, n'a pas même besoin de reparaître en entier pour exercer son empire : nous n'avons besoin, pour être vivement émus, que d'entendre quelques-unes de ses portions, ou, ce qui est la même chose, que de recevoir les impressions d'un air qui ait une grande ressemblance avec celui qui s'est attaché des impressions si profondes. Il faut que le nouvel air ait un rapport bien faible avec le premier, pour qu'il se borne à en réveiller l'idée, et qu'il ne retrace pas la situation qui l'accompagnait.

Ceci n'a pas peu contribué à cacher la cause que j'expose aujourd'hui, et doit montrer la source de ces larmes abondantes qu'un morceau de musique tout nouveau, fait quelquefois répandre à un certain nombre d'auditeurs étonnés de l'affection profonde qu'ils éprouvent, tandis que les autres, aussi sensibles que les premiers, aussi épris des charmes de la musique, aussi exercés à en reconnaître les beautés, ne l'écoutent qu'avec la plus grande froideur. Il y a même plus ; si on fait abstraction des cris des passions, de l'harmonie naturelle, et des chants qu'elle peut dicter, un air par lui-même peut indifféremment produire tel ou tel effet ; il n'offre véritablement aucune expression ; il est uniquement susceptible de les présenter toutes ; il ne tire sa force que de sa ressemblance avec les airs qui l'ont précédé, et des circonstances qui accompagnaient ces mêmes airs.

Pour avoir une idée nette de ce que nous venons de dire, supposons, par exemple, un sauvage qui n'ait jamais entendu aucune espèce de chant. Un air frappe son oreille : il ne produit aucun effet sur son âme ; tout au plus il l'étonne comme une chose nouvelle : mais ne faisons point d'attention à sa surprise. Si, dans ce moment, l'homme sauvage n'éprouve aucun sentiment déterminé, il

n'attachera aucun sens à l'air ; et lorsqu'il l'entendra de nouveau, il n'en sera pas plus ému que la première fois. Mais s'il est agité par quelque passion, si la fureur le transporte, si la crainte l'abat, cet air se liera avec la fureur ou avec la crainte ; il se confondra si fort avec ces sentiments, qu'il les renouvellera toutes les fois qu'il sera renouvelé lui-même : il deviendra, pour ainsi dire, un mot, qui voudra dire *fureur* ou *crainte* : mais il deviendra, si je puis parler ainsi, un mot magique, dont l'effet ne consistera pas uniquement à faire penser à la crainte ou à la fureur ; non seulement il aura été uni avec l'idée de ces sentiments, ainsi que les mots qui composent les langues ordinaires, mais encore il aura été joint avec les mouvements que les passions font naître ; il leur donnera l'être ; il les produira dans le cœur du sauvage.

Si l'homme que nous venons de supposer est dans une situation tranquille lorsqu'il entendra l'air pour la seconde fois, rien ne changera le pouvoir de ce même air qui, en agissant pour la troisième fois, fera naître une impression aussi forte qu'en paraissant pour la seconde. Mais si l'homme dont nous parlons, est encore agité par la fureur lorsque l'air frappe son oreille pour la seconde fois, et si sa fureur est aussi violente que lorsqu'il a commencé de l'entendre, le pouvoir de l'air est augmenté du double ; et lorsque cet air agira de nouveau sur l'organe de l'ouïe, il causera une émotion deux fois plus vive. Si, au contraire, la douce paix et la joie pure répandent leurs fleurs autour du sauvage, le pouvoir que l'air avait d'exciter et de peindre la fureur s'affaiblira ; il pourra même s'anéantir ; il pourra même se changer en celui de faire naître le calme et la gaieté, suivant que la situation douce égalera ou surpassera la situation furieuse ; et cet air qui inspirait la fureur, ne sera plus qu'un signe de joie et de paix.

Il en sera de même, si l'air agit deux fois ou trois fois sur l'organe de l'ouïe, au milieu d'une situation tranquille, après avoir été entendu une fois dans une situation terrible, quoique cette dernière l'emporte sur l'autre par la vivacité des impressions qu'elle aura produites ; et enfin on remarquera des effets semblables toutes les fois que les situations se balanceront, se détruiront, ou se surmonteront par leur force ou par leur nombre.

Il est clair qu'on peut en dire autant de toutes les espèces de pouvoir que l'air peut acquérir, et de tous les effets des airs semblables à ce premier. Ces effets approcheront plus ou moins de ceux du premier air, suivant que les airs qui les produiront, auront plus ou moins de ressemblance avec le premier. Et à l'égard des airs qui ne ressembleront en rien au premier qui aura été entendu, on doit leur appliquer tout ce que nous avons dit de ce premier air ; on doit les regarder eux-mêmes comme de premiers airs propres indifféremment à une expression tout comme à une autre, et susceptibles d'être liés avec tous leurs accessoires.

En ne considérant les airs que sous le point de vue sous lequel nous venons de les examiner, on peut remarquer sans peine que rien n'est aussi variable que leur expression, et que rien ne peut changer aussi vite que le sens de ces espèces de mots, qui même dans un instant, peuvent dire le contraire de ce qu'ils signifiaient : nous verrons bientôt ce qui peut fixer cette inconstance qui aurait fait perdre à la musique une si grande partie de sa force.

En continuant d'examiner les airs ou les chants comme nous venons de les considérer, on voit que, quoique leur caractère soit variable, il est toujours très déterminé pour tel ou tel instant, et lorsqu'il ne s'agit que d'une seule personne ; de telle sorte que si l'on pouvait savoir l'histoire des différentes impressions qu'elle aurait reçues, on pourrait composer pour elle une musique dont tous les chants seraient des mots aussi précis que ceux de la langue la plus exacte, au moins lorsqu'il ne s'agirait que de sentiments, et qui jouiraient en même temps d'une puissance bien supérieure.

Mais que peuvent être des chants pour le public ? quel caractère peuvent-ils avoir ? N'arrivera-t-il pas qu'étant pour les uns des marques de douleur, pour ceux-ci des expressions d'amour, et pour ceux-là des signes de haine, ils ne représenteront rien et seront absolument froids, parce qu'ils peindront trop bien des choses opposées et qui se détruisent ?

Cela arriverait ainsi, si la supposition que nous avons faite pour nous faire entendre, était réelle. Mais dès le moment de notre naissance, il existe autour de nous une harmonie naturelle dans tous les sons qui agissent sur nous, dans le chant des oiseaux, etc. Les différentes passions font entendre les sons qui leur servent de signes ; les affections heureuses nous charment par leurs tendres accents ; les sentiments infortunés déchirent nos cœurs par leurs sons plaintifs. Le premier air que nous entendons, n'est plus un air également susceptible par lui-même d'une expression ou d'une autre ; il n'est plus uniquement propre à représenter dans la suite les sentiments qui l'accompagnent dans le premier moment où il paraît. Son expression est déjà déterminée. Suivant qu'il se rapproche des sons du bonheur, ou de ceux de l'effroi, il exprimera l'un ou l'autre ; et il en sera de même de tous les airs qui lui ressembleront plus ou moins dans la suite. Bien plus, les circonstances qui l'accompagneront, pourront bien modifier sa première expression, lorsqu'il ne s'agira que d'une personne isolée, ainsi que nous l'avons vu ; mais, quelque fortes que soient les modifications particulières que diverses circonstances feront naître, elles se perdront, s'effaceront, ou seront détruites, lorsqu'il s'agira du public. Il ne restera, au moins le plus souvent, pour les hommes rassemblés, que la première expression donnée aux airs ou aux chants, par leur ressemblance avec l'harmonie naturelle, ou les cris des passions.

On me demandera peut-être comment une ressemblance avec l'harmonie naturelle peut établir une expression particulière et la donner à un air ? quel rapport il y a entre un air et cette harmonie, et entre cette harmonie et telle ou telle affection ?

Il est aisé de voir, ce me semble, qu'un chant aura plus ou moins de ressemblance avec l'harmonie naturelle, lorsqu'il en parcourra les divers sons d'une manière plus ou moins rapide, ou plus ou moins compliquée ; lorsqu'il passera plus ou moins d'un ton à ses tons secondaires, ou à ceux qui les représentent, etc.

À l'égard de la liaison qui peut exister entre les sentiments et l'harmonie naturelle, cette dernière ne doit-elle pas s'unir à une affection douce, calme, paisible ? ne doit-elle pas, en quelque sorte, être l'image du bonheur, au moins d'un bonheur mêlé d'une tendre mélancolie ? car, où n'y a-t-il pas un peu de tristesse ?

Nous l'avons entendue en naissant ; nous l'avons nécessairement liée avec les sensations délicieuses que nous avons éprouvées dans ces moments tranquilles, où la vie ne s'est présentée à nous qu'avec tous ses charmes, où nous nous sommes livrés sans trouble au plaisir d'exister : et d'ailleurs, quand est-ce que cette harmonie a frappé nos oreilles d'une manière plus sensible, que dans ces beaux jours de printemps, où le cœur s'ouvre si aisément à la joie, où la nature rajeunie porte si facilement dans nos âmes flétries l'oubli de nos maux et de nos peines, où nous croyons renaître avec la verdure, où les tableaux les plus touchants et les plus gracieux sont offerts à nos yeux, où les oiseaux voltigeant sur les arbres fleuris, font entendre, à l'envi, leurs doux et tendres ramages ? Aussi cette harmonie naturelle ne domine-t-elle jamais dans notre musique, sans produire tous les effets que nous venons de décrire : elle est cependant trop pure, trop simple, trop peu variée pour ne pas faire naître quelque monotonie, malgré toute sa beauté, si elle essaie de nous charmer pendant trop de temps.

Chaque air, ou pour mieux dire, chaque chant représente en quelque sorte un mot d'une langue ; les différents chants, mêlés et joints ensemble, doivent donc former une espèce de langage qui aurait en quelque sorte varié pour chaque auditeur, et d'un moment à l'autre ; mais que sa grande analogie avec les cris des passions, avec les sons qui représentent les sentiments, et avec l'harmonie naturelle, fixent et rendent au moins presque entièrement invariable. C'est cette langue par excellence qui non seulement indique les objets, les nomme et en réveille l'idée, mais qui les fait voir, les rend pour ainsi dire présents, et grave leurs traits dans leurs cœurs ; c'est cette langue que doit étudier avec soin celui qui se destine à cultiver l'art sublime dont nous nous occupons. Qu'il cherche à

en connaître, ou pour mieux dire, à en créer le plus de mots qu'il pourra ; et pour cela, qu'il n'oublie jamais d'où ils tirent leur force.

Au reste, que ce mot de langue dont nous nous servons ici, pour désigner la musique, ne fasse illusion à personne ; qu'on ne s'imagine pas qu'elle soit, ainsi que les autres langages, l'ouvrage d'une convention. Elle n'est formée que par la ressemblance des chants, avec les sons que la nature a donnés aux sentiments pour les faire reconnaître. On ne trouve pas un chant triste, parce qu'on est convenu qu'il remplacerait le mot *tristesse*, ni, ce qui reviendrait presque au même, parce qu'on a toujours ouï dire qu'il peignait le sentiment désigné par ce mot. Il peut y avoir des conventions dans ce qui ne concerne que l'esprit ; dans ce qui ne doit que réveiller l'idée des objets, sans en présenter la vive image, sans faire éprouver toutes les sensations qu'ils peuvent faire naître ; on aurait pu convenir, par exemple, en français, que le mot *fureur* voudrait dire *douceur*, et que le mot *douceur* désignerait la *fureur*. Mais quelle convention pourrait avoir lieu, dans ce qui n'est fondé que sur le sentiment ? Comment convenir que ce qui nous affecte d'une manière triste, que ce qui nous cause de la douleur, ne nous fera plus éprouver qu'une sensation agréable ? C'est cependant ce qu'il faudrait faire, puisque les mots de la langue musicale agissent sur nous d'une manière si vive et nous émeuvent si profondément, même lorsqu'ils sont isolés et dénués des effets qui proviennent de leur liaison avec d'autres mots. Dans les langues ordinaires, ce n'est point le mot *douleur*, par exemple, qui nous afflige ; il n'agit qu'avec ce qui le suit, et avec ce qui le précède ; cela est si vrai, que chaque jour on parle de *l'absence de la douleur*, et on prononce par conséquent ce mot *douleur*, sans inspirer d'autre sentiment que celui de la joie et de la gaieté ; au lieu qu'en musique, l'air qui veut dire *douleur*, non seulement en réveille l'idée, toutes les fois qu'il est entendu, mais même il l'a fait naître et ressentir, quoique placé dans un morceau de musique propre à peindre des affections opposées : en un mot, un air ne nous paraît triste ou gai, que parce qu'il a accompagné des choses gaies ou tristes, dont il renouvelle les impressions.

Que l'on mêle à la langue sublime formée par les chants, des morceaux d'harmonie destinés à les faire ressortir ; qu'on les charge de dissonances plus ou moins déchirantes, plus ou moins capables de représenter les passions, ou de faire désirer le morceau plus consonnant qui porte l'expression souhaitée. Ces morceaux d'harmonie forment aussi un langage, par la même raison que les chants en composent un ; ou pour mieux dire, ils entrent comme nouveaux mots dans celui qui est formé par les airs ou les chants, ils constituent ce que nous avons désigné par le mot de *couleur*, ce qui doit servir au musicien à achever les tableaux que nous avons déjà tâché de lui apprendre à dessiner.

Tout ce qui nous présentera l'image du mouvement, sans nous donner aucune crainte, tout ce qui nous remuera nous-mêmes, sans nous fatiguer, et surtout ce qui nous mouvra d'une manière variée, nous procurera toujours une véritable jouissance. Voilà une source du plaisir avec lequel nous entendons un morceau de musique, même lorsqu'on y a cherché qu'à enchaîner des chants agréables, et à les revêtir d'une harmonie pure, sans vouloir présenter aucun tableau à l'âme. Mais d'ailleurs, il est aisé de voir, d'après ce que nous venons de dire, pourquoi nous devons des plaisirs si vifs à ces morceaux de musique qui ne sont destinés à rien peindre, à ces discours en apparence vides de sens. Chacune de leurs parties est un mot expressif, ou pour mieux dire, un petit tableau trop fugitif, trop peu présenté pour nous affecter fortement, assez aperçu cependant pour commencer à nous émouvoir. Quand même le compositeur ne l'aurait pas voulu, nous ne pouvons entendre un morceau de musique bien fait, que nous ne voyons passer devant nous, un très grand nombre de peintures touchantes ou agréables, que nous ne soyons doucement agités en différents sens par plusieurs sentiments tous propres à nous séduire, que des jouissances variées ne se succèdent sans effort, et sans que nous ayons d'autre peine à prendre, que celle de nous laisser aller au charme qui nous entraîne.

Mais que les musiciens connaissent les limites de leur art. Qu'ils ne s'aveuglent point sur les effets qu'ils peuvent produire ; que non seulement, ils n'aient pas la folle prétention de tout peindre, mais même qu'ils n'aient pas celle de déterminer d'une manière bien précise les objets de leurs peintures, ainsi que le fait la poésie. Ils pourront représenter la fureur ou la tendre pitié ; ils pourront faire deviner ces sentiments sans le secours de la parole ; ils les graveront même, par la force de la représentation, dans le cœur de ceux qui les écouteront ; on pourra par le moyen de la musique seule, connaître si ces sentiments appartiennent à un vieillard, ou à un jeune homme, à un roi ou à un citoyen obscur, parce que de grandes différences dans l'état en apportent de très marquées dans les sentiments, et produisent, en quelque sorte, des affections nouvelles. Mais on ne saura jamais, sans le secours de la parole, si ce roi est d'Athènes ou de Corinthe, etc. à moins que le doute ne porte sur deux nations de caractère et de mœurs assez différents, pour influencer sur leurs affections d'une manière très sensible. Enfin, toutes les différences qui n'existent que pour l'esprit, et qui ne produisent aucune diversité dans les passions, seront toujours nulles pour le musicien, et son art sera toujours nul pour les exprimer.

La peinture a ici une assez grande supériorité sur la musique : elle n'a pas besoin, comme cette dernière, d'emprunter le secours de la parole ; elle se sert, pour déterminer les différences que nous venons d'indiquer, d'emblèmes et d'hiéroglyphes, toutes choses interdites à la musique, puisqu'elles ne concernent que l'esprit. Il faut cependant excepter les hiéroglyphes et les emblèmes qui

pourraient consister dans des sons, ou être montrés par des sons : ils sont alors pour la musique, une grande source de vérité de représentation, et d'imitation fidèle. Par exemple, la douleur d'un guerrier sera distinguée de celle d'un roi, par les accents de la trompette ; la douleur d'un berger, de celle d'un homme obscur, par le son du chalumeau, etc.

Nous avons assez considéré la musique en elle-même, et d'une manière générale : voyons-la maintenant sous divers points de vue particuliers, et commençons par nous occuper de la musique de théâtre.

Livre II.

De la musique de théâtre

Nous entrons dans le sanctuaire de la musique vocale ; elle nous montre les enfants qui lui doivent le jour. À leur tête, la tragédie lyrique fière, terrible, majestueuse, sublime, s'avance un poignard dans une main, et la lyre dans l'autre ; sa démarche est altière et animée ; ses cheveux sont épars ; souvent elle verse des larmes. À ses côtés la comédie lyrique, gaie, vive folâtre, paraît au milieu des jeux ; les Grâces répandent des fleurs autour d'elle, le sourire est sur ses lèvres, et la finesse dans ses yeux ; sa démarche est noble, mais piquante, son air affable et familier ; elle peint les mœurs et les ridicules avec les couleurs que lui fournit la gaieté ; et si quelquefois elle répand quelques larmes, elles sont bientôt essuyées par le plaisir. À leur suite, vient la pastorale ; elle ne chante que les bergers ; elle ne peint que les scènes champêtres ; elle ne se plaît qu'au milieu des bois et sur les bords des fontaines ; les musettes et les hautbois font résonner les échos, partout où elle porte ses pas. Entre elle et la tragédie lyrique paraît la pastorale héroïque qui, par des routes semées de fleurs, rapproche les bergers, les héros et les dieux ; la trompette et le chalumeau sont dans ses mains ; des guerriers la précèdent, et de tendres bergères l'accompagnent.

Plus loin, on aperçoit la musique uniquement consacrée à chanter les louanges de l'Éternel : sa démarche auguste et religieuse est cependant pleine de grâces ; elle n'élève guère sa voix, que dans les temples : la trompette sacrée annonce son approche ; elle aime surtout à entendre autour d'elle, des voix chanter en chœur ; les accords célestes de la harpe sainte qui résonne entre ses doigts, accompagnent la mélodie douce, noble et touchante dont elle se sert pour exhaler ses affections. Quelquefois elle gémit ; quelquefois, redressant sa tête majestueuse, elle célèbre le Très-Haut et ses saints ; presque toujours d'une voix tendre et d'un air recueilli, elle adresse au ciel les vœux des peuples.

Enfin, paraît la musique dont l'emploi est de répandre mille charmes dans nos demeures, soit que rassemblés en grand nombre, nous voulions goûter en commun, les doux et innocents plaisirs de la mélodie et de l'harmonie, soit que dans la solitude, nous cherchions à égayer seuls les jours que nous y passons, et que nous interrompions par des chants agréables et tranquilles, le silence d'une retraite paisible. Approchons-nous de toutes ces filles de la musique vocale, pour en mieux recevoir les leçons et les doux présents. Commençons par écouter la tragédie lyrique.

De la tragédie lyrique

De l'ensemble de la tragédie lyrique.

Nous ne pouvons mieux indiquer les différents moyens que le musicien doit employer pour produire, dans la tragédie, tous les effets qu'on peut attendre de lui ; nous ne pouvons mieux exposer les beautés qu'il peut y répandre, et les défauts qu'il doit y éviter, qu'en suivant en détail les différentes parties de la tragédie, au moins celles que le musicien doit faire naître, ou embellir. Mais faisons précéder ces considérations particulières, par une vue générale : examinons la tragédie en elle-même, et jetons les yeux sur l'ensemble qu'elle doit offrir : objet le plus important de tous ceux dont le musicien doit s'occuper, et qui lui offre le plus de difficultés à vaincre.

Il n'est pas nécessaire que le musicien joigne à ses talents, l'art de faire des vers ; cet art n'est essentiel qu'au poète avec lequel il travaille, et dont il tient le sujet qu'il doit animer. Mais il doit en quelque sorte posséder au même point que le poète, le talent d'exposer et de mettre sous les yeux le sujet de la tragédie, l'art de ne présenter qu'une action, de la montrer toujours grande, de la fondre dans les scènes et dans les actes, de telle sorte qu'aucun acte ne finisse sans qu'on ait été conduit plus près du dénouement, et qu'aucune nouvelle scène ne paraisse que pour offrir ou annoncer un évènement, un dessein, ou un sentiment nouveau. Il doit, comme le poète, connaître le moyen de faire croître depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, l'admiration, la terreur et la pitié, les trois grandes passions que la tragédie doit peindre ; il doit, comme le poète, savoir éviter les longueurs, les épisodes inutiles, tout ce qui pourrait refroidir l'auditeur. Comme le poète, il doit savoir motiver les entrées et les sorties des personnages ; faire qu'il n'en paraisse aucun d'inutile ; que tous ceux qui jouent un rôle important soient annoncés nécessairement, ou par l'évènement, ou par un acteur. Il doit connaître, comme le poète, l'art d'établir et de peindre vivement les caractères, de les faire contraster sans affectation, de les soutenir, depuis le commencement jusqu'à la fin, de rendre les situations déchirantes, terribles, attendrissantes, etc. et enfin, de produire un dialogue coupé par intervalles plus ou moins longs, suivant que le sentiment qui anime les personnages est plus ou moins rapide, plus ou moins concentré, plus ou moins contenu.

Pourquoi le musicien doit-il réunir les talents et l'habileté que nous venons d'indiquer ? Premièrement, pour bien entrer dans l'esprit du poète, ne nuire en rien à son ouvrage, n'en effacer aucune beauté, donner même un nouvel éclat à sa tragédie ; et en second lieu, pour pouvoir le remplacer en quelque sorte, lorsque des circonstances particulières auront empêché le poète d'observer

entièrement ce qui est nécessaire à la perfection d'une pièce de théâtre ; et, lorsque cependant un grand fond d'intérêt, ou de très belles situations auront engagé le musicien à travailler sur l'ouvrage du poète. Mais comment le musicien pourra-t-il avec son art suppléer au poète, lorsque ce dernier n'aura point rempli les différents devoirs dont nous venons de parler, et qui ont été tracés depuis longtemps ? Je dis *avec son art* ; car, s'il cherche à corriger le poème en lui-même, ce n'est plus comme musicien qu'il travaille, c'est comme poète, et notre ouvrage ne peut le regarder.

Premièrement, le musicien doit remplacer le poète relativement à l'exposition du sujet.

À la vérité, si le poète n'a fait absolument aucune exposition, il sera impossible au musicien de cacher ce grand défaut ; mais si le poème offre une exposition imparfaite, il sera le plus souvent facile au musicien de la compléter. Si le poète n'a fait que glisser sur quelque événement important, le musicien fera ressortir avec le plus grand soin, l'expression faible qui indiquera cet événement presque oublié. Il sacrifiera en quelque sorte au morceau qu'il voudra faire paraître, quelques-unes des mesures qui précéderont ; il s'arrêtera à l'endroit où il sera parlé de l'évènement ; il y déploiera toute la puissance de la mélodie, et toute celle de l'harmonie : si cet évènement est de nature à demander une peinture un peu longue, et si les mots dont le poète se sera servi pour en parler ne peuvent pas être dits plusieurs fois sans affectation, le musicien aura l'art de faire taire la voix pendant quelque temps, et de placer dans l'orchestre les répétitions nécessaires à l'expression qu'il désirera. Si ce même évènement doit être peint avec une mélodie très variée, une harmonie chargée, un ensemble bruyant ; le musicien pour le rendre plus sensible, ne fera entendre auparavant, pendant quelques mesures, qu'une mélodie très simple, et en quelque sorte monotone, sur laquelle même le plus souvent il ne placera aucun accompagnement. Si au contraire cet évènement intéressant demande un chant simple et une harmonie douce, son tableau ne devra être précédé que par un tas de notes qui parcourront, avec bruit et avec rapidité, de très grands intervalles.

Si le poète n'a pas négligé dans son exposition, les évènements déjà passés, ou ceux qui doivent avoir lieu pendant le cours de la pièce, il peut avoir dessiné d'une manière inexacte ou trop faible, les caractères des divers personnages, soit de ceux qui font l'exposition, soit de ceux qui y sont annoncés. Le musicien pourra alors le remplacer en peignant les caractères, non seulement avec des couleurs analogues à l'expression du poète, mais même avec des couleurs un peu plus fortes, afin de compenser d'un côté ce qui manquera de l'autre. Il faudra cependant qu'il prenne garde de ne pas outrer son expression, de peur qu'il ne fasse naître un trop grand contraste entre le ton qu'il emploiera

et celui du poète, et qu'il ne rende plus frappant le défaut du poème au lieu de le cacher. Au reste, le musicien se servira pour la peinture des caractères, des moyens que nous lui désignerons bientôt.

Mais non seulement le musicien doit observer ce que nous venons d'indiquer, lorsque le poète a laissé quelque chose à désirer dans son exposition ; mais il doit l'observer aussi, lorsque l'exposition est telle qu'elle doit être, afin de bien féconder les intentions du poète, et de faire produire à la pièce tout l'effet qu'elle peut faire naître ; mais qu'il n'emploie pas alors, des couleurs plus fortes que celles que le ton du poème peut demander. Voyez dans l'Iphigénie en Tauride de M. le chevalier Gluck, avec quel art il a présenté l'exposition faite par le poète, et suivi le dessein de ce dernier ! On doit admirer de même la manière dont M. Sacchini a mis en musique, dans l'opéra de Chimène, la narration du combat contre les Maures. Une narration n'est pour le musicien, qu'une exposition plus ou moins animée.

L'auteur d'une pièce de théâtre ne doit jamais cesser de tendre à exciter la curiosité de l'esprit, à ménager sa paresse, à prévenir sa légèreté et son inconstance. Le sujet d'une pièce de théâtre doit donc être intéressant, un, et varié. Dans une tragédie où l'on s'attend toujours à de grandes choses, le sujet ne peut intéresser qu'autant qu'il offre un caractère de grandeur ; l'action de la tragédie lyrique doit donc être grande, une, et variée. Comment le musicien pourra-t-il suppléer au poète, au moins jusques à un certain point, lorsque ce dernier aura peint une action intéressante et touchante par elle-même, mais qui n'offrira pas le caractère de grandeur qu'elle doit présenter ? Il y parviendra de deux manières : premièrement, en donnant plus de force aux évènements, je veux dire, en les peignant plus horribles ou plus agréables, en agrandissant les effets qui en découlent ; et secondement, en employant un moyen plus puissant que celui que nous venons de lui proposer, en animant dans ses peintures toutes les passions qui agitent les personnages, en donnant plus de vivacité aux feux de la haine et à ceux de l'amour, en représentant d'une manière plus énergique que le poète, tous les sentiments qui doivent paraître sur la scène. Tout sentiment porté à un très haut degré, devient un grand objet, de même qu'il s'anoblit par sa cause.

À l'égard de l'unité d'action, le musicien peut, par ses couleurs, affaiblir l'évènement qui pourrait interrompre cette unité, au point qu'il se fonde, qu'il soit caché pour ainsi dire, dans l'évènement principal, et qu'il soit presque impossible de ne pas les confondre ensemble. Le musicien fortifiera de même l'unité d'intérêt, s'il ne présente pas d'une manière aussi vive, les traits des personnages sur lesquels l'attention et l'intérêt pourraient être détournés, et si au contraire il cherche les nuances les plus fortes pour peindre les traits du

personnage, qu'on doit avoir uniquement en vue. Il parviendra à remplir ce dernier objet, s'il sacrifie en quelque sorte à son projet le rôle du personnage qu'il voudra empêcher de ravir l'attention, ou pour mieux dire, s'il tâche de rendre ce rôle aussi parfait qu'un autre dans son genre, mais s'il affaiblit les sentiments du personnage, s'il n'en peint l'amour que comme une tendresse, la douleur que comme une peine, l'inquiétude que comme un souci, etc. De même, lorsqu'il devra montrer l'évènement qui pourra nuire à l'unité d'action, il ne déploiera pas toute la force avec laquelle il peut représenter les objets. Au reste, le musicien doit également observer tout ce que nous venons de dire, lorsqu'il n'a qu'à seconder le poète. Voyez comment M. Gossec dans son opéra de *Thésée*, a affaibli tout ce qui aurait pu tenir à la tendresse dans le caractère de *Médée*, afin qu'on ne vît en quelque sorte dans l'amour de cette magicienne, que vanité, jalousie et fureur ; qu'elle ne détournât pas l'intérêt, et que tous les cœurs fussent pour *Églé*, qui toutes les fois qu'elle chante, exprime par des chants passionnés, mais doux, les tendres agitations de son âme.

Pour ce qui est de la variété que le sujet doit présenter, le musicien trouvera dans cet ouvrage différents moyens de la faire naître.

La gradation dans les scènes et dans les actes, si nécessaire à l'effet d'une pièce de théâtre, est peut-être l'objet de l'art dramatique, pour lequel il est le plus aisé au musicien de remplacer le poète, et de suppléer à ses oublis ou à ses négligences forcées. Une scène qui n'offre ni n'apprend aucun évènement intéressant, et où les sentiments sont les mêmes que ceux qui ont déjà été exprimés, ne peut que nuire à la pièce de théâtre dont elle fait partie ; non seulement elle ne produit pas un effet supérieur à celui de la scène qui l'a précédée, et par conséquent elle interrompt la gradation que l'on désire ; mais elle détruit absolument cette gradation : elle est absolument froide, elle ne peut que répandre l'ennui : elle diminue par conséquent l'intérêt qu'on était déjà parvenu à faire naître. Il est cependant possible au musicien de suppléer ici au poète ; non seulement il fera écouter cette scène avec plaisir ; mais il la rendra plus intéressante que la précédente. Il ne pourra y raconter aucune action, y développer aucun nouveau sentiment, y peindre aucun évènement nouveau ; mais tout ce qu'on fait déjà, il le dira d'une manière si nouvelle, il le dira d'une manière si touchante, il le dira avec tant de charmes, il répandra tant de beautés musicales, qu'il fera naître l'illusion la plus complète : on croira voir ou entendre des choses nouvelles, parce que celles que l'on verra ou que l'on entendra paraîtront sous une forme absolument neuve. Si l'on vient à s'apercevoir qu'on n'a devant les yeux que les mêmes choses cachées sous de nouveaux ornements, on ne pourra cependant s'empêcher de les voir avec un intérêt presque aussi vif que si elles étaient nouvelles : tant il est difficile en tout, et principalement dans les arts, de ne pas rapporter au sujet les charmes

de ses accessoires ! Ce seront même en quelque sorte, des évènements et des sentiments réellement nouveaux, puisqu'ils n'avaient pas encore été exprimés d'une manière aussi forte, et par conséquent puisqu'ils n'avaient pas encore existé tout entiers pour le spectateur.

En général, le musicien parviendra à établir entre les morceaux de musique, entre les scènes et entre les actes, la gradation qu'on doit y trouver, si, lorsqu'il pourra choisir entre deux manières de représenter un objet, il réserve toujours l'expression la plus forte pour le morceau du même genre, qui devra paraître le dernier ; et même s'il affaiblit les traits des tableaux offerts dans le commencement de la pièce, lorsque tout autre moyen lui sera interdit. Il gardera pour la fin de la tragédie, ou pour les scènes qui en seront le plus voisines, les accords les plus déchirants, les transitions les plus hardies, les accompagnements les plus expressifs, les traits d'orchestre les plus marqués, les chants les plus étendus, les plus beaux, les plus pathétiques, les oppositions les plus fortes, ces abandons, ces oublis sublimes de la plupart des règles, ces cris touchants, toutes ces sources des vraies beautés et des grands effets de la musique. Peut-être M. Rousseau avait-il raison d'écrire à M. Gluck, que son opéra d'Alceste aurait été encore plus beau et aurait produit plus d'effet, s'il avait ménagé ses couleurs dans le commencement, et s'il eût réservé pour la fin, les fortes teintes de tristesse, de désolation et de douleur.

Lorsque le poète aura négligé d'établir entre les passions qu'il produira sur la scène, cette gradation si nécessaire pour l'effet d'une tragédie, ou lorsqu'il n'aura pas pu faire naître cette même gradation, quelle sera la ressource du musicien, pour remplacer les soins du poète ?

Le poète a deux moyens pour faire paraître les passions plus ou moins fortes. Il peut les peindre comme extrêmes, non pas en se contentant de faire dire aux personnages, qu'ils sont animés par une passion violente de haine, d'ambition, de jalousie, etc. ; mais, premièrement, en les faisant parler comme des hommes vraiment passionnés ; et secondement, en employant un moyen avec lequel il produira bien plus d'effet, en les faisant agir comme ceux qu'une passion violente transporte.

Lorsque le poète aura négligé de faire parler les acteurs d'une manière d'autant plus passionnée que l'action avancera plus vers le dénouement, il sera aisé au musicien de suppléer à son défaut ; le musicien n'a-t-il pas à ses ordres, un langage bien plus expressif que le langage ordinaire, lorsqu'il s'agit des sentiments, et par conséquent des passions ? Il n'a qu'à donner d'autant plus de force au langage musical, que la fin de la pièce est plus voisine, et l'on ne s'apercevra très certainement pas que le langage du poète ne va pas en augmentant de force.

Lorsque c'est le défaut d'action de la part des personnages, qui fait languir les passions dans une tragédie, il est très difficile au musicien de voiler ce défaut, et d'en détruire le mauvais effet. Il peut bien peindre vivement tout ce qu'on lui offre, il peut bien représenter des actions qui n'existent pas, mais il ne peut pas en attribuer à ceux qu'on voit ne pas agir : il ne peut pas faire qu'un acteur qui disserte lorsqu'il faudrait aller combattre, paraisse cependant les armes à la main au milieu d'une bataille : il ne peut alors qu'avoir recours au moyen que nous lui avons déjà indiqué. Qu'il donne aux acteurs une manière de parler plus animée que celle qu'ils tiennent du poète ; il fera naître une certaine illusion dans l'âme des spectateurs : affectés, transportés même par les accents véhéments de l'acteur, ils ne s'apercevront peut-être pas qu'il fallait alors des actions, et non pas des paroles. Lorsqu'un héros devra aller se mettre à la tête de ses troupes, ils ne verront pas qu'il reste inutilement sur le théâtre, si la manière dont il s'exprime respire l'ardeur militaire, et allume dans leurs cœurs le noble feu de la gloire. C'est ainsi qu'un grand poète peut sauver les scènes froides et dénuées d'action, par un charme de style si séduisant, par des expressions si animées, qu'on ne s'aperçoive pas que les acteurs devraient agir au lieu de parler.

Que les musiciens ne négligent jamais les moyens que nous venons de leur indiquer, quoiqu'ils n'aient aucun défaut à reprocher au poète, quoiqu'ils désirent uniquement de faire paraître dans tout leur jour les beautés de son ouvrage, s'ils veulent au moins que la tragédie dont ils s'occupent, puisse leur acquérir toute la gloire qu'ils ambitionnent. Voyez comme dans *Iphigénie en Aulide*, M. Gluck a mis dans la bouche de Clytemnestre, des expressions d'autant plus terribles et d'autant plus déchirantes, que le dénouement est plus voisin ; et comment il a observé cette gradation désirée, même depuis le moment où Clytemnestre est instruite du sacrifice affreux qui menace les jours de sa fille. À l'égard des couleurs dont le musicien doit se servir pour toutes les peintures que nous venons de lui indiquer, nous en parlerons en traitant de la manière de représenter les passions.

Lorsque le poète aura laissé dans sa pièce quelque moment froid, dénué d'action ou de sentiment, que le musicien redouble ses efforts pour empêcher qu'on ne s'en aperçoive : qu'il soutienne lui seul l'attention du spectateur prête à s'affaiblir. Si ce spectateur s'ennuyait un moment, toutes les beautés qui auraient précédé cet endroit funeste pourraient être oubliées, toutes celles qui le suivraient pourraient ne produire que la moitié des effets qu'elles auraient fait naître. Que le musicien déploie alors toute la magie de son art, qu'il fasse entendre les plus beaux chants, la mélodie la plus douce, la plus fraîche, les accompagnements les plus agréables, les instruments les plus séduisants ; qu'il prodigue même la science musicale, pour fournir à l'auditeur toutes sortes

d'objets d'attention, pourvu cependant que cette science ne nuise pas aux charmes qu'il aura d'ailleurs répandus : qu'il y rappelle, sans que le spectateur s'en doute, les morceaux les plus touchants de ceux que l'on aura déjà entendus ; que par ce moyen adroit, il prolonge, pour ainsi dire, les sensations qu'on aura éprouvées, l'émotion qu'on aura ressentie ; et qu'il couvre de cette émotion renouvelée, l'endroit qui par lui-même ne devait faire naître que de la froideur : pourvu que le spectateur soit attendri, il ne dispute sur rien, il ne demande pas qui fait couler ses larmes.

Le musicien peut rappeler ces morceaux touchants déjà entendus, ou en plaçant au milieu des chants de ses personnages, les chants les plus marqués de l'air qu'il veut rappeler, et dont il veut faire revivre l'effet, ou en répandant ces chants dans les accompagnements qu'il fait entendre, ou en rappelant simplement les accompagnements du morceau dont il invoque le secours, et en les faisant servir d'accompagnements ou de chant, dans le moment où il a besoin de beautés étrangères. D'ailleurs, ne lira-t-il pas davantage, par ce moyen, les différents morceaux qui composeront son opéra ? Souvent, si le musicien emploie avec adresse le pouvoir de son art, l'endroit froid de la tragédie sera celui où le spectateur sera attiré par plus de charmes, entraîné par plus de variété, séduit par une mélodie plus enchanteresse, touché par des accents plus pathétiques : tant les chants qu'on entendra auront acquis une grande puissance, pour avoir été liés, dans le même opéra, avec une situation touchante !

Cette manière de rappeler des phrases agréables, des chants expressifs déjà entendus, ou des tableaux déjà présentés, pourra servir au musicien, à lier avec la pièce les épisodes que le poète y aura introduits ; il devra surtout y avoir recours, lorsque ces épisodes seront trop longs ou trop éloignés du sujet, pour ne pas nuire à l'unité d'action, et ne pas interrompre l'intérêt. Il pourra encore arriver au même but, en mêlant à l'expression des situations et des sentiments que l'épisode renfermera, la peinture des sentiments et des situations qu'il pourra supposer dans l'action principale, pendant l'intervalle rempli par l'épisode : par là, l'action ni l'intérêt ne seront suspendus qu'à demi.

Le musicien aura cependant besoin d'un certain art, pour employer ces deux peintures souvent opposées ; sans cela, l'auditeur trop occupé de l'une et de l'autre, trop partagé entre les deux tableaux, n'en pourrait voir ni saisir aucun : aucune expression ne règnerait ; et au lieu d'un épisode étranger à l'action principale, mais qui aurait pu être très agréable, et faire naître un très grand plaisir il ne resterait qu'un morceau souvent trop long, mais du moins toujours froid et ennuyeux.

Le plus souvent, le musicien qui voudra que ces deux peintures ne se nuisent point, pourra placer dans le chant le tableau fourni par l'épisode, et représenter

par les accompagnements, la portion de l'action principale qui peut être supposée se passer dans le même temps.

Toutes les entrées et toutes les sorties des acteurs doivent être motivées ; lorsqu'elles ne l'auront pas été par le poète, le musicien pourra le remplacer, en peignant, par le moyen de son orchestre, quelque évènement analogue à la pièce, qu'il sera aisé de deviner, qui sera supposé avoir lieu derrière le théâtre, et qui sera de nature à obliger un des acteurs à paraître sur la scène, ou à la quitter.

Lorsque les motifs d'entrée ou de sortie assignés par le poète seront trop faibles, le musicien les fortifiera en peignant avec des couleurs plus vives les évènements introduits ou racontés par le poète, ou en exprimant avec plus d'énergie les sentiments qu'il aura mis sur la scène.

Le théâtre ne doit jamais rester vide, c'est-à-dire, que pour la plus grande liaison des scènes, un acteur ne doit jamais sortir sans avoir laissé sur le théâtre un second acteur, avec lequel il ait même dialogué d'une manière ou d'autre. Lorsque le poète aura été forcé de manquer à cette règle du théâtre, le musicien pourra représenter, par le moyen des instruments, quelque évènement remarquable relatif à la pièce, à l'action, ou au lieu de la scène, aisé à deviner, et que le compositeur peindra comme se passant au moment même où il en offrira l'image. Le tableau que le musicien en présentera pourra, en quelque sorte, tenir lieu d'un acteur ; il occupera seul la scène pendant un moment, et s'il est grand et bien fait, il attachera d'autant plus les spectateurs, qu'ils jouiront non seulement du plaisir de voir le tableau même, mais encore de celui de deviner, au moins à demi, le sujet de la peinture. L'acteur qui devra sortir s'entretiendra de ce tableau, pendant que le spectateur commencera d'en jouir ; le tableau règnera ensuite seul, et l'acteur qui viendra sur la scène devra pouvoir s'en occuper pendant quelque temps, avant de le voir disparaître. Par là, le tableau mis à la place d'un acteur qu'on aurait introduit, suivra exactement les mêmes règles auxquelles on aurait assujetti ce dernier.

Le musicien ne doit cependant se servir que rarement du moyen que nous venons de lui indiquer. Il doit le comprendre parmi ceux dont la magie dépend en grande partie de leur rareté, qui en quelque sorte ne peuvent plaire que par leur nouveauté, et par conséquent qui ne doivent jamais être employés fréquemment.

Le musicien pourra-t-il rendre nécessaire à l'action, un personnage inutile amené sur la scène ? Non ; mais s'il ne peut pas ôter le défaut introduit par le poète, il peut le voiler ; il peut faire entendre une si belle mélodie, par ce personnage inutile ; il peut lui faire chanter des morceaux si touchants ou si agréables, qu'il sera impossible au spectateur de s'apercevoir de son inutilité. Et comment même le spectateur ne serait-il pas fâché de ne pas voir un acteur qui,

à la vérité, ne vient pas satisfaire sa curiosité, ou apaiser l'inquiétude de son âme, mais qui vient lui parler d'une manière enchanteresse, qui déploie en quelque sorte, tous les moyens de séduction qui sont au pouvoir de la musique ; qui calme, par les charmes les plus doux, le trouble affreux des cœurs déchirés par une douleur trop vive ; qui vient faire naître un heureux contraste entre des situations trop fortes ; et qui augmente l'effet des situations pathétiques qui doivent suivre, en remuant déjà le cœur par les accents les plus expressifs, en le ramollissant par une mélodie plaintive, et en le disposant ainsi à la tendre pitié ?

Le musicien ne pourra cependant employer le moyen délicat que nous venons de lui proposer, que lorsqu'il pourra avoir une certaine confiance dans ses forces, lorsqu'il sera assuré de peindre les principaux personnages avec des couleurs assez vives, pour qu'elles ne soient point ternies par le voisinage des couleurs éclatantes avec lesquelles il aura présenté le personnage inutile.

Il pourra encore lier, en quelque sorte, ce dernier personnage avec l'action de la tragédie, en plaçant avec adresse dans le chant que ce personnage fera entendre, ou dans les accompagnements qui y seront joints, des phrases musicales qui rappellent quelque partie frappante de l'action qu'on a déjà eue sous les yeux, ou pour mieux dire, quelque phrase qu'on ait déjà entendue pendant l'évènement intéressant, quelque phrase qui y ait été par conséquent liée, et qui ait acquis par là le pouvoir de faire éprouver les mêmes sensations.

Tel est l'avantage de la musique sur plusieurs arts d'imitation : ayant à ses ordres plusieurs parties, chacune susceptible de peindre les sentiments et les évènements d'une manière plus ou moins forte, elle peut, quand elle veut, exprimer à la fois plusieurs choses différentes, sans même que ces expressions dissemblables se nuisent beaucoup, et qu'il soit difficile de les distinguer. À la vérité, il faut pour cela que l'artiste ait une certaine adresse, qu'il sache présenter plusieurs expressions dans le même morceau, et souvent même les offrir à la fois ; mais le plus souvent, qu'il les fasse passer successivement, et les remplace l'une par l'autre avec tant de délicatesse et de rapidité, qu'on croie en recevoir l'impression dans le même temps.

Les musiciens ne peuvent pas faire qu'un personnage qui paraît dans les derniers actes de la tragédie, ait été annoncé dans les premiers ; mais ils peuvent, en quelque sorte, faire pressentir son arrivée, en offrant dans le morceau des premiers actes, où l'annonce du personnage serait le mieux placée, quelque peinture de l'action qu'il viendra raconter, ou à laquelle il viendra prendre part. Lorsque ce personnage dont on n'a pas prononcé le nom dans les premiers actes paraîtra sur scène, le musicien rappellera le chant ou l'accompagnement qu'il aura employé pour la peinture dont nous venons de parler : et ainsi, ce

personnage ne sera-t-il pas lié avec ce qui aura précédé, par la ressemblance des sensations qu'il fera naître, avec celles qu'on aura déjà éprouvées ?

À l'égard des caractères qui n'auront pas été tracés par le poète d'une manière assez forte, et qui ne seront pas assez distincts l'un de l'autre, le musicien leur donnera le degré d'énergie dont ils manqueront, en se servant des moyens que nous lui indiquerons dans un article particulier.

Mais comment le musicien pourra-t-il embellir les situations imaginées et présentées par le poète ? Les situations intéressent et frappent, ou par le caractère des personnages qui se rencontrent sur la scène ; ou par la nature des sentiments que les évènements leur inspirent.

Si les situations tirent leur beauté du caractère des personnages, le musicien n'aura qu'à ajouter par ses couleurs, à la force du dessin du poète, et la situation sera embellie. Par exemple, que deux héros, fiers, intraitables, et ennemis mortels l'un de l'autre, se rencontrent sur la scène, la situation est belle ; mais elle le deviendra bien d'avantage, si le musicien emploie tout son pouvoir pour représenter, de la manière la plus vive, la fierté, la hauteur, et le courage ardent des deux héros : plus ils paraîtront redoutables, et plus on sera attaché par la situation, plus elle paraîtra et sera réellement belle.

Si cette même situation tire sa force des sentiments que les évènements inspirent aux personnages ; que le musicien redouble d'efforts pour peindre ces mêmes sentiments, pour agrandir et animer leur image, pour les allumer plus vivement dans l'âme des spectateurs.

L'intérêt d'une situation vient-il de ce qu'un personnage ignore ce qu'il lui importe le plus de savoir, et dépend-il de l'opposition des sentiments que l'acteur éprouve avec ceux qu'il devrait avoir, que le musicien donne au personnage des sentiments encore plus opposés à ceux dont il devrait être pénétré. Par exemple dans *Cyrus*, tragédie lyrique de Métastase, lorsque Mandane a vu, pour la première fois, son fils Cyrus, elle l'a pris pour le meurtrier de ce fils si chéri ; elle a cru que l'amour maternel qui s'est élevé dans son âme, n'était qu'un sentiment de pitié ; elle a trompé ce Cyrus qu'elle a tant désiré ; elle a feint de le reconnaître pour son fils ; sous prétexte de l'entretenir sans crainte, elle l'a engagé à se rendre dans un lieu sauvage et écarté où il doit recevoir la mort de la main de Cambyse, son propre père, qui ne le connaît pas et qu'il n'a jamais vu ; elle n'écoute plus que sa haine contre le prétendu meurtrier de son fils ; elle ne respire que vengeance ; et bien loin de songer qu'elle vient elle-même de se priver, de la manière la plus funeste, du seul bien qui l'attache à la vie ; bien loin de penser qu'elle a livré à la mort ce fils pour lequel elle répandrait mille fois son sang, elle s'adresse à Mithridate qu'elle croit père du meurtrier, et auteur de la mort de Cyrus ; elle lui peint, avec l'amertume

d'une ironie cruelle, toute l'horreur de la situation dans laquelle elle croit qu'il va être plongé ; pour se venger de lui de la manière la plus affreuse, elle cherche, en quelque sorte, à lui enfoncer à loisir un poignard dans le sein ; et dans le moment où les spectateurs, hors d'eux-mêmes, sont prêts à lui crier, malheureuse ! tu parles de toi, elle lui dit, apprends ce qu'il en coûte de perdre, de pleurer un fils².

Le musicien ne peut-il pas ajouter quelque nouveau degré de force à cette situation, l'une des plus déchirantes et des plus belles qu'on ait vues sur aucun théâtre ? Qu'il exalte le sentiment de haine et de vengeance qui s'empare du cœur de cette mère infortunée ; qu'il lui donne cette espèce de contentement si éloigné du désespoir affreux auquel elle va être livrée, lorsque tout son malheur lui sera dévoilé ; qu'il ne laisse dominer le cri de la tendresse maternelle qui retentit dans le cœur de Mandane, que pour montrer combien la fureur qui la transporte étouffe tous les sentiments qui devraient régner dans son âme, combien ce même amour de mère, égaré par une erreur funeste, éteint tous les feux qu'il devrait allumer : et cependant, pour que le spectateur ne perde jamais de vue tout ce que la situation a de déchirant et d'horrible, que les accompagnements fassent entendre la voix de la nature révoltée qui lui crie, d'un ton terrible et plaintif, *malheureuse ! tu immoles ton fils*.

Lorsque le dialogue ne teindra pas du poète la marche rapide qu'il doit avoir, que le musicien écarte tout ce qui pourrait empêcher ses peintures de se suivre avec vitesse ; qu'il les substitue l'une à l'autre avec promptitude, et qu'il soit presque toujours sûr que le spectateur, frappé de la rapidité avec laquelle ses images se succéderont, ne s'apercevra pas de la lenteur avec laquelle celles du poète paraîtront à la suite l'une de l'autre.

Tels sont les moyens que le musicien me paraît pouvoir employer pour suppléer au poète, lorsque ce dernier aura été, en quelque sorte, forcé de ne pas introduire dans sa tragédie toutes les beautés qu'on désire avec tant de raison dans une pièce de théâtre. Que le musicien se serve aussi de ces mêmes moyens, lorsqu'il devra travailler sur un ouvrage parfait : comment, sans cela, pourrait-il seconder les intentions du poète, rendre toutes les sources d'intérêt plus abondantes, bien loin de les dessécher ; augmenter la vivacité de l'expression, et l'éclat des couleurs employées ?

Nous avons vu quelles doivent être les attentions du musicien, relativement à l'ouvrage du poète ; cherchons à présent ce qu'il doit faire, pour que l'ouvrage qui n'appartient qu'à lui, présente cette liaison et cet ensemble, sans lesquels il n'obtiendra jamais tout le succès auquel il peut aspirer.

² Ces deux vers sont tirés d'un opéra français intitulé *Cyrus*, imité de *Métastase* par M. Pagabel, et qui n'a pas encore été imprimé.

Cherchons d'abord comment il doit lier les différents morceaux de musique qui composent son ouvrage, les récitatifs, les airs, les duo, les chœurs, les ballets, etc. Ne considérons encore tous ces différents objets, que comme des morceaux de musique qui font partie d'un même ouvrage, et ne faisons aucune attention à la diverse manière dont nous verrons qu'ils doivent être composés, lorsque nous les examinerons en eux-mêmes.

Premièrement, toutes les parties musicales d'une tragédie lyrique, doivent former un ensemble, et être liées par leur manière d'être, c'est-à-dire, par le caractère qu'elles présentent, par les couleurs qu'elles offrent, par la texture particulière qu'on peut y remarquer, en ne les considérant point encore comme diversifiées par leur nature, en ne les regardant point comme des chœurs, comme des duo, etc.

En recommandant la liaison dont je viens de parler, je ne veux pas dire uniquement que les différents morceaux de musique qui composent une tragédie, doivent être réunis par les chaînes de l'harmonie, de telle sorte qu'un morceau commence dans le même ton que le précédent a fini, ou dans un ton très voisin : je ne veux pas non plus uniquement qu'ils soient liés par la mélodie, de telle sorte qu'une phrase de chant qui finit un morceau, commence le morceau suivant, et qu'elle soit commune à tous les deux. Cela peut être une beauté dans plusieurs circonstances : c'est en partie en cela que consiste l'art des transitions musicales, dont nous nous occuperons bientôt ; mais ce n'est pas l'espèce de liaison que nous demandons ici.

Cette liaison dont nous faisons le premier moyen de réunir toutes les parties de la tragédie lyrique, ne doit pas uniquement dépendre du commencement et de la fin des morceaux, mais de toutes les portions que ces mêmes morceaux présentent ; et en cela, elle est bien différente de la liaison que donne l'art des transitions.

Non seulement les morceaux de musique doivent être retenus à leur place par leur commencement et par leur fin ; mais ils doivent être attachés à cette même place par toutes leurs portions. Il faut donc que les différentes parties qui composent un morceau, soient faites pour les différentes parties qui en composent un autre ; que tous les morceaux de musique qui forment une tragédie, aient en quelque sorte un air de famille, qu'on puisse aisément voir qu'ils ont été inventés par le même compositeur, et destinés à la même pièce de théâtre. N'est-il pas nécessaire, d'après cela, qu'ils aient quelque chose de commun, ou dans la mélodie proprement dite, ou dans la manière dont les chants seront coupés, ou dans la quantité de notes qu'ils offriront, ou dans la nature des instruments employés de préférence, ou dans la manière dont les basses seront faites, soit qu'elles chantent, ou qu'elles soient réduites à de

simples notes ; ou dans la nature de l'harmonie remplie et présentant tous les accords qu'elle peut offrir, ou ne faisant entendre que ceux dont l'effet est le plus marqué ; ou enfin dans le genre des accompagnements simples ou chargés, se mêlant et se confondant avec le chant, ou s'en séparant et présentant des tableaux plus ou moins différents des peintures offertes par la mélodie ?

Mais en donnant aux divers morceaux qu'il produira cet air de famille et cette grande ressemblance, que le musicien ne cesse de répandre partout la plus grande variété ; sans cela, au lieu d'avoir fait une tragédie dont toutes les parties s'accorderaient, il n'aurait composé qu'un morceau unique bien long, bien monotone, bien ennuyeux. Qu'il n'oublie jamais que la première règle est de plaire, et qu'il vaut mieux faire un ouvrage qui intéresse et qui touche avec des parties incohérentes, qu'une tragédie dont toutes les parties seront parfaitement liées, mais qui ne produira que le dégoût et l'ennui.

Heureusement le musicien a un très grand nombre de moyens pour lier, d'une chaîne commune, tous les morceaux dont il compose son opéra. Lorsqu'il aura choisi quelqu'un de ces moyens, il lui en restera encore un très grand nombre dont il pourra, dont il devra même faire un usage opposé : il s'en servira pour répandre entre tous les morceaux autant de variété qu'il y aura mis de ressemblance par le moyen unique qu'il aura adopté.

C'est surtout entre les différents morceaux qui composent un acte, que le musicien doit établir cette union dont nous parlons ; c'est sur ces divers morceaux qu'il doit répandre ces couleurs uniformes et ces couleurs variées dont nous ne cesserons de lui parler. Un acte est un tout que rien ne divise : le plus petit espace de temps n'en sépare aucune partie : d'ailleurs il n'est jamais assez long pour qu'on n'en voie pas aisément le commencement, le milieu et la fin, pour que toutes les parties ne s'en présentent pas à la fois, et pour qu'on ne puisse pas aisément juger de leurs rapports, de leurs ressemblances, et de leurs différences.

On peut en quelque sorte comparer un acte dans une tragédie, à une des faces d'un bâtiment : c'est un côté de l'édifice qu'on voit aisément tout à la fois, quelque étendu qu'il puisse être : c'est ce côté dont toutes les portions doivent observer entre elles le plus grand rapport, présenter une grande ressemblance, et cependant offrir une très grande variété, pour qu'on puisse dire que l'architecte y a déployé toutes les beautés de son art.

On m'arrêtera peut-être ici, et on me dira : pourquoi cet ensemble est-il si fort nécessaire dans la musique ? Ne suffit-il pas qu'on puisse aisément y passer d'un morceau à un autre, qu'on y ait bien observé l'art des transitions, qu'on y trouve une grande variété, et qu'on y ait répandu un grand nombre de riches détails ?

Ce serait beaucoup sans doute, mais cela ne suffirait pas. Que l'on excepte ces beautés sublimes qui transportent et ravissent, quelque part qu'elles soient placées, mais qui paraissent si rarement, et qui même perdent une grande partie de leur prix, lorsqu'elles n'entrent pas dans l'ensemble d'un ouvrage ; l'on verra qu'en musique, plus encore que dans tous les autres arts, l'âme n'est véritablement émue que lorsqu'elle a eu, pour ainsi dire, le temps de se familiariser avec les objets qu'on lui présente : elle ne jouit véritablement du tableau qu'on lui offre, que lorsqu'il a été pendant quelque temps devant ses yeux. Si les divers morceaux de musique qui composent un acte, manquent de cet air de famille qui fait croire qu'il nous ont déjà affecté, quoiqu'on n'ait encore entendu que ceux qui leur ressemblent, l'âme ne fait que parcourir des objets toujours nouveaux pour elle : elle n'a pas le temps de s'ennuyer sans doute ; elle peut être réjouie ; elle peut même goûter un grand plaisir ; mais aucune sensation n'a le temps de devenir profonde : l'âme ne fait que passer d'une impression à une impression étrangère ; vaguant sans cesse, elle est en quelque sorte dans une erreur perpétuelle ; si l'on veut, elle est enchantée, mais elle n'a pas le temps d'être touchée, encore moins d'être profondément émue. Et peut-on se flatter alors d'avoir atteint le but de la tragédie lyrique ?

D'ailleurs, l'âme ne doit-elle pas souffrir de ne pas retrouver la source de ses jouissances, lorsqu'elle commence à la connaître, à goûter tous les charmes qu'elle peut faire naître, et de s'en voir privée, sans qu'on lui présente, à la place, rien qui ressemble à ce dont on l'éloigne ? Si une constance trop longue l'ennuie et la dégoûte, un changement trop rapide et trop marqué ne doit-il pas l'affecter d'une manière désagréable, l'impatienter, la tourmenter ?

Non seulement les différentes portions qui composent les actes, doivent présenter cette liaison dont nous avons parlé, mais les actes doivent être unis par quelque partie commune ; c'est ainsi qu'on fait véritablement naître l'ensemble d'une pièce de théâtre ; c'est ainsi qu'après avoir commencé de le créer par l'union des portions qui forment les parties principales de la tragédie, on achève de le produire par la liaison de ces mêmes parties entre elles. Une tragédie lyrique est comme un grand bâtiment dont l'ensemble n'est vraiment beau, que lorsque d'abord tous les membres d'architecture qui composent une façade, offrent le genre d'accord qui doit régner entre eux, et qu'ensuite toutes ces façades observent entre elles les rapports qui leur conviennent.

Mais les actes sont séparés par un assez grand intervalle de temps, et par une cessation absolue de tout ce qui peut faire naître ou entretenir l'illusion : d'ailleurs, un acte compose à peu près l'étendue que le spectateur peut saisir à la fois, et voir d'un seul coup d'œil. Le musicien ne doit donc pas s'attacher à réunir les différentes parties d'un acte avec celles d'un autre, de la même

manière qu'il doit lier les portions de chaque acte considéré comme isolé ; il ne ferait que prendre une peine inutile. Mais lorsqu'il aura suivi, pour chaque acte en particulier, la route que nous lui avons indiquée, que le musicien ne voie plus dans chacun de ces actes les parties qui les forment : lorsque, par exemple, il y en aura cinq, qu'il ne les considère plus que comme cinq grands morceaux de musique, entre lesquels il doit établir une liaison et un rapport semblable à ceux qu'il aura fait naître entre les portions de chaque acte dont il lui faut unir les cinq parties ; et quoiqu'au premier coup d'œil, il semble plus difficile de mettre de l'ensemble dans cinq actes que dans un acte en particulier, le musicien n'y parviendra-t-il pas avec bien plus de facilité, au moins lorsqu'il n'aura à travailler que sur des actes dont les portions seront déjà liées ? Il ne doit employer, pour venir à bout, que les moyens dont il s'est servi pour unir les portions de chaque acte en particulier ; et ici ce ne sont que cinq morceaux auxquels il doit donner un air de ressemblance, tandis qu'il est presque impossible qu'il n'en ait pas eu un bien plus grand nombre à enchaîner.

Si l'on se représente le bâtiment qui a déjà été pour nous un objet de comparaison, on verra sans peine pourquoi il ne faut pas faire accorder les parties d'un acte avec les parties d'un autre : dans ce bâtiment, on ne cherche pas à lier les membres d'architecture d'une façade, avec ceux d'une autre, parce que ces deux façades sont entièrement distinctes l'une de l'autre, et que l'on ne peut les voir ensemble qu'obliquement et d'une manière bien imparfaite : mais ces deux façades, considérées uniquement comme deux membres d'architecture, ne doivent-elles pas être unies par de certains rapports, sans lesquels elle ne pourraient pas convenir au même bâtiment ?

Nous venons de voir la manière d'enchaîner non seulement les petites parties qu'une tragédie renferme, mais même les grandes portions qui la composent : il est encore des soins que le musicien doit se donner pour que son ouvrage présente l'ensemble le plus parfait.

Non seulement les différents morceaux qui forment une tragédie, doivent avoir un air de famille, pour pouvoir appartenir à la même pièce ; mais ils doivent offrir une apparence qui leur soit commune à tous, et d'après laquelle on puisse en quelque sorte sans le secours des paroles, deviner les divers objets dont nous allons parler. Cette apparence, cette forme générale doit être analogue à ces objets, non seulement pour produire la liaison qui est l'objet de nos réflexions, mais encore pour faire naître l'illusion, ou du moins pour l'augmenter, pour empêcher le spectateur de voir qu'il n'assiste qu'à une représentation théâtrale, pour le persuader qu'il est réellement le témoin de ce qu'on lui présente, et qu'il a réellement devant les yeux l'évènement dont on lui offre la peinture.

Indépendamment des nuances particulières aux situations, tous les morceaux d'une pièce de théâtre doivent présenter des couleurs propres au sujet que l'on traite. Une tragédie dans laquelle il s'agit principalement de combats, ne doit pas être écrite, par le musicien, comme une tragédie où l'on ne voit que des actions touchantes et des événements particuliers à un petit nombre de personnes : non seulement les morceaux de musique qui y seront entendus, devront être déchirants, lorsque la situation l'exigera, mais encore ils présenteront toujours un caractère militaire, parce que dans une tragédie, tout doit se rapporter aux combats, et parce que des combats ou des actions dépendantes d'une bataille, en sont en quelque sorte tout le sujet.

Si, par exemple, les trois premiers actes des *Horaces* de Corneille, composaient le fond d'une tragédie lyrique, il faudrait que la musique eût une couleur bien différente que dans un opéra tiré de la *Phèdre* de Racine ; le musicien devrait, dans chaque morceau, joindre à l'expression de l'événement raconté, de la situation offerte, ou du sentiment présenté, une espèce de ton martial qui ne conviendrait pas dans un opéra de *Phèdre*.

Tous les morceaux qui composent une tragédie lyrique, doivent avoir un nouveau trait de ressemblance, ils doivent indiquer le lieu de la scène. Il faudra que la musique ait un ton bien différent, lorsque l'action se passera dans la Grèce civilisée, à Athènes, chez le peuple le plus spirituel et le plus poli de l'univers, ou dans la Grèce encore à demi barbare ; à Rome, ou au milieu des Parthes perfides ; parmi les Persans efféminés, ou parmi les Turcs conquérants d'une partie de l'Asie et de l'Europe, etc. Lorsque le musicien voudra peindre la fureur, il devra employer des nuances bien différentes, si cette passion transporte un sauvage de l'Amérique, si par conséquent elle se déploie avec toute sa force, avec toute l'énergie que peut lui donner une nature brute que rien ne contraint, ou si elle règne sur une Sybarite efféminée, où tout respire la mollesse et en porte l'empreinte, où la nature dégradée n'a pu produire qu'un caractère sans vigueur, où tous les sentiments n'offrent plus que des traits effacés, et où la fureur est à peine le commencement d'une faible colère.

Voyez quelle différence de ton général M. Gluck a su mettre entre *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, et *Armide*, et remarquez dans ce dernier opéra, comme le ton de la musique change, lorsque la scène est transportée du royaume de Damas, dans la demeure de la magicienne Armide qui cherche à charmer Renaud, et comme dès ce moment tout offre le caractère illusoire ou enchanteur.

Les divers morceaux de musique qui composent la tragédie lyrique, doivent aussi présenter une expression relative au but de la pièce, et qui leur soit commune à tous ; le musicien peut, par exemple, vouloir exciter la terreur plus

particulièrement que la pitié, l'attendrissement plus que la terreur, l'admiration plus que l'attendrissement ; pour y parvenir plus sûrement, le musicien ne doit pas négliger, dans chaque morceau en particulier, de tendre à faire naître ce sentiment unique qu'il a en vue : il doit cependant prendre garde de ne pas nuire par là à la peinture des sentiments particuliers que chaque morceau doit présenter ; si même il ne peut faire entrer dans chaque morceau, la peinture de la passion qu'il a devant les yeux pendant tout le cours de la pièce, qu'en nuisant à l'expression des sentiments particuliers qui s'offrent successivement à ses crayons, il vaut mieux qu'il ne songe pas à faire naître le sentiment général : sans cela, il arriverait que le sentiment général dominerait dans les tableaux particuliers, et que le musicien pourrait ne composer qu'un opéra monotone ; ou que les deux expressions seraient égales, se détruiraient mutuellement, n'en laisseraient aucune à leur place, produiraient un morceau qui ne voudrait rien dire, par conséquent froid et ennuyeux ; et la première règle au théâtre, est de plaire et d'amuser.

Chaque morceau d'une tragédie lyrique doit présenter d'ailleurs une couleur propre au rang du personnage qui le fera entendre ; il ne faut pas qu'il soit composé pour un roi comme pour un berger, quoiqu'ils aient tous les deux, en apparence, les mêmes sentiments à exprimer. Je dis en apparence ; car ces sentiments, qui paraissent si semblables, sont cependant très différents dans la réalité : la colère d'un berger n'est pas celle d'un roi : elle se confond dans le berger avec plusieurs demi sentiments bien différents des affections avec lesquelles elle est mêlée dans le roi. Et ici il y a deux considérations à faire. La première, c'est que chaque morceau en particulier doit offrir une couleur propre au personnage qui paraît pour le chanter ; et la seconde, c'est que tous les morceaux d'une tragédie lyrique doivent offrir, indépendamment de cette couleur particulière à chaque rôle, une physionomie commune, analogue au rang des personnages principaux ; et c'est cette seconde considération qui est vraiment essentielle pour l'ensemble de la pièce.

Lorsque, par exemple, les principaux personnages d'une tragédie règnent sur de grands empires, la teinte générale de la pièce doit être différente, que lorsque les principaux personnages sont d'un rang moins élevé : toutes les passions, tous les sentiments doivent, dans la première, présenter un plus grand air de dignité, et, si je puis me servir de ce terme, un appareil plus imposant ; la même magnificence qui paraît alors dans les décorations, dans les habits des acteurs, et dans la suite nombreuse qui les accompagne, doit en quelque sorte régner dans les morceaux de musique qu'on entend ; et par exemple, un général d'armée qui sera animé de la même passion, qui en éprouvera la même violence, et qui sera exactement placé dans la même situation, ne doit pas chanter tout à fait de la

même manière dans une pièce où les principaux personnages sont des rois, que dans une tragédie où leur état n'est point aussi illustre.

Mais comment le musicien pourra-t-il donner aux différents morceaux de son ouvrage, cette apparence de dignité, et cet éclat qu'ils doivent offrir ? En se servant dans son chant, de proportions plus grandes qu'à l'ordinaire ; en plaçant plus souvent dans les accompagnements, dans les parties des basses, ou dans les autres, des traits fermes, des passages décidés ; en employant de temps en temps les instruments qui annoncent le plus les accessoires de la royauté et de la puissance, tels que des timbales, etc. ; en ne souffrant pas que les paroles qu'il mettra en musique paraissent entassées ou trop répétées, ce qui surtout serait très contraire à la dignité des personnages ; et enfin en ayant recours à plusieurs autres moyens qu'on devinera sans peine, lorsque nous traiterons des caractères.

Il reste encore au musicien bien des observations générales à faire. Il doit rechercher les sentiments qui dominant dans chaque personnage, et la passion qui le captive, non seulement pour que chaque rôle porte, en particulier, l'empreinte de cette passion qui règne sur l'acteur avec plus d'empire que sur les autres ; (ceci appartient à l'art de tracer les caractères) mais encore afin que toutes les portions de son ouvrage présentent quelque trait de la passion qui entraîne le plus les principaux personnages. L'influence de cette passion maîtrise le poète dans la composition de toute la pièce ; ne doit-elle pas régner aussi dans la manière d'en nuancer tous les morceaux de musique ?

Le compositeur doit considérer les différentes actions répandues dans la tragédie dont il s'occupe, et surtout la catastrophe, l'évènement le plus important, celui auquel toute la pièce va aboutir, celui pour lequel toute la pièce est faite, et qui décide du sort de tous les personnages. Que le musicien traite les différents sujets qui s'offrent à lui dans le cours de la pièce d'une manière plus ou moins différente, suivant la nature de ces évènements : le même personnage soumis à la même passion, et maîtrisé absolument par les mêmes circonstances, devra chanter bien différemment dans un opéra d'*Atrée et Thyeste*, que dans celui de la Clémence de Titus. Quand bien même la fureur qui, dans ce dernier opéra, agite quelquefois Vitellie, pourrait égaler celle d'Atrée, elle devrait être exprimée bien différemment ; il faudrait qu'elle présentât toujours, quoique faiblement, un certain caractère qui s'accordât avec le ton général de la pièce, et des évènements qui y sont répandus.

Le musicien pourra aisément jeter sur les divers tableaux qu'il présentera, cette nuance tirée des évènements les plus remarquables. Il n'aura qu'à considérer si cette nuance, ou pour mieux dire, si le sentiment que ces évènements font naître, si cette affection qui seule peut les peindre, et la passion qu'il voudra représenter dans le morceau auquel il travaillera, sont du même genre, ou d'un

genre opposé, ou d'un genre différent. Si le sentiment inspiré par les évènements, est du même genre que la passion que le musicien voudra montrer dans un morceau particulier, il la fortifie ; le musicien n'aura qu'à rendre ses couleurs plus vives. Si le sentiment produit par les évènements, est d'un genre opposé à la passion propre au morceau particulier, il la diminuera ; le musicien devra affaiblir les traits qu'il présentera. Si enfin les deux sentiments sont d'un genre différent, le musicien les peindra tous les deux, en observant cependant toujours de laisser la supériorité à la passion du moment, à celle pour laquelle le morceau est composé.

C'est ici une des occasions qu'il est aisé de remarquer d'après tout ce que nous avons dit, où la musique montre une certaine supériorité sur la poésie, et une certaine égalité avec la peinture, dans la facilité avec laquelle elle peut exprimer plusieurs choses à la fois, facilité qu'elle doit à la réunion du chant et des accompagnements, et au pouvoir dont tout compositeur peut jouir avec de l'adresse, à celui de faire regarder comme un chant chaque partie de ces mêmes accompagnements.

Pour faire mieux sentir tout ce que nous venons de dire relativement à cette apparence semblable que les divers morceaux d'une tragédie doivent présenter, empruntons encore le secours de la comparaison que nous avons due à l'architecture.

Afin qu'un bâtiment fasse le plus grand honneur à son architecte, non seulement dans chacune de ses faces, toutes les parties que l'on peut voir à la fois, doivent se ressembler assez pour qu'on les juge faites les unes pour les autres, et cependant assez différentes pour offrir la variété la plus agréable ; non seulement les diverses faces, regardées ensuite comme des portions particulières, doivent se ressembler et différer les unes des autres en certains points, ainsi que les parties qui les composent ; mais encore faut-il que le bâtiment considéré en son entier, ou pour mieux dire, que toutes les parties qu'il présente apprennent par leur caractère, leur décoration, leur grandeur, etc., si le bâtiment est le palais d'un roi, ou la demeure d'un sujet ; s'il est destiné à loger des guerriers, ou à servir de sanctuaire aux ministres de la justice ? À quelque objet qu'on veuille employer le bâtiment, on y trouvera toujours des colonnes, des péristyles, des galeries, etc. ; mais ces péristyles, ces galeries, ces colonnes ne se ressembleront-ils pas assez peu, suivant les divers usages du bâtiment ; n'offriront-ils pas des ornements et des accessoires d'un genre assez différent, pour que la destination de l'édifice soit désignée, et jusqu'à un certain point clairement aperçue ?

De même, dans la tragédie lyrique parfaite, non seulement les divers morceaux qui composent un acte, et qui forment cette partie de la tragédie que le

spectateur peut en quelque sorte saisir à la fois, doivent offrir un air de famille, et cependant une très grande et très agréable variété ; non seulement les actes, considérés ensuite comme autant de morceaux particuliers, doivent se ressembler, et cependant différer assez les uns des autres, pour empêcher la monotonie de naître, et pour faire croître à chaque instant l'intérêt ; mais il faut encore que tout l'ensemble de la tragédie, que toutes les parties que l'on peut y remarquer, tiennent de leurs accessoires, doivent à quelqu'une de leurs portions, ou reçoivent par quelque moyen que se puisse être, une couleur qui leur soit commune à toutes, qui fasse aisément deviner le sujet de la pièce, le lieu de la scène, le sentiment principal que le musicien veut produire, le rang des personnages que le poète a introduits, la nature des sentiments qui règnent avec le plus de force dans leurs âmes, et les événements les plus remarquables répandus dans la tragédie.

Que l'on ne craigne pas, si le musicien est adroit, qu'un grand nombre d'expressions différentes réunies dans le même morceau, se nuisent au point de ne laisser à leur place qu'une source froide d'ennui. À la vérité, si ces expressions ne se dégradent pas l'une dans l'autre, si elles se heurtent, si elles sont trop distinctes, si elles sont toutes également vives, elles partageront l'attention, l'attireront de trop de côtés, et l'affaibliront, par là, au point de l'anéantir : mais si la couleur principale du sujet domine sur les autres, et si ces dernières sont fondues avec art dans les diverses nuances de la première, il arrive bien que cette couleur principale est différente de celle qu'elle aurait été, si elle avait paru toute seule ; mais elle n'offre qu'une beauté de plus ; mais cette couleur altérée n'en paraît pas moins devant les yeux un objet unique, sur lequel l'attention doit nécessairement se porter toute entière.

Par exemple, qu'une belle fleur, qu'un beau lis s'élève au milieu d'un champ : s'il était isolé, sa blancheur continuerait de nous frapper seule ; mais il est placé sous un berceau de roses et de feuillages toujours verts ; le vert et le rouge tendre vont mêler d'agréables nuances à la blancheur du lis : le soleil éclairant paisiblement de ses rayons dorés un ciel pur et serein, vient ajouter une couleur d'un beau jaune, à celles qui changent déjà la blancheur de la fleur ; et l'azur des cieux, en s'y réfléchissant, vient encore la bleuir. Regardez ce lis ; il a changé pour vous ; ce n'est plus le même objet ; sa blancheur n'est plus la même ; elle a été altérée par tout ce qui l'entoure. Mais ce ne sont point plusieurs objets différents qui partagent et détruisent l'attention ; ce n'est point un ciel azuré, un soleil bien pur, des roses et des feuillages verts que vous êtes obligé de voir à la fois : vous ne remarquez que les couleurs qu'ils font naître ; vous ne voyez que celles qu'ils envoient sur le lis ; vous n'avez devant les yeux qu'un seul objet, vous n'apercevez qu'un lis qui, à son éclatante blancheur, mêle les agréables

nuances du rouge tendre des roses, d'un beau vert, de l'azur céleste, et d'un jaune doré. De même, si le musicien veut user des ressources de son art, on ne sera pas obligé de faire attention au caractère du personnage, au lieu de la scène, et aux autres objets représentés dans le même morceau ; on entendra, à la vérité, un air différent de ce qu'il aurait été, si le musicien, en le composant, n'avait eu devant les yeux qu'un seul objet ; mais cet air n'offrira jamais qu'une seule image. Et quelle différence n'y aurait-il pas en peinture, entre présenter à la fois plusieurs tableaux, ou n'en montrer qu'un où plusieurs objets seraient disposés avec ordre ?

Musiciens, tout ce que vous serez obligés de représenter, ne vous donnera en quelque sorte que des sentiments à montrer : examinez donc en quoi les passions que vous avez à peindre se ressemblent, ou diffèrent ; en quoi elles se fortifient, ou se détruisent : supprimez tout ce qui se détruit ; donnez une nouvelle force à tout ce qui aura été augmenté par le mélange de quelque affection nouvelle, et ne touchez point à ce qui n'aura subi aucune altération. Vous produirez par là, et vous créerez pour ainsi dire, un sentiment nouveau ; ce sentiment nouveau sera véritablement l'affection qui résulte de toutes celles que vous aurez à montrer, la passion qui surnage au-dessus des autres, et qui naît de leurs combats.

Le moyen que nous venons de recommander aux compositeurs exige de la sagacité pour être employé ; peut-être aucun musicien n'y a-t-il encore songé ; mais il n'est cependant pas aussi difficile de s'en servir qu'on pourrait le croire ; d'ailleurs, il me semble qu'il est nécessaire d'y avoir recours, pour ne présenter qu'une image nette, pour ne pas offrir perpétuellement des traits mêlés, des portraits confondus, dans lesquels on ne pourrait découvrir aucune ressemblance³, et pour que l'art puisse parvenir à la hauteur à laquelle il doit atteindre.

L'ensemble d'une tragédie lyrique ne serait pas parfait, si le musicien n'ajoutait pas de nouvelles précautions à celles que nous venons de lui indiquer.

Il doit, dans chaque acte, à moins qu'il n'en soit détourné par quelque raison, il doit, dis-je, faire une telle distribution de morceaux de musique de différents genres, tels que récitatifs, airs, duo, chœurs, etc., que tous ceux du même genre ne soient pas placés à la suite les uns des autres ; qu'on ne voie pas, par exemple, plusieurs airs, plusieurs duo de suite, mais que ces divers morceaux soient mêlés avec goût ; que, par exemple, d'un air on passe à un récitatif, d'un récitatif à un duo, etc.

³ Voyez l'exemple que nous donnerons à ce sujet avant de cesser de parler de la tragédie lyrique.

Si le poème est bien fait, il sera aisé au musicien d'observer cet ordre agréable et varié, parce que, si le poème n'est point dénué des beautés qu'il doit offrir, il présentera partout des sentiments ou des passions, et que tout ce qui est passion ou sentiment, peut-être aisément représenté par un air, et souvent par un duo, ainsi que nous nous en assurerons dans la suite. Mais lorsque le poème sur lequel le musicien travaillera, ne contiendra que des scènes froides et dénuées de sentiment, comment fera le compositeur pour y placer des airs, des duo, etc. ?

Il devra choisir, dans chaque scène, les morceaux qui approcheront le plus de la peinture du sentiment, qui en auront le plus l'apparence ; il devra s'attacher à ceux où l'on raconte quelque événement important, ceux où l'on rappelle un sentiment passé, mais violent, ceux où l'on annonce un sentiment encore à venir, mais qui doit avoir beaucoup de force. Il se servira de ces morceaux pour faire chanter les personnages, au moins pendant un moment, pour faire entendre un air, quelque court qu'il puisse être ; il donnera à cet air tout l'éclat dont il pourra le revêtir ; il tâchera de sauver, par là, la longue monotonie du reste de la scène, qu'il ne pourra traiter qu'en récitatif ; ou, s'il lui est absolument impossible de placer le plus petit air dans les scènes froides qu'il rencontre, que du moins il ne néglige rien pour couper son récitatif par des traits d'orchestre mesurés, brillants et variés ; qu'il remplace ainsi, le plus possible, les airs qu'il ne pourra pas faire entendre ; et qu'il offre enfin ce qu'on a appelé un récitatif obligé, et dont nous nous occuperons.

Le musicien doit aussi faire en sorte qu'en ne regardant chaque acte que comme une scène, ou, pour mieux dire, en ne considérant tous les actes d'une tragédie que comme un tout, on ne voit pas d'un côté trop d'airs, de l'autre trop de duo, ou trop de chœurs, de récitatifs, etc. Le mieux serait, que le sujet permît au musicien de répandre dans les actes considérés comme ne formant qu'un ensemble, cette agréable variété qu'il devra tâcher de présenter partout ; mais qu'il ne contraigne jamais son sujet, et qu'il ne se permette point de contresens pour obtenir ce surcroît de beauté ; qu'il ne fasse pas chanter par deux ou par plusieurs personnes, ce qui ne peut convenir qu'à une seule ; qu'il ne fasse pas réciter ce qui peint un sentiment très vif, très déterminé, et qui demande nécessairement un air, etc. Il est assez difficile de voir d'un seul coup d'œil tous les actes d'un opéra, pour qu'il soit très libre au musicien de s'écarter, relativement à ces actes, de l'espèce de règle que nous venons de lui indiquer.

Ne sera-t-il pas aussi avantageux au musicien, de prendre garde à l'étendue qu'il donnera à ses duo, chœurs, récitatifs, etc. considérés uniquement comme morceaux de musique, afin que lorsque son expression n'en souffrira pas, il puisse établir entre les longueurs de ces morceaux, une certaine proportion qui

les rende analogues les uns aux autres, et y produire en même temps une assez grande variété pour fournir à l'auditeur toute espèce de plaisir ?

Il est encore une voie que le musicien doit suivre pour faire régner dans sa tragédie, le plus grand ensemble, et pour y ouvrir les sources les plus abondantes de beautés et d'illusion. Qu'il soumette à une liaison musicale les divers morceaux qui composent un acte : l'art de cette liaison n'est autre chose que celui des transitions, ainsi que nous l'avons dit.

Pour qu'elle existe, il ne suffit pas que chaque morceau de musique finisse par un accord très voisin de celui par lequel le morceau suivant commence : la liaison serait trop faible ; il faut encore, pour la plus grande perfection des transitions, que la fin d'un morceau puisse en quelque sorte servir de commencement au morceau suivant, au moins lorsqu'ils sont du même mouvement et du même genre ; ou bien, (car une observation exacte de ce que nous venons de prescrire au musicien, pourrait bientôt faire naître la monotonie et l'ennui,) il faut qu'il y ait entre la fin du morceau, et le commencement du morceau suivant, le même rapport que nous verrons qu'on doit mettre entre les deux parties d'un air : c'est-à-dire, il est nécessaire d'annoncer le second morceau, et de le faire désirer, soit par la modulation, soit par le genre des accompagnements, soit par la nature du chant, employés dans la fin du premier. Nous exposerons en détail, en parlant des airs, les moyens que la musique fournit à ce sujet.

Mais le compositeur doit faire ici des observations bien plus délicates, bien plus fines, et qui demandent la hardiesse du génie jointe

à la justesse du goût et à la sagacité de l'esprit. Nous venons de voir que les morceaux qui composent un acte doivent être liés ensemble ; mais dans un opéra bien fait, et où il y a par conséquent une grande variété de sentiments, on n'a pas toujours besoin de ces liaisons ; souvent les morceaux de musique, bien loin d'être fondus l'un dans l'autre, doivent être tranchés et séparés d'une manière bien distincte. L'ensemble de la pièce doit alors dépendre de toute autre chose que de la liaison musicale ; il doit être uniquement produit par les divers moyens dont nous avons déjà traité.

Deux morceaux qui se touchent et se suivent, sont tous les deux la peinture d'un sentiment. La première chose que le musicien devra faire, sera de considérer attentivement les deux sentiments représentés, de les comparer, de bien examiner leurs ressemblances et la distance qui les sépare. Lorsqu'il aura déterminé le degré de leur éloignement, qu'il tâche de mettre entre les deux morceaux de musique la même distance qu'entre les sentiments qu'il devra peindre ; il pourra y parvenir par le moyen du chant, des accompagnements, des modulations, etc. Lorsque les deux sentiments seront très voisins, que tout l'art

des transitions soit employé, que tout soit nuancé, que l'on passe, sans s'en douter, du premier morceau à celui qui le suit, de même qu'on se laisse aller d'un sentiment dans celui qui l'avoisine, sans s'apercevoir du changement qu'on éprouve ; plus le passage sera insensible, et plus le musicien aura montré d'habileté, au moins si les sentiments ne sont séparés que par une faible nuance. Mais lorsque ces mêmes sentiments seront opposés l'un à l'autre, lorsqu'il devra faire succéder les feux de la haine à toute la tendresse de l'amour, soit que le même personnage passe ainsi, avec rapidité, d'un sentiment à une passion contraire ou que deux personnages différents, et dont l'un aime autant que l'autre hait, se livrent l'un après l'autre aux transports qui les animent, que le musicien abandonne toutes les liaisons musicales ; plus la modulation du second morceau sera éloignée de la précédente, plus son chant sera différent de celui qu'il aura employé, plus ses accompagnements seront inattendus, et plus l'effet qu'il produira sera grand, plus l'illusion qu'il fera naître sera complète, plus son tableau sera fidèle. Dans l'opéra d'Armide, Renaud vient d'être enchanté sur un lit de gazon ; les démons, sous les formes les plus agréables, l'entourent de chaînes de fleurs ; la musique fait entendre les sons les plus doux, elle montre le charme qui se répand autour du héros, le funeste ravissement dans lequel on le plonge, le beau lieu où on retient ses pas. Voyez comme M. Gluck a peint tout d'un coup l'arrivée d'Armide, qui, un poignard à la main, et ne respirant que haine et que vengeance, s'avance d'un air terrible pour immoler Renaud : il n'y a point de transition pour lier les deux tableaux ; rien n'est plus tranché que les deux morceaux de musique ; rien ne contraste mieux, et ne produit plus d'effet.

Il faut cependant prendre garde de ne pas outrer l'éloignement qui doit séparer les deux morceaux ; sans cela, le début du second révolterait l'oreille par sa dureté, tant les accords, les chants et les accompagnements y seraient différents des accompagnements, des chants et des accords qui les auraient précédés : il ne faut jamais cesser de plaire, ou, pour mieux dire, il ne faut jamais révolter le spectateur, si l'on ne veut pas que l'illusion soit détruite.

Il y a encore une autre considération à faire, qui n'est cependant, dans le fond, qu'une extension de ce que nous avons déjà dit. Lorsque les sentiments opposés qui se suivent, ne se succèdent pas d'une manière brusque, mais s'affaiblissent l'un et l'autre par des nuances insensibles, et se fondent de manière à ce qu'il soit impossible de les séparer par une ligne bien distincte, il faut que les deux morceaux composés par le musicien, se dégradent et s'unissent de la même manière. Toutes ces nuances par lesquelles passent ces sentiments opposés, ne forment-elles pas une suite de plusieurs sentiments, d'une durée très courte et très voisins l'un de l'autre, et ne doivent-elles pas, par conséquent, être représentées par une suite de petits morceaux très voisins, très courts, ou, ce qui

est la même chose, par deux morceaux qui, quoique opposés par leur nature, se fondent et se mêlent insensiblement l'un dans l'autre ?

Un grand nombre de musiciens, sans songer beaucoup à réunir les chants ni les accompagnements, ne se sont guère occupés que de la manière de lier les morceaux de musique par les modulations, de la même manière qu'on joint ensemble les parties qui composent un air. Au lieu d'établir uniquement quelles étaient les modulations qui, après certains modes, devaient choquer le moins l'oreille, lui donner le plus de plaisir, lui paraître les plus agréables, et par conséquent qu'on devait employer le plus souvent après ces mêmes modes ; les musiciens auraient dû s'occuper d'une espèce de table qui pourrait être bien utile aux compositeurs, et dont voici l'idée.

On déterminerait avec soin la distance de tous les modes à un mode donné : l'on consulterait et l'on suivrait pour cela, le plaisir plus ou moins grand avec lequel l'oreille les entendrait après ce même mode. On les placerait d'un côté de la table, rangés suivant l'ordre qu'on aurait trouvé.

On tâcherait aussi, et ceci serait plus difficile et demanderait une bien grande sagacité, on tâcherait, dis-je, de déterminer les différents degrés d'éloignement de tous les sentiments relativement à un sentiment quelconque qu'on pourrait prendre au hasard pour le premier de l'échelle, et par exemple, relativement à la pitié. On arrangerait les sentiments suivant leur éloignement plus ou moins grand de la pitié, et on les placerait de l'autre côté de la table. Lorsqu'on voudrait déterminer le ton dans lequel un morceau de musique devrait commencer, on examinerait dans quel ton le morceau précédent aurait fini, et quel sentiment l'un et l'autre morceau devraient peindre. Si les deux sentiments assignés par le sujet étaient sur la table, éloignés, par exemple, de quatre degrés, on choisirait pour le ton ou pour le mode du second morceau, celui qui serait éloigné de quatre degrés du mode qui aurait terminé le premier morceau ; et on le trouverait aisément par le moyen de la colonne qui exprimerait l'ordre des modulations. Je n'ai pas besoin d'insister sur l'utilité d'une pareille table.

Lorsque le musicien aura suivi les différentes routes que nous venons de lui indiquer, il aura mis dans sa pièce toute la liaison dont elle est susceptible, il aura exécuté la plus grande partie de ce qui peut avoir rapport à l'ensemble ; et si la richesse des détails répond à la beauté du tout, sa tragédie devra avoir un très grand succès : mais il lui restera encore à faire des observations générales.

Il ne suffit pas au musicien de connaître toutes les ressources de son art, d'avoir une heureuse facilité à imaginer des tours de chant nouveaux et agréables, de pouvoir aisément créer une mélodie belle et touchante, qui enchante même indépendamment de ses accessoires, de savoir répandre sur tous les morceaux qu'il composera, le genre d'accords qui leur fera le plus propre, et de ne pas

ignorer le moyen de produire une harmonie imposante lorsqu'il aura besoin de son secours ; ce n'est pas assez pour lui, qu'il sache donner à toutes les parties des actes de sa tragédie, et aux actes eux-mêmes, la ressemblance qui doit les unir, et cependant la grande variété qui leur est nécessaire pour plaire, qu'il sache proportionner les couleurs au sujet plus ou moins tragique de sa pièce, au lieu de la scène, au but de la tragédie, au rang des personnages, aux sentiments qui règnent avec le plus d'empire sur leurs âmes, aux évènements répandus par le poète dans son ouvrage ; ce n'est pas assez que la longueur des divers morceaux qu'il produira, et la place qu'ils occuperont dans les différents actes, offrent précisément cette analogie et cette variété qu'ils doivent présenter, et qu'enfin il connaisse et emploie à propos l'art de fondre ensemble deux morceaux de musique, ou de les opposer l'un à l'autre, de les faire contraster et de les séparer par une ligne bien distincte. Non seulement il doit savoir comment sa tragédie doit être composée, mais encore comment elle doit être jouée : sans cela, comment pourrait-il achever de remplir sa tâche ? Il doit, en quelque sorte, connaître l'étendue du théâtre pour lequel son ouvrage est destiné, savoir quels sont les morceaux qu'un débit conforme aux lois de la nature exige qu'on dise rapidement ou avec lenteur, qu'on répète ou qu'on se contente de faire paraître une fois ; qu'il règle d'après cela, la longueur de ses divers morceaux, de ses chœurs, de ses duo, de ses airs, et surtout de ses ritournelles, l'une des choses dans lesquelles on doit le plus faire attention à la manière dont la pièce doit être jouée, parce que c'est une de celles où le jeu de l'acteur peut être le plus contrarié, et où, par conséquent, l'on peut nuire le plus à l'effet de la tragédie.

Un musicien qui n'aura aucune idée de la vraie manière de représenter une pièce de théâtre, mais qui sera doué d'un jugement exquis et d'une âme sensible, verra aisément sans doute, si un air est nécessaire dans la situation qu'on lui offrira, si le sentiment exige qu'on chante, ou simplement qu'on récite ; mais c'est uniquement d'après la connaissance de l'art de jouer les pièces de théâtre, que l'on peut décider de la longueur du morceau. Le musicien, saura sans son secours, s'il doit peindre la fureur par un air ; mais s'il ne connaît pas le jeu violent, la pantomime effrayante qui doit nécessairement accompagner la peinture de cette fureur et la rendre plus expressive, ou il fera un morceau trop court, et il ne donnera pas le temps à ce jeu terrible de se déployer et de produire tout son effet, ou il composera un morceau trop long, et l'acteur excédé ou embarrassé pour varier son jeu, deviendra froid ou révoltera, et détruira toute l'illusion qu'il aurait déjà pu faire naître.

Ne peut-on pas en dire autant des duo, des chœurs, etc. et surtout des ritournelles, c'est-à-dire, de cette musique purement instrumentale, de cette espèce de symphonie qui commence ou qui termine un morceau d'une tragédie

lyrique, ou quelqu'une de ses parties principales? La sensibilité et le discernement pourront faire soupçonner au musicien, la place où elles devront être employées; de même qu'avec le secours de l'art musical, il pourra les composer de la manière la plus propre à faire ressortir le morceau qu'elles suivront ou qu'elles précéderont; mais c'est uniquement la connaissance du jeu théâtral qui doit servir à décider absolument de leur nécessité, et à déterminer leur place et leur longueur. Si le compositeur n'est pas doué de cette connaissance, l'acteur pressé d'exhaler sa passion, et plus entraîné peut-être à la peindre par son discours, que le sentiment seul ne pourrait le faire imaginer au musicien, sera obligé d'attendre froidement ou d'une manière contrainte, qu'une ritournelle déplacée ou trop longue ait été entendue: et lorsqu'il ne devra déployer que peu à peu le sentiment qui le pénètre et qui l'agite, mais dont l'expression ne doit être exhalée qu'après avoir été longtemps contenue, et qu'après un grand nombre d'efforts pour l'étouffer, que fera-t-il, s'il n'y a point de ritournelle, ou si elle n'a pas une longueur proportionnée à la manière dont il faut laisser échapper le feu qui le dévore, longueur dont le musicien ne peut pas juger d'après la connaissance seule du sentiment qu'il doit peindre? Ou bien l'acteur ne pourra en aucune manière faire voir cette fuite de nuances, cet enchaînement de sentiments plus ou moins retenus, plus ou moins exaltés, si propres à jeter le trouble dans l'âme de tous les spectateurs, et la situation perdra une grande partie de sa beauté; ou il ne pourra développer qu'à demi les sentiments qui ne doivent paraître que successivement, et pour mieux dire, toutes les gradations du même sentiment qui doivent être remplacées l'une par l'autre; au lieu d'embrasser tous les cœurs, il n'y répandra que le froid et l'ennui.

Au reste, il est aisé de voir qu'il n'est pas nécessaire que le musicien puisse lui-même représenter ses opéras, comme les Baron, les Garrick, les le Kain jouaient les tragédies: il n'est pas nécessaire que son bras se prête à tous les gestes, sa voix à toutes les inflexions, son corps à tous les mouvements; mais, ne faut-il pas, en quelque sorte, qu'il n'ignore aucune de ces inflexions, qu'aucun de ces mouvements ne lui soit inconnu? Ne faut-il pas qu'il puisse en déterminer la place, en assigner la durée, en marquer la force, en un mot, qu'il soit en état de prévoir tout le jeu qu'un grand acteur emploierait dans une situation donnée?

Ne faut-il pas de plus, et ceci est peut-être plus nécessaire qu'on ne le penserait, qu'il sache en quelque sorte, non seulement quelle doit être la pantomime d'un acteur dans telle ou telle situation, mais encore quel est le nombre de pas que cet acteur doit faire avant de faire entendre un nouveau morceau? Ne faut-il pas qu'il connaisse la meilleure manière de faire arriver ses acteurs sur la scène, de contenter l'œil en même temps que l'oreille, de s'emparer de tous les sens, de

présenter le spectacle le plus magnifique, de distribuer avec goût le nombreux cortège qui accompagne quelquefois les acteurs, d'y répandre une cour nombreuse, une armée, ou tout un peuple, d'en amener avec art les flots sur le théâtre en leur laissant cependant l'air de s'y répandre au hasard, de les y entasser dans plus ou moins de temps, d'en composer les plus beaux tableaux ? Le nombre des mesures des divers morceaux de musique, ne doit-il pas être en quelque sorte proportionné à toutes ces choses ? et comment pourrait-il l'être si le musicien les ignore ?

Que de précautions à prendre, que de soins à se donner, que d'observations à faire, que de détails à remplir ! Comment le musicien occupé par tout ce que son tableau considéré en lui-même exige de lui, pourra-t-il donner à ses différentes peintures, cette couleur que nous avons vu qu'elles doivent avoir ? Comment tant d'attentions n'éteindront-elles pas son génie ? Comment pourra-t-il lui rester assez de feu pour peindre avec force, lorsqu'il sera toujours contraint par des règles multipliées, par des préceptes qui paraissent se combattre et se détruire ? Comment, toujours entouré de précipices, osera-t-il marcher avec cette assurance qui seule peut entraîner à sa suite ceux qu'il veut s'asservir ? Ah ! que le musicien qui tend à produire un grand et bel ouvrage où le génie ait allumé tous les feux du sentiment, se garde bien de songer à ce que nous venons de lui exposer, dans ces moments d'enthousiasme et de délire où il va créer : mais qu'il médite profondément son sujet, avant ces instants heureux où l'homme jouit véritablement de toute sa grandeur et de tous ses privilèges, où il peut être fier d'être homme : qu'il se rappelle alors nos principes, qu'il les applique au tableau qu'il va faire, avant que sa tête ne soit exaltée et que la chaleur de la création n'ait encore embrasé son âme ; qu'il se pénètre de la situation qu'il a à peindre ; qu'il voit quel est celui qu'il va faire parler ; qu'il se transporte au lieu de la scène ; qu'il se mette à la place du personnages ; qu'il soit comme lui, roi, général, chef d'un grand peuple, héros, etc. qu'il se revête de tout son caractère, qu'il en embrasse tous les sentiments, qu'il s'enflamme de toutes ses passions : insensiblement son âme s'embrasera, et son génie exalté élèvera ses idées. Qu'il se livre alors sans réflexion, au feu qui le consume et au transport qui le domine ; qu'il ne songe plus qu'il est musicien, et qu'il compose une tragédie, mais qu'il se croie dans la situation affreuse où il va dépeindre ses héros ; qu'au milieu des larmes, ou des transports de la colère, il exhale les sentiments trop puissants qu'il ne peut plus contenir ; qu'il écrive tout ce que lui inspirera cet état d'enthousiasme, qu'il ne rejette aucune des images qui se présenteront à lui, qu'il saisisse tous les traits qu'il verra, ou pour mieux dire, qu'il trace tout ce qu'il éprouvera lui-même, et qu'il ne mette aucune borne à l'expression des transports qu'il ne peut plus modérer.

Insensiblement cet état violent s'apaisera ; le sentiment se dissipera à force de se répandre ; son génie fatigué refusera d'élever et d'animer ses idées, le calme renaîtra dans son âme et dans son cœur, ses larmes cesseront de couler, l'illusion dans laquelle il était plongé s'évanouira ; il distinguera peu à peu le héros qu'il viendra de peindre, d'avec l'artiste qui aura fait le tableau ; il verra de sang froid son ouvrage, il en remarquera d'une vue saine les beautés et les défauts, il jugera en quelque sorte un ouvrage étranger à son génie et à son cœur.

Que le doigt sévère de la critique vienne lui retracer alors les règles qu'il avait méditées, et que nous avons tâché d'établir ici ; qu'il polisse son ouvrage d'après ces mêmes règles, qu'il en retranche ce qui leur serait trop opposé ; mais qu'il sache que tout ce qui produit le plus grand effet, est toujours ce qu'il y a de plus beau ; que toutes les règles doivent céder à ces élans sublimes du génie ; que le génie lui-même ne peut quelquefois justifier qu'en les rapportant à la puissance magique qui l'a entraîné. Qu'il sacrifie tout à ces morceaux éclatants, et qu'il abandonne toutes les règles plutôt que d'en ternir la vive lumière. Mais aussi, lorsqu'il ne sera pas arrêté par cette marque auguste et sacrée du génie, ou par l'empreinte brûlante d'un sentiment sublime, qu'il revienne donner à son ouvrage le degré de perfection que les règles lui présenteront ; qu'il y ajoute s'il le faut ; mais lorsqu'il aura de grands changements à faire, qu'il ne s'amuse pas à polir une statue dont autant de parties seront défectueuses ; qu'il rallume le feu de son génie et de ses sentiments, qu'il fasse un moule nouveau, et qu'il refonde sa statue.

Des passions considérées relativement à la tragédie lyrique

Nous voici à la partie la plus intéressante, peut-être, de cet ouvrage ; à celle où tout l'art du musicien doit venir à son secours, où tout son talent doit être employé ; à celle qui consiste à peindre, à toucher, à transporter ; à cette partie sublime où le génie est tout, où le génie et la sensibilité sont tout, sans laquelle une pièce de théâtre ne produira jamais aucun effet, et avec laquelle la pièce la plus incorrecte, la plus remplie de défauts, arrachera toujours des applaudissements et des larmes.

C'est ici que nous devons dire à ceux qui se destinent à parcourir la brillante carrière que nous décrivons : voyez si vous êtes nés musiciens ; sachez si vous avez reçu le don céleste d'une ardente sensibilité, si la nature a mis dans votre âme de quoi imaginer et de quoi sentir ces chants heureux, faits pour aller retentir dans tous les cœurs ; si le vôtre peut distinguer aisément toutes les nuances des sentiments et des passions, s'en pénétrer profondément,

s'en émouvoir sans peine. Si vous n'avez pas été ainsi destinés par la nature, pour l'art sublime de la musique, si vos doigts n'ont pas été formés pour manier les cordes de la lyre, n'essayez pas de vous avancer à la clarté de quelques flambeaux que nous allons tâcher de placer sur la route du génie. Vous ne parviendrez jamais qu'à créer de ces ouvrages sans défauts, mais aussi sans beautés, qui souvent même ne font pas naître l'estime la plus froide. Nous ne devons parler que pour ces êtres favorisés de la nature, qui ont reçu cette heureuse et si rare facilité à être amollis par les feux des sentiments, et à les allumer sans peine dans les cœurs de ceux qui les entourent. Et à ces êtres privilégiés que pouvons-nous leur dire, en traitant de tableaux qui, en quelque sorte, ne sont pas soumis à la réflexion, dont la réflexion ne doit au moins rien diriger lorsque le musicien commence de les peindre, et pour lesquels l'abandon seul des passions qu'il veut représenter, doit conduire ses pinceaux ?

Ce n'est pas à nous à frayer ici une route au génie ; la nature seule doit tracer cette route difficile à suivre, interrompue par tant d'intervalles, dont on ne peut franchir les précipices qu'avec les ailes du sentiment, et qui conduit à tant de fausses voies, au milieu desquelles, peut-être, un heureux instinct peut faire seul deviner celle qu'il faut prendre. Nous ne devons que tâcher d'écarter quelques-uns des obstacles qui pourraient arrêter le génie et le sentiment.

Ne considérons encore les passions qu'en général ; formons-nous en une idée nette, avant de parler de la manière de les peindre. Qu'est-ce que les passions ? Toute affection de notre âme qui l'ôte de son état naturel, qui l'émeut, qui la réjouit, l'attriste, l'enflamme, etc. est un sentiment : lorsque ce sentiment dure pendant un certain temps, ou pour mieux dire, lorsque plusieurs sentiments semblables se succèdent presque sans interruption, une passion est allumée. Comment la représenter ? Comme on peindrait un des sentiments qui la composent.

Mais comment représenter un sentiment ? Que l'on se rappelle ici ce que nous avons dit en parlant des effets de la musique : nous y avons donné les premières idées relatives à la manière de l'exprimer. Il faut, premièrement, avoir recours au chant. La nature n'a-t-elle pas toujours destiné quelque cri, quelque son particulier, à être le signe des affections ? Il faut l'employer de préférence : le faire entrer dans le chant dont on se servira, former ce chant des phrases qui auront le plus de rapport avec ce cri ou avec ce son ; des phrases qui s'en rapprocheront le plus, ou pour mieux dire, qui le renfermeront d'une manière plus marquée, ou un plus grand nombre de fois. Un chant ainsi composé, exprimera nécessairement le sentiment qu'on voudra peindre, il en réveillera l'idée, il en fera même passer tous les feux dans l'âme des spectateurs, il les

émouvra de même que les cris, les sanglots d'un homme qui se plaint amèrement nous touchent et nous déchirent.

Mais le musicien n'atteindra pas véritablement à son but, s'il se contente de montrer dans son chant, la peinture du sentiment qu'il veut représenter ; il faut encore que cette peinture soit agréable à l'âme, qu'elle ne la révolte jamais ; il faut que le musicien ait l'adresse de conserver tous les signes du sentiment qu'il veut peindre, tous les accents qui sont propres à cette affection, toutes les phrases qui renferment ces accents ou en portent le ressemblance : et cependant, lorsque les passions seront trop fortes ou trop exaltées, lorsqu'elles ne pourraient plus être exprimées que par des cris forcenés, ne faut-il pas qu'il cache en quelque sorte ces cris sous le voile d'une mélodie agréable, sous le voile d'une mélodie assez régulièrement coupée, qui renferme des intervalles aisés à parcourir, et qui présente enfin tous les traits qui peuvent plaire ? Que cependant ce voile soit assez clair pour qu'on puisse aisément distinguer, au travers, ce qui doit véritablement servir à l'expression, dont on doit chercher à affaiblir les teintes, mais qu'on ne doit jamais anéantir ?

Le musicien emploiera aussi pour la peinture du sentiment, les accompagnements dont il se servira pour faire ressortir la mélodie : comme ils forment toujours des espèces de chant, ne pourront-ils pas offrir les cris et les sons propres au sentiment, les phrases qui peuvent représenter ces sons et ces cris ? Ces phrases et ces sons seront plus ou moins cachés dans les accompagnements ainsi que dans le chant, par des traits agréables, suivant que la peinture nue et fidèle du sentiment pourrait plus ou moins révolter, et nuire au plaisir qu'on doit trouver à toute représentation théâtrale.

Le musicien se servira aussi des accompagnements pour peindre tous les accessoires du sentiment, comme la démarche plus ou moins précipitée, les gestes violents, les larmes, les sanglots, les battements de cœur ; et, suivant ce que nous avons dit en traitant des effets de la musique, il fera entendre pour cela, des notes plus ou moins entassées, et qui reparaitront plus ou moins souvent dans le même ordre. Le mouvement que le musicien choisira pour son morceau de musique ne sera pas non plus indifférent pour la vérité de l'expression, à cause de la ressemblance plus ou moins grande qu'il pourra avoir avec les mouvements que les sentiments ou les passions font naître.

Le mode que le musicien adoptera, ne contribuera-t-il pas aussi à la fidélité de son tableau ? Nous avons déjà vu ce que c'était qu'un mode en musique ; nous avons remarqué que la différence entre les divers modes, ne consistait que dans l'élévation plus ou moins grande de la gamme, et dans ce qu'on en plaçait la note la plus basse, tantôt plus haut, tantôt plus bas. Mais il y a encore une autre source de variété pour les modes, dont nous devons nous occuper ici.

Non seulement un ton quelconque placé plus ou moins haut, peut servir de première note à la gamme ; mais il peut être la tête d'une gamme majeure ou d'une gamme mineure ; et voilà l'origine du mode majeur et du mode mineur. Voyons ce qui les diversifie.

La gamme que nous avons adoptée, est coupée d'après les notes, dont la nature accompagne la résonance de tout corps sonore ; elle est destinée à employer et à faire paraître ces notes : les deux premiers intervalles qu'elle a présentés sous la première forme qu'on lui a donnée, font une tierce majeure, c'est-à-dire, une tierce composée de deux tons, et une tierce mineure, c'est-à-dire, une tierce composée d'un ton et demi. Pour introduire dans la musique une plus grande variété, et de nouvelles sources d'expression, on imagina de changer l'ordre des tierces qui composaient ces deux premiers intervalles ; au lieu de rencontrer la tierce majeure la première, on résolut d'arranger la gamme de manière qu'on y trouvât d'abord la tierce mineure : pour cela on baissa d'un demi-ton la seconde note qu'on rencontrait dans cette gamme primitive : on eut donc une nouvelle gamme dont on remplit dans la suite les intervalles, à peu de chose près, comme ceux de la gamme dictée en entier par la nature : on l'appela la gamme mineure : on l'éleva plus ou moins, ainsi que la gamme majeure ; et le mode mineur lui dut sa naissance, comme le mode majeur dut la sienne à la première gamme naturelle.

Lorsque le musicien voudra représenter un sentiment où il entrera un peu de tristesse, il fera bien, si d'ailleurs tout est égal, d'employer de préférence le mode mineur ; il fera bien du moins de ne s'en servir jamais, ou presque jamais, pour peindre des sentiments gais, et des affections dont on ne voudra montrer l'image qu'avec le plus petit nombre possible de couleurs tristes.

Le mode mineur par lui-même, représente très fidèlement la tristesse, et par conséquent il la fait naître facilement : en voici la raison. Lorsqu'on entend un mode mineur, l'âme n'est jamais contente, et ne peut jamais l'être. Elle souhaite toujours quelque chose, et la finale la plus complète du morceau de musique, en apparence le mieux terminé, lui laisse toujours quelque chose à désirer. Tous les musiciens doivent avoir observé cet effet : tâchons de l'expliquer.

L'oreille n'est véritablement contente lorsqu'on lui présente un morceau de musique, que lorsqu'on lui fait entendre des accords parfaits, semblables à ceux que la nature produit : tout autre accord n'a été imaginé et n'est employé que pour faire ressortir ces accords naturels et primitifs. L'âme s'inquiète en entendant tous les autres ; ou du moins, si en jouissant des accords factices, elle goûte quelquefois un grand plaisir, ce n'est que parce qu'elle sent qu'elle va bientôt revenir sur les accords purs, parfaits et naturels, que le sujet de son inquiétude va bientôt disparaître, et qu'on ne lui a enlevé ce qu'elle aime, que

pour le lui rendre bientôt, que pour le lui faire trouver plus beau et plus touchant, que pour la promener pendant quelques moments d'erreur en erreur, de surprise en surprise, etc. Sans cela, elle ne cesse de se tourmenter, et n'a d'autre jouissance que celle qu'on peut trouver dans l'émotion produite par des peines très légères, que celui d'être livré à une douce mélancolie. Mais le mode majeur est le seul dans lequel on puisse entendre l'accord parfait, dicté par la nature. L'accord le plus parfait que le mode mineur puisse présenter, n'est, à cause de la nature de sa gamme, qu'un accord un peu altéré : la mélodie et l'harmonie ne peuvent être dans ce mode qu'une source de peine secrète : l'oreille ne peut jamais y trouver de repos absolu et véritable ; l'âme doit être un peu inquiète en l'entendant ; elle doit toujours désirer quelque chose, toujours se livrer à la mélancolie au lieu de jouir d'un plaisir pur. Le mode mineur doit donc toujours inspirer et peindre la tristesse, toujours jeter une espèce de crêpe sur l'objet qu'on veut représenter.

Les musiciens, et surtout les musiciens français qui nous ont précédés d'environ un siècle, et même ceux qui sont venus quelque temps après, plus voisins de la nature que nous, moins éloignés de l'origine de l'institution arbitraire des dissonances et du mode mineur, entendant moins souvent de la musique, ne reconnaissant les lois que d'une habitude bien moins invétérée, sentaient si fort combien peu il y avait de repos sur un accord mineur, et combien il y restait encore de choses à désirer pour l'oreille, qu'ils terminaient par un accord parfait majeur, tous les morceaux qu'ils composaient dans le mode mineur ; ils rétablissaient l'ordre de la nature.

Dans les ouvrages de musique composés antérieurement, dans ceux même de ces ouvrages qui sont le plus imposants, qui forment nos airs d'église, et qui reflètent de ces siècles, où l'on renouvela en quelque sorte les conventions musicales, presque toujours les compositeurs n'ont point trouvé que les morceaux pour lesquels ils employaient le mode mineur, fussent bien terminés, si ces mêmes morceaux finissaient sur l'accord mineur, sur le premier du ton qu'ils avaient choisi : ils ont préféré de les terminer par le second accord du ton, qui est majeur dans les deux modes, par l'accord que les harmonistes appellent *accord de grande dominante* ; ils l'ont fait entendre sans dissonance, pour y établir le plus grand repos qu'il était en leur pouvoir d'y produire. C'est ainsi qu'a été composée la fin de l'air du *Pange, lingua*.

D'un autre côté, que l'on examine la nature des airs que les Nègres chantent pour charmer leurs travaux et leurs malheurs. Esclaves, enlevés à leur patrie et à leurs parents dès l'âge le plus tendre, arrosant de leurs sueurs la terre à laquelle ils sont attachés et que leurs mains doivent remuer sans cesse, toujours infortunés, toujours soumis à un joug de fer, s'ils chantent, s'il leur reste encore

quelques moments où leurs souffrances soient suspendues, ne doivent-ils pas donner à leur chant, et à leur espèce de joie, la triste empreinte de leur état malheureux ? Tout ne doit-il pas, dans leurs chansons, peindre la mélancolie, et présenter la sombre image d'une servitude cruelle, et d'une infortune qui ne doit jamais finir ? Que font, cependant, les airs que la nature leur a indiqués ? quel genre de chants leur ont dicté leurs malheurs ? Des chants presque toujours composés dans le mode mineur. N'est-ce pas une grande preuve de ce que nous venons de dire ?

Le musicien aura dans les tierces mineures, un nouveau secours pour exprimer toutes les affections où il entrera de la tristesse. Il n'est aucun musicien qui n'ait remarqué que les tierces mineures portent toujours dans l'âme, une impression triste, et il est aisé d'en voir la raison. En effet, ou elles appartiennent à un accord mineur, et elles doivent faire naître à peu près la même impression que l'accord dont elles forment le commencement ; ou elles ne font pas entendre le son fondamental de l'accord, elles n'offrent pas le ton qui fait résonner tous les autres, et que l'on ne peut que souhaiter. Elles ne peuvent donc pas contenter entièrement l'oreille ; elles lui laissent toujours quelque chose à désirer ; elles ne peuvent pas lui fournir un vrai point de repos ; elles doivent donc attrister l'âme.

Au reste, dans tout ce qui regarde la manière de peindre les passions, nous ne pouvons qu'indiquer aux musiciens, les mots qu'ils doivent employer ; c'est au génie, c'est à la sensibilité à rassembler ces mots suivant leurs sublimes inspirations. Nous ne pouvons être que comme ceux qui ont donné des préceptes sur la rhétorique, comme ceux qui ont appris aux orateurs les tournures et les figures les plus faites pour peindre les diverses affections. C'est au génie et au sentiment à faire naître l'éloquence : eux seuls peuvent connaître, enseigner et employer la manière de mettre en œuvre les matériaux que nous leur présentons. Eux seuls savent comment on marche dans leur noble et brillante carrière : nous le répèterons sans cesse, nous ne pouvons que leur montrer la route, les avertir des écueils, des abris, et des secours.

Suivons à présent en détail, les diverses passions que le musicien peut avoir à peindre ; présentons une image nette de chaque sentiment. Évitions aux compositeurs, la peine de rechercher la nature des affections ; ne leur laissons que le soin de choisir des traits pour les exprimer ; et indiquons leur en détail, les couleurs propres à chaque passion, au moins lorsque ces couleurs pourront être déterminées d'une manière générale et convenable à un ouvrage de la nature de celui-ci.

Il est essentiel d'observer de nouveau, auparavant, que le musicien ne peut rien peindre de ce qui ne concerne que l'esprit ; il représente uniquement ce qui tombe sous les sens ; il ne montre avec une certaine force que ce qui ne renferme

que des affections. Écartons donc ici, de ce mot *passion*, et de la peinture que nous allons tâcher de faire de chaque passion en particulier, tout ce qui ne serait fondé que sur des objets relatifs à l'esprit ou au raisonnement, et qui n'aurait pas son origine dans le cœur. Ne parlons point des passions qui diffèrent de celles dont nous allons nous occuper, en ce qu'elles ont un but différent, et qu'elles font naître dans l'esprit d'autres idées, mais qui ne sont composées que de sentiments de la même nature, qui ne nous affectent que de la même manière, qui ne produisent dans l'âme que les mêmes impressions, ne paraissent au dehors qu'avec les mêmes signes, ne profèrent que les mêmes sons. Ne traitons pas non plus de ces passions factices uniquement l'ouvrage de notre imagination, et qui ne sont formées que par la réunion, l'altération et une espèce de mélange des passions naturelles : ne décrivons donc ni l'avarice, ni l'ambition, etc. toutes passions plus ou moins composées de celles que nous dépeindrons, et qui n'en diffèrent que par les objets qu'elles recherchent. Ne nous occupons enfin, que des passions qui sont vraiment l'ouvrage de la nature, c'est-à-dire, qui ne sont en quelque sorte, mêlées avec aucune autre, dans lesquelles il n'entre aucune idée de convention, qui ne consistent que dans une suite de sentiments, et qui sont uniquement composées des impressions ressenties et prolongées plus ou moins vivement.

Commençons par la fierté. Il est bien rare de ne pas trouver dans l'âme des héros, cette passion qui accompagne presque toujours le courage, et une haute idée de soi-même. La résistance l'aigrit, le mépris la change en fureur ; le respect, la soumission et les hommages la désarment. Combinée avec des idées morales, elle devient orgueil dans les grandes âmes, et vanité dans les petites. La tragédie offre des caractères atroces, mais elle n'en présente guère que des grands ; le musicien n'aura donc presque jamais la vanité à peindre ; il rencontrera souvent l'orgueil au milieu des objets de ses tableaux ; mais comme les idées ajoutées aux passions naturelles ne le regardent point, il ne cherchera point alors à peindre l'orgueil, il ne représentera que la fierté.

Cette fierté presque toujours héroïque dans la tragédie ne redoute ni le danger, ni la mort, ni la fortune. Pour le musicien, elle se confond avec le courage et avec la bravoure ; en combinant la peinture qu'il en fera avec celle d'une froide tranquillité, et avec de grands traits qui inspirent l'admiration, le musicien représentera la grandeur d'âme. Le plus souvent, la fierté ne se plaint ni ne menace ; elle n'a donc guère de sons qui lui soient propres, et qui puissent la caractériser ; le musicien les recherchera cependant ; il ne négligera rien pour les découvrir, et pour les introduire dans le morceau qu'il composera : d'ailleurs, que son ouvrage ait un certain caractère décidé ; et qu'il le lui donne par la nature du mouvement dont il se servira, par celle du chant, par le genre des accompagnements, par un heureux emploi de notes exécutées avec une certaine

fermeté, qu'il placera de distance en distance, par des passages fort courts et saillants qu'il y sèmera, par des traits fortement prononcés, des transitions assez peu liées, et enfin par la suppression de tous les ornements trop délicats, de toutes les nuances trop faibles, trop douces, trop tendres.

Comme l'idée de la fierté réveille toujours celle du courage ; et, par la même raison, comme l'idée du courage, l'idée d'un guerrier, ou d'un caractère martial, font naître celle de la fierté, le musicien pourra peindre cette même fierté, en donnant à sa musique un ton militaire ; en y introduisant les mouvements d'une marche ; en y faisant entendre des airs guerriers, des accords belliqueux, tels que des tierces majeures mêlées avec des quintes ; en ne souffrant pas qu'aucune note étrangère vienne altérer ces accords simples et faits pour les guerriers ; en se servant enfin des instruments à vent, et surtout de ceux qui retentissent le plus souvent à la tête des armées, comme les timbales, les clarinettes, etc.

La colère est un état violent de l'âme, que les circonstances peuvent faire naître ; elle diffère de la fierté, en ce que celle-ci n'a point d'objet particulier : on est fier, sans songer à l'être, sans que sa fierté soit dirigée vers quelqu'un, au lieu que la colère a toujours un objet sans lequel elle s'anéantit. Ces deux passions diffèrent encore, en ce que la fierté est une affection permanente qui forme un caractère constant dans celui qu'elle maîtrise : elle peut régner dans son âme avec plus ou moins de puissance, suivant que les circonstances la développent avec plus ou moins de violence, ou qu'elle est obligée de partager son empire avec d'autres passions ; mais elle ne cesse jamais d'y produire ses effets ; tandis que la colère passe aussi vite qu'on l'excite aisément : elle est un feu véhément que le moindre souffle peut allumer, mais que le moindre souffle peut éteindre ; tandis que la fierté est une chaleur puissante qui peut bien être de temps en temps tempérée, mais qui ne cesse jamais de consumer la substance à laquelle elle s'attache.

Toutes les fois qu'un des personnages introduits sur la scène lyrique donnera des marques de fierté, cette passion devra nécessairement faire partie de son caractère ; et toutes les fois que le musicien le fera chanter, il faudra qu'on distingue cette affection qui le domine. Mais la colère la plus forte ne doit pas influencer sur les couleurs du musicien, lorsqu'elle cesse d'agir ; dès ce moment, il ne reste rien de cette passion, et le musicien ne doit la peindre que lorsqu'elle exerce ses ravages.

La facilité à s'irriter, la disposition à se laisser emporter à la colère, forment bien un caractère moral, mais non pas un caractère que le musicien puisse représenter : rien n'existe pour le compositeur, que ce qui annonce sa présence par des effets ; le musicien ne peut pas peindre une facilité ni des dispositions, à moins que cette facilité ne soit un commencement du sentiment auquel elle conduit, ce qui ne peut avoir lieu, lorsqu'il s'agit de la colère.

Dans la colère tout est animé ; elle éclate souvent ; sa démarche est interrompue, sa voix entrecoupée : le musicien ne devra-t-il pas, d'après cela, la peindre par le moyen d'une musique animée dont le chant ou les accompagnements soient interrompus, et où, de temps en temps, il mêle des traits bruyants, et de grandes masses d'harmonie ? Je dis de temps en temps ; car si le morceau était bruyant d'un bout à l'autre, non seulement il n'imiterait pas les accents de la colère, mais même il ne ferait qu'assourdir, que devenir monotone, qu'ennuyer, que présenter le chant et les paroles sous un voile trop épais.

Dans les arts, et surtout en musique, rien ne paraît fort ou doux que par son opposition avec ce qui précède ou ce qui suit. Lorsqu'un grand peintre, lorsque M. Vernet a voulu, dans ses tempêtes, faire briller l'éclat terrible de la foudre, quelle obscurité n'a-t-il pas répandue dans les parties voisines ?

Lorsque la crainte, le respect, la surprise, quelque autre sentiment, ou la violence de la colère elle-même, ne permettent pas à cette passion de s'exhaler librement, et de produire tous les mouvements qui lui appartiennent, le musicien devra représenter la puissance concentrée et la contrainte, ses agitations intérieures, ses efforts et ses combats intestins, comme un bouillonnement sourd, mais violent, comme un vaste incendie dont les feux sont resserrés, contenus et cachés : les sons que ces phénomènes produisent, ne sont-ils pas très semblables à ceux de la colère concentrée ?

L'indignation n'est qu'une colère fondée sur des motifs plus grands et plus puissants ; le musicien qui ne peut pas s'occuper des motifs, à moins qu'ils ne soient des sentiments, ou ne puissent être mis au tableau, ne verra donc dans l'indignation qu'une colère plus forte ; il la peindra comme il représentera la colère, mais en rendant les traits plus marqués et plus terribles.

Si l'âme est soumise avec tant de violence au pouvoir tyrannique de la colère, qu'elle en perde l'usage de ses facultés, qu'elle ne puisse se connaître elle-même, que tous les objets soient devant elle comme s'ils n'existaient pas, et qu'elle ne voie et ne recherche que celui de sa funeste passion, la colère devient une espèce de délire ; elle se change en fureur.

Le musicien peindra cette passion terrible, comme il aura représenté la colère ; mais tous les traits devront offrir l'expression la plus vive ; la voix sera entrecoupée, parce qu'elle ne pourra suffire à la violence d'un sentiment qui règne avec trop de puissance ; le chant, les accompagnements, tout portera l'empreinte du plus grand désordre : si la musique doit jamais être bruyante, c'est dans la peinture de la fureur ; ce sont des flammes dévorantes qu'il faut représenter : une des parties les plus saillantes de l'orchestre, doit sans cesse les faire entendre ; qu'en même temps les basses et d'autres instruments confondus ensemble, viennent, comme des coups de tonnerre, répandre le plus grand

trouble ; que les notes s'entassent, se pressent, se précipitent comme les flots d'une mer en courroux ; que la voix éclate : la fureur seule est en quelque sorte un orage de passions. Que de temps en temps un repos sinistre vienne suspendre le bruit et la confusion ; mais que pendant cette espèce de calme, une partie soutienne et présente toujours le même tableau ; que ce repos ne soit pas la peinture d'un sentiment tranquille ; qu'on y voie la fureur aussi vive, aussi véhémence, mais concentrée, mais renfermée en elle-même, mais contrainte par sa propre violence, mais ne pouvant s'exhaler en liberté, parce qu'elle s'efforce, pour ainsi dire, de déployer tous ses mouvements à la fois : qu'à cette espèce d'affaiblissement et de calme trompeur, succèdent des secousses plus violentes encore ; que les grands traits de basse viennent tonner de nouveau ; que tous les instruments parcourent les intervalles les plus grands ; qu'ils ne s'arrêtent en quelque manière sur aucune note, mais que semblables à la fureur elle-même, ils aient toujours, pour ainsi dire, l'air de poursuivre un objet unique qui leur échappe toujours ; que la voix soit aussi peu réglée que les instruments ; que l'harmonie perde pour un moment sa pureté ; qu'elle fasse entendre de temps en temps les accords les plus durs, les plus chargés, les plus extraordinaires, et les suppositions les plus hardies ; que les modulations sortent des routes communes : la fureur ne va que par bonds, elle ne fuit point les chemins frayés ; mais elle vague au hasard, renversant tous les obstacles qui s'opposent à sa course terrible. C'est ici que, comme en poésie, un beau désordre est le sublime de l'art.

Maintenant se présente à nous un sentiment malheureusement presque aussi durable que la fierté, qui, comme elle, influe sur le caractère et en forme une partie, et que les musiciens doivent avoir en vue dans la composition de leurs couleurs, toutes les fois qu'il s'agit du personnage qui est soumis à son affreux empire : c'est la haine, cette passion qui ronge, qui dévore le cœur où elle règne, qui le brûle continuellement de ses flammes noires, qui sans cesse enfante et roule des projets sinistres, qui se déchire elle-même dans l'impuissance où elle est de déchirer les objets dont elle voudrait faire ses malheureuses victimes ; qui ne diffère de la vengeance, qu'en ce que souvent elle ne doit le jour qu'au hasard, ou à un aveugle caprice ; tandis que la vengeance ne tient l'être que des malheurs qu'on a éprouvés, et ne dirige ses coups que sur les auteurs de ces infortunes cruelles. La haine marche le poignard dans une main, et le poison dans l'autre ; quelquefois elle erre au milieu des tombeaux et dans le sein des ténèbres, méditant ses projets funèbres ; là, elle se nourrit de sang, elle y dévore ses propres entrailles, en attendant le jour horrible qui doit éclairer l'exécution de ses abominables complots ; ici, elle prend le masque sacré de l'amitié pour enfoncer son dard acéré d'une main plus sûre ; là, ne respectant plus rien, ne redoutant plus aucun obstacle, appelant la fureur à son secours, elle va portant

le fer et le feu, traînant à sa suite le ravage et la désolation, et ne laissant sur son passage que des fleuves de sang, des tas de morts, et des monceaux de cendres.

Pour peindre cette passion, le tourment de tant d'infortunés, que le musicien cherche les couleurs les plus noires, les accords les plus horribles, les chants les plus propres à inspirer l'effroi et la consternation : que la mélodie porte ce caractère sombre qui désigne le tourment secret et les sinistres projets de la haine ; que les accompagnements peignent en même temps le feu cruel qui la brûle elle-même, feu qu'elle n'avait allumé que pour consumer l'objet de ses pensées funestes, qu'elle n'a pas pu jeter sur une tête innocente mais ennemie, et qui ne pouvant suspendre son action, la dévore elle-même, sans jamais l'anéantir : que de temps en temps des cris échappés dans l'orchestre, de grandes masses d'une harmonie horrible, amenées quelquefois d'un mouvement assez lent, annoncent les transports de la haine qui cherchent à éclater, et sa voix qui ne pouvant être toujours retenue, frappe l'air de cris aigus ; et lorsque enfin le jour terrible est arrivé, lorsque la haine ne se contient plus, lorsque ses horribles serpents sifflent sur sa tête, qu'elle allume ses brandons, et que la fureur conduit ses pas précipités ; que le musicien se serve, pour la peindre, des moyens indiqués pour représenter la fureur ; mais qu'il n'oublie jamais d'y joindre les teintes noires, horribles et effrayantes qui doivent caractériser la haine.

La vengeance ne diffère de la haine que par son motif : le musicien qui ne doit pas s'occuper des causes des passions, peindra donc la vengeance comme la haine.

Se présente maintenant à nous une passion qui peut former le fond du caractère des personnages introduits sur la scène : quelquefois elle asservit constamment une âme, et y règne seule ; d'autres fois elle ne domine qu'au milieu du caractère qui lui est le plus opposé, n'exerce qu'un empire d'une courte durée, et ne fait que déployer et perdre rapidement sa puissance. C'est la crainte. Il est rare qu'elle s'exhale par des cris, au moins bien aigus ; mais elle frissonne souvent ; sa démarche est incertaine et vacillante ; sa voix se ressent de sa démarche ; elle hésite : elle s'arrête comme pour examiner ; elle avance, et tout d'un coup s'enfuit précipitamment ; elle porte l'empreinte de l'attention ; elle écoute le bruit le plus léger, et à chaque son nouveau qu'elle entend, elle tressaille, ou recule en frémissant.

Que le musicien qui voudra représenter ce sentiment obscur, suive tous les mouvements que nous venons de lui indiquer : que ses accompagnements expriment le frissonnement qui suit ou précède si souvent la crainte, par des sons rapides qui se taisent et recommencent souvent, et laissent entre eux des intervalles sensibles ; que sa musique soit rarement bruyante ; qu'il y emploie, dans les instruments à cordes, les doubles ou les triples croches, dont

l'expression naturelle est assez propre au tremblement ; mais pour que cet accompagnement ne convienne pas à la colère et à la fureur, plus qu'à la crainte, qu'il soit souvent exécuté très doux ; qu'il soit coupé par de fréquents intervalles, afin qu'il ne représente point un orage intérieur et caché, et qu'en se taisant, et reprenant souvent, il exprime les secousses du frémissement, plutôt que l'agitation d'une passion plus violente que la crainte.

Que les chants soient, comme la crainte, vacillants et incertains ; qu'ils changent souvent de rythme ; que la musique s'arrête en quelque sorte de temps en temps, qu'ensuite elle continue sa marche ; que, pour ainsi dire, elle paraisse quelquefois revenir sur ses pas, en changeant de rythme ou de genre, et qu'elle présente des traits rapides, et une succession de plusieurs notes, pour désigner la précipitation d'une retraite forcée. Quelquefois, que des sons soutenus marquent l'attention, et fassent place à de nouveaux traits rapides : ceux-ci représenteront le tressaillement qui au moindre bruit succède à l'attention.

Lorsque cette passion augmente, que tous ces effets s'agrandissent, que la consternation s'empare de l'âme, et qu'il se mêle des idées noires, des images sinistres, et des pressentiments mêlés d'horreur, à tout ce que nous avons tâché de dépeindre ; ce n'est plus la crainte que le musicien doit représenter, c'est la terreur. Le musicien donnera alors plus de force à la peinture qu'il aurait faite pour la crainte ; il y mêlera des tableaux lugubres ; il y répandra tout ce qui peut retracer des images noires.

La terreur s'exprime plus souvent que la crainte, par des cris aigus ou des tons sourds et contenus : le musicien emploiera les uns et les autres pour la représenter. La terreur ne peut point servir à former un caractère : elle naît et passe avec les objets qui la produisent : mais comme c'est un sentiment puissant et profond, comme elle ébranle vivement l'âme, ses impressions ne peuvent pas cesser tout d'un coup ; elles subsistent encore même après que la cause en est dissipée ; de même que les flots d'une mer bouleversée par la tempête, se soulèvent encore longtemps après que les vents ont cessé de souffler ; ce n'est que peu à peu que la mer se calme, et que le repos succède à son agitation. La terreur ne passe ainsi que peu à peu ; la trace en reste pendant longtemps : pour la bien peindre, les musiciens doivent donc avoir le soin de ne pas en faire disparaître les traits tout d'un coup, de les effacer insensiblement, de les laisser subsister pendant quelque temps au milieu des passions qui lui succèdent, et qui ne doivent pas tout de suite la cacher tout à fait.

Voici maintenant le sentiment qu'il est le plus aisé au musicien de représenter : c'est la tristesse, cette affection si ordinaire à l'homme ; car quel est celui qui ne se trouve pas plus ou moins triste, plus ou moins mélancolique, lorsqu'il se livre à ses réflexions, et qu'il ne s'arrache pas à lui-même par des occupations fortes

et multipliées ? Nous n'avons pas besoin de dépeindre cet état de l'âme, que tout le monde ne sent que trop souvent ; cet abandon mêlé cependant de quelques charmes, en ce qu'il suppose l'absence des douleurs vives et cruelles, et qu'il ne se concilie qu'avec des peines déjà émoussées. Qu'ici le musicien laisse aller ses pinceaux d'eux-mêmes ; qu'il évite seulement les traits trop forts, l'harmonie trop déchirante, les accords trop recherchés, les passages trop précipités, les notes trop entassées ; en un mot, qu'il évite tout ce qui pourrait représenter une passion ou un sentiment différent de la tristesse. Qu'en quelque sorte, il ne songe à rien peindre ; qu'il cherche uniquement les chants doux et touchants, les accords suaves ; que de temps en temps, et par intervalles égaux, sa musique s'arrête, comme pour imiter les repos périodiques d'une longue plainte ; qu'en général, le mouvement ne soit pas trop pressé, mais qu'il s'accommode avec cette quiétude extérieure qui accompagne la rêverie, la mélancolie, la tristesse.

Comment la musique qui mêle toujours la peinture de la tristesse à celle de la joie et de la gaieté ; cette langue à laquelle le musicien ne peut jamais ôter entièrement ses plaintes, parce qu'elles en composent la nature ; comment cette musique n'exprimerait-elle pas fidèlement la tristesse, après toutes les précautions que nous venons d'indiquer aux musiciens, et tous les soins qu'ils prendront pour seconder en tout l'expression naturelle de la langue musicale, et pour que rien ne s'oppose à l'effet naturel de cette langue ?

Comme la tristesse et la mélancolie mènent aisément à la tendre pitié ! Lorsque dans des moments de rêverie, nous repassons dans notre mémoire tous les malheurs que nous avons éprouvés, toutes les peines que nous avons ressenties ; lorsque, sans y songer, et conduits par une espèce de mouvement involontaire et secret, nous en suivons les tristes traces, ou nous en considérons au moins une image confuse ; lorsque déplorant en nous-mêmes notre sort infortuné, craignant de perdre les biens dont nous jouissons, ou d'éprouver des maux dont nous sommes encore exempts, nous sommes prêts à donner des larmes aux misères humaines ; lorsque notre cœur s'attendrit, qu'il s'ouvre à tout ce qui l'entoure, qu'il implore du secours, un soutien, une consolation, avec quelle vivacité ne sommes-nous pas émus par les malheurs de nos semblables, qui dans ces moments de tristesse peuvent s'offrir à nos yeux ! Avec quel empressement n'allons-nous pas leur donner un secours que nous réclamons pour nous-mêmes ! Avec quelle tendresse ne pleurons-nous pas sur des maux que nous avons ressentis, ou que nous ressentirons peut-être ! Quelle compassion ne s'élève pas dans notre âme ! La pitié, cette passion, cette vertu céleste, celle qui lie le plus les hommes, celle qu'il faut le plus exciter dans leurs cœurs, celle

qu'on ne saurait trop représenter, trop exalter, trop graver dans nos âmes, règne alors avec une douce puissance, et s'empare de tout notre être.

Que le musicien qui voudra la représenter, fasse donc, s'il est possible, précéder son tableau par celui de la tristesse. Comme alors l'âme se portera naturellement vers la pitié ! Comme le spectateur devinera que ce sentiment est le sujet de la peinture qu'on lui offrira, même quand il ne serait représenté que d'une manière imparfaite !

Pour faire voir et exciter la pitié, que le musicien emploie tous les signes de la douleur, mais d'une douleur douce, d'une douleur qui nous est chère, d'une douleur que nos bienfaits peuvent faire cesser, qui ne nous déchire point, qui ne fait point sur nous de ces impressions horribles qui attendrissent bien moins qu'elles ne révoltent : que le musicien emploie encore ici les couleurs de la tristesse ; non seulement ce sentiment entraîne vers la pitié ; mais quelle mélancolie, quelle douce tristesse ne se trouvent pas dans la pitié même !

Qu'il imite des gémissements, mais qu'il les adoucisse ; qu'il les rende touchants ; qu'il y joigne l'expression de la tendresse, qui pour lui n'est que de l'amitié ; qu'il y répande celle du désir ou de l'inquiétude : la pitié se confond toujours avec le désir de soulager les maux qu'elle partage, et avec la crainte de ne pas les voir finir ; que toutes ces nuances soient fondues avec art, ou, pour mieux dire, que le musicien qui voudra les employer, n'écoute que son cœur, qu'il ne suive que la voix de la nature : si ce cœur est sensible, s'il fait compatir aux maux des autres hommes, comment n'aurait-il pas ressenti souvent les mouvements de la tendre pitié ? Quel est celui qui n'a pas rencontré des infortunés, qui n'a pas eu la triste occasion de gémir sur leur sort, qui n'a jamais donné des larmes à des douleurs étrangères ? Ah ! son cœur l'aura trop bien connue, cette passion si sublime et si touchante, pour ne pas lui en offrir tous les traits, pour ne pas la lui montrer dans toute sa force. Qu'il se rappelle toutes les sensations que cette pitié céleste lui aura fait éprouver, qu'il en suive tous les mouvements ; et déjà exercé à imiter les divers sentiments que la pitié renferme, et à les peindre même sans réflexion, qu'il se livre à l'abandon de son cœur, au sentiment qui le domine et qui l'entraîne ; il aura assez versé de larmes, pour oser chercher à en faire couler.

Que le musicien fortuné que la nature aura destiné à l'auguste emploi de peindre la pitié, de la faire naître dans les cœurs de ses semblables, de soulager ainsi les hommes du poids accablant de leurs misères, que ce musicien privilégié cherche, par des accompagnements composés de plusieurs notes qui se succéderont rapidement, à peindre le trouble secret et touchant qui accompagne la pitié ; mais qu'il y mêle des sons si plaintifs, des accords si simples et en même temps si tendres, qu'il fasse entendre des instruments dont le son soit si doux,

qu'on voie bien qu'il représente le trouble d'un des sentiments les plus purs qui puissent brûler dans le cœur de l'homme, et non pas les agitations tumultueuses des passions forcenées qui le tourmentent et le déchirent.

La pitié nous conduit à cette passion sublime, ce sentiment des grandes âmes, ce bonheur du monde, devant lequel tous les maux disparaissent ou s'affaiblissent, et tous les biens s'embellissent et s'accroissent. O divine amitié ! ton nom seul me rappelle tous les charmes de ma vie. Passion héroïque, dont le feu toujours pur est allumé par le sentiment, et animé par l'intelligence ; vertu consolatrice que le souverain Être a accordée à l'homme, pour le dédommager des suites funestes d'une raison égarée ; sentiment bienfaisant, sans lequel il ne peut exister aucun bien pour nous ; car qu'est-ce qu'un bien dont on ne peut pas parler à son ami ? vertu céleste, dont le nom a été si souvent prostitué, dont l'image a été si souvent altérée, que les mortels adorent, même lorsqu'ils t'ignorent ; passion généreuse et sublime qui ennoblis tout notre être, et qui ne nous fais vivre que pour l'ami que notre cœur a choisi ; c'est toi que le musicien a maintenant à peindre.

Jamais celui dont le cœur est brûlé par les douces flammes de la sainte amitié, n'éprouve un sentiment si vif, que lorsque l'ami qu'il chérit a le plus besoin de son secours ; il le suit au milieu de l'infortune la plus cruelle ; il s'attache à lui pour ne jamais s'en séparer ; les froideurs même de celui qu'il a choisi, ne peuvent éteindre le feu céleste dont il est embrasé ; il l'aime même ingrat, même infidèle aux saintes lois de l'amitié ; il le plaint, il lui pardonne tous les maux qu'il en reçoit ; il en est désolé, mais il ne l'en chérit pas moins ; il immole tout son bonheur au sien ; il veut mourir pour son Oreste, et consent qu'il l'ignore. Son âme se confond avec celle de son ami ; elle n'a plus que les mêmes désirs, les mêmes mouvements, les mêmes affections ; et lorsque la mort qui vient tout désunir, lui enlève l'objet de ses tendres et immortels sentiments, il l'accompagne avec courage jusqu'au bord de sa tombe ; il lui dérobe ses pleurs ; il sème de quelques charmes ces instants funestes ; il le console au moment où tout va lui être ravi sans retour ; et lorsque la porte fatale du tombeau est fermée, désolé et sans espoir, il ne retient plus ses larmes ; mais seul au milieu du silence des bois les plus épais et les plus solitaires, il va pleurer celui qu'il a perdu, se nourrir de ses regrets et de l'image de son ami, et consumer dans la douleur un cœur dont les sentiments ne peuvent plus s'épancher, une vie qui n'était pas pour lui, et qui lui est devenue inutile. Quelquefois, lorsque les ombres règnent sur la terre, il croit distinguer son ami au milieu d'une faible lumière ; il lui parle, hélas ! comme s'il pouvait l'entendre ; il charme sa douleur par cette douce et cruelle illusion ; il court embrasser cette ombre si chérie, il ne rencontre que des ténèbres insensibles, et ne trouve dans son cœur que les

regrets les plus cuisants : il le redemande à la nuit ; il le redemande au jour ; et ne pouvant plus supporter le faix de ses amertumes, de ses chagrins et de sa perte, il succombe enfin à la douleur, et meurt en prononçant le nom de son ami. O céleste amitié ! pourquoi tes flammes pures ne consomment-elles pas toutes les âmes ? Pourquoi si peu de mortels t'ont-ils dans le cœur, lorsque tous t'ont sur leurs lèvres ? et pourquoi ton nom, que la vertu seule devait prononcer, a-t-il si souvent servi à voiler de noires trahisons, et des complots sinistres ? Sentiment divin, passion qui véritablement nous élève au-dessus de nous-mêmes, comment le musicien te peindra-t-il ? Ah ! l'amitié aura allumé ses feux sacrés dans son âme ; il aura eu un ami ; il aura connu la douce confiance ; son cœur se sera ouvert à cette tendresse pure que les plaisirs accompagnent, et que les remords ne suivent jamais. Qu'il aille chercher dans son âme ces sons touchants, ces accents mêlés de tant de charmes, avec lesquels il a parlé à son ami de ses tendres sentiments ; qu'il en compose le fond de l'expression qu'il voudra employer. L'amitié, cette passion sainte et si rare, est mêlée avec beaucoup d'autres affections ; il faut ajouter à ses traits, ceux des sentiments qui lui sont joints. Qu'une douce inquiétude, que le désir d'augmenter les biens ou de diminuer les peines de son ami, viennent mêler leurs tons et leurs signes à ceux que nous avons déjà indiqués ; que quelquefois la mélancolie y répande ses teintes rembrunies ; que le trouble y règne aussi quelquefois ; mais que le musicien n'oublie jamais que c'est l'amitié qui fait naître toutes ces passions dont l'expression doit accompagner la sienne ; que l'amitié les ennoblit, les purifie, les élève, les métamorphose : que tout paraisse accompagné de l'air touchant et consolateur ; que tout offre l'image de cette paix et de cette tranquillité que goûte une âme échauffée par la douce amitié, de cette sérénité qui n'abandonne jamais ce sentiment, même au milieu des peines les plus vives, et qui est le caractère de sa pureté et de son origine céleste. Voyez, dans l'*Iphigénie en Tauride*, de M. Piccini, l'air que chante Pylade, *Oreste, au nom de la patrie*, et dans celle de M. Gluck, le duo de Pylade et d'Oreste ; ce sont deux tableaux de l'amitié, que les musiciens devraient avoir toujours présents.

À cette amitié que nous venons de tâcher de dépeindre, se joint quelquefois un sentiment fondé sur de plus grands rapports ; le cri de la nature se mêle à ses accents ; les liens du sang fortifient ses nœuds ; et à toutes ses douceurs se réunit celle de la reconnaissance, de cette affection qui ne diffère de l'amitié que par sa durée, ses motifs et sa force, et qui par conséquent doit être peinte de la même manière par le musicien. Cette reconnaissance est inspirée par les soins que l'enfance faible a reçus de ceux à qui elle doit le jour, par le lait qu'elle a sucé dans ses premiers moments, par les attentions multipliées, les secours de toute espèce, l'éducation, les conseils salutaires, les exemples utiles dont elle a été l'objet dans un âge un peu plus avancé ; ou elle naît des secours qu'une vieillesse

débile ou infirme doit recevoir à son tour de ceux qui étaient faibles, dénués de tout, privés de lumière, d'instruction et de plaisir, et qu'elle a secourus, nourris, instruits, encouragés, amusés, comblés des plus tendres caresses ; elle est fondée sur l'espoir de voir ses cheveux blancs honorés par la vive tendresse de ceux pour qui on a tout fait, et ses infirmités soulagées par des secours réels et de douces consolations peut-être plus réelles encore. Souvent un sentiment nouveau se mêle à toutes ces affections si touchantes : elles se confondent avec le souvenir si doux pour des cœurs sensibles, de toutes les scènes tendres dont les pères et les enfants ont été les acteurs, de la joie qu'ils ont partagée, des pleurs qu'ils ont versés ensemble, des pertes qu'ils ont faites en commun, et qu'ils se sont fait mutuellement oublier. L'amitié devient alors plus vive et plus animée ; elle se change en tendresse paternelle et filiale ; elle joint à plus de chaleur dans ses feux, à plus d'agitation et de tendre inquiétude, un caractère encore plus auguste et plus sacré.

Pour peindre cette tendresse, le premier des sentiments dont l'Être suprême ait gravé la loi dans nos cœurs, le musicien emploiera les mêmes traits que pour représenter l'amitié ; mais il les creusera plus profondément ; et en travaillant, il n'oubliera pas qu'il a devant les yeux un sujet encore plus saint, un objet vraiment religieux, et auquel il ne doit rien faire perdre de tout ce qui le rend auguste, respectable et touchant.

Voyez dans l'*Alceste* de M. Gluck, le moment où Alceste s'adressant à ses enfants dit, *Mes enfants, mon cœur se déchire* : il me semble que M. Gluck y a parfaitement exprimé la tendresse maternelle.

La surprise a trop peu de durée, pour pouvoir, en quelque sorte, porter le nom de passion ; elle ne consiste, pour ainsi dire, qu'en un sentiment, ou qu'en un très petit nombre de sentiments qui se suivent. Le musicien sera cependant souvent obligé de la peindre. Elle est trop connue, et renferme trop peu de traits, pour avoir besoin d'être décrite ; le musicien la représentera, et la fera naître aisément. Il n'a pour cela, qu'à passer tout d'un coup dans une modulation étrangère, dans une mélodie nouvelle, dans un genre d'accompagnements différent. Plus la surprise sera grande, et plus il faudra qu'il ait recours à une mélodie, à une modulation, à des accompagnements éloignés, pourvu cependant qu'il ne révolte pas l'oreille.

À l'égard de l'admiration, c'est en quelque sorte une suite de surprises mêlées avec un caractère de grandeur. Le musicien la peindra plus difficilement que la simple surprise ; mais il y parviendra cependant, en représentant plusieurs surprises à la suite l'une de l'autre ; en ménageant ses moyens dans le commencement, en ne peignant d'abord la surprise que par le chant, en ne la montrant ensuite que par le moyen des accompagnements, en se servant ensuite

des modulations, etc. Ne devra-t-il pas d'ailleurs employer des traits de musique grands, hardis, soutenus, bien harmonieux, qui puissent donner à son morceau un air de majesté ? Ne devra-t-il pas même se servir de plusieurs des signes propres à représenter la fierté, et par conséquent à désigner la grandeur, dans un art où les motifs des sentiments, ne changent pas les sentiments eux-mêmes ?

Le désir se présente maintenant à nous ; sous ce nom, tout ce qui jette l'âme dans un état d'inquiétude plus ou moins violent, et ne lui laisse du repos que lorsqu'elle a enfin obtenu ce qu'elle ambitionnait. Si l'on considère attentivement cet état de trouble et d'anxiété, et si l'on n'a point égard aux motifs qui peuvent le faire naître, on verra qu'il ne consiste qu'en une douleur habituelle plus ou moins vive, plus ou moins interrompue par des repos et des intervalles de tranquillité, au milieu desquels l'âme cesse pendant quelques moments de souffrir, et de sentir l'absence du bien qui lui manque. Cet état demande qu'on exprime de temps en temps l'espérance qui vient mêler aux soucis ses charmes consolateurs, et qui fait naître des élans de joie. D'après tout cela, il est aisé de voir que pour peindre le désir ou l'inquiétude, il faut avoir recours aux signes des passions dont il nous reste à parler.

Amour, c'est de toi maintenant que nous avons à traiter, de toi, tel que tu règnes sur nos théâtres tragiques. Passion aveugle et impérieuse, qui ne souffres point de partage, qui veux seule tyranniser le cœur où tu règnes, qui fais porter tes dures et pesantes chaînes à tant de mortels malheureux ; passion qui, au moral, ne renfermerais rien de bon, si l'amitié ne se joignait presque toujours à toi ; passion funeste qui promets tant de plaisirs, et fais éprouver tant de tourments, qui ne vis que de désirs, de trouble et d'inquiétude, devant qui fuient presque toujours le doux repos, l'heureuse tranquillité, et les vertus paisibles ; toi qu'on a tant célébrée, parce qu'on t'a méconnue, et qu'on t'a confondue avec la céleste amitié ; toi qui consumes et dévores tout ce qui ressent la chaleur de tes feux, qui quelquefois développas de grands talents et fis éclore des vertus sublimes, mais qui le plus souvent enlèves à ceux sur qui tu domines, la prééminence de leur rang, de leurs talents, de leur génie, assujettis ceux qui sont faits pour commander, et peux les entraîner vers les crimes les plus atroces ; qui ne vois jamais que ton funeste objet, et répandrais le sang et la flamme pour parvenir jusqu'à lui ; toi que cependant tant de charmes accompagnent en apparence ; toi que, dans l'âge des erreurs, on nomme le bonheur suprême ; qui fais répandre une illusion flatteuse ; qui, lorsque tu fais ressentir quelques moments de félicité, donnes un bonheur sans partage, parce que tu t'empares de toutes nos facultés et de toutes nos pensées ; toi qui conserves et perpétues les êtres, qui aurais dû abandonner ton empire à l'amitié, et ne retenir une partie de ta puissance, que pour remplir les vues de la nature ; passion factice, et cependant

allumée par cette même nature ; sentiment composé de tant d'autres sentiments, et que la vanité ne cesse de fomenter ; contraste éclatant et bizarre ; être qu'il est si difficile de décrire, et si dangereux de sentir, comment le musicien peindra-t-il tes grands et redoutables effets ?

Le musicien qui devra représenter l'amour sur la scène tragique, devra toujours le peindre en grand, le faire voir toujours produisant de grands évènements, toujours allumant des flammes dévorantes, toujours à la tête des grandes vertus, ou toujours suivi de grands crimes. Que ce sentiment ne paraisse pas sur la scène, s'il ne doit pas y régner ; et de tous les théâtres, c'est surtout sur le théâtre tragique qu'il ne doit jouer que le premier rôle. Que le musicien renforce donc les traits qu'il peut employer, lorsqu'il voudra peindre cette passion : que, pour la représenter, il mêle l'expression de la joie avec celle de l'inquiétude, qu'il y joigne le tableau de l'amitié, et quelquefois même celui de la pitié : qu'il répande au milieu de ces expressions, celles de la crainte, du trouble, de l'horreur, de la fureur, de la terreur même ; nous lui avons déjà indiqué les couleurs pour peindre ces sentiments : qu'au milieu de ces peintures, paraissent celles de la jalousie, de la douleur, de la rage, du désespoir, compagnons trop inséparables de cette passion terrible et funeste.

Jalousie, toi que la vanité et le besoin firent naître, mère de tant de tourments et de noires fureurs, comment te représenter ? Malheureux le cœur qui a senti ses cruelles atteintes ! Dès qu'une fois elle est entrée dans une âme, dès qu'elle a commencé d'y établir son empire, elle ne cesse jamais d'y régner ; elle peut laisser respirer pendant quelques moments l'être infortuné dont elle tient le cœur dans ses mains cruelles, mais ce n'est, le plus souvent, que pour lui faire éprouver des tourments encore plus affreux. Plus de repos, plus de plaisir, plus de joie, plus de tranquille paix. Sans cesse inquiète, sans cesse écoutant tout, elle crée elle-même des fantômes qui la déchirent ; les lieux les plus solitaires, les plus reculés, sont ceux où elle va composer ses noirs venins, pour les répandre ensuite ; mais ce venin si actif, ce venin si funeste aux malheureux objets de sa rage, se répand sur elle-même, l'infecte et la dévore : elle est la première victime de ses projets horribles et inhumains : la vengeance la plus atroce ne peut arracher le trait qui l'a blessée ; elle ne fait que l'agiter, et agrandir la plaie : sans cesse en proie à l'horrible serpent qui la couvre de ses poisons, elle fait de vains efforts pour s'en débarrasser : le monstre la saisit, la serre au milieu de ses horribles contours, et sans cesse perçant son cœur de son aiguillon infecté, il lui fait éprouver des maux plus cruels que tous ceux que préparent ses haines et ses vengeances. Rien n'est sacré pour elle : si elle marche presque toujours dans l'ombre, la rage et le désespoir font briller devant elle leurs torches funestes ;

presque toujours elle porte ses coups d'une main assurée, et son poignard altéré de sang, ne frappe presque jamais en vain. Comment peindre ses horreurs ?

C'est la douleur véhémement qu'il faut représenter ; c'est la rage, c'est le désespoir, la fureur, l'inquiétude, le désir ardent ; ce sont même au milieu de toutes ces affections dévorantes, des mouvements de tendresse ; c'est un trouble affreux ; et tout cela doit être revêtu d'une teinte lugubre ; tout cela doit être présenté avec les accords les plus tristes, avec tout ce qui peut peindre le deuil, et offrir des images noires. Que le mouvement soit tantôt violent et rapide ; que tantôt plus lent, il marque cette démarche sinistre et couverte qui cache, médite, et bientôt va produire de grands et d'horribles forfaits. C'est ainsi que le musicien pourra représenter la jalousie ; c'est ainsi qu'il pourra montrer ses fureurs, et en mêler la peinture à celle des fureurs de l'amour.

Et la douleur comment la peindre ? Le musicien aura ici à employer tous les sons que la nature a donnés pour signes à ce sentiment, ses cris touchants, ses gémissements plaintifs ; que le chant en porte l'empreinte ; que quelquefois il s'élève pour les imiter ; mais que le plus souvent ces cris déchirants soient entendus dans les accompagnements. C'est là que des formes, presque toujours les mêmes, présentant toujours ces cris de détresse, produiront un bel effet, et achèveront de toucher les cœurs déjà émus par une douce et tendre mélodie. Que le musicien éloigne ici de sa peinture tout ce qui pourrait représenter le désordre et le trouble ; que les notes entassées et trop multipliées en soient bannies ; que tout s'y plaigne, que tout y gémisses ; que les basses mêmes produisent des sons tristement accentués ; que les accords tendres, que les tierces mineures y soient prodigués ; que le ton mineur paraisse de préférence : la tristesse et la douleur vont si souvent ensemble ! que le musicien ait recours à ces *forte* modérés, fréquents, mais d'une très courte durée, qui peignent si bien les sanglots et les gémissements, à ces sons soutenus avec effort, qui s'enflent avec la douleur qui augmente, et qui retombent ensuite lorsque la douleur commence à se calmer, ou lorsque la voix ne peut plus suffire à la plainte, ni présenter l'expression de cette même douleur ; que tous ces signes si vrais, si naturels paraissent ; que les accords déchirants soient même entendus, mais qu'ils prennent un caractère touchant, par la nature des instruments dont on se servira ; que l'on cherche aussi à exciter la pitié : les maux auxquels on donne des larmes, s'agrandissent toujours dans l'imagination de celui qui pleure, et leur peinture en devient plus vive. Voyez dans l'opéra d'Alexandre dans l'Inde, comme M. Piccini intéresse tous les cœurs, par le tableau si touchant de la douleur qu'il présente dans l'air, *s'il ciel mi divide* ; comme le rythme, comme le caractère de la musique y présentent tous les moyens que nous venons d'indiquer ; comme le mouvement de l'air, la longueur des phrases musicales, la

manière dont elles tombent, tout y peint l'abandon de la douleur ; comme tout y retrace cette passion soutenant des sons plaintifs, gémissant, élevant sa voix avec effort, et la laissant retomber ensuite, pour marquer l'accablement dans lequel elle est plongée ; et enfin avec quel art le musicien a répandu au milieu de tous ces moyens magiques, des chants touchants qui implorent en quelque sorte du secours, qui font naître la pitié la plus tendre, et émeuvent les cœurs les moins sensibles !

Voyez un autre modèle de la peinture de la douleur, dans ce bel air si touchant, si expressif, si déchirant et si sublime, qui termine la scène *se cerca che dice*, de l'opéra de l'Olympiade par M. Sacchini.

Lorsque les mots qui nous accablent sont trop violents, lorsque la douleur que nous devons souffrir est au dessus de nos forces, elle se change en rage.

La rage ne peut point être un état constant, comme la douleur ; elle est courte et passagère. Pour qu'elle régnât plus longtemps, il faudrait que la cause qui la fit naître pût durer ; il faudrait que la douleur aiguë se soutint longtemps avec la même force, et alors la rage deviendrait désespoir.

La rage passe donc bientôt, ou pour faire place au calme, et à l'espèce de tranquillité que donne une douleur moins vive, ou pour se changer en désespoir. Elle n'est autre chose que la douleur aiguë mêlée avec de la fureur. Tous les signes que nous avons indiqués pour ces deux passions, doivent donc être employés ici par le musicien. Il est impossible qu'en les réunissant, il ne représente pas la rage ; mais qu'il ait le soin d'en suspendre l'expression par intervalles ; que de temps en temps il fasse succéder aux coups les plus violents et les plus terribles, quelques mesures qui représentent un calme sensible, mais cependant toujours mêlé d'une agitation douloureuse. Ces intervalles seront autant d'ombres qui feront ressortir les grands traits qui peindront la rage ; le musicien devra bientôt affaiblir cette passion extrême ; il ne devra pas la faire durer longtemps, à moins que les maux qui la produisent, ne croissent toujours, et qu'elle ne doive devenir désespoir.

Le désespoir ! cet état violent qui cependant dure longtemps, qui exerce presque toujours son empire jusqu'au moment où les peines cruelles qui le font naître, disparaissent, ou jusqu'à celui où la victime infortunée de ce terrible sentiment, n'ayant plus de force pour souffrir, et toujours accablée sous les coups les plus redoutables, expire enfin dans des tourments affreux.

Il est bien rare de voir sur la scène une image véritable du désespoir ; il est bien rare que le musicien ait à le peindre au moins dans toute sa force ; mais aussi, lorsqu'il doit en montrer les horribles traits aux spectateurs, qu'il ne ménage plus rien : c'est ici qu'il doit se servir des ressources les plus terribles de la musique. Rien n'est au dessus du désespoir, rien ne doit être au dessus de sa

peinture. Que le musicien ramasse les traits les plus forts parmi ceux que nous avons indiqués pour la fureur, pour la haine, pour la jalousie, pour la douleur aiguë ; qu'il les mêle tous ensemble ; et, s'il est possible, qu'il les rende encore plus énergiques. Si le désespoir vient d'un malheur sous lequel on est accablé, qu'on fasse une peinture courte de ce malheur, qu'on la renferme dans quelques mesures, qu'on la rende vive et sensible ; qu'afin de la faire mieux reconnaître, on y mêle le chant qu'on aura fait entendre sur les paroles terribles qui auront raconté ce malheur, et qu'ensuite l'orchestre ne cesse de présenter cette peinture horrible et funeste au malheureux livré au désespoir.

Que les paroles entrecoupées de cet être infortuné ne cessent, que pour donner à cette peinture effrayante le temps de paraître : qu'on lui fasse remarquer les circonstances les plus affreuses de son malheur : que sans cesse il l'ait devant les yeux ; qu'on cherche ainsi à augmenter son tourment ; qu'il ait beau détourner la tête, fuir ; que l'orchestre le poursuive pour ainsi dire, et lui présente toujours cet effroyable tableau. Que, comme une furie inexorable, il vienne sans cesse faire retentir à ses oreilles les accents les plus terribles ; et lorsque cet objet déplorable, en proie au désespoir, ne pourra plus résister aux coups horribles qui l'assailent de toutes parts, lorsqu'il tombera expirant sous le poids affreux qui l'aterrera, que cette furie sans pitié le tire par sa chaîne, qu'elle le ranime par les mêmes accents horribles, qu'elle ne souffre pas que son sentiment s'affaiblisse, pour que son désespoir ne puisse pas diminuer, et qu'elle ne l'abandonne et ne cesse de le tourmenter, que lorsque la mort viendra l'enlever de ses mains cruelles et impitoyables.

Si au contraire le désespoir est produit par la perte d'un bien, sans lequel on ne pouvait vivre, le musicien emploiera les mêmes couleurs ; mais pour rendre plus affreux les traits qu'il produira, que l'orchestre forme ici l'image du bonheur qui a été ravi à la victime du désespoir : que cette image de tout ce qu'elle souhaite se présente à elle dans le moment où le désespoir le plus cruel règne dans son âme : elle volera vers ce souverain bien, vers ce bien qui seul ferait disparaître si rapidement ses peines les plus vives ; qu'alors, pour ainsi dire, une main féroce et cruelle l'arrête, que ce tableau lui soit enlevé, et qu'au lieu de cette image si chère, l'orchestre lui offre les traits les plus hideux. Lorsque sa douleur sera aigrie, que l'objet chéri reparaisse encore devant ses yeux : que sans cesse elle vole vers lui ; que sans cesse elle en soit repoussée ; qu'elle soit à chaque instant replongée dans de nouveaux malheurs ; que sans cesse on soulage la plaie de son cœur, pour la faire saigner de nouveau. Qu'on présente à une mère infortunée l'image des enfants qu'elle a perdus ; qu'on fasse entendre à ses oreilles leurs cris touchants, qu'elle reconnaisse leur voix plaintive qui l'appelle à leur secours, qu'elle y vole ; et qu'au moment où elle voudra précipiter ses pas,

des sons terribles lui disent que ses fils ne sont plus, qu'ils lui ont été ravis pour toujours : qu'une nouvelle foudre tombe alors sur sa tête ; que son malheur sans cesse renaisse pour l'accabler de nouveau ; qu'on ne fasse briller devant elle quelques lueurs d'espérance, que pour rendre plus horrible la nuit affreuse de son désespoir ; que les plaintes déchirantes de ses fils viennent toujours retentir à ses oreilles, et que toujours des obstacles barbares arrêtent son ardeur maternelle : que son cœur soit ainsi sans cesse déchiré, et qu'elle expire enfin au milieu de ces tourments, de ces agitations, de ces horreurs cruelles.

C'est ainsi que le musicien pourra représenter l'état le plus affreux où la misère humaine puisse être réduite : et s'il peut réunir les deux grands et terribles moyens que nous venons de lui indiquer pour peindre le désespoir, quels effets ne produira-t-il pas sur l'âme de tous les spectateurs ? Mais cessons de présenter des images horribles : calmons des agitations trop funestes : n'existe-t-il donc que des sentiments affreux à éprouver ? N'avons nous à parler que de fureur et d'objets sinistres et déplorables ? Agréable sérénité, calme heureux, douce paix, venez à votre tour régner sur la scène, venez embellir les tableaux du musicien ; que vos douces influences se répandent. Quelle mélodie douce, pure et tranquille annonce votre approche ! Quels sons célestes et suaves glissent pour ainsi dire dans les airs autour de vous ! Un mouvement modéré règle ces chants : j'entends les ravissants accords de la harpe. À peine présentent-ils la dissonance la plus faible. Quelle simplicité ! c'est l'harmonie la plus douce ; c'est presque uniquement celle que la nature offre partout, et que l'art rend ici plus sensible. Les chants qui se développent au milieu de ces accords si simples mais si harmonieux, ne franchissent point de grands intervalles ils ne s'élèvent point à de grandes hauteurs ; peu de notes y sont répandues ; des flûtes douces, des cors peut-être plus doux encore y mêlent des tons enchanteurs : on n'y distingue ni cris, ni traits précipités, ni signes particuliers aux affections que nous avons déjà dépeintes ; c'est, en quelque sorte, la peinture de l'absence de toutes les passions. Comme l'âme se repose avec plaisir au milieu de ces peintures fraîches, pures et délicieuses ! comme elle y oublie tout ce qui l'a agitée et tourmentée ! C'est un beau jour qui luit après une tempête affreuse : les feux du tonnerre ont brillé de toutes parts ; des torrents sont tombés des nuées ; les vents ont bouleversé l'horizon : le soleil se lève maintenant dans un ciel pur et serein ; la vapeur la plus légère ne ternit pas l'éclat de ses rayons dorés, et ne les détourne pas de leur route azurée ; ils tombent sur une terre qui brille d'une nouvelle verdure : les végétaux que la tête avait courbés, relèvent leurs têtes fécondes ; ils se couronnent de nouvelles fleurs et de nouveaux fruits ; le vent le plus faible ne trouble point la paix de ce beau jour. Tel est le tableau de la tranquillité : en le contemplant, on se pénètre insensiblement de ce qu'il représente, et le calme passe du tableau dans le cœur. L'âme s'ouvre

insensiblement à la gaieté et à la douce joie, et bientôt elle passe à une joie plus vive, dernier des sentiments dont nous ayons à parler.

Pour peindre la joie, et même celle qui est la plus sensible, le musicien n'a qu'à jeter du mouvement dans la peinture de la tranquillité, qu'à l'animer, qu'à la rendre plus légère. La joie a ses cris ; il les répandra soit dans le chant, soit dans les accompagnements quelquefois même il chargera ces accompagnements, pour exprimer des transports ; il y mêlera des fusées de notes, des traits précipités, etc. ; il y évitera avec grand soin les accords déchirants, les cris des passions tristes ; et même le plus souvent il n'emploiera dans l'expression de la joie pure, de la joie qui ne sera mêlée d'aucun autre sentiment, ni mode mineur, ni un grand nombre de tierces mineures. Mais comme la danse et la joie vont presque toujours ensemble, et qu'elles réveillent mutuellement l'idée l'une de l'autre, le musicien observera de faire présenter aux airs de joie, l'apparence d'un air de danse ; il leur donnera la régularité de la chanson, il y en emploiera les retours périodiques, il y introduira de temps en temps les mouvements les plus propres à la danse, ceux dont on s'est servi le plus souvent pour cette sœur de la gaieté, et qui peignent fort bien, par leur nature, les élans redoublés de la joie.

Si la joie devient si vive qu'elle se change en délire, le musicien donnera toujours plus de force aux traits de sa peinture ; il les animera par des sens plus vifs, par un plus grand nombre de notes, et des traits plus rapides ; il finira même par avoir recours à un beau désordre, pour peindre celui du sentiment. Il n'y a d'autres règles à lui prescrire, pour ces moments où la passion est au comble, que celle de ne jamais cesser de plaire, de ne se livrer jamais de sang froid à peindre le désordre, et de ne chercher à le représenter, que lorsqu'il se sera mis parfaitement à la place du personnage abandonné à tous les transports de la joie, et qu'un noble enthousiasme se sera emparé de son âme.

Des caractères des personnages dans la tragédie lyrique

L'on entend communément par caractère, non seulement l'espèce de sentiment ou de passion que quelqu'un éprouve le plus souvent, mais encore le plus ou moins de facilité avec laquelle on peut lui imprimer une affection plutôt qu'une autre, soit que cette facilité vienne de sa manière d'être physique, de l'éducation qu'il a reçue, des idées qui ont pu se lier avec force dans sa tête, ou soit qu'elle dépende de quelque autre cause.

Mais lorsqu'il s'agit d'un art où l'on ne peut représenter que ce qui forme un tableau et tombe sous les sens, ou compose un sentiment et remue le cœur d'une manière plus ou moins vive, l'on ne doit point faire attention aux dispositions de ceux qu'on peut avoir en vue. Les caractères des personnages ne sont donc

pour le musicien, qui travaille à une tragédie lyrique, que le genre des sentiments plus ou moins profonds qu'ils éprouvent le plus souvent.

Si l'on voulait dire que les dispositions que nous voulons rejeter du domaine des compositeurs, ne sont ordinairement que des sentiments plus faibles, qui conduisent à des affections plus fortes ; ne serait-il pas toujours vrai que le caractère, relativement au musicien, ne consiste qu'en sentiments ? et ne suffirait-il pas d'ajouter, *soit que ces sentiments soient plus ou moins développés, et que les circonstances les fassent régner avec plus ou moins de force ?*

Lorsqu'on parle aux musiciens, on doit donc exclure des caractères du théâtre, tout ce qui n'est fondé que sur des idées morales ou abstraites ; et il n'existe réellement pour eux, que ce qui est établi sur des affections. Le caractère d'un ambitieux est donc nul pour le musicien. L'ambition n'est que l'état habituel de celui dans l'âme duquel la fortune a allumé un violent désir. Le musicien ne doit voir dans ce caractère que celui d'un homme qui souhaite avec ardeur. Ce n'est pas que le caractère d'un ambitieux ne puisse faire un bel effet dans une tragédie lyrique ; mais par le moyen de la musique, il ne produira d'autre impression que celle d'un désir véhément, et le musicien ne pourra le peindre qu'avec les mêmes couleurs qu'il aurait employées pour ce désir brûlant.

Non seulement ceci est important pour le musicien, afin qu'il ne fasse pas des efforts inutiles pour représenter diversement ce qui doit être montré avec les mêmes traits, et pour qu'il n'adopte pas un portrait infidèle qui ne réveillerait point l'idée de l'original, et par conséquent ne produirait aucun effet ; mais encore le poète ne doit pas le remarquer avec moins de soin. Sans cela ne pourrait-il pas croire avoir jeté une grande variété dans ses caractères, lorsqu'il aurait donné à un de ses personnages l'ambition, et à un autre quelque passion qui dans le fond ne serait qu'un désir de la même force, mais déterminé vers un autre objet ? Et cependant n'arriverait-il pas que la pièce offrirait des peintures monotones, parce que le musicien aurait été obligé d'employer à peu près les mêmes coups de pinceau pour les deux caractères ?

Deux causes peuvent concourir à produire un caractère ; premièrement, les passions qui agitent plus ou moins un personnage, qui règnent presque toujours dans son âme, qui la tyrannisent, et qui l'auraient également tourmenté dans quelque état que le sort l'eût fait naître ; et en second lieu, le rang, la dignité, l'état, le sexe de ce personnage. Cet état, cette dignité, ce rang, doivent faire naître nécessairement dans son âme, des affections qui animent, détruisent ou diminuent les autres sentiments qui peuvent s'y élever sans leur devoir leur origine ; et comme l'état d'un personnage est une chose assez durable, cette dernière cause est aussi constante que la première ; elle doit donc non seulement agir sur les sentiments auxquels le personnage peut de temps en temps être

soumis, mais même sur tous ceux qui peuvent être allumés habituellement dans son âme ; et par conséquent elle doit modifier en tout son caractère, ou pour mieux dire, lui en donner un nouveau.

Il est aisé de voir que ceci ne contredit point ce que nous avons déjà tâché d'établir ; ce n'est pas par des causes morales que l'état ou le rang influe sur le caractère, mais uniquement par les affections qu'ils font naître.

Le musicien doit avoir le plus grand soin de soutenir le caractère de ses personnages, depuis le commencement de la tragédie jusqu'à la fin, et de seconder ainsi les intentions du poète : qu'il voie avec le plus grand soin, quelle sont les passions qui composent le caractère de son personnage ; je dis les passions, car il est très rare qu'un caractère ne soit composé que d'une seule affection. Un sentiment en réveille presque toujours un autre, et le force pour ainsi dire à régner avec lui. N'est-il pas bien rare, par exemple, que celui qui ressent les charmes de l'amitié, n'ouvre pas aisément son cœur à la pitié tendre et consolante ?

Que le musicien ne cherche pas à peindre toutes ces passions à la fois : le grand nombre de tableaux différents qu'il produirait, pourrait quelquefois faire naître un effet agréable ou imposant ; mais il serait impossible qu'il produisît de l'intérêt, pendant tout le cours de la pièce.

Le musicien devrait en quelque sorte, faire paraître l'image du caractère de ses personnages pendant tout le temps qu'ils sont sur la scène ; mais chaque morceau de musique doit offrir un si grand nombre de teintes, ainsi que nous l'avons vu, que si le compositeur le revêtait continuellement encore de la couleur propre au caractère, celle que demanderaient le sujet du morceau et le sentiment pour lequel ce même morceau aurait été composé disparaîtrait bientôt ; la principale expression s'évanouirait, et la tragédie ne ferait couler aucune larme. Le musicien fera donc bien d'attendre les moments où le sentiment passager est un peu affaibli, pour introduire la peinture du sentiment constant et composé qu'il aura déjà formé par la réunion des passions qui constituent le caractère.

Le musicien aura un moyen bien puissant pour soutenir ce caractère et pour ne point cesser d'en présenter la ressemblance, pendant tout le temps que le personnage auquel il appartiendra sera sur la scène ; il en peindra continuellement les effets ; et voici comment. Les diverses passions qui forment un caractère produisent par leur mélange un sentiment unique. Le musicien se le représentera : à chaque morceau qu'il composera, il comparera ce sentiment qu'il aura, pour ainsi dire, créé, avec celui que le morceau devra montrer et faire naître : il examinera leurs ressemblances et leurs différences : il verra en quoi ces deux sentiments se détruisent, en quoi ils se fortifient, et en quoi ils ne s'altèrent

pas. Il mêlera ces deux sentiments l'un avec l'autre : il ôtera de ce mélange, si je puis me servir de ce terme, tout ce qui se détruira ; il fortifiera, il animera tout ce qui devra être agrandi ou augmenté ; il laissera les portions qui n'agissent point les unes sur les autres, et il composera ainsi un nouveau sentiment qui sera un objet unique, et qui sera seul le but de l'expression qu'il emploiera. Il sera enfin, pour chaque morceau de musique, ce que nous pensons qu'il doit faire pour l'expression générale du caractère.

D'un autre côté, il considèrera que lorsque quelqu'un est animé par un sentiment semblable à celui qui résulte du caractère de son personnage, il doit rechercher certains objets qui, auparavant, n'auraient fait aucune impression sur son âme. D'après cela, il ne laissera rien paraître qui puisse agir sur le caractère qu'il produira, sans montrer son personnage comme plus ou moins ému. Il verra aisément, lorsque nous parlerons des caractères en particulier, quels sont ces objets. C'est dans l'attention que nous lui recommandons ici, que sa sagacité, et souvent son génie pourront se déployer. C'est ainsi que le caractère d'Achille caché à Scyros, sous un habit indigne de lui, se décèle à la vue d'une épée.

De même, un grand nombre d'objets qui ordinairement agitent l'âme, qui la transportent, et qui l'entraînent, perdent tout leur empire sur elle, lorsque tel caractère y domine, lorsque tel sentiment l'anime et l'échauffe. Uniquement occupée de sa passion, elle dédaigne tout ce qui n'y est pas lié avec force. Celui, par exemple, qui ne désire que la gloire, n'est guère ému par ce que recherche la cupidité des autres hommes. Que d'après cela, le musicien observe avec grand soin dans sa tragédie, les objets faits par eux-mêmes pour émouvoir l'âme et pour y allumer un sentiment, et qui cependant ne doivent produire aucune impression sur le caractère qu'il veut représenter. À la vue de ces objets, son personnage, au lieu d'être ému, demeurera froid et tranquille : il sera uniquement livré au sentiment qui fait le fond de son caractère ; et l'absence seule de l'affection qu'aurait dû produire dans son âme, ces objets qu'il n'aperçoit qu'avec des yeux indifférents, ne contribuera pas peu à soutenir, pendant le cours de la pièce, le caractère produit sur la scène. Musiciens, voulez-vous le rendre digne de la tragédie ? donnez lui de la grandeur ; donnez de la force aux passions qui le composeront ; et pour cela, représentez d'autres passions violentes qui les combattent, mais qui soient vaincues.

Si l'on ne devait compter de caractères, qu'autant qu'il y a de sentiments fournis au pouvoir du musicien, le nombre n'en serait pas bien considérable : mais cependant, quelle multitude de caractères le musicien ne pourra-t-il pas être obligé de peindre, quoique l'on ne doive pas faire attention à ceux qui sont fondés sur des idées morales ou abstraites, sur des choses de convention, sur les

divers objets de nos désirs, sur les motifs de nos sentiments, et qui ne regardent point l'art dont nous nous occupons ici ?

Un caractère, ainsi que nous l'avons dit, n'est presque jamais le produit d'une affection unique ; il est presque toujours composé de plusieurs passions : mais en combinant deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, toutes les passions que nous avons indiquées au génie du musicien, quel nombre infini de combinaisons ne doit-on pas trouver ? et par conséquent, quel nombre infini de caractères ne peut pas être offert aux crayons du musicien ? Mais ce n'est pas tout : chaque rang, chaque dignité, chaque état modifient toutes les passions qu'on éprouve ; c'est comme s'ils donnaient une certaine habitude d'affections, comme s'ils faisaient naître constamment un sentiment qui leur fût particulier. Inspirez, par exemple, les mêmes sentiments à un roi et à un berger : ces affections seront nécessairement altérées par leur mélange avec la passion que donne le sceptre et celle que donne la houlette ; et les nouveaux sentiments que cette altération crée, pour ainsi dire, dans le cœur du roi et dans celui du berger, sont bien différents. C'est ainsi qu'une liqueur jaune fait naître du vert en se mêlant avec de l'eau colorée en bleu, et produit de l'orangé avec de l'eau teinte en rouge.

Chaque état, chaque rang, donnent donc naissance à un caractère différent : quel nombre prodigieux de caractères cela seul produirait ! Quelle variété impossible à déterminer n'en découlerait-elle pas ? Mais il y a plus : chaque passion est susceptible d'une infinité de nuances ; que de degrés, que de différences réelles ne peut-on pas compter depuis le commencement le plus faible d'une affection à peine sensible, jusqu'au moment où elle règne sans contrainte, et où, entièrement développée, elle exerce toute sa puissance ? Chaque passion produirait donc elle seule, un nombre infini de caractères : que sera ce nombre, lorsque toutes ces nuances seront combinées ensemble ? Que sera-t-il encore, lorsqu'elles seront jointes avec toutes celles qui peuvent être fondées sur des idées morales et abstraites ? Ici l'imagination même est confondue. Mais ne nous occupons que des caractères produits par des sentiments, et qui ne proviennent que des passions ou de la différence du rang, des dignités et de l'état des personnages. Ne trouvons-nous pas toujours un nombre immense, jusqu'aux limites duquel la vue de l'esprit le plus perçant ne peut atteindre ? Comment pourrions-nous donc songer à traiter de tous les caractères que le musicien pourra peindre, et à les exposer ici à peu près comme nous avons décrit les passions ? Ne suffit-il pas, d'ailleurs, pour parvenir au but de cet ouvrage, que nous nous occupions des caractères tels qu'ils seraient produits, si les passions seules les faisaient naître, et s'ils ne consistaient chacun que dans un assez petit nombre de passions ? Les caractères qui découlent du

rang du personnage, sont toujours semblables à quelques-uns de ceux dont nous parlerons. Le génie, la sagacité et l'observation suppléeront aisément à ce que nous ne dirons pas ; et ceux qui, avec les secours que nous leur offrirons, ne pourront pas s'avancer seuls dans la brillante carrière que nous décrivons, y feraient ils quelques pas, quand bien même nous leur proposerions ici des ressources plus puissantes, et plus multipliées ?

Mais, si nous ne parlons pas des caractères qui tiennent à la différence des dignités et des rangs, du moins nous allons nous occuper de quatre états que tous les poètes ont représentés, mais que personne n'a encore dépeints sous le point de vue qui nous intéresse. Tout personnage introduit sur la scène doit nécessairement jouir d'un de ces états ; ils doivent donc modifier toute espèce de caractère ; et il est par conséquent, on ne peut pas plus important de les décrire ici. Ces quatre états sont, l'enfance, la jeunesse, l'âge viril, et la vieillesse.

L'enfance ne peut guère paraître sur nos théâtres, et surtout sur le théâtre tragique, le seul qui nous occupe maintenant : lorsqu'elle y est offerte, ce n'est pas pour y agir, mais pour rendre plus touchantes et plus sensibles, toutes les affections qu'elle fait naître. Cependant on pourrait quelquefois l'y présenter agissante ; mais lorsqu'on l'y montrera, qu'on ne lui donne aucun sentiment profond, aucune affection assez marquée pour constituer une passion. L'enfance est trop molle pour conserver les empreintes qu'elle peut recevoir ; les affections du jeune enfant ne doivent dépendre que de ce qui se présente à lui : elles doivent ne découler que des impressions qu'il reçoit encore ; elles doivent donc être aussi passagères que les objets extérieurs sont mobiles pour lui. Et comment ces objets ne le seraient-ils pas, pour un petit être qui à chaque instant change de place ou d'attitude, s'approche ou s'éloigne de ce qui l'entoure, et fait ainsi varier et se mouvoir relativement à lui, tout ce qui l'entourne ? Ses sentiments doivent être aussi fugitifs et aussi inconstants que sa démarche est encore incertaine, que ses paroles sont vacillantes, que ses gestes sont peu décidés. Il doit se porter avec promptitude vers tout ce qui s'offre à lui, parce que tout doit remuer avec force, ce qui n'est jamais ému vivement par un sentiment durable ; tout agite aisément, ce qui par lui-même n'a aucun mouvement déterminé ; tout trouve aisément une place dans ce qui est encore presque entièrement vide d'impressions et d'images.

Que le musicien donne donc à sa musique un caractère léger, et pour ainsi dire incertain : qu'elle ne demeure pas longtemps fixée dans les mêmes modulations, qu'elle ne présente pas longtemps le même genre ; qu'elle n'offre aucune phrase d'une proportion trop considérable ; qu'il évite tout ce qui pourrait donner un air de grandeur à ce qui ne montre encore que de la faiblesse, de la gentillesse et de l'agrément ; à ce qui peut promettre beaucoup, mais qui ne peut encore rien

tenir. Que le musicien évite avec soin de faire parcourir à la voix de l'enfant, des intervalles trop considérables, et trop incompatibles avec la faiblesse de ses organes, et avec la légèreté et la délicatesse de ses affections.

Cependant l'enfant peut être rempli d'agrément, de grâces et de charmes, si une éducation mal entendue n'a pas contraint ses mouvements ; si la simple nature a développé librement ses membres, s'il a pu en faire usage par tous les exercices qui conviennent à cet âge tendre, mais ami de l'agitation et du changement dans tous les genres : les proportions les plus agréables, c'est-à-dire, les proportions les plus naturelles règnent dans ses membres ; il n'a pas encore appris à les tenir repliés par convenance, à les raidir par bon air, à leur donner des attitudes bizarres par convention : les travaux forcés ne les ont pas encore viciés, déformés et altérés ; sa main n'a pas encore manié des instruments pesants ; son dos n'a pas été courbé sur une charrue ou sur un atelier : ses cheveux flottent au gré des vents et de la belle nature, sans avoir été décolorés bizarrement, brûlés avec art, et souvent ridiculement contraints ; sa peau n'a pas été ternie par un soleil ardent, ou gercée par le froid ; la tempête n'a pas encore fondu sur sa tête ; il ne voit la vie qui se présente à lui, que comme une route semée de fleurs ; il ne prévoit aucun des dangers et des malheurs qui l'attendent ; le chagrin n'a pas ridé son front, et effacé la noblesse de ses traits ; l'on y distingue encore la première origine du roi de la nature ; la défiance n'a pas rendu sa démarche arrêtée et suspendue, son regard inquiet, son coup d'œil fixe et sinistre ; son esprit dégagé de préjugés et de soucis, ne lie que des idées agréables, n'enfante que des images gracieuses ; si quelques peines légères viennent troubler les beaux jours qui sont tissés pour lui, elles sont toutes hors de lui ; elles ne laissent aucun souvenir, elles se dissipent rapidement avec les objets qui les ont fait naître : que lui manque-t-il pour offrir l'image la plus fidèle des grâces, de la gaieté, de l'agrément, des charmes, et de la gentillesse ?

Que le musicien peigne donc l'enfance en employant des chants agréables, et même quelquefois touchants : nous ne pouvons être témoins du bonheur de l'enfance, sans être attendris : nous sommes toujours forcés de faire un retour secret sur la perte de cet état heureux ; sur le sort infortuné qui y a succédé pour nous, et qui attend aussi ces cœurs si jeunes, si innocents, et par conséquent si dignes d'intérêt : ce retour, toujours mêlé de tristesse et de mélancolie, nous émeut et nous touche.

Que le musicien joigne toujours à ces chants agréables, les instruments les plus doux, les traits les plus délicats, les accompagnements les plus suaves, l'image de la joie, celle de la tranquillité et de la candeur qui n'est que la peinture de la douce paix.

Malgré la légèreté des affections de l'enfance et la mobilité qui lui est si naturelle, qui est même nécessaire au développement de ses organes et des facultés de son esprit, et sans laquelle elle passerait à la jeunesse sans idées et sans connaissances, il est des sentiments qu'elle éprouve constamment, et qui, s'ils ne sont pas bien profonds, compensent par leur espèce de durée, ce qui peut manquer à leur vivacité. Telle est la tendresse qu'ils ressentent pour ceux dont ils ont reçu le jour, pour ceux qui les ont nourris, pour ceux qu'ils voient souvent et qui leur témoignent de l'empressement, pour ceux qui les élèvent, et qui savent mêler un tendre attachement, un intérêt véritable à leurs soins et à leurs leçons. Cette tendresse constante qui devient même une petite passion, dépend de la cause même qui produit la légèreté naturelle de toutes leurs autres affections : elle tient à la facilité avec laquelle tous les objets extérieurs agissent sur leurs organes encore tendres, et par conséquent aisés à ébranler, et à celle avec laquelle les nouvelles impressions que reçoit cette cire molle, effacent bientôt celles qui y avaient déjà été produites. Ils ont à chaque instant sous les yeux, les diverses personnes dont nous venons de parler : à chaque instant ils en reçoivent des secours, ou des plaisirs : à la vérité l'impression qu'ils éprouvent est faible, mais elle est renouvelée à chaque instant ; chacune de ces impressions successives leur inspire une certaine affection, car les enfants sont naturellement aimants ; ils ne se méfient de personne ; toute marque d'affection les touche, parce qu'ils ne soupçonnent pas qu'elle puisse être fausse ; ils s'attachent aisément ; tout ce qui agit sur leurs cœurs, les détermine vers ceux qui les environnent : ces objets doivent donc bientôt leur devenir bien chers, et leur inspirer une tendresse assez vive. À la vérité, ceux qui les entourent n'ont pas fait sur des cœurs trop jeunes et peu susceptibles d'une trace profonde, une impression assez forte pour n'avoir rien à craindre de leur changement : mais ils les remuent et les attendrissent à chaque instant ; ils produisent une succession de sentiments semblables, qui équivaut à un sentiment unique et permanent. Ce n'est point ici l'effet qui dure ; les enfants ne peuvent présenter aucun effet bien constant : mais c'est la cause qui ne passe pas ; ce sont les objets de leur tendresse filiale ou reconnaissante, qui les entourent sans cesse, et réveillent sans cesse leur attachement.

Que le musicien qui représentera l'enfance sur le théâtre lyrique, la peigne donc toujours pleine de tendresse et de reconnaissance pour ses parents, ses maîtres, et même ses compagnons : que l'expression de la douce amitié accompagne celle de l'enfance ; mais qu'il ne montre qu'une amitié encore faible, peu susceptible des grands mouvements qu'éprouve si souvent cette passion noble et sublime ; et qu'elle soit en quelque sorte proportionnée à la délicatesse des organes de l'enfance.

Que les enfants soient toujours peints sur le théâtre tragique, comme nous venons de les représenter ; qu'ils n'y paraissent que pour intéresser, et ceci est autant pour les poètes que pour les musiciens. Les enfants que des circonstances malheureuses ont dégradés, qui n'offrent que des défauts et quelquefois même que des vices, doivent donc être bannis de la tragédie : ils ne pourraient inspirer, ni l'admiration, ni la pitié, et on ne pourrait pas leur attribuer d'assez grands crimes, pour qu'ils fissent naître la terreur.

Maintenant se présente à nous la brillante jeunesse ; cet âge où la nature morale et la nature physique développent et étendent leurs forces, où l'esprit se déploie, où les impressions seraient plus profondes que jamais, si la réflexion les accompagnait ; la réflexion, cette faculté qui seule peut arrêter nos idées, fixer nos sentiments, et durcir véritablement leur empreinte. C'est alors que les passions commencent à exercer leur empire orageux : c'est alors que tous les objets règnent si aisément sur l'âme : rien ne la remue faiblement comme dans l'enfance ; tout la secoue violemment : le jeune homme ne vit que d'élan et de transports ; heureux quand ces transports ne l'entraînent que dans la route qu'il doit parcourir ! heureux lorsque les mains sages qui le dirigent, ne s'efforcent point d'éteindre le feu qui le dévore, et qu'ils ne pourraient parvenir à étouffer, mais qu'elles cherchent à contenir ce feu, à le lancer vers les vertus sublimes, vers tout le bien auquel la jeunesse peut atteindre !

Venant d'un âge où personne n'a eu besoin de se défendre contre lui, où personne n'a pu le redouter, ou par conséquent rien ne lui a résisté, sentant chaque jour de nouvelles forces qui se développent en lui, imaginant qu'elles augmenteront toujours, ne les ayant encore mesurées avec aucun obstacle, pensant que rien ne peut les égaler, croyant que tout doit s'aplanir devant lui, fier, indomptable, et voulant secouer entièrement le joug sous lequel sa faiblesse l'a retenu pendant son enfance, le jeune homme est l'image de la liberté et de l'indépendance. Il fuit tout ce qui peut lui retracer ce qu'il appelle son esclavage, tout ce qui peut lui peindre son ancienne soumission : il dédaigne des demeures trop resserrées où son corps et son esprit se trouvent à l'étroit ; il ne se plaît que dans une vaste campagne où il peut en liberté exercer ses forces à courir, son courage à dompter des coursiers sauvages, son adresse à les dresser, et son intrépidité à vaincre et immoler des animaux féroces. Là, il saute de joie sur la terre qu'il peut maintenant parcourir à son gré : il agite ses membres vigoureux ; il s'essaye à transporter de lourds fardeaux : il croit avoir beaucoup fait lorsqu'il a renversé avec effort un bloc de rocher, abattu avec vigueur un arbre, ou devancé ses chiens à la course. Ses traits ne sont plus l'image de la grâce et de la gentillesse, comme dans l'enfance, mais celle de la fierté. Son corps, dont les contours sont plus durement exprimés, offrent des muscles dessinés avec force,

et dont le jeu rapide et puissant annonce sa supériorité : ses cheveux brunis par le soleil dont il se plaît à affronter les ardeurs, sont plus longs et plus touffus : ses yeux pleins de feu, brillent de courage ; ses bras portent déjà les dures empreintes, non pas de ses travaux utiles, mais de ses travaux capricieux ; sa démarche est ferme, sa tête élevée, son ton de voix imposant ; il a l'air du fils d'un Hercule, et paraît destiné à remuer sa massue et à dompter les monstres. Impétueux, remué aussi souvent que l'enfance, mais toujours agité violemment, transporté à la présence de chaque objet nouveau, changeant à chaque instant de place, de projet et de désir, franchissant tous les obstacles, impatient de tout retardement ; qui pourrait s'opposer à sa course rapide et vagabonde ? La voix seule du sentiment est assez forte pour le retenir. La nature qui parle dans son cœur, plus haut que tous les objets qui l'entourent, lui fit reconnaître, chérir, et vénérer la voix de celui qui lui donna le jour, et qui soigna son enfance : c'est un lion qu'on conduit avec une chaîne couverte de roses, sans qu'il songe à rompre de si doux liens. Heureux le jeune homme, lorsque la tendresse paternelle est le seul frein donné à son courage ; lorsque les passions si dangereuses, si vives à cet âge des erreurs, ne s'emparent pas de son âme et ne la livrent pas en proie à toutes les illusions, à toutes les fausses espérances, à tous les tourments ; lorsque la plus terrible de ces passions ne vient pas le dominer ! Elle commence par le séduire ; elle lui peint tous les objets en beau ; elle présente la nature plus riante et plus belle aux yeux fascinés du jeune homme trompé ; elle conduit ses pas dans une route en apparence semée de fleurs ; par un pouvoir fantastique, elle lui fait voir au bout de cette fatale carrière, les portes du temple du bonheur ouvertes pour le recevoir ; elle lui montre sa place marquée à côté de l'objet de sa passion funeste : c'est Armide qui conduit Renaud dans une île enchantée, qui le retient éloigné de ses guerriers, de son devoir et de sa gloire, et qui, en l'entourant de guirlandes, l'enlace dans des chaînes dont bientôt il sentira tout le poids.

Quelquefois au milieu des ardeurs brûlantes de l'été, lorsqu'un soleil sans nuages répand de tous côtés des rayons enflammés, le jeune homme déjà plongé dans sa vitale ivresse, cherche un abri paisible contre les feux de l'astre du jour : il s'enfonce dans une forêt ; il y rencontre une source claire et limpide, autour de laquelle les oiseaux chanteurs font entendre leur douce et agréable mélodie : le calme de ces lieux, la fraîcheur qui y règne, l'obscurité, le murmure des eaux, tout l'invite au sommeil : à peine est-il endormi, que la passion qui le domine, lui présente en songe l'objet qui règne sur ses sens : il se réveille plongé dans une illusion entière ; il voit dans tout ce qui l'entoure, l'objet pour lequel il soupire, ou pour mieux dire, il ne voit que lui ; il n'est plus que de flamme. L'illusion cesse bientôt, mais sa blessure profonde reste : rien ne peut en apaiser les vives douleurs ; partout il porte avec lui le trait fatal qui l'a blessé ; il traîne en

rugissant sa chaîne cruelle ; il veut la rompre, et elle résiste à ses secousses ; il veut s'en débarrasser, et tous ses efforts n'aboutissent qu'à s'en entourer davantage ; livré au désespoir, à des fureurs, à des tourments horribles, il sent à chaque instant qu'une main ennemie et invisible le couvre de nouvelles blessures : ses yeux se creusent, ses joues ardentes portent l'empreinte de la flamme dévorante qui le consume ; la joie, la douce paix, tout a fui loin de lui : il veut se fuir lui-même ; il gravit sur les monts les plus escarpés ; il pénètre dans les solitudes les plus profondes, et rien ne peut éteindre le feu allumé dans ses veines par un funeste poison : égaré, hors de lui-même, il rugit, il fait entendre des cris forcenés, il appelle la mort.

C'est ainsi qu'il doit être montré sur la scène tragique, pour y produire de grands évènements, pour y exciter de grandes passions, pour y faire naître un grand intérêt. Comment le musicien pourra-t-il peindre ce tableau si difficile ? C'est ici qu'il doit réunir les images et les traits des diverses passions que nous venons de nommer. Qu'il leur donne cette effervescence et cette impétuosité que la jeunesse met dans tout ce qu'elle fait : chez elle, tout est mêlé d'un certain trouble ou d'une certaine impatience ; que les mouvements employés par le musicien les désignent : que des traits rapides se succèdent, que les chants se pressent, qu'ils n'offrent que peu de repos ; que le rythme adopté présente aussi l'image de l'inquiétude, des élans et des transports ; que l'on ne néglige pas de se servir de doubles croches, d'un grand nombre de notes : que de temps en temps, des chants décidés se fassent entendre, pour marquer la force du corps et l'assurance du courage ; que les cris de joie soient aussi quelquefois entendus : la jeunesse se plaît à la chasse, au bruit des armes, au milieu des combats : que l'on emploie des tons fiers et des airs guerriers, que des instruments militaires résonnent ; que l'on imite le bruit et les clameurs de la chasse ; que les cors retentissent.

À la suite de la jeunesse, se présente l'âge mûr. L'homme jouit ici de toutes les forces de son corps et de son esprit : les passions tumultueuses, et que l'ivresse ne cesse d'accompagner, ne règnent plus avec assez de force sur lui pour offusquer sa raison : le rayon divin qui l'anime, brille de tout son éclat : son intelligence échauffée par les feux que le trouble de sa jeunesse a laissés dans son imagination, jouit de tous ses droits, et soumet tout à sa puissance. Son âme animant alors un corps parfait dont tous les organes ont reçu un juste degré de développement, où la force et la souplesse se trouvent réunies, et où tout seconde les divers mouvements qui l'agitent, s'élance vers les spéculations les plus sublimes, découvre les grandes vérités, entreprend, exécute, achève les plus grands travaux ; alors l'homme, véritable emblème de la majesté et de la puissance, élevant sa tête droite et auguste sur un corps robuste et endurci,

marche, parle, agit en maître de la nature, lui commande et la fait servir à ses nobles desseins.

Mais si les passions folles de la jeunesse ne déchirent pas son âme, elle est en proie à des passions presque aussi redoutables, moins vives, mais bien plus constantes. L'ambition fait briller devant lui, des couronnes de toute espèce ; elle l'engage dans des routes épineuses pour arriver au but éclatant qu'elle lui offre, but illusoire et fantastique, qui fuit presque toujours devant ceux qui cherchent à y parvenir, et qui disparaît enfin aux yeux de ceux qui sont près de l'atteindre. Il suit la voix de cette ambition cruelle et celle de la fausse gloire ; il médite des projets sanguinaires ; il forge des chaînes pour des voisins dont tout le crime est d'être trop près de lui ; il court aux armes ; il aiguise le fer meurtrier ; il va la flamme à la main cueillir au milieu des horreurs d'une guerre injuste et barbare, des lauriers teints de sang : assis sur les débris d'une ville fumante, entouré des victimes infortunées de sa passion forcenée, il contemple avec des yeux féroces et cruels, le ravage qui couvre au loin les campagnes ; et tous les gestes sont des signes de mort et de désolation. Ici, avide d'or et de vaines richesses, quels dangers ne brave-t-il pas pour assouvir sa brutale avarice ? Dans sa rage féroce, il répand le sang de tout un monde nouveau que le génie n'avait pas découvert pour des forfaits horribles ; il le change en un vaste désert, court semer les crimes les plus atroces dans une partie immense de l'ancien monde, en réduit sous le joug les malheureux habitants, et les transporte chargés de chaînes, sur le nouveau monde qu'il a dévasté, et où il a cru, dans sa fureur insensée, faire venir de l'or en l'abreuvant de sang.

D'un autre côté, la gloire et souvent la vertu, l'appellent dans de nouvelles routes ininterrompues par un grand nombre de précipices, mais dont le but, bien loin d'offrir un vain fantôme, présente l'image sacrée de l'utilité publique. Alors, prince juste, bon et généreux, il donne la paix et le bonheur au monde, et ne compte ses jours que par ses bienfaits ; ici, dispensateur des grâces d'une religion consolatrice, ou des lois sacrées de la propriété et de la sûreté publique, il reçoit dans les acclamations des citoyens qu'il console, et qu'il protège, la touchante récompense de ses vertus. Là, il appelle l'agriculture, le commerce et les arts utiles, et leur dit de fertiliser, de peupler un pays inculte : par ses bienfaits, ses travaux et son industrie, il unit les états les plus reculés ; il les enrichit par ses soins ; il les protège par sa puissance guerrière, ses talents militaires, ses vertus héroïques ; faisant naître les arts agréables, il répand mille charmes au milieu des tranquilles habitations de ses semblables ; il les réunit, radoucit leurs caractères et en affaiblit la dureté, leur inspire les vertus aimables, calme leurs peines par de vives et d'innocentes jouissances, leur retrace leurs anciens héros, leurs guerriers illustres, leurs grands hommes, fait revivre leurs

hauts faits et leurs sublimes pensées. Recueilli enfin, dans une paisible retraite, consultant en secret la nature, abandonnant pour ainsi dire sa dépouille mortelle, s'élevant sur les ailes de son génie et de la contemplation, il découvre et montre à ses semblables, les vérités les plus cachées et les plus utiles.

Tels sont les traits augustes ou féroces que peut offrir le caractère de l'homme dans l'âge mûr : tels sont ceux que le musicien doit peindre. Pour y parvenir, que doit-il faire ? Réunir ce qui appartient à la majesté, avec ce qui désigne la force, avec ce qui inspire l'admiration, quelquefois même avec ce qui peut faire naître l'horreur. Que des passages décidés, mais qui en même temps expriment le trouble, représentent ces passions plus fortes que tumultueuses, plus réfléchies qu'emportées, qui entraînent l'âge viril : pour cela, que les signes qui caractérisent le trouble, se trouvent joints à des sons soutenus et proférés avec force, à des notes marquées, etc.

Mais si l'homme parvenu à l'âge viril, jouit de tout son être, s'il est alors arrivé au plus haut degré de puissance, il va bientôt en déclinant : chaque jour ses facultés s'affaiblissent ; les forces de son corps diminuent ; il passe à la vieillesse. Que cet état digne de tous nos hommages ne soit introduit sur la scène tragique, que pour y intéresser, que pour y faire verser des larmes. Le vieux Lusignan, dans la tragédie de *Zaïre* de M. de Voltaire, est le modèle des vieillards que la tragédie lyrique doit présenter ; on peut citer aussi l'*Œdipe* de M. Ducis, etc.

Que l'on conserve à la vieillesse que l'on produira sur la scène, toute la raison et toutes les lumières de l'expérience ; qu'elle présente même quelquefois un corps encore vigoureux ; et que, sous ses cheveux blancs, elle offre toujours un front auguste ; que le vieillard soit représenté comme un chêne antique qui soutient encore avec force ses rameaux puissants. Qu'il soit plein de douceur et d'une tendre compassion ; que les mots qu'il a éprouvés, que l'expérience qu'il a de la faiblesse humaine, et des dangers de toute espèce qui entourent ses semblables, remplisse son cœur d'une charité douce ; qu'il plaigne et qu'il pardonne ; que la nature ne cesse de se faire entendre à son cœur.

Comme l'on doit voir avec intérêt cette image de la faiblesse de la tendre enfance, réunie avec toute la majesté, toute la vétusté de l'âge viril, et avec un caractère plus touchant, plus attendrissant, plus sacré encore ! Comme tout ce que dira le vieillard sera intéressant, lorsque des paroles de douceur ne cesseront de sortir de sa bouche uniquement ouverte par une tendre pitié ! C'est un Dieu consolateur laissé au milieu de ses enfants, pour y être une image vivante du Dieu qu'ils adorent, pour leur transmettre ses bénédictions, pour les aider par ses conseils, pour les soutenir par le secours de ses encouragements et de la tendresse touchante, lorsqu'il reçoit, de leur amour et de leur reconnaissance, tous les secours que ses maux peuvent réclamer. Et quel est le cœur qui ne sera

pas déchiré, si le vieillard auguste et respectable est obligé de courber sa tête défaillante sous le poids de la misère, ou sous celui de l'infortune ?

Pour peindre ces scènes touchantes, que le musicien ait recours surtout aux moyens que nous lui avons indiqués pour représenter la tendre pitié : qu'il offre dans ses tableaux la sérénité, l'amitié, la tendresse paternelle et filiale, la douleur, mais une douleur radoucie, une douleur qui porte pour ainsi dire un caractère sacré et religieux ; que l'on y remarque aussi les signes qui distinguent l'admiration, mais que l'on n'y voie pas l'admiration froide et stérile ; que l'on y trouve celle qui part du cœur, et qui fait verser tant de larmes.

Ainsi le musicien pourra parvenir à peindre les quatre âges de l'homme. Il combinera la peinture de ceux de ces âges qui seront produits sur la scène, avec celle qu'exigera la situation qu'il aura à représenter. Suivons maintenant quelques-uns des caractères les plus remarquables et les moins composés qu'il aura à dessiner.

Mêlons d'abord ensemble la fierté, la colère, l'indignation et la fureur : nous aurons un caractère qui ressemblera beaucoup à celui qu'Homère a donné à Achille. Ce caractère, pour pouvoir être montré sur la scène tragique, devra avoir un air de grandeur. Le musicien qui voudra le représenter, joindra donc des traits imposants à ceux de la fureur, de l'indignation, de la colère et de la fierté. Comme les trois premières de ces passions s'allument rapidement et s'éteignent de même, le musicien ne devra en mêler les signes à ceux de la fierté, que de temps en temps. Il examinera toutes les occasions qui peuvent réveiller ces trois passions ardentes : et toutes les fois qu'il trouvera sur la scène quelque objet capable de les exciter, qu'il ne néglige pas d'en faire tout de suite paraître les signes, quand bien même rien ne l'indiquerait dans le poème, à moins qu'il ne contrarie par là quelque vue du poète, ou quelque une de ses propres intentions.

Les sentiments doux et paisibles, ni même les affections tendres, n'entrent que difficilement dans le caractère que nous exposons : le musicien mettra donc moins souvent dans son tableau les signes de l'attendrissement ; il attendra que son personnage soit devant un objet bien propre à le toucher, et même qu'il ait été pendant quelque temps exposé à ses impressions, pour le faire paraître ému.

Si l'on met ensemble la haine, la crainte, la terreur et la tristesse, on aura un caractère nouveau, peu relevé, mais qui contrastera singulièrement avec le premier caractère que nous venons d'indiquer, et qui peut être très propre à la scène, par les grands effets qu'il peut y répandre.

Pour le représenter, le musicien mêlera les couleurs de la haine avec celles de la tristesse ; et sur ce fond noir et horrible, il répandra presque à chaque instant les signes de la crainte, ou ceux de la terreur. L'objet le moins propre à effrayer, fera

frémir ce caractère faible qui ne s'occupe que d'objets sinistres, et qui n'a de force que pour exécuter les projets sanguinaires de la haine. Mais à peine la terreur et la crainte qui l'obsèdent, lui laissent-elles quelque moment où il ne soit pas obligé de porter leurs chaînes terribles, qu'attisant ses feux, et exaltant ses poisons dévorants, il va répandre de nouveaux tourments sur les objets infortunés de sa haine cruelle. Que l'expression de la haine soit donc celle qui domine dans la peinture de ce caractère.

Parlons maintenant d'un de ceux qui lui sont le plus opposés : montrons un des caractères les plus aimables et les plus touchants : mêlons la tristesse avec la pitié consolatrice, et répandons-y le charme de l'amitié la plus vive. La tristesse qui se modifie suivant les sentiments avec lesquels elle se trouve jointe, devient ici une douce mélancolie. Pour peindre un caractère aussi séduisant, le musicien ne devra-t-il pas réunir toutes les couleurs suaves, toutes les plaintes affectueuses, tous les gémissements affaiblis, tous les mouvements de l'intérêt, les douces agitations d'une tendre inquiétude, le trouble enfin de l'amitié compatissante, toujours accompagné d'une espèce de sérénité, et même d'une joie pure et secrète ? Quelle peinture à faire que celle du mélange de deux sentiments si doux, si héroïques, si sublimes, qui donnent véritablement à l'homme toute sa prééminence, le rapprochent de l'être suprême, répandent tout le bonheur qui peut convenir à sa misère et à sa faiblesse, de ces deux premières vertus, de ces deux premiers devoirs, de cette chaîne si étroite et en même temps si légère, de tous les cœurs, et de toutes les conditions ! Pitié, amitié, retentissez à jamais aux oreilles de tous les hommes, soyez à jamais bénies, régnez à jamais dans nos cœurs. Le voile d'une douce mélancolie qui se répand sur elles, les rend encore, s'il est possible, plus intéressantes : cette tristesse paisible les rapproche de nous ; elle les assimile davantage à notre état ; elle les revêt de nouveaux charmes ; elle mêle à toutes les douces affections qu'elles inspirent, cet attendrissement secret, si cher à tous ceux qui ont reçu une âme sensible et compatissante.

Si le musicien trouve la douleur, la rage et le désespoir réunis, il n'aura pas précisément un caractère à peindre ; ces passions ne sont pas en quelque sorte une suite de la manière dont nous sommes organisés, et de la nature des impressions habituelles que nous recevons, elles sont allumées par des causes terribles, particulières et passagères. Mais ces causes affreuses et funeste peuvent quelquefois durer longtemps : elles peuvent même quelquefois se succéder avec tant de rapidité, et venir en si grand nombre à la suite l'une de l'autre, qu'elles ne cessent jamais, en quelque sorte, de tenir accablés sous leur poids redoutable, ceux qu'elles ont commencé de tourmenter. D'ailleurs, les affections ordinaires d'un personnage ne peuvent-elles pas être telles qu'il soit plus susceptible d'être violemment ému par des événements horribles, ou d'autres causes du désespoir ? Ainsi le musicien peut en quelque sorte composer un caractère avec

les malheureuses affections dont nous venons de parler. Pour le dépeindre ensuite, qu'il n'emploie que les traits du désespoir; nous avons vu qu'ils enferment les signes les plus sensibles de la rage et de la douleur: mais afin de se rapprocher davantage de la nature, que le musicien ne soutienne pas toujours l'expression trop déchirante du désespoir; qu'il la fasse disparaître de temps en temps, et ne la remplace que par des peintures de la rage et de la douleur aigue: ce n'est que pour passer à ces deux états misérables que le désespoir paraît quelquefois se calmer.

Ce caractère s'approchera un peu de celui de Philoctète blessé par les flèches d'Hercule, sentant toute l'ardeur dévorante du poison qui le consume, abandonné dans une île déserte, ne devant plus revoir les seuls objets qui peuvent lui être chers, n'ayant aucun espoir d'être jamais délivré des tourments affreux qui l'accablent; mais il faudra pour cela que le musicien y mêle de quoi inspirer de l'admiration, parce que Philoctète, livré au désespoir, ne cesse pas d'être un héros, et le compagnon d'Alcide. Cet état sera enfin véritablement celui d'Oreste agité, tourmenté par les furies, si l'on y répand des teintes de terreur et d'attendrissement, parce que c'est un criminel poursuivi par la vengeance céleste, et qui a puni par un crime la mort funeste de son père.

Le musicien n'aura besoin que de combiner un petit nombre de sentiments, pour faire succéder au caractère affreux que nous venons d'indiquer, un caractère doux et agréable sur lequel l'âme se reposera avec plaisir, surtout après de violentes agitations; il n'aura qu'à fondre ensemble la joie et la tranquillité. Ce sera le caractère de la vertu pure introduite sur la scène: que le musicien craigne de faire disparaître cette douce tranquillité, et de la changer en délire; qu'il ne peigne jamais que faiblement les transports de la joie qui l'accompagne: celle de la vertu n'est qu'une joie en quelque sorte céleste, bien différente de la joie agitée et bruyante que donnent les passions tumultueuses. Mais c'est assez parler des caractères propres à la tragédie lyrique; passons aux chants qui lui conviennent.

Des chants considérés relativement à la tragédie lyrique

Quelque espèce d'ouvrage que le musicien cherche à créer, soit qu'il travaille pour le théâtre, ou qu'il fasse de la musique purement instrumentale, il faut qu'il présente du chant; il faut que tous les morceaux de musique qu'il offre, en renferment; il faut, en quelque sorte, qu'ils en soient uniquement composés. Les accords ne produisent presque aucun effet par eux-mêmes: ils ne font naître des sentiments que parce que leur réunion forme une mélodie agréable, que parce qu'ils accompagnent et fortifient des chants. Le morceau d'harmonie le plus digne d'éloges ne produit aucun effet qu'à cause du beau chant qu'on y remarque.

Le chant, dont le musicien ne doit jamais cesser d'employer la puissance magique, doit toujours être agréable et très souvent touchant : il doit toujours peindre un sentiment ou une affection ; il doit toujours les faire naître dans l'âme de celui qui l'écoute : voilà ce que le musicien doit avoir présent, de quelque nature que soit son ouvrage ; mais il a d'ailleurs des considérations à faire, lorsqu'il travaille pour la tragédie.

Le chant du musicien doit être varié comme le style du poète, suivant qu'il appartient à la tragédie, à la pastorale, à la pastorale héroïque, etc. Tâchons de faire remarquer ce qui doit distinguer le chant tragique des autres espèces de chant ; et d'indiquer quelques manières de trouver ceux qui sont le plus propres à la tragédie. Je sais combien il est difficile d'inventer de beaux chants, quelque réflexion qu'on ait pu faire sur l'art de la musique, et sur la nature de la mélodie la plus agréable. Je sais qu'on ne doit ceux qu'on imagine qu'à une espèce d'inspiration, qu'à l'habitude constante d'entendre les plus beaux morceaux des plus grands maîtres, de s'en pénétrer, de se les représenter sans cesse, de les graver dans son esprit et dans son cœur : mais celui qui aura acquis ainsi une mine riche de chants heureux, ne pourra-t-il pas plus aisément en tirer les diamants qui y sont cachés, les tailler, les embellir, leur donner tout leur éclat, les produire dans tout leur jour, les orner de tous les accessoires qui leur conviennent, s'il a réfléchi sur les effets de la mélodie des grands artistes ; s'il en a cherché la source ; s'il s'est fait une espèce de modèle auquel il puisse rapporter les chants que son cœur lui dictera, et d'après lequel il pourra les amener vers la perfection, en y ajoutant, ou du moins en retranchant les portions superflues ou défectueuses ? C'est ainsi qu'en poésie et en éloquence, les règles fondées sur les ouvrages de génie, et sur ce que la nature ne cesse de montrer de tous côtés, viennent polir les productions de l'imagination.

Je vais tâcher d'éviter aux musiciens qui viendront après nous une partie de la peine que ceux qui nous ont précédés ont été obligés de prendre. Mais auparavant, occupons-nous de quelques objets intéressants qui se présentent, et qui concernent la mélodie en général.

On nous dira peut-être : si l'on ôte de la mélodie la peinture des passions qui en fait le fonds, y restera-t-il une beauté réelle et indépendante de toute convention ? Un chant qui représentera la douleur, et qui en montrera tous les signes, fera sans doute répandre des larmes dans tous les pays ; mais un chant qui ne serait qu'agréable, qui n'aurait pas le mérite de peindre fidèlement un objet touchant, plairait-il également à deux nations différentes ? affecterait-il par exemple, à peu près de la même manière des Italiens et des Russes ?

Pour répondre à cette question, il faut distinguer plusieurs objets dans la mélodie. Premièrement, il faut observer qu'il est bien difficile d'ôter d'un

morceau de musique tous les signes de la passion que le musicien a voulu y représenter ; et on s'en convaincra aisément, si l'on veut réfléchir à tout ce que nous avons déjà dit : le compositeur entraîné par le sentiment qui l'a pénétré, a placé un grand nombre de ces signes sans les chercher, sans même s'en apercevoir ; tout en porte quelquefois l'empreinte, depuis le rythme et la proportion qui règnent dans les phrases, jusqu'à l'inflexion la plus faible de la note la plus rapide.

Il sera aisé de remarquer, d'un autre côté, d'après ce que nous établirons relativement au rythme, et d'après ce que nous avons déjà dit des proportions des phrases musicales, que, lorsque l'âme est émue par un morceau de musique bien fait, et dicté par un goût assuré ou par un heureux génie, non seulement elle goûte le plaisir de voir une passion fidèlement imitée, mais encore elle jouit de hardiesses sublimes propres à faire impression sur les esprits de tous les pays, à agir sur tous les organes exercés, ou de beautés de symétrie qui doivent plaire sous tous les climats, parce qu'elles sont fondées sur la nature.

Lorsque l'on aura ôté de la mélodie ce qui tiendra à l'expression des passions, aux élans du génie, et à la symétrie, il faudra encore distinguer avec soin, dans ce qui restera, les agréments et le fond du chant. Ce fond du chant doit nécessairement être l'expression de quelque passion, tantôt d'une affection, tantôt d'une autre, suivant que le musicien a été conduit à des notes basses, ou à des tons élevés. À la vérité cette image est bien faible ; elle est si peu sensible, qu'il est impossible de deviner le sujet de la représentation ; mais elle est toujours assez forte pour que le cœur, sans en sentir l'objet, en reçoive quelque impression : il y a toujours assez de conformité entre les sons de la musique et les signes des passions, pour qu'on soit ému d'une manière délicieuse, si on ne l'est pas avec force. Le fond du chant doit donc convenir également à tous les pays, ainsi que l'expression vive et méditée des passions.

Il ne reste donc que les agréments qui puissent ne pas réussir également sous tous les climats. Qu'elle est peu considérable cette partie de la mélodie qui, sujette au caprice, à la mode, et aux conventions, peut varier chez les différents peuples ! Voyons encore cependant s'il ne sera pas possible d'arracher une partie des agréments à l'usage, et de les attribuer à la nature.

On doit distinguer ceux qui sont propres à chaque genre, à chaque sentiment, à chaque affection ; ceux-ci ne font que de nouvelles notes employées pour achever de peindre un sentiment ; ce ne sont que des compléments de la peinture des passions. Ils doivent donc être les mêmes pour tous les pays, si elles n'y règnent pas avec le même empire.

D'autres agréments sont uniquement destinés à faire briller la voix, ou la main de ceux qui exécutent les morceaux de musique ; ou à leur faciliter le passage

d'une phrase à une autre, etc. Ces agréments, dont nous ne discuterons pas ici le degré d'utilité, peuvent appartenir de préférence à un peuple, lorsque les voix offrent dans un pays plus d'étendue, de légèreté, de facilité, etc., que dans un autre.

On ne doit plus trouver dans la mélodie, que les agréments dont on ne peut, en quelque sorte, assigner les motifs, que certaines petites tournures de chant que tout le monde suit, que des terminaisons adoptées sans fondement, ou du moins sans une raison bien forte. Tous ces derniers agréments peuvent varier, et varient en effet suivant les pays. Mais que sont les agréments qui peuvent plaire plus ou moins suivant les différents climats, lorsqu'on les compare à toutes les parties de la musique, indépendantes de toute convention, qui ne reconnaissent, en quelque sorte, d'autres lois que celles de la nature, qui sont les mêmes partout, et y produisent les mêmes effets ? On peut donc décider la question proposée, en disant que la vraie musique, et même que toute espèce de musique doit affecter tous les peuples de la même manière à très peu de chose près, au moins lorsqu'il ne s'agira pas de peuples sauvages dont les organes ne seraient pas exercés, et qui non seulement n'auraient pas joui d'une mélodie semblable à la nôtre, mais même n'en auraient entendu d'aucune espèce.

On a demandé pendant longtemps si, lorsqu'il ne s'agirait pas de déterminer par une suite de réflexions, le degré de beauté des productions des arts, et qu'il ne faudrait en juger que par sentiment, on devrait avoir recours à la décision des maîtres qui les aurait fait fleurir, ou à l'avis de ceux qui n'en auraient aucune connaissance. On aurait dû répondre qu'il ne faudrait employer, pour en décider, ni les uns, ni les autres.

Les grands maîtres peuvent obéir à des préventions : ils peuvent se laisser entraîner par la haine ou par l'envie ; ils seraient, en quelque sorte, juges dans leur propre cause. Ne pencheraient-ils pas toujours pour les ouvrages de ceux dont la manière de travailler approcherait le plus de la leur ? Quand ils chercheraient à favoriser le genre qu'ils auraient adopté, et par contre coup à faire valoir davantage leurs propres ouvrages, ne pourraient-ils pas se déterminer ainsi, parce qu'ils sentiraient mieux un genre de mérite qu'ils auraient depuis longtemps sous les yeux, parce qu'ils pourraient voir un plus grand nombre de beautés dans des productions qui ressembleraient aux leurs par plusieurs endroits ? D'ailleurs, par quel grand nombre de préjugés ne pourraient-ils pas avoir leurs yeux fascinés, sans qu'ils en soupçonnassent même l'existence ?

Mais, d'un autre côté, ceux qui n'ont aucune connaissance relative aux arts, et dont les organes n'ont point été exercés à en voir ou à en entendre les productions, n'en peuvent juger les ouvrages, ni par réflexion, ni même par

sentiment. Ils n'y remarqueraient rien ; ils n'en recevraient aucune impression ; non seulement ils ne pourraient pas déterminer le degré de convenance des affections qui y seraient représentées ; mais ils ne sauraient même pas si elles y seraient peintes : ils ne découvriraient pas si on aurait cherché à retracer quelque sentiment, à imiter quelque objet.

Qu'on leur montre un tableau, par exemple, ils ne distingueront même pas s'il représente une maison ou un arbre, ou une montagne ; ils n'y remarqueront que des couleurs ; elles leur paraîtront à peine plus ou moins brillantes ; ils les confondront presque les unes avec les autres ; il leur sera impossible de les séparer exactement par une ligne qu'ils tireraient.

Qu'on leur fasse entendre un morceau de musique, ils n'y trouveront que du bruit, ils ne sauront seulement pas distinguer les tons aigus d'avec les tons graves : enfin les productions des arts ne feront pas plus d'impression sur eux, que divers tableaux n'en firent sur cet aveugle né, dont l'histoire connue de tout le monde, a été rapportée par M. Chefelden, dans les Transactions philosophiques, et qui commença à voir à l'âge de 22 ou 23 ans. Il fut très longtemps sans s'apercevoir qu'il avait devant les yeux la représentation de quelque objet : il ne distinguait que des couleurs plus ou moins vives, et qui lui paraissaient confusément ramassées. Comment cet aveugle né aurait-il pu juger le tableau de la transfiguration de Raphaël ? Quelqu'un voudrait-il dire qu'on aurait dû ne choisir que ce jeune homme, ou des gens aussi peu exercés, pour décider du mérite de cet ouvrage sublime ?

Quels sont donc ceux à la décision desquels il faudra soumettre ce qui ne doit être jugé que par le sentiment ? Que l'on exclue, si l'on veut, les maîtres que des préventions pourraient aveugler, mais que l'on n'ait recours qu'à ceux qui ont eu leurs sens exercés, et qui ont pu admirer plusieurs productions de l'art dans lequel ils devront être juges. Que celui qui doit décider en peinture, ait vu beaucoup de tableaux : que celui qui doit décider en musique, ait entendu les chefs-d'œuvre des grands-maîtres : qu'il ne soit pas compositeur, si l'on veut, ou du moins qu'il n'ait pas déjà donné lui-même des ouvrages dont le genre le force pour ainsi dire en secret, et sans qu'il s'en doute, à préférer un caractère de génie, une nature d'idées, et une manière de travailler ; mais qu'aucun genre ne lui soit inconnu ; qu'il ait exercé son oreille, qu'il l'ait accoutumée à distinguer les plus petits traits, et à reconnaître les effets les moins sensibles.

Il faut cependant ajouter à tout ce que nous venons de dire, que lorsqu'il s'agira de beautés sublimes, et de productions du génie, ce n'est, en quelque sorte, qu'au jugement des hommes de génie qu'on peut avoir recours. Les ouvrages de ces hommes privilégiés sont d'une étendue immense ; ils sont si vastes que la vue seule du génie peut les parcourir. Si l'on ne veut pas les faire juger par des

compositeurs, des poètes, des peintres, il ne faut cependant jamais les soumettre qu'à l'opinion des gens de génie, et des gens de génie exercés.

Nous avons dit que tout morceau d'harmonie devait présenter un chant, afin de produire de beaux effets. L'on ne doit pas entendre uniquement par chant une phrase musicale régulière. Ce serait attribuer au chant en général ce qui ne convient qu'au chant le plus parfait. Nous devons dire que le chant en général ne consiste que dans un assemblage de tons qui se succèdent. D'après cela, il est aisé de voir que tout morceau d'harmonie présente nécessairement un chant. Mais nous devons aller plus loin, et nous devons ajouter qu'un morceau d'harmonie ne peut jouir de quelque puissance, sans offrir un chant bien distinct, bien sensible et agréable.

Il n'est pas nécessaire pour cela, que pendant qu'un certain nombre de parties forment un morceau d'harmonie, il y en ait une bien distincte qui fasse entendre une belle mélodie : ce ne serait plus un morceau d'harmonie ; ce serait un beau chant bien marqué, bien décidé, bien tranché, qu'on aurait vraisemblablement composé avant son harmonie, et qu'on accompagnerait d'une manière plus ou moins chargée. Ce serait exclure de la musique tout ce qu'on a appelé jusqu'à présent *morceau d'harmonie*, et qui cependant agit avec tant de force, soit par soi-même, soit en faisant ressortir la mélodie douce, agréable ou pathétique, qui précède ou qui suit. Mais voici les précautions que le musicien doit prendre.

Lorsqu'il aura composé son morceau d'harmonie, il en observera les notes les plus hautes, il remarquera la succession de toutes ces notes plus élevées, soit que ces notes supérieures soient produites pour la même partie, ou qu'on doive les rapporter à plusieurs, et que ces parties se croisent et s'élèvent tour à tour au dessus les unes des autres. Lorsqu'il aura, pour ainsi dire, recueilli ces notes plus élevées, il les regardera comme isolées, comme détachées du morceau d'harmonie auquel elles appartiendront ; il examinera l'effet qui résultera de leur succession ; il les considérera comme un chant ; il fera attention au nombre des mesures, à l'ordre et au rapport des diverses notes, au retour plus ou moins fréquent des mêmes tons, à la grandeur des intervalles parcourus, à tous les objets que nous allons suivre en détail ; il tâchera enfin de faire que les notes supérieures composent un chant agréable ou touchant ; et si elles ne forment pas une belle mélodie, il peut être sûr que son morceau d'harmonie, quelque bien fait qu'il puisse être d'ailleurs, ne jouira pas de sa puissance. Leur impression percera au travers de l'harmonie : on ne pourra pas empêcher l'oreille de les remarquer, parce qu'elle porte toujours vers tout ce qui a l'apparence d'un chant ; et quelque susceptible que l'harmonie puisse être par elle-même, de toucher ou de plaire, on recevra toujours du chant qui y sera joint, des impressions assez désagréables, pour qu'on ne puisse faire aucune attention au

plaisir qu'elle pourra donner. Si au contraire les notes hautes considérées séparément, forment un beau chant, non seulement le plaisir donné par l'harmonie ne sera point troublé ; mais ce plaisir conservé dans toute sa pureté, se réunira avec celui qui proviendra de l'espèce de mélodie qui y sera liée.

Au reste, le musicien ne devra pas se contenter d'examiner les notes supérieures pour juger du chant qu'elles produiront ; il devra, avant d'en déterminer l'effet, considérer les notes les plus basses du morceau d'harmonie, et les comparer avec les notes les plus élevées. Soit qu'une seule partie fasse entendre ces notes les plus basses, ou qu'elles soient produites successivement par plusieurs parties, elles forment véritablement la basse du morceau ; et la basse étant la partie de l'accompagnement la plus saillante, ne doit-elle pas nécessairement contribuer pour beaucoup à la beauté du chant, l'altérer ou l'embellir ?

Si l'on suppose tout égal d'ailleurs, on verra qu'un chant n'est agréable que par l'impression plus ou moins gracieuse que produit chacune des notes qui le composent : chaque note ne doit-elle pas offrir une expression différente, et par conséquent exercer une action plus ou moins variée, suivant qu'elle sera l'unisson, la tierce majeure, la tierce mineure, la quinte, la seconde, etc. de la basse ? L'impression communément assez faible, que chaque note produit par elle-même, à cause de sa douceur plus ou moins grande, de sa place plus ou moins élevée, ne se réunit-elle pas alors à celle qui résulte de l'intervalle qu'elle forme avec la basse ? et cet intervalle ne doit-il pas renouveler telle ou telle affection, peindre tel ou tel sentiment, être plus ou moins agréable, suivant qu'elle s'éloigne plus ou moins de l'harmonie naturelle ?

Le musicien doit observer aussi, que non seulement le chant formé par les notes supérieures d'un morceau d'harmonie, doit être beau en soi, mais qu'il doit l'être relativement à la nature de la tragédie, et qu'il doit offrir toutes les qualités que nous croyons devoir assigner au chant tragique.

Quelles sont-elles ces qualités qui doivent distinguer le chant de la tragédie ? Premièrement, il doit être composé à plus grands traits.

De même que dans la tragédie le poète doit donner à ses vers plus de pompe et de majesté, et à ses idées plus d'élévation et d'étendue ; de même le chant, qui est pour le musicien ce que les idées et les vers sont pour le poète, doit offrir un caractère de grandeur plus déterminé et plus imposant. Pour donner à son chant ces grands traits, et cette grande apparence, le musicien a deux moyens qu'il pourra même réunir. Premièrement, il y parviendra en donnant à ses phrases musicales une plus grande longueur, en les formant d'après des proportions plus considérables, en les composant d'un plus grand nombre de mesures ; et, en second lieu, il pourra y réussir en ne changeant pas si souvent

d'accord, en plaçant en quelque sorte chaque mesure dans la même harmonie. Qu'arrivera-t-il de là ?

L'oreille est naturellement portée à diviser en intervalles, et en petites portions, les chants qu'elle entend, et elle les partage ainsi pour pouvoir les saisir avec plus de facilité, et s'en rendre compte plus aisément. Elle n'établit guère ses divisions même les plus petites, que sur les différents accords qui accompagnent le chant ; c'est-à-dire, elle sépare ce qui n'entre pas dans le même accord, et place ensemble tout ce qui offre la même harmonie. Lorsque les accords changent souvent, et lorsqu'ils ne sont pas entendus pendant un temps bien long, l'oreille doit nécessairement diviser le morceau de musique qu'on lui présente, en intervalles assez petits ; mais ceux qui sont un peu exercés dans les arts, savent que tous les objets qui sont divisés en plus petites parties, ne présentent jamais le même caractère de grandeur, quoique par eux-mêmes, ils offrent la même grandeur réelle : lors donc que les accords ne changeront que rarement, l'oreille divisera les chants en plus grandes portions, et le morceau de musique obtiendra une plus grande apparence.

C'est ici le lieu de placer tout ce que nous avons à dire relativement à la proportion des chants, ou pour mieux dire, relativement à la formation des phrases musicales. Nous avons vu, en traitant de la nature de la musique, ce qu'étaient les proportions des phrases musicales considérées l'une relativement à l'autre.

Nous avons établi qu'elles doivent être composées de deux mesures, ou d'un nombre de mesures qui contiennent plusieurs fois exactement le nombre *deux*, comme quatre, huit, douze ; c'est-à-dire de deux fois deux, de quatre fois deux, de six fois deux, etc. Nous avons ajouté que si quelquefois le désir d'introduire de la variété, engageait le musicien à donner à ses phrases trois mesures, cinq mesures, etc., à les former enfin d'après un nombre impair, il fallait qu'il plaçât toujours deux ou quatre de ces phrases irrégulières à la suite l'une de l'autre, afin que l'oreille pût aisément se faire illusion, et qu'au lieu de deux phrases de cinq, elle crût en entendre cinq de deux, etc. Nous n'avons pas besoin d'insister sur tous ces objets que nous avons développés. Mais considérons ici une phrase musicale en elle-même ; regardons-la comme formant elle seule un tout ; nous verrons les parties qui la composent sujettes aussi à des lois de régularité. Tout ne doit-il pas présenter à l'oreille et à l'esprit, les plaisirs de la symétrie ?

Pour rendre plus sensible ce que nous allons dire, supposons que nous ayons devant les yeux, une phrase d'une certaine étendue ; les divisions que nous croirons devoir établir, y seront bien plus remarquables ; et tous les caractères que nous allons indiquer, seront bien plus apparents. Choisissons une phrase de

seize mesures : ne la jugeons pas relativement à celles qui peuvent la précéder ou la suivre ; voyons-la uniquement, et sachons comment elle doit être composée.

Toute phrase musicale, quelque soit sa longueur, renferme toujours des repos ; et parmi ces repos, il en est au moins un plus marqué que les autres. Il présente l'accord le plus consonnant de tous, après l'accord parfait du ton dans lequel la phrase est composée, ou il offre cet accord parfait un peu déguisé par la manière dont les différentes parties parviennent à le former. On ne peut pas s'en servir pour la fin d'une phrase ; l'oreille désirerait toujours quelque chose : trop avertie de la modulation qu'on lui offre, elle n'est contente que lorsqu'elle jouit entièrement de l'accord parfait du ton qu'on a choisi. Mais s'il ne peut pas terminer entièrement une phrase, on peut du moins s'y arrêter un moment, avant de recommencer de chanter ; si le sens n'est pas complet, il est du moins suspendu.

Si ce repos très sensible ne paraît qu'une fois, il doit être placé au milieu de la phrase, pour établir une égalité rigoureuse entre les deux portions qu'il forme, qu'on peut aisément remarquer à la fois, et où doit régner par conséquent la symétrie la plus exacte.

Si cette suspension plus marquée que les autres, paraît trois fois, elle doit couper la phrase en quatre parties bien égales ; et par exemple dans la phrase de seize mesures que nous avons prise pour modèle, elle devra paraître dans la quatrième, dans la huitième, et dans la douzième ; on réservera la dernière pour le repos le plus parfait, pour le repos absolu.

La suspension dont nous nous occupons, doit toujours se trouver au commencement d'une mesure ; elle doit, pour ainsi dire, l'occuper toute entière : sans cela, il faudrait placer la grande terminaison au quart, ou à la moitié, ou aux trois quarts de la dernière mesure, pour que la phrase fût divisée en parties égales ; les changements d'accord deviendraient trop rapprochés, et la phrase offrirait un trop petit caractère. La suspension ne pourra donc paraître trois fois dans une phrase, que lorsque le nombre des mesures que cette phrase renfermera, pourra être divisé exactement par quatre : trois repos ne doivent-ils pas, en effet, produire quatre portions ?

De même, lorsqu'on voudra introduire deux fois dans une phrase la suspension dont nous traitons, il faudra qu'elle la coupe en trois parties bien égales, et par conséquent que le nombre des mesures puisse être divisé exactement par trois, comme douze, vingt quatre, etc. Si on veut placer ce repos quatre fois, il sera nécessaire que la phrase puisse être divisée exactement par cinq, etc.

Le plus souvent cette suspension ne paraît qu'une fois, et se trouve au milieu de la phrase : de là vient que l'oreille l'y cherche presque toujours, et qu'elle est toujours bien aise de l'y rencontrer. Voilà pourquoi, indépendamment des

raisons que nous avons déjà données, les phrases impaires produisent toujours quelque impression désagréable, parce que cette suspension ne pouvant pas être placée au milieu d'une mesure, ne peut pas se trouver au milieu de ces phrases.

Supposons donc notre phrase de seize mesures divisée en quatre portions par quatre repos bien sensibles ; il y a encore des règles à observer pour la formation de ces quatre grandes parties, et pour leur division particulière.

Nous avons commencé de montrer la manière de ponctuer les phrases musicales ; nous avons dit où l'on devait employer la virgule et le point, voyons comment il faut placer les virgules.

Chaque portion comprise entre les grands repos a aussi de petites suspensions ; elle offre des endroits où le chant est plus ou moins interrompu, et pourrait être plus ou moins arrêté. C'est ici principalement que la symétrie la plus exacte doit être observée, puisque les objets sont très petits et très rapprochés, et qu'il est par conséquent très aisé de les voir à la fois. Ces petits repos doivent être placés au commencement des mesures, et les occuper en quelque sorte toutes entières. Ils doivent d'ailleurs diviser la portion de phrase dans laquelle ils se trouvent, en intervalles parfaitement égaux. Lorsqu'il n'y en aura qu'un, il faudra donc le faire entendre exactement au milieu de la portion de phrase ; lorsqu'il y en aura deux, il faudra qu'ils coupent cette portion en trois parties bien égales ; lorsqu'il y en aura trois, en quatre parties d'une égale étendue ; enfin il faudra, ainsi que pour les repos plus remarquables, que la portion de phrases puisse être divisée exactement par cinq, pour qu'il y ait quatre petites suspensions ; par quatre, pour qu'il y en ait trois, etc.

Revenons donc à notre phrase de seize ; supposons-la divisée par trois repos ; imaginons chaque portion partagée en deux par une suspension plus faible ; marquons ces petites suspensions par des virgules, et indiquons par des virgules avec des points, les autres repos plus sensibles. Voici comment les signes de la ponctuation devront être placés dans cette phrase. À la seconde mesure, on trouvera une virgule, c'est-à-dire une suspension faible ; à la quatrième, une virgule et un point, c'est-à-dire le premier repos plus sensible ; à la sixième, une virgule, et une suspension faible ; à la huitième, une virgule et un point, c'est-à-dire le second repos plus marqué ; à la dixième, une virgule ou une suspension faible ; à la douzième, une virgule et un point, ou le troisième repos plus aisé à distinguer ; à la quatorzième, une virgule ou une nouvelle suspension faible ; et enfin à la seizième, le repos absolu qui doit tout terminer.

Il y a encore une considération à faire relativement à la composition intérieure des phrases musicales. Elle tient à l'harmonie avec laquelle on les accompagne. Non seulement, il faut que toutes les grandes portions formées par les repos plus sensibles que les autres, se ressemblent quant à leur étendue ; mais le plus

souvent, (et en ne prenant pas la règle que nous indiquons pour une loi trop rigoureuse) elles ne doivent varier ni par le nombre, ni par l'ordre, ni par la durée de leurs accords. C'est-à-dire, que si une de ces grandes portions est composée de quatre grands accords égaux en durée, il sera très avantageux que toutes les autres portions soient formées de même.

Il devra en être de même des petites portions de phrases ; il ne sera cependant pas nécessaire dans une phrase musicale, que les petites parties produites par les suspensions les plus faibles, se ressemblent toutes par la durée, l'ordre et le nombre de leurs accords ; mais toutes les petites parties qui seront renfermées dans la même grande portion, devront ne présenter aucune différence relativement à ces trois objets.

Au reste, tout ce que nous venons de dire est entièrement fondé sur les exemples des plus grands maîtres de toutes les écoles : qu'on examine leurs ouvrages, et l'on verra que toutes les fois qu'ils ont voulu produire de beaux chants, et qu'ils n'ont point été entraînés par quelque intention particulière, ils ont observé avec soin les règles que nous venons d'établir, soit qu'ils les avaient connues, ou soit qu'ils aient été conduits par l'heureux instinct de leur génie.

On imaginera peut-être que tout ce que je viens de prescrire est d'une exécution très difficile ; que je charge d'entraves ceux qui doivent aller à la recherche des beaux chants, des chants heureux, des chants faciles. Je répéterai ce que j'ai déjà dit relativement à plusieurs autres règles : il ne faut jamais songer à aucun précepte quand on crée, quand on est livré à un heureux délire, à un enthousiasme presque céleste ; il faut alors vaguer en liberté. Mais lorsqu'on a exhalé tout le feu dont on était animé, lorsque l'ouvrage est produit, il faut le polir, en retrancher ce qui paraît défectueux ou inutile, etc. : insensiblement le musicien s'accoutumera si bien aux proportions les plus sévères, qu'il ne pourra plus composer un morceau de musique, sans les y introduire de même qu'un peintre ne peut plus faire de fautes contre le dessin, même dans les tableaux où son génie a pris le vol le plus hardi, lorsqu'il ne s'est jamais permis de laisser paraître aucun de ses ouvrages, qu'après l'avoir soumis aux règles austères de ce même dessin. Ce qui prouve en faveur de ce que nous venons de dire, et montre combien les proportions dont nous venons de parler sont naturelles, c'est que si l'on examine les airs que tout le monde retient si aisément, qu'on repère avec tant de plaisir, et qu'on chante si longtemps après qu'on a cessé de les entendre, l'on verra qu'ils sont tous formés d'après ce que nous venons de chercher à établir.

Si je pouvais me servir de cette expression, je dirais que le chant où ces proportions ne seraient pas introduites, pourrait être comparé à de la prose, et celui où elles brillent, à des vers : les premiers, comme la prose, peuvent en

quelque sorte renfermer les plus belles idées ; mais les seconds, ainsi que les vers, peuvent seuls les présenter avec cet ordre qui charme nos sens de toutes les manières. Au reste, si le chant se trouve naturellement très beau, très touchant ou très agréable, qu'on ne cherche pas à l'altérer, pour y établir les proportions qui manquent ; on pourrait le rendre plus parfait, mais on pourrait aussi lui ôter tous ses charmes et toute sa puissance.

Lorsqu'un chant aura reçu ces belles proportions, que par là il aura été rendu propre, en quelque sorte, à toute espèce de morceau de musique, qu'on aura choisi et employé de préférence les proportions les plus grandes, et les accords d'une longue durée, que restera-t-il à faire au compositeur pour que son chant présente le caractère de grandeur qui convient à la tragédie ?

Il devra encore faire attention à la nature de son chant ; il rejettera toutes les combinaisons de notes qui pourraient produire des effets trop petits, ou réveiller des idées trop peu relevées ; il exclura, par exemple, toutes celles qui ne peindraient les sentiments légers ou gracieux qu'en les rapetissant, qui les représenteraient dans des espaces très rapprochés. Indépendamment qu'en général ces traits ne peuvent point par eux-mêmes appartenir à la tragédie, pourraient-ils convenir à la grandeur des salles où les morceaux tragiques doivent être entendus ?

Il est hors de doute que dans les arts, la grandeur des productions doit toujours être proportionnée à l'endroit pour lequel elles sont destinées : personne ne conteste qu'une statue ne doive être plus grande et bien différemment sculptée, si l'on veut la placer au-dessus d'une tour fort élevée, que si elle doit orner un très petit cabinet. Tout le monde exigera toujours les mêmes convenances dans les tableaux : on a dit les mêmes choses relativement aux productions musicales ; mais on n'a pas déterminé dans quelle partie de ces productions devrait être placée cette différence de grandeur ; on n'a pas assigné les moyens de la faire naître. Tâchons de suppléer à ce qu'on n'a pas dit. Est-ce dans la longueur des morceaux que doit consister ce caractère de grandeur nécessaire pour produire de beaux effets dans un endroit très vaste ? Non ; le concert demande souvent des morceaux plus longs que le théâtre : au concert, l'auditeur, souvent occupé lui-même à exécuter l'ouvrage qui lui est offert, porte moins son attention sur l'expression de la musique considérée en elle-même ; il n'est point pressé de voir la fin ou le dénouement d'une action ou d'un événement qui l'intéresse et le déchire : il a le temps de tout écouter. Nous avons vu au théâtre tragique les morceaux les plus courts produire quelquefois l'effet le plus grand. Tout le monde a ressenti la force magique dont jouissent, dans *Armide*, ces paroles chantées à Renaud, *notre général vous rappelle*, et qui cependant n'occupent qu'un très petit nombre de mesures. On pourrait citer

d'autres morceaux du plus grand effet, renfermés dans des temps encore plus courts. La longueur des morceaux, ou leur durée étendue, ne contribue donc en rien à l'effet de la musique en tant que cette dernière est destinée pour nos grandes salles de spectacles ; bien loin même de lui donner un caractère de grandeur, le plus souvent elle l'empêcherait d'être propre à la scène tragique ; elle répandrait le dégoût et l'ennui.

Est-ce, comme d'autres musiciens pourraient être tentés de le croire, un caractère bruyant qui peut rendre la musique propre à un vaste vaisseau ? Mais combien de fois des morceaux exécutés *pianissimo*, n'ont-ils pas produits les plus grands effets sur nos théâtres ? Combien de fois même n'ont-ils pas fait naître des impressions bien supérieures à celles des morceaux les plus bruyants ? Est-ce le nombre ou la nature des instruments ? Est-ce, par exemple, l'emploi des instruments à vent ? Mais combien d'air touchants et sublimes ; combien même de beaux airs dont le caractère était bruyant, n'ont été composés que pour des instruments à cordes. Voyez dans *Iphigénie en Tauride* l'air que chante Pylade, *unis dès la plus tendre enfance* ; M. Gluck ne s'y est servi d'aucun instrument à vent.

Qu'est-ce donc qui produit cette grandeur propre aux vastes endroits ? le chant et les accompagnements qui analysés ne sont que des chants ; tout ce qui constitue un morceau de musique, excepté sa durée plus ou moins longue.

Mais dans les chants, qu'est-ce qui donne cet air de grandeur ? Premièrement les grandes proportions, ainsi que nous l'avons dit, l'étendue et la durée des mêmes accords, l'absence de tous les traits délicats et de certaines liaisons trop fréquentes ou trop recherchées.

Lorsque dans la tragédie, deux morceaux qui se suivent, ou deux portions de morceau très voisines et contiguës, expriment des sentiments très voisins, il faut bien que le musicien fonde les uns dans les autres, le rythme, la modulation, le chant, et les accompagnements. Cela est aussi nécessaire dans une grande salle, que dans un petit appartement. Mais le musicien peut avoir cherché à lier son ouvrage par des notes placées de manière que l'oreille ne cesse jamais d'entendre des sons, et que les deux morceaux ne soient jamais séparés par un silence. Ces remplissages peuvent faire un bel effet dans les petits endroits ; mais il ne faut les employer qu'avec réserve, lorsque la musique doit être exécutée sur un très grand théâtre. Non seulement ils y seraient souvent perdus, et ne seraient pas toujours distingués par les spectateurs éloignés ; mais d'ailleurs ne pourraient-ils pas nuire aux effets tragiques ? Ne contiennent-ils pas le plus souvent de petits traits ? Les grands traits réunis par ces remplissages, ne cesseraient-ils pas d'être aussi distincts les uns des autres, et de présenter un air de grandeur ? L'oreille ne cesserait-elle pas d'être déterminée à établir ses

divisions dans des endroits qui ne seraient plus marqués par des silences ? Elle n'éloignerait pas les uns des autres ces points de partage, parce que d'elle-même elle rapproche toujours les proportions et les divisions, afin de les saisir plus aisément ; mais elle les rapprocherait ; les traits et les masses seraient réellement moins grands relativement à l'auditeur, et le caractère de leurs impressions serait nécessairement rapetissé.

En général, dans tous les morceaux de musique destinés pour un très grand nombre de spectateurs rassemblés, il faut que le musicien espace bien les traits, donne par là aux formes une expression bien prononcée, détache bien les masses les unes des autres, et empêche que leur ressemblance avec l'objet de la représentation, ne soit étouffée par leur trop grande proximité. Ceux qui en reçoivent les impressions de loin, et c'est le plus grand nombre, jugeraient nul l'éloignement des traits, s'ils distinguaient entre ces mêmes traits quelque remplissage qu'ils regarderaient comme une de leurs parties. Il faut composer en général pour les grands endroits, comme pour les instruments trop retentissants, et dont les sons durent encore longtemps après qu'on a cessé de les faire naître : ne faut-il pas alors espacer les sons et les phrases, et les séparer par des intervalles et des silences, afin qu'ils ne se confondent pas, et qu'on entende pas à la fois des notes et des phrases qui ne doivent pas agir ensemble ?

Il faut cependant que le musicien sache bien distinguer les bornes qu'il doit donner aux intervalles dont nous venons de parler ; qu'il n'outré rien de ce que nous venons de dire ; qu'il ne rende pas les séparations trop fréquentes ; qu'il se rappelle que parmi les morceaux faits pour les plus grands théâtres, il y en a cependant qui ont besoin de ne point offrir de silences ; que quelquefois ces silences ne doivent être placés que dans un certain nombre de parties, pendant que les autres remplissent l'intervalle, et font entendre de petits chants. Ici il n'a rien de mieux à faire que de consulter l'expérience, que de faire exécuter sa musique dans de grands endroits, de la corriger d'après l'effet qu'il remarquera, de bien méditer les ouvrages des grands maîtres, de bien étudier les morceaux les plus propres aux grandes salles, etc.

Les chants de la tragédie doivent, plus que les autres chants, renfermer les signes d'une émotion, soit vive, soit profonde : comme toutes les passions sont plus ardentes et plus impétueuses dans la tragédie, et que dans une pièce de théâtre, tout doit sans cesse porter l'empreinte du caractère indiqué par le genre de la pièce, il faut que le chant, lors même qu'il ne devrait plus offrir une expression particulière, montre qu'il est proféré par un personnage habituellement affecté

par quelque sentiment violent, et peut-être même agité intérieurement par une passion brûlante, dans le moment où il paraît sur la scène.

Les signes sensibles des passions ne peuvent point se suivre immédiatement dans le chant ; les différentes peintures des sentiments ne peuvent pas se toucher : il leur faut des cadres pour ainsi dire, il leur faut des liaisons, des transitions purement musicales. Quelquefois, après deux mesures qui ont représenté une passion, en on rencontre qui ne peignent rien, mais qui conduisent à de nouvelles images, ou qui servent à compléter les proportions. Non seulement la tragédie exige plus de signes d'affections que les autres genres dramatiques, dans les parties du chant qui servent à la peinture des sentiments, mais encore dans ces phrases inutiles à certains égards, mais cependant si nécessaires à tant d'autres. Le musicien répandra dans ces mesures, quelquefois superflues en apparence, des tons soutenus, des notes prolongées avec effort ; il se servira des suspensions, des syncopes, et de tous les autres moyens dont nous parlerons, en traitant des accompagnements, où ils doivent être employés bien plus fréquemment par les compositeurs.

Que le musicien cependant ne prodigue point ces moyens ; et que pour éviter un défaut, il ne tombe point dans un autre. Dans les arts, il est bien rare qu'on puisse échapper à une manière défectueuse, sans en embrasser une autre souvent plus défectueuse encore. Voilà pourquoi la perfection se montre si rarement ; voilà pourquoi elle ne paraît même véritablement dans aucun ouvrage, pas même dans ceux des plus grands génies. Ces productions sublimes ne diffèrent pas des productions ordinaires, en ce qu'elles sont exemptes de fautes : souvent même les défauts qui s'y trouvent, sont plus considérables que dans les ouvrages médiocres, parce que la rapidité avec laquelle va le génie, ne lui permet guère de faire de chutes légères ; mais elles s'élèvent au-dessus des productions des hommes ordinaires, parce qu'elles sont remplies de beautés du premier ordre, qu'on ne rencontre pas ailleurs.

Comme rien n'est aussi relevé que la tragédie, que les sujets qu'elle présente, et les personnages qu'elle introduit, tout ce qu'elle offre doit avoir un caractère de noblesse ; et principalement son chant doit en porter l'empreinte. Pour parvenir à la lui donner, le musicien créera une mélodie aussi peu composée que l'expression des diverses passions qu'il devra représenter, le lui permettra ; il fuira toute apparence de recherche, la simplicité caractérise si souvent la noblesse ; il y placera, le plus qu'il pourra, les intervalles les plus naturels ; il y évitera, en général, de séparer les notes par des distances trop considérables ; il empêchera que son chant n'aille avec trop de rapidité, des sons les plus aigus que la voix puisse faire entendre, aux plus graves qu'elle puisse proférer ; il ne le soutiendra point dans des tons trop hauts, qui le rendraient trop criard, trop

forcé, trop éloigné de toute dignité ; il ne le contiendra point dans des tons trop bas qui s'accordent peu avec la noblesse, et une certaine bienséance ; il imitera, pour l'élévation des sons dont il formera sa mélodie, la manière ordinaire de parler des gens de l'état le plus illustre, manière qui tient à la douceur apparente de leur caractère, à la dignité de leur extérieur, à la décence de leur maintien, et dans laquelle on ne remarque point de cris, comme dans celle du peuple et des états inférieurs.

Le musicien doit aussi faire attention aux agréments dont il ornera son chant. Pour le rendre aussi analogue à la tragédie qu'il peut l'être, qu'il ne les emploie pas tous indifféremment ; qu'il distingue ceux qui accentuent, en quelque sorte, les notes que le chant présente, qui ne diffèrent que d'un demi ton de celles qu'ils précèdent ou qu'ils suivent, qui donnent au chant de plus petit intervalles, qui le rapprochent du langage ordinaire, qui le rendent plus propre à imiter les cris des passions, qui contraignent la voix à se modifier de la même manière que pour proférer ces cris, et qui sont enfin eux-mêmes des signes de passions. Le compositeur pourra les employer aussi souvent que le morceau de musique l'exigera ; ils ne feront que contribuer à rendre ses peintures plus nombreuses, et à donner à ses productions ce caractère animé et plein d'affections profondes, qui sied si bien à la tragédie.

Le musicien pourra admettre ou refuser indifféremment les agréments qui n'ont été imaginés que pour rendre plus facile l'exécution des morceaux de musique : et à l'égard de ceux qui ne sont destinés qu'à faire briller les talents des acteurs, que lorsque le musicien voudra les employer, il se souvienne qu'il ne doit jamais laisser détruire l'illusion.

Le compositeur doit en général éviter avec un très grand soin une répétition successive et continuée pendant longtemps de traits semblables, surtout si ces traits sont très courts et très saillants, et s'il est par conséquent très aisé de s'apercevoir de cette répétition. Rien ne donne plus aisément le caractère comique à un morceau de musique, et par conséquent ne doit être moins employé dans une tragédie. Cependant un trait bien expressif, même très court, pourra être répété sans inconvénient un très grand nombre de fois, principalement dans les accompagnements, s'il présente une image bien vraie de quelque passion forte, surtout s'il peint quelque sentiment triste ou déchirant, comme la pitié ou la douleur, et s'il est impossible d'y appliquer aucune idée comique. Un trait quel qu'il soit pourra même être répété avec succès s'il est agréable ou touchant, et si le nombre de fois pendant lequel on l'entendra, est borné, par exemple, à trois ou quatre.

À l'égard des traits qui ne se suivront pas immédiatement, ou qui auront une certaine longueur, non seulement on pourra les répéter un grand nombre de

fois ; mais en les faisant entendre très souvent, on pourra introduire une très grande beauté dans la musique, si on a l'art de les varier par la nature des modulations, par celle des instruments employés, par la plus ou moins grande élévation du passage, par quelque altération qu'on lui fera subir, assez forte pour écarter la monotonie, mais en même temps trop faible pour empêcher de le reconnaître. Ce passage répété représentera la force et la constance avec lesquelles une passion règnera dans le cœur d'un personnage, et ne lui permettra de se livrer à quelque pensée étrangère, que pour l'arracher aussitôt à cette nouvelle idée, s'emparer de son âme, et l'occuper toute entière.

Ne doit-on pas bannir de la tragédie lyrique les roulades placées dans le chant, les fusées de notes qu'on pourrait y entendre, tous les passages composés d'une très grande quantité de tons différents exécutés sur la même syllabe, tous les traits enfin auxquels on peut donner le nom de morceaux de *bravoure*, et qui ne sont destinés qu'à montrer la facilité avec laquelle un acteur chante les morceaux de musique les plus compliqués ? Tous ces traits n'éteindraient-ils pas toute espèce d'intérêt ? ne feraient-ils pas même disparaître la peinture la plus vive des sentiments les plus énergiques ? Lorsqu'on les entend, on ne peut avoir d'autre plaisir que celui de sentir le mérite de l'artiste qui les exécute. On ne peut pas rapporter ce mérite au personnage représenté ; on ne peut pas imaginer que l'on juge dans Agamemnon la manière plus ou moins adroite de chanter un certain nombre de notes : on ne doit avoir que l'acteur en vue : mais dès le moment qu'on ne voit que celui qui représente, on n'est plus en Grèce ; on est dans une salle de spectacle ; l'illusion est détruite, et l'intérêt s'évanouit.

La manière dont les paroles et le chant s'accordent ensemble, ne contribue pas peu à donner au chant le caractère propre à la tragédie. Comme dans la mélodie tout doit porter le caractère de la noblesse et de la simplicité, il ne faudra pas que les paroles soient trop pressées ; l'acteur ne devra pas être gêné par le nombre des syllabes qu'il devra chanter dans un certain temps ; il faut toujours qu'il puisse allier une belle manière de jouer, avec la précipitation ou la lenteur marquées par la musique ; que les mêmes paroles ne soient pas trop souvent entendues de suite ; qu'en général le musicien n'isole et ne fasse répéter les portions de phrases, que lorsqu'elles auront un sens analogue à la situation, ou lorsqu'elles seront composées de mots, d'un mot même dont l'expression sera très vive, qui seront les signes les plus forts du sentiment indiqué, et qui, en quelque sorte, représenteront tout seuls l'affection qu'on voudra peindre. Il est superflu de dire que les règles de la quantité ne doivent jamais être violées, et de faire observer que les musiciens seront presque toujours à leur aise à cet égard, s'ils veulent considérer que le chant n'est guère changé, et que son effet n'est pas altéré d'une manière bien sensible, lorsqu'on remplace deux noires qui sont sur

le même ton, par une blanche, deux croches par une noire, ou une ronde par deux blanches, etc., suivant que l'on veut faire entendre un nombre plus ou moins grand de syllabes brèves ou longues⁴.

Il nous reste maintenant à traiter du rythme, et de l'emploi qu'on peut en faire pour rendre les chants analogues à la tragédie.

Le rythme, en musique, n'est que le nombre et le rapport des notes qui remplissent un certain espace déterminé. Pour qu'une mesure présente le même rythme qu'une autre, il ne suffit pas qu'elle renferme le même nombre de notes : il faut de plus que les durées de ces notes offrent le même rapport que les durées des notes de l'autre mesure. Que, par exemple, la première soit composée de quatre notes, non seulement la seconde devra en contenir aussi quatre, pour montrer le même rythme ; mais si les quatre notes de la première mesure sont des noires, et ont chacune une durée égale, il faudra que celles de la seconde soient des noires, et aient aussi chacune une égale durée.

Nous verrons, en parlant des airs, s'il est nécessaire que le musicien donne absolument le même rythme à toutes les phrases d'un morceau de musique ; si en le variant quelquefois, il ne trouvera pas une nouvelle source de beautés ; d'après quelles règles, et avec quelles précautions il doit se permettre d'en changer : et il nous suffit de dire ici que le choix d'un rythme ne peut pas être indifférent au musicien, et celui qu'il aura adopté, pourra ne pas peu contribuer à donner aux chants qu'il composera, l'apparence de grandeur et le caractère animé qui sont propres à la tragédie.

Les bornes d'un ouvrage de la nature de celui-ci, ne permettent pas de donner aux compositeurs des exemples des rythmes les plus propres à remplir leurs vues : mais, en général, qu'ils évitent les rythmes trop compliqués, trop chargés de notes, etc. : nous ne saurions trop répéter que la simplicité est souvent le caractère de la noblesse, et quelquefois de la grandeur.

Au reste, nous devons avertir le musicien d'une chose importante. La nature de la quantité de notre langue réduirait à un bien petit nombre les rythmes qu'il pourrait employer, s'il voulait toujours le marquer et le conserver dans le chant que la voix fait entendre. Il fera fort bien de le soutenir dans ce même chant, si rien ne s'y oppose ; mais il ne doit pas gêner ses idées pour y parvenir ; et c'est principalement dans les accompagnements que rien ne contraint, que le musicien doit placer ce rythme, et le montrer pendant tout le temps qu'il voudra. Lorsque le rythme est bien présenté par les instruments, il est presque

⁴ M. de C... amateur, se propose de publier un essai sur la quantité de notre langue, considérée relativement à la musique ; il m'a communiqué ses idées ; je pense que le public verra avec plaisir un ouvrage qui nous manquait, où il trouvera des vues et des observations nouvelles, et qui sera d'une très grande utilité.

impossible que l'oreille ne le croie pas aussi offert par la voix, surtout si le chant que cette même voix fait entendre, conserve toujours, d'une manière assez exacte, la forme adoptée par le musicien.

Le compositeur doit choisir assez souvent une certaine forme de chant déterminée, c'est-à-dire composée de notes placées d'une certaine manière et plus ou moins élevées relativement les unes aux autres. Pour qu'une mesure présente la même forme de chant qu'une autre, il n'est pas nécessaire qu'elle renferme le même nombre de notes, ni que ces notes aient le même rapport de durée, cela appartient au rythme ; et une mesure peut montrer la même forme de chant, sans offrir le même rythme : mais il faut que chaque temps de cette seconde mesure offre des notes basses ou des notes élevées de la même manière que la première mesure. Par exemple, si la première mesure renferme trois temps, si le second est plus élevé, et le troisième plus bas que le premier, il faut que le second et le troisième de la seconde mesure soient également élevés et abaissés relativement au premier temps.

Nous verrons, en parlant des airs, si le musicien doit conserver pendant longtemps la même forme de chant, l'employer à demi, la faire ensuite reparaitre toute entière, etc. Il est aisé de remarquer déjà quelle variété le musicien peut tirer du mélange du rythme, et de la forme adoptée, de leur séparation, de leur réunion, de leurs oppositions.

Des accompagnements considérés relativement à la tragédie lyrique

Prenons ici le mot accompagnement dans son acceptation la plus générale, et désignons par ce mot toutes les notes, tous les passages, tous les chants que les instruments peuvent exécuter, et qui sont destinés à accompagner les voix, et à compléter un morceau de musique.

Soit qu'il s'agisse d'accompagnement, de chant, ou de toute autre partie de la musique, que le compositeur ait toujours en vue de porter vers sa perfection l'art dont nous nous occupons ici. Heureux celui qui pourra le revêtir de toute sa force, en lui donnant toute sa pureté, en en retranchant toutes les fausses idées, toutes les conventions arbitraires, toutes celles qui ne sont pas, en quelque sorte, des développements ou de nouvelles applications des lois de la nature, en supprimant enfin toutes les choses inutiles, qui par conséquent ne peuvent que cacher des beautés, si elles n'introduisent pas des défauts.

Dans les arts, comme dans tous les objets que la nature nous présente, voulez-vous embellir ce dont vous vous occupez ; voulez-vous l'élever au plus haut point auquel il puisse atteindre ? cherchez à en faire disparaître tout ce qui y est inutile. Vous verrez les beautés naître et se développer d'elles-mêmes dans l'objet de vos soins, dès que rien d'étranger ne viendra en étouffer le germe ; ou

plutôt ces beautés paraîtront et brilleront de l'éclat le plus vif, dès que tous les voiles seront enlevés. Quelle différence même n'y aura-t-il point entre ces beautés et celles qu'on pourrait y porter d'ailleurs, et qu'on voudrait y placer avant d'en avoir arraché toutes les choses inutiles ? Les unes seront semblables à ces arbres vigoureux que la nature fait venir elle-même dans les climats qui leur conviennent ; à ces végétaux puissants qui y croissent, et y parviennent d'eux-mêmes à la plus grande hauteur, dès qu'on les a débarrassés de toutes les plantes inutiles, de toutes les ronces qui les étouffaient, et qu'on leur a rendu les rayons du soleil, les influences de l'atmosphère, et les sucs nourriciers de la terre : les autres seront comme des arbres que la main de l'art a arrachés au climat qui les avait vu naître, et où ils se seraient couronnés en abondance de fleurs et de fruits, qui vont s'élever avec effort, et d'une manière contrainte, sur le nouveau sol où on veut les naturaliser, qui n'y déploient qu'avec peine leur verdure, qui y dépériraient bientôt, qui tomberaient bientôt sur une terre qui ne les connaît pas et ne les nourrit que par force, si la même main qui les a transplantés cessait un moment de les arroser et de les soutenir.

Et en effet, dans les arts, qu'est-ce que le beau, ce point vers lequel ils doivent tous tendre ? Qu'est-ce même que le beau considéré en général, le beau absolu ? N'est-ce pas la représentation de la nature débarrassée de tout ce qui peut la voiler ? Et le beau relatif à nous, qu'est-il, si ce n'est cette même représentation de la nature dégagée de tout ce qui peut agir sur nos sens d'une manière trop forte, et y faire naître des impressions mêlées d'une frayeur trop grande, d'une douleur trop vive, ou de quelque autre sensation trop fatigante ? Lorsqu'un grand peintre a voulu peindre un beau paysage, y a-t-il placé des beautés idéales, des beautés étrangères ? Non ; il s'est contenté d'offrir tout ce qui peut entrer dans une belle campagne ; il en a ôté tout ce qui peut en cacher les principales parties, tout ce qui peut y répandre des images désagréables : à la vérité, il a réuni les traits de plusieurs paysages ; c'est-à-dire qu'il ne s'est pas contenté de dévoiler et d'éclairer plus ou moins vivement les beautés d'une campagne particulière, riante ou pittoresque ; mais il n'a jamais fait que mettre dans tout leur jour les beautés de la nature qui ne consiste pas dans tel ou tel site, mais dans la collection entière des paysages.

Que le musicien qui voudra que la musique fasse sans cesse de nouveaux progrès, songe donc, lorsqu'il travaillera à quelque partie que ce soit de son art, à la débarrasser de toutes les choses inutiles, de toutes celles qui n'auront point de motif, et dont il ne pourra pas se rendre compte. Il devra l'observer d'autant plus, en s'occupant des accompagnements, qu'ils forment une partie des plus essentielles en musique, ainsi qu'il est aisé de s'en apercevoir d'après ce que nous avons déjà dit.

Tous ceux que la nature a rendus propres à goûter le charme de la mélodie et de l'harmonie, ont senti assez souvent le plaisir que peut donner un accompagnement bien fait, pour que nous n'ayons pas besoin de parler de l'agrément ou de la force qu'il répand dans un morceau de musique. Mais quelques personnes appuyées sur des raisons puissantes en apparence, ou pleines d'une admiration aveugle pour la musique ancienne, dans laquelle on prétend qu'il n'y avait point d'accompagnements semblables aux nôtres, et sur laquelle cependant on ne peut que conjecturer, ont pensé, et pourront penser encore, que les accompagnements sont plus nuisibles qu'avantageux à la musique, que s'ils procurent de nouvelles jouissances, ils voilent des beautés, et qu'on verrait bientôt paraître tous les grands effets attribués à la musique des Grecs, si on réduisait la nôtre à une belle mélodie, et si au moins les accompagnements y présentaient un caractère plus simple que celui que nous leur donnons. Des hommes d'un grand mérite, des gens célèbres ont même paru pencher vers cette opinion : on dirait qu'ils ont voulu confondre les airs simples et naïfs, uniquement destinés à la peinture d'un sentiment tendre ou délicat, mais jamais bien vif, avec les morceaux destinés à représenter dans la tragédie, les passions bouillantes et impétueuses. On a pensé que la multitude des peintures que les accompagnements présentent devaient se nuire mutuellement, partager l'attention au point de l'anéantir, et l'intérêt au point de l'éteindre.

Il me semble qu'il est aisé de répondre par une simple comparaison. Qu'un peintre veuille, par exemple, montrer Tancrède que les enchantements d'Isménor ont désarmé. Dénué de tout espoir de secours, privé de tout moyen de se défendre ou de se sauver, ayant son courage enchaîné par un pouvoir invincible, éloigné de tout ce qu'il aime, retenu dans une obscure caverne, au milieu d'une sombre et épaisse forêt, il n'attend plus que la mort. Que l'artiste ne représente sur sa toile que Tancrède ; qu'il isole entièrement ce héros ; qu'il ne peigne rien autour de lui : premièrement, il n'y aura aucune illusion. Mais supposons pour un moment que l'illusion puisse naître ; supposons qu'on puisse se représenter Tancrède, et qu'on croie le voir. Le peintre montrera sur son visage cette douleur tranquille, mais profonde, d'un héros à qui sa valeur captive et l'objet qu'il aime arrachent de tristes regrets, mais qui s'arme de cette intrépidité qu'il a portée si souvent au milieu des batailles, qui frissonne cependant en pensant qu'il va être séparé pour jamais de tout ce qui peut lui être cher, et qui ne peut malgré son courage, envisager sans pâlir la mort qui s'avance vers lui toute nue, sans que la gloire et l'ardeur des combats puissent jeter sur elle un voile éclatant. Je veux que par une puissance magique, tout aussi surprenante que celle d'Isménor, le peintre puisse faire lire tous ces sentiments sur le visage de Tancrède. Mais que de beautés perdues, que de sources d'effets taries !

Au lieu de faire voir cette peinture isolée, que l'artiste représente tout ce qui environne Tancrède dans ce moment affreux : qu'il montre la forêt sombre et solitaire où il attend la mort : qu'il y répande les ombres de la nuit ; que la clarté la plus faible vienne seulement y faire distinguer l'entrée d'une caverne affreuse, noire et horrible : l'imagination la peuplera bientôt de tout ce qui peut inspirer l'effroi et la terreur : le spectateur fait que c'est une forêt enchantée ; il croira bientôt y voir errer des fantômes ; il pensera entendre sortir de chaque arbre de tristes gémissements. On verra alors Tancrède, sur lequel le peintre aura ramassé tout ce qu'il aura pu recueillir de clartés éparses, on le verra s'attendrir en entendant ces accents plaintifs qu'il croira reconnaître ; le spectateur sera lui-même dans une situation mêlée de douleur, de frémissement, d'attendrissement et d'horreur : il sera trop ému par la peinture de tout ce qui environnera Tancrède, pour n'être pas déchiré, en voyant ce héros infortuné. Il partagera ses plaintes ; il frissonnera avec lui ; et ses yeux, comme les siens se rempliront de larmes. Tous les accessoires ne détourneront pas l'attention de dessus Tancrède ; ils ne feront que montrer la cause des sensations qu'il éprouvera ; le spectateur portera nécessairement sur le héros, toutes les affections qu'il recevra des objets qui l'environnent.

Ayant déjà leurs cœurs ramollis ; ayant déjà reçu les atteintes de la douleur et de l'horreur ; ayant déjà senti tous les mouvements de la pitié, comme les spectateurs partageront la situation d'un héros à qui tout va être ravi, et que tout son courage ne peut défendre ! Bientôt abîmé dans sa douleur, appelant la mort dont il ne peut éviter les coups, accablé sous le poids d'une espèce de désespoir tranquille, ou pour mieux dire, d'un désespoir concentré, et retenu par sa fermeté et sa valeur héroïque, pouvant à peine contenir ses larmes, assis à l'entrée de la fatale caverne, sa tête immobile appuyée sur ce bras jadis si redoutable, ses yeux fixés à terre, ou ne s'en relevant que pour chercher encore les objets que son cœur lui rappelle et qu'il ne doit pas revoir, Tancrède ne laisse plus échapper que quelques plaintes rares : il retient des signes inutiles d'une douleur sans espoir ; et faisant reparaître sur son front auguste qu'il relève, toute la sérénité d'un grand courage, il attend en héros le coup qui doit le frapper : le spectateur, à qui aucune circonstance ne peut échapper, ressent alors jusqu'au fond de son âme cette situation sublime et déplorable : il ne pense ni à la caverne, ni à la forêt ; il ne voit que Tancrède ; mais il le voit au pouvoir d'un enchanteur, et au milieu de sa noire retraite. Que le musicien fasse donc comme le peintre.

Et si nous voulons remonter à un objet plus imposant, la nature nous présente-t-elle jamais un objet entièrement isolé ? Lorsqu'elle veut que nous en distinguions un au milieu des autres, elle le peint avec des couleurs plus vives,

elle le dessine avec de plus grandes proportions, mais elle le montre toujours parmi d'autres objets destinés à l'accompagner et à en faire ressortir tout l'éclat.

Pour bien traiter des accompagnements, il faut les diviser en deux espèces ; il faut les séparer en accompagnements qui se confondent, qui s'identifient avec le chant, et qu'il est, en quelque sorte, difficile d'en distinguer, et en accompagnements qui forment, pour ainsi dire, un morceau de musique à part, qui composent une peinture séparée, et qui cependant, bien loin de nuire au chant, et à l'objet principal de la représentation, le font paraître avec encore plus d'avantage.

Lorsque le musicien aura un chant simple dont l'expression n'exige pas de grands traits, et ne doit pas faire naître de grands troubles, et lorsque ce chant sera fait de manière que plusieurs notes de suite ne devront pas entrer dans le même accord, le musicien fera bien d'employer les accompagnements que nous pourrions désigner par l'épithète d'*identifiés* ; c'est-à-dire, il placera le plus souvent la partie la plus saillante de son accompagnement, et par exemple celle du premier violon, presque à l'unisson de la voix, ou du véritable chant : le second violon fera ou la même partie, ou une partie qui lui sera entièrement analogue : il la suivra à la tierce ou à la sixte ; s'il présente des intervalles moins consonants, il conservera à peu près les mêmes formes ; il montrera le même nombre de notes ; il offrira la même durée ; il aura le même rythme ; il sera, en quelque sorte, difficile de reconnaître que les premiers et les seconds violons, ou les instruments qui les remplaceront, formeront deux parties différentes, et les auditeurs qui ne seront exercés qu'à demi, auront de la peine à s'en apercevoir : la basse accompagnera cette harmonie si simple par des notes plus simples encore ; elle se mêlera souvent aussi avec le chant ; c'est-à-dire, elle adoptera souvent le même nombre de notes et le même rythme. Le plus souvent l'harmonie sera réduite aux parties que nous venons d'indiquer ; si on y en ajoute quelque autre, cette nouvelle partie ne s'éloignera pas beaucoup de celles dont nous venons de parler ; elle ne s'en écartera, en quelque sorte, que pour présenter les notes que les autres parties ne pourront pas faire entendre, dans les moments où le musicien sera bien aise de remplir les accords, et de produire une harmonie complète. C'est ainsi, à très peu de choses près, que M. Piccini a accompagné l'air, *Oreste, au nom de la patrie*, d'Iphigénie en Tauride, et que M. Gluck a accompagné l'air d'Iphigénie en Aulide, *Conservez dans votre âme*.

Mais lorsque le musicien aura composé un chant formé de grands traits, lorsqu'il y aura placé l'expression d'une passion forte et véhémence, que la voix s'y déploiera à son aise, que les mêmes accords y dureront pendant longtemps, et que le mouvement ne sera pas trop précipité, il pourra au moins souvent employer les accompagnements auxquels nous donnons le nom

d'accompagnements non identifiés, qui formeront une espèce de tableau isolé, représenteront l'objet principal avec de nouvelles couleurs, ou en montreront les accessoires.

Divisons-les en accompagnements figurés, et en accompagnements non figurés.

Les accompagnements non identifiés, et qui en même temps ne sont pas figurés, sont des tableaux formés par un morceau d'harmonie, et séparés, en quelque sorte, du chant avec lequel cependant ils doivent avoir le plus grand rapport. Le morceau d'harmonie qui les compose, peut représenter toute espèce de notes, de doubles croches, de simples croches, des noires, suivant le sentiment que le musicien est obligé de peindre. Mais il faut le plus souvent que chacune des mesures qui le composent, présente le même nombre d'accords différents.

Ces accords ne doivent pas être remplis d'une manière inégale ; c'est-à-dire, les uns ne doivent pas faire entendre uniquement deux notes à la fois, tandis que les autres en présenteront trois ou quatre : si cependant le musicien met un certain ordre dans l'inégalité des accords, et dans les diverses manières de les remplir ; et s'il mêle, d'après certaines vues, ces accords inégalement chargés, il pourra en faire découler une source vive d'expression pour plusieurs passions et pour plusieurs caractères.

Il faut que le nombre de notes employé dans chaque mesure, soit à peu près égal. Si le musicien en employait un nombre inégal dans les différentes mesures de son morceau d'harmonie, mais cependant s'il mettait de l'ordre dans l'inégalité que présenteraient ces diverses mesures, les accompagnements rentreraient dans la classe de ceux dont nous nous occuperons bientôt.

Chaque partie ne doit parcourir que les plus petits intervalles, en passant d'un ton à un autre : le morceau d'harmonie pourra être composé successivement des accords les plus éloignés ; et cependant il faut qu'on ne s'aperçoive pas de la variété de ces accords : il changera de couleur, en passant par toutes les nuances intermédiaires ; on croira avoir toujours le même fond de tableau sous les yeux ; l'oreille ne sera jamais détournée du chant qui se promènera au milieu de cette harmonie ; tout le mouvement paraîtra être dans ce chant, et par conséquent il attirera seul les regards.

Par exemple, que l'on examine une vaste forêt, au milieu de laquelle un arbre s'élève plus haut que les autres, et que l'on soit placé sur une montagne voisine, les yeux se porteront sans doute sur le grand arbre. Mais on le distinguera bien mieux ; il attirera bien mieux toute l'attention, si obéissant à une puissance magique, il change de place et erre au milieu des autres arbres immobiles qui formeront le fond stable du tableau. Si cette même puissance magique agite tout d'un coup tous les arbres, et les force à se répandre dans la plaine ; s'ils sont tous doués de mouvement, et s'ils obéissent à des forces inégales, il en naîtra une

confusion, au milieu de laquelle il sera presque impossible de distinguer le grand arbre.

Pour achever de rendre nos idées sensibles, que l'on reste placé sur la même montagne, mais que la forêt disparaisse, et fasse place à un champ de bataille. Qu'une armée y soit prête à combattre, et qu'un héros se place fièrement à sa tête, on le distinguera aisément à son air élevé et martial, à sa démarche altière, aux marques de sa valeur et de sa dignité. Mais si lui seul parcourt les rangs de son armée toujours immobile, il sera bien plus aisé de le reconnaître ; et toute l'attention ne se portera-t-elle pas nécessairement vers lui ? L'armée demeurant sans mouvement offre-t-elle aux regards quelque objet nouveau ; et le héros qui s'avance au milieu des bataillons, ne présente-t-il pas à chaque instant un nouveau spectacle ? Que toute l'armée marche, et se répande en quelque sorte sans ordre ; alors mille objets occuperont l'attention et les yeux ; ils les empêcheront de se porter sur le général, et on le perdra dans la foule.

Mais quels sont les rapports que le morceau d'harmonie doit avoir avec le chant qu'il accompagne ? Il doit exprimer le même sentiment que le chant, à moins que le musicien ne soit obligé d'avoir une intention contraire.

Si le chant est toujours placé dans le haut, l'accompagnement doit être composé de tons bas, et s'élever au contraire, lorsque le chant est composé de notes basses, afin qu'ils soient plus aisément distingués l'un de l'autre. Si cependant l'expression du sentiment que le musicien voudra peindre, demande des cris ou des sons aigus, il vaudra mieux quelquefois laisser dans le haut le chant et les accompagnements.

Il ne faudra pas que l'accompagnement soit composé de notes de même durée que celles du chant, à moins que l'expression des passions n'exige le contraire. Par exemple, lorsque le chant présentera des notes d'une longue durée, on fera bien de ne donner aux accompagnements que des croches, des doubles croches, etc. ; et de même, les accompagnements ne devront présenter que des rondes, des blanches, etc., lorsque le chant offrira des notes dont la durée sera très courte. Le compositeur parviendra ainsi à donner une espèce d'immobilité aux accompagnements, à les faire paraître, en quelque sorte en repos, relativement au chant, et à rendre ce même chant bien plus aisé à distinguer. Il faut observer, à ce sujet, que de doubles croches, de simples croches, ou des noires peuvent laisser paraître le chant autant que des blanches ou des rondes, si elles persévèrent sur le même ton pendant tout le temps de la durée d'une ronde ou d'une blanche. Elles représentent des blanches ou des rondes exécutées d'une manière particulière, et qui au lieu d'être composées d'un son unique et soutenu, offrent ces sons agités et frémissants que les Italiens désignent par le mot *tremolo*. On doit encore observer, que lorsqu'il s'agit de produire des effets

très saillants, ou de peindre quelque passion très forte, l'ouvrage offrira une beauté de plus, si le compositeur donne à l'accompagnement et au chant le même nombre de notes, le même rythme, et par conséquent des notes de la même durée.

Passons maintenant aux accompagnements figurés. Ils sont, comme les précédents, des tableaux séparés du tableau principal, ou, pour mieux dire, des objets distincts, des couleurs particulières, destinés à servir de fonds au tableau formé par le chant. Ils diffèrent des accompagnements non figurés, en ce qu'ils sont bien plus touchants ou bien plus énergiques, qu'ils offrent eux-mêmes une peinture vive, qu'ils forment eux-mêmes un chant, ou, pour mieux dire, qu'ils sont composés de petites images, de petits chants bien expressifs qu'on fait reparaître une ou plusieurs fois par mesure avec la plus grande régularité.

Pour former ces accompagnements figurés, au moins pour les produire avec toutes leurs grâces et toute leur force, il faut, si je puis me servir de ce terme, y avoir préparé le chant : il faut composer ce chant de manière que ces accords ne changent que rarement, qu'ils comprennent chacun un grand espace, et qu'ils occupent, par exemple, une mesure, etc. D'ailleurs que le chant soit composé de peu de notes ; qu'il soit simple ; qu'on le saisisse aisément, qu'il puisse produire tout son effet, sans que l'attention se tourne vers lui toute entière ; qu'il permette qu'elle se partage ; qu'il souffre qu'elle se porte en partie vers le chant produit par l'accompagnement, et que nous pouvons appeler chant secondaire.

Lorsqu'on aura ainsi préparé le chant principal à recevoir un accompagnement figuré, ou, pour mieux dire, lorsqu'on aura inventé un chant qui se trouve formé de la manière que nous venons d'exposer, on choisira un trait expressif et court. Que ce trait ait le plus grand rapport avec le cri attaché par la nature à la passion qu'on voudra peindre, ou que par le moyen de sa conformité avec les accessoires, le mouvement et la démarche de cette passion, il en réveille aisément l'idée : d'ailleurs qu'il ne soit pas d'une exécution très difficile, parce qu'il doit revenir bien des fois ; et que le plus souvent les notes qui le composent, entrent toutes dans le même accord.

Pour donner plus de force à ce trait, il serait bon de le choisir parmi ceux qui composent le chant principal ; on obtiendrait un bien plus grand avantage encore, s'il était possible de prendre pour l'accompagnement figuré, un trait de ce chant sur lequel on eût déjà entendu quelque parole frappante, et qui fut comme le résumé de la passion qu'on voudrait peindre. Ce trait montrerait alors, de deux manières, le sentiment que le musicien aurait en vue ; il le représenterait par lui-même, et par sa conformité avec les signes de cette affection ; et il en offrirait l'image par sa liaison avec un mot qui exprimerait cette affection, et par le pouvoir d'en réveiller l'idée que cette liaison lui aurait

donné. Par exemple, lorsqu'on voudra peindre la haine, si le chant principal est uni à quelque mot qui la caractérise, comme *immolons, qu'il périsse*, etc., il faudrait choisir de préférence le trait qui serait lié avec ce mot, pour en composer l'accompagnement figuré.

Si le trait qu'on voudrait choisir pour en former le chant secondaire, n'avait pas toutes les qualités qu'il doit avoir, il faudrait tâcher de les lui donner, ou, pour mieux dire, il faudrait composer un chant qui les eût, et qui approchât le plus possible du trait qu'on aurait voulu préférer.

Lorsqu'on aura ainsi le passage convenable, on le placera dans les accompagnements, ou, pour mieux dire, on en composera l'accompagnement figuré ; on en formera du moins la partie la plus saillante. Mais quelles sont alors les précautions à prendre ? quelles sont les règles à observer ? quels rapports les accompagnements figurés doivent-ils avoir avec le chant principal ? Tâchons d'indiquer ces rapports, ces règles et ces précautions.

Le trait qui constituera l'accompagnement figuré, et qui peut-être sera quelquefois répété quatre fois dans une mesure, devra toujours reparaître exactement le même ; cependant lorsque la beauté du chant, ou quelque circonstance particulière forceront le compositeur à introduire dans son morceau de musique des accords très rapides, et dont la durée sera plus courte que celle du passage qui compose l'accompagnement figuré, ce trait ne pourra pas être entendu en entier dans le même accord : le plus souvent on sera obligé de l'altérer pour l'employer de nouveau ; mais qu'on le dénature alors le moins possible, et qu'on lui conserve toujours le fond de la forme. Supposons, par exemple, que ce trait soit composé d'un quart de soupir, et de trois doubles croches séparées chacune par un intervalle d'une tierce, et dont la première soit la plus basse, et la troisième la plus élevée. Lorsqu'on altérera ce passage pour le faire entrer dans deux accords différents, qu'on le compose toujours d'un quart de soupir et de trois doubles croches. C'est là l'essentiel de sa forme ; c'est en cela précisément qu'elle réside ; et on le reconnaîtra toujours tant que cette forme subsistera. Si on ne peut pas conserver ensuite l'intervalle de tierce entre les trois notes employées, on les rapprochera d'un ton ou d'un demi ton s'il le faut ; on les laissera à la même hauteur si cela est nécessaire ; mais lorsqu'il devra y en avoir quelqu'une de plus élevée que les autres, que ce soit la troisième de préférence, et qu'on tende toujours vers le premier ordre dans lequel la première note est la plus basse, et la troisième la plus haute.

Le passage adopté devra être porté tantôt plus haut et tantôt plus bas, suivant que les accords ou la modulation changeront ; mais, soit que ce changement d'accord ou de modulation oblige ou non le musicien à altérer le passage qu'il aura choisi, il faudra toujours que ce trait ne s'élève ou ne s'abaisse qu'en

parcourant les intervalles les moins grands. Ceci est fondé sur les raisons que nous avons données en traitant des accompagnements non identifiés et non figurés : en l'observant, on rendra le changement du chant secondaire moins sensible et sa marche moins remarquable : l'auditeur pourra se faire illusion ; il se persuadera que l'accompagnement est en quelque sorte en repos ; l'attention ne sera pas trop partagée, et se portera avec facilité sur le chant principal.

Pour que l'accompagnement figuré produise tout son effet, le musicien ne doit pas négliger les précautions que nous allons lui indiquer, au moins lorsque cet accompagnement figuré ne sera pas de nature à être placé dans toutes les parties. La première regarde la manière de composer les basses.

Les parties où le musicien ne pourra pas faire entendre l'accompagnement figuré, présenteront, en quelque sorte, un troisième tableau : elles pourraient donc nuire à ce même accompagnement, si elles n'étouffaient pas une trop grande partie du chant principal. La basse étant la plus saillante de toutes ces parties, contrarierait plus que les autres les vues du musicien. Que le compositeur fasse donc les basses les plus simples ; qu'il les réduise le plus souvent à de simples rondes destinées à indiquer, d'une manière précise, l'harmonie et ses divers changements ; ou bien qu'il ne les forme que de noires placées à la tête de chaque mesure, ou dans les endroits les plus remarquables par la variation des accords ; et qu'il se contente de marquer la mesure, de déterminer l'égalité du mouvement, et les changements ou la stabilité de l'harmonie. Si l'accompagnement figuré se tait pendant quelque intervalle de temps considérable, que le musicien se serve de ce vide pour faire entendre la basse ; que quelquefois même il la réduise au silence, lorsque le trait de l'accompagnement figuré recommencera ; et quand bien même ce temps de silence ne serait pas grand, il devra le choisir pour y placer la simple note dont la basse pourra être uniquement composée, surtout si cet intervalle se trouve au commencement de la mesure. Il y aura cependant des moments de trouble et de grande expression, où, malgré les accompagnements figurés, le musicien pourra suivre son génie, s'il est contraint par cette puissance presque toujours invincible, à faire entendre dans sa basse des passages étendus et chargés de notes.

À l'égard des parties différentes de la basse, qui ne seront pas susceptibles de recevoir, ou n'auront pas reçu l'accompagnement figuré, voici ce que le musicien doit observer en les composant.

Un accompagnement figuré que l'on priverait de tout secours étranger, pourrait paraître sautillant, aigre ou décousu, surtout lorsqu'il offrirait des tons très séparés l'un de l'autre, et qu'il devrait être joué d'une manière très détachée. Ce même accompagnement, quoique composé de beaucoup de notes, quoique

présentant toutes celles que les accords pourraient permettre d'introduire, ne ferait point naître la sensation d'une bonne et belle harmonie,

à cause de la manière avec laquelle ces notes se succèderont, ou avec laquelle on devrait les exécuter.

Pour éviter ces inconvénients, le musicien établira une espèce de fonds d'orchestre, une espèce de petit accompagnement séparé non seulement du chant principal, mais du chant secondaire, ou des accompagnements figurés ; il s'en servira du moins le plus souvent qu'il pourra, et lorsqu'il ne risquera pas de faire naître une trop grande uniformité, ou de s'écarter du but de sa peinture ; et les qualités de ce fonds d'orchestre corrigeront celles qu'on pourrait vouloir réformer dans les accompagnements figurés.

Le compositeur tâchera de faire que ce troisième tableau concoure au grand effet qu'il aura en vue ; et pour le composer, il choisira les parties auxquelles il ne voudra pas donner l'accompagnement figuré, en en exceptant la basse ; il y placera les notes de la plus longue durée ; il n'y fera entendre, en quelque sorte, que des blanches ou des rondes, et les fera changer de ton le moins possible, lorsqu'il n'aura pas à peindre des sentiments tumultueux.

Lorsqu'il devra allumer des passions furieuses, il remplacera ces rondes et ces blanches par de doubles et de triples croches qui ne changeront guère de ton ; enfin il observera avec la plus grande rigueur pour ce fonds d'orchestre, ce que nous lui avons recommandé pour les accompagnements non identifiés qui ne sont pas figurés ; il regardera alors comme chant, non seulement le vrai chant, le chant principal, mais le chant secondaire, c'est-à-dire, celui qui sera formé par les traits de l'accompagnement figuré.

Comme ce nouvel accompagnement, comme ce fonds d'orchestre ne doit pas être saillant, et qu'il doit produire son effet sans être remarqué, il ne faudra le tenir dans le haut que lorsqu'on y sera forcé ; il sera propre à adoucir les dissonances trop dures du chant principal ou des accompagnements figurés, ou à sauver celles qui seront placées dans ces mêmes chants principal et secondaire, et qui ne pourraient pas suivre les règles de l'harmonie sans que la mélodie en souffrît.

Il est aisé de voir combien le musicien pourra l'employer pour ajouter à la peinture des différentes passions qu'il aura à représenter ; et ainsi, non seulement il servira à faire adopter par l'oreille les accompagnements figurés ; mais encore ne pourra-t-il pas être, par lui-même, infiniment utile au musicien ?

On peut dire que dans la peinture offerte par le musicien, le chant principal représente les personnages les plus intéressants d'un tableau ; que les accompagnements figurés sont à la place des personnages secondaires, et que les

autres accompagnements, ceux que je viens de nommer fonds d'orchestre, tiennent lieu du paysage, des bois, des montagnes, ou des bâtiments qui distinguent l'endroit où se passe l'action représentée.

Mais les accompagnements figurés ne doivent-ils pas avoir de certains rapports avec le chant principal, pour ne pas nuire aux intentions du musicien, et pour paraître au contraire avec tous les agréments et toute la puissance qui peuvent leur convenir ? Qu'ils diffèrent presque toujours du chant principal par l'élévation de la plupart des notes qui les composent. Lorsque le chant principal ne parcourt que des tons élevés, que les accompagnements figurés soient retenus dans le bas, et lorsque le chant n'est formé que de notes plus ou moins basses, que le musicien élève au contraire ses accompagnements figurés, sans cela les deux chants pourraient être confondus ; l'effet de l'un détruirait l'effet de l'autre, au lieu de deux expressions, il n'en existerait aucune. C'est pour empêcher une confusion qui anéantirait l'effet de toute espèce de production, que le musicien doit observer de ne pas donner absolument la même nature au chant principal et au chant secondaire. C'est à dire, lorsque le chant principal offrira de grands intervalles, il sera bon que le chant secondaire n'en parcoure que de petits : lorsque le chant principal marchera diatoniquement, le chant secondaire devra au contraire parcourir des intervalles marqués. Si le chant principal présente peu de notes, mais si elles sont soutenues, le chant secondaire pourra en offrir un grand nombre de détachées : si au contraire le musicien a été obligé de composer son chant principal de beaucoup de notes, et si cependant il veut avoir recours aux accompagnements figurés, ces derniers pourront ne présenter qu'un petit nombre de notes bien soutenues.

Le musicien n'ajoutera-t-il pas encore à la facilité avec laquelle on distinguera les deux chants, s'il a l'attention de remarquer les silences et les intervalles du chant principal ; s'il place aussi des silences dans l'accompagnement figuré, et s'il compose l'un et l'autre de manière que les silences de l'un répondent aux notes de l'autre, et les notes du second aux silences du premier ?

Nous verrons, en traitant des airs, la manière dont le musicien doit s'y prendre pour soutenir un accompagnement figuré pendant tout le cours d'un morceau de musique, pour ne pas présenter un grand nombre de petits chants secondaires sans liaison, sans correspondance, sans analogie, mais pour en composer un grand et superbe tableau dont toutes les parties bien liées brillent en même temps de la plus grande variété.

Nous venons de voir que le chant offert par l'accompagnement figuré, devait consister dans un passage très court : ce trait est souvent répété ; il doit donc être très remarqué ; et l'oreille trouvera aisément toutes les ressemblances qu'il pourra avoir avec les chants qu'elle connaîtra déjà. D'un autre côté, quel est le

musicien qui ignore combien il est difficile d'imaginer de beaux chants, des chants expressifs, et qui en même temps n'aient point de ressemblance avec ceux qui ont déjà été créés par d'autres, lors même qu'ils peuvent avoir une très grande étendue ? D'après cela ne trouvera-t-on pas bien difficile d'inventer des accompagnements figurés expressifs et nouveaux ? N'est-il pas plus aisé, dans un discours, d'imaginer une phrase qui n'ait été employée par aucun auteur, lorsque cette phrase est longue, que lorsqu'elle est très courte, et uniquement composée de trois ou quatre mots ? Ne doit-on pas retrouver plus aisément chez un autre trois ou quatre mots qui, en quelque sorte, ne composent qu'une idée, qu'un grand nombre de mots qui représentent plusieurs pensées ? Ne doit-on pas rencontrer plus souvent ce qui ne peut avoir jamais que le même ordre comme une seule pensée, que ce qui peut être combiné et arrangé de tant de manières différentes, comme plusieurs idées ? Les musiciens ne se croiront-ils pas obligés, d'après ces considérations, de suivre l'exemple de plusieurs grands maîtres, de se servir d'accompagnements figurés déjà employés par d'autres compositeurs, et de ne varier leurs morceaux de musique que par ce qui ne compose pas ces accompagnements ?

Il est difficile de s'égarer sur les traces des grands maîtres ; mais faisons cependant voir aux compositeurs toutes les ressources qu'ils peuvent avoir pour présenter de nouveaux accompagnements figurés.

Les musiciens pourront introduire une grande diversité parmi des accompagnements figurés, en variant les traits qui les composent, suivant que les cris ou les signes des passions qu'ils pourront avoir à représenter, le leur permettront. Mais ces cris ne sont pas en très grand nombre, et les accompagnements figurés tirent leur pouvoir de leur rapport avec ces signes : cette première source de variété ne sera donc pas bien abondante pour les musiciens ; mais continuons de nous approcher de toutes celles où ils peuvent puiser.

Rien ne borne, en quelque sorte, l'étendue des traits qui composent les accompagnements figurés ; on peut les faire durer pendant plusieurs mesures ; on peut les réduire à un temps, etc. ; l'essence des accompagnements figurés exige seulement que les traits déjà montrés soient présentés de nouveau, et que la forme de ces traits reparaisse au moins presque en son entier. Voilà déjà de quoi varier les accompagnements figurés, en combinant tous les degrés d'étendue qu'ils peuvent avoir, avec les différences que leur nature peut offrir. On verra sans peine, d'après cela, qu'on peut en faire naître un grand nombre : mais ce n'est pas encore tout.

On est obligé, lorsqu'on emploie un accompagnement figuré, de faire toujours reparaitre les mêmes traits : mais ne peut-on pas former ces traits généraux de

plusieurs traits particuliers ? Ne peut-on pas lier ensemble, et placer à la suite l'un de l'autre, deux, trois ou quatre traits différents ? Pourvu qu'ils reviennent dans le même ordre, qu'ils se montrent de la même manière, que le trait qui a été le premier, soit toujours le premier, que celui qui a été le second, soit toujours le second, etc., n'aura-t-on pas toujours un accompagnement figuré ? Et quel grand nombre de variétés n'en découlera-t-il pas ? Quel nombre prodigieux de combinaisons ne naîtra pas de la nature, de l'étendue, du nombre des traits particuliers qu'on pourra joindre ensemble, pour en former un passage principal, pour en composer le véritable accompagnement figuré ? Que fera-ce, si l'on joint à la nature, à l'étendue, et au nombre des petits traits, toutes les manières de les combiner entre eux ? Et quelle quantité immense de variétés n'aura-t-on pas, si on multiplie le nombre qu'on pourra déjà trouver, par celui des combinaisons que nous allons indiquer encore ?

On pourra placer ces accompagnements figurés tantôt dans les basses, tantôt dans les violons, tantôt dans les flûtes ou dans les hautbois, et tantôt dans les autres instruments à vent : on pourra les présenter alternativement dans deux ou trois espèces d'instruments, et en composer une espèce de dialogue : un instrument en offrirait la première mesure ; un nouvel instrument en ferait entendre la seconde ; et cela recommencerait toujours dans le même ordre.

On peut aussi l'élever, le rabaisser ; on peut n'employer qu'une seule partie pour cet accompagnement ; on peut le placer dans deux parties, dont l'une suivra l'autre à la tierce ou à la sixte ; on peut le faire entendre à la fois dans trois parties différentes ; deux seront alors à la tierce l'une de l'autre, et la troisième sera à l'octave de la première ou de la seconde : on pourra y ajouter quelquefois une quatrième partie qui fera entendre l'octave de la seconde ou de la première. On pourra même joindre ensemble plusieurs accompagnements figurés, pourvu qu'ils soient de nature à ne pas se confondre et se contrarier mutuellement. Si l'on multiplie l'une par l'autre toutes ces diverses causes de variétés, n'aura-t-on pas, ainsi que nous venons de le dire, des nombres au-dessus même de ce que l'imagination peut apercevoir ? et les musiciens qui nous liront, auront-ils besoin d'avoir recours aux accompagnements figurés déjà employés par d'autres compositeurs ?

Il ne suffit pas au musicien, qui travaille pour le théâtre tragique, de savoir comment il doit composer et varier ses accompagnements figurés, et en général, quelle est la forme qu'il doit donner aux accompagnements qu'il emploiera ; il faut encore qu'il puisse les approprier à la scène tragique. Il a pour cela deux grands moyens : le premier est de choisir de préférence les traits les plus faits pour donner à ses morceaux un air de grandeur, et de prendre pour les chants secondaires offerts par les morceaux d'harmonie et par les accompagnements

figurés, toutes les précautions que nous lui avons indiquées pour le chant principal, au moins autant que la nature des accompagnements le lui permettra. Le second moyen consiste à ne laisser, en quelque sorte, dans les accompagnements, que l'expression de quelque sentiment, de quelque affection, et à n'y peindre que des passions faites pour la tragédie.

Non seulement le musicien rendra ses accompagnements propres à la tragédie, en n'y souffrant que des images de quelque affection ; mais il obtiendra ainsi un grand avantage, celui de faire à son art un grand pas vers la perfection.

Nous ne saurions trop le répéter ; on parvient bien plus souvent à amener les arts au plus haut point auquel ils peuvent atteindre, en ôtant les défauts, les détails oiseux, les choses superflues des ouvrages imaginés par le génie, et en y supprimant tout ce qui ne s'avance pas rapidement vers le but, qu'en y ajoutant de nouvelles beautés, qu'en y introduisant de nouvelles manières d'exprimer les sentiments. C'est plutôt en rapprochant les traits dispersés, en leur donnant de la force par leur réunion, qu'on parviendra à frapper de grands coups, qu'en se servant de nouveaux traits. Ils ajouteraient sans doute au nombre des effets : mais tous ces effets trop peu considérables, étouffés et perdus au milieu de la foule des détails inutiles, n'agiraient presque jamais que d'une manière peu sensible. Les traits isolés seraient plusieurs grains de poudre répandus dans un espace immense : on a beau y ajouter de nouveaux grains et y mettre le feu ; tant qu'ils restent dispersés sur une grande étendue, ils ne s'allument que successivement, et à peine s'aperçoit-on qu'ils brûlent. Mais si ces mêmes grains sont réunis, pressés et dégagés de toute poussière étrangère, à la moindre étincelle ils s'enflamment avec rapidité, ils éclatent avec effort, et renversent les obstacles les plus puissants.

Examinons maintenant en détail les diverses parties qui peuvent concourir à former les accompagnements, et commençons par celles des basses. On peut réduire à deux toutes les manières de composer cette partie. Premièrement, les basses peuvent n'être, en quelque sorte, destinées qu'à faire ressortir les chants. Elles doivent alors être très simples ; et la seule règle que nous puissions ici prescrire aux musiciens, c'est de choisir toujours les notes dont ils les composeront, de manière qu'elles forment avec le chant, et avec la partie la plus haute et la plus saillante, des intervalles touchants ou terribles, suivant l'expression qu'ils voudront donner à leurs morceaux de musique. Souvent ce sera une beauté de donner à la basse une marche opposée à celle du chant et des parties supérieures, de lui faire parcourir des intervalles qui se succèdent en descendant, pendant que les autres parties s'élèveront. Par là, toutes les parties seront plus distinctes ; l'oreille trouvera les morceaux mieux remplis ; et ils ne pourront jamais être placés ni trop haut, ni trop bas. Si les dessus élèvent trop le

morceau, il sera rabaissé, pour ainsi dire, par l'effet des basses qui descendront ; et dès que ces mêmes parties supérieures seront entraînées par le musicien dans des tons trop bas, les basses, en montant, relèveront pour ainsi dire le morceau de musique ; elles le ramèneront à la vraie hauteur qu'il doit présenter, ou ce qui est mieux, à la hauteur dont il doit faire naître l'impression dans l'oreille.

Secondement, les basses peuvent être destinées à agir avec force par elles-mêmes, à présenter des chants, des tableaux, des signes de passions. Que le musicien ne les emploie ainsi que dans les moments où il aura besoin de frapper les plus grands coups. Qu'il n'y place pas des traits trop petits, trop délicats, trop incompatibles avec la nature de l'instrument destiné à les faire entendre, et qui d'ailleurs seraient presque toujours perdus pour l'oreille, à cause de la gravité des sons de ce même instrument.

Afin que les traits placés dans les basses produisent un grand effet, il faut en général qu'ils ne soient pas contigus, mais séparés par des intervalles qui les fassent ressortir. Soit que les basses fassent entendre des sons soutenus qui se succèdent par demi-tons, qui présentent les diverses nuances du fort et du doux, et qui expriment si bien les gémissements, ou soit qu'elles donnent naissance à ces traits rapides qui répandent le trouble, à ces traits fortement appuyés qui atterrent et épouvantent, à ces traits bruyants et prolongés qui éclatent et tonnent, que les passages qu'elles offriront soient toujours séparés les uns des autres par des silences ou des sons faibles.

À l'égard des accompagnements exécutés par les violons, nous n'avons d'autre chose à ajouter à tout ce que nous avons dit en parlant des accompagnements en général, si ce n'est que le musicien doit éviter, autant qu'il le pourra, de faire parcourir aux violons des intervalles trop désagréables. Ces intervalles trop durs présenteraient une espèce de chant qui serait toujours un peu sensible, et dont l'effet pourrait nuire aux impressions que le reste du morceau ferait naître.

Le musicien pourra tirer un grand parti de ses *alto*, dans les accompagnements qu'il emploiera : il peut s'en servir pour composer avec les seconds violons ce fond d'orchestre dont nous avons parlé ; il peut les placer à l'unisson, à la tierce, à la sixte des violons, pour faire ressortir quelque passage saillant, ou pour compléter quelque accompagnement figuré. Ne peut-il pas aussi faire entendre ces instruments en seuls, ou mêlés avec la voix, pour exprimer différents sentiments, et surtout pour peindre les affections mélancoliques ? Rien ne peut donner aussi aisément à un morceau de musique une teinte de tristesse, et en même temps un ton pathétique et touchant, que deux *alto* jouant avec une certaine lenteur, et exécutant de beaux chants à la tierce ou à la sixte l'un de l'autre. Le musicien peut aussi les réserver uniquement pour remplir les accords, ou pour soutenir les basses en jouant à leur octave.

Maintenant se présentent à nous les instruments à vent. Le musicien en emploiera les diverses espèces, suivant la nature des affections qu'il voudra peindre. Il n'a pas besoin que nous lui indiquions les flûtes pour les choses douces, tendres, tristes, religieuses ; les hautbois pour les pastorales, pour les morceaux pathétiques, brillants, animés ; les clarinettes pour les peintures touchantes, pathétiques, religieuses, militaires etc. ; les cors, les bassons, pour les effets majestueux, harmonieux, nobles, touchants, terribles ; les trompettes pour les choses éclatantes, martiales, pompeuses ; les *tromboni* pour les tableaux lugubres, sinistres, effrayants. Mais en réunissant tous les instruments à vent, en ne faisant plus attention à leur nature particulière, en n'en composant plus qu'une classe, voyons quel parti le musicien peut en tirer.

Il peut les identifier avec les autres instruments ; il peut faire entendre, par leur moyen, les chants, soit principaux, soit secondaires, qu'il voudra radoucir ou soutenir, et auxquels il voudra donner une nature de son plus touchante ou plus pathétique.

Que le compositeur les emploie aussi quelquefois en seuls ; qu'il leur donne des chants analogues à l'expression dont ils sont le plus susceptibles ; et d'autres fois qu'il ne s'en serve que pour faire ressortir davantage les oppositions dont nous parlerons bientôt, que pour augmenter les masses d'harmonie déjà produites, pour les rendre plus saillantes par les tenues qu'ils y mêleront, et pour rendre plus sensibles par leurs silences, les endroits où le compositeur n'aura voulu placer qu'une harmonie légère, qu'une mélodie moins remarquable et moins fortement prononcée.

Le musicien ne devra pas négliger d'employer dans ses accompagnements des syncopes, c'est-à-dire, des notes prolongées et soutenues comme par une espèce d'effort, qui se font entendre pendant plus de temps que l'harmonie ne le demande, qui s'étendent dans l'accord voisin de celui dans lequel elles sont comprises, et y tiennent pendant quelque temps la place de la note qui devrait y paraître. Rien n'anime autant un morceau de musique que ses syncopes ; rien ne représente mieux le trouble et l'agitation qui commencent à se manifester, ne peint mieux les mouvements d'un cœur cruellement blessé, ne prépare et ne se mêle mieux aux grands traits, aux coups violents, et aux tableaux les plus forts et les plus expressifs. Les accompagnements doivent encore servir au musicien à compléter les phrases musicales qu'il n'aura pas pu terminer, ou qu'il aura été obligé de couper par des intervalles plus ou moins grands, à cause de la nature des paroles, du nombre des mots, du jeu de théâtre, de l'abandon ou du transport de l'acteur. Les accompagnements, ou pour mieux dire, les parties instrumentales offrent alors un véritable chant soumis à toutes les précautions que nous avons indiquées pour le chant en général. Le musicien choisira dans

ces accompagnements la partie la plus saillante, celle qui pourra rendre les sons les plus analogues au sentiment qu'il voudra peindre, et en montrer l'expression avec plus de facilité ; il y placera un chant, de même qu'il l'aurait placé dans les voix ; et il l'accompagnera avec les autres instruments, comme si les voix le faisaient entendre.

C'est principalement dans les accompagnements que le musicien doit observer tout ce que nous lui avons recommandé relativement au rythme. Ici il n'est gêné ni par les inflexions de la voix que le sentiment peut inspirer, ni par les lenteurs ou les précipitations que le jeu de théâtre peut introduire, ni par la quantité des paroles, ni par le nombre des mots, ni par les silences et les suspensions que la déclamation peut exiger. C'est donc ici que le rythme pourra paraître dans tout son éclat, offrir un caractère décidé, et jouir de toute sa force.

Quelquefois toutes les parties qui concourent à l'accompagnement, offriront ce même rythme ; et s'il a été bien choisi, si le caractère en est grand, si son expression est celle des passions fortes, furieuses ou tumultueuses, l'effet du morceau de musique sera terrible. D'autres fois le rythme ne sera marqué que par les parties les plus saillantes ; il pourra même ne paraître que dans celles qui se font le moins remarquer ; et ce sera principalement lorsque le musicien ne voudra peindre que d'une manière faible le sentiment indiqué par ce rythme. Que, dans d'autres moments, il soit tout à fait interrompu ; mais que cependant le musicien en soutienne presque toujours l'image par le moyen au moins d'une partie faible et obscure : sans cela le morceau de musique pourrait languir, à moins que le musicien n'employât de grands moyens étrangers pour le ranimer, pour lui donner un chaleur plus vive, ou du moins pour entretenir celle qui y serait déjà.

Mais tous les morceaux de musique doivent-ils absolument présenter un rythme ? Faut-il que toutes les mesures offrent le même rapport de durée entre leurs différentes notes ; et ces mesures ne peuvent-elles varier que par la plus grande ou la plus petite élévation de ces mêmes notes ?

Le rythme n'est pas toujours nécessaire : pour savoir quels sont les tableaux dans les quels il doit entrer, il faut considérer sa nature. Le rythme n'est vraiment que la peinture des mouvements des passions, de leur agitation, et de leur démarche. Lorsque les affections que le musicien devra représenter, n'auront point d'agitation très sensible, de mouvement bien décidé, de démarche bien déterminée, le musicien ne sera pas obligé d'avoir recours au rythme : par exemple, le tristesse, la mélancolie, la douce rêverie, la tendresse paisible, l'amitié tranquille n'ont point de mouvements ni de démarches bien marqués : le musicien pourra donc ne point employer de rythme pour les représenter. Il pourra le négliger aussi dans la peinture de l'abandon et de

l'accablement le plus grand ; mais lorsqu'il montrera la fierté, l'ardeur militaire, la haine etc., il doit peindre avec les traits les plus forts, la démarche fière et audacieuse, la grande agitation, les mouvements rapides de ces passions énergiques ; qu'il appelle alors le rythme à son secours, ou du moins qu'il ne néglige de l'employer que lorsqu'il pourra se servir d'autres moyens bien puissants.

Mais le musicien devra-t-il soutenir jusqu'à la fin le rythme qu'il aura adopté ? Ici c'est au génie, c'est au goût, c'est à un sentiment exquis à l'inspirer et à le conduire : s'il nous est cependant permis de lui exposer quelques idées à ce sujet, nous lui recommanderons de garder toujours le même rythme, lorsque celui qu'il aura adopté sera beau et bien choisi, qu'il produira de grands ou de terribles effets, que le morceau sera court et bien varié par tous les objets étrangers au rythme. Lorsqu'au contraire le morceau de musique sera long ; lorsque le musicien n'aura pas pu y répandre de grandes sources de variétés ; lorsque le rythme ne devra pas faire naître des affections vives ou terribles, le compositeur pourra, et devra même quelquefois ne pas continuer de le suivre ; mais que cependant il ne l'abandonne jamais lorsque la fin de son morceau de musique approchera, lorsqu'il aura atteint le moment où l'âme s'attend à recevoir le plus de plaisir, et à être émue avec le plus de force. Si le musicien suspend quelquefois le rythme pour éviter la monotonie, que le plus souvent il le reprenne, lorsque la terminaison approche, et que le moment d'être plus énergique arrive ; ou bien, qu'il tâche de trouver deux rythmes différents qui puissent convenir tous les deux à la situation : il lui sera aisé d'y parvenir, lorsqu'elle présentera plus d'une affection, ce qui est le plus ordinaire : qu'il laisse dominer le plus analogue au sentiment qui règnera dans la situation avec le plus de force et qui devra être peint avec les couleurs les plus vives ; mais qu'il les fasse entendre successivement tous les deux : qu'il les oppose l'un à l'autre, pour les faire ressortir avec plus d'éclat ; que ce soit cependant toujours sans affectation ; que l'art se cache sans cesse, et qu'il ne laisse paraître que ses effets. Que le compositeur choisisse des moments de repos, ou des changements un peu sensibles dans le morceau de musique, pour passer d'un rythme à l'autre, et après les avoir montrés tous les deux séparément, que quelquefois il les réunisse, au moins lorsqu'ils ne seront pas de nature à se contrarier, et à détruire mutuellement leur puissance. N'aura-t-il pas ainsi une nouvelle manière de répandre de la variété ?

D'autres fois le compositeur pourra se contenter de faire reparaître le rythme qu'il avait adopté, et qu'il avait suspendu ; mais il l'altérera ; il le modifiera ; il en changera quelque portion ; il n'en présentera, en quelque sorte, que l'imitation ;

ou il y jettera la plus grande variété par le nombre et la nature des instruments qui le feront entendre.

Le musicien devra souvent animer, en finissant, le rythme qu'il aura choisi, et le rendre plus touchant ou plus terrible : il réunira un plus grand nombre d'instruments pour offrir l'imitation de ce rythme, ou pour le présenter lui-même ; il le placera dans le chant, s'il le peut, et dans les parties d'accompagnement les plus saillantes, comme dans les premiers violons, ou dans les basses. Il le composera de notes plus précipitées, d'intervalles plus grands : et lorsque la beauté de la situation l'entraînera ; lorsqu'il se sera entièrement mis à la place des personnages introduits sur la scène ; lorsque l'illusion aura séduit et enchaîné son âme ; lorsqu'un véritable enthousiasme aura exalté son imagination, qu'il ne se souvienne plus, s'il veut, du rythme qu'il aura employé ; qu'il l'abandonne ; qu'il lui en fasse succéder un tout opposé, si son noble délire le lui dicte ; et qu'il ne suive enfin que la voix du génie qui se fera entendre à lui.

Mais le grand art de rendre les accompagnements expressifs et pleins de charmes ; le grand moyen que le musicien doit avoir sans cesse présent, sans lequel il est impossible de donner à un morceau de musique une beauté vraiment durable ; ce grand moyen commun à tous les arts, et dont tous les grands hommes se sont servis, ou pour en avoir vu la nécessité, ou pour obéir aux mouvements secrets qu'ils ont ressentis ; c'est l'art des oppositions.

Que sans cesse le musicien songe à opposer l'un à l'autre, les différentes portions qui composeront son morceau de musique ; car c'est ici le lieu de parler en général des oppositions musicales, et on fera aisément aux accompagnements en particulier l'application de ce que nous allons dire de toutes les parties de la musique. Mais qu'il se garde bien de les rendre peu fondues, peu faites l'une pour l'autre, peu liées entre elles ; qu'il ne cesse pas de les faire désirer l'une par l'autre, et d'empêcher que l'oreille ne soit révoltée en les parcourant successivement : sans cela il ne ferait que tomber dans un des plus grands défauts ; il ne composerait qu'un morceau incohérent, et pourrait être cependant bien éloigné d'obtenir le genre de beauté dont nous nous occupons ici ; car les morceaux les plus liés sont souvent ceux qui sont le plus opposés l'un à l'autre, dans le sens que nous attribuons ici à ce mot opposé, et ceux dont les diverses portions se font le moins désirer, offrent le moins de ces belles oppositions que nous avons en vue.

Que le musicien ne néglige de donner aux différentes portions de sa musique aucune des liaisons et des ressemblances que nous lui avons indiquées ; mais qu'il les fasse ressortir l'une par l'autre, en ayant recours aux moyens dont nous allons lui parler. Il composera le chant d'intervalles moins considérables dans

une portion de son morceau de musique ; il y emploiera même un plus petit nombre de tons ; il s’y servira de notes rangées suivant de nouveaux rapports, lorsque le rythme ne sera pas suivi et marqué d’un bout à l’autre. Par là il commencera d’établir les jours et les ombres : il rendra plus saillantes les portions sur lesquelles il voudra que l’attention se porte de préférence, en les faisant précéder et suivre par des portions affaiblies, pour ainsi dire, par des passages qui ne présenteront qu’un petit nombre de notes ; et alors ces portions où le chant offrira des notes moins multipliées et moins éloignées, seront les ombres, et les autres les jours : lorsque ce rapprochement et cette diminution de notes produiront un chant plus suave, plus facile, plus touchant, plus pathétique, et que ces affections attendrissantes et douce seront le but de la peinture du musicien, et celles qu’il voudra principalement faire paraître ; ces portions affaiblies seront les jours, et les autres ne seront que les ombres destinées à les faire regarder avec plus d’attention, et avec plus de complaisance.

Le musicien qui voudra établir entre les diverses parties de ses ouvrages ces différences qui peuvent produire le clair-obscur, pourra d’ailleurs avoir recours aux proportions des phrases musicales : tantôt, lorsqu’il aura de grandes choses à peindre, il emploiera les plus grandes proportions dans les traits qu’il voudra rendre les plus remarquables ; afin de les agrandir encore, il les fera suivre et précéder par des proportions très petites qu’il placera dans les endroits où il ne voudra pas que l’oreille se plaise le plus : et tantôt, lorsque l’objet de ses peintures demandera des phrases courtes mais agréables, il les fera entendre auprès de grandes proportions : si même son goût est bien sûr, et s’il peut tenter impunément des choses hardies, il les entourera de proportions impaires, pour les faire paraître avec encore plus d’avantage et d’agrément.

La nature des accompagnements fournira aussi au compositeur une grande manière de faire naître des oppositions. Il pourra faire briller de nouveaux jours, et placer de nouvelles ombres, par un mélange adroit d’accompagnements identifiés, et d’accompagnements qui ne le seront pas : lorsqu’il voudra donner plus de charmes à un chant touchant, il y placera un accompagnement simple, mais plein de grâces, de charmes, d’expression ; et pour faire ressortir cet accompagnement identifié, où tout sera doux et touchant, il le fera précéder et suivre par un morceau d’harmonie très bruyant, et même quelquefois un peu dur.

Si une passion bien forte a besoin d’être exprimée par quelque accompagnement non identifié, éclatant et terrible, le musicien choisira le moment qui précèdera celui où la passion devra paraître, pour y placer les accompagnements les plus simples et les plus identifiés. Parmi ceux qui ne se confondront pas avec le chant, le musicien saura aussi faire ressortir un accompagnement figuré bien

expressif et bien pathétique, par un morceau de pure harmonie qui, en quelque sorte, n'offrira l'image d'aucun son.

Le musicien ne pourra-t-il pas encore diversifier deux portions d'un morceau de musique, et les opposer l'une à l'autre, en variant la manière dont il en remplira l'harmonie ? Tantôt toutes les notes des accords seront répétées par un grand nombre d'instruments, et tantôt quelques-unes de ces notes seront uniquement entendues : ici les accompagnements ne présenteront, en quelque sorte, aucun silence, aucun repos, aucun intervalle ; ils ne cesseront de suivre le chant dans toutes ses routes : et là le musicien ne fera paraître que quelques notes au commencement de chaque mesure ; il se contentera de déterminer l'harmonie à chaque changement d'accord ; et pendant tout le reste du morceau, il laissera aller le chant absolument seul, et dénué de toute espèce d'accompagnement.

Lors même que le musicien voudra rendre une portion de son ouvrage très saillante, et qu'il désirera qu'un morceau d'harmonie soit très bruyant et très remarquable, non seulement il ne placera dans le passage précédent que quelques notes éparses, pour en déterminer uniquement les accords et les modulations ; mais même il sacrifiera, pour ainsi dire, la fin de ce morceau, et la laissera entièrement sans accompagnements.

Les instruments à vent ne serviront pas peu au musicien, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, à marquer ses groupes, et à rendre plus saillants les endroits éclatants qu'il voudra faire ressortir. Pour cela, qu'il ne les emploie que rarement dans les portions qu'il voudra faire regarder comme des ombres ; qu'il les y supprime même entièrement ; que du moins il ne les y place que pour y faire entendre des chants qu'ils peuvent seuls présenter, ou pour y donner une certaine nuance aux tons des instruments à cordes ; qu'il ne s'y serve pas de ceux qui sont trop bruyants, comme les trompettes. Et au contraire, lorsque le morceau qui devra briller au-dessus des autres paraîtra, que le compositeur appelle tous les instruments à vent, qu'il les emploie suivant que son génie et son goût le lui dicteront ; qu'il les place, par exemple, à l'unisson ou à l'octave du chant, s'il a voulu présenter un unisson général ; ou qu'il leur fasse faire des tenues qui produiront nécessairement de beaux effets au milieu des masses d'harmonie, et de tous les passages composés de grands traits.

Le musicien pourra aussi parvenir au but dont nous nous occupons, en mettant quelquefois tout son orchestre à l'unisson du chant, et d'autres fois en l'employant à présenter une harmonie complète.

On ne saurait trop recommander aux musiciens l'usage des unissons, pourvu qu'il ne devienne pas excessif, et que les traits qu'ils offriront ne soient pas trop longs. Rien n'est saisi aussi aisément ; rien ne frappe davantage ; rien n'introduit plus de beautés, rien ne fait mieux ressortir les autres passages. On peut s'en

servir, ainsi que des morceaux d'harmonie, dans les expressions les plus opposées, pourvu qu'on les varie suivant le sentiment qu'on veut peindre.

Que la fureur, par exemple, soit sur la scène ; un unisson composé de notes qui se presseront et se succéderont avec la plus grande rapidité, ne produira-t-il pas les plus grands effets ?

Qu'il s'agisse de peindre une scène lugubre, et l'on verra combien un unisson très lent, composé en mineur, qui n'offrira que des notes d'une longue durée, dont le rythme et le mouvement s'accorderont avec la démarche et les mouvements de la douleur, de l'accablement, et de la tristesse, qui ne parcourra pas de grands intervalles, qui fera entendre des espèces de gémissements et des accents plaintifs, qui s'arrêtera de temps en temps pour faire place à des silences, on verra, dis-je, combien cet unisson jettera sur tous les objets une teinte noire et funèbre.

Faut-il désigner quelque grand événement, une scène terrible, entendez le commencement de l'ouverture d'Iphigénie en Aulide par M. Gluck, et voyez si les unissons ne peuvent pas y parvenir. La dignité et la majesté ne sont-elles pas également bien peintes par des unissons, et ne pourrions-nous pas en citer plusieurs exemples ?

Enfin les musiciens se serviront de la distribution des *fort* et des *doux*, pour établir dans leur musique toutes les oppositions qui seront nécessaires à son plus grand effet. Lorsque le morceau qu'ils voudront faire ressortir sera tendre, agréable, touchant, ils le feront jouer *très-doux* ; et pour le faire paraître avec plus d'avantage, ils le feront précéder et suivre par des morceaux exécutés *fort*. De même, si l'objet principal de la peinture est exposé par des passages qui demandent d'être rendus avec force, il les entourera de morceaux qu'il fera exécuter *très-doux*.

Mais que le musicien n'oublie jamais que la véritable manière d'avoir des *doux* et des *fort* bien marqués, est de disposer les morceaux de musique à les recevoir, et de composer ces morceaux de manière que la place des *fort* et des *doux* y soit indiquée par leur nature. Qu'il ait en général le soin de diminuer le nombre des notes entendues à la fois, de ne pas se servir de beaucoup d'instruments, de choisir les moins bruyants, et de ne pas en employer deux cordes en même temps dans les passages qui devront être joués *doux* ; et au contraire, lorsqu'il en sera aux portions que l'on devra exécuter avec force, qu'il prodigue, pour ainsi dire, les instruments, les accords, les doubles cordes, et le nombre de notes.

Ce n'est pas cependant qu'un passage absolument le même à tous égards, joué d'abord très fort, et ensuite très doux, ne puisse produire à chaque fois des sensations bien différentes ; mais la véritable manière de mettre une grande

différence entre l'impression d'un morceau exécuté *doux*, et celle d'un morceau joué *fort*, me paraît être celle que je viens d'indiquer.

De quelque genre que soit l'accompagnement, qu'il soit toujours expressif, qu'il ne renferme rien d'inutile ; qu'il peigne toujours quelque chose ; qu'il parle toujours au cœur. Ah ! le musicien aura toujours tant de choses à lui faire dire ; il aura toujours tant d'objets à lui faire représenter ! Que le compositeur montre dans les accompagnements l'affection que le chant doit offrir : que ces accompagnements rappellent le sentiment qui ne règne plus avec empire sur l'âme du personnage, mais qui ne doit pas en être entièrement effacé, et qui de temps en temps y ranime ses feux : que l'accompagnement présente au personnage introduit sur la scène, une image vive et sensible de tous les objets dont il s'occupe, de tous ceux qu'il aime ou qu'il hait, qu'il craint ou qu'il désire. Que, pour ainsi dire, il lui annonce quelquefois les malheurs qui l'attendent : qu'il lui offre des traits confus des évènements sinistres qui doivent être encore répandus dans la pièce, ou des évènements heureux qui doivent y paraître. Que dans les peines, il l'accable par des peintures affreuses, ou qu'il le console par des tableaux riants, suivant que le musicien voudra représenter une simple mélancolie, ou une douleur vive et voisine du désespoir. Que l'accompagnement peigne aussi le lieu de la scène, les évènements qui peuvent se passer derrière le théâtre, qu'on n'aperçoit point, mais qu'on peut entendre, comme un combat, les cris des malheureux qui font naufrage, etc. Qu'il représente les grands phénomènes de la nature qui peuvent être mêlés dans l'action, comme un orage, etc. Que comme un autre interlocuteur, si je puis me servir de ces expressions, il soit toujours en scène. Que lorsqu'un seul acteur paraîtra sur le théâtre, il dialogue avec lui ; il lui parle, pour ainsi dire ; il lui répond : qu'il représente sa pantomime, afin de donner plus de force à l'expression réservée aux gestes. Si deux ou plusieurs acteurs sont sur la scène, que l'accompagnement ne cesse de dialoguer avec eux, de parler avec eux, de les interroger. Qu'il peigne le jeu muet de celui qui écoute, et la pantomime de tous les deux dans les moments où leurs sentiments devront être exprimés par un silence. Si le jeu muet de l'un s'élève beaucoup au dessus de la pantomime de l'autre par son énergie et la nature de ses effets, il devra aussi dominer dans la peinture que l'accompagnement offrira : et lorsqu'un acteur cherchera à se faire illusion à lui-même, ou à cacher à ceux qui l'entoureront, le sentiment qui agitera son âme, lorsqu'il dira le contraire de ce qu'il pensera, que l'accompagnement trahisse alors ses sentiments secrets, qu'il les décèle au moins le plus souvent ; et au lieu de suivre le sens de ses paroles, qu'il montre l'affection qui le maîtrise et le tourmente. Voyez, à ce sujet, l'article *accompagnement* dans l'Encyclopédie.

Pour donner une idée plus nette de la manière dont les accompagnements doivent être faits, et des divers tableaux qu'ils doivent offrir, représentons nous

Alcione incertaine, inquiète, tourmentée par un songe affreux : elle a cru voir son époux, son cher Céix, englouti dans les flots au milieu d'une tempête horrible : éperdue, échevelée, poursuivie par une inquiétude mortelle, elle court sur le rivage de la mer ; elle y erre au milieu des ténèbres : que les accompagnements expriment le désordre de son âme, la fin d'un orage terrible, l'agitation des flots, les horreurs d'une nuit désastreuse, les éclairs effrayants qui brillent au milieu de l'obscurité, les foudres dont l'éclat est réfléchi par les ondes, et les gémissements des vagues qui s'élèvent et se brisent contre les rochers. Mais qu'à cette peinture soient toujours mêlés les cris aigus de la douleur, et tout ce qui pourra représenter la vive impatience, la situation affreuse d'Alcione. Qu'alors une voix se fasse entendre sur la mer. C'est la voix d'un dieu : que le chant en soit simple, grand, auguste. Que les accompagnements aussi simples que le chant, peignent l'horreur religieuse qui naît tout à coup dans l'âme d'Alcione, lorsqu'elle entend cette grande voix qui se répand sur les eaux au milieu des ténèbres, et en impose à la tempête. Cette voix céleste lui annonce que Céix va lui être rendu. La consolation descend insensiblement dans son âme : elle doute encore de son bonheur ; cependant la parole d'un dieu la rassure. Que l'accompagnement montre l'image d'un mélange d'inquiétude et de joie, de ravissement et de peine, de reconnaissance religieuse, et de tendresse vive et touchante. Que dans cette espèce de combat, la joie prenne insensiblement le dessus, et que le trouble et la crainte disparaissent avec les ténèbres qui se dissipent, et le courroux des vagues qui s'apaise. L'aurore se lève et le jour lui succède : Alcione se livre de plus en plus aux mouvements de la joie : un jour pur se répand sur la plage que la tempête vient de battre : le soleil dore les rochers encore blanchis d'écume. Les nuages se dispersent : que l'accompagnement peigne tous les transports qui s'élèvent dans le cœur d'Alcione ; et que le lieu de la scène soit représenté. Qu'on entende le murmure sourd des ondes qui ne sont pas encore entièrement calmées, mais qui à chaque instant amortissent leurs coups. Les oiseaux que les vents en courroux avaient contraints de chercher un abri sous les pointes avancées des rochers qui se penchent sur la mer, ou sous les feuilles des arbres qui s'élèvent d'espace en espace sur ces rocs escarpés, sortent de leurs retraites ; ils viennent épanouir au soleil levant leurs ailes mouillées, et faire résonner de leurs gazouillements ces rivages qui naguère retentissaient de l'éclat du tonnerre. Alcione cependant s'avance sur le bord de l'onde amère ; ses regards se fixent sur cette plaine immense : elle tâche de découvrir le vaisseau qui doit lui ramener Céix : ses yeux vont au devant du bonheur que son cœur désire : un cadavre défiguré est jeté sur le sable par les vagues : que l'accompagnement peigne tout d'un coup l'horreur que cette vue doit lui inspirer, le pressentiment secret qui entre dans son âme, et la déchire : cependant toujours rassurée par l'oracle, elle se contente

de dire du ton de la voix le plus touchant, *tu courais les mêmes hasards, cher époux ; mais les dieux ont détourné l'orage*. Que l'accompagnement soit le plus tendre et le plus doux possible : mais tout d'un coup reconnaissant Céix, elle s'écrie *c'est lui*, et tombe sans mouvement sur le sable. Que le morceau d'orchestre le plus bruyant montre le coup de foudre qui l'accable ; elle se relève furieuse, égarée, hors d'elle-même ; l'accompagnement représentera le plus grand trouble, le plus grand désordre, la violence de son tourment, son désespoir ; elle tient entre ses bras ce corps pâle et défiguré qui vient de lui être rendu : elle appelle Céix d'une voix accentuée par la douleur la plus tendre et la plus vive : elle se livre à de nouveaux transports, à de nouveaux égarements : elle retombe enfin ; et pendant que sa voix peut à peine prononcer quelques mots, et proférer quelques cris, quelques signes de son état horrible, que l'orchestre toujours furieux ne cesse de montrer la violence du coup qui l'atterre. Qu'enfin le musicien ramasse toutes ses forces ; qu'il peigne, de la manière la plus terrible, cette espèce d'effort convulsif que fait Alcione pour s'arracher au poids de sa douleur affreuse, et pour se précipiter dans les flots, lorsque Neptune vient lui rendre Céix, et la rendre à la vie.

Fin du premier volume.

De l'ouverture de la tragédie lyrique.

Nous avons déjà considéré tout ce qui peut avoir rapport à la peinture des passions et des caractères, aux chants et aux accompagnements. Voyons à présent, en détail, les diverses parties de la tragédie où l'on pourra faire usage des connaissances que nous avons tâché de répandre.

L'ouverture se présente à nous. Ce que le péristyle, est à ces grands et superbes édifices, l'ouverture l'est à la tragédie. De même que l'entrée d'un bâtiment indique sa destination par sa magnificence, les ornements qu'elle offre et les emblèmes qu'elle présente ; de même l'ouverture doit annoncer la tragédie, et en montrer le but et la majesté. Il faut donc qu'elle soit imposante, grande, belle, qu'elle offre des proportions étendues et hardies. Ce n'est qu'un morceau de musique instrumentale : le plus souvent au moins les voix ne s'y font pas entendre. Le musicien en la composant a moins de moyens de charmer et de répandre de la variété ; il faut donc qu'il ne néglige aucun de ceux qui lui restent, qu'il leur donne toute la force qu'ils peuvent avoir, et qu'il supplée par la nature et le nombre des divers instruments dont il se servira, aux voix dont il ne pourra pas emprunter la magie.

Comme l'ouverture ne doit pas être liée avec une autre partie de la tragédie autant que les airs, les chœurs et les récitatifs ; comme elle n'est pas uniquement destinée à former une portion d'un acte ; qu'elle compose un tout ; qu'on la considère comme isolée, et qu'elle doit agir seule, frapper par sa seule masse, et produire l'admiration par ses seules beautés, il faut au moins, le plus souvent, que les proportions en soient plus fortes que celles des morceaux répandus dans le cours de la tragédie. Le musicien doit y placer en général de ces grands traits d'orchestre qui en imposent, qui étonnent, qui ravissent, de ces beaux chants qui touchent et qui enchantent, mais en même temps qui ont toujours une apparence de majesté et un caractère tragique. Qu'il y emploie aussi des traits déchirants ; que dès l'ouverture, il commence à ramollir les cœurs ; qu'il y prodigue toutes les richesses des accompagnements ; mais que tout y soit expressif ; que tout y représente quelque affection ; que tout y peigne quelque sentiment : il peut y montrer plusieurs peintures à la suite l'une de l'autre ; mais que tout y soit tableau ; qu'il n'y ait rien d'inutile, rien qui n'ait son but, rien qui ne le remplisse.

Presque toutes les ouvertures des tragédies lyriques ont été jusqu'à présent formées de plusieurs morceaux de nature, d'expression, de caractère et de mouvement différents. Non seulement on peut les composer ainsi ; mais lorsque cette division et cet assemblage auront été produits par le génie, ils pourront

être une source de très grandes beautés par la variété, la richesse et l'opposition de tableaux qu'ils pourront offrir. Mais le musicien en composant ces parties différentes l'une de l'autre, nous paraît devoir les lier ensemble avec le plus grand soin. Par exemple, lorsqu'une ouverture offrira un morceau lent, et montrera ensuite un morceau vif et animé, il ne faudra pas qu'ils puissent paraître isolés l'un relativement à l'autre, qu'ils puissent être exécutés séparément, et que le premier présente une finale parfaite, une terminaison bien marquée, après laquelle on pourrait, en quelque sorte, omettre le reste de l'ouverture et commencer la pièce. On ne produirait d'autre effet que celui de détruire l'intérêt au moment qu'il commencerait de naître, en présentant à l'auditeur un morceau vif qu'il ne désirerait pas, à la place d'un commencement de scène qu'il souhaiterait : ne devrait-il pas en effet s'attendre à ce commencement de scène, puisqu'il aurait cru voir la fin de l'ouverture dans la fin du morceau lent, et que rien ne lui aurait annoncé que l'ouverture devait offrir une autre partie plus animée ?

Mais il faut que le musicien compose les différents morceaux de son ouverture, de manière que de l'un on passe en quelque sorte nécessairement à l'autre ; le premier n'offrira aucune terminaison ; mais il finira, par exemple, sur un accord altéré, de manière à faire encore désirer quelque chose, à bien faire sentir que l'ouverture n'a pas encore paru toute entière, et qu'un second morceau doit la compléter. C'est ainsi que M. Gluck a composé son ouverture d'Iphigénie en Aulide, et celle d'Iphigénie en Tauride ; c'est ainsi que dans cette dernière tragédie, il finit le morceau tranquille dans lequel il a représenté le calme, de manière à faire voir que l'ouverture est bien éloignée d'être terminée, et à faire désirer la peinture de la tempête qui se présente ensuite. En un mot, il ne faut qu'une ouverture ; il n'en faut pas deux ou trois placées à la suite l'une de l'autre. On doit bien préparer le cœur de l'auditeur à s'attendrir ; mais on ne doit pas l'ennuyer : comment ne le lasserait-on pas avec des commencements et des terminaisons bien marquées, qui, malgré toute la beauté de la musique, ne lui en feraient sentir toutes les longueurs, et ne pourraient même qu'y ajouter ? Il ne faut pas lui donner un concert lorsqu'il veut un spectacle, et ne cesser de lui présenter de la musique instrumentale, lorsqu'il croit avoir entendu toute celle qui est nécessaire pour le préparer à ce qui doit suivre, lorsqu'il ne désire plus que de la musique vocale.

Il suit de là que les ouvertures seraient plus parfaites, si le compositeur n'employait qu'un petit nombre de morceaux différents, s'il faisait toujours paraître les premiers, ceux qui remuent moins vivement l'âme, s'il ne cessait d'augmenter la vitesse du mouvement et la force de l'expression à mesure que l'ouverture avancerait, s'il ne plaçait les morceaux lents après les morceaux animés, qu'en les liant toujours parfaitement avec ces morceaux vifs, qu'en les

offrant très courts, et de telle sorte que, sans refroidir l'intérêt, ils jetassent de la variété dans les tableaux, et fissent ressortir les mouvements rapides.

Un homme qui a bien mérité l'admiration qu'il inspire⁵, a désiré que l'ouverture commençât par un morceau fort et éclatant, pour qu'elle tranchât vivement avec le bruit que font les instruments quand on les accorde, et afin qu'aucune de ses parties ne fût perdue pour l'auditeur. Mais ne pourrait-on pas dire, malgré l'autorité de ce grand homme, pourquoi employer un morceau inutile qui n'aurait d'autre but que celui de faire faire silence ?

Est-ce là la destination de la musique ? Et d'ailleurs ne peut-on pas convenir de quelque signe pour avertir du commencement de l'ouverture ? Ne peut-on pas la séparer du bruit des instruments qui s'accordent, en la faisant précéder par quelques moments de silence ? N'en ressortira-t-elle pas mieux ; et les commencements de tant d'ouvertures composées par les grands maîtres de différentes écoles, ne sont-ils pas parfaitement entendus, quoiqu'ils soient exécutés très doux ?

Le musicien, en composant son ouverture, et en s'en servant pour former un grand et vaste tableau, peut avoir en vue cinq buts différents, tous les cinq grands et éclatants, entre lesquels il peut choisir, mais qui me paraissent être les seuls auxquels il doit tâcher d'atteindre.

Premièrement, il peut vouloir faire de son ouverture un tableau abrégé de toute sa pièce : il peut vouloir y représenter toutes les passions, tous les personnages qui paraissent dans la tragédie, tous les événements qui y sont répandus. Cette manière est séduisante : elle peut offrir de grandes beautés : elle peut rendre l'ouverture des plus variées, des plus touchantes ; on peut, en l'employant, faire un ouvrage admirable, à ne considérer l'ouverture que d'une manière isolée. Mais en l'adoptant, le musicien ne tendra-t-il pas à détruire le premier effet qu'il se propose de produire en composant une ouverture ?

Quel peut-être son projet ? Celui de préparer l'auditeur à la pièce qui fuit, et d'augmenter l'intérêt avec lequel on doit l'entendre. Mais écouterait-on avec la même émotion une pièce dont on aura vu l'abrégé ? Sera-t-on bien touché par des événements qu'on aura, en quelques sorte, déjà vu représenter ? Ces changements inopinés qui arrivent dans la fortune des personnages, et qui produisent de si grands effets au théâtre, remueront-ils les cœurs lorsqu'on s'y attendra, lorsqu'on en aura déjà été instruit ? Les mouvements des passions agissent-ils sur l'âme des auditeurs avec la même force lorsqu'on aura déjà vu la marche de ces passions tracée, lorsqu'on aura aperçu tous leurs efforts, et tous les points vers lesquels elles peuvent se porter ?

⁵ M. Rousseau de Genève

La seconde manière que le musicien peut employer consiste à préparer le cœur de l'auditeur aux principaux sentiments dont la peinture lui sera offerte pendant le cours de la pièce.

Nous avons vu, en traitant des passions, que la tristesse conduisait à la pitié, à l'amitié, etc. : toutes les affections ont ainsi des affections analogues qui les font naître, les réveillent ou les accroissent : elles sont presque toutes liées entre elles ; du moins chaque affection est unie avec plusieurs sentiments.

Que le musicien recherche avec soin les passions qui peuvent conduire aux affections principales répandues dans le cours de la pièce, et qu'il en place la peinture dans l'ouverture. Par là les cœurs seront à demi émus lorsque le sentiment que le musicien voudra représenter, paraîtra ; et quelque faible que soit l'image de ce dernier sentiment, n'agira-t-elle pas presque toujours avec force, à cause des dispositions et de l'espèce de trouble que l'ouverture aura déjà fait naître dans l'âme des auditeurs.

Voilà un bien grand avantage qu'offre cette seconde manière de faire les ouvertures : elle n'a pas le grand inconvénient que nous avons remarqué dans la première ; mais cependant elle en renferme un. Les sentiments qui doivent paraître à la fin de la pièce, sont bien remarquables : le musicien devra donc y préparer dans l'ouverture. Mais ne sont-ils pas le plus souvent bien différents de ceux qui doivent être représentés dans le commencement de la tragédie ? Ne leur sont-ils pas souvent bien opposés ? Ne peuvent-ils pas être très tristes, très douloureux, tandis que ceux des premières scènes sont très agréables, très gais ? Lorsque l'ouverture finit, l'auditeur, préparé aux sentiments de la catastrophe, peut donc être ému au point d'avoir peine à retenir ses larmes. Comment pourra-t-il se livrer aux impressions de la gaieté que le musicien veut qu'il reçoive dans le commencement de la pièce ? La peinture de la joie n'aura-t-elle pas besoin d'être deux fois plus vive pour s'emparer des cœurs préparés à la tristesse ? Pourra-t-elle même les remuer ? Ne les révoltera-t-elle pas ? Ne les remplira-t-elle pas d'impatience, plutôt que de les séduire et de s'en emparer ? Ne ressentons-nous pas une vive inquiétude lorsqu'une force puissante nous entraîne vers des sentiments contraires à ceux auxquels nous nous attendions et que nous voulions éprouver ? Cette image de la joie ne tourmentera-t-elle pas d'autant plus une âme déjà attristée, qu'elle sera plus parfaite ? et ainsi le musicien ne sera-t-il pas souvent dans la dure alternative de révolter, de déplaire, ou de ne présenter aucune image, et de faire naître l'ennui ?

La troisième manière de faire une ouverture, c'est de préparer uniquement les spectateurs aux principaux événements qui doivent se passer dans le commencement de la pièce ou aux principaux sentiments qui doivent y être

déployés. Le musicien emploiera pour cela la même magie que pour disposer les auditeurs aux principaux sentiments répandus dans tout le cours de la tragédie.

Une ouverture composée de cette manière paraît parfaite au premier coup d'œil : elle rend plus terribles et bien plus touchantes les peintures que le musicien offre dans les premières scènes ; elle s'unit avec la pièce de la manière la plus belle et la plus intime ; elle ne fait qu'un ensemble avec elle ; elle ne compose, pour ainsi dire, qu'une partie de la tragédie ; et par elle-même elle est très puissante et très expressive, parce qu'elle n'est, en quelque sorte, formée que de tableaux qui présentent tous un sentiment : cependant, en réfléchissant sur la nature d'une ouverture, on verra qu'il manque encore quelques chose à cette manière.

Le péristyle élevé à l'entrée d'un palais, doit porter le caractère de la destination de l'édifice et du genre d'architecture dont on l'a décoré : on doit, en quelque sorte, dès le péristyle, avoir une idée confuse de tout ce qu'on doit voir dans l'intérieur du bâtiment. L'ouverture est pour la tragédie, ce que le péristyle est pour la demeure des rois : elle doit donc offrir une notion vague, une idée imparfaite de tous les événements présentés dans le cours de la pièce. À la vérité, elle ne doit les annoncer que d'une manière très faible ; elle ne doit pas empêcher qu'ils étonnent, et qu'ils frappent par leur nouveauté ; elle ne doit faire prévoir que le genre des sentiments ou des événements, et elle doit même l'indiquer de manière qu'il ne soit que soupçonné par les auditeurs. Mais si les sentiments, qui règnent vers la fin de la pièce, sont opposés ou ne ressemblent pas à ceux qui y dominent dans le commencement, ainsi que cela arrive le plus souvent, comment pourrait-on en avoir une idée vague et confuse, si l'ouverture ne fait que préparer aux affections qui occupent les premières scènes ? Afin que la troisième manière de faire les ouvertures, soit parfaite, il faut donc y répandre des espèces de pressentiments secrets de ce qui doit arriver vers la catastrophe. Si l'ouverture peint des choses tristes, terribles ou lugubres, et si cependant le dénouement doit être heureux, que de temps en temps des chants sereins et une harmonie pure, viennent faire briller quelque lueur d'espérance et de consolation aux yeux des spectateurs attristés, et annoncent que toutes les horreurs dont on voit l'image, pourront bien disparaître, qu'elles pourront faire place à des moments plus heureux et plus calmes. Si, au contraire, la catastrophe doit être terrible, si, quoique heureuse, elle est précédée par des événements affreux, et si en même temps l'ouverture est une peinture de la joie, de la douce gaieté et d'une félicité tranquille, que le musicien y place de temps en temps des passages effrayants, des traits hideux ; que ces passages terribles viennent annoncer des événements sinistres ; qu'ils viennent faire craindre que la joie ne sera que passagère ; qu'ils fassent naître le trouble au milieu du bonheur ; qu'ils

soient comme ces coups de tonnerre qui se font entendre de loin dans les plus beaux jours de l'été, présagent un orage épouvantable et sèment les alarmes ; qu'ils ressemblent à ces nuages noirs qui se ramassent et s'épaississent à l'horizon d'un ciel encore pur, et doré par les rayons d'un soleil éclatant ; que, comme ces nuages, ils aient, en quelque sorte, l'air de receler toutes les horreurs des tempêtes, et menacent de les répandre, etc. ; alors la troisième manière de faire les ouvertures sera parfaite, et produira tout l'effet qu'on doit attendre de cette partie de la tragédie lyrique.

La quatrième manière, dont les compositeurs peuvent se servir, consiste, ainsi que la troisième, à préparer les spectateurs aux événements et aux sentiments qui doivent paraître dans les premières scènes ; mais elle présente des moyens différents pour y parvenir. Le musicien qui l'emploiera, n'aura point uniquement recours aux passions qui conduisent aux affections des premières scènes, et qui peuvent les réveiller ou les faire naître : il ne se contentera pas d'ouvrir les cœurs aux sentiments répandus dans le commencement de la pièce, en plaçant dans l'ouverture l'expression des affections analogues : il formera, pour y parvenir, un grand et magnifique tableau des événements importants qui doivent avoir précédé tout ce qui se passe dès le premier moment de l'action.

Cette manière peut être aussi parfaite que la précédente, offrir de grandes beautés et produire de bien grands effets. Non seulement le musicien représentera dans le grand tableau qu'il montrera, ce qui doit être arrivé à un ou deux principaux personnages avant le commencement de la tragédie ; mais il y fera voir tout ce qui doit être survenu à tous les personnages, au moins à tous ceux qui seront faits pour être remarqués. Il peindra leurs actions ; il exprimera leurs sentiments ; il dessinera leurs caractères ; et par là quelle richesse, quelle variété et quelle grandeur n'acquerra pas sa composition ?

Cette manière de faire les ouvertures, n'aura aucun des inconvénients que nous avons pu craindre, et elle renfermera toutes les beautés qu'on pourrait exiger ; elle montrera, par excellence, ce qui doit principalement caractériser une ouverture tragique, je veux dire, la grandeur et la magnificence ; elle préparera d'une manière admirable aux sentiments qui devront paraître dans les premières scènes : en faisant voir aux spectateurs tout ce qui peut avoir précédé le commencement de la pièce, ne les mettra-t-elle pas entièrement à la place des principaux personnages ? Ne les disposera-t-elle pas parfaitement à la situation dans laquelle ils devront se trouver pendant les premières scènes, et par conséquent aux sentiments que ces situations feront naître et qu'elles renfermeront ?

D'ailleurs une ouverture composée ainsi que nous venons de le dire, n'est-elle pas, en quelque sorte, une superbe exposition ? Quelle facilité ne donne-t-elle

pas au musicien pour faire produire à la véritable exposition les effets les plus puissants ? Quelle clarté ne répand-elle pas dans la tragédie ?

Nous avons vu que l'ouverture, pour remplir entièrement sa destination, devait faire naître des espèces de pressentiments des événements voisins de la catastrophe, ou de ceux qui devaient la composer. Il sera aisé au musicien, qui emploiera la manière dont nous traitons, de donner des idées vagues de ces divers événements. Si la pièce est bien faite, ils doivent tous découler du caractère des personnages ; ils doivent tous être produits par leurs passions ; ils ne doivent être l'ouvrage que de leurs sentiments. Le musicien n'exposera-t-il pas, dans l'espèce d'ouverture dont nous nous occupons ici, le caractère de ses personnages et les passions qui les agitent ? Il représentera ces personnages agissants pendant un certain espace de temps : il doit peindre toutes celles de leurs actions qui ont précédé le commencement de la pièce : ne doit-il pas montrer par là les affections qu'ils ont ressenties, les passions qui les ont tourmentés, les sentiments dont toutes leurs actions n'ont été que la suite, les caractères que ces affections ont fait naître ? Ne peut-il pas aisément mêler à la peinture de ces caractères, à celle des passions qui doivent agir dans la pièce et sont l'origine de tout ce qui s'y passera, des pressentiments plus ou moins marqués des sentiments ? Ne peut-il pas joindre à la représentation des causes celle des effets ? et le tableau de ces effets ne sera-t-il pas plus animé et plus sensible, lorsqu'il sera placé à côté de l'image de tout ce qui les produit ?

Par exemple, dans l'opéra d'Alcione, si le compositeur voulait faire une ouverture de cette quatrième manière, il montrerait le bonheur de Céix et d'Alcione, la joie d'une cour empressée à les féliciter sur leur union prochaine, les vœux du peuple, le désespoir de Pélée, la rage de Phorbas, sa fureur secrète et les noirs projets de cet enchanteur. Quelles beautés ne pourraient pas résulter, entre les mains d'un grand maître, de l'opposition et du mélange de ces diverses peintures ! Comme les acclamations d'un peuple heureux et fidèle, les chants de l'Hyménée, les paroles tendres que deux souverains bien aimés adressent à leurs sujets, au moment où tout leur cœur s'abandonne à la plus douce espérance, comme tous ces objets doux, agréables et touchants, formeraient un beau contraste avec la douleur vive, mais généreuse de Pélée, et les accents funestes de la fureur concentrée de l'enchanteur Phorbas ! Comme la peinture de cette fureur jalouse et terrible amènera naturellement des pressentiments secrets qu'il sera même bien vraisemblable de supposer dans le cœur d'Alcione et de Céix, et qui annonceront, d'une manière vague, le malheur affreux qui doit accabler Alcione, et qui fait le nœud de la pièce ! Comme cette ouverture pourrait présenter l'image d'un grand et magnifique spectacle ! Comme elle préparerait aux scènes qui commencent la tragédie, et dans lesquelles Pélée se livre à sa

douleur héroïque, Phorbas découvre ses funestes complots, et Céix, s'avançant avec Alcione au milieu d'une cour pompeuse et des flots d'un peuple qui les comble de bénédictions, va au pied des immortels et dans leur temple auguste, prononcer le serment sacré qui doit l'unir à celle qu'il adore !

Il est une autre manière de composer les ouvertures des tragédies, ou pour mieux dire, il est un cinquième moyen de commencer une tragédie lyrique : il consiste à ne pas faire de véritable ouverture, et même, en quelque sorte, à n'en employer aucune.

Le musicien ne peut avoir recours à ce cinquième moyen que lorsque la pièce étale en commençant un grand spectacle, lorsqu'elle débute par quelque pompe triomphale, par une arrivée imposante, une entrée magnifique, quelque grand sacrifice, quelque cérémonie solennelle, quelque grand phénomène de la nature, comme un naufrage, une tempête, un tremblement de terre. Tous ces objets sont si beaux, que le musicien peut les montrer tout d'un coup sans les annoncer : ils n'en frapperont même souvent que davantage. Que parmi les morceaux de musique qu'il assignera à ses divers personnages dans le commencement de la pièce, il choisisse les plus saillants ; qu'il y place adroitement, le plus tôt qu'il pourra, ces peintures affaiblies, ces représentations imparfaites qui doivent préparer aux grands événements de la fin, mais qui ne les indiquent qu'à demi, et ne peuvent que les faire soupçonner ; qu'il ne néglige rien pour donner de la pompe, de la grandeur et de la majesté à son ouvrage ; qu'il présente, dans toute son étendue, le spectacle imposant qui doit tenir la place de l'ouverture : c'est ainsi que M. Gluck l'a supprimée dans *Iphigénie en Tauride*, et y a substitué la représentation du premier événement de la pièce. Sa tragédie débute par le grand tableau du calme, d'une tempête qui lui succède, de la foudre qui éclate, de la mer soulevée qui menace de tout engloutir, de la désolation d'*Iphigénie* et des prêtresses de Diane, dont les cris plaintifs, les voix touchantes, les prières tendres et animées contrastent d'une très belle manière avec les mugissements des flots, les sifflements des vents et le fracas retentissant du tonnerre.

Mais quelque espèce d'ouverture que le musicien adopte, de quelque manière qu'il la compose, qu'il ne cesse d'y répandre de grands traits, de beaux chants, de grandes masses d'harmonie ; qu'il emploie tout ce qui peut attirer et prolonger l'attention ; qu'il ait recours aux unissons placés adroitement, aux crescendo bien ménagés, etc. ; qu'elle soit pathétique, toujours noble, souvent même terrible, et que le musicien, en la produisant, songe qu'il élève l'entrée d'un temple consacré à la pitié, à l'admiration, à la tendresse touchante, mais où la terre sanguinaire a aussi ses autels.

De quelque manière que soit composée une ouverture, le musicien doit avoir le plus grand soin de proscrire l'ancien usage de la plupart de nos théâtres, même des plus fameux, où elle est exécutée presque en entier pendant que la toile est encore baissée ; qu'il ne souffre pas qu'on en joue les premières notes, que lorsque la toile levée permettra de reconnaître le lieu de la scène. L'attention que nous recommandons ici au compositeur, pourra paraître de peu de conséquences à ceux qui n'auront pas réfléchi aux différentes causes qui font naître l'illusion ; elle est cependant essentielle. Tant que la toile est baissée, l'imagination du spectateur, qu'aucun objet n'exalte, l'abandonne à lui-même ; elle ne lui peint rien que faiblement ; elle ne le transporte point au lieu où se sont passés les grands événements qui doivent l'émouvoir. Quel effet produira donc l'ouverture ? Elle sera gigantesque pour ceux qui n'auront pas devant les yeux le lieu de la scène, et qui ne sauront pas par là de quels grands objets il va être question : elle paraîtra trop sauvage, trop éloignée de nos sentiments ordinaires, trop terrible, trop lugubre à celui que la vue d'aucune plage lointaine, d'aucune ville, d'aucun temple, d'aucune mer, n'éloigne encore du pays qu'il habite, de ses affections accoutumées, de ses mœurs ordinaires : il se regardera encore comme en France, en Italie, en Allemagne, etc. lorsqu'il devra être au milieu des déserts de la Sibérie, des contrées féroces habitées par des Tartares vagabonds, des fables brûlantes de l'Afrique ou des campagnes nouvelles fécondes et humides de l'Amérique : il se croira toujours au milieu de son siècle, lorsque aucun monument de l'ancienne Rome ne l'avertira qu'il doit quitter les mœurs modernes de sa nation, et revêtir les mœurs austères des antiques Romains.

Il en est des illusions comme des passions et des vérités ; une illusion mène toujours à une autre, et rarement elle naît seule. Vous ne croirez entendre des Grecs, que lorsque le costume de ces Grecs si fameux, frappera en même temps votre vue : vous n'agréez la peinture des passions de ce peuple, vous ne vous laisserez entraîner par leur représentation, que lorsque vous verrez élevés devant vous les bâtiments de la célèbre Athènes ; de même la vue du Portique, la vue du Pirée, ne vous feront véritablement illusion, vous ne vous croirez véritablement transporté dans les champs si renommés de l'ancienne Grèce, et vous ne vous regarderez comme le compagnon, le contemporain de ses grands hommes si vantés, que lorsque tous vos sens vous transmettront à la fois la peinture des passions qui ont agité ces héros.

Qu'on commence une ouverture la toile étant baissée, et le spectateur encore glacé, tranquillement placé dans une salle de spectacle que rien ne lui déguise, l'écouterait froidement, la jugerait comme s'il n'assistait qu'à un concert, n'en goûterait que les beautés froides, si je puis me servir de ce terme, n'en sentirait que

les détails calculés ; et tous les morceaux que les passions auront dictés, que le sentiment aura échauffés, que le génie aura produits, ou glisseront sur une âme qui ne sera pas encore à l'unisson du sentiment, de l'enthousiasme et du génie, ou ne feront que l'effleurer. D'ailleurs, que l'on se rappelle ce que nous avons établi ; que l'on ne refuse pas à la musique le pouvoir magique dont elle jouit ; mais aussi qu'on ne lui attribue pas une puissance plus grande que celle qu'elle possède réellement : elle peint, elle inspire tous les sentiments, toutes les passions ; elle représente, elle donne même, pour ainsi dire, tous les caractères ; mais elle ne peut déterminer véritablement l'action et le personnage, que lorsque cette action tient à une passion ou à un caractère particulier, que lorsque ce personnage offre des sentiments qui ne sont qu'à lui. Et pourquoi cacherions-nous les bornes que la musique ne peut passer ? Elle est assez riche pour que nous disions ce qui lui manque, et que sa nature même l'empêche d'acquiescer : elle a donc besoin que l'on fixe ce qu'elle peut avoir de vague, qu'une expression étrangère vienne compléter son sens, qu'un signe, qui ne lui appartiendra pas, applique à tel ou à tel sujet le grand effet qui lui est propre. Elle a besoin qu'on augmente le feu qu'elle allume dans les cœurs, en en déterminant l'objet. C'est comme ce feu terrible dont la nature embrase les âmes dans l'âge des erreurs et des passions ; il ne consume qu'à demi, tant qu'il n'est entretenu que par l'effervescence secrète auquel cet âge dangereux est si sujet, et il redoute d'activité et de chaleur à la vue de l'objet pour lequel il a été allumé.

La décoration théâtrale toujours analogue au sujet, est cette puissance étrangère qui vient nommer le personnage pour lequel on veut intéresser tous les cœurs, qui détermine le lieu de la scène, qui fixe les images incertaines, qui arrête l'attention, qui donne à la musique la force qu'elle ne tient pas d'elle-même, et pour laquelle cependant elle est destinée.

Dès que le spectateur jouit de la vue du théâtre, la salle qu'il est venu garnir disparaît pour lui : il quitte toutes les pensées qui peuvent lui être particulières : il est prêt à se croire dans les contrées dont on lui offre la représentation : que le moindre son analogue à ce qu'il voit et à ce qui se prépare dans son cœur, vienne frapper son oreille, et le voilà qui franchit tous les intervalles des lieux et des temps, qui se transporte entièrement dans la patrie et dans les siècles des héros qui vont paraître à sa vue : le voilà touché d'avance, ou prêt à s'émouvoir de tout ce qui doit affecter leurs âmes : il ne pense plus qu'à des chants, qu'à des sentiments, qu'à des passions analogues à ces héros ; aussi, avec quel enthousiasme ne reçoit-il pas toutes les peintures qui lui sont offertes par l'orchestre ? C'est sur une imagination exaltée, c'est sur un cœur déjà ému, que les sons du compositeur doivent agir maintenant : non seulement le spectateur n'est plus remué, attendri difficilement par le musicien ; non seulement il ne se

refuse plus, pour obéir à une froide raison, aux émotions que le musicien lui prépare : mais il va au devant de ces émotions ; il les désire, il les recherche avec empressement ; il saisit avec ardeur tout ce qui peut leur ressembler : il se contente de leur apparence ; son imagination enflammée le trompe, et la lui fait prendre pour la réalité. Ce n'est point une âme froidement raisonneuse, à qui l'on veut présenter les tableaux des passions humaines ; c'est un cœur touché qui se réjouit de sa blessure, qui ne se repaît que de ce qui peut l'augmenter, qui ne se plaît qu'au milieu d'objets attachants et faits pour allumer la sensibilité, qui les découvre où ils sont le plus cachés, qui les crée même, pour ainsi dire, lorsqu'ils n'existent pas. Aussi, que le musicien soit assez heureux pour offrir une vraie peinture de ce qu'il veut représenter, au spectateur dont le cœur sera ainsi disposé ; et avec quel transport cette peinture ne sera-t-elle pas reçue ! Quel effet ne répandra-t-elle pas sur toute la pièce ! Comme elle pénétrera dans l'âme du spectateur, et pour ainsi dire y demeurera attachée pendant tout le cours de la tragédie, pour l'émouvoir, l'attendrir, ou le faire trembler dans les endroits où le musicien voudra faire naître la tendresse, la terreur ou la pitié !

Il se présente maintenant un nouvel objet à examiner. Les ouvertures doivent-elles être liées avec le commencement de la tragédie par toutes les chaînes que la musique, considérée en elle-même, peut fournir, par toutes les transitions qu'elle peut présenter ?

Notre ouvrage est le premier qu'on ait fait sur le sujet qui nous occupe ; nous chercherions donc en vain, pour nous décider, les règles établies par les grands maîtres. Tâchons de suppléer à ce que l'on n'a pas fait ; essayons de découvrir ce qui nous manque ; et pour cela, voyons ce que sont les règles dans les arts.

On doit en distinguer deux espèces : les premières ne sont que les résultats de ce que la nature ne cesse de prescrire ; elles ne sont en quelque sorte, que les arrêts de cette nature aussi puissante que belle, que l'on doit suivre sous peine de ne jamais parvenir à son but, et dont il n'est pas permis de s'écarter dans aucune circonstance : les secondes sont celles qui ont été établies d'après les ouvrages des grands maîtres, et les effets qu'ils ont produits. Elles ne consistent que dans les résultats de leurs rencontres heureuses ; et pour ainsi dire, elles ne sont que l'indication de leurs succès.

On ne saurait trop en général suivre ces dernières règles, puisqu'on ne saurait trop s'avancer sur les traces des grands maîtres ; cependant la seule manière de les suivre de près, ou pour mieux dire de les atteindre et de marcher comme eux, est de n'imiter véritablement personne ; lorsque l'on aura l'âme vivement émue, et qu'on se sentira entraîné par son génie, que l'on ne craigne pas de violer ces dernières règles, et qu'on sache que le plus bel hommage qu'on puisse rendre

aux grands hommes, est de secouer comme eux les dures chaînes d'une imitation trop parfaite, et par conséquent trop servile.

Si nous voulons assigner, relativement à l'objet qui nous occupe maintenant, les règles qui nous manquent ; si nous tâchons d'établir celles de la seconde espèce ; si nous recherchons pour cela les exemples des grands maîtres, et les effets que leurs diverses manières ont fait naître, nous trouverons de chaque côté des succès égaux, et nous devons dire qu'on peut également lier ses ouvertures avec les tragédies, et les laisser isolées.

Cherchons donc les véritables règles, celles qu'il n'est jamais permis de violer ; consultons la nature elle-même ; elle ne peut que conduire à leur perfection tous les arts qu'elle dirige ; et voyons ce que l'on doit établir d'après ses indications. Une ouverture isolée, une ouverture qui n'est point liée musicalement avec la pièce, est une composition qu'on peut, en quelque sorte, considérer à part, et qui, de même que toute espèce d'ouvrage dont l'existence est indépendante d'autres productions, a son commencement, son milieu et sa fin.

L'ouverture est à la tragédie ce que l'exorde est au discours. Un exorde peut, en quelque sorte, faire un corps à part ; il peut, sans que l'effet total du discours en souffre, être séparé, d'une manière sensible, du reste de l'ouvrage : il peut y avoir une espèce de repos entre la fin de l'exorde et le vrai commencement du discours. On peut donc dire, même après avoir étudié la nature, ou ce qui est égal, après avoir consulté la nature des choses, que l'ouverture peut être isolée et séparée musicalement de la pièce, pourvu qu'elle ait avec la tragédie tous les rapports que nous avons déjà indiqués. Mais, d'un autre côté, l'illusion ne sera-t-elle pas plus complète, si l'ouverture est entièrement unie à la tragédie ; si vous cachez entièrement au spectateur vos moyens d'enchantement ; si vous voilez tout ce que vous employez pour le préparer à être ému ; s'il passe, sans s'en douter, de l'ouverture à l'action ; s'il ne distingue pas le moment où on cherche véritablement à le toucher, d'avec celui où on ne veut, pour ainsi dire, que le remuer à demi, et le préparer à être attendri ; si par là il ne s'aperçoit pas un seul instant qu'on ait l'intention de le séduire, qu'on veuille le transporter loin des lieux qu'il habite et du temps qui l'a vu naître, et si rien ne vient l'avertir que tout ce qu'il va voir et entendre ne sera qu'une illusion. Il me semble donc qu'on peut employer les deux manières de composer l'ouverture d'une tragédie, mais qu'il vaut beaucoup mieux la lier avec la pièce, que la laisser isolée.

On peut, en quelque sorte, dire qu'il existe une nouvelle manière de faire les ouvertures, qui tient des deux que nous venons d'indiquer ; dans certaines occasions elle peut produire de grands effets mais elle demande un grand talent, une imagination ardente, un sentiment vif et prompt, et un véritable enthousiasme.

Lorsque le musicien doit représenter quelque grande peinture dans sa première scène, il peut se laisser conduire dans des expressions assez éloignées de celle qu'il doit offrir dans le commencement de la tragédie, y entraîner son auditeur, l'y égarer, pour ainsi dire, oublier et lui faire oublier, en quelque sorte, son sujet ; et tout d'un coup comme frappé d'une lumière soudaine, et arrêté par la vue de grands et de nouveaux objets qui se présentent à lui, il ne termine point l'expression étrangère qu'il avait entreprise, mais il change de mode, de rythme, de moyens ; il emploie un orchestre imposant, une marche d'harmonie hardie, des chants tout neufs ; il fait naître le trouble ou de grands mouvements dans l'âme de l'auditeur, par cela seul qu'il le transporte tout d'un coup, et lorsqu'il s'y attendait le moins, en la présence d'objets grands, imposants ou terribles, et qu'il l'enlève aux objets simples et gracieux qu'il comptait devoir considérer encore pendant longtemps. C'est un homme qui serait livré à la plus douce des rêveries au bord d'une onde pure, dans un vallon tranquille et solitaire, auprès d'une verdure riante, et des fleurs les plus suaves et les plus belles, et qu'une puissance inconnue transporterait tout d'un coup au devant des flancs entrouverts de l'Etna, vomissant d'horribles torrents de flammes.

Mais lorsque le musicien voudra lier son ouverture au commencement de sa tragédie, quelles ressources son art lui fournira-t-il ? il la laissera sans terminaison bien sensible, et il commencera la première scène sur des phrases de chant qu'on aura déjà entendues dans l'ouverture. C'est ainsi que M. Gluck a lié celle d'Iphigénie en Aulide avec la tragédie : au moment qu'Agamemnon paraît, il se sert de passages qui ont pu être aisément remarqués dans l'ouverture, et non pas d'une première scène distincte de ce qu'on a entendu.

Le musicien pourra aussi prolonger son ouverture dans la première scène, ou, pour mieux dire, il pourra faire commencer cette première scène avant que l'ouverture ne soit achevée, et la considérer comme une des portions de cette dernière. Afin que la liaison soit plus grande, il n'attendra même pas que l'on ait cessé d'entendre la dernière phrase de l'ouverture, mais il en laissera une partie dans cette même ouverture, et mettra l'autre dans le début de la première scène ; de telle sorte que si les paroles du commencement de la tragédie étaient supprimées, et que les acteurs ne parussent point sur le théâtre, on n'aurait aucune raison de croire l'ouverture terminée. C'est ainsi que M. Gluck a lié celle d'Alceste avec le chœur de peuple qui commence le premier acte.

Enfin le musicien pourra employer tous les moyens de liaison musicale que nous avons déjà indiqués, en parlant de l'ensemble de la tragédie lyrique : il aura recours à l'enchaînement des modulations, à la continuation du rythme, à la ressemblance des phrases, du mouvement, des accompagnements, des retours, et des diverses formes d'harmonie, etc.

L'ouverture pourra être d'un grand secours au musicien pour augmenter l'expression des airs qu'il répandra dans sa tragédie, au moins des airs touchants, de ceux qu'il destinera à attendrir plutôt qu'à faire trembler, et où il se proposera de faire verser le plus de pleurs.

En effet, d'où ces airs tendres tirent-ils leur force ? Qu'est-ce qui en fait le charme ? Dans quel endroit de ces airs les larmes commencent-elles de couler ? Ils doivent leur magie à ces phrases simples, presque diatoniques, qui ne sortent point du mode dans lequel elles commencent, qui peu chargées de notes et offrant des espèces de retours, se gravent aisément dans la mémoire et dans nos âmes, qu'on retient sans peine, qu'on répète sans s'en douter, qu'on croit entendre encore longtemps après qu'elles ont cessé, à ces chants qui nous inspirent une volupté si pure, un attendrissement si doux, parce qu'elles représentent, pour ainsi dire, tout ce qui a des droits sur nos cœurs, la tendresse, la naïveté, la douceur, l'heureuse tranquillité, parce qu'elles réveillent ces sentiments, parce qu'elles ressemblent à la belle nature, mais à la nature simple, à la nature des champs, à celle dont nous aimons tant à retrouver les images, à celle qui régnait dans l'âge d'or, et dont la peinture seule nous console, et nous dédommage de tous les maux auxquels nous sommes destinés.

Le musicien rend ces phrases bien plus touchantes, par la place qu'il leur assigne, par les rapports qu'il leur donne avec les signes des passions, par ces signes eux-mêmes qu'il y répand, etc. Mais il est encore un moyen d'y attacher un grand pouvoir.

Que l'on se rappelle ce que nous avons dit de la cause des effets de la musique, de l'origine et de la nature de sa puissance. Elle ne vient, cette puissance, que des signes des passions que la musique renferme, de l'art avec lequel le musicien peut en réveiller l'idée, du grand nombre de sensations qui se sont unies à un certain chant, et qui doivent être réveillées et produire tout leur effet, toutes les fois que le chant est proféré, ou que l'on entend une phrase qui lui ressemble. D'après cela, le musicien n'augmentera-t-il pas le pouvoir de ses phrases, s'il peut leur attacher, pour ainsi dire, un plus grand nombre d'impressions du genre de celles qu'il veut porter dans l'âme des auditeurs, s'il peut faire que ses phrases réveillent, et par conséquent fassent naître un plus grand nombre de sensations ?

Que doit-il tenter pour y parvenir, surtout lorsqu'il s'agira de ces phrases simples et touchantes sur lesquelles l'âme se repose véritablement, et pour lesquelles, par conséquent, on peut employer avec plus de succès le moyen que nous allons indiquer ?

Lorsque le musicien aura trouvé, arrangé, et accompagné une phrase de chant, de manière à produire l'effet qu'il désire, lorsque cette phrase sera bien

expressive, et que le musicien la placera dans l'air où il veut attendrir, avec toutes les précautions que nous lui avons déjà indiquées, ou dont nous pourrions lui parler dans la suite, cette phrase, en remuant les cœurs, en les ramollissant, s'attachera un grand nombre de sensations du genre de celles que le musicien veut faire éprouver. Qu'elle paraisse de nouveau dans le même air, et elle produira un effet bien plus grand : qu'elle revienne encore après s'être fait désirer, après que l'oreille de l'auditeur a été égarée pendant quelque temps au milieu de chants et de modulations propres à faire ressortir la phrase touchante, et elle fera couler des larmes avec plus d'abondance ; enfin plus le musicien l'emploiera souvent, pourvu que ce soit avec art, et plus il fera naître l'effet qu'il souhaitera. Qu'il se garde bien cependant de dépasser un certain nombre de répétitions, après lequel la monotonie paraîtrait, l'expression irait toujours en s'affaiblissant, et l'ennui régnerait à sa place. C'est ici qu'il a besoin de tout son goût pour savoir distinguer ce point, en deçà duquel les effets ne sont pas encore les plus grands possibles, et au-delà duquel ces mêmes effets commencent à diminuer.

Ce que le musicien peut exécuter dans l'air où il veut que l'expression désirée paraisse, il peut l'exécuter dans l'ouverture avec autant de succès, et sans courir également de danger de faire naître la monotonie. Au lieu de répéter plusieurs fois la phrase qu'il destine à attendrir, dans l'air même où les larmes doivent couler, qu'il place cette même phrase dans l'ouverture ; qu'il l'y rende par ses accessoires, aussi touchante qu'il le pourra ; qu'il y unisse intimement le plus grand nombre de sensations du genre de celles qu'il voudra faire naître ; qu'il la fasse même entendre deux ou trois fois, mais en plaçant les diverses répétitions à quelque distance les unes des autres. Toutes les impressions qu'il y aura liées, se réveilleront lorsqu'elle reparaitra dans l'air, et il n'aura pas à craindre l'ennui que traîne à sa suite une trop longue uniformité.

D'ailleurs l'oreille sera préparée à la phrase dont on aura cherché à augmenter l'effet ; elle la saisira mieux ; elle en démêlera mieux, pour ainsi dire, toutes les parties. Cette phrase aura pour l'auditeur tout le charme du rondeau le plus agréable, sans que le musicien ait rien à craindre d'un trop grand nombre de répétitions.

Le compositeur pourra placer ainsi dans son ouverture les principales phrases des airs les plus expressifs qu'il voudra faire entendre. Elles lui serviront d'ailleurs à y introduire une grande richesse, de grandes beautés, une grande variété, une grande expression, et elles pourront l'aider à atteindre le but dont nous avons déjà parlé, à préparer les spectateurs aux divers sentiments que la tragédie doit offrir.

Du récitatif de la tragédie lyrique.

La vraie puissance de la musique réside sans doute dans le chant : non seulement elle vient du chant pris dans son acceptation la plus générale, mais même des chants proprement dits, de ceux qui sont le plus souvent réguliers, qui offrent ces formes heureuses, ces retours agréables dont nous nous occuperons en parlant des airs, qui cependant quittent, lorsqu'il le faut, ces formes symétriques, pour suivre la marche irrégulière des passions, qui ne cessent d'en présenter l'image, et d'en faire entendre les signes les plus expressifs, et que de grandes masses d'une harmonie composée avec génie et placée avec goût, rendent encore plus touchants et plus beaux. Mais dans un ouvrage aussi long qu'une tragédie, tout ne peut pas offrir le même genre de beauté ; la musique perdrait son pouvoir à force d'en user dans toute sa plénitude : à force de chercher à toucher d'une manière toujours également vive, elle ne ferait qu'user ses moyens, émousser ses traits, y endurcir les cœurs, et répandre l'ennui, au lieu de sensations attachantes.

Toutes les situations, tous les sentiments, tous les instants d'une tragédie ne sont pas propres à présenter ces grands tableaux où le musicien peut véritablement peindre les passions, et leur terrible empire : il y en a même plusieurs, où l'emploi en grand de l'art musical deviendrait ridicule, et produirait par conséquent un effet tout contraire à celui que l'artiste voudrait faire naître.

La musique ne doit cependant pas cesser de régner dans une tragédie lyrique. Les sujets qu'on y traite sont trop élevés ; ils sont trop au-dessus des événements ordinaires de la vie ; les sentiments y sont trop grands, trop héroïques, ou trop véhéments ; ils sont trop supérieurs à ceux qui dominent la plupart des hommes ; le lieu de la scène est toujours trop éloigné de celui qu'on habite ; les mœurs sont trop différentes, les temps trop reculés, les usages trop antiques, pour que le spectateur n'ait pas besoin d'être continuellement plongé dans une illusion complète. Voilà pourquoi les effets que le jeu des acteurs peut faire naître, sont nécessaires pour qu'on puisse goûter un véritable plaisir à voir jouer une tragédie ; et voilà pourquoi la plupart des pièces tragiques ne jouissent d'un grand pouvoir, que sur les théâtres célèbres, quoiqu'elles soient représentées par des acteurs aussi habiles dans leur genre que ceux auxquels des pièces comiques doivent des succès brillants sur des théâtres moins fameux.

Pour qu'une pièce de théâtre produise une illusion entière, il est nécessaire que le langage adopté ne change pas d'un bout de la pièce à l'autre : si elle est chantée dans le commencement, il faut qu'elle le soit aussi à la fin ; il faut que rien ne puisse avertir le spectateur qu'on ne lui présente qu'une chose feinte, où le langage est arbitraire, où tout peut être aussi à une disposition étrangère, et où il peut n'y avoir rien de réel. Il en est du langage comme du lieu de la scène.

L'auteur d'une pièce de théâtre peut établir son sujet où il veut ; mais le spectateur ne sera-t-il pas bien plus séduit lorsque l'on aura observé l'unité de lieu, si fort recommandée par ceux qui ont écrit sur le théâtre ?

D'ailleurs, combien de situations, de moments ou de sentiments dans une tragédie, où l'on ne peut avoir recours à la grande magie des airs, et où cependant celle de la musique est nécessaire !

On a donc adapté à la tragédie lyrique un genre de musique différent des airs, destiné à les lier, à remplir l'intervalle qui les sépare, à y préparer, à leur donner plus de force, à exprimer aussi par soi-même, à peindre même souvent avec plus d'énergie que les airs, mais pendant des temps plus courts, et à composer le fond du bâtiment dont les airs sont les parties saillantes, les ornements les plus remarquables et les plus imposants. Ce genre de musique n'est que le récitatif. Voyons-en de plus près la nature.

Le récitatif, ou du moins le fond du récitatif, n'est que la déclamation notée. Le plus souvent, il n'est point mesuré ; ou pour mieux dire, il ne reçoit pas un mouvement constant, régulier, indiqué par le compositeur pour un morceau entier : il ne suit d'autre mesure que celle qui est dictée au chanteur ou plutôt à l'acteur par la passion qui l'anime, la nature de ce qu'il doit dire, et la situation où il se trouve : il doit être fait par le musicien, de manière que l'acteur puisse tantôt le prononcer avec noblesse, tantôt le précipiter avec rapidité, ici le faire tonner, là y mêler une douce langueur et une lenteur expressive ; qu'il puisse enfin y développer toutes les nuances, tous les tons et toutes les ressources de la vraie déclamation tragique. C'est ici que le compositeur a principalement besoin de connaître les diverses manières dont une belle scène de tragédie doit être déclamée et jouée, et que les leçons des Baron et des Garrick lui sont peut-être plus nécessaires que celles des Durante et des Pergolèse.

Pour donner à son récitatif cette forme souple, capable de recevoir les divers genres de déclamation, le musicien devra d'abord consulter la nature des passions ; mais qu'il place souvent des notes sur lesquelles l'acteur puisse se reposer, s'il en a envie, non pas comme on l'a vu, pendant trop de temps, sur la scène française, pour y déployer une froide roulade, ou un agrément tout aussi ennuyeux, tout aussi contraire à l'expression, mais pour y appuyer, si je puis me servir de ce terme, sa pantomime et le son de sa voix.

Le musicien ne pourra cependant pas placer indifféremment ces points de repos dans toutes les parties de son récitatif : il devra choisir pour cela, dans les paroles qui lui seront confiées, le mot le plus expressif, celui qui est comme un petit abrégé de la phrase, qui en renferme, en quelque sorte, tout le sens, et sur lequel l'acteur pourra, par un seul geste ou par un seul ton de voix, peindre un petit tableau du sentiment qui l'anime.

Le récitatif n'est point susceptible de recevoir le rythme que le musicien regardera comme le plus convenable à l'expression qu'il aura choisie : ce n'est que dans les airs, dans les chœurs, dans les morceaux de symphonie, et dans tout ce qui en est composé, que le musicien pourra employer ce grand moyen de peindre. Dans le récitatif, le rythme est indiqué par la quantité des paroles que le poète lui fournit : si le rythme est nécessaire à l'expression, c'est le poète qu'il faut en accuser ; c'est lui qui devait le présenter dans les paroles qu'il a composées ; le rythme aurait alors paru dans le récitatif. Le défaut de rythme ne peut presque être voilé, en aucune manière, par le musicien, parce que le récitatif doit ressembler le plus possible à la langue parlée : il ne doit y avoir qu'une note sur chaque syllabe, et chaque syllabe doit y présenter sa note particulière : dans la langue parlée, dans la déclamation, chaque syllabe ne doit-elle pas, en effet, faire entendre nécessairement un son, et n'en faire naître qu'un, puisqu'elle n'est qu'un son unique modifié d'une certaine manière ? Le musicien peut cependant remédier jusqu'à un certain point, au défaut de rythme, en précipitant plus ou moins sa musique.

Le récitatif ne devant être qu'une image très approchée de la déclamation, ne doit point présenter de répétitions de paroles ; du moins elles ne sont permises que lorsque l'acteur est livré à une passion véhémence, lorsque le délire s'est emparé de son âme, et qu'il s'abandonne à un sentiment ardent ; encore faut-il qu'elles soient rares et courtes, que le musicien ne fasse entendre plusieurs fois que des paroles importantes, que les mots qui peuvent le plus augmenter l'horreur de la situation, ou peindre le sentiment qui agite le personnage, comme, *Qu'on les immole, À jamais je vous aimerai*, etc.

Le récitatif n'est que la déclamation notée : c'est toujours là que nous en revenons ; c'est là le grand principe qui doit nous guider dans tout ce que nous avons à dire : il faut donc qu'il soit très souvent diatonique, qu'il ne parcoure pas de trop grands intervalles, qu'il ne s'élève ni trop haut ni trop bas, qu'il ait l'air, ainsi que la langue parlée, de se soutenir presque toujours sur le même ton, et qu'on se trouve transporté des sons graves aux sons aigus, et d'une modulation à une modulation très éloignée, sans s'apercevoir en quelque sorte du changement.

C'est surtout dans le récitatif fait sur des paroles françaises que l'on doit observer ce que nous venons de dire, notre langue ayant, lorsqu'elle est bien parlée, une prosodie assez peu sensible et qui parcourt un petit nombre d'intervalles, au moins dans les moments froids, tels que ceux où l'on emploie le simple récitatif. Plusieurs langues du midi ont besoin d'un récitatif plus varié, même dans les moments les moins animés, parce que leur prosodie est plus marquée et plus diversifiée.

On me dira peut-être d'après cela, que chaque nation devra, en quelque sorte, avoir son récitatif, que chaque nation devra avoir sa musique, et que par conséquent la musique n'est pas une pour tous les peuples, ainsi que nous l'avons annoncé.

Il ne faut pas confondre le récitatif simple, qui ne peut être employé que dans les moments entièrement dénués de sentiment, et qui est bien différent des autres récitatifs dont nous allons parler, avec la vraie musique qui est la peinture des passions. Celle-ci ne dépend pas de la nature des langues ; et on doit la regarder comme la même pour tous les peuples, malgré la différence qui doit régner dans leurs récitatifs simples ; de même qu'il n'y a qu'une éloquence pour toutes les nations, quoique la langue de chacune puisse demander des constructions et des tournures différentes. D'ailleurs le *récitatif simple* n'étant pas précisément destiné à émouvoir, plaira également à tous les peuples, sur quelque langue qu'il ait été composé, pourvu que cette langue soit connue de celui qui l'entendra : son grand charme ne vient, en effet, que de la manière dont il imite la langue à laquelle on l'applique.

Mais dans quels endroits de sa tragédie le musicien doit-il placer son récitatif ? Le compositeur devra distinguer avec soin, dans les scènes que le poète lui présentera, les endroits où le sentiment règnera avec assez d'empire, et pendant un temps assez long, soit qu'une seule affection domine alors dans l'âme du personnage ; ou qu'il soit en proie à plusieurs passions, et soit qu'au milieu de combats terribles, il ne fasse que recevoir et éprouver successivement de grandes agitations, ou qu'il passe d'émotions assez vives, mais douces, à d'autres passions animées, mais exemptes d'un grand trouble. Tous ces endroits seront destinés par le musicien aux airs, aux duo ou aux espèces d'air dont nous parlerons bientôt : tout le reste, excepté ce qui devra être rempli par les chœurs et les divers morceaux de musique dont nous nous occuperons dans cet ouvrage, devra être traité en récitatif.

Mais il y a plusieurs espèces de récitatif : quand est-ce que le musicien emploiera l'une ou l'autre ? Tâchons de le faire voir. On peut en admettre trois espèces : on peut distinguer le récitatif obligé ; le récitatif que nous nommerons *animé*, et le récitatif simple. Le récitatif obligé ne s'emploie que dans ces moments de trouble, d'effroi ou d'une affection profonde, où le personnage passe rapidement d'une passion à une autre, mais sans le fixer assez sur aucune pour donner naissance à un véritable air : il convient le plus souvent aux monologues ; nous lui avons consacré l'article suivant.

Le récitatif animé est celui dont on se sert toutes les fois que les paroles expriment quelques sentiment ; et le récitatif simple est celui qui n'est destiné qu'aux moments, en quelque sorte, dénués d'intérêt, qu'à ce qui n'affecte que

légèrement le personnage qui parle. On ne devrait presque jamais avoir recours à cette dernière espèce de récitatif, ou pour mieux dire, le poète ne devrait presque jamais présenter au musicien des occasions de s'en servir ; mais lorsque le compositeur sera obligé de l'employer, qu'il cherche la prosodie des paroles qu'il doit mettre en musique ; qu'il se pénètre du véritable ton de la déclamation, et qu'il cherche à le rendre. Il ne pourra pas y atteindre parfaitement, la déclamation présentant une quantité d'intervalles à peine sensibles qui manquent à la musique actuelle ; mais qu'il en approche le plus possible, qu'il élève ses sons lorsque la déclamation monte, et qu'il les abaisse lorsque la déclamation descend.

Mais lorsque le compositeur travaillera au récitatif animé, qu'il recherche tout les signes des passions qu'il aura à peindre, tous les sons qui leur conviennent, ou pour mieux dire, qu'il s'efforce d'imiter la déclamation passionnée ; qu'il cherche à présenter les mêmes inflexions que les Le Kain, les Clairon, les Duménil, etc. auraient employées en déclamant les paroles qu'il a adoptées ; qu'il y place les mêmes gémissements, les mêmes cris, les mêmes sons entrecoupés, graves, étouffés, à peine entendus ou soutenus avec énergie, élevés avec force, précipités avec impétuosité, ou retenus avec majesté et avec noblesse.

C'est ici que le compositeur a besoin d'avoir fait une étude de toutes les inflexions employées par les acteurs justement célèbres : il ne doit même pas se borner à étudier ceux qui font l'ornement de la scène lyrique. De quelque grand talent qu'ils brillent, ils peuvent être quelquefois gênés par les tons et les nuances que leur prescrit la musique qu'ils exécutent, et le compositeur ne ferait que copier servilement les beautés et souvent les fautes de ceux qui l'auraient précédé. Il doit encore aller observer avec soin la manière des grands acteurs qui jouent la tragédie simplement déclamée. Ces derniers n'éprouvent aucune contrainte : la prosodie des paroles qu'ils doivent faire entendre, ne leur est dictée par aucun signe étranger ; ils n'ont que la nature à suivre ; le poète ne leur remet que des vers auxquels ils sont les maîtres d'appliquer l'espèce de chant et la déclamation que la sublimité de leur talent peut leur inspirer. Les ouvrages que ces acteurs doivent faire valoir, leur donnent d'ailleurs des entraves bien moins fortes que les tragédies lyriques n'en donnent à leurs acteurs, relativement au jeu de théâtre et à la partie vraiment dramatique : ils doivent donc être aussi consultés et étudiés de préférence à ce sujet, et les compositeurs qui se destinent à mettre des tragédies en musique, se perfectionneront dans leur art beaucoup plus qu'ils ne pensent, s'ils vont voir jouer souvent les ouvrages immortels des Corneille, des Racine et des Voltaire.

Il suit naturellement de là que les compositeurs d'une nation où les chefs-d'œuvre et les grands acteurs tragiques seront en plus grand nombre, devront,

tout étant d'ailleurs égal, s'entendre mieux à tout ce qui peut concerner le récitatif et la partie dramatique.

Mais si les acteurs des tragédies simplement déclamées, doivent être étudiées de préférence par le compositeur ; il n'en doit pas moins observer, avec attention, les différentes manières d'accentuer le récitatif, de le débiter avec rapidité, de le prononcer avec lenteur, de le chanter avec âme, et la belle pantomime des acteurs qui ont honoré et qui honorent encore la scène lyrique. Recevant des auteurs des chaînes bien plus fortes, ils n'ont pas moins de talent que les acteurs des tragédies purement déclamées, quoiqu'ils puissent quelquefois se rapprocher moins de la nature, et être par conséquent, malgré la sublimité de leur art, des modèles moins parfaits pour les musiciens. S'ils peuvent quelquefois s'élever moins haut, ils n'en paraissent pas moins avoir des ailes aussi fortes, et on voit bien que ce n'est que parce qu'ils sont retenus par de plus grands poids.

Chaque langue a sa prosodie, sa quantité, ses accents ; chaque langue doit donc avoir sa déclamation particulière, puisque la déclamation n'est que l'observation exacte de ces accents, de cette quantité, de cette prosodie. Les mêmes choses seront donc déclamées différemment dans une langue que dans une autre. Le récitatif qui n'est que la déclamation notée aussi exactement qu'elle peut l'être, sera donc différent dans chaque langue lorsqu'il sera bien composé, et il le sera d'autant plus qu'une langue sera plus éloignée d'une autre par ses accents, sa prosodie, etc. Mais que l'on prenne garde qu'il ne s'agit ici que de la déclamation simple, de la déclamation froide, de celle qui appartient aux personnages qu'aucun sentiment n'affecte dans le moment où ils s'expriment ; et par conséquent nous parlons d'une déclamation qui doit être employée, le moins possible, sur la scène, où le feu des passions doit toujours brûler, si ce n'est pas d'une manière apparente, au moins d'une manière cachée. Pour peu que le personnage soit animé de quelque sentiment, il abandonne, pour ainsi dire, la déclamation de la langue ; il en conserve, à la vérité, la quantité, ce qui est presque nul relativement à l'expression musicale ; mais il n'en garde point les divers accents, ou ce qui est ici la même chose, les diverses intonations ; il ne prend que celles que les passions lui dictent ; il n'emploie que les sons plus ou moins graves ou aigus que le sentiment lui inspire : s'il élève sa voix, c'est parce que les sons qui peuvent servir de signes à la passion qui l'agite, sont élevés ; s'il l'abaisse, c'est parce qu'ils sont graves : il ne profère enfin que les cris ou les tons attachés à chaque affection, et dont nous avons déjà parlé si souvent. Ces sons sont toujours les mêmes, toutes les fois qu'il s'agit de la même passion et d'une passion ressentie au même degré ; tout ceci est indépendant de la langue : quelque peuple que ce soit, dans quelque climat qu'il habite, et quelque prosodie

que sa langue présente, exprimera ses passions avec les mêmes cris : il pourra ne pas éprouver les mêmes affections, ne pas les ressentir avec la même force ; mais si elles le consomment également, il se servira des mêmes sons. Tout personnage, soit que sa langue ait des accents plus ou moins sensibles, emploiera donc, sur la scène, les mêmes signes pour rendre la même affection. Un Anglais, par exemple, et un Arabe qui raconteront un événement indifférent, ne diront pas sur les mêmes tons : *Cela est arrivé* ; ils auront recours pour cela aux prosodies de leurs langues qui peuvent être très différentes. Mais qu'animés par la même passion, ils aient à dire : *Je vous aime, ou je vous hais*, ils se serviront de mots différents ; mais s'ils peuvent éprouver le même degré de feu et de sentiment, ils élèveront ou abaisseront également la voix, ou du moins la différence, entre leurs manières de déclamer, sera insensible, et elle ne tiendra qu'à une très petite partie de la prosodie de leur langue, qui les maîtrisera peut-être encore.

Toutes les fois donc que le récitatif devra exprimer quelque sentiment (et il faudrait que dans nos tragédies il fut presque toujours l'image de quelque passion, parce qu'il faudrait que les ouvrages des poètes offrissent presque sans interruption des affections à représenter) ; toutes les fois, dis-je, que le récitatif devra peindre quelque sentiment, il devra être composé de la même manière, quelque langue qu'on ait employée ; et ceci est une nouvelle preuve en faveur de l'unité de la musique.

Mais parlons du simple récitatif ; de celui qui appartient aux personnages qu'aucun sentiment n'anime, qui doit être fait d'après la déclamation particulière à chaque langue, et qui par conséquent doit être différent lorsqu'on a adopté des paroles françaises ou des paroles italiennes. Les langues sont en apparence d'autant plus propres à la musique qu'elles sont plus accentuées, qu'elles présentent plus de variété dans l'élévation des sons qui les composent : si l'on veut même, elles en conviennent d'autant plus à la musique considérée en général ; mais il n'en est que plus difficile de les adapter au récitatif simple : ce même récitatif, quelque habileté que le musicien puisse avoir, n'en est que plus défectueux ; et même il l'est en proportion du talent qu'on a eu pour le composer. Ceci est contraire à l'opinion d'un philosophe qui a écrit avec un grand succès sur la musique ; mais voyons les raisons sur lesquelles notre sentiment est fondé.

Le récitatif simple ne doit être que la déclamation notée ; il doit donc être d'autant plus difficile à faire que la déclamation offrira plus de variétés, plus de nuances à saisir, plus de sons à imiter, qu'elle renfermera un plus grand nombre de ces intervalles que notre musique ne présente pas d'une manière sensible ; mais il doit être d'ailleurs d'autant plus défectueux que la prosodie est plus variée, et le talent du compositeur plus grand.

Le récitatif simple, celui qui ne doit pas offrir les signes des passions, sera toujours meilleur à mesure qu'il s'éloignera davantage de la nature du chant, qu'il sera plus difficile de le confondre avec ce que l'on appelle proprement du chant, et qu'il détruira, par conséquent, davantage la monotonie qui pourrait régner dans une tragédie lyrique. Mais le récitatif simple n'est que la déclamation notée, ainsi que nous l'avons dit plusieurs fois : à mesure donc que la déclamation sera plus variée, et que le compositeur jouira d'un plus grand talent, c'est-à-dire, à mesure que le récitatif représentera parfaitement toutes les inflexions de cette même déclamation, il deviendra plus varié ; il offrira plus de nuances, plus d'intervalles ; il se soutiendra moins sur le même ton ; il s'élèvera ; il s'abaissera plus fréquemment, et, par conséquent, n'aura-t-il pas une plus grande ressemblance avec le chant, ne se rapprochera-t-il pas davantage de la nature des airs, n'éloignera-t-il pas de plus en plus les compositeurs du but auquel ils doivent tendre ?

La nécessité de se rapprocher le plus possible de la déclamation, et de s'écarter du chant, a fait imaginer et introduire dans le récitatif plusieurs terminaisons de phrase aussi parfaites en elles-mêmes, puisqu'elles offrent les mêmes accords que les terminaisons les plus absolues ; mais qui, en apparence, sont incomplètes, et présentent, dans la partie de la voix, l'image d'un repos imparfait, d'un sens terminé à demi, d'une demi conclusion. Mais en entrant dans les détails de ces terminaisons, que l'on pourra aisément étudier dans tous les ouvrages des grands maîtres, nous passerions les bornes d'une poétique de la musique : il nous suffit d'en montrer l'origine.

Comment le musicien accompagnera-t-il son récitatif ? Ce n'est pas ici le lieu de rapporter les différentes manières qui ont été employées ; mais le récitatif doit détruire la longue uniformité de la pièce ; il doit trancher avec les airs ; il doit, pour ainsi dire, les séparer les uns des autres ; il ne doit donc pas être accompagné avec la même pompe et de la même manière. D'un autre côté, il doit servir de passage d'un air à un autre ; il doit former la contexture de la pièce ; il doit augmenter l'illusion bien loin de la détruire ; il doit paraître assez semblable aux airs, ne former qu'une même langue, ne constituer qu'une différente partie d'une même musique ; il doit donc y avoir de grands rapports entre la manière de l'accompagner et celle d'accompagner les airs.

Lorsque le compositeur sera obligé de se servir d'un récitatif simple, il ne l'accompagnera en aucune manière ; il laissera la voix de l'acteur aller seule : par là il placera dans sa tragédie des points de repos qui feront merveilleusement ressortir les endroits consacrés à quelque expression. D'ailleurs, le poète doit avoir composé son ouvrage de manière que les récitatifs simples ne soient employés, le plus souvent, qu'à raconter des événements qui peuvent ne pas

affecter sensiblement les personnages, mais qui doivent nécessairement être connus du spectateur, et qui sont essentiels au nœud ou au dénouement de la pièce. Son intention ne sera-t-elle pas secondée, lorsque aucun instrument ne couvrira la voix, que rien ne pourra, en aucune manière, détourner l'attention, et qu'il sera impossible de ne pas entendre ce qu'il sera important de savoir ?

Si le récitatif simple se trouve, par quelque circonstance particulière et malheureuse, d'une longueur très considérable, le musicien abandonnera la règle que nous venons d'exposer : il choisira, dans les paroles destinées à ce récitatif, l'endroit qui ressemblera le plus à l'expression d'un sentiment analogue à quelque affection des personnages, ou qui pourra le plus aisément les émouvoir, et il accompagnera cet endroit comme le récitatif animé.

Voyons les diverses manières d'accompagner ce dernier récitatif, c'est-à-dire, celui qui présente l'image de quelque passion. Le musicien pourra employer des notes d'une très longue durée, qu'il placera dans tous ses instruments à cordes, et qui seront soutenues de manière à donner au chanteur la liberté d'accélérer ou de retarder la mesure, suivant que le jeu et l'expression théâtrale l'exigeront. Le compositeur devra choisir d'une telle manière dans les accords qu'il emploiera, les notes qu'il placera dans les diverses parties, que chaque instrument ne parcoure que les plus petits intervalles, que l'on ne s'aperçoive qu'à peine des changements, et que l'on entende un accord nouveau sans croire que l'ancien a cessé.

Ces notes soutenues, et de très longue durée, sont susceptibles de plusieurs expressions. Si elles sont composées d'une suite d'accords peu altérés, si la marche de l'harmonie n'amène guère que des modes majeurs, l'accompagnement pourra servir à l'expression de la noblesse et de la dignité, et même lorsqu'il sera un peu radouci, il peindra des sentiments religieux : si ces notes soutenues offrent des accords plus chargés de dissonances, des modes mineurs, des intervalles mineurs entre la basse et la partie supérieure, elles pourront représenter la douceur, la tendresse, la pitié, la mélancolie ; et si les dissonances deviennent de plus en plus fortes, le récitatif sera la peinture de la tristesse, des regrets, de la douleur amère, etc. Voyez particulièrement, dans l'*Orphée* de M. Gluck, le bel effet et l'expression déchirante que produit cet emploi fréquent de dissonances dans les notes soutenues qui vont avec le récitatif.

Sans entrer dans un plus grand nombre de détails particuliers, exposons, suivant leur degré de puissance, les différentes manières d'accompagner un récitatif, pour qu'il puisse peindre les passions animées et impétueuses, quelle que soit d'ailleurs leur nature ; non seulement le musicien se servira de ces diverses manières, suivant qu'il aura des sentiments plus ou moins violents à

représenter ; mais il les emploiera toutes successivement, et dans le même ordre que nous allons leur assigner, pour montrer cet accroissement successif et terrible par lequel une passion, de calme qu'elle était en apparence, devient furieuse et indomptable. Supposons même le compositeur forcé de peindre cet accroissement, pour mieux exposer les diverses manières d'accompagner, que nous avons en vue.

Que le musicien veuille donc, dans son récitatif animé, représenter un orage de passions qui tonne d'abord de loin, mais qui avance successivement, s'empare de tout l'horizon, le remplit bientôt d'un déluge de feux, et y fait entendre les éclats les plus terribles : il emploiera d'abord de simples noires placées, dans tous les instruments, à la tête de chaque mesure : insensiblement il les remplacera par des notes soutenues d'une plus longue durée ; alors le sentiment devenu plus déterminé, prendra un certain degré d'activité : on aura déjà commencé de connaître, pour ainsi dire, l'objet et les motifs de ce sentiment, les paroles qui peuvent les indiquer ayant été placées au milieu de l'accompagnement le plus simple et le plus propre à laisser à la voix tous les moyens de le faire entendre : lorsque le musicien fera paraître les notes soutenues, les feux de ce même sentiment s'allumeront. Bientôt elles seront exécutées de manière à représenter un plus grand nombre de notes rapides, et à accroître le trouble ; et pendant ce temps, la basse faisant seule entendre une simple note à l'arrivée de chaque modulation nouvelle ou au commencement de chaque mesure, n'augmentera-t-elle pas beaucoup par les espèces de traits qu'elle lancera, la terreur ou les divers sentiments qu'on voudra peindre ? et ne marquera-t-elle pas toute la progression du morceau, où toutes les agitations de la passion seront déjà empreintes ?

Cette basse cependant cessera bientôt de retentir ainsi d'une manière redoutable à chaque mesure et à chaque changement de modulation ; elle deviendra composée de beaucoup de notes, ainsi que les autres parties, et le trouble, l'agitation, l'effervescence, n'iront-ils pas en croissant ? À mesure qu'ils augmenteront, les notes s'entasseront dans toutes les parties, sur les divers tons employés par le musicien ; l'orage règnera véritablement alors ; il sera véritablement sur la tête des spectateurs ; et si, au milieu de cette tempête effrayante, le compositeur veut faire tomber la foudre, et en faire entendre, à plusieurs reprises, le bruit horrible, il détachera la basse du morceau d'harmonie ; elle marquera de nouveau le commencement de chaque mesure ; elle dominera au-dessus du fond d'harmonie qui exprimera la plus grande agitation ; elle y imitera des bruits effrayants et lugubres, ou augmentera la terreur que le musicien cherchera à répandre dans l'âme de ses personnages et des spectateurs, ou produira quelque autre effet terrible, suivant la nature des

accords et des modulations dont on se servira. Et si l'éclat de la foudre doit redoubler, on détachera le premier violon de ce fond d'harmonie devenu, pour ainsi dire, enflammé ; on placera, dans cette partie saillante, des accords secs et détachés, qui se feront entendre en même temps que les notes de la basse ; on secondera ainsi le grand et terrible effet de ces dernières ; et la terreur ou la passion dominante, approchera de son plus haut degré.

Est-elle prête à y parvenir ? qu'on abandonne tous les moyens que nous venons d'indiquer ; que l'on choisisse un trait des plus courts ; qu'on lui donne la plus grande puissance ; qu'on le place dans toutes les parties de l'accompagnement ; qu'on s'en serve pour marquer le commencement des mesures et des modulations ; qu'il vienne, en interrompant la voix, ajouter à l'agitation et au trouble des personnages. Comme il contrastera avec cette voix qui, dans les courts, mais fréquents moments où elle se fera entendre, sera entièrement dénuée d'accompagnement ! Comme ce mélange de jours vifs et d'ombre épaisses, sera terrible ! il représentera l'éclat sanguinolent de la foudre qui sillonne de noires ténèbres ; il produira tous ces effets merveilleux qui naissent des oppositions soudaines, lorsqu'il s'agit de représenter le trouble, la terreur et l'agitation : et si, enfin, l'incendie allumé par les passions, est à son plus haut degré d'activité, s'il dévore tout sans contrainte, que le musicien laisse seulement au premier violon et à la basse ce trait puissant et souvent horrible, et que les autres parties fassent entendre continuellement ces notes rapides et multipliées qui peignent si bien l'agitation, le désordre et l'effroi ; qu'elles soient souvent exécutées à demi jeu pendant que la voix se fera entendre, et d'une manière bruyante lorsque le trait paraîtra ; que quelquefois aussi, elles présentent une augmentation successive de son ; qu'ainsi les plus fortes oppositions soient employées, les plus grands moyens réunis, les plus grands effets produits, les sensations les plus inattendues excitées, les plus grands coups frappés.

Quoique le récitatif animé ne soit destiné qu'aux morceaux de sentiment, qui fournissent toujours des peintures à placer dans l'orchestre, il faudra cependant savoir en laisser plusieurs portions entièrement dénuées d'accompagnement, ou du moins revêtues d'un accompagnement bien léger, lorsque, par exemple, on voudra empêcher la monotonie de répandre ses pavots ; lorsqu'on cherchera à faire ressortir quelque passage saillant ; lorsqu'on désirera de laisser reposer l'oreille déjà fatiguée par une composition trop bruyante ou trop chargée ; lorsqu'on voudra faire entendre d'une manière bien distincte des paroles très intéressantes pour le dénouement ou le nœud de la tragédie ; lorsqu'on ne voudra rien faire perdre d'un vers sublime et dont toute la parure ne doit être qu'une belle déclamation notée, de même que dans le langage ordinaire, les

expressions les plus simples, pourvu qu'elles soient nobles, sont le plus souvent l'ornement qui convient le mieux à une grande et admirable pensée. Par exemple, ce vers d'Iphigénie en Tauride : Eh bien, Pylade ! est-ce à toi de mourir ? produirait-il le grand effet qu'il fait naître, si M. Gluck l'avait accompagné d'une manière chargée ?

Pendant que le musicien est forcé de ne donner à ses personnages qu'un simple récitatif, ne peut-il pas être obligé de peindre un grand tableau ? Ne doit-il pas quelquefois placer dans son orchestre, ou la représentation du lieu de la scène, qui peut intéresser assez le personnage, et influencer assez sur le cours de la pièce pour exiger des traits très marqués ; ou la peinture de quelque événement remarquable qui a lieu derrière le théâtre, de quelque action qui doit être rappelée avec des couleurs très vives ; ou l'image des sentiments profonds dont le cœur d'un acteur est affecté, qu'il s'efforce de cacher, qui sont, en quelque sorte, contraires à ceux qu'il exprime par son récitatif, mais qui cependant s'exhalent avec violence ; ou enfin la représentation de ceux que l'acteur témoigne, qui ne sont pas de nature à exiger un air, et pour l'expression desquels le simple récitatif, quelque animé qu'il puisse être, ne saurait suffire ?

Dans toutes ces circonstances, et dans toutes celles qui leur seront semblables, le tableau présenté par l'orchestre, ne pourra produire son effet qu'autant que la musique sera mesurée, soit parce que le charme de la mesure sera nécessaire pour donner aux couleurs le vrai ton qu'elles doivent offrir, et au morceau entier tout son pouvoir, soit parce que les différentes portions de l'ouvrage du compositeur seront souvent trop nombreuses et trop compliquées pour conserver, dans l'exécution, leur place, leurs vrais rapports, et par conséquent leur puissance, si la mesure ne vient pas au secours de ceux qui devront le faire entendre.

Le récitatif qui est chanté en même temps que ce tableau est offert par l'orchestre, doit être nécessairement mesuré. D'après cela, on doit employer très rarement la manière d'accompagner le récitatif dont nous parlons : il est difficile qu'un récitatif fasse un grand effet lorsqu'il est mesuré, parce qu'il tire toute sa force de sa ressemblance avec la déclamation soit froide, soit passionnée, et que la déclamation perd toujours à s'assujettir à la mesure musicale. Cependant, lorsque sa place sera bien assignée, et lorsque le tableau offert par l'orchestre, sera touchant ou terrible, etc., il en résultera de grandes beautés. Il faudra alors que le musicien prenne un plus grand soin en composant son récitatif ; qu'il tâche de le rendre encore plus conforme à la vraie déclamation, non seulement pour l'action des passions, pour l'élévation plus ou moins grande des tons, et pour la durée relative des sons attachés aux syllabes, mais même pour leur durée

absolue ; c'est à dire, ils devront précisément tenir de la mesure, la durée qu'ils auraient reçue de la simple déclamation.

Les timbales, les instruments à vent, ne devront être employés que très rarement dans le récitatif : il faut en réserver l'effet magique pour les récitatifs obligés, les airs, les chœurs, etc. Cependant il y a des moments où ils seront nécessaires, et où ils produiront le plus grand effet dans le récitatif animé ou simple, pourvu qu'ils y soient introduits d'une manière convenable. Par exemple, lorsque le récitatif sera tendre et plaintif, et que le musicien l'accompagnera par de douces tenues d'instruments à cordes, pourquoi ne pas y ajouter quelquefois des flûtes ou d'autres instruments à vent très doux ? Pourquoi ne pas faire entendre des tenues de bassons et de cors dans les endroits où les sentiments seront mêlés de dignité, de noblesse ou de mélancolie, etc. ? Et dans les moments terribles, pourquoi ne pas faire ressortir ces traits si puissants dont nous avons parlé, et qui marqueront les mesures et les modulations ; pourquoi ne pas les rendre plus vifs, plus éclatants, en y joignant des coups de timbales, des espèces de cris de cors de chasse ou de hautbois, etc. Pourquoi ne pas mêler à l'harmonie tumultueuse et effrayante qui accompagnera le récitatif lorsque les passions répandront le plus de feu sur la scène, des roulements sourds de timbales, et des tenues de cors, en choisissant, parmi les tons qu'ils peuvent produire, ceux qui conviendront le mieux au sujet ? Par exemple, dans Scanderberg, lorsque le prince d'Albanie rendant compte à son confident de ses sentiments, de ses désirs, de ses projets, en vient à dire : *Mes frères immolés me demandent vengeance* ; Pourquoi ne pas employer les cors, les trompettes et même les timbales, pour appuyer le trait qui réveille la vengeance dans son cœur ? Et pendant même qu'il récite avec toute la liberté de la déclamation la moins contrainte, pourquoi les instruments à vent ne joindraient-ils pas leurs tenues et une espèce d'expression militaire aux notes multipliées et rapides que les instruments à cordes pourraient faire entendre ?

Les divers personnages qui sont sur la scène, ne doivent parler et laisser échapper à la fois l'expression de leurs sentiments, que dans le moment où ils sont en proie à des grandes passions, à des passions même tumultueuses ou à des mouvements de délire. Tous ces instants intéressants doivent être consacrés à des airs, à des duo, etc. Il est cependant quelquefois des moments très courts d'une passion subite, d'une espèce d'enthousiasme et d'exclamation qui ne peuvent point être représentés par des airs, qui ne demandent qu'un récitatif animé, et où deux ou plusieurs personnages s'expriment, et, pour ainsi dire, s'écrient à la fois. Ces instants doivent être très courts ; pour que cette espèce de duo ou de trio en récitatif ait lieu, il faut que tous les personnages disent exactement la même chose, profèrent le même nombre de syllabes, et par

conséquent emploient un égal nombre de notes ; ou bien il faut que le récitatif soit mesuré, ce qui peut ôter, à ces moments, tout leur effet, leur puissance ne venant que d'une espèce d'inspiration et de mouvement soudain presque toujours incompatibles avec une mesure parfaitement régulière. Ces morceaux bien ménagés peuvent jouir d'un grand pouvoir. On peut en voir de beaux exemples dans l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck.

Il est une dernière manière d'accompagner le récitatif animé qui, employée comme il faut, peut convenir, on ne peut pas mieux, aux moments mêlés de contrainte, de retenue, de rapidité, de fureur, de colère, d'un désespoir qui se dégage de quelque chaîne, et même à la peinture d'autres sentiments : on peut la nommer *syllabique*. Pour qu'elle ait lieu, il faut que tous les instruments, employés par le musicien, suivent le récitatif avec la plus grande exactitude, que les notes qu'ils feront entendre soient de même nombre et de même valeur que celles que le récitatif offrira ; que la basse soit soumise à la même contrainte, et que les parties ne diffèrent que par l'élévation des sons qu'elles produiront. Par là rien ne détournera l'auditeur de l'espèce de chant produit par le récitatif, ou pour mieux dire, rien ne le distraira du rythme présenté : on serait tenté de regarder le récitatif comme n'étant pas accompagné ; et cependant quelle force n'obtiendra-t-il pas de cette espèce de déclamation simultanée que tout l'orchestre fera entendre, de l'harmonie plus ou moins déchirante, plus ou moins terrible qui règnera avec cette simple déclamation, et qui en marquera les plus petites inflexions ! Comme la lenteur ou la précipitation plus ou moins grandes, avec lesquelles l'acteur retiendra ou laissera échapper les sentiments, deviendront sensibles et imposantes par cette marche de l'orchestre qui, entièrement conforme au récitatif, s'arrêtera ou se précipitera avec toutes les syllabes ! Ce genre d'accompagnement ne doit cependant pas durer longtemps ; il pourrait faire naître la monotonie qui paraît aisément dans les objets dont toutes les portions se ressemblent beaucoup. Voyez la manière dont M. Gluck a accompagné dans la cinquième scène du troisième acte d'Iphigénie en Tauride, ces paroles d'Oreste ; *mais c'est en vain, j'en atteste les dieux*. Quoiqu'il n'ait pas employé un vrai récitatif, vous sentirez aisément l'effet que peut produire un récitatif accompagné ainsi que nous venons de l'indiquer.

Nous avons vu plusieurs fois que notre musique manquait, pour ainsi dire, de ces intervalles plus petits qu'un demi ton, qui se retrouvent si souvent dans la déclamation purement oratoire, et qui seraient si nécessaires pour l'expression des passions ; elle n'a pas au moins de signes pour les représenter, et le compositeur est privé de moyens de les faire produire aisément dans toutes les circonstances.

C'est surtout dans le récitatif que ce défaut est plus sensible ; c'est là qu'on doit chercher le plus à se rapprocher de la déclamation, et qu'on aurait le plus de besoin de très petits intervalles. Voici une manière de les y introduire que plusieurs grands maîtres ont employée, et dont quelques-uns d'eux ont pu reconnaître la bonté, sans en avoir découvert la cause, ou pour mieux dire, sans avoir deviné son véritable effet. Nous la devons à M. Rousseau de Genève : elle consiste à faire entendre successivement plusieurs accords sur une même note du chant ou du récitatif. Par exemple, lorsqu'on voudra que la voix passe d'un ton à un ton plus élevé d'un très petit intervalle, on placera sur le premier ton un accord qui puisse le renfermer : on examinera quel nombre y représente ce ton, car dans chaque accord, chaque son peut être désigné par un nombre qui n'est autre chose que celui des vibrations que font les cordes sonores lorsqu'elles produisent le son.

On déterminera ensuite par le calcul, ou on saura quel nombre appartient au ton plus élevé d'un très petit intervalle ; on cherchera un accord dans lequel le second ton soit représenté par ce nombre, et on placera ce nouvel accord sur le premier ton que l'on prolongera. La voix, pour se conformer à l'harmonie de ce nouvel accord, sera obligée de monter sur le degré désiré ; elle s'y élèvera réellement quoique d'une manière insensible, et on aura réellement obtenu et introduit pour ce moment dans la musique l'intervalle que l'on souhaitait.

Quelquefois le personnage, surtout lorsqu'il est seul sur la scène, s'arrête au milieu de sa déclamation, et n'exprime les sentiments qu'il éprouve, que par son attitude, ses gestes, l'air de son visage. L'orchestre doit alors remplir au moins le plus souvent, les intervalles rendus vides par le silence de l'acteur : il doit peindre les passions qui agitent le personnage, ou les objets qui les font naître, dialoguer avec l'acteur, le consoler quelquefois par de doux souvenirs, par des sons touchants et flatteurs, par des peintures anticipées et agréables des événements futurs, ou l'attrister, le tourmenter, le déchirer par des accords tristes, lugubres ou terribles, des tableaux effrayants, des sons, des images horribles : mais nous voici arrivés au récitatif obligé auquel nous devons consacrer un article.

Du récitatif obligé de la tragédie lyrique.

L'on appelle *récitatif obligé* celui dans lequel le personnage qui est sur la scène dialogue presque toujours avec l'orchestre de la manière la plus marquée : il en reçoit les sentiments qu'il y voit représentés ; il lui communique ceux qui l'agitent, en le contraignant pour ainsi dire, à les exprimer. Quelquefois ils s'interrompent, et se combattent en quelque sorte : quelquefois ils montrent des affections mutuelles ; toujours ils sont dépendants l'un de l'autre, comme des personnages qui paraîtraient en même temps sur le théâtre ; et c'est de cette

dépendance, de cette espèce de contrainte, de cette sorte d'obligation de se conformer l'un à l'autre jusqu'à un certain point, que le récitatif qui nous occupe a tiré son nom de *récitatif obligé*.

Nous avons vu que lorsque quelque sentiment paraissait dans une tragédie, le musicien devait employer le récitatif animé, et qu'il devait avoir recours aux airs, lorsque les affections étaient parvenues à un très haut degré, et qu'elles devaient régner pendant un temps assez long, quelque fût le nombre des passions qui exerçassent leur empire. Lorsque les sentiments qui pénètrent un personnage sont très forts, mais qu'ils ne dominent pas paisiblement dans son âme ; que tour à tour ils en sont chassés et en redeviennent les maîtres ; que les combats qu'ils se livrent ne sont pas encore décidés de manière à présenter un grand et unique tableau, mais qu'ils doivent offrir plusieurs images successives terribles, pathétiques, ou douces, touchantes, etc. ; lorsque les passions ne sont pas encore soulevées de manière à offrir une longue durée, mais que cependant elles bouleversent déjà tout ce qui est exposé à leurs coups ; lorsque enfin toutes les agitations, tous les mouvements ardents que les sentiments peuvent faire naître, sont mêlés d'instant de réflexion, de délibération, ou d'accablement, de moments où le personnage n'exprime point ses affections par des paroles, où elles sont concentrées et retenues dans son intérieur sans en être moins effrayantes, où l'orchestre doit parler à son tour, fournir à l'acteur les objets de sa délibération, ou les motifs de consolation qu'il cherche, exprimer ce que le personnage ne peut plus représenter, le musicien devra employer le récitatif obligé.

C'est surtout dans les monologues que l'on doit le plus souvent se servir de ce récitatif. C'est là que l'orchestre doit encore plus dialoguer avec le personnage ému ; qu'il a plus de temps pour lui parler ; que l'acteur ne peut avoir recours qu'à son orchestre, et qu'on rencontre le plus de ces irrésolutions, de ces combats violents, de ces apparitions courtes de sentiments soudains, de ces tableaux isolés, de ces délibérations, de ces réflexions, de ces accablements qui sont l'âme des récitatifs obligés.

Ces récitatifs doivent être compris parmi les portions d'une tragédie lyrique qui demandent le plus de talent de la part du compositeur. Tout y doit être animé, tout y doit porter l'empreinte d'un sentiment, et souvent d'une affection brûlante : tout doit allumer dans l'âme du spectateur les passions qui règnent sur la scène, et par conséquent tout doit l'agiter violemment, tout doit s'y exprimer avec force et y parler avec énergie : c'est là que le musicien a le temps de déployer toute la magie des accompagnements. L'acteur le plus souvent livré à lui-même, s'y occupe de tout ce qui l'entoure, et qui peut entretenir ses affections, diminuer ses maux, ou lui rappeler l'objet de la passion qui le

tourmente. L'orchestre doit alors peindre le lieu de la scène, pour faire éprouver aux spectateurs tous les sentiments qui brûlent l'âme du personnage.

C'est alors que le musicien doit jeter un voile lugubre sur des forêts sacrées, obscures et terribles ; qu'il doit peindre la mort horrible et sanglants dont le fantôme effrayant apparaît à celui que de justes remords poursuivent, qui croit sans cesse rencontrer sous ses pas les victimes infortunées qu'il a immolées à ses crimes, qui entend toujours leur voix gémissante s'élever contre lui, qui sans cesse obsédé d'images hideuses de sang et de carnage, voit à chaque instant un fer vengeur suspendu sur sa tête coupable.

C'est alors que le musicien peut répandre un nouveau charme et un nouvel éclat sur le jour le plus beau, les campagnes les plus fleuries, les feuillages les plus verts, la matinée la plus fraîche ; qu'il peut verser de nouvelles douceurs sur le spectacle qu'offre le soleil couchant le plus pur et le plus serein, lorsque le long d'un bois, dans le fond duquel l'astre de la lumière fait parvenir des rayons qu'il abaisse en descendant vers l'horizon, et qui dorment les tiges de tous les arbres, le héros qu'il doit représenter vient promener ses douces rêveries, et revoir l'endroit où il a reçu la première atteinte du sentiment chéri dont il croit tenir le bonheur.

C'est alors aussi que le musicien pourra peindre un bocage sombre et solitaire, dans le fond d'un vallon écarté et silencieux : de tristes cyprès y croissent auprès d'une roche antique et sauvage : on n'y entend ni le chant des oiseaux, ni le doux murmure d'une eau limpide : les vents viennent seuls y proférer de lugubres et tendres gémissements, en agitant les feuilles de ces arbres funèbres ; on croirait entendre des mânes plaintifs ; là s'élève un monument de deuil : le marbre façonné par un art consolateur y retrace l'image d'un héros chéri qui n'est plus ; la mort l'a enveloppé de ses chaînes inévitables ; il est tombé au milieu de sa gloire, et il ne reste de lui que de vaines cendres. Sa compagne qui ne vivait que pour lui, vient consumer auprès de ce tombeau, et des malheureuses dépouilles de celui qu'elle a perdu, le flambeau de sa vie qui ne répand plus qu'une faible lumière.

Lorsque la soleil a terminé sa course ; lorsque les ombres se sont répandues sur la terre, que tout se tait, et que la douleur est livrée à elle-même et à ses idées lugubres, cette triste épouse vient arroser de nouveau de ses larmes, le seul objet qui remplisse son cœur ; elle s'avance à la clarté vacillante des étoiles ; et inclinée sur le froid monument qu'elle tient étroitement embrassé, elle y fait entendre sa voix gémissante : ses accents douloureux percent le silence de la nuit, comme ceux de la tourterelle délaissée et plaintive ; ils se mêlent aux tristes sons que les vents profèrent ; ses regrets touchants se perdent dans les airs ; rien ne répond à

sa peine cruelle ; elle n'entendra plus celui qui fut si cher à son cœur ; il ne lui reste que sa douleur amère.

Lorsque le musicien compose un air, l'expression qu'il doit employer est bien plus circonscrite que lorsqu'il travaille à un récitatif. Quoique son tableau soit varié, cependant il est un ; ce sont toujours les mêmes passions qui règnent et qui dominant à peu près avec la même force ; il n'a besoin, pour ainsi dire, que de représenter un seul degré de passion. Au lieu que dans le récitatif, que de sentiments divers ne doit-il pas exprimer ! que de nuances du même sentiment ne doit-il pas montrer successivement ! et non seulement il doit les peindre ; mais encore il doit les deviner : non seulement il doit représenter celles que le poète lui offre, mais encore celles que la situation lui présente. Il faut qu'il cherche et qu'il sache quelles sont les affections qui doivent naître tout d'un coup dans l'âme du personnage, et celles qui n'y paraissent qu'en s'avancant lentement, et en s'agrandissant peu à peu ; celles entre lesquelles il ne faut placer aucun sentiment intermédiaire, et celles dont les peintures doivent être séparées par la représentation d'un ou de plusieurs sentiments. Il montrera les unes tout d'un coup et sans aucune transition, en cherchant même par son nouveau rythme, et sa modulation nouvelle, à surprendre autant que le nouveau sentiment ; il fondra la peinture des autres en présentant toutes les nuances, toutes les gradations successives.

Ici il fera succéder une image à une autre, et la liaison se trouvera naturellement telle que l'effet de la tragédie pourra le demander ; là il ne fera paraître une passion qu'après avoir présenté dans son orchestre la peinture d'un sentiment intermédiaire.

Il consultera pour cela le caractère, l'état, la dignité, l'âge, la situation de son personnage ; il se rappellera tout ce que nous lui avons déjà dit ; il cherchera en tout à peindre la nature.

Souvent il représentera dans son orchestre la cause des changements d'affection. Par exemple, qu'un acteur passe du sentiment de la fureur à celui de la pitié, que le poète n'ait fourni au musicien que les tableaux de ces deux sentiments, et qu'il ait dû retrancher toutes les affections intermédiaires ; que fera le compositeur, si aucune circonstance, si l'apparition d'aucun objet nouveau, si le caractère du personnage n'exigent pas que ces deux représentations se succèdent d'une manière tranchée ? il fera taire le personnage après la première peinture ; il le réduira à la simple pantomime ; il ne lui laissera exprimer sa situation que par ses gestes, et il aura recours à l'orchestre. D'abord il montrera la fureur qui s'apaisera, et qui deviendra assez calme pour laisser dominer au milieu de ses agitations et du bruit qu'elles répandent, une espèce de voix gémissante qui peut-être d'abord renouvellera la fureur dans l'âme du personnage, et en fera

reparaître le tableau dans l'orchestre. Mais peu à peu cette voix touchante prendra le dessus ; elle en imposera à la fureur ; elle enchaînera sa puissance ; elle ne laissera régner qu'un trouble sourd qui bientôt deviendra presque insensible ; les sons les plus pathétiques se joindront à cette voix plaintive et lamentable ; l'image de l'infortune paraîtra toute entière, non pas telle qu'elle se présente lorsqu'elle doit effrayer, mais telle qu'elle se montre, lorsqu'on ne veut que faire couler nos larmes, mais mêlée d'assez de douceur pour nous attendrir, et revêtue d'un certain charme pour nous attirer par un pouvoir secret et invincible. La pitié naîtra et paraîtra à sa suite avec tous ses tendres mouvements, et le musicien se trouvera transporté au milieu de son second tableau, après avoir suivi la marche indiquée par la nature elle-même.

Le plus souvent les traits qui représenteront ces divers degrés devront être courts, mais sensibles, et faits pour aller jusqu'au cœur.

Le musicien aura ici la même recherche à faire qu'un grand acteur qui joue dans une tragédie. Il doit, comme ce dernier, deviner toutes les nuances de sentiment qu'il doit peindre, les représenter par sa musique, comme l'acteur par sa pantomime, tâcher comme lui de placer des silences dans la voix, et de suspendre l'articulation des paroles pour remplir ces intervalles par la peinture de ces nuances.

Mais quel avantage n'a-t-il pas ici sur l'acteur ? Ce dernier n'ayant que sa pantomime pour suppléer au défaut de paroles, ne peut pas donner une grande longueur aux espèces de vides dont nous venons de parler, ni par conséquent beaucoup de développement aux nuances de sentiment qu'il y représentera : le musicien au contraire pouvant disposer de son orchestre qui peut charmer seul l'auditeur, et qu'il fait parler quand il veut, assuré de ne pas laisser un seul moment de repos aux cœurs qu'il veut remuer, ne peut-il pas assez agrandir les séparations des tableaux offerts par le poète, pour y développer à son gré, et y rendre bien reconnaissables les degrés de sentiment qu'il doit exposer, et pour donner toute leur force aux affections qu'il présentera ?

Mais si le récitatif obligé offre plus de difficultés au compositeur, il peut bien le dédommager de ses peines ; c'est une des parties de la musique qui jouissent de plus de puissance. Plus tumultueux, plus naturel peut-être, plus animé, plus varié de toutes les manières que les airs, plus vif, plus rapide, s'il ne laisse pas dans l'âme un plaisir aussi pur, s'il n'y excite par des flammes aussi ardentes, il y allume un feu plus impétueux ; s'il ne fait pas verser des larmes avec tant d'abondance, il transporte davantage ; s'il ne déchire pas le cœur avec tant de confiance, il y fait peut-être de plus grandes blessures ; l'air est plutôt fait pour les situations dans lesquelles on peut rester quelque temps sans être révolté : le

récitatif obligé peut impunément employer les traits les plus effrayants, parce qu'il les montre et les fait disparaître comme des éclairs.

Mais quelle est donc la nature et la formation du récitatif obligé ? si on ne le considère qu'en lui-même, il n'est, en quelque sorte, qu'un récitatif animé ; mais combien ne diffère-t-il pas par la manière dont il se mêle avec l'orchestre ? Si on le regarde comme ne faisant qu'un tout avec ses accessoires, il est formé de plusieurs portions, ou pour mieux dire, il réunit toutes celles de la musique, et tous ses moyens d'expression ; mais voyons le de plus près.

Il est composé de traits d'orchestre ainsi que nous l'avons dit ; ces traits sont destinés à remplir les silences que nous avons recommandé au musicien de placer dans les rôles des personnages. Ils seront plus ou moins longs suivant

que la situation et les circonstances exigeront plus de rapidité, que les nuances à montrer seront en plus grand nombre, et qu'elles auront besoin d'un plus grand développement.

Ces traits seront plus ou moins composés de portions fondues avec soin, ou tranchées avec une espèce de sévérité, suivant que les sentiments qui se suivront seront plus voisins, plus ou moins confondus les uns dans les autres, ou plus ou moins opposés, et séparés d'une manière distincte.

Ces morceaux d'orchestre seront quelquefois composés d'un unisson offert par toutes les parties. Ces unissons produiront diverses sortes d'expressions toutes grandes et imposantes, au moins s'ils offrent une certaine étendue.

Si l'unisson est formé de notes qui s'élèvent, s'entassent, se pressent avec rapidité, et sur lesquelles on établisse un *crescendo*, il peindra le désordre toujours croissant des passions véhémentes ; composé et exécuté de manière à ce que certaines notes très rapides soient saillantes au-dessus des autres, il représentera les coups redoublés des passions qui accablent et atterrent leurs infortunées victimes. S'il offre des traits entrecoupés, des phrases interrompues par des silences, des chants pour ainsi dire retenus, et un mélange de fort et de doux placés en apparence sans ordre, il peindra des sentiments qu'on s'efforce de cacher ou de vaincre, mais qui se font jour au travers de tous les obstacles : s'ils sont composés de notes lentes qui parcourent des intervalles mineurs, et dont la marche soit de temps en temps arrêtée, ne représenteront-ils pas la tristesse, le deuil, des objets lugubres, etc. ? Ne pourront-ils pas aussi peindre des affections douces par des espèces de chants tranquilles, tendres, composés de peu de notes, d'intervalles agréables, de modulations simples et peu fréquentes, etc.

Lorsque les traits d'orchestre dont nous nous occupons, ne renfermeront pas un simple unisson, ils devront être composés avec encore plus de soin que quelque morceau de musique que ce puisse être, à cause du grand sens qui doit leur être

attaché, de la précision et de la force que l'on doit mettre dans les images qu'ils offriront, de la conversation apparente qu'ils doivent présenter, des espèces de demandes ou de réponses qu'ils doivent faire, et de la brièveté qui doit leur appartenir, et qui ajoute toujours aux difficultés de toutes sortes de peintures.

Il faut que le véritable chant que l'on voudra y faire dominer, soit très marqué par sa nature, ou par celle des instruments que l'on emploiera pour le faire entendre. Qu'il soit très aisé de le distinguer ; qu'en quelque sorte on puisse se faire illusion, et le prendre pour une voix qui vient dialoguer avec le personnage. Lorsque cette voix devra tonner, effrayer, désespérer, et que le compositeur voudra la rendre plus terrible, que le rythme qu'elle offrira soit en même temps employé ou dans tout l'accompagnement, ou dans la basse, ou dans quelque autre partie très saillante, suivant qu'on voudra produire plus ou moins d'effet.

Si au contraire c'est une voix consolatrice qui doit calmer des agitations tumultueuses, et qu'on veuille ajouter à ses charmes et à sa douceur, que le musicien place une flûte à l'unisson de la partie qui la fera entendre ; et pour augmenter la magie du morceau de musique, qu'un nouvel instrument capable de produire des sons doux et touchants, donne naissance au même chant que cette espèce de voix, mais qu'il le profère à l'octave au dessous, ou quelquefois même à l'octave au dessus, suivant que l'on voudra mêler l'accent de la douleur, ou celui du gémissement, au ton de la consolation, et qu'on voudra parvenir plus aisément à dissiper des chagrins cuisants, ou des peines vives, en paraissant les partager pour ainsi dire, et en laisser échapper les cris.

Rien ne donne plus à un chant le ton et la puissance magique de la voix humaine, que ce même chant entendu en même temps à l'octave haute ou à l'octave basse. Et qu'est-ce qui pourrait produire un effet plus pathétique que l'image de cette voix humaine, que l'imitation de ces accents qui nous retracent malgré nous tant d'objets chers à nos cœurs, qui ont avec nous une si grande analogie, dans lesquels nous nous reconnaissons nous-mêmes, qui seuls peuvent être les véritables cris des passions, réveiller véritablement des affections dans nos âmes, et qu'on n'a cherché qu'à imiter en inventant les instruments ?

L'harmonie des morceaux d'orchestre dont nous nous occupons doit être composée avec le plus grand soin : qu'elle soit pittoresque ; qu'elle exprime avec la plus grande force la passion que l'on voudra peindre. Si l'on emploie des accompagnements figurés, qu'ils soient en général saillants, d'un grand effet ; que le rythme en soit bien choisi.

Cette espèce d'accompagnement, à laquelle nous avons donné le nom de fonds d'orchestre, doit aussi être très soignée dans les morceaux qui nous occupent ; que non seulement elle y produise le principal effet que l'on en attend, celui de contenter l'oreille, d'offrir une succession continue de sons, de présenter une

belle suite d'accords, et, pour ainsi dire, un beau fond de tableau, pendant qu'une mélodie saillante déploie tous ses charmes, mais encore qu'elle y exprime par elle-même les diverses affections plus que partout ailleurs ; qu'elle soit choisie d'une manière très analogue à ce que l'on voudra représenter, et qu'elle soit capable de faire ressortir, le plus possible, les chants avec lesquels elle sera unie.

Que le fort et le doux soient employés pour l'effet des traits d'orchestre ; qu'ils y soient répandus avec un très grand soin, et de manière à y produire une grande variété ; et qu'en général ils se succèdent avec assez de rapidité pour représenter ce grand désordre, ce combat d'affections, ces sentiments irrésolus et d'une courte durée, qui seuls demandent le récitatif obligé.

L'endroit où la voix se fera entendre, ou, pour mieux dire, le vrai récitatif obligé sera traité comme le récitatif animé dont nous nous sommes occupés dans l'article précédent. Lorsque le sentiment y deviendra très marqué ; lorsque surtout il sera tendre, plaintif ou touchant, quelque courte que soit sa durée, la voix abandonnera le récitatif pour un moment, et aura recours au véritable chant ; elle en produira les inflexions plus marquées, la mesure régulière, le mouvement déterminé, les intervalles plus grands, plus hardis, plus éloignés de ceux de la déclamation : le musicien ne suivra plus les règles du récitatif ; il pourra placer plusieurs tons sur une même syllabe, s'il le juge nécessaire pour l'expression qu'il aura en vue ; il accompagnera la partie de la voix avec tout son orchestre, de la manière qui lui paraîtra la plus convenable ; il fera enfin une vraie portion d'air à laquelle il sera libre de donner toute la puissance dont un air peut jouir, qu'il rendra plus ou moins longue, suivant que le sentiment qui l'aura exigée durera plus ou moins de temps, et à laquelle il fera succéder du récitatif, ou quelque un des traits d'orchestre dont nous avons parlé.

Comme ces chants couperont l'espèce de monotonie que le récitatif pourrait faire naître ! comme ils ressortiront au milieu de ses autres portions ! comme ils seront expressifs étant ainsi placés, et comme, malgré leur peu de durée, ils rendront touchants un ou deux mots qu'ils feront entendre, qui seront les signes de quelque sentiment profond ! comme ils se prêteront, comme ils ajouteront à la pantomime, et à tout le jeu théâtral ! Quelle illusion ne répandront-ils pas ; et cette illusion qu'ils auront fait naître ne durera-t-elle pas bien longtemps après qu'ils auront cessé de paraître ?

Quelque courte que soit la durée de ces petits airs, la peinture des passions intermédiaires, ou quelque autre raison, pourront engager le musicien à les faire précéder par une espèce de ritournelle qui fera dans le récitatif obligé la fonction de ces traits dont nous nous sommes occupés.

Quoique le récitatif obligé ne soit, pour ainsi dire, composé que de traits d'orchestre, de petits airs, et de récitatifs animés, il pourra devoir offrir quelquefois de petits vides, des silences dans les accompagnements. Le musicien emploiera le plus souvent ces intervalles dans les moments où la voix se fera entendre, et où elle ne profèrera aucune portion d'air. Le compositeur la laissera aller pendant quelques moments seule et entièrement privée d'accompagnements ; il attendra pour cela que l'affection soit moins vive, qu'il en soit à des paroles qu'il devra le plus faire entendre, ou à des mots qui par eux-mêmes présenteront une image si vive de la situation que tout secours étranger ne pourrait qu'être nuisible.

C'est dans la double vue de faire entendre ce que le personnage aura à dire, et de faire ressortir davantage les traits d'orchestre dans lesquels résidera la puissance musicale, que souvent le compositeur laissera absolument sans accompagnement des tirades entières de récitatif animé placées entre des traits d'orchestre.

Le musicien aura le plus grand soin de faire contraster les diverses portions du récitatif obligé, autant que la suite et la liaison des sentiments et des tableaux à peindre le lui permettra. Il aura pour cela les grands moyens dont nous lui avons déjà parlé, la nature du chant, le rythme, l'harmonie, l'espèce d'accompagnement, le mouvement, le fort et le doux, etc.

À l'égard de la réunion, de l'ordre, et du mélange de tout ce que nous venons de remarquer, nous n'avons plus qu'à renvoyer le musicien à son génie ; il n'aura qu'à suivre ses inspirations, et l'ordre des objets qui lui seront offerts.

Il n'y a presque pas d'opéra italien qui ne renferme de très beaux récitatifs obligés ; on en trouve aussi d'admirables chez les compositeurs des autres nations ; si nous ne nous occupons d'aucun en particulier, c'est parce que nous en avons trop à citer ; d'ailleurs ceux dont nous parlerions sont trop célèbres, pour que les jeunes musiciens aient besoin qu'on les leur indique.

Les morceaux mesurés dont nous avons recommandé l'emploi dans le récitatif obligé, qui consistent dans un véritable chant, qui ont tous les caractères de la vraie mélodie, et qui ne diffèrent des grands airs que par leur brièveté, peuvent produire un très bel effet au milieu de quelque espèce de récitatif que ce soit, si l'on ne s'en sert que pour l'expression de quelque affection vive.

Au reste, les compositeurs pourront employer les diverses espèces de récitatif pendant aussi peu de temps qu'ils le voudront : ils pourront les mêler ; mais qu'ils se servent toujours pour en trouver les places, des moyens que nous leur avons désignés.

Non seulement on introduit souvent au milieu du récitatif obligé, tout comme au milieu du récitatif animé, de ces airs très courts dont nous venons de parler ;

mais même lorsque le sentiment y acquiert une certaine durée, on y emploie des airs plus étendus ; ils sont cependant moins longs que ceux qu'on a nommés grands airs, et on les a appelés *cavatines*. Comme ils sont composés de même que les airs, formés d'un plus grand nombre de mesures, nous n'en traiterons que dans l'article suivant.

Donnons maintenant un exemple de tout ce que nous venons de dire, et tirons le de l'opéra de *Cirus*, de l'abbé Métastase. Prenons une des belles situations du théâtre. C'est l'instant où Mandane vient d'apprendre que le jeune berger qu'elle a fait tomber dans les pièges de Cambise, et qui est peut-être sous le glaive homicide, dans le moment où elle parle, est son fils *Cirus* après le retour duquel elle a tant soupiré, et dont elle n'a cherché qu'à venger la mort. Cette nouvelle terrible l'a accablée au point de lui ôter toutes ses forces ; à peine cette mère infortunée, et hors d'elle-même, a-t-elle pu indiquer à Arpage, en quel lieu il pourrait encore sauver *Cirus*. Quelque déchirant et quelque intéressant que soit le tableau des douleurs d'une mère au comble du désespoir ; quelque belle enfin que soit la situation dont nous parlons, peut-être n'est-elle pas naturelle ; peut-être, au lieu de se plaindre, devrait-elle faire de plus grands efforts pour se traîner vers l'endroit funeste, où son fils devait tomber sous le fer de son propre père. Aussi le musicien pourra peut-être apprendre, parce que nous allons lui dire, non seulement comment il doit travailler à un récitatif obligé, mais comment il doit s'acquitter de la grande tâche que nous avons cru qu'il devait s'imposer, de celle de suppléer quelquefois au poète, d'ôter les invraisemblances, de donner des motifs à ce qui en serait dénué ou d'en cacher le défaut.

Mandane est encore en proie à l'espèce d'évanouissement et à l'accablement qui l'opresse : pendant ce temps, l'orchestre impitoyable, comme la nature qui déchire son cœur, élève une voix terrible, et l'on croit l'entendre qui crie : *Malheureuse, tu as tué ton fils !* Que pour cela le musicien prenne un trait court, mais horrible ; qu'il le place dans la partie la plus saillante de l'orchestre ; que le rythme en soit entrecoupé, et sans régularité apparente ; qu'il soit très marqué pour être plus effrayant ; que le compositeur rende très perçant ce cri terrible que la musique profère ; que le mouvement s'accorde avec les coups redoublés sous lesquels, pour ainsi dire, Mandane est expirante ; que le plus grand trouble soit dans ce fond d'orchestre dont nous avons si souvent fait sentir le grand effet ; que les instruments lugubres et plaintifs, ajoutent par d'affreux gémissements, à l'expression du trait redoutable ; que les accords déchirants soient employés de préférence ; que l'ensemble de ce morceau d'orchestre, dont le musicien se servira souvent pour dialoguer avec cette mère infortunée, soit cependant assez court pour ne pas faire languir l'action théâtrale, et ne pas augmenter l'invraisemblance de la situation.

Il se tait cet effrayant orchestre, et Mandane, revenant un moment de sa douleur, laisse échapper en gémissant : *Si j'en avais cru Mithridate !*⁶ À peine a-t-elle proféré ses paroles que l'orchestre reprend le premier trait d'un ton plus terrible ; et il lui crie de nouveau : *Tu as tué ton fils* ; il ne dit à cette fois que la moitié de sa phrase redoutable, parce qu'il est interrompu par Mandane qui s'écrie : *Malheureuse !* Un passage rapide, mais assez doux, peint un éclair d'espoir qui jaillit dans l'âme de cette mère éperdue ; elle dit *peut-être...* ; mais un nouveau passage horrible anéantit cet espoir. Sa voix s'élève ; et après avoir dit, d'un ton accentué par la douleur la plus vive : *O dieux !* Après avoir été soutenue, dans ce gémissement aigu, par l'orchestre qui s'est écrié avec elle, elle ajoute seule et sans accompagnement : *C'est vainement que je me flatte, Cambyse était trop furieux* ; et elle retombe dans son premier accablement.

L'orchestre, dont la reprise est maintenant plus effrayante parce qu'elle est plus sensible, se ressaisit de son premier trait et le montre de nouveau. La pamoison de Mandane donne même le temps à l'orchestre de le présenter en entier. Au milieu de son évanouissement, elle croit voir son fils ; elle croit qu'il lui parle ; elle croit entendre encore les derniers accents de sa voix : que le musicien fasse succéder aux cris terribles de l'orchestre, les mêmes sons que Cyrus a proférés la dernière fois qu'il a vu sa mère. Ces sons accompagnés comme la première fois qu'ils ont été entendus, exécutés doux, offrant un rythme calme et tranquille, une expression paisible et affectueuse, un mouvement lent, paraîtront d'autant plus touchants et d'autant plus tendres, qu'ils viendront après une musique barbare et horrible. Quelle grande variété ne feront-ils pas naître ! À mesure qu'ils pénètrent le cœur de Mandane, ils la réveillent ; ils la tirent de son abandon et de son cruel accablement ; elle revient peu à peu à elle, et ne s'occupant que de ce qu'elle a vu en songe, elle dit, avec l'expression la plus vive de la tendresse maternelle et de la douleur amère : *J'ai vu mon fils, il me nommait sa mère.* Que les accords les plus touchants accompagnent ces paroles si déchirantes dans cette situation cruelle. L'orchestre continue de lui offrir l'image de ce fils si chéri ; elle se paît à la contempler ; elle y trouve tant de charmes qu'elle en oublie, pour un moment, sa douleur : au milieu de tous les tableaux et de tous les sons qui peuvent lui rappeler son fils, elle dit : *Malgré moi la nature a parlé dans mon sein* ; et bientôt, cédant en même temps au charme invincible qui l'entraîne, et à la douleur cruelle qui la déchire, elle commence un air très court accompagné par tout l'orchestre, qui, cependant, laisse dominer de tristes bassons et des flûtes mélancoliques. Ses larmes coulent alors en abondance, et les cœurs des spectateurs, qui bientôt vont être resserrés sous les coups les plus affreux, croient pouvoir s'ouvrir à l'attendrissement.

⁶ Ce vers et les suivants sont tirés du *Cyrus* déjà cité et imité de Métastase par M. Paganel.

Mais bientôt le charme disparaît ; elle est saisie par la douleur la plus aiguë ; elle dit : *Dieux ! vous mettiez un terme à ma douleur amère ; vous me rendiez mon fils* ; et lorsqu'elle profère ces mots horribles, *il périt de ma main*, tout change ; elle abandonne l'air ; l'orchestre se tait ; elle quitte le rythme ; sa voix s'anime ; son ton s'élève ; elle est frappée comme d'un coup de foudre inattendu. Que le musicien ramasse ici ce grand trait par lequel son récitatif aura débuté ; qu'il le concentre ; qu'il le resserre ; qu'il en forme un trait nouveau plus court, plus perçant et plus terrible ; qu'il le place au milieu d'un accompagnement pour ainsi dire féroce ; qu'il ne se laisse jamais paraître qu'avec une modulation nouvelle pour lui faire acquérir, à chaque coup qu'il frappera, une nouvelle énergie ; qu'il s'en serve pour représenter comme autant d'éclats de tonnerre ; qu'il le fasse exécuter très fort, et qu'il le place dans tous les moments de silence que laisseront les paroles entrecoupées de Mandane oppressée par sa douleur. C'est au milieu de ces états redoublés qui l'interrompent à chaque instant ; c'est au milieu de ces vraies images de sa désolation et de son désespoir, que Mandane dira, en se relevant avec fureur : *Au ciel vengeur, à la nature entière, à moi je vais être en horreur ; je vois Cambyse en proie à la fureur, ma reprocher mon affreux parricide !* Elle erre égarée et saisie d'horreur au milieu de la plaine sauvage ; elle cherche à courir au secours de Cyrus, et ne sait comment sortir du milieu des roches amoncelées ; elle ne peut s'arracher au lieu funeste où elle éprouve ces terribles agitations.

Tout d'un coup son égarement est au comble ; elle s'écrie : *Je vois Cyrus pâle, livide... où fuir ? ... où me cacher ?* Que l'orage redouble alors ; que les éclats retentissent ; qu'il n'y ait plus d'interruption dans le bruit effrayant de l'orchestre ; que l'on se rappelle ce que nous avons dit en parlant de la peinture du désespoir ; que toutes les fureurs de la tempête se déchaînent sur la tête de cette mère infortunée, et qu'elle tombe au milieu de ses vains efforts. Qu'alors l'orchestre se taise : le silence le plus absolu doit être la seule peinture de cette situation horrible et lamentable.

Mandane hors d'elle-même, le délire peint sur son visage, se soulevant à peine, ses genoux fléchis sous elle, dans l'attitude d'un désespoir sombre, adressant aux dieux une espèce de prière, d'une voix qui fait, pour ainsi dire, ses derniers efforts pour se faire entendre, dit encore, avec un mouvement lent : *Juste ciel, venge toi, punis une mère barbare.* Qu'un accompagnement sourd et lugubre peigne tout ce qui se passe dans l'âme de cette mère déplorable ; qu'elle retombe enfin abîmée dans sa douleur.

La voilà donc presque inanimée, cette reine infortunée, cette tendre mère ; la voilà livrée en proie aux tourments les plus affreux ; la voilà abandonnée aux angoisses les plus vives, à des douleurs plus cruelles que la mort : seule au milieu

d'un désert, sans consolations, sans secours et étendue presque sans vie sur un bloc de rocher ; il ne lui reste plus assez de forces pour éprouver de nouvelles agitations ; ses maux sont affaiblis, en apparence, par la violence même de sa douleur : alors ses larmes l'inondent de nouveau ; alors celles des spectateurs doivent couler. Musicien, laissez toute puissance horrible ; représentez uniquement cet objet le plus digne de pitié ; n'ajoutez rien au spectacle le plus déplorable qui puisse être offert à la sensibilité humaine. À peine cette mère infortunée peut elle encore soulever ses mains défaillantes, et les élever vers le ciel ; à peine ses yeux mourants peuvent-ils s'ouvrir à la lumière et se tourner vers la voûte céleste pour implorer la fin de ses maux, et d'une voix expirante et entrecoupée par ses sanglots, elle dit : *O dieux ! pardonnez mon erreur, n'imputez qu'à l'amour un crime involontaire ! Si la nature, hélas ! vient d'égarer mon cœur, pourquoi punir mon fils du crime de sa mère ?* Ces derniers et tristes accents serviront au musicien à former un air ; mais en continuant de décrire ces moments terribles, nous passerions les bornes que nous avons dû nous prescrire.

Des airs de la tragédie lyrique.

Nous ne traitons encore que des véritables airs, des airs proprement dits, de ceux qui ne sont chantés que par une seule voix. Nous avons déjà tâché d'assigner la place qu'ils doivent occuper dans une tragédie lyrique. Quand est-ce, avons-nous dit, que l'on doit les employer ? Lorsque l'affection ou les divers sentiments qui règnent sur la scène, peuvent, par leurs combats, leur durée simultanée ou leurs retours, offrir une grande peinture pendant un temps assez long.

Que la situation produite par ces divers sentiments, soit que ces affections se favorisent ou qu'elles tendent à se détruire, que cette situation, avons-nous établi, si elle est variable dans ses parties, soit stable par elle-même ; si chacune de ses portions disparaît avec une certaine rapidité, qu'elles restent cependant assez sur la scène pour qu'une grande expression puisse être développée, et que la réunion de toutes ces diverses portions forme, pendant assez de temps, un tout assez fixe sous les yeux des spectateurs pour que le musicien y déploie à son aise tous ses grands moyens de peindre et d'émouvoir.

Qu'est-ce donc qu'un air ? C'est un morceau de musique qui, par lui-même, peut former un tout, bien plus aisément que tous les objets que nous avons déjà examinés ; qui a, de la manière la plus distincte, son commencement, son milieu et sa fin ; qui offre son sujet principal, ses retours, ses accessoires, leurs réunions, la liaison la plus intime, la régularité la plus grande, l'ordre le plus suivi, la symétrie la plus exacte, des détails variés et riches, et cependant une

belle unité ; c'est une espèce de petit discours musical qui peut être prononcé seul, dont l'objet est, pour ainsi dire, indépendant des objets qui l'environnent, qui touche avec plus ou moins de force suivant la place où on le met, mais qui émeut toujours quelque part qu'il paraisse ; dont le charme principal vient de lui-même ; que l'on conçoit et considère, si l'on veut, comme une portion d'un grand ensemble, et que l'on peut cependant voir, et composer comme un objet isolé ; enfin pour reprendre une comparaison avec laquelle nous devons être familiarisés, l'air représente, dans une pièce de théâtre, ce que ferait dans un palais, chef-d'œuvre de l'architecture, une grande et magnifique galerie, où l'art aurait déployé toutes ses ressources et toutes ses richesses.

L'air peut offrir plusieurs retours des différentes parties qui le composent, suivant le nombre des sentiments qu'il doit peindre. Ces retours, ou pour mieux dire, ces répétitions des diverses portions d'un air, seront plus ou moins complètes, plus ou moins fréquentes, plus ou moins mêlées, etc. suivant que l'air n'aura à montrer qu'une simple affection, ou qu'il devra représenter plusieurs sentiments qui se succéderont avec rapidité par une pente naturelle et sans se combattre, qui ne seront, pour ainsi dire, que des développements les uns des autres, qui ramèneront plus ou moins les cœurs à une affection comprise dans l'espèce de chaîne qu'ils formeront ; ou enfin, suivant qu'il devra exprimer plusieurs passions qui se combattront avec violence, qui se détruiront et se surmonteront, pour ainsi dire, alternativement, que l'une de ces passions sera le plus fréquemment victorieuse de toutes les autres, qu'elle les absorbera plus souvent, et qu'elle sera plus ou moins liée avec celle qui aura, pour ainsi dire, donné à l'air son origine, et en aura fourni le premier dessin.

C'est des diverses répétitions dont nous venons de parler, que sont nées les différentes espèces d'air dont nous allons nous occuper. Mais commençons par examiner les airs sous un point de vue plus étendu ; et sans considérer combien de sortes ils peuvent offrir, voyons, en général, combien de diverses portions ils peuvent présenter, et comment ils doivent être composés et accompagnés.

Le premier objet que l'on remarque dans un air, celui qui est le plus saillant, et qu'il est impossible de ne pas considérer, c'est le *sujet* de cet air ; c'est la première idée, c'est l'idée principale qui vient au musicien ; c'est celle qui l'inspire, qui le contraint, pour ainsi dire, à produire, qui commence à le remplir d'enthousiasme, qui l'obsède pendant tout le temps qu'il travaille, qui lui est sans cesse présente, au moins lorsqu'il compose en vrai musicien, c'est-à-dire lorsque son âme brûle de génie et de sentiment, et qu'il ne cherche pas à inventer avec de froides combinaisons et une tête glacée le langage animé des passions ardentes ; c'est cette première idée qui le force à s'occuper sans cesse d'elle, qui doit réellement le diriger dans toutes les parties de son air ; qui doit

souvent reparaitre pour être aussi présente à l'oreille de l'auditeur qu'à l'imagination du musicien ; qui doit tout animer, par sa présence, dans le morceau qu'elle a, pour ainsi dire, dicté, donner son empreinte à toutes les portions de l'ouvrage, se montrer ainsi sans cesse ou en entier ou en partie ; et dont tout l'air n'est, en quelque sorte, qu'un beau développement.

Cette première idée a été nommée le *motif* de l'air, comme étant ce qui détermine le musicien dans les diverses routes qu'il parcourt ; ce qui le maîtrise ; ce qui *motive* tous les mouvements qu'il donne à sa musique.

Il est impossible de ne pas voir, d'après tout ce que nous venons d'exposer, combien il est important de bien choisir le motif : il est, en quelque sorte, tout l'air. Ce dernier sera donc touchant, admirable, sublime ou dénué d'expression et d'agrément, suivant que le motif sera lui-même propre à toucher, ravir, ennuyer ou déplaire.

Lorsque le musicien sera arrivé à l'endroit où l'air devra être entendu, qu'il ne s'abandonne donc pas, sans réflexion, aux premières impressions qu'il recevra, aux premières idées qui se présenteront à lui, aux premiers motifs qu'il inventera. Qu'après les avoir produits, il les examine ; qu'il les juge avant de se livrer à leur puissance ; qu'il les connaisse avant de se laisser entraîner ; et qu'il reprenne son sang froid pour remarquer s'ils possèdent toutes les qualités qu'ils doivent offrir, qu'il sache quelquefois en rejeter de très beaux, de très agréables, de très touchants, de très pathétiques, s'ils n'ont pas le caractère que la situation exige, ou s'ils ne renferment pas tous les moyens d'expression qu'il doit désirer.

On a vu des musiciens, et même de grands maîtres, préparer d'avance plusieurs motifs pour s'en servir dans les pièces de théâtre auxquelles ils pourraient travailler dans la suite. Cette précaution leur a quelquefois réussi : mais le plus souvent le musicien n'emploiera que les motifs qu'il viendra de trouver. Quoiqu'il ait dû les juger de sang froid, il ne sera pas assez éloigné du moment de la création pour qu'il ne se pénètre pas de nouveau de toute leur chaleur, pour que l'inspiration ne recommence pas, pour qu'il ne s'élève pas de nouveau à un bel enthousiasme : la froide considération du motif adopté disparaîtra sans laisser aucune trace ; le compositeur se retrouvera entièrement et sans peine, dans la même situation où il aura été en inventant son motif ; il ne croira pas en être sorti ; le sujet reprendra facilement sa première puissance ; il pourra maîtriser aisément le musicien, et le conduire facilement dans les diverses routes les plus analogues à sa nature. C'est alors que son développement sera aussi entier que naturel ; que toutes les portions en seront déployées, mais qu'aucune n'en sera étendue au-delà de l'espace qu'elle doit occuper ; c'est alors que toutes les beautés seront étalées, sans qu'aucune paraisse dans un trop grand jour ou perde de son éclat ; et enfin que tout sera ardent et varié.

Si du moins les musiciens veulent faire usage d'un motif trouvé, longtemps avant le moment de la composition de l'air, qu'avant de s'en servir, ils montent leur tête, ils excitent leur génie, ils échauffent leur âme ; qu'ils ne négligent rien pour reprendre la situation et l'état où ils ont été lorsqu'ils ont imaginé leur motif ; qu'ils tâchent d'effacer toutes les traces du temps qui s'est écoulé entre la production de cette idée principale, et le moment où ils veulent en faire usage, et qu'ils rendent par là, à cette première idée, toute la force dont elle peut jouir pour les conduire à tous ses développements.

Le motif considéré en lui-même n'est que du chant ; c'est le véritable chant ; c'est le chant proprement dit ; c'est de ce sujet de l'air que nous nous sommes, en quelque sorte, occupés d'avance, en traitant du chant en général. Il doit réunir toutes les qualités que nous avons cru devoir exiger du chant tragique ; nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à l'article où nous avons parlé du chant en général, pour les différentes choses que nous aurions à dire du motif considéré en lui-même.

Un air peut être composé de plusieurs motifs ; en général le musicien doit en employer autant qu'il aura de sentiments particuliers et bien distincts à peindre : s'il ne manque pas de goût, s'il fait mêler ces motifs avec art, et les faire ressortir l'un par l'autre, et si son air peut être assez étendu pour lui permettre tous les développements exigés par un grand nombre de motifs, la multiplicité de ces idées principales ne fera souvent que donner plus de variété et de richesse à l'air considéré comme morceau de musique.

Le nombre des motifs ne peut pas cependant passer certaines bornes ; quand bien même le goût ne s'y opposerait pas, quand bien même on ne devrait pas craindre de présenter un ouvrage incohérent et sans ensemble, il serait impossible au musicien d'en employer un nombre excessif. Ils ne doivent pas être en plus grande quantité que les sentiments que l'on doit peindre : mais quelque étendu que soit un air, il n'occupe jamais qu'un espace assez resserré, surtout dans la scène tragique ; sans cela il ferait naître la monotonie, et nuirait à la rapidité de l'action. Mais une étendue aussi peu considérable que celle que contient un air, ne pourrait pas recevoir la peinture d'un très grand nombre de sentiments : pour qu'elle put l'admettre, il faudrait que la représentation particulière de chaque affection fût très courte, que chaque passion ne fit, pour ainsi dire, que paraître et se cacher. Mais dès lors, la situation des personnages n'offrirait plus cette espèce de stabilité nécessaire pour un air qui d'ailleurs devient nul, pour ainsi dire, lorsque ses diverses parties sont trop petites, trop resserrées, trop peu susceptibles de développement ; elle ne pourrait plus convenir qu'au récitatif obligé.

Lorsque le musicien aura choisi son motif, et lui aura donné toutes les qualités qu'il doit offrir pour exprimer la situation du personnage, il le distribuera dans l'espace qu'il veut faire remplir par l'air. Il déterminera les endroits où le motif devra reparaître, soit sans altération, soit avec quelque léger changement qui, en répandant une plus grande variété, le rendra plus propre au jeu de théâtre, plus analogue aux paroles ou aux circonstances ; il décidera si on doit le retrouver dans la modulation principale de l'air ou dans les modulations analogues : il composera ensuite les développements de ce motif, c'est-à-dire les phrases de chant auxquelles il est impossible de se refuser, lorsque le sujet a été entendu, et qui sont à premier motif, ce qu'une conséquence est à un principe.

Pour trouver les vrais développements de son sujet, il s'abandonnera à l'impulsion qu'il en recevra, au sentiment que ce même sujet lui aura inspiré : il trouvera ainsi ces motifs différents à bien des égards du premier, qui cependant en tirent leur origine, et sans lesquels on ne pourrait composer qu'un air monotone. Mais n'obtiendra-t-il pas plus encore ? Il produira les développements les plus naturels ; son ouvrage ne présentera rien de forcé, rien de contraint, rien de heurté ; mais toutes les portions en découleront naturellement l'une de l'autre ; en remontant naturellement vers leur source commune, elles se rejoindront mutuellement, reviendront les unes vers les autres, ramèneront l'auditeur au commencement de l'air, n'en formeront plus qu'un seul tout ; toutes les parties de cet ensemble seront si bien liées qu'on y remarquera aucune jointure ; il sera véritablement sorti d'un seul jet d'entre les mains du compositeur, et il sera par conséquent pénétré de cette chaleur vivifiante, si nécessaire à la puissance de tous les ouvrages des arts.

En effet, qu'est-ce que l'on doit entendre réellement par *chaleur* dans les productions des différents arts, de l'éloquence, de la poésie, de la peinture, de la musique, etc. ? Quel est le sens qu'on doit attacher à ce mot, employé avec raison par tant d'habiles gens, et que tant de personnes peu instruites prononcent si souvent à tort et à travers ?

Elle est cette force magique qui entraîne, d'une manière invincible, l'esprit et l'imagination à la suite d'une production des arts, et qui y attache l'attention jusqu'à ce qu'elle ait entièrement cessé de paraître. Elle est semblable à cette puissance qui contraint le compositeur à créer toutes les parties de son ouvrage, les unes après les autres, sans que rien puisse tempérer son ardeur, qui naît de l'intuition nette de toutes les idées et de tous les sentiments dont le compositeur doit se remplir, qui le force à les suivre tous, parce que, par sa nature, le génie doit étendre sa vue sur tout ce qu'elle peut parcourir sans peine, et qui vient toujours des efforts que le compositeur a faits pour bien voir son sujet, et pour s'en pénétrer profondément.

La chaleur est ce maître impérieux qui ne permet aucun repos au spectateur qu'il n'ait joui de toutes les parties de l'ouvrage qu'on lui présente ; qui oblige à désirer de passer de l'une à l'autre, parce que leur liaison étant la plus naturelle de toutes, produit une espèce de pente à laquelle il est impossible de résister : elle ne peut, en quelque sorte, exister que lorsque cette liaison si naturelle réunit les diverses parties d'une production des arts, et par conséquent elle ne peut régner que lorsque l'ouvrage a été fondu d'un seul jet, ou lorsque le compositeur, à force d'art, a été assez heureux pour amener l'ouvrage au même point où il aurait été porté par cette fusion entière et parfaite ; lorsqu'il l'a soumis une seconde fois tout entier au feu de l'invention ; lorsqu'il se l'est représenté tout entier comme s'il ne l'avait pas déjà composé, et que, par cette nouvelle vue, il l'a, pour ainsi dire, créé une seconde fois dans tout son ensemble.

Comment trouver les liaisons les plus intimes, l'ordre le plus convenable, la succession la plus naturelle, si ce n'est en concevant ou saisissant un ouvrage tout à la fois, et par cette grande manière, en le faisant naître ou le reproduisant sans interruption, et, pour ainsi dire, d'une seule inspiration ? De quelque ardeur que l'âme d'un auteur soit embrasée, il fera des morceaux brûlants, et qui transporteront ; mais s'il n'a pas mis entre toutes ses parties la liaison la plus naturelle, on ne passera qu'avec peine de la vue d'une portion à celle d'une autre ; on sera bien éloigné de désirer la seconde après avoir considéré la première, et l'ouvrage entier manquera de cette chaleur active, dont il aurait été pénétré par un auteur dont l'imagination moins vive peut-être, aurait tout embrassé.

Il y a donc, à bien des égards, une grande différence entre la manière d'obtenir les développements d'une idée, et celle de produire les développements d'un motif, et d'en tirer, en quelque sorte, les conséquences. Pour bien développer une idée, pour y voir et en tirer toutes celles qui peuvent en découler, il faut beaucoup de méditation et de réflexion : ce n'est que par une espèce d'effort ; ce n'est qu'en faisant éprouver à l'esprit une espèce de contention, que l'on parvient à considérer une idée sous tous ses rapports, ou ce qui est la même chose, à en voir toutes les conséquences.

On ne saurait trop au contraire se laisser aller sans réflexion et sans contrainte à l'impulsion de son motif pour en obtenir les développements : ils ne sont que les conséquences d'une passion, que les sentiments qui découlent naturellement d'un autre, ou pour mieux dire que les nuances par lesquelles une affection passe et se laisse tomber, lorsqu'on l'abandonne à sa pente naturelle, que les degrés par lesquels elle nous conduit, lorsque nous obéissons à ses lois : et peut-

il y avoir une meilleure manière de connaître une route que de la parcourir réellement ?

Tout n'est pas dans un air motif ou développement du motif, même à ne considérer que le véritable chant : on peut aussi y faire entrer des phrases qui ne soient pas des extensions de l'idée principale ; et on ne peut pas dire qu'elles soient elles-mêmes de nouveaux motifs, puisqu'elles n'ont point de développements, qu'elles n'engendrent point de nouvelles phrases, qu'elles ont par là un caractère contraire à celui du sujet des airs. Lorsque le compositeur emploie ces phrases, il ne s'en sert point pour peindre quelque nouveau sentiment, mais uniquement pour s'opposer à la monotonie, pour faire ressortir avec plus d'avantage le vrai motif ou ses dérivés, pour les séparer les uns des autres, pour les faire désirer, pour espacer davantage les diverses portions de son air ; on peut même les regarder quelquefois comme des morceaux sacrifiés : nous pourrions les nommer des phrases de liaison, des transitions.

Ces phrases n'étant pas des conséquences du motif, n'étant pas destinées à produire de grands effets, et ne constituant, en quelque sorte, que des points de repos, ne doivent pas avoir, avec le sujet, le grand rapport que doivent offrir ses développements : qu'elles aient cependant avec lui une grande ressemblance, et, par exemple, relativement aux modulations et au rythme ; sans cela, elles seraient totalement étrangères à l'air, qui n'est, et ne peut être qu'une extension du motif. Soit qu'on les place dans le chant ou dans les accompagnements, qu'elles soient très simples lorsque le motif sera chargé, afin que la quantité de notes du sujet ne fatigue pas l'oreille qui aura le temps de se reposer, et qu'elles soient au contraire un peu chargées, lorsque le motif sera dénué de notes, pour en rendre l'expression plus sensible, plus belle et plus touchante.

Il y a des avantages et des inconvénients à employer ces phrases intermédiaires, ces sources de liaison. On peut par leur moyen répandre une plus grande variété dans l'air, et lui donner du pouvoir et de l'éclat à cause de la magie des oppositions ; mais aussi ne peut-on pas en altérer l'union ? Ne peut-on pas détruire, pour ainsi dire, l'unité de principe qui doit régner ? Si on y introduit des beautés de détail, ne risque-t-on pas d'en ôter une grande beauté d'ensemble ?

Un usage fondé en raisons, et établi d'après les essais et les succès des premiers grands musiciens, prescrit un certain ordre de modulation aux airs. Il les y a assujettis tous, quelle que soit la forme ou le nombre de leurs reprises ; il en a excepté le rondeau ; mais il y a soumis presque tous les morceaux de musique mesurés et réguliers, qui forment un tout indépendant de ce qui les précède et de ce qui les suit.

Nous le répétons ; cet ordre est appuyé sur de bonnes raisons ; il a réussi aux plus grands compositeurs ; il obtient tous les jours de grands succès ; mais doit-on toujours s'y conformer ? N'arriverait-il pas, si on ne s'en écartait jamais, que tous les airs offrant à la vérité des motifs différents, mais parcourant toujours les mêmes routes, et se renfermant dans le même cercle, ne seraient que très peu différents les uns des autres ? Quelques soins que se donnassent les compositeurs, leurs productions ne seraient plus, en quelque sorte, que des copies du même modèle ? D'ailleurs, cette régularité, cette contrainte perpétuelle peuvent-elles s'allier avec la liberté et la diversité de la nature que le musicien doit sans cesse imiter ? Comment peindre les divers sentiments, leur trouble, leurs différentes nuances, leur désordre, avec des airs toujours circonscrits dans le même espace, et compassés de la même manière ? Voici donc ce que je voudrais dire aux musiciens ?

Lorsque vous n'aurez qu'un sentiment à représenter, qu'une situation à peindre, ne modulez qu'autant que cela sera nécessaire pour éviter la monotonie ; et choisissez les modes les plus voisins de ceux qui auront paru. Si même vous n'avez point besoin de répandre de la variété dans votre morceau, et surtout si votre air n'est pas trop long, ne modulez pas du tout, en quelque sorte ; et presque toujours vous ne parviendrez que plus sûrement à peindre ce que vous voudrez faire voir.

Si au contraire vous avez plusieurs affections à représenter, si ces affections se combattent, si elles sont éloignées l'une de l'autre, modulez ; ayez, pour ainsi dire, un mode pour chaque sentiment ; que la distance qui séparera chaque passion du sentiment primitif et dominant, assigne l'éloignement de chaque modulation, du mode principal, et que la place, le mélange, la durée de ces modulations introduites, soient réglées par la durée, le mélange, la place des affections, par le plus ou moins de stabilité qu'elles présenteront.

Au reste, il ne faut pas confondre les modulations très passagères, avec celles qui sont plus durables. C'est de ces dernières uniquement que nous voulons parler. Les premières n'ont été, en quelque sorte, imaginées que pour accentuer davantage le chant, pour y répandre des demi-tons, y introduire une succession chromatique de sons, et rendre plus vive la peinture des passions. Quelque air que compose le musicien, et quelque nombre de sentiments qu'il veuille représenter, il peut se les permettre autant qu'il voudra ; qu'il ne suive pour les employer que l'impulsion du feu qui l'embrasera : quelque grand que soit leur nombre, elles ne doivent jamais être regardées comme formant de vraies modulations ; l'on est censé n'entendre, et l'on n'entend réellement que celle dans laquelle elles ont été introduites ; il semble seulement que le mode a fait l'acquisition de nouveaux sons, qu'il est devenu plus expressif, qu'il a obtenu

une harmonie plus variée ; et tout cela tient à la rapidité avec laquelle toutes ces courtes modulations paraissent et s'effacent.

Il est aisé de voir, d'après ce que nous avons déjà dit, que l'air a pu très bien être comparé, ainsi qu'il l'a été par plusieurs auteurs célèbres, à la période oratoire, dont toutes les portions sont étroitement liées ; dont toutes les parties ne sont que les différentes branches, les divers développements d'une seule idée ; dont aucune ne peut faire corps par elle-même, mais qui toutes ensemble forment un tout après lequel on ne désire plus rien.

Ne pourrait-on pas aussi comparer l'air non seulement à une seule période, mais à une réunion de plusieurs périodes toutes liées ensemble, toutes dépendantes les unes des autres, toutes n'étant, pour ainsi dire, que des rameaux de la première ? Ne pourrait-on pas le regarder comme une espèce de discours bien lié, qui dit tout ce qu'on souhaite de savoir ?

Lorsqu'un orateur a parcouru les diverses branches de son sujet, ou ce qui est la même chose, de son idée principale, qu'il en a montré les diverses faces, qu'il la déployée en son entier, il ramasse, en finissant, tous les traits qu'il a répandus dans son discours ; il n'en fait plus qu'un seul faisceau dont il se sert pour livrer sa dernière attaque, et porter les derniers coups à ceux sur lesquels il veut agir. De même en musique, après que le compositeur a montré son motif autant de fois qu'il a cru le devoir, et de toutes les manières qui lui ont paru nécessaires, lorsqu'il ne lui reste plus rien à faire connaître dans son sujet, il doit ramasser son motif et tous ses développements, ou pour mieux dire, il doit présenter encore son motif, en y ajoutant toute la force que les développements particuliers ont offerte, et qu'il est possible de lui appliquer ; alors tout s'anime, tout s'élève, tout s'exalte ; et c'est par ce dernier trait plus fort, plus aigu, plus pénétrant ; c'est par cette espèce d'abrégé de son morceau, qui se gravera si facilement dans la mémoire, qui s'imprimera si profondément dans les cœurs, qui y réveillera si aisément l'air en son entier ; c'est par cette espèce de phrase privilégiée que le compositeur doit terminer son ouvrage.

Nous voici arrivés à ce qui concerne les accompagnements des airs. C'est précisément ici que le musicien peut employer sans crainte, et déployer sans peine toutes les richesses, et toute la puissance des accompagnements. C'est ici que la mesure la plus marquée, et le mouvement le plus régulier ne cessent de régner : c'est ici qu'il ne devra pas craindre de voir une exécution imparfaite nuire à la beauté et à la hardiesse de ses idées : d'ailleurs l'air a toujours une durée assez longue, et le musicien y jouit d'assez d'espace pour placer tout ce dont il peut composer ses accompagnements. Nous n'avons pas besoin de revenir sur ce que nous avons déjà exposé concernant la manière de les former ; il nous suffit de lui faire remarquer que c'est ici qu'il doit employer tous les

moyens que nous lui avons montrés. Disons lui cependant encore, relativement aux accompagnements figurés : nous vous en avons indiqué des sources bien abondantes ; mais voulez-vous être bien plus sûr de ne vous rencontrer avec aucun musicien ? voulez-vous d'ailleurs les revêtir d'un caractère non seulement neuf, mais véritablement original, leur donner plus de rapport avec le chant principal, faire qu'ils produisent tout leur effet, et que cependant l'oreille ne les prenant pas pour ce qu'ils sont, ne s'aperçoive pas, en quelque sorte, de leur existence ? voulez-vous que le morceau total ait un grand air d'ensemble et d'unité ? tirez les accompagnements figurés de votre premier motif ; que ce soit une portion très saillante de ce motif qui vous serve de chant secondaire pour ces mêmes accompagnements, au moins lorsque vous voudrez qu'ils offrent la même peinture que le sujet ; introduisez-y tout au plus quelque légère différence pour la rendre plus analogue à vos vues, et placez-là ensuite dans les parties que vous croirez les plus convenables à votre intention, en observant tout ce que nous avons cru devoir vous recommander.

Par là le motif sera développé non seulement dans le chant, mais encore dans les accompagnements ; l'oreille, en jouissant des accompagnements figurés, croira n'entendre, en quelque sorte, que le sujet ; elle ne reconnaîtra pas qu'elle ne voit que son image ; elle croira l'apercevoir partout lui-même ; dès lors elle ne trouvera plus dans l'air que le chant principal et ses développements ; elle n'y remarquera plus que du chant ; elle sera séduite par les charmes les plus puissants de l'harmonie la plus remplie, et en quelque sorte la plus travaillée, et ne sera cependant distraite en rien de la mélodie qui la touchera, et dont elle croira être uniquement émue.

C'est dans un air que le musicien peut déployer tous les agréments de la variété ; jouissant d'un grand espace, ayant à représenter des tableaux souvent très vastes et très diversifiés, qu'est-ce qui pourrait le gêner ? qu'est-ce qui pourrait même ne pas lui inspirer ces images variées qu'il doit tant rechercher ? C'est ici qu'il aura recours à toutes les sources d'oppositions que nous lui avons indiquées, et dont la situation lui permettra d'approcher.

Mais que la grande variété qu'un air doit offrir, au moins lorsqu'il est un peu long, ne nuise pas à l'unité qui en fait le caractère ; ce n'est pas sans doute l'unité de sentiment, mais c'est l'unité de tableau offert par le poète, qui constitue un air ; il faut donc que le tableau présenté par le musicien jouisse de cette unité précieuse.

Le musicien devra au rythme une grande partie de l'unité et de la variété qu'il voudra répandre dans son air. Lorsqu'il aura assez diversifié son morceau par les différents moyens qui doivent lui être maintenant familiers, et qu'il ne lui restera plus qu'à le rendre un, qu'il ne cesse de laisser dans son chant le même

rythme, au moins si l'air n'est pas long : s'il est encore plus court, et si le compositeur a besoin d'une très grande unité, et d'un caractère de musique bien décidé, qu'il conserve le rythme même dans les accompagnements, ou dans quelques-unes de leurs parties ; c'est à son goût et à la situation qui lui est offerte à le décider. Et si au contraire il a été obligé de laisser subsister dans son air une grande monotonie, quoiqu'en y répandant de grandes beautés, que fera-t-il pour détruire cette triste uniformité qui éteindrait tout intérêt ?

Que le rythme varie souvent dans l'air, qu'il ne change cependant qu'avec grâce ; que les divers rythmes ne paraissent pas trop se heurter, qu'ils soient entremêlés avec goût, qu'en venant trop souvent à la suite les uns des autres, ils ne coupent pas l'air en portions trop petites ; qu'ils ne lui ôtent pas cette apparence de grandeur, de majesté et de simplicité noble, si nécessaire à tout ce qui appartient à la tragédie.

Et lorsque tout aura été sacrifié par le musicien à la diversité ; lorsque non seulement il aura puisé dans les principales sources d'opposition, mais encore qu'il se sera servi de plusieurs rythmes, et qu'il aura mis une grande variété dans leur emploi, comment donnera-t-il à son air cette unité si essentielle qu'il ne doit jamais perdre de vue ?

Voici un moyen qui, ce me semble, ne pourra que lui réussir. Qu'il choisisse une partie d'accompagnement assez saillante dans la portion de musique où le premier rythme sera entendu ; que cette partie fasse entendre, lorsque le second rythme régnera, le chant qu'elle aura présenté pendant le premier ; qu'elle l'offre du moins pendant les premières mesures sur lesquelles ce second rythme sera placé. Pour mieux dire, que cette partie adoptée ne cesse pas de montrer le chant qu'elle aura déjà proféré, quoique le premier rythme pour lequel elle aura été faite, se taise, et quoique le second paraisse à son tour ; qu'il y ait enfin dans une partie d'accompagnement un chant commun aux deux rythmes.

S'il y a plusieurs rythmes, qu'on lie de la même manière le second au troisième, le troisième au quatrième, etc., et l'on obtiendra une grande unité ; ce chant commun à deux, fera illusion à l'oreille ; il lui fera trouver tant de rapports entre les divers rythmes, qu'elle ne les regardera que comme des développements les uns des autres. C'est ainsi que dans *Iphigénie en Tauride*, M. Gluck a réuni les deux dont il s'est servi dans l'air que chante Thoas, *de noirs pressentiments*. Ils sont très marqués et très différents l'un de l'autre, et cependant l'air présente un grand ensemble ; il offre un de ces caractères bien décidés qui ne peuvent guère paraître sans ce même ensemble, parce qu'ils font l'effet de plusieurs coups qui frappent au même endroit.

Les airs que le musicien composera auront nécessairement le caractère tragique, s'il observe pour le chant et les accompagnements ce que nous lui avons

indiqué, afin de les rendre propres à la tragédie ; car dans un air tout est chant ou accompagnement.

Le musicien devra se conformer dans ses airs, non seulement à la prosodie ordinaire que nous avons nommée froide, et qui peut être particulière à chaque langue, mais encore à cette prosodie que nous avons dite animée, et qui, à très peu de choses près, doit être la même chez toutes les nations, parce que les passions ressenties au même degré, ont à peu près partout les mêmes signes naturels. Mais il doit faire plus encore ; il doit représenter les passions d'une manière plus vive ; il doit imiter de plus près les sons qui sont propres aux diverses affections. Quelque animée que soit la prosodie d'une langue, elle ne peut que rendre imparfaitement les sons attachés aux divers sentiments ; elle ne peut qu'en proférer une partie ; une langue n'a jamais des intervalles assez marqués, des sons assez soutenus pour être une image fidèle des passions ; si elle avait ces sons et ces intervalles, elle ne serait plus une langue, elle serait le véritable chant ; le peuple qui s'en servirait ne parlerait pas, il ne ferait que chanter.

Le musicien emploiera, pour imiter les passions dans les airs et dans tous les endroits où il chantera véritablement, ces phrases de chant dont nous avons parlé en traitant des effets de la musique, qui tirent une si grande puissance de leur ressemblance avec les signes des sentiments, et qui doivent servir de liaison aux images plus fidèles des affections de notre âme. Il placera d'ailleurs dans les accompagnements tout ce qui pourra présenter ou renouveler l'image des passions qu'il voudra peindre, tous les signes qui pourront les caractériser. C'est dans les airs, ou jamais, que le musicien doit tout employer, qu'il doit avoir recours à tous les moyens, et que la vraie musique doit paraître avec tous ses charmes, toute sa puissance, toute son expression, tous les agréments de la chanson et d'une heureuse régularité.

On a remarqué depuis longtemps qu'aucun morceau de musique ne se grave dans la mémoire aussi aisément qu'un air. Un beau récitatif peut être plus véhément, et remuer avec plus de violence ; il peut même, si l'on veut, laisser dans les cœurs des impressions plus profondes, des traces plus creusées, des mouvements terribles qu'il est plus difficile de ralentir ; mais on ne retient jamais, en quelque sorte, une portion considérable de récitatif, et souvent on rappelle un air en entier, quoiqu'on ne l'ait entendu qu'une fois. Cela doit-il surprendre ? on ne peut guère se souvenir que de la mélodie ; si l'on rappelle un peu un morceau d'harmonie, c'est parce qu'il est beau, et par conséquent parce qu'il présente un chant, ainsi que nous l'avons prouvé.

En musique, il n'y a guère que le chant dont les portions aient une véritable liaison, une liaison bien sensible, une liaison nécessaire ; mais où y a-t-il plus de

chant que dans un air, dans cette portion de musique qui n'est composée que d'une phrase bien développée, où tout étant mesuré et régulier paraît plus lié, et offre une apparence plus fraternelle ?

D'ailleurs, dans un air, il n'y a, en quelque sorte, qu'une seule idée ; ce n'est qu'une idée qui paraît sous diverses formes ; l'accompagnement lui-même ne cesse, en quelque manière, de la présenter ; comment pourrait-elle sortir de la mémoire, après y être entrée tant de fois, et avec tant d'empire ?

Si l'air est composé des images de plusieurs sentiments ; s'il renferme plusieurs idées principales, elles sont toutes si bien faites l'une pour l'autre, qu'elles se réveillent mutuellement, qu'elles conduisent toutes l'une à l'autre ; par là combien de fois chaque idée ne pénètre-t-elle pas dans le cœur et dans l'imagination ? Et cependant comme les airs à plusieurs peintures réunies ne sont pas uniquement composés d'une idée et de ses conséquences, on les rappelle le moins aisément.

Comment ne retiendrait-on pas un air d'après tout ce que nous venons de dire ? Comment du moins n'en conserverait-on pas le sujet dans sa mémoire ? Comment n'en jouirait-on pas en soi-même après avoir cessé d'en jouir réellement ? Comment ne croirait-on pas qu'on l'exécute encore ? Doit-on être étonné qu'il se réveille tout d'un coup, que toutes ses impressions reparaissent lorsqu'on s'y attend le moins, qu'on se surprenne souvent à en chanter les portions les plus touchantes, à être ému, à pleurer, même longtemps après qu'il a été entendu ? Comment ne retiendrait-on pas un discours bien lié, bien plutôt que des phrases belles, mais isolées ?

D'ailleurs, par cela même qu'un air doit se graver plus aisément dans la mémoire, ne doit-il pas se lier avec un plus grand nombre de sensations étrangères, être réveillé plus souvent, et par là acquérir de nouveaux droits pour être retenu avec plus de facilité ?

Il n'en est pas des airs comme du récitatif, et des chants très accentués et très courts que l'on place dans les endroits où le sentiment domine avec force, mais où l'action théâtrale doit s'avancer avec rapidité. Dans ceux-ci, il ne faut point répéter les paroles du poète, ou du moins il ne faut les redire que très rarement, et n'en faire reparaître qu'un petit nombre ; il faut que celles qu'on veut faire entendre deux fois, non seulement soient très expressives, mais encore produisent un grand effet dans la situation ; il est même nécessaire que le jeu de théâtre motive la répétition des paroles, que le musicien ait l'air, en quelque sorte, d'y être forcé, qu'il emploie à la seconde fois, ou un ton plus tranquille, ou des accents plus tendres, suivant qu'il cherche à affaiblir ou à fortifier la première peinture ; enfin il faut varier les deux images du même objet qui se suivent.

Par exemple dans l'opéra d'Alceste, au moment où cette reine infortunée est prête à s'immoler pour son époux, où elle vient de s'offrir à la mort à la face des dieux pour lui sauver la vie, et où elle veut cacher à tout ce qui l'environne son héroïque et généreux dévouement ; Admète paraît douter un instant de son amour : elle lui répond du ton de voix le plus touchant et le plus passionné : *ils savent ces dieux si je t'aime* : elle s'arrête alors comme pénétrée de toute la grandeur de son sacrifice, de toute la douleur avec laquelle elle va se séparer de tout ce qu'elle adore, et avec un accent plus animé et même déchirant, elle répète sur des tons plus élevés ; *ils savent ces dieux* ; elle ajoute *si je t'aime*, et à ces derniers mots sa voix s'affaiblit, et ne pouvant plus résister à tout ce qui l'agite, elle tombe dans les bras de l'époux qu'elle va quitter pour toujours.

Dans les airs au contraire le musicien peut et doit répéter plusieurs fois les mêmes paroles. Les sentiments y occupent un très grand espace ; ils y reparaissent plusieurs fois de suite ; ils y reviennent, pour ainsi dire, sur eux-mêmes ; les paroles qui les désignent peuvent et doivent donc reparaître souvent, ou, ce qui est la même chose, être répétées.

Que le poète ne cherche pas à éviter des répétitions aux musiciens, en employant de nouveaux signes et de nouvelles expressions toutes les fois que les mêmes sentiments recommencent de régner : ces expressions nouvelles pourraient ne pas offrir une image parfaitement ressemblante du sentiment qui aurait déjà paru avec d'autres paroles ; dès lors ne serait-ce pas une nouvelle affection que le poète présenterait, et n'irait-il pas contre son intention ?

Mais s'il est permis au musicien qui travaille à des airs, de répéter, et même plusieurs fois, les paroles, il doit prendre pour cela certaines précautions qu'il ne lui est guère permis de négliger, à moins qu'il n'y soit forcé par de très grands motifs, qu'il ne les abandonne pour de très courts moments, et que les répétitions ne puissent être revêtues d'un grand charme étranger.

Il ne répètera que les paroles qui désigneront un sentiment ; il ne choisira que celles qui exprimeront la passion qu'il voudra peindre ; souvent il ne redira que des phrases, des demi phrases, des parties de discours qui présentent un sens ; il s'y assujettira, surtout la première fois que les paroles seront répétées, parce que moins on les aura entendues, et plus il sera difficile de suppléer aux mots qui manqueront : quelquefois cependant les musiciens pourront, et devront même ne redire qu'un mot ; mais il faudra qu'il soit de ces mots si frappants relativement aux situations, qu'ils équivalent à un grand nombre de phrases.

Le musicien devra avoir soin d'ailleurs de ne pas faire paraître trop souvent des phrases très courtes ; ce qui rendrait le nombre des répétitions trop sensible, et ferait naître une trop grande uniformité ; mais qu'après avoir redit une phrase, le musicien répète une phrase voisine, qu'il revienne ensuite, s'il veut, à la

première ; qu'il repasse à la seconde, au moins si tout cela s'arrange avec les affections qu'il veut représenter, les chants que son génie lui inspire, le rythme qu'il aura adopté, etc.

Dans aucun art on ne se contente de frapper une fois les coups dont on attend quelque effet ; dans tous on les redouble ; dans tous on a souvent recours aux mêmes moyens, et on ne parvient le plus souvent à émouvoir qu'après avoir employé plusieurs fois les diverses expressions. Mais la musique, par une suite de sa nature, doit faire reparaître plus souvent que les autres arts, tout ce qui sert à toucher ; et en voici la raison.

Dans l'éloquence et dans la poésie, les moyens employés par le poète ou par l'orateur, n'appartiennent qu'à l'esprit. Ce n'est que par des choses relatives à l'esprit qu'ils parviennent à attendrir le cœur ; ils n'y arrivent que par l'esprit : leurs images ne sont point de vraies images, c'est-à-dire des peintures offertes aux sens : elles ne consistent que dans une réunion d'idées propres à réveiller des sensations déjà reçues, ou pour mieux dire à en renouveler la mémoire : que l'on dise si l'on veut que ces idées réunies peuvent rappeler à un si haut degré le souvenir des sensations éprouvées que celui à qui s'adressent l'orateur et le poète, croit voir ou entendre réellement les objets dont on lui parle : mais supposez quelqu'un qui soit entièrement dénué d'esprit, qui ne puisse pas comprendre vos idées, et toutes les images de l'éloquence et de la poésie vont être perdues pour lui : ou ce qui va rendre ce que nous disons plus sensible, supposez quelqu'un qui n'entende pas la langue du poète ou de l'orateur, et qui ne puisse pas deviner leurs idées par le son de leurs voix ou par leur pantomime, quoique d'ailleurs il les voie et les entende, et toute la magie de la poésie et de l'éloquence n'aura aucune force sur lui. C'est donc l'esprit qui reçoit et qui fait parvenir au cœur les expressions du poète et de l'orateur, et leurs moyens ne font, pour ainsi dire, que des idées. Mais lorsque l'esprit a saisi une idée, qu'il l'a bien vue et bien considérée, ce n'est, en quelque sorte, qu'avec peine qu'il l'examine de nouveau, au moins plusieurs fois de suite.

La peinture, la sculpture parlent aux sens ; elles s'y adressent directement ; elles agissent immédiatement sur eux ; mais les objets qu'elles offrent, ne se succèdent pas comme dans l'éloquence et dans la musique : ils paraissent à la fois : la peinture, la sculpture, ne présentent qu'un seul moment de toutes les actions, de toutes les passions, de toutes les situations qu'elles peuvent montrer ; des répétitions trop fréquentes, dans les ouvrages de ces deux arts, feraient naître aisément l'ennui, puisqu'on verrait à la fois l'objet et toutes ses répétitions.

D'ailleurs ce ne serait pas précisément frapper de nouveau les mêmes coups, ou avoir recours aux moyens déjà employés ; mais offrir un grand et unique objet dont les parties seraient peu variées.

La musique au contraire peut présenter autant d'instantanés qu'elle veut, lorsqu'elle cherche à peindre quelque situation ou quelque sentiment : elle peut offrir, à la suite les uns des autres, autant d'objets que le compositeur le désire. D'ailleurs ce n'est pas par l'esprit que son expression parvient à toucher : ce n'est pas uniquement en réveillant des idées, en rappelant le souvenir des sentiments éprouvés, et en y ramenant par la pensée, qu'elle fait naître ses effets ; elle les produit par des sensations réelles, par des forces vraiment physiques, en faisant entendre tous les sons et tous les cris qui émeuvent immédiatement la sensibilité, qui agiraient jusqu'à un certain point sans le secours de la pensée, qui en empruntent, à la vérité, une partie de leur pouvoir, mais qui ont une puissance entièrement indépendante de l'esprit.

La musique agit directement sur les sens, ainsi que la sculpture et la peinture ; et pour mieux me faire entendre, rappelons l'histoire du peintre grec, qui avait si bien imité des raisins sur la toile, que les oiseaux trompés venaient les becqueter. Je douterais de cette histoire, et je ne la regarderais que comme une invention à la louange du peintre, si les raisins étaient des objets bien difficiles à représenter, et s'ils offraient une grande variété de formes, de couleurs, d'effets, etc. Il a déjà été question, dans cet ouvrage, de l'aveugle né, dont a parlé M. Chéfelden, et qui, lorsqu'il eut obtenu l'usage de la vue, distinguait fort bien les objets réels, mais ne put, pendant longtemps, reconnaître, dans les peintures les mieux faites, ce que l'on avait voulu y montrer, et ne remarquait que des couleurs appliquées : ce que nous avons dit de cet aveugle, ne prouve-t-il pas qu'il ne suffit pas d'avoir des yeux pour distinguer dans un tableau les objets représentés, ou, pour mieux dire, pour en recevoir la sensation par le moyen d'une peinture ; il faut encore des sens exercés ; et d'après cela les oiseaux cités dans l'histoire grecque, et dont les organes ne devaient pas être bien accoutumés à des tableaux, auraient-ils pu être affectés par des objets peints comme par des objets véritables, pour peu, en quelque sorte, que ces objets n'eussent pas pu être représentés par l'application seule de leurs couleurs naturelles ? Mais afin que des raisins, je ne dis pas soient peints comme de grands peintres nous les font voir, mais produisent, par leur image, presque la même sensation que par leur présence réelle, il suffit de les montrer sous la forme de taches plus ou moins rondes, distinguées par leurs vraies couleurs, et jointes ensemble par des traits plus ou moins marqués, colorés comme des grappes : les peintres n'ont besoin pour cela que de couleurs, ou, pour mieux dire, les couleurs seules employées par le peintre grec, ont dû suffire pour tromper les oiseaux ; elles ont dû faire naître dans leurs organes presque la même impression que de vrais raisins. Les

sens n'ont pas besoin d'être exercés à considérer des peintures pour distinguer des couleurs : il est inutile d'en donner ici la raison, et l'aveugle de naissance, déjà cité, les distinguait dans les tableaux, quoiqu'il n'y soupçonnât aucun des objets compliqués qui y étaient représentés.

De même donc que dans le tableau grec, la représentation des raisins a frappé les oiseaux par un effet purement physique, et sans qu'on puisse avoir recours pour l'expliquer à la pensée ni à aucune convention, de même le fond de la musique nous émouvrait sans le secours de notre réflexion, au moins lorsque nos sens seraient exercés, ou qu'il s'agirait de choses aussi simples en musique que l'image des raisins peut l'être en peinture. Des animaux auxquels le sens de l'ouïe aurait été accordé par la nature, auxquels on aurait fait entendre de la musique pendant longtemps, et donné ainsi des organes plus ou moins exercés, recevraient les impressions du fond de la musique, quoique privés de la pensée et de la réflexion, et seulement par le moyen de leur sentiment physique ; ils en seraient plus ou moins affectés ; ils en seraient touchés d'une manière plus ou moins agréable.

À la vérité, l'espèce de sensations qu'ils éprouveraient ne serait pas toujours conforme à l'espèce de celles que nous devons à la musique. Tel mélange de sons qui nous attire et nous enchante, pourrait les émouvoir désagréablement, ou du moins leur faire sentir de la douleur lorsqu'il ne nous donnerait que du plaisir ; cela tiendrait en grande partie à la différence des signes de nos passions d'avec ceux que la nature leur a donnés, quelque machinalement qu'ils puissent en user ; et cela serait proportionné à la distance qui sépare les sons que nous préférons lorsque nous sommes émus, attristés, déchirés, etc., et les cris que leur arrachent les désirs, la douleur, les souffrances. D'ailleurs pour peu que les émotions douloureuses produites par les arts, acquièrent une certaine force, nous ne nous y complaisons que parce que notre pensée vient toujours nous dire, sans que nous nous en doutions, que les calamités, qui nous sont offertes, ne sont qu'imaginaires ; nous ne pouvons à chaque instant nous empêcher de revenir sur nous-mêmes, sur notre félicité passée, sur notre bonheur présent, sur nos biens à venir ; nous nous en occupons fortement, même sans nous en apercevoir, et les animaux n'auraient ni la pensée ni ses retours secrets pour embellir de quelques charmes, les impressions douloureuses des arts : mais ne nous laissons pas engager trop avant dans des questions un peu éloignées de notre sujet.

Soit en musique, soit en poésie, soit en éloquence, dans tous les arts enfin où les mêmes tableaux doivent être montrés souvent, qu'ils ne reparaissent jamais qu'avec une nouvelle énergie et une force nouvelle. Mais en quoi peut consister leur nouvelle puissance ? Pour éclaircir ce point important, autant que cela peut

être nécessaire, renfermons-nous dans notre véritable sujet ; il sera aisé d'appliquer à tous les arts ce que nous allons dire de la musique.

Cette nouvelle énergie, que les tableaux musicaux doivent présenter en reparaisant, doit être relative au but et à l'intention du compositeur. Lorsque le musicien se propose de peindre des passions qui, par leur nature, vont toujours en augmentant, qu'il veut montrer l'accroissement successif de quelque affection, ou représenter quelque sentiment qui ne cesse de paraître avec le même feu, le musicien donnera un nouveau pouvoir aux tableaux qu'il offrira, en donnant une nouvelle force aux divers traits répandus dans ces tableaux, ou en augmentant le nombre de ces traits, ou en en supprimant quelques-uns, et les remplaçant par des traits plus vifs. Mais lorsque le musicien voudra au contraire représenter une passion qui se calme, une affection qui diminue, un sentiment qui s'éteint, la nouvelle énergie des tableaux offerts plus d'une fois, consistera à ne montrer qu'un plus petit nombre de traits moins vigoureux.

Souvent le musicien pourra donner à ces tableaux cette nouvelle puissance sans toucher aux peintures mêmes, soit qu'elles doivent représenter des diminutions ou des accroissements, et que leurs traits doivent reparaitre réellement émoussés ou réellement aiguisés : il n'aura pour cela qu'à faire des changements plus ou moins grands dans ce qui précèdera et fera désirer ces tableaux. Lorsqu'il voudra augmenter la force des peintures, il diminuera celle des morceaux précédents : par là le contraste sera plus frappant, et le trait, quoique réellement le même, paraîtra bien plus éclatant, bien plus terrible, etc. Voudra-t-il au contraire que ce même trait soit comme affaibli ? Qu'il renforce le morceau antérieur, et à la suite de cette clarté plus vive, le trait ne paraîtra jeter qu'une lumière plus faible.

Un artiste d'une grande ville avait composé un air dont le fond consistait dans un trait remarquable qu'il devait faire paraître deux fois : il avait épuisé pour ce passage, tous les moyens d'expression ; il devait cependant lui donner plus de force à la seconde fois ; il alla consulter un de ses amis, et lui laissa son ouvrage en lui permettant d'y faire tous les changements nécessaires. Celui-ci ne toucha pas au passage remarquable, mais renforça le morceau dont ce passage était précédé la première fois qu'il paraissait, et affaiblit celui après lequel il revenait. Le compositeur vint chercher son air que son ami lui dit avoir corrigé ; il jeta les yeux sur le trait ; et n'y remarquant aucun changement, il crut qu'on s'était mépris. S'étant cependant aperçu de quelques corrections dans certains endroits, il fit jouer sa musique sans beaucoup d'espoir du succès. À peine l'exécution fut-elle achevée qu'il courut embrasser son ami ; le trait à la seconde fois avait paru produire deux fois plus d'effet qu'à la première.

Lorsque les diverses parties, qui concourront à l'accompagnement d'un air, formeront un chant sensible et assez remarquable ; ce chant devra présenter, au moins le plus souvent, toutes les qualités que nous avons déjà regardées comme nécessaires au vrai chant, au chant principal.

Le compositeur peut et doit souvent réunir ensemble plusieurs motifs ; il doit souvent placer le même chant et le même sujet dans plusieurs parties, de telle sorte que l'une le commence plutôt que l'autre, et qu'ainsi chacune protège à la fois un chant très marqué et très différent : nous lui avons dit qu'il fallait prendre pour cela des précautions de plus d'une espèce ; nous lui avons indiqué ces précautions ; nous lui avons donné des moyens de connaître si ces divers chants pouvaient se nuire, et ne mettre que du bruit à la place d'une belle expression ; nous avons tiré ces moyens de l'élévation plus ou moins grande de ces chants, de leur distance sur l'échelle musicale, de leur nature, de la place des silences qu'ils peuvent offrir ; il est encore une autre manière de juger s'ils peuvent aller ensemble sans se nuire, et la voici.

Dans un chant tout n'est pas également fait pour frapper l'oreille, et pour exciter l'attention : il est certains endroits où l'organe de l'ouïe est ébranlé avec plus de force, où l'attention est plus captivée ; ce sont ceux où le chant s'élève ou s'abaisse d'une manière marquée, où il recommence de se faire entendre après quelques silences, où il passe à des notes sur lesquelles il ne s'arrête qu'un instant après avoir présenté une espèce de tenue. Ce sont ces endroits remarquables qu'il faut examiner pour savoir, par exemple, si deux motifs peuvent être entendus à la fois : si les deux motifs sont tels que leurs points saillants paraissent en même temps, l'attention également attirée de deux côtés ne se portera nulle part ; elle ne saisira rien ; elle sera du moins affaiblie, et l'intérêt diminué, à moins que les deux motifs ne puissent être regardés comme formant un accompagnement identifié l'un relativement à l'autre ; au lieu que si les points saillants sont placés de manière que ceux du premier motif s'enchaînent dans les intervalles laissés par ceux du second, s'ils se mêlent de telle sorte que le point saillant d'un chant réponde à l'endroit peu remarquable de l'autre, l'attention ne sera pas distraite ; elle ne sera point détournée des points saillants ; elle les suivra tous dans quelque motif qu'ils soient placés ; elle parcourra les deux chants ; elle en jouira ; elle sera du moins entraînée par tous leurs endroits principaux, et les deux motifs ne se nuiront, pour ainsi dire, en rien.

Il ne suffit cependant pas que le compositeur mêle avec soin, et de la manière que nous venons de dire, les points saillants de ses motifs, quelque soit le nombre des chants qui doivent être entendus à la fois. Il faut encore qu'il écrive dans sa tête ou sur le papier, tous ces points remarquables qui paraissent

successivement ; qu'il les mette à la suite l'un de l'autre ; qu'il leur y assigne l'ordre qu'ils offrent dans les deux chants ; qu'il les note comme ils se présenteraient à l'oreille dans l'exécution ; qu'il leur donne le rang dans lequel ils seraient entendus. Il trouvera ainsi une espèce de nouveau chant composé des points saillants de tous les motifs placés à la suite l'un de l'autre, dans le même ordre que dans un morceau de musique.

Il examinera cette nouvelle suite ; et s'il ne trouve pas qu'elle forme un beau chant, au moins relativement au but qu'il aura, et à la passion qu'il voudra faire naître ; si elle présente des intervalles trop grands, trop durs, etc. ; si elle n'offre pas enfin les qualités d'une belle mélodie, il pourra le plus souvent être sûr que ces motifs ne sont pas faits pour aller ensemble : il cessera alors de vouloir les faire entendre à la fois, ou bien il les disposera d'une nouvelle manière ; il les placera plus tôt ou plus tard ; il les arrangera de telle sorte que la nouvelle suite, formée par les points saillants mis au bout l'un de l'autre, produise le chant qu'il doit désirer. Au reste, avant que le compositeur juge la mélodie produite par la suite des points remarquables, il doit les espacer, et les mettre à la même distance les uns des autres, qu'ils le seront dans l'air ; il remplira les intervalles qui pourront les séparer, par ce que les motifs lui offriront de plus frappant entre leurs points saillants ; et si deux chants présentent des remplissages également propres à être choisis, il préférera pour son épreuve, celui qui sera le plus élevé.

Le musicien ne saurait avoir trop en vue que ce n'est point d'après l'usage, mais uniquement d'après la situation, le caractère du personnage, l'ordre et la nature des sentiments, qu'il doit former le plan de ses airs ; c'est ainsi qu'ils seront toujours à leur place, originaux, variés, touchants, pathétiques, qu'ils n'interrompent point l'action théâtrale, parce qu'ils ne paraîtront qu'avec les sentiments, ne dureront qu'autant que les passions, et n'en contrarieront pas l'effet par leurs peintures. Voyons cependant les principales manières dont on peut les ordonner d'après l'exemple et les succès des grands maîtres.

Un air peut être composé de deux reprises ; c'est-à-dire de deux grandes parties : on répète la première deux fois avant de passer à la seconde que l'on répète aussi deux fois. Nous avons parlé de cette forme.

Quelquefois ces deux grandes parties sont séparées par une troisième plus courte, et d'un genre différent ; communément on ne les répète point alors dans la petite reprise : quelquefois le musicien y introduit un nouveau mouvement : elle est simple, touchante, naïve, pour ainsi dire, lorsque les deux autres reprises sont chargées d'expressions agitées et tumultueuses : si ces dernières sont d'un mouvement rapide, elle présentera une marche lente ; elle sera au contraire précipitée, chargée de notes, pleine d'images de fureur et de désespoir, si les

deux grandes parties offrent un mouvement lent, des chants faciles, une harmonie simple, etc.

Elle sera la peinture d'un sentiment qui viendra, en quelque sorte, détruire, ou du moins modifier le premier ; mais cette première passion plus violente, reprendra bientôt le dessus, et la seconde grande partie, faite dans le genre de la première, offrant les mêmes phrases, présentant les mêmes suites, reparaitra pour l'exprimer. La forme que nous indiquons est belle, imposante, propre à montrer un grand ensemble et une grande variété ; mais il ne faut s'en servir que lorsque les passions que l'on doit peindre l'exigent, ou du moins le permettent.

Que le plus souvent le compositeur donne plus de force à la seconde grande reprise qu'à la première ; qu'il augmente l'énergie des traits qui y paraîtront, et qui auront déjà été montrés ; que souvent même il réserve pour cette seconde reprise un trait plus puissant que les autres ; qu'il s'en serve quelquefois pour la terminer tout à fait, en le mettant à la suite de la finale ; que ce trait ait cependant assez de rapport avec ce qui le précèdera pour ne pas paraître une idée disparate et trop isolée, mais pour être le complément de tout ce qui aura été dit.

Que le compositeur s'abstienne, le plus qu'il pourra, d'employer ces manières de terminer les airs que tout le monde connaît, qui sont très belles en elles-mêmes, qui ont parfaitement réussi aux plus grands maîtres ; mais qui pourraient cesser de produire de grands effets, tant elles sont devenues communes. Pour être plus sûr de parvenir à présenter des finales neuves, qu'il les tire de son sujet, et que ce soit, en quelque sorte, un de ses motifs ou de leurs développements qui, avec quelques changements ou quelques additions, compose ces mêmes finales.

Quelquefois après la petite reprise, au lieu de passer à une seconde grande partie de l'air, on se contente de recommencer la première. Il faut alors que celle-ci, dès lors seule grande reprise, offre une terminaison bien marquée, et soit composée de manière à former un tout ; l'air est alors un véritable rondeau.

La première partie d'un rondeau est souvent assez courte pour qu'on puisse lui donner plusieurs petites reprises à la fin de chacune desquelles on répète la première en entier ; ou pour mieux dire, la durée du sentiment principal est quelquefois assez peu longue, et il est interrompu successivement par un assez grand nombre d'affections pour qu'on puisse joindre plusieurs peintures secondaires à la première peinture, et faire toujours reparaitre la passion dominante après chaque passion particulière qui devra y conduire : l'image de cette passion, plus forte que les autres, doit enfin terminer le tableau total.

Il faudra tâcher d'établir dans le rondeau, ainsi que dans les grands airs dont nous venons de parler, des oppositions bien marquées, afin qu'on désire encore avec plus d'ardeur de voir reparaitre la peinture principale : il faut cependant

que les divers tableaux secondaires aient de très grands rapports avec le premier : les sentiments particuliers qu'ils représenteraient, ne conduiraient pas sans cela au sentiment victorieux, et d'ailleurs il serait invraisemblable que ces affections qui paraissent successivement, eussent pris naissance au milieu de la première.

Il faudra d'ailleurs répandre une certaine variété entre toutes les peintures secondaires ; si elles exprimaient toutes la même passion, comment pourrait-on supposer que le personnage passât un grand nombre de fois de suite de l'affection principale qui domine sur lui, au seul sentiment subordonné qui serait représenté dans les peintures particulières ? Il ne peut s'y laisser entraîner qu'autant que ce sentiment reparaît avec des nuances différentes ; mais alors cette affection exige des peintures diversifiées, puisqu'une nouvelle nuance de passion est véritablement une passion nouvelle.

Quel plaisir pour l'auditeur d'être détourné plusieurs fois d'un chemin couvert de fleurs et de verdure, pour aller contempler des objets pittoresques, bien diversifiés entre eux, et qui contrastent tous avec sa route émaillée ! de s'écarter de ce chemin varié des couleurs les plus vives, pour s'engager dans différents sentiers ! L'un le mènera dans une grotte solitaire consacrée au silence et à la rêverie ; l'autre guidera ses pas vers une cascade jaillissante avec bruit, vers une fontaine coulant avec un tranquille murmure, parmi des rochers à demi sauvages ; un troisième lui fera traverser une forêt sombre et antique, mais tous le ramèneront vers les tapis de fleurs qu'il aura déjà foulés, et qu'il regrettera au moment où il commencera d'être fatigué par les embarras et les sinuosités de ces sentiers détournés, ou lorsqu'il sera trop effrayé par les précipices avec lesquels la nature relève la beauté des objets qu'elle offre à la curiosité du voyageur bien aisé de suspendre pour quelque temps sa course.

Doit-on être surpris maintenant des grands effets produits par un beau rondeau dont toutes les reprises, ou toutes les grandes parties ont avec la partie principale ce rapport de composition, de nature, de genre et de longueur, qui ne permet pas qu'on oublie la peinture dominante, mais qui fait qu'on la quitte sans peine, pour la voir reparaître avec plus de plaisir ?

Il est une espèce d'airs à laquelle on a donné le nom de *cavatine* ; nous leur assignerons celui d'*ariette*, ou de petit air, qui leur convient très bien, et qui doit même leur appartenir uniquement. Ce sont des airs très courts, sans aucune seconde partie au moins bien sensible : ils sont destinés à couper l'uniformité d'un récitatif trop long, et à répandre des beautés brillantes dans un récitatif obligé. Nous avons déterminé leur place en traitant du récitatif.

Quoique les ariettes ne doivent pas avoir de reprise sensible, et qu'elles doivent être très courtes, on peut cependant y moduler jusqu'à un certain point, si

l'expression et la beauté du chant le demandent. On peut les regarder comme une préparation au grand air qui termine ordinairement les endroits intéressants de la scène, et qui n'est quelquefois séparé de l'ariette que par un récitatif assez court.

D'après cela, le musicien tâchera de donner à l'ariette un caractère qui tranche un peu avec celui de l'air ; s'il a le même sentiment à peindre dans l'un et dans l'autre, il assignera à l'affection qui paraîtra dans l'air une nuance qui puisse la distinguer de celle que l'ariette présentera ; il affaiblira ou il fortifiera ainsi la passion, suivant que les sentiments s'accroîtront ou iront en diminuant. Sans cela, le plus souvent le grand air ne produirait pas tout son effet ; il ne paraîtrait qu'une longue et froide répartition des traits touchants de l'ariette.

Il faut de plus que le genre de l'ariette fasse désirer celui de l'air ; c'est-à-dire, il faut que le musicien peigne, autant qu'il le pourra dans l'ariette, un sentiment qui conduise naturellement à la passion représentée dans l'air. Peut-être pourrait-il y parvenir aisément en consultant ce que nous avons dit en traitant des passions.

Tâchons de donner un exemple des principales observations que nous avons répandues dans cet article, et pour cela prenons la tragédie d'Alcione. Céix roi de Trachine est sur le point de recevoir la main de la princesse qu'il aime éperdument ; il avance au milieu du spectacle le plus magnifique, des applaudissements et de la joie de ses sujets heureux, reconnaissants et fidèles ; au pied de l'autel d'un temple auguste, il va être uni par les prêtres de l'hymen à celle qu'il chérit avec transport ; il prononce les paroles mystérieuses et solennelles qui doivent l'attacher pour jamais au tendre objet de toutes ses affections, lorsque tout à coup l'enchanteur Phorbas fait sortir des gouffres de la terre d'horribles démons qui répandent partout le désordre, l'effroi et l'incendie, forcent le peuple épouvanté à se disperser à grands flots, et interrompent la fête sacrée d'où dépendait le bonheur de Céix.

On annonce à ce prince que les dieux ne consentent point à sa félicité suprême ; il prend les prodiges dont il est témoin pour des signes de leur colère et de leur opposition à ses désirs de flammes : il tombe en proie au désespoir ; le feu le plus violent s'allume dans son cœur, y bouillonne et excite dans son âme les plus vives tempêtes : égaré, hors de lui-même, maudissant et la terre et le ciel, ne voyant plus, n'écoutant plus rien, plein de rage et de fureur, déchiré par le trait aigu de la douleur amère, ne songeant qu'à sa chère Alcione avec laquelle il ne trouvera plus le bonheur, il court en forcené vers le désert sauvage qui sert de repaire au magicien Phorbas ; et bien loin de soupçonner sa haine il veut avoir recours à ses enchantements.

Il arrive dans ce désert affreux ; il s'y croit seul ; il y donne encore un plus libre cours au transport douloureux qui le tourmente ; il invoque le courroux des dieux ; il appelle sur lui leurs foudres : ici l'air commence. Pendant que Céix arrive, un rythme, pour ainsi dire entrecoupé, et composé de portions incohérentes en apparence, montre le trouble affreux dans lequel il est plongé : le chant est cependant à grands traits, parce qu'il s'agit d'un roi.

Ce fonds d'orchestre que nous avons tant indiqué, peint aussi une agitation cruelle : au milieu de ces effets terribles, un accompagnement figuré interrompu par des silences, et destiné à représenter une situation horrible et désordonnée, prépare aux grands mouvements qui doivent suivre ; et cependant les trompettes, les cors, les hautbois, et les timbales frappent des coups épouvantables, comme le désespoir qui ne cesse d'affaiblir et d'accabler l'infortuné roi de Trachine. C'est ainsi qu'est composée la ritournelle imposante par laquelle l'air débute ; elle n'offre qu'une demi phrase, afin que tout acquière plus de grandeur, que l'air s'élève, s'étende davantage, et que tout retrace la dignité des personnages et la force de la situation. Céix est bientôt assez près pour être entendu ; c'est alors qu'il laisse échapper avec tous les signes d'un désespoir violent, *Dieux cruels, punissez ma rage et mes murmures*. Le chant qui a paru dans la ritournelle se montre ici, mais il est un peu plus coupé par des silences, pour pouvoir être proféré au milieu des agitations de Céix, et du transport véhément qui le suffoque. Et tout d'un coup cédant à un éclat de sa rage qui cherche à s'échapper avec effort, Céix s'écrie sur des tons appuyés et remarquables, *Frappez dieux inhumains !* à peine a-t-il dit ces paroles terribles, que les basses font entendre le même chant que le roi, et l'appuient avec la même force ; Céix répète les mêmes sons, en ajoutant, *comblez votre rigueur*, et les basses l'accablent encore sous leurs efforts redoublés : il n'est aucun instant où son désespoir n'agisse et ne le tourmente.

Cependant le fond d'orchestre continue ; l'accompagnement figuré porte toujours l'empreinte d'un désordre affreux ; la douleur de Céix s'accroît, il dit de nouveau, *frappez Dieux inhumains* ; mais ici les basses ne lui répondent plus ; tous les coups sont pour ainsi dire réunis, et après un passage bruyant et plein de force, l'air parvient à une espèce de repos.

La rage renaît avec plus de véhémence dans l'âme de Céix ; elle y produit un égarement forcené : il dit, *vous plaisez-vous à voir dans mes injures l'excès du désespoir où vous livrez mon cœur ?* Il le dit en parcourant une suite de modulations où règne un désordre apparent, où la basse a l'air de s'égarer sans cesse, et d'égarer le chant, où l'accompagnement figuré est presque étouffé sous des tas de notes rapides, et où les instruments à vent viennent de temps en temps présenter une espèce de rythme nouveau plus animé, plus violent.

La force manque à Céix, et il reedit d'un ton affaibli, et d'un accent touchant, *Vous plaisez-vous*, etc. : ici l'accompagnement est presque nul, on a besoin d'une grande ombre ; l'âme et l'oreille doivent se reposer ; il faut préparer à tout ce qui doit suivre, et à tous les coups qui doivent encore être frappés.

La douleur aigrie de Céix monte bientôt au comble ; l'expression la plus vive reparaît dans l'orchestre ; tout est dans le plus grand trouble ; les basses sont chargées de notes ; les instruments à vent font entendre des cris déchirants ; les timbales ajoutent au trouble et à la confusion ; l'accompagnement figuré disparaît pour ainsi dire sous les traits plus forts qui sont maintenant lancés ; et si cette peinture effrayante est quelquefois interrompue par un calme apparent et trompeur, parce que la douleur de Céix est trop aigue pour ne pas exiger de ces repos perfides, les images affreuses qui reparaissent bien vite, n'en acquièrent que plus de force, et ainsi se termine la première partie de l'air, en offrant quelques mesures d'une ritournelle horrible et imposante.

Céix se rappelle alors tout le bonheur dont il allait jouir avec Alcione, son amour, ses charmes, sa beauté ; il s'attendrit ; ce bonheur si grand pour son cœur, l'entraîne, pour ainsi dire, par son image séduisante ; cette félicité qui n'a pas été réalisée, l'emporte pour un moment sur le malheur réel qui l'accable ; il n'est plus que sensible ; il n'est plus que touché jusqu'au fond de l'âme, et il dit avec l'accent pathétique de l'amour le plus tendre, *je touchais au moment où la beauté que j'aime m'eût rendu plus heureux que vous*. Comme lui l'orchestre n'est plus que passionné ; il l'accompagne, et ajoute une nouvelle énergie au ton de cette espèce de contentement passager qu'il est plus aisé de sentir que de décrire. Cependant dans les moments de silence que le chant de Céix présente, le second violon et la basse ne cessent de faire entendre à ses oreilles l'accompagnement figuré qui a été le signe de sa douleur ; ils ne cessent de faire retentir, quoique d'une manière sourde, le cri de son désespoir ; ils l'avertissent, pour ainsi dire, que cette félicité dont il s'efforce de s'enivrer, est perdue pour lui, et qu'en cherchant le fond de son cœur, il n'y trouvera que la peine amère et cruelle ; aussi le transport de bonheur qui allait s'emparer de son âme, se change-t-il insensiblement en un transport de fureur ; il dit, *d'un extrême bonheur, dieux, vous étiez jaloux*, et il s'écrie, *et vous vous en vengez par un supplice extrême* : la basse répétant avec force les traits de son chant pendant les intervalles qu'ils laissent, accroît la vivacité de l'expression ; l'abandon d'une douleur véhémence et impétueuse succède à tout ce que nous venons de décrire ; Céix ajoute, *mes maux sont aussi grands que mon espoir fut doux* ; il le répète d'une voix plus animée ; son ton s'élève ; mais ne pouvant pas résister plus longtemps à la violence de ses sentiments, il tombe dans une espèce d'accablement, et l'orchestre y tombe avec lui.

La rage comprime de nouveau avec effort le cœur de Céix ; il devient furieux ; il recommence l'air ; mais lorsque toutes les images des différentes nuances de son désespoir ont reparu, tout est terminé par une peinture plus terrible qui n'avait pas été en quelque sorte annoncée, et qui doit laisser les traces les plus profondes. Céix veut redire, *l'excès du désespoir où vous livrez mon cœur* : il ne peut plus parler, la rage étouffe ses accents ; il ne profère plus que des sons entrecoupés qui s'élèvent ; pendant ce temps, tout l'orchestre réuni en une seule partie, ne présentant plus qu'un unisson, abandonnant tous les petits moyens, ne se servant plus que de l'accompagnement figuré adopté, répond par des clameurs effrayantes aux gémissements que Céix fait entendre ; et la voix du désespoir s'élevant toujours, parvient à une tenue très haute, à un dernier cri pendant lequel l'orchestre frappant un coup plus bruyant et plus affreux que tous les autres, achève d'accabler Céix, ne lui permet d'exhaler ses dernières plaintes que d'une voix basse et expirante ; et l'air finit en ne présentant plus dans une espèce de ritournelle très courte, que le retentissement du coup de tonnerre qui a écrasé Céix.

Des duo de la tragédie lyrique.

Le mot *duo* désigne en général toute espèce de composition musicale à deux parties ; ainsi on dit un duo de flûtes, de violons, etc. Mais ici nous entendons par *duo*, ce qui est proféré par deux voix, soit que ces voix chantent seules, soit qu'un orchestre nombreux et même un chœur les accompagnent, pourvu que tout ce qu'elles disent, ressorte au milieu des autres parties, qu'elles soient les deux personnages intéressants du tableau, et que l'attention se porte de préférence et sans peine vers elles. C'est ainsi qu'on a appelé *duo* tout ce qui a été exécuté par deux parties remarquables, par deux voix ou par deux instruments, soit qu'ils fussent seuls, ou que d'autres les accompagnassent.

Lorsque dans un moment très animé d'un récitatif, deux voix déclament, pour ainsi dire, ensemble, elles ne forment pas le vrai duo dont nous allons nous occuper : on ne peut l'avoir que lorsqu'on est parvenu aux moments de sentiment qui exigent un air ; et il n'est pas nécessaire que les deux voix chantent toujours en même temps pour que l'on jouisse du *duo* : nous développerons toutes ces idées.

Lorsque deux acteurs sont ensemble, si une passion s'élève et parvient à occuper la scène pendant longtemps, ou qu'une suite non interrompue de passions fortes, contraires ou amies règne pendant longtemps sur le théâtre, que le musicien observe si les deux personnages sont dans un état d'affections violentes, si le sentiment qui brûle, les consume tous les deux, ou si un seul interlocuteur est en proie à ses flammes.

Si un seul acteur éprouve des sensations assez durables pour former un tableau, qu'il n'y ait pas de duo dans la scène ; ceci regarde les poètes comme les musiciens, et que le compositeur n'ait recours qu'à un air. Mais si la passion agite les deux personnages, si un sentiment assez fort et assez constant les possède tous les deux, que le musicien emploie un *duo* ; c'est-à-dire un air chanté par deux voix, tantôt ensemble, et tantôt alternativement.

Le compositeur doit toujours veiller sur la pureté de son harmonie ; mais c'est surtout entre les deux parties qui forment un *duo*, et que l'on distingue le plus aisément, qu'il doit choisir avec soin les accords qu'il emploie ; qu'il ait recours aux intervalles qui fatiguent le moins l'oreille, et si quelquefois la situation, ou la violence d'une passion impérieuse le forcent à préférer des accords un peu durs, déchirants, très dissonants, qu'il les place le plus souvent dans les parties qui accompagnent ; qu'il les fasse produire, s'il veut, par des instruments assez remarquables pour qu'on puisse les croire dans celles qui récitent, mais que ces dernières ne les présentent pas souvent ; qu'elles les offrent uniquement dans les moments où l'expression les exigera le plus ; que si cela est possible, les passages qui les montreront soient promptement remplacés par d'autres où les parties récitantes fassent entendre une harmonie consonante, et sur lesquels l'on puisse respirer ; qu'en général le musicien ne se permette point de licences dans l'harmonie produite par les deux parties qui forment le duo.

Il ne suffit pas que la passion qui règne sur les deux personnages ait pris le caractère propre à un air, pour que le musicien puisse faire chanter ensemble les deux parties récitantes, et qu'elles donnent naissance à un véritable duo : il faut encore que les sentiments aient acquis une très grande énergie, qu'ils soient si violents que les personnages ne puissent plus en contenir l'expression, et qu'en quelque sorte, sans s'écouter, ils soient contraints de parler à la fois, et d'exhaler le transport qui les consume. Comme il est très rare que, dès le premier moment où les passions peuvent fournir un tableau et exiger un air, elles soient déjà amenées à ce haut degré de force, il est très rare que les duo commencent par des passages où les deux voix se fassent entendre à la fois : ce n'est guère qu'après avoir proféré des chants alternatifs, qu'elles se réunissent. Quelquefois ce moment d'élan et d'enthousiasme, termine le duo ; d'autres fois la passion ralentit un peu son mouvement, amortit ses flammes ; elle continue cependant d'exiger un grand tableau ; le duo fait reparaître alors ses chants alternatifs : les affections acquérant de nouveau toute leur énergie, les deux voix se font entendre ensemble au milieu d'une espèce de nouveau délire, et le duo se termine ainsi, en présentant dans toute sa force la peinture des passions qui règnent sur les deux personnages. Quelquefois aussi les passages dialogués

reparaissent une troisième fois, ainsi que le moment de désordre où les deux voix offrent le tableau le plus expressif.

Il est aisé de voir, d'après ce que nous venons de dire, que les duo, pour paraître dans toute leur étendue, exigent autant que les airs, que la passion à représenter soit très vive ; ils doivent donc occuper, au moins le plus souvent, la partie la plus animée de la scène ; et voilà pourquoi les poètes et les musiciens doivent les placer vers les fins des scènes, à moins qu'après le duo le changement des sentiments que les personnages éprouvent, n'en fassent naître, en quelque sorte, une nouvelle, quoique les interlocuteurs n'aient pas changé. En général les spectateurs supporteraient avec peine la peinture d'un sentiment qui ne jetterait plus que quelques étincelles, après l'avoir vu brûler avec activité.

Les chants d'un duo doivent être imaginés, arrangés, jugés comme ceux d'un air ; mais il ne faut pas considérer ceux que les deux voix font entendre l'une après l'autre lorsqu'elles dialoguent ensemble, comme deux airs qu'on peut inventer séparément. Ce ne sont pas deux morceaux différents liés ensemble par certains rapports ; mais ce sont véritablement deux portions d'un même air, qui ne constituent qu'un seul tout, que l'on ne doit créer et voir qu'ensemble. Lorsque le musicien s'occupe de son duo, qu'en quelque sorte il n'ait pas deux personnages sous les yeux, mais qu'il ne voie, pour ainsi dire, qu'un acteur ; qu'il le suppose agité successivement des diverses passions qui affectent les deux interlocuteurs ; qu'il compose son chant pour ce personnage unique qu'il doit feindre, et qu'il en applique ensuite les diverses portions à chacun des acteurs, à mesure qu'ils devront exprimer les affections dont la peinture se trouvera dans le chant. C'est ce chant créé pour un personnage factice, qui devra présenter cette grande et belle unité que nous avons recommandée, et cette variété qui vivifie tous les ouvrages des arts.

L'accompagnement des duo doit offrir les mêmes oppositions, la même richesse, les mêmes sources d'ensemble et de diversité, en un mot les mêmes beautés que les accompagnements des airs : mais il est une considération particulière à faire.

Comme les duo ne sont placés que dans le moment où les deux personnages, qui occupent la scène, sont dominés par une passion très violente, c'est pendant les duo que le jeu muet de l'acteur qui écoute, est le plus animé ; c'est alors qu'attentif avec le plus d'intérêt, à tout ce qu'une passion semblable à la sienne ou différente de celle qu'il éprouve, peut inspirer au personnage avec lequel il est sur le théâtre ; c'est alors qu'ému plus profondément par ce qui peut le livrer avec plus de force au penchant qui l'entraîne ou contrarier plus vivement le mouvement de son âme, il exprime tout ce qu'il ressent à l'intérieur par des gestes plus doux ou plus terribles. N'est-ce pas alors aussi que le musicien doit

peindre, avec plus de vérité, dans ses accompagnements, la pantomime ou, pour mieux dire, la passion de l'acteur qui écoute ?

Que le compositeur n'imagine pas cependant qu'on ne saurait trop sacrifier à la peinture de cette pantomime ou de ce sentiment ; qu'il ne croie pas, par exemple, que lorsque deux personnages formeront un duo, que l'un exhale la fureur, et que l'autre ne cherchera qu'à faire naître la pitié, il doive, pendant que le furieux éclatera, ne lui donner qu'un accompagnement tendre et pathétique, et que, lorsque le second interlocuteur parlera à son tour il ne doive lui faire préférer ses accents attendrissants qu'au milieu d'un accompagnement bruyant, tumultueux et terrible. Indépendamment de tous les inconvénients qui en découleraient, n'en résulterait-il pas que le musicien aurait pris beaucoup de peine pour ne rien exprimer ? À chaque instant la peinture placée dans le chant serait en opposition avec celle que les accompagnements présenteraient ; elles se détruiraient mutuellement ; l'ensemble n'offrirait donc aucune image, et par conséquent ne ferait naître aucun effet ; ou bien, si la représentation produite par les accompagnements, dominait sur celle que le chant montrerait, il en suivrait qu'à chaque instant, le musicien aurait peint une passion opposée à celle qui éclaterait sur la scène et y règnerait en liberté.

Voici ce qu'on peut dire en général sur la force qu'on doit donner à la peinture de la pantomime ou de la passion de l'acteur qui n'a recours qu'à son jeu muet.

Il faut distinguer avec soin les passions fortes et véhémentes qu'il est difficile de contenir, qui s'expriment par de grands gestes, par une pantomime vive et animée, par des éclats, d'avec les passions douces et tendres qui, recueillies en elles-mêmes, ne se marquent au dehors que par des gestes peu nombreux et par une démarche paisible. Les premières attirent toujours l'attention partout où elles se montrent, quoiqu'elles n'appartiennent pas aux personnages les plus dominants ; les secondes échappent souvent à cette même attention, quoiqu'elles l'arrêtent presque toujours pour longtemps lorsqu'elles l'ont une fois attirée.

Si dans le duo l'interlocuteur qui profère le chant est agité par une de ses premières passions, et si le personnage qui écoute n'éprouve qu'une de celles de la seconde espèce, que le musicien ne peigne que faiblement dans l'accompagnement la pantomime ou les affections du personnage qui n'emploie que le jeu muet ; qu'il ne cherche pas à représenter des choses trop peu sensibles, relativement à la passion qui s'est emparée de la scène ; qu'il réserve sa peinture douce et tranquille pour contraster d'une belle manière avec les morceaux de trouble et d'effroi, et qu'il la renvoie au moment où le personnage, qui n'éprouve qu'une passion douce, exprime à son tour par le chant le sentiment qui le pénètre.

Mais dans les instants au contraire où le jeu muet appartiendra au personnage agité par une passion terrible, que les musiciens peignent au moins de temps en temps sa pantomime et sa passion véhémement et impétueuse : c'est une grande chose qu'ils ont à représenter, et dont l'image ne doit pas être écartée par celle d'une passion peu sensible à l'extérieur ; que cette passion furieuse éclate souvent dans l'accompagnement comme dans toutes les actions du personnage muet ; mais qu'en général les couleurs soient affaiblies, que les sons soient étouffés, et qu'on s'aperçoive sans peine que les signes produits par le musicien, n'appartiennent pas au personnage qui chante, et qu'ils ne doivent être rapportés qu'à une passion encore retenue.

Lorsqu'un duo est formé par des personnages tourmentés chacun par des passions différentes, il est aisé au musicien d'y répandre la variété et les oppositions qui peuvent y être nécessaires ; il peut y parvenir aisément par le moyen des diverses peintures qu'il devra employer. Mais lorsque les deux interlocuteurs ne ressentent que les mêmes affections, le musicien n'ayant jamais que des tableaux du même genre à présenter, n'aura pas les mêmes ressources. Qu'on ne dise pas que le musicien ne sera pas plus embarrassé alors, que lorsqu'il devra composer un air où il n'aura qu'une seule passion à montrer. Les motifs d'un air ne reparaissent jamais aussi souvent que ceux d'un duo : lorsque ce dernier est chanté par deux personnages remplis du même sentiment, aucun deux ne se repose sur l'autre du soin d'exprimer l'affection qu'il éprouve ; chacun d'eux en a vu la peinture dans le chant de son interlocuteur ; mais cette peinture ne lui suffit pas ; il a besoin d'exprimer à son tour le sentiment qui le pénètre ; il a besoin de reprendre le motif qui est la véritable image de cette affection ; il a besoin de redire les mêmes choses, de revenir sur les mêmes accents pour mieux montrer qu'il éprouve toutes les nuances de la même passion.

Que fera donc le compositeur pour éviter la monotonie ? Qu'il recherche avec le plus grand soin la nature des deux affections qui dominant sur les personnages : il verra que, si elles sont les mêmes dans le fond, elles sont cependant, à les regarder de très près, diversifiées par des nuances ; il verra qu'elles offrent des différences relatives à l'âge, au sexe, à l'état, à la situation, à la passion qui maîtrise le plus les personnages pendant le cours de la tragédie, etc. ; qu'il s'en serve avec habileté pour mettre de la variété dans ses images.

Le musicien doit préparer avec soin les morceaux destinés à montrer et à inspirer le trouble et le désordre : chargés de dissonances, de contrepoints, d'imitations, de chants plus ou moins opposés, de parties qui se combattent, qu'ils soient précédés par des passages où l'on ne distingue que des accompagnements simples et identifiés, où les deux voix cherchent à se

confondre l'une avec l'autre, où elles observent, le plus possible, le même rythme ; et si l'on veut encore faire produire plus d'effet à ces peintures de la confusion et du désordre, que l'on les partage en quelque sorte, ou pour mieux dire, qu'elles se trouvent naturellement divisées en divers tableaux des passions terribles et furieuses, séparés les uns des autres par des traits assez courts, si l'on veut, mais où tout soit plus ou moins radouci.

Considérons maintenant les duo sous de nouveaux points de vue. On peut en avoir de quatre sortes au théâtre : premièrement, ils peuvent être chantés par deux personnes qui se voient et qui s'entendent ; secondement, par deux personnes qui se voient, mais qui ne s'entendent pas ; troisièmement, par deux personnes qui s'entendent, mais qui ne se voient pas ; et quatrièmement, par deux personnes qui ne se voient ni ne s'entendent. Il peut y avoir quelques autres espèces de duo qui participent plus ou moins de celles que nous venons d'indiquer ; mais il sera aisé de leur appliquer ce que nous allons dire.

Nous n'avons rien de particulier à exposer ici, relativement aux duo de la première espèce auxquels cet article est consacré. À l'égard de ceux qui sont chantés par deux personnes qui se voient et qui ne s'entendent pas ; voici quelles sont les précautions que le musicien doit prendre en les composant.

Il doit bien se garder d'établir une espèce de dialogue entre ses deux interlocuteurs, et de ne faire commencer l'un qu'après que l'autre aura achevé son espèce de couplet ; qu'il ne cherche pas la régularité que les duos présentent ordinairement. Les personnages ne s'entendent point ; d'après cela, ne serait-il pas invraisemblable qu'ils s'attendissent l'un l'autre, pour commencer à exprimer leurs sentiments ? Ils doivent souvent chanter ensemble ; et ici le musicien aura besoin de beaucoup d'habileté pour faire distinguer les deux chants et les paroles des deux personnages ; qu'il ait recours aux divers moyens que nous lui avons déjà proposés.

Que les différentes nuances de sentiment que le compositeur pourra prêter à un de ses interlocuteurs, et faire naître, en quelque sorte, dans son âme à la vue de l'autre personnage, ne soient relatives qu'à ce qui sera exprimé par la pantomime de ce dernier ; ils ne doivent se rapporter, en aucune manière, à ce qui pourra être représenté par le chant de ce second interlocuteur, puisque, par la supposition, les acteurs ne s'entendent point. Le musicien devra bien placer dans l'orchestre, non seulement la peinture des affections indiquées par la pantomime, mais encore l'image de celles qui seront exprimées par le chant, même de celles qui seront renfermées dans les cœurs des deux personnages, et qu'ils voudraient cacher avec soin ; mais en général il ne doit rendre très sensible que le tableau de ce qui montre la pantomime : ce n'est que pour ce tableau qu'il doit placer dans son orchestre des effets bruyants : toutes les fois

qu'une expression est très sensible dans cet orchestre ; toutes les fois qu'il parle d'une manière éclatante ou très marquée, il force pour ainsi dire, le personnage à l'écouter, à se pénétrer des sentiments dont il offre l'image, à en être ému, comme si cette image se trouvait dans le chant ou dans la pantomime d'un second interlocuteur. Le compositeur n'irait-il pas, d'après cela, contre la supposition, en peignant, d'une manière trop vive, dans son orchestre, des affections qui ne seraient point représentées par la pantomime des personnages, puisque, dès ce moment, ils feraient plus que de se voir ?

Ne faudra-t-il pas cependant que cette peinture affaiblie des affections exprimées par le chant, ou renfermées dans les cœurs des personnages, soit assez sensible pour être remarquée par les spectateurs, et pour agir sur eux ? Il y aura ici pour les musiciens un point difficile à saisir ; mais s'ils font attention aux différentes précautions indiquées dans cette poétique, peut-être pourront-ils parvenir aisément à leur but ?

Lorsque les deux personnages ne pourront pas se voir, mais pourront s'entendre, le musicien sera obligé, comme dans les duo ordinaires, de suivre les lois de la régularité et de l'ordre, dans la manière de mêler les voix, de les séparer, de les réunir, de les employer l'une après l'autre : les personnages s'entendent : qu'est-ce qui les empêcherait de se répondre, de s'interroger, de s'écouter, d'observer enfin tout ce que l'imitation de la nature et l'illusion théâtrale peuvent exiger à ce sujet ?

Le musicien prendra ici des précautions opposées à celles que nous lui avons recommandées pour les duo de la seconde espèce. Il peindra tout dans son orchestre ; mais il n'y présentera fortement que les passions exprimées par le chant, par les paroles, par ce qui peut être entendu : il peindra faiblement ce qui ne peut être qu'aperçu ; sans cela n'irait-il pas contre la supposition, et, en quelque sorte, les personnages ne se verraient-ils pas ?

Venons maintenant aux duo, où les deux personnages ne se voient ni ne s'entendent : ils sont très rares, parce que les situations qui les exigent ou les permettent, ne se présentent pas souvent ; mais lorsque le musicien en composera, que devra-t-il faire ? C'est ici qu'il ne doit absolument conserver aucune forme de dialogue. Soit que les personnages chantent ou se taisent, soit qu'ils expriment leurs affections ensemble ou tour à tour, ils ne doivent observer aucun ordre relatif l'un à l'autre ; rien ne les avertit mutuellement de leur présence ; ils ne doivent suivre absolument que l'ordre qui leur sera dicté par leurs sentiments : seulement, si leurs affections leur donnent, dans certains moments, la liberté de parler ou de se taire, le musicien les y décidera suivant que les beautés musicales les oppositions et la variété pourront l'exiger. En tout, ces duo doivent être composés de deux véritables airs, qui seront chacun

l'expression fidèle des sentiments de celui qui les profèrera ; et lorsque les affections des deux personnages seront très éloignées l'une de l'autre, ces deux airs pourront n'avoir de commun que l'harmonie et le mouvement.

Dans l'espèce de duo où les deux personnages se voient, quoiqu'ils ne s'entendent pas, ils peuvent être déterminés à laisser éclater leurs sentiments ou à les renfermer, par ce qu'ils peuvent voir, par la situation où ils peuvent apercevoir leur interlocuteur, par les affections qu'ils peuvent lui supposer d'après sa pantomime ; mais dans les duo où ils ne voient ni ne s'entendent, il n'y a point de raison pour qu'un interlocuteur se dirige sur l'autre : et que fera alors le musicien de son orchestre ? quelle expression y emploiera-t-il ? ne rencontrera-t-il pas des difficultés à y placer deux images ? Mais d'ailleurs comment fera-t-il pour que chacune de ces images ne soit sensible que pour le personnage à qui elle sera destinée ? Comment dérober, au premier interlocuteur, l'expression du sentiment du second, lorsqu'elle sera aussi forte que celle de ses propres affections ? et si cette image de ses propres passions est plus vive, n'aura-t-on pas plus de peine à la cacher au second personnage ?

C'est ici un des points les plus difficiles de l'art musical : j'ignore même si beaucoup de compositeurs y ont pensé. C'est ici que le musicien a besoin de redoubler d'efforts ; c'est ici qu'il doit savoir manier librement tous les ressorts que son art peut offrir, employer avec facilité tous les moyens d'expression, et mettre aisément, dans un excellent ordre, les portions musicales qu'il peut avoir à sa disposition ; c'est ici qu'il doit recourir au génie ou à un sentiment bien vif, pour ne faire au moins que des fautes heureuses.

Plusieurs observations, répandues dans cet ouvrage, pourront l'éclairer dans ses recherches. Il pourra profiter des moments de délire d'un de ses personnages, de ces instants où l'acteur ne s'occupant que de lui-même, et de la passion intérieure qui le domine, ne fait attention à rien de ce qui l'entoure, il pourra en profiter, dis-je, pour faire paraître l'expression forte de la passion de l'autre personnage. Mais en général, il placera avec adresse les deux images dans l'orchestre ; il les y séparera l'une de l'autre, si je puis me servir de ce terme, autant qu'il le pourra ; il les rendra très distinctes ; il les fera présenter par des instruments bien éloignés l'un de l'autre, quant à la nature et à l'élévation de leurs sons ; par là, si un des personnages tourne son attention vers l'orchestre, il pourra, en quelque sorte, considérer une image, sans jeter les yeux sur l'autre ; il pourra en général affaiblir les deux images, au point qu'elles soient presque nulles pour les deux personnages, et qu'elles n'existent que pour ajouter aux émotions des spectateurs. Ainsi l'orchestre n'appendra rien à un interlocuteur de ce qui pourra concerner l'autre, puisqu'il ne l'instruira pas même, en quelque sorte, de ce qui le touchera. D'ailleurs, pour peu que les images ne soient pas

vives, n'est-il pas naturel que chaque personnage ne s'occupe que du tableau de ses propres affections ? Il les reconnaîtra bien plus facilement ; il saura bien plutôt à quoi le rapporter ; il y prendra un intérêt bien plus grand ; il se distinguera avec bien moins de peine. N'aperçoit-on pas l'objet qu'on aime au milieu de la foule la plus nombreuse, quoiqu'on ne reconnaisse personne autour de cet objet chéri ?

Pour éviter la monotonie qui pourrait naître d'un duo où l'accompagnement peu brillant ne serait composé que de teintes affaiblies, le musicien fera entendre, d'une manière forte et marquée, la double expression que la situation pourra exiger, dans les moments de désordre où l'imagination exaltée ne permet de distinguer que ce qui affecte : et quelles beautés musicales et théâtrales ne produiront pas les grandes oppositions formées par le mélange des couleurs ternes, et des grands jets de lumière ? Le musicien fera naître ces moments de désordre : peut-être même lui sera-t-il permis quelquefois d'aller pour cela contre la vraisemblance, pourvu qu'il ne la blesse que légèrement, et qu'il n'oublie jamais que ces hardiesses ne peuvent être exécutées que par le génie qui maîtrise les âmes, ou l'ardente sensibilité qui les entraîne.

La place des duo est indiquée au musicien par la passion qui règne sur la scène ; il ne peut ni se refuser à les composer lorsque cette passion l'exige, ni en placer lorsqu'elle ne le demande pas : mais jusqu'à un certain point il peut les allonger ou les raccourcir, leur donner telle ou telle forme, y répandre plus ou moins de morceaux à deux parties vocales. Il consultera pour cela le genre de voix qu'il emploiera : deux voix semblables conviennent mieux pour les passages où tout est identique, où tout exprime les mêmes sentiments, où tout cherche à se confondre ; et au contraire lorsque les deux voix, quoique chantant ensemble, parcourent des routes différentes ; qu'elles présentent des tableaux différents, montent ou descendent sans se suivre, se réunissent, se séparent, se croisent, et que leurs desseins entrelacés l'un dans l'autre, ont cependant besoin d'être distingués et suivis sans peine dans tous leurs détours, ne sera-t-il pas avantageux d'avoir des voix d'une nature différente ? Ainsi, lorsqu'en peinture deux guirlandes de fleurs s'entrelacent plusieurs fois, et forment plusieurs nœuds en se réunissant, on en démêle bien plus facilement les diverses sinuosités, et on les distingue bien plus aisément l'une de l'autre, si les fleurs dont elles sont formées, offrent dans chacune, des couleurs très différentes, si, par exemple une guirlande de roses blanches se marie avec une guirlande de violettes.

Si dans les endroits dialogués, le musicien place à la suite l'un de l'autre des passages très diversifiés, il ne devra pas craindre la monotonie, quoiqu'il les fasse exécuter successivement par des voix égales : cette uniformité dans les voix

ne pourra pas s'étendre jusqu'à des chants très variés par leur nature, et son effet se bornera à les lier, et à n'en former qu'un seul tout. Si au contraire les passages qui se succéderont sont absolument les mêmes, il serait souvent à désirer que le duo fût chanté par des voix inégales, afin que leurs différences détruisissent la monotonie qui pourrait naître de la mélodie : on y suppléera par la diversité des instruments qu'on emploiera pour accompagner, quelquefois même par la richesse des accompagnements, etc.

Les musiciens seront souvent obligés de composer une nouvelle espèce de duo pour répandre plus de chaleur dans la scène, et plus de rapidité dans l'action : nous lui donnerons le nom de faux duo : il doit avoir lieu lorsqu'un personnage se livre au sentiment qui le domine, sans faire aucune attention au second personnage, et que dans le même moment ce second interlocuteur profère des paroles qu'il est quelquefois nécessaire que le spectateur entende, mais qui n'expriment point un sentiment bien énergique, ou peignent des affections qui n'entrent dans le tableau que comme accessoires.

Voici ce que les compositeurs me paraissent devoir observer dans cette espèce de duo. Qu'ils composent un bel air ; que cet air soit la vraie image de la situation du personnage qui se livre à ses affections ; que tous les accompagnements soient faits pour l'acteur qui intéresse le plus ; et soit que cet acteur exprime sa passion par ses accents, ou qu'il en laisse encore la peinture à sa pantomime et à l'orchestre, que le compositeur n'emploie, pour ce que le second interlocuteur doit proférer, qu'un simple chant ou une espèce de déclamation notée, et de récitatif mesuré : ce chant secondaire s'accordera, pour l'harmonie et pour la mesure, avec l'air du premier personnage ; qu'il se mêle au véritable chant et à ses accompagnements dans les endroits le moins embarrassés de notes et le moins chargés de desseins ; qu'il soit très aisé de le distinguer, et qu'en même temps il voile le moins possible les effets du grand air.

On devrait employer un duo de cette espèce dans l'opéra d'Alcione. Cette princesse a cru que Céix avait été englouti dans les flots : elle apprend qu'il va lui être rendu ; l'espérance, la joie, les transports succèdent par degrés à la douleur et au désespoir qui ont déchiré son âme ; elle ne s'y abandonne qu'insensiblement ; elle cherche encore des paroles pour rendre le ravissement qui s'empare de tous ses sens, le délire qui commence à y régner ; elle est encore trop incertaine des sensations délicieuses qu'elle éprouve ; elle est entre un songe affreux, et un réveil plein de charmes ; elle se plonge dans une extase enchanteresse dont elle ne sortira que pour se livrer à l'ivresse du bonheur ; sa pantomime exprime ce qu'elle ne peut dire, ce qu'elle ne peut encore concevoir, ce qui agite son cœur et le brûle comme une flamme ardente, mais douce. Ses gestes sont encore tout son langage ; ses yeux baignés de larmes se rouvrent peu

à peu à la sérénité ; le tendre sourire renaît sur ses lèvres ; un feu nouveau la colore, l'anime ; elle se soulève sur le rivage qui l'avait reçue accablée du poids de sa douleur amère ; elle tend au ciel des mains suppliantes ; elle a l'air de dire, *Dieux ! si ce que j'éprouve n'est qu'une illusion, laissez-moi mon cœur* ; elle attend avec l'impatience de l'amour le plus tendre, le moment heureux qui doit lui rendre Céix ; le jour doit le ramener dans ses bras ; l'aurore va paraître ; le ciel se revêt d'un nouvel éclat ; le chant des oiseaux, le murmure des zéphyr, tout annonce à Alcione que son bonheur approche, qu'elle va en jouir. Comme elle est intéressante au milieu de ces tendres mouvements, de ces craintes amoureuses, de ces agitations mêlées de douceur et d'amertume ! comme le spectateur abandonne bientôt Pélée, le rival de Céix, et qui était sur la scène avec elle ! Il n'a plus d'yeux que pour Alcione ; il ne veut point qu'aucun de ses gestes lui échappe ; il veut compter, pour ainsi dire, toutes les palpitations de son cœur ; il craint qu'elle ne profère quelque parole qui soit perdue pour lui : à peine ose-t-il respirer ; il cherche à saisir la voix de son amour ; il croit la reconnaître dans le son touchant d'un hautbois qui s'élève insensiblement au milieu d'une harmonie suave et pittoresque ; il écoute avec transport cette voix qui doit lui dévoiler des sentiments qui lui sont si chers, qu'il éprouve lui-même, dont il veut se pénétrer encore davantage, dont il ne veut laisser échapper aucune nuance. O musicien ! ne peignez qu'Alcione, et ne réservez qu'un chant secondaire pour Pélée qui s'éloigne, et auquel le spectateur ne peut songer qu'avec peine.

Tout ce que nous avons exposé relativement au rythme et aux proportions des phrases, en traitant des airs, doit être appliqué aux duo, avec cette différence, qu'en général le rythme doit y être plus animé. Ce qu'on dit à quelqu'un est toujours plus expressif que ce qu'on dit à soi-même ; on y emploie plus de signes d'un sentiment contraint, ou d'une passion mise en liberté ; et ce que nous adressons à quelqu'un qui partage nos affections, ou qui en éprouve d'aussi profondes, peint toujours avec bien plus de force que ce que nous disons à un personnage moins vivement touché.

À l'égard des proportions des phrases musicales, dans les duo très animés, où la succession des sentiments est rapide, où le dialogue est vif, où un personnage plein de la passion qu'il éprouve, a besoin de la répandre, et donne à peine le temps à son interlocuteur d'achever la peinture de ses sentiments, c'est quelquefois une beauté de faire enjamber, pour ainsi dire, les phrases les unes sur les autres, d'en faire commencer une avant que l'autre ne finisse, pourvu qu'elles n'appartiennent pas au même interlocuteur. Ces deux phrases auront, par ce moyen, une mesure commune ; l'une ou l'autre paraîtra manquer d'une mesure, et présentera une forme irrégulière qui pourrait produire le plus grand

effet dans le désordre des passions, mais qu'il faut éviter le plus souvent. Pour cela le musicien n'aura qu'à ajouter une mesure à une des deux phrases, ou pour mieux dire, qu'à composer une phrase plus longue d'une mesure qu'elle ne devrait l'être. Par là, une des deux sera réellement irrégulière, mais l'oreille ne l'en trouvera pas ; elle rapportera à la phrase qui n'aura pas été allongée la mesure commune aux deux ; elle divisera en deux le nombre entier des mesures entendues successivement, à quelque phrase qu'elles appartiennent ; elle en assignera une portion égale à chaque interlocuteur, ou ne considérera le nombre total que comme une seule phrase très régulière.

Donnons des exemples de deux espèces de duo, pour mieux développer tout ce que nous venons de dire. Nous ne rapporterons pas ce qu'ont fait les grands maîtres dans l'art que nous cherchons à faire avancer vers la perfection. Que d'exemples n'aurions-nous pas à produire ; que de modèles à proposer ; que d'ouvrages véritablement dignes d'admiration à citer, soit dans l'école italienne, soit dans l'école française, soit dans celle d'Allemagne ! Mais les ouvrages immortels sortis de ces écoles, sont gravés dans tous les cœurs. D'ailleurs les bornes de cet ouvrage seraient-elles assez étendues pour que nous pussions parler de tous ? et ne risquerions-nous pas de prêter aux auteurs, des intentions qu'ils n'auraient jamais eues ? Montrons seulement comment, d'après ce que nous avons établi, un compositeur devrait traiter en duo un sujet donné ; et tâchons d'abord de montrer au jeune musicien la manière de travailler aux duo, où les sentiments qui règnent sur les deux personnages ne s'éloignent pas beaucoup les uns des autres.

Dans le second acte de l'opéra de Scanderberg de M. de la Mothe, le prince d'Albanie, et Servilie son amante, qui ne s'étaient pas vus depuis longtemps, se retrouvent dans le palais d'Amurat. Après les premiers transports que leur présence leur inspire, Servilie apprend au prince que le Sultan plein d'amour pour elle, veut la rendre souveraine de son empire, et que son père vient d'obtenir la paix à ce prix ; le prince s'écrie, *ô ciel ! c'en est donc fait, je vous perds pour jamais*. Ici le duo commence ; point de ritournelle, point de dialogue avec l'orchestre ; Servilie s'empresse de rassurer son amant ; un de ses regards lui jure une constance éternelle ; et tout de suite, sans rien attendre, sans rien écouter, elle lui dit, avec un chant tendre, doux, passionné, et où sont exprimés les reproches affectueux de l'amour le plus fidèle, *le croyez-vous qu'on puisse me contraindre à vous manquer jamais de foi ?* L'accompagnement le plus simple marche ici avec elle ; une basse que peu de notes composent, et qu'on entend à peine, le soutient : le prince lui répond, *nous n'en serons que plus à plaindre ; c'en est donc fait, tout est perdu pour moi*. Le sentiment qu'il éprouve est un peu différent de celui de Servilie ; cependant ce n'est que de l'amour alarmé ; ce n'est

que de l'amour mêlé de la crainte ou de perdre l'objet aimé, ou de voir altérer sa confiance ; d'ailleurs le prince d'Albanie cherche à se rassurer lui-même ; il cherche à se redire les mêmes choses que Servilie lui a dites pour le consoler ; il cherche à jouir de nouveau de ces accents si chers à son cœur, de cette voix si touchante pour lui, de ces sons qu'il n'avait pas entendus depuis si longtemps, qui ont retenti de nouveau à ses oreilles, qui ont ravi son âme ; il veut les répéter, il veut s'en pénétrer plus profondément ; pour exprimer *nous n'en serons que plus à plaindre*, il se sert précisément du même chant que Servilie a employé. Mêmes sons tendres et passionnés, mêmes phrases touchantes, même simplicité dans les accompagnements.

Servilie que la crainte de son amant inquiète, lui redit, *le croyez-vous ?* avec un ton plus animé ; le prince toujours plus agité, mêle sa voix à la sienne ; il n'écoute pas la consolation que son amante lui offre ; il continue de parler de ses craintes cruelles, de ses pressentiments terribles ; mais il aime avec transport ; mais il est aimé ; mais il voit celle qu'il aime ; mais il en reçoit les témoignages de la tendresse la plus vive ; il est plus touché que tourmenté, plus tristement affecté, plus mélancoliquement ému, que déchiré avec force ; il s'abandonne au charme qui l'entraîne, à l'ascendant qui le domine, au pouvoir victorieux de cette voix qui lui dit de ne pas craindre ; et dans le moment même où il parle de ses alarmes, il ne peint par ses accents qu'un trouble semblable à celui de sa bien-aimée ; il suit son chant ; il forme un duo véritable, où les deux parties sont confondues ; et les flûtes mêlent leurs sons touchants aux accents des deux amants.

Après cette réunion de chant et d'harmonie, Servilie continue seule ; elle rassure de nouveau le prince ; elle lui dit d'une voix qui commence d'être entrecoupée, parce qu'elle voit la douleur de son amant, mais où elle tâche de mettre toute la fermeté de sa résolution, *non, je ne suivrai point une barbare loi ; si vous m'aimez, que puis-je craindre ?* Ici la simplicité reparaît, mais une simplicité d'un autre genre. Les accompagnements gémissent et commencent à devenir plus déchirants ; c'est le tableau de la douleur du prince ; l'orchestre paraît oublier Servilie, et la laisser en quelque sorte à elle-même. Insensiblement les sentiments des deux interlocuteurs s'animent, s'élèvent, deviennent plus agités : l'orchestre s'élève et s'anime avec eux ; il se charge ; le trouble des passions s'accroît ; le prince dit d'un ton accentué par la douleur, *le cruel Amurat punira vos mépris* ; les accompagnements expriment le déchirement de son âme ; en s'élevant de temps en temps, et en présentant avec force des tons aigus et plaintifs, ils peignent la violence du tourment qu'il éprouve, la crainte, l'amour, la jalousie même, car elle vient se cacher parmi les affections qui le dominent, pour répandre à son tour ses poisons. Toutes ces passions le maîtrisent, et le

maîtrisent pour le faire souffrir. La basse maintenant animée, ne cesse, pour ainsi dire, de faire jaillir des feux, pour exprimer la continuité de la souffrance qui s'est emparée du cœur du prince ; et les flûtes dolentes font entendre des tenues auxquels les cors mêlent leurs sons attendrissants.

Ce tableau de douleur continue ; Servilie éprouve des agitations semblables à celles de son bien-aimé, quoiqu'elle ne les ressente que parce que son amant y est en proie. Elle s'anime, et avec le ton de l'amour le plus tendre, et le plus confiant, elle lui dit, *la mort même, la mort n'éteindra pas ma flamme.*

Le bonheur de vous plaire est trop cher à ce prix, lui répond avec chaleur le prince d'Albanie ; ici le tableau est toujours une image de troubles ; le dialogue vif ; les modulations se succèdent avec promptitude, à cause de la rapidité des sentiments qui s'entassent pour ainsi dire ; il en résulte des passages groupés, et de grands effets qui contrastent avec la simplicité du commencement.

Cette simplicité va revenir ; Servilie ne pensant plus qu'à son amour, qu'à celui de Scanderberg, ne voyant plus que lui dans la nature, cédant à l'élan de son cœur, le regardant avec tendresse, et s'abandonnant au ravissement qu'elle éprouve après les peines d'une absence cruelle, *à ce prix*, lui dit-elle, *il m'est doux de régner dans votre âme* ; et son âme paraît s'exhaler pour aller se confondre avec celle de son amant. Ici la musique a repris toute sa douceur, toute sa tendresse, toute sa simplicité ; simplicité d'autant plus touchante, qu'elle a été précédée par un moment de désordre. Le chant, l'orchestre, Servilie, Scanderberg, tout ne parle plus que d'amour ; tout cède à l'illusion que produit la tendresse de Servilie. Craintes cruelles, pressentiments affreux, douleur vive, qu'êtes-vous devenus ? L'amour a tout dissipé : ils ne parlent que de constance ; la musique prend un autre ton ; et après une suspension où les sentiments des deux amants vont se reposer, pour ainsi dire, pour reparaître avec une chaleur nouvelle, ils disent ensemble, d'une voix également accentuée par leurs transports amoureux, *promettons-nous cent fois d'éternelles amours* ; c'est pour vous que mon cœur soupire.

La musique n'est plus aussi simple ; elle a acquis le caractère un peu agité de l'amour animé par un transport ; et des notes douces, mais un peu multipliées, viennent représenter le trouble heureux, le délire ravissant auxquels ils sont livrés. Le prince veut répéter tout seul, *promettons-nous cent fois d'éternelles amours* ; que le musicien se serve de ce moment pour faire reparaître une belle simplicité avec plus d'avantage que jamais, et jeter une nouvelle opposition dans son tableau ; mais Servilie se joint bientôt à son bien-aimé ; ils redisent ensemble, c'est pour vous que mon cœur soupire ; ils répètent, *promettons-nous cent fois d'éternelles amours*. Leurs voix ne se quittent plus ; elles cherchent à se confondre ; le trouble enchanteur reparaît dans l'orchestre ; une harmonie pure,

molle et suave peint le contentement céleste qui règne dans l'âme des deux amants ; les flûtes, les tons radoucis des cors mêlent leur effet enchanteur à la voix passionnée du prince et de Servilie ; une teinte magique résulte de tout cet ensemble ; le spectateur tombe bientôt lui-même dans l'heureux délire dont il est le témoin ; il ne s'aperçoit pas que ces amants plongés dans une illusion profonde, ne voyant qu'eux, n'entendant qu'eux, ou plutôt ne se voyant, ne s'entendant plus, ne sachant plus ce qu'ils voient, ni ce qu'ils entendent, mais se croyant au comble du bonheur, n'ont jamais assez répété à leur gré, *c'est pour vous que mon cœur soupire.*

Ils le redisent sans cesse ; ils le redisent en employant de nouveaux sons, mais toujours avec l'expression la plus tendre ; et cependant la première partie du duo se termine, et les amants heureux cessent de parler, parce que leur délire ne leur permet plus de s'apercevoir qu'ils ne se disent rien. Heureuse illusion, pourquoi devez-vous être sitôt détruite ? Pourquoi ne régnez-vous pas toujours sur le cœur de ces amants destinés à de cruelles peines ? Pressentiments funestes, éloignez-vous de leurs âmes livrées aux transports les plus ravissants ; respectez ces moments de bonheur.

Mais déjà ces erreurs funestes règnent de nouveau dans l'âme du prince ; il sort de son extase ; il s'aperçoit de son bonheur ; et à l'instant il craint de le perdre. Il dit à Servilie ce qu'il lui a déjà dit, mais ce que son inquiétude cruelle ne cesse de lui inspirer. *Le cruel Amurat punira vos mépris.* Il le lui dit d'un ton plus simple, mais plus pathétique que jamais ; mais ; l'orchestre gémit et déchire l'âme ; quelle opposition avec ce qui le précède ! Plus il a goûté le bonheur d'être aimé de Servilie, plus il craint qu'elle ne lui soit ravie : ses accents tendres, mais trop plaintifs percent l'âme de son amante ; elle lui redit avec plus de fermeté que jamais, *la mort même, la mort n'éteindra pas ma flamme.* L'orchestre se plaint toujours ; il présente un chant uni, mais composé de grands traits, mais digne de la tragédie. Le prince s'écrit d'un ton plus pénétré et plus lamentable, *le bonheur de vous plaire est trop cher à ce prix.* Ses accents offrent les signes de la douleur plaintive ; l'orchestre s'éclaircit pour ainsi dire, et prend un ton moins triste pour accompagner ces paroles de Servilie, où elle ne cherche à laisser voir que de la tendresse, *à ce prix il m'est doux de régner dans votre âme ;* elle s'arrête à ce dernier sentiment ; le ton de sa voix, l'amour qui se peint dans ses regards, tout ramène la consolation, l'espérance, la sérénité dans le cœur du prince ; il demeure quelque temps suspendu entre cette espérance et la crainte, entre les transports que lui inspire la présence de celle qu'il adore, et les tourments cruels qu'il prévoit dans l'avenir ; l'orchestre est suspendu avec lui ; il cède enfin à la présence de l'objet aimé ; l'illusion descend de nouveau dans l'âme des deux amants ; ils ne voient plus que l'amour et le bonheur. Signes de douleur, de

crainte, de désespoir, cris plaintifs et déchirants, expression lamentable, disparaissent d'un accompagnement où tout doit respirer la joie, la tendresse, et cette espèce d'inquiétude, compagne inséparable des jouissances les plus vives.

Ici doivent reparaître les premiers tableaux ; par là quatre grandes portions sont dessinées dans le duo ; il offre de grands traits, il est fait pour paraître sur la scène tragique, et sur le théâtre d'un grand peuple.

Les deux amants chantent ensemble : *Promettons-nous cent fois d'éternelles amours* ; leurs voix s'unissent, se suivent avec fidélité, parcourent les mêmes dessins ; l'accompagnement est simple, mais tendre, mais touchant, mais animé ; c'est le délire qui règne dans leurs âmes ; ils oublient de nouveau tout ce qui les entoure ; ils oublient qu'ils sont dans le palais d'un tyran redoutable et jaloux ; ils ne voient qu'eux ; ils ne pensent qu'à eux ; ils répètent dans l'heureux abandon dans lequel ils sont plongés : *C'est pour vous que mon cœur soupire* ; ils croient n'avoir jamais assez exprimé tout ce qu'ils éprouvent jusqu'au fond de leurs âmes ; et le duo finit par la peinture du bonheur. Moments fortunés, pourquoi devez-vous si tôt finir ? Pourquoi l'illusion doit-elle être si tôt détruite ?

Passons maintenant à un duo, où les deux personnages soient affectés de sentiments différents ; et pour avoir plus de choses à dire aux jeunes musiciens, choisissons un duo où les deux personnages agités de sentiments contraires, veulent cependant paraître éprouver les mêmes affections. L'opéra de Cyrus, par Métastase, nous en offre un exemple. Le jeune Cyrus pouvant enfin avouer à sa mère qu'il est son fils, accourt plein de joie se jeter dans ses bras ; il va goûter, pour la première fois, les plaisirs les plus vifs et les plus innocents que le cœur humain puisse ressentir. Mandane, sa mère infortunée, avait volé vers lui un moment auparavant ; elle s'était livrée à la plus vive et à la plus tendre des inquiétudes, lorsque ces transports n'avaient point été partagés par Cyrus, qui avait promis avec serment de ne pas se découvrir encore. On lui a dit, pendant la courte absence du jeune prince, que celui qu'elle a cru Cyrus n'est que le meurtrier de son fils, qu'elle ne reverra plus ce fils si cher, et dont elle n'a jamais joui des embrassements : furieuse, hors d'elle-même, égarée par l'amour maternel, elle jure d'immoler celui qu'elle croit être un imposteur, et qui n'est cependant que le fils adoré qu'elle va venger ; elle engage Cambyse son époux, à attendre lui-même Cyrus dans un endroit écarté, où elle doit engager ce jeune prince à se rendre sous la fausse promesse d'aller s'y livrer sans crainte du tyran à leurs transports mutuels.

Cambyse est parti pour aller immoler son propre fils qu'il n'a jamais vu. Mandane agitée par divers sentiments, parcourt à grands pas la vaste campagne

où elle attend Cyrus. Elle va feindre ; elle va tâcher de montrer la tendresse d'une mère. Cyrus paraît. Ici commence le duo.

Tout est sentiment porté au plus haut degré. Mandane va dissimuler ; tout cesse d'un coup dans l'orchestre. Cependant Mandane ne voit encore son fils que de loin ; c'est comme si elle ne le voyait pas ; elle conserve toute sa fureur, et elle dit à voix basse : *Comment cacher l'horreur que j'éprouve à sa vue*⁷.

Un accompagnement simple, mais terrible, vient se mêler à sa voix ; mais il passe comme un trait rapide. *Ma mère, s'écrie Cyrus, enfin Mithridate consent que dans vos bras...* Mandane emporté par son premier mouvement, se retourne avec une espèce de rage ; elle dit, *arrête !* Ce mot est un coup de foudre pour Cyrus ; et on entend, pour ainsi dire, le retentissement dans l'orchestre. Mais Mandane a vu son fils ; son cœur l'a reconnu ; le bruit se change rapidement en gémissements tendres ; et au milieu d'un accompagnement incertain, tumultueux et plaintif, elle dit à part, et en employant un récitatif accentué par tout ce qui l'agite : *En le voyant, par la pitié ma haine est combattue...* Elle songe à son fils, et sa rage revenue s'exprime par un regard terrible, et un grand éclat dans l'orchestre. *Dieux ! ce regard me remplit de terreur, s'écrie Cyrus.* Un nouvel éclat contraste avec le chant tendre et pathétique dont Cyrus se sert pour dire, *Je vous entends, pardon ma mère ; oui, d'un silence involontaire, c'est me punir avec trop de rigueur.* L'orchestre est aussi touchant que sa voix ; l'accompagnement produit une harmonie et une espèce de mélodie douces, plaintives, et en quelque sorte suppliantes ; les flûtes et le basson mêlent leurs sons affectueux et mélancoliques à ces moyens d'expression, et de simples notes placées à la basse soutiennent le tableau. L'air est, en quelques sorte, suspendu sur les dernières paroles de Cyrus qu'il n'a pas le temps de répéter ; toutes les parties se fondent en des notes multipliées exécutées *trémolo* ; pendant lesquelles Mandane dit, avec le ton de la nature et d'un cœur mortellement blessé, *en me nommant sa mère, il déchire mon cœur.*

Ici le récitatif a recommencé ; l'air s'est effacé insensiblement pour lui faire place ; les sentiments se succèdent trop vite pour qu'aucune de leurs images puisse être terminée. *Je tombe à vos genoux, s'écrie Cyrus.* Le premier mouvement de sa mère est de le repousser ; cependant elle se rappelle qu'elle doit feindre : *Réprimons ma colère,* dit-elle ; et tout l'orchestre disparaît.

Elle s'adresse alors à son fils ; elle veut prendre le ton tendre ; sa voix ne l'est que d'une manière forcée. L'orchestre exprime par des notes sourdes et rapides, le mouvement intérieur qui l'agite ; tout trahit le secret de cette mère égarée par sa tendresse ; elle ne veut montrer que l'amour maternel, et tout dit au spectateur

⁷ Nous employons toujours l'ouvrage de M. Paganel

que la vengeance la plus affreuse allume dans son cœur ses torches infernales. Les basses cordes des seconds violons et des alto forment un accompagnement étouffé, mais horrible ; on croit entendre s'allumer les feux de la haine, et cependant un basson gémissant vient faire retentir le cri de la nature dans le cœur de cette mère bientôt trop infortunée. Au milieu des horreurs qui la tyrannisent, une voix lamentable paraît lui dire, *C'est ton fils, malheureuse ; suspends tes projets sanguinaires* ; cette voix qui doit être entendue de tous les cœurs, il semble que Cyrus la profère ; il semble qu'il ait un pressentiment secret du malheur qui l'attend ; ah ! les caresses de sa mère ne font qu'effleurer son âme ; elles ne sont que feintes ; elles n'ont pas cet abandon sans réserve qui seul en fait le charme pour les âmes sensibles ; son cœur ne trouve que de froides manières, que des mots dénués de cette sensibilité brûlante qui l'a embrasé. Il la supplie des yeux ; et au lieu du transport de la reconnaissance, et d'une espèce de délire, on ne voit sur le visage de ce fils infortuné que la prière qui veut exciter la pitié, que la douleur qui la mérite.

Au milieu de ce tableau d'un nouveau genre, Mandane continue ses froides protestations : *Il n'est point de plus tendre mère, dit-elle, mais je n'ose en ces lieux t'exprimer mon amour ; cherche un endroit plus solitaire où je puisse, mon fils, te parler sans détour*. À mesure qu'elle parle, la modulation change ; l'harmonie s'anime ; l'orchestre s'élève ; tout paraît avoir horreur de son funeste dessein ; elle-même ne prononce qu'en tremblant.

L'effroi représenté par l'orchestre s'évanouit, Cyrus s'écrie, *dites le lieu ; j'y cours*. La terreur est tout d'un coup peinte par les accompagnements ; Mandane dit à part, *dans le piège il s'engage* ; et, s'adressant à son fils, *craignons qu'ensemble on ne puisse nous voir ; va, laisse moi* ; elle frémit en proférant ces paroles terribles qui vont décider du sort de celui pour lequel elle donnerait mille fois sa vie. *Je vais me rendre...*, de douces tenues, des accords touchants succèdent à un orchestre tumultueux, et Cyrus, avec l'accent le plus tendre, lui dit : *En quels lieux votre fils ira-t-il vous attendre ?*

Comme cet endroit pathétique, et où il serait bien difficile de retenir ses larmes, contrastera avec les mouvements horribles qu'on aura éprouvés ! Ici paraît un dialogue rapide et sans accompagnement ; Cyrus dit enfin qu'il ira sur les bords de la fontaine funeste où son père attend sa victime infortunée ; *oui je t'y fuis*, s'écrie Mandane, et d'un ton mêlé de tremblement, d'horreur et d'une joie féroce, elle dit à part, *tu vas périr*.

L'orchestre qui s'était tu, frémit de nouveau à ces funestes paroles ; il prépare par une forte opposition au morceau suivant dans lequel Cyrus ne s'occupant plus de son noir pressentiment, ni de l'air terrible d'une mère qu'il adore, ne voyant plus que l'objet de son amour sacré qu'il a retrouvé, n'écoutant plus que

sa tendresse, employant un chant simple et pathétique soutenu par des bassons, des alto mélancoliques, et secondé par une harmonie remplie, et des accords choisis avec soin, dit affectueusement à sa mère : *Daignez répondre à mon envie, ne tardez pas*. Mandane déchirée jusqu'au fond de l'âme, emportée par sa douleur qu'augmentent des sons si touchants, l'interrompt avec fureur : *Hâte-toi de partir*, et un nouvel éclat atterre Cyrus. *Dieux, pourquoi ce regard terrible, s'écrie-t-il ? Un nouveau regard, une nouvelle foudre, et au milieu du bruit qui se propage, la mère au comble de la douleur, qui ne peut plus se contraindre avec la même force, et que tout trahit plus que jamais, lui dit : Je cache ainsi mes tendres sentiments ; on croira que pour toi je demeure inflexible*. Cyrus séduit encore par sa propre tendresse, ne voit dans sa mère que de l'amour, et s'il lui fait encore des espèces de reproches, il prend un ton si tendre, lui dit avec des accents si touchants : *Il est vrai ; mais changer la tendresse en rigueur*. Ah ! mère infortunée, que la voix plaintive de la nature te touche ; reconnais ton erreur ; vole dans les bras de ce fils si digne de toute ta tendresse ; revois celui dont tu pleures la perte, et que tu vas t'enlever pour toujours ; il est à tes pieds gémissant et plein d'amour pour toi ; il te supplie ; il te conjure ; ton cœur ne parle-t-il pas assez pour lui ! Ne lui refuse pas au moins un regard... ; mais, ô égarement de l'amour maternel ! l'erreur est trop forte ; son cœur a été ulcéré trop vivement ; il ne reconnaît plus l'accent de la nature ; la rage et la fureur s'en sont emparées ; elle est barbare à force de tendresse.

Plus son cœur est sensible, et plus il est devenu féroce ; la cruauté, la haine et la vengeance y ont été introduites par un sentiment trop tendre, trop naturel et trop vif pour qu'elles n'y règnent pas avec force ; elle peint elle-même sa situation, quoiqu'elle ne parle que de l'état qu'elle veut feindre, lorsqu'elle ajoute : *C'est un effort de mon amour extrême*. Alors le vrai duo commence ; cette mère infortunée ne se contraint plus ; elle se livre à toute la fureur qui l'agite : plus la nature veut parler avec empire, et plus sa douleur s'aigrit ; tout ce qu'une voix secrète lui dit en faveur de ce fils qu'elle a devant les yeux, elle ne l'entend qu'en faveur de ce même fils absent et immolé, et contre celui qu'elle croit être son assassin. Des paroles trompeuses sont encore sur ses lèvres ; mais sa rage se déploie dans toute sa pantomime, et l'orchestre la trahit.

Le mouvement est décidé ; la basse exprime par des notes sèches et espacées, une résolution sanguinaire. Le rythme de l'accompagnement figuré montre un mélange de haine et d'égarement ; mais comme tous les sentiments de Mandane offrent une teinte maternelle, les instruments à vent forment un fond d'orchestre touchant, pathétique et simple ; ils parlent d'ailleurs pour Cyrus, qui voudrait ne se livrer qu'à sa vive tendresse, et qui est obligé d'obéir à la frayeur mortelle qui s'empare insensiblement de son âme.

Lis dans mes yeux, dit Mandane, *lis dans mon cœur*, et soudain sa voix s'élève à des tons animés, *Seule avec toi que ne puis-je moi-même !* Ici la basse répète les passages de la voix, lorsque Mandane cherche à respirer ; le premier violon exalte tout par des notes qui s'entassent et se précipitent, l'horreur augmente et tout d'un coup la modulation change : *Je ne puis plus contenir ma fureur*, dit Mandane ; la basse redouble ; les notes arrivent en foule dans le premier violon qui s'élève à différentes reprises, s'agite, gémit, crie, peint le trouble affreux de Mandane : *Pars*, dit-elle d'une voix terrible, et les cors répètent ces accents si affreux ; les hautbois toujours plaintifs demandent grâce pour Cyrus : *Calmez cette violence*, dit-il à sa mère, au milieu d'un orchestre radouci ; il emprunte, sans s'en douter, une partie des accents de Mandane ; ils ont si fort frappés son cœur, qu'il ne peut s'empêcher de les proférer ; mais il y mêle des accents à lui, des sons des plus tendres : *Ma mère, quels sont mes torts ? Pars*, lui dit l'orchestre au nom de sa mère : *De mon amour l'impatience devait-il exciter ces terribles transports ?*

Ici l'orchestre a repris toute sa force : *Lis dans mes yeux, lis dans mon cœur* ; l'horreur augmente, des cris terribles sont produits par le premier violon, les basses y répondent, et l'ensemble forme un chant suivi (car il faut partout une sorte de mélodie), mais un chant horrible, et à certains égards désordonné comme les passions ; un *crescendo* amène le moment où, au milieu d'un accord très déchirant, les deux voix se réunissent ; elles ne se confondent pas ; elles ont à exprimer des sentiments si opposés ; Mandane parcourt de grands intervalles ; sa voix se hausse, se baisse : *Seule avec toi que ne puis-je moi-même... !* Toute l'agitation de ses transports est dans ses accents ; elle parvient aux tons les plus hauts, en disant : *Je ne puis plus contenir ma fureur* ; et cependant Cyrus, secondé par des tenues douces et harmonieuses des instruments à vent, cherche à toucher sa mère. Sa voix est assez élevée ; mais elle ne parcourt que des demi-tons : son langage est animé par la tendresse la plus vive ; mais c'est le langage d'un suppliant : *Calmez cette violence* ; l'horreur s'accroît toujours ; le bruit redouble encore ; et la voix impérieuse, et maintenant barbare, de Mandane, empruntant un nouveau secours des accents guerriers et féroces des cors, elle prononce avec précipitation et du ton du désespoir : *Pars, pars* ; la rage est dans ses yeux, comme elle est dans son cœur.

Un calme, mais un calme effrayant, succède à ces agitations ; Cyrus fait entendre de nouveau ses accents plaintifs ; Mandane est de nouveau en proie à toute sa fureur ; ce sont maintenant des transports affreux et au dessus de tous ceux qui ont déjà paru ; aussi le musicien a-t-il recours à de nouveaux moyens : l'accompagnement figuré n'est plus suffisant pour des mouvements devenus plus rapides, pour des feux plus animés : des gémissements aigus sont entendus,

des oppositions fortes sont placées dans les basses, de grands silences y règnent pour y rendre plus terribles les fortissimo qui y éclatent de temps en temps ; la rage de Mandane est exprimée par une espèce de nouveau motif qui s'élève avec effort, et cependant avec rapidité ! les instruments à vent ne cherchent plus à toucher ; le désordre, le trouble, l'égarement sont partout ; des accords déchirants ajoutent à l'effroi ; la voix de Cyrus se fait entendre au travers de tous les tons que profère Mandane ; on la distingue toujours tendre, mais maintenant plus troublée, plus entrecoupée ; ses gémissements percent au milieu du tumulte. O mère infortunée, pour la dernière fois, ouvre ton cœur à ces accents si pitoyables ; ne te précipite pas dans le plus grand des malheurs ; révoque un ordre trop fatal ; il en est temps encore ; ne t'arrache pas la vie ; c'est ton fils ; c'est celui que tu as tant désiré ; qu'il ne te quitte pas ; il trouverait la mort ! Mère barbare pour être trop tendre, sors de ton erreur cruelle ; ne prononce pas ; n'achève pas... ; mais le mot affreux est proféré ; sa voix a confirmé l'ordre horrible du départ ; Cyrus s'éloigne, et l'acte finit avec le duo par une ritournelle qui, s'il était possible, devrait à chaque instant devenir plus déchirante et plus effroyable.

Des trio de la tragédie lyrique

Si au lieu de deux interlocuteurs, trois personnages intéressants occupent la scène, s'ils éprouvent des passions violentes, s'ils chantent ensemble ou s'ils concourent tous les trois à former un seul tout, on a un morceau de musique auquel le nom de trio a été donné.

Dans les duo et dans les trio, tout ce qui ne fait qu'accompagner les interlocuteurs, n'est considéré que comme secondaire, ne forme que le fonds du tableau, n'attire pas l'attention avec la même force ; nous pouvons donc ne voir pour un moment, dans un duo et dans un trio, que le chant de deux ou de trois personnages.

D'après ce nouveau point de vue, il est aisé de reconnaître que le trio est un ouvrage bien plus parfait, et où le charme de la musique peut régner avec bien plus d'empire. L'harmonie peut être presque complète dans un trio, puisque plusieurs accords ne sont composés que de trois notes, et que d'autres sont d'un effet plus agréable lorsqu'on ne leur en laisse que trois. Dans un duo, si les deux parties sont identifiées, la marche de l'harmonie paraît trop vague ; elle n'est point déterminée par une basse ; ou si cette basse est entendue dans une des deux parties, rien ne la lie avec le véritable chant ; l'harmonie suit une route bien marquée ; mais elle est à peine sensible. Le trio présente donc tous les avantages d'une belle harmonie réunis à ceux d'une mélodie d'autant plus agréable qu'elle peut être plus diversifiée. D'ailleurs quelle variété ne peut pas recevoir le trio des

différentes combinaisons que peuvent offrir les diverses parties qui le composent ?

Il en est des trio comme des duo ; ils ne doivent être placés que dans les moments où les sentiments ont le plus de durée et d'énergie ; et ils doivent également paraître de préférence vers la fin des scènes, à moins qu'après leur disparition, les affections ne changent si fort qu'on croie assister à une scène nouvelle, quoique les acteurs restent les mêmes.

Dans les trio, de même que dans les duo, le chant commencé par une partie peut être terminé par une autre ; on doit rechercher la grandeur et la régularité des proportions, et un caractère tragique, et on peut faire enjamber les phrases musicales les unes sur les autres, pourvu qu'on prenne les précautions que nous avons indiquées. Mais que l'on n'emploie ces enjambements que dans les moments d'une passion très violente, et s'il n'y a que deux des interlocuteurs qui soient animés de cette grande passion, les irrégularités ne seront permises que pour eux ; l'on ne peut les admettre que pour peindre le transport d'un sentiment qui cherche à s'exhaler, et dont on n'est pas le maître de retenir l'expression ; ce n'est également que dans les instants où le sentiment est le plus vif, qu'il est permis de faire chanter ensemble les trois interlocuteurs ; ce n'est que dans les moments de désordre et d'abandon, qu'ils ne doivent écouter que la passion qui les domine, et qu'ils peuvent se livrer aux mouvements qu'elle leur imprime. Dans tous les autres instants, dans ceux où le sentiment est plus refroidi, soit qu'ils s'adressent les uns aux autres, ou qu'ils parlent à un quatrième personnage, ils ne doivent chanter, tous les trois ensemble, que pendant très peu de temps, et lorsque la passion paraît s'exalter. Si cependant, ils ont une prière à faire en commun à la divinité, ils peuvent, ils doivent même souvent l'adresser tous ensemble, quoique leurs sentiments ne soient ni bien vifs ni bien profonds, et quoique même chacun d'eux prie pour un objet différent ou opposé, parce que l'attention de la divinité est comme la divinité elle-même, présente sans cesse en tous lieux, et que tout personnage doit agir d'après la conviction qu'il en a, même lorsqu'il y réfléchit le moins.

L'harmonie doit être aussi exacte et aussi sévère entre les parties qui composent un trio, qu'entre celles qui forment un duo ; et ce qui augmente les difficultés que l'on peut rencontrer à ce sujet, c'est que lorsqu'on rapproche les parties d'un trio deux à deux, il faut que les trois combinaisons qui en proviennent, produisent des espèces de duo aussi parfaites que les vrais duo. Au reste, leur perfection ne consiste pas, comme certains musiciens l'ont pensé, en ce que la mélodie qu'elles présentent soit aussi belle que dans les duo ordinaires, ce serait souvent impossible et toujours inutile ; mais en ce que l'harmonie qu'elles offrent soit aussi pure que dans les vrais duo.

Si l'expression des passions des divers interlocuteurs exige des mélodies d'un genre différent, et même des motifs opposés, on observera tout ce que nous avons dit en général sur les sujets de différente nature destinés à être entendus ensemble ; et quand bien même tous les motifs seraient absolument du même genre, et formeraient un trio identifié, quand bien même une partie ferait entendre un motif que les deux autres ne feraient, en quelque sorte qu'accompagner, si les parties se croisaient, si elles s'élevaient alternativement les unes au dessus des autres, il faudrait prendre des précautions analogues à celles que nous avons souvent recommandées ; il faudrait choisir, dans toutes les parties, les tons qui s'élèveraient au dessus des autres deux parties, examiner cette nouvelle suite de tons auxquels on conserverait la durée qu'ils auraient déjà, et s'assurer qu'elle fût bonne, agréable, touchante ou terrible, suivant l'expression générale du trio.

Le musicien parviendra d'autant plus aisément à répandre la plus grande variété dans un trio, qu'au lieu d'une ou deux voix pour faire entendre ses chants, il en aura trois. Qu'il emploie les plus belles oppositions ; il aura de grands moyens pour cela, dans certains trio, dans ceux, par exemple, où chaque interlocuteur sera animé d'une passion différente, et fera par conséquent entendre un motif différent : mais malgré toutes ces oppositions et toute cette variété, un trio doit présenter une unité bien sensible, et d'autant plus qu'il offrira des richesses plus variées, et des beautés plus contrastées. Que fera le musicien pour unir tous les objets, pour n'en former qu'un seul tout ? Indépendamment de tout ce qu'il doit déjà imaginer, s'il a lu avec attention ce qui précède, qu'il ait recours au moyen suivant.

Dans quelque trio que ce soit, ainsi que dans tout ouvrage de musique, il existe un sentiment général que le musicien cherche à peindre, et à faire naître dans le cœur des auditeurs, ou pour les intéresser à un personnage, ou pour conserver cette chaîne de nuances dont nous lui avons parlé, ou pour atteindre à quelque autre but important. Quand bien même chaque personnage éprouverait un sentiment différent, que chaque passion aurait la même force, et que chaque interlocuteur jouerait dans la pièce un rôle également important, ce qui est difficile à rencontrer ; il existe toujours un sentiment qui résulte, même malgré l'intention du musicien, des trois affections exprimées dans le trio, et de toutes celles qui ont précédé. Ce sentiment commun qui naît de lui-même, ou que le compositeur cherche à produire, le musicien doit le peindre pendant toute la durée du morceau de musique, et sa peinture sera ce lien puissant qui lui servira à réunir toutes les parties d'un trio, quelque différentes qu'elles soient les unes des autres. Le musicien n'aura qu'à faire entendre, pendant presque tout le cours du trio, ou le rythme, ou les cris, ou l'accompagnement figuré, ou le chant de basse, ou les tons d'instrument à vent qui conviennent à ce sentiment, et qui

en font la peinture, ou quelque autre signe représentatif de cette affection ; que du moins il ne fasse presque jamais paraître un nouveau motif, l'expression d'une passion nouvelle, l'image des affections d'un nouvel interlocuteur, qu'il ne montre en même temps quelqu'un de ces signes du sentiment général, signes qu'il aura produits aussi dès le commencement de son trio, dès l'apparition du premier motif et de la première passion ; par là tous les morceaux, quoique très différents les uns des autres, renfermeront une même portion assez étendue, très sensible et très reconnaissable.

Le compositeur observera pour le fond des accompagnements des trio, les mêmes règles que nous avons énoncées pour ceux des duo ; il les embellira également des charmes piquants de la variété ; il s'en servira pour exprimer tous les sentiments qui agitent les trois personnages soit qu'ils se découvrent mutuellement les affections qui les dominent, ou qu'elles demeurent cachées dans leurs cœurs. Mais pour donner une idée au compositeur, de la manière dont il doit ou affaiblir la peinture des sentiments de l'un ou de l'autre des interlocuteurs, et pour que tous ceux qui nous liront, puissent suppléer à ce que nous ne dirons pas, considérons le trio sous de nouveaux points de vue.

Quelquefois les trios sont chantés par trois personnages qui sont affectés de la même passion ; alors il faut que l'accompagnement ne présente qu'un tableau ; les moyens d'expression doivent tous concourir au même but à la peinture de cette passion unique qui règne sur les trois personnages : les trois parties de ce trio doivent se suivre, se mêler l'une à l'autre autant que cela se pourra ; cependant comme trois parties toujours identifiées ne pourraient que produire une mauvaise harmonie et une musique sans effets, le plus souvent le compositeur n'unira intimement que deux parties ; la troisième, se taira, ou fera entendre une espèce d'accompagnement très simple ; elle ne présentera pas de peinture particulière, ou si elle offre quelque image, qu'elle montre une portion remarquable des motifs principaux ; qu'elle vienne la mêler avec quelque autre portion saillante, et qu'elle rende au même but par une route un peu différente, par quelques circuits, ou en foulant de nouveau les sentiers déjà parcourus.

Il est presque impossible qu'il n'y ait pas entre les trois personnages une différence d'état, de caractère, d'âge, de sexe qui leur donne à chacun une nuance particulière de sentiment, quoiqu'ils éprouvent la même affection. Le musicien peindra ces nuances ; il mêlera plusieurs images particulières ; il s'en servira pour répandre une variété très agréable : quelquefois et surtout lorsque chaque partie paraîtra seule, on distinguera la nuance particulière de sentiment qu'elle offrira ; on reconnaîtra la différence des couleurs employées ; lorsque, par exemple, le trio sera chanté dans une situation générale d'une douce allégresse, on suivra avec plaisir la nature de la joie plus ou moins tranquille

suisant qu'elle s'exhalera d'un cœur plus ou moins sensible, ou plus ou moins touché ; on aimera à voir les différentes formes qu'elle peut prendre ; ces images variées d'un sentiment agréable, ces faces diversifiées d'un objet attrayant, feront naître de douces jouissances ; et quelquefois toutes ces nuances venant à se fondre ensemble dans le moment où les trois parties se réuniront pour former le véritable trio, elles ne présenteront plus qu'un sentiment que l'on sera bien aise de voir régner ; on ne distinguera plus ses accessoires ; on ne saura pas, pour ainsi dire, qui l'éprouve ; on verra les personnages auxquels on s'intéresse, séduits par sa douce illusion ; on ne saura pas pourquoi chacun d'eux y est livré ; mais on les verra tous les trois en partager les transports, et on les partagera soi-même.

Deux passions peuvent régner sur les trois personnages, au lieu d'une seule ; deux interlocuteurs peuvent ressentir la même affection, et le troisième peut en éprouver une différente : que fera alors le musicien ? Il formera deux peintures, l'une de la passion qui régnera sur un seul personnage, et l'autre de celle qui dominera sur deux interlocuteurs. Lorsque ces deux interlocuteurs chanteront en même temps, leurs motifs seront souvent identifiés ; ils feront entendre les mêmes sujets, ou des sujets analogues dans le morceau qu'ils produiront ensemble ; ils feront naître de la variété par les nuances que leurs âges, leurs caractères, leurs états introduiront ; mais le musicien aura ici une bien plus grande source de diversité et d'effets puissants dans la seconde peinture qu'il offrira.

De ces deux peintures quelle est celle qui dominera, soit par l'énergie de ses traits, soit par la fréquence de ses apparitions ? Celle de la passion la plus forte, de celle qui régnera sur la scène avec le plus d'énergie et de liberté, ou pour mieux dire, de celle qu'on sera le plus porté à ne jamais perdre de vue, à cause de ses rapports avec les personnages pour lesquels on s'intéressera le plus. Lorsque les deux passions agiront en même temps, le musicien réunira les deux peintures, et les montrera à la fois. Nous lui avons indiqué les moyens de produire ainsi plus d'un tableau, sans altérer la beauté de son ouvrage : mais ce n'est pas toujours lorsqu'une passion force les interlocuteurs à parler, qu'elle règne avec le plus de pouvoir, je ne dis pas seulement dans leurs cœurs, mais même sur la scène ; elle n'exerce pas toujours le plus d'empire dans le moment où le poète donne au personnage qui l'éprouve, l'expression la plus forte. Souvent, pendant qu'un personnage représente, par des paroles animées ; la passion qui le consume, le jeu muet de son interlocuteur exprime d'une manière si forte une passion contraire, que c'est cette dernière qui domine véritablement sur la scène, et qui attire toute l'attention, surtout si ses effets sont plus liés avec

le sort des personnages intéressants : que le musicien ne consulte donc la dessus que la nature et son cœur.

Souvent le trio est chanté par des personnages qui éprouvent chacun une passion différente : que le musicien compose alors trois tableaux ; qu'il les fasse paraître plus ou moins souvent, et qu'il leur donne plus ou moins de force, suivant qu'une de ces passions dominera sur l'autre, suivant que, par une suite de circonstances, elle s'exhalera avec plus ou moins de violence, quoique moins puissante par sa nature, suivant qu'elle se produira avec plus ou moins de véhémence, qu'elle dictera une pantomime plus ou moins marquée, qu'elle fera naître des effets plus ou moins sensibles.

Quand même le compositeur n'aurait pas de grandes raisons pour placer de temps en temps dans ses trio, de ces portions, où tout est réuni en apparence, où les trois voix cherchent à se confondre, où deux se suivent de très près, pendant que la troisième fait entendre des tenues, présente des intervalles peu marqués, des progressions peu sensibles, et paraît confondue avec les deux autres, il devrait les employer pour contraster avec les moments de désordre, où des passions différentes décorent les trois personnages, où ils n'écoutent plus que leurs affections particulières, où ils n'ont pas recours aux mêmes expressions, et avec ceux où les personnages remplis de la même passion, mais en recevant les impressions dans les temps différents, ne font pas coïncider, si je puis me servir de ce terme, les peintures qu'ils offrent, et produisent le même mélange, et le même désordre que si trois passions presque opposées parlaient à la fois. Il faut que l'oreille ait goûté tout le plaisir d'une harmonie simple, d'un chant pur, d'un dessein aisé à suivre, avant de pouvoir l'engager, sans la rebuter, au milieu de trois motifs qui paraissent se choquer et se combattre ; il ne faut pas même l'y tenir longtemps ; il faut la ramener bien vite vers la mélodie tranquille ; et tout le trio d'un bout à l'autre, fut-il chanté par trois furieux, par trois désespérés, par trois personnages emportés par la passion la plus violente, compositeurs faites des contre sens, réunissez de temps en temps vos voix, que votre trio présente souvent une seule image ; qu'on n'y remarque de temps en temps qu'une seule expression : faites alors dominer la peinture de la passion que vous regarderez comme la plus impérieuse ; cachez, en quelque sorte, pour un moment, toute autre espèce de tableaux ; qu'ils ne paraissent du moins que d'une manière secondaire ; qu'ils ne soient offerts que faiblement par quelques accents, quelques chants interrompus, quelques parties à demi voilées, ou peu remarquables. À la vérité si tout le trio doit être chanté au milieu du désordre, les moments où tout paraît un et identifié, doivent être très courts, mais il faut qu'ils existent ; sans cela, l'oreille éternellement fatiguée se révolterait, ne reconnaîtrait plus rien, ne voudrait, ne pourrait plus rien distinguer ; les

endroits les plus expressifs cesseraient d'être des peintures ; ils n'offriraient plus que du bruit, qu'une confusion de parties, plutôt qu'une image nette et terrible d'un désordre de passions.

Lorsque les moments de trouble arriveront tout d'un coup, que les feux des trois passions, ou d'une seule, se rallumeront d'une manière soudaine, que le compositeur passe avec rapidité des passages où tout sera identifié, à ceux que ces derniers devront faire ressortir ; plus la transition sera brusque, au moins jusqu'à un certain point, et plus elle produira de grands effets ; plus elle prouvera le génie du compositeur. Mais lorsque l'incendie ne se ranime qu'insensiblement, soit que sa force n'augmente que par degrés, ou qu'elle ne puisse surmonter que peu à peu les obstacles qui l'arrêtent, il faut que la transition soit nuancée, que les passages soient fondus.

Par exemple, pendant que le passage simple durera encore, la troisième partie qui sera la moins remarquable, qui sera la première à montrer de nouveau l'ardeur du sentiment, fera entendre d'une manière faible le motif qu'elle aura présenté dans le moment du désordre ; elle le répétera d'une manière plus sensible ; elle sera encore à peine secondée par l'orchestre : la seconde partie passera à son motif ; la première produira aussi le sujet qu'elle devra offrir ; deux parties se réuniront, pour ainsi dire, pour faire entendre ensemble chacune son motif particulier ; la troisième y joindra le sien ; bientôt ils paraîtront tous les trois dans toute leur force, et avec tous leurs développements ; et l'orchestre venant à les animer tous, le tableau du désordre, après avoir été avancé insensiblement, sera revêtu de tout son éclat.

Pour que les trois motifs qui seront déployés dans ces moments de trouble ne se nuisent pas mutuellement, que le compositeur ne les produise presque jamais ensemble ; que l'oreille ait eu le temps d'en fixer un en partie, avant qu'un second soit montré, et que celui-ci ait pu être reconnu, avant que le troisième ne soit produit : qu'ils soient composés de manière à être un peu séparés les uns des autres : qu'ils présentent dans les moments où ils agiront ensemble, une marche opposée ; que par exemple l'un monte pendant que l'autre descendra : qu'ils offrent de temps en temps le rythme général, mais que plusieurs fois ils l'interrompent par des espèces de tenues, et laissent l'attention libre : qu'aucun de ces motifs, au moins le plus souvent, ne soit placé dans la peinture du désordre, qu'après avoir paru en seul, ou avoir été bien remarqué par les auditeurs qui puissent ensuite le distinguer aisément, et le reconnaître à ses premiers traits.

Indépendamment des trio ordinaires auxquels principalement se rapporte cet article, il peut y avoir plusieurs espèces de trio, dont nous allons examiner les principales : il sera aisé d'imaginer ce que nous aurions dit des autres.

Dans un trio, tout comme dans un duo, les personnages peuvent se voir et s'entendre, ou ne s'entendre ni ne se voir, se voir et ne s'entendre pas, ou s'entendre et ne se voir pas. Dans le duo cela ne fournit que quatre combinaisons, parce qu'il n'y a que deux personnages ; dans le trio où il y a trois interlocuteurs, il naît un très grand nombre de combinaisons : nous allons parler de quelques-unes.

Premièrement, que les trois personnages se voient et s'entendent ; voilà le trio ordinaire. Que ces trois personnages se voient, mais ne s'entendent pas ; qu'ils puissent juger par les gestes les uns des autres, des affections qu'ils éprouvent, mais qu'ils ne puissent point entendre les paroles qui expriment ces affections, que devra faire le compositeur ? Qu'il ne dirige point les chants de ses interlocuteurs l'un sur l'autre. Que chacun agité par ses propres sentiments, et ému par ce qu'il remarque dans les deux autres interlocuteurs, se livre à ses affections, s'il n'a pas de raison pour les cacher : qu'il chante ou qu'il se taise suivant que sa passion le demande : que ce qu'il profèrera puisse en quelque sorte former un tout, et que le compositeur y introduise seulement quelques légère nuances, afin que ce chant puisse s'accorder avec ceux des deux autres personnages : que les divers chants soient trois beaux airs que le compositeur réunisse ; et dans les endroits où il joindra les voix deux à deux, où il les séparera, où il les emploiera ensemble, qu'il ne se dirige que sur le besoin que chacun des personnages pourra avoir de parler ou de se taire, sur la beauté des effets, sur le désir qu'il devra avoir de faire entendre très distinctement certaines paroles, pour l'intérêt de la pièce, pour la clarté de la tragédie, pour la bonté du dénouement, pour la force des situations. Lorsque pendant la durée du trio, un des personnages profèrera quelques mots qui annonceront ou raconteront en quelque sorte un grand événement, qui peindront avec force le caractère ou la passion d'un interlocuteur, qui seront propres à répandre un grand trouble, une grande consternation, ou une grande espérance, etc. Le compositeur se gardera bien de faire parler pendant ce temps les autres personnages, et de réunir les trois voix, même quand la passion des deux autres interlocuteurs demanderait qu'ils parlassent alors.

Le compositeur pourra être déterminé par une autre raison à laisser dire certaines paroles par un personnage, sans que les autres deux en profèrent aucune en même temps ; il pourra s'y décider d'après la beauté des vers ; la situation pourra les rendre si sublimes, qu'ils devront paraître absolument sans parure.

En général, pour qu'un musicien compose bien un trio de l'espèce de ceux dont nous parlons, pour qu'il puisse assigner aux interlocuteurs le moment de chanter, et celui de garder le silence, il devra connaître d'une manière bien

particulière la marche des passions, et l'ordre des diverses nuances qu'elles offrent; il devra savoir que quoique les paroles soient les mêmes, elles appartiennent souvent à différentes affections, qu'un *je vous aime*, par exemple, répété plusieurs fois peut marquer bien des nuances de l'amour, peut indiquer la présence ou l'absence de bien des sentiments voisins de cette passion brûlante; il ne devra pas ignorer les degrés de force qu'une passion peut acquérir ou perdre, lorsqu'elle s'occupe pour ainsi dire d'elle-même, qu'elle s'exhale pendant longtemps; il faudra qu'il sache où sont ces degrés, lorsque cette passion est éprouvée par un personnage de tel caractère, de tel âge, de tel état; lorsque cette passion est plus ou moins mêlée avec d'autres affections; lorsqu'elle est plus ou moins excitée ou amortie par la présence de tel ou de tel objet. C'est ici que le compositeur a besoin de réflexions profondes et fines, d'un coup d'œil philosophique, d'une analyse délicate, et surtout d'un sentiment exquis, sans lequel on ne parvient guère à toutes les connaissances que je viens de désirer.

L'accompagnement des trio qui nous occupent, présente de grandes difficultés que peut être tous les grands musiciens n'ont pas encore prévues. Le compositeur devra peindre dans son orchestre l'affection de chaque personnage. Si le même sentiment règne sur les trois interlocuteurs, il ne doit y avoir qu'un tableau; c'est un trio des plus simples à composer: toute difficulté s'évanouit. Mais si chaque interlocuteur éprouve un sentiment différent, ce qui doit arriver presque toujours, à cause de l'influence de l'état, de l'âge, du caractère, que fera le musicien? S'il doit placer trois tableaux ensemble, que de difficultés dans la composition, pour que les trois motifs soient bien d'accord, bien distincts, qu'ils ne se nuisent pas; et non seulement il s'agira de trois motifs, mais, en quelque sorte, de trois morceaux de musique différents. Mais ce n'est pas tout. Si l'on ne faisait attention qu'aux spectateurs, il suffirait au musicien de donner à ses images une force proportionnée à la passion qui serait représentée; mais il faut de plus que ses peintures soient telles que chaque personnage n'y reconnaisse que ce qu'il voit, et que cet orchestre qui lui parle, et qui s'entretient avec chacun des interlocuteurs, ne lui apprenne rien de ce que les autres personnages disent; sans cela on irait contre la supposition. Comment dérober à un des personnages une peinture plus forte que celle qui est destinée pour lui, et qu'il doit voir?

Lorsque le compositeur ne sera pas forcé à représenter ce qui est exprimé par les paroles des interlocuteurs, qu'il se borne à montrer ce qui est peint par leur pantomime: ses images pourront alors être plus ou moins fortes les unes que les autres; l'orchestre ne pourra, en quelque sorte, rien apprendre de nouveau aux interlocuteurs: sinon que le compositeur ait recours aux divers moyens indiqués dans le chapitre précédent.

Suppose-t-on que les trois personnages qui forment le trio s'entendent mais ne se voient pas ? Le musicien n'a qu'à composer son morceau comme le trio ordinaire, avec cette différence que les acteurs ne devront se taire ou parler, employer telle ou telle expression, que d'après les paroles proférées par les autres personnages, et non pas d'après leur jeu muet qui ne doit pas leur être connu. Le musicien placera dans son orchestre l'image des passions exprimées par cette pantomime, mais il devra prendre les précautions que nous lui avons indiquées pour la peinture des sentiments représentés par le chant des interlocuteurs, dans les trio où les personnages se voient mais ne s'entendent pas. Il faut que ces passions indiquées par l'air, par la démarche des personnages, etc. soient montrées par les accompagnements d'une manière sensible pour les spectateurs ; mais il faut en dérober la connaissance aux acteurs qui ne les éprouvent pas ; il faut enfin qu'ils s'entendent, mais qu'ils ne se voient en aucune manière : et ne se verraient-ils pas en quelque sorte, s'ils découvraient, par le moyen de l'orchestre, les gestes, la démarche, l'air de leurs interlocuteurs ? ne se verraient-ils pas dans cet orchestre comme dans une glace fidèle ?

Supposons maintenant que deux personnages se voient et s'entendent, et qu'un troisième assez passionné, assez intéressant, occupant assez la scène et l'attention pour former un trio, paraisse, exprime ses affections, mais ne voie ni n'entende les deux autres interlocuteurs, qu'il s'écrie seul, et qu'il ne soit en effet ni vu ni entendu ; le musicien donnera naissance à un duo qu'il fera chanter par les personnages qui se voient et qui s'entendent ; il composera en même temps un air qu'il donnera au personnage isolé ; ces deux morceaux devront s'accorder pour le mouvement et l'harmonie ; ils devront pouvoir être exécutés ensemble ; ou plutôt que le musicien en composant son duo, ait présent l'air qui doit être entendu en même temps, de même que lorsqu'il crée un air, il voit pour ainsi dire toutes les parties qui doivent l'accompagner : c'est la véritable manière de donner à ces deux morceaux un air de famille et de fraternité : lorsqu'elle sera employée, on ne regardera pas le trio qu'ils formeront comme un tout purement factice, fait à force d'art, ne présentant que des difficultés vaincues, ne disant rien à force de vouloir dire ; mais on le considèrera au contraire comme un bel ensemble composé de deux parties diverses, mais faites pour s'accorder, pour se faire ressortir avec avantage, pour se réunir sans confusion ; on le verra enfin comme un ouvrage unique dicté par la nature. Ces deux morceaux doivent être comme deux frères, dont la figure, la taille, la démarche sont les mêmes, qu'il est impossible de ne pas prendre l'un pour l'autre, lorsqu'ils éprouvent les mêmes affections, mais dont la pantomime de l'un peint une passion différente de la pantomime de l'autre ; ce sont les mêmes traits, les mêmes yeux, mais ce ne sont pas les mêmes regards. Ici le musicien a

besoin d'un grand talent ; ici, de même que dans d'autres endroits dont nous avons déjà parlé, il a besoin d'aider souvent son génie, par l'habitude de maîtriser son art, et d'en manier à volonté toutes les ressources.

Il faut encore que le musicien use perpétuellement d'adresse pour dérober aux acteurs du duo, le tableau de la passion du personnage isolé, et pour cacher en même temps à ce personnage, la peinture que l'orchestre présente des sentiments ressentis par les deux premiers interlocuteurs.

Voulez-vous que les deux personnages qui ne voient ni n'entendent le troisième, soient cependant vus et entendus par ce dernier ? Le trio est plus aisé à faire. Le musicien composera également un duo et un air ; il prendra les mêmes précautions en y travaillant ; il les créera également ensemble ; il dérobera aux acteurs qui chanteront le duo, l'expression des passions de l'interlocuteur isolé ; mais il laissera voir à ce dernier le tableau offert par l'orchestre, des affections des deux premiers personnages. Il est plus aisé de cacher une peinture placée dans les accompagnements, à des personnages qui chantent ensemble, et qui se voient et s'entendent, qu'à un interlocuteur qui chante seul, qui souvent dialogue avec l'orchestre, et qui par conséquent doit l'écouter avec attention. Ceux qui chantent en duo sont en quelque sorte occupés uniquement d'eux-mêmes ; ils ne songent qu'à ce qu'ils ont à se dire ou à se répondre ; l'un d'eux parle presque toujours à l'autre ; ils ne gardent le silence que dans les moments de transport où ils sont trop livrés à ce qui les touche, pour remarquer des peintures étrangères.

Mais les deux personnages qui exigent un duo sont vus sans être entendus par le troisième interlocuteur. Qu'alors le compositeur cache à ce dernier toutes les images analogues à ce qui n'est exprimé que par le chant des deux premiers personnages ; il retrouve ici un degré de difficulté.

Les deux interlocuteurs au lieu d'être vus, sont-ils uniquement entendus par le personnage isolé ? Le musicien voilera au contraire pour ce dernier les tableaux des passions uniquement représentées par le chant des deux personnages. Au reste, pour que le musicien ne soit embarrassé dans aucune des espèces de trio où deux interlocuteurs sont en quelque sorte séparés d'un troisième, il pourra considérer son ouvrage comme une espèce de duo, où les deux premiers personnages tiennent la place d'un interlocuteur, et où ce troisième en représentera un autre, et suivre ce que nous avons indiqué relativement aux duo où un des acteurs est vu ou entendu, ou entendu sans être vu, etc.

Il peut y avoir de faux trio comme de faux duo ; les premiers seront des morceaux de musique exécutés par deux personnages, pendant qu'un troisième profère quelques mots, mais sans que la passion qui l'agite soit assez vive pour occuper une place considérable dans le tableau. Le musicien se contentera alors

de composer un duo auquel il donnera pour accompagnement ce que le troisième personnage aura à dire ; il ne réservera aucune image pour la pantomime de ce troisième interlocuteur, ou du moins il ne la peindra qu'avec des couleurs peu éclatantes.

L'envie de faire des choses difficiles et recherchées, a fait imaginer des morceaux de musique qu'on a appelés doubles trio. Ils sont composés de deux véritables trio d'accord l'un avec l'autre, et propres jusqu'à un certain point à aller ensemble, et à ne pas se confondre. Ce qu'on n'a peut-être inventé que pour le plaisir de montrer de grandes difficultés vaincues, peut servir sur la scène à l'expression de situations intéressantes où six personnages paraissent à la fois. Mais nous devons considérer ces doubles trio comme des espèces de sextuor.

À l'égard du rythme qui doit être observé dans un trio, de la manière d'y en employer trois, de les faire entendre successivement, de les lier par quelque partie qui leur soit commune, de les mêler deux à deux, de les réunir tous les trois, de ne les produire ensemble qu'après en avoir montré un, et puis deux, ne sera-t-il pas aisé d'appliquer à l'objet de cet article, ce que nous avons dit en différents endroits ?

Quant aux proportions, les règles sont les mêmes pour les trio que pour les duo. Nous ne traiterons pas des quatuor, des quinque, des sextuor, etc., ils doivent être composés d'après les principes que nous venons d'exposer ; et ceux qui pourront tirer quelque profit de cet ouvrage, devineront sans peine ce que nous ne croyons pas devoir ajouter. Nous ne parlerons pas non plus des duo, des trio, ou des morceaux de musique à plus de trois parties, mêlés avec des chœurs, et dont nous avons de si beaux modèles dans l'opéra de Chimène par M. Sacchini, dans celui de Didon par M. Piccini, et dans celui d'Andromaque par M. Grétri. Nous en dirions trop pour ceux qui sont destinés à faire avancer l'art vers sa perfection, et nous n'en dirions jamais assez pour les autres.

Donnons maintenant un exemple du trio, et tirons-le de la tragédie lyrique d'Alcione.

Céix et Alcione, pleins d'amour l'un pour l'autre, vont être unis à jamais ; ils marchent vers le temple enivrés de bonheur : ils cherchent à augmenter leur félicité suprême ; ils en entretiennent tout ce qui les entoure. Le roi s'adresse à son ami Pélée ; il ignore que ce prince généreux et sensible, qu'il a recueilli chez lui lorsqu'il avait été poursuivi par une vengeance injuste, et pour lequel il a vu ses états ravagés ; il ignore que ce prince plein d'amitié et de reconnaissance, mais malheureusement trop épris des charmes d'Alcione, cache au fond de son cœur une passion ardente qu'il s'est efforcé d'éteindre, mais qui ne cesse de le consumer en silence ; il lui dit : *Partage, cher ami, le transport de mon âme, l'hymen va m'assurer le prix de tous mes soins ; et rien ne manque au bonheur de*

ma flamme, puisque tes yeux en sont témoins. Quels mots pour un rival ! Pélée cependant se contraint, et le trio commence. Céix se livre devant son ami à tout l'amour qu'il a pour Alcione ; un unisson vif et rapide peint son transport ; et tout de suite il s'écrie avec le ton le plus animé, *Du plus ardent amour mon cœur est enflammé.* L'accompagnement est simple, mais plein de feu ; il est en quelque sorte une prolongation de l'unisson, une suite de la peinture de l'élan amoureux de Céix : cette peinture qui reparaît au milieu de la première phrase de chant, la coupe en deux parties, ou pour mieux dire se fond dans ce premier motif ; et en lui laissant toute sa grandeur, lui donne plus de chaleur et de force. Le roi ajoute, *Je me plais à brûler des feux qu'il a fait naître.* Ici le chant toujours également tendre, heureux et passionné, devient moins rapide. Il offre l'image d'un abandon fortuné. C'est l'âme de Céix qui s'exhale, et le tableau se fondrait pour ainsi dire, et disparaîtrait avec elle s'il n'était retenu, et si l'image des transports du roi n'était fixée par l'accompagnement figuré qui paraît insensiblement, et dans lequel l'unisson se dégrade. Cet accompagnement figuré est double ; il offre deux tableaux, mais ils sont de nature à s'allier si bien, ils expriment des sentiments si analogues, ils sont si simples, qu'ils se confondent sans se nuire, et ne composent plus qu'un unique mais riche fond d'orchestre. Les principales passions qui remplissent l'âme des deux époux y sont exprimées ; leurs cœurs y sont dépeints. D'un côté les violons présentent un accompagnement qui conservant le rythme de l'unisson, s'élevant souvent pour redescendre tout de suite, et sautillant pour ainsi dire, exprime l'impatience des désirs de Céix, l'ardeur de son amour, et l'agitation de son âme passionnée. Pendant ce temps les instruments à vent se répondant comme par écho, et complétant le fond d'orchestre, montrent cette correspondance de sentiments, cette identité d'affections, de mouvements et de pensées qui, de l'âme de Céix et de celle d'Alcione, ne sont qu'une seule et même âme brûlant des mêmes feux.

Il n'est point d'amant plus aimé, s'écrie Alcione, *ni d'amant plus digne de l'être.* Son chant est ici animé, et par temps il tombe avec elle dans une espèce de voluptueuse langueur ; l'accompagnement figuré fait place à un accompagnement des plus simples, où toutes les parties offrent le rythme agité qui caractérise ce trio, et où la basse elle-même non seulement présente ce rythme, mais montre, par le moyen d'une espèce de batterie, l'image du trouble heureux et du délire ravissant où ces époux sont plongés *Il n'est point d'amant plus aimé,* répète Alcione et sur ce mot *aimé* sa voix s'élève avec force et se soutient comme suspendue ; son âme a l'air de s'élever avec elle, et de vouloir s'unir de plus près à celle de son bien aimé. Les violons font entendre l'unisson caractéristique ; et la basse, en leur répondant par le même unisson, amène une espèce de finale pendant laquelle Alcione achève de dire, *ni d'amant plus digne de l'être ;* et elle se laisse aller dans les bras de celui qu'elle doit avoir pour époux.

Jusque là tous les cœurs ont dû être si occupés du bonheur et des transports d'Alcione et de Céix, que Pélée a dû leur échapper ; aussi sa situation n'a-t-elle été indiquée dans l'orchestre que par quelques traits légers. Mais insensiblement ces traits deviennent plus sensibles ; on distingue les soupirs et les tourments secrets que Pélée s'efforce de cacher, en disant à part, *infortuné !* Céix lui-même s'en aperçoit, et au milieu du tableau de la douleur de Pélée qui parvient pour un moment à occuper seul la scène, il lui demande *d'où naissent ces soupirs ?* Pélée revient tout d'un coup à lui ; il veut surmonter l'effort de sa peine cruelle ; il veut du moins en déguiser le motif : *Que les maux qu'en ces lieux a causés ma présence*, dit-il à Céix, *ont coûté cher à vos désirs !* La musique est des plus simples ; le rythme a changé ; il serait tranquille ; il peindrait le calme sans la basse ; c'est la basse qui trahit Pélée pour le spectateur ; il va se trahir bientôt lui-même, il s'anime, et accompagné par un orchestre très agité, il dit à Céix, *Que vous avez souffert d'une injuste vengeance !* Céix et Alcione s'efforcent de le consoler ; ils chantent ensemble en adoptant pour un moment le rythme de Pélée, mais en y mêlant l'accent du sentiment et celui du bonheur : *Oubliez nos malheurs, partagez nos plaisirs.* Leur chant reprend insensiblement toute la vivacité amoureuse qu'il avait au commencement du trio, et les voix des deux époux s'élevant ensemble, se suivant fidèlement, et ne se quittant plus, ils disent, avec une mélodie touchante, tendre et vive, *Ah ! que ton cœur n'est-il plus tendre, pour goûter le bonheur qui va combler nos vœux !* La basse dévoile toujours le secret de Pélée ; elle peint d'autant plus sa situation cruelle, qu'à mesure que Céix et Alcione parlent de leur amour, ses peines deviennent plus vives ; il se contraint cependant, le premier accompagnement figuré reparaît, et Céix un peu plus tranquille, mais non moins amoureux, Céix l'ami de Pélée, lui répète, *Ah ! que ton cœur n'est-il plus tendre !* et ainsi, en ne faisant que suivre l'inspiration de la nature, et en ne blessant aucune convention théâtrale, chacun des interlocuteurs a chanté en seul.

Deux ont chanté ensemble et formé un duo au milieu du trio ; maintenant les trois voix vont être réunies. Pélée commence ; il ne fait que répondre à Céix ; il ne peut que répéter ce que seul peut voiler ses tourments affreux ; il dit, *Que vous avez souffert d'une injuste vengeance !* Il prend un ton nouveau, et y amène l'accompagnement figuré. Ici le délire s'est emparé plus que jamais des deux amants ; ils ne s'écoutent plus ; ils ne se parlent plus ; ils ne parlent plus à Pélée ; ils ne font qu'exprimer avec force ce qu'ils sentent avec vivacité ; Alcione dit, *C'est l'amour seul qui peut faire comprendre les plaisirs d'un amant heureux.* Céix se sert d'un motif nouveau, mais analogue à ceux qui ont précédé, pour faire entendre, *Ah que ton cœur n'est-il plus tendre !* Ils s'interrompent souvent par excès de plaisir ; et par là le chant d'Alcione et celui de Céix ne se nuisent point ; la voix du roi est celle de la tendresse la plus passionnée ; ses tons sont

élevés et soutenus avec force, mais avec douceur. Pélée ne cesse de s'écrier à part, *infortuné!* et comme le chant de ses interlocuteurs le livre davantage à sa douleur, il craint de s'être découvert, et il répète, *Que vous avez souffert d'une injuste vengeance!* Son chant est composé d'après les principes que nous avons établis, afin qu'aucune des trois mélodies ne s'efface, et qu'elles constituent un bel ensemble.

Bientôt les deux amants cherchent à réunir de plus en plus leurs voix, ou, pour mieux dire, sentant les mêmes choses, ils répètent avec le chant le plus animé, le plus tendre, le plus expressif, *C'est l'amour seul qui peut faire comprendre le bonheur d'un amant heureux.* Le rythme est toujours conservé pour que rien ne puisse faire languir le trio, mais l'accompagnement figuré disparaît; on est trop occupé des deux amants et du chant accentué qu'ils profèrent; l'accompagnement figuré serait perdu, il serait d'ailleurs inutile; les deux amants sont livrés aux plus doux transports; l'enthousiasme de la tendresse la plus vive parle assez dans leur chant; il s'est assez emparé de l'âme des auditeurs; on n'a plus besoin d'ajouter des signes d'une passion si fortement exprimée et si vivement partagée; à peine peut-on conserver une petite portion d'attention pour Pélée qui peut maintenant déplorer son malheur plus à son aise, et se livrer davantage à ses exclamations douloureuses. Tout ce que profère Pélée n'est en quelque sorte qu'une partie musicale embellissant l'harmonie et la mélodie par les oppositions qu'elle fait naître.

Qu'ici toutes les parties prennent la même forme, et qu'elles tâchent toutes de présenter cette vivacité qui caractérise le chant d'Alcione et de Céix. L'enthousiasme allant toujours en augmentant, le délire le plus ravissant s'empare de la tête et du cœur des deux jeunes époux: leur chant se sépare de nouveau, car les deux extrêmes des passions produisent souvent les mêmes effets. C'est un nouveau rythme qui paraît; c'est celui du désordre: ils se répondent pour ainsi dire sans s'écouter; leurs chants paraissent ne tendre à rien, vaguer au hasard; le trio même languirait par cette introduction d'une nouvelle image, si la peinture d'une situation aussi passionnée pouvait jamais languir, et si les instruments à cordes ne soutenaient le premier rythme, en le rendant même plus expressif. Et tout d'un coup ces chants si incohérents en apparence, ces chants de confusion qui erraient de ton en ton, se réunissent, s'élèvent avec une espèce de nouveau transport, et produisent une finale où le premier rythme se montre avec une force nouvelle. Cette espèce de duo est accompagnée, embellie et changée en trio par les accents plaintifs de Pélée. Le moment de désordre reparaît encore; il est de nouveau suivi par la finale expressive que tout l'orchestre profère maintenant d'une manière haute et

bruyante pour la rendre plus animée, et qui termine le trio en se fondant dans un chœur.

Des chœurs de la tragédie lyrique.

Nous voici arrivés à cette partie de la tragédie pompeuse, élevée, étendue et imposante, à laquelle on a donné le nom de chœur. Si une tragédie lyrique tire son éclat le plus vif des airs et du récitatif obligé, c'est aux chœurs qu'elle doit sa stabilité, et ces masses de lumière qui quelquefois presque aussi éblouissantes que les points radieux occupés par les airs, ne cessent d'éclairer les portions les plus éloignées : ils sont les colonnes de l'édifice dont les airs sont les ornements.

Les chœurs sont presque toujours chantés par plusieurs parties : je dis presque toujours, car leur véritable caractère consiste uniquement en ce que chacune des parties qui les forment soient exécutées par plusieurs voix. Un morceau de musique peut renfermer plusieurs parties, former un quatuor, un quinte, etc., et cependant ne pas constituer un chœur ; au lieu qu'il peut ne présenter qu'une seule partie, n'offrir qu'un grand unisson, et cependant être un chœur s'il est chanté par

plusieurs personnages. On a donc un chœur toutes les fois que plusieurs voix sont réunies pour une même partie.

Il semble au premier coup d'œil que ce n'est point au musicien à déterminer la place des chœurs. Pour réunir plusieurs voix, il faut pouvoir disposer de plusieurs personnages, et le poète seul peut les introduire sur la scène. Cela est vrai en général ; mais le musicien ne pourra-t-il pas souvent faire chanter par tous les interlocuteurs qu'il aura sur le théâtre, des paroles remarquables que le poète aura destinées à un seul personnage ? Quel mouvement ne répandra-t-il point sur la scène ? Au lieu de montrer un seul personnage ému par la passion qu'il voudra représenter, ce sera tout un peuple qu'il fera voir comme transporté par cette passion terrible. Ce n'est plus une petite image qu'il a de la peine à faire remarquer au milieu d'un espace immense ; mais c'est une foule d'images particulières qui toutes font voir le même objet ; c'est une quantité de glaces pures et fidèles, qui réfléchissant toutes des rayons de lumière, allument un grand incendie à leur foyer commun ; ou plutôt c'est un vaste et unique tableau dont tous les traits dessinés en grand, sont faits pour être aperçus à une très grande distance : c'est une masse énorme qui s'agite, et dont tous les mouvements très sensibles effraient même les moins exposés à sa chute. Voyez le grand effet qu'a produit dans *Armide* le chevalier Gluck, en plaçant dans la bouche de tout le peuple de Damas ces paroles d'étonnement et d'une espèce de consternation, *Un seul guerrier ! que dites-vous ?* que Quinault avait réservées pour un seul de ses personnages.

Mais comment le musicien doit-il composer ses chœurs ? Qu'il examine la nature des sentiments qui agitent ceux qui doivent les chanter. Si ces sentiments les remuent tous avec une égale force ; si les mouvements qu'ils leur impriment se déploient en même temps, le musicien n'a en quelque sorte qu'un grand et bel air à composer. Mais comme tout un peuple ne peut pas conserver les impressions trop vives aussi longtemps qu'un seul personnage, cet air en général sera plus court que ceux qui ne sont destinés qu'à une seule voix, au moins lorsqu'il s'agira de passions ardentes ; et comme la multitude voit les feux de ses affections s'amortir ou renaître avec plus de promptitude ; comme les passions sont toujours animées par le grand nombre de ceux qui les éprouvent ; comme l'exemple séduit, l'imitation entraîne, l'émulation emporte, ce nouvel air chanté par tout un peuple, devra offrir moins de repos, être moins coupé par des ritournelles ou des morceaux de symphonie, être une image plus vive des élans et des transports : et comme enfin les mouvements d'une multitude agitée ne peuvent guère s'accorder avec la délicatesse des petits traits, l'embarras des passages compliqués et des notes trop multipliées, ces airs, ou pour mieux dire, ces chœurs devront être composés de chants simples, grands et faciles.

Si au contraire les affections qui dominent sur les personnages sont de nature à être mêlées de trouble ; si elles ne doivent pas naître à la fois dans tant de cœurs qu'un feu rapide ne peut échauffer tous également, c'est une espèce d'air à plusieurs motifs qu'il faut que le musicien compose ; c'est une sorte de duo, de trio, de quatuor qu'il devra produire suivant qu'il divisera, en deux, en trois, en quatre groupes, cette multitude immense dont il doit représenter les sentiments. Qu'il se rappelle alors ce que nous lui avons dit en traitant des duo, des trio, etc. ; et qu'il ne voie plus les différentes divisions qu'il aura formées dans son peuple, que comme divers personnages qui dominés par les mêmes passions ne les exhalent pas en même temps, ou différents interlocuteurs dont l'âme est brûlée par divers sentiments.

Les premiers des chœurs dont nous venons de parler conviendront à tous les sentiments brusques, féroces, militaires, sauvages, cruels, impétueux, pourvu que le trouble n'y règne pas. Lorsqu'un peuple né pour la liberté voudra secouer le joug d'un tyran, que son courage sera ferme, que sa résolution sera unanime, qu'il ne s'avancera la hache libératrice à la main qu'avec le sang froid de la valeur assurée de vaincre, et de la générosité qui combat pour son pays, que le musicien ait recours aux premiers chœurs que nous venons de dessiner. Tous les personnages n'ont que les mêmes choses à dire, et ils doivent les dire dans le même temps. Mais si le désordre s'empare de ce peuple ; si la fureur, la terreur, ou quelque autre passion terrible qui ne peut régir qu'inégalement différents caractères, viennent asservir ses esprits inégalement disposés à recevoir des fers,

que le compositeur ait recours aux chœurs de la seconde espèce : les personnages n'ont plus en quelque sorte les mêmes affections à exprimer ; ils ne les profèrent plus dans les mêmes moments ; c'est une succession souvent irrégulière de sentiments tumultueux qu'ils offrent ; ce n'est plus un seul personnage qu'ils représentent ; mais ce sont plusieurs interlocuteurs qui agissent ; que le musicien emploie des espèces de trio, de quatuor, etc. ; mais qu'il n'oublie pas qu'il n'a jamais remué de si grandes masses, et que tout doit être ici plus grand, plus simple, plus espacé, plus sensible.

Si les sentiments qui règnent sur les personnages sont plus doux et plus paisibles, le musicien pourra suivre, en composant ses chœurs, presque la même marche qu'en travaillant à ses airs, à ses quatuor, etc. Il pourra y faire régner, en quelque sorte, la même tranquillité ; les chants pourront être également distincts et séparés, les morceaux d'orchestre aussi nombreux ; peut-être même pourront-ils l'être davantage ; et un peuple qui n'éprouve que de légères affections est-il remué assez peu vivement et avec une sorte de lenteur.

Qu'un calme heureux règne dans les cœurs d'un peuple fortuné ; que rassemblé sur les bords d'une onde pure, il se livre dans les beaux jours du printemps à une douce joie ; qu'ayant dressé ses pavillons brillants de diverses couleurs sous des forêts verdoyantes, il attende, au milieu d'une fête paisible, l'arrivée des princes chéris dont il tient sa félicité ; s'il exhale sa joie par la plus simple des mélodies, et par un chant unique, que les musiciens, en quelque sorte, croient ne composer qu'un air ; s'il exprime les mouvements ravissants auxquels il s'abandonne par différents chants proférés ensemble ; s'il forme en chantant plusieurs parties, que le compositeur imagine travailler à un trio ou à un quatuor, suivant le nombre des parties travaillées. Si perdant de vue ce peuple heureux, nous portons nos regards jusque sur ces plages lointaines brûlées par le soleil, envahies par la chaleur la plus ardente, ravagées par des monstres féroces, soumises au cimetière ensanglanté de tyrans plus féroces encore ; si ce grand nombre d'esclaves que nous y voyons abattus sous le poids de leur fers et de leurs maux, languissamment couchés contre les tiges brûlantes d'arbres qu'ils ont plantés, et qui ne sont pas à eux, ne cherchant pas à se garantir de la dent meurtrière du tigre affamé, parce qu'ils ne peuvent éviter le tigre plus cruel qui les tient enchaînés, privés de leurs enfants, de leurs douces compagnes qui seules auraient pu affaiblir tous leurs maux, qui ont été enlevés dans leurs bras, et vers lesquels ils n'ont pu seulement tendre leurs mains défaillantes sous leurs chaînes pesantes ; si ces malheureux courbés sous le joug, poursuivis encore par une nature marâtre qui ne cesse de lancer contre eux ses flèches enflammées ; si ces infortunés profèrent en commun leurs tristes gémissements, soit que la même mélodie leur serve à tous pour l'expression du sentiment profond dont ils

sont pénétrés, ou que divers chants peignent leur douleur et leur sombre désespoir, que le musicien se souvienne de ce que nous lui avons déjà dit, mais qu'il donne un caractère plus grand et plus simple à ses diverses mélodies, ou à l'unisson lent, mélancolique, entrecoupé, lugubre dont il se servira.

Mais si au contraire c'est un peuple féroce et barbare, qui ne mettant aucun frein aux transports véhéments qui l'agitent, ne respire que le carnage et la vengeance ; si une mélodie régulière et mesurée ne peut point s'allier avec le feu cruel qui le consume et la fureur qui le possède ; si ce peuple a besoin d'avoir recours à la simple déclamation passionnée ; si un récitatif proféré par plusieurs voix, soit à une, soit à plusieurs parties, est le seul moyen que ces hommes sanguinaires puissent employer ; si leurs paroles de mort ne peuvent trouver place qu'au milieu de ce nouveau genre de chœur syllabique, que la musique soit encore plus rapide que lorsqu'il ne s'agira, dans une situation semblable, que d'un ou de deux personnages, etc. que les passages terribles par lesquels l'orchestre pourra couper cette espèce de chœur, en faire ressortir les différents morceaux, et peindre la pantomime horrible de ce peuple sauvage, présentent plus que jamais une apparence effroyable ; que tout soit plus vif, plus enflammé, et que les coups qui seront frappés soient d'autant plus violents que le musicien trouvera dans la multitude qu'il remuera à son gré, plus de bras nerveux pour lancer ses traits acérés.

Si l'on ne prend le mot *unité* que pour cette liaison intime qui doit régner entre les diverses images produites dans un morceau de musique, de telle sorte que dans une situation donnée, la suite des sentiments représentés non seulement soit naturelle, mais encore nécessaire, rien ne doit être plus *un* qu'un chœur, ou du moins rien ne doit le paraître davantage. Les sentiments s'y succédant avec plus de rapidité, leur ordre doit être bien plus sensible. Mais si l'on entend par *unité* cette régularité et ces retours marqués et pour ainsi dire prévus, qu'offre un morceau de musique uniquement composé, en quelque sorte, d'un motif et de ses développements, le chœur ne peut être véritablement *un* que dans les situations paisibles. Comment en effet imaginer que lorsque les personnages qui le forment éprouvent des mouvements violents, les premiers sentiments qui leur sont inspirés les conduisent tous à des affections semblables, ce qui cependant serait nécessaire pour que le chœur pût présenter ses retours, et par conséquent son unité d'une manière très sensible ; c'est-à-dire, dans toutes ses parties ? Si cependant une passion extrême transporte les personnages, ils seront tous naturellement conduits vers les mêmes affections, comme dans les situations tranquilles : ils auront reçu des mouvements trop puissants pour que les directions particulières qu'ils tiendront de leurs caractères, de leur âge, de leur sexe, etc., puissent troubler l'impulsion générale qui leur aura été donnée : le chœur pourra présenter de toutes les manières une belle unité, comme lorsqu'il

ne s'agit que de sentiments assez doux, tant il est vrai, qu'au moral comme au physique, les extrêmes ne cessent de se toucher.

Dans tous les arts, les oppositions que doivent offrir les différentes parties des divers ouvrages, doivent être en raison de la grandeur de ces mêmes parties, parce qu'elles doivent être proportionnées à la distance dont on doit les voir. Les ornements qui embellissent une galerie richement décorée, doivent présenter bien moins d'oppositions que les différents groupes de la façade principale d'un vaste palais. La distance affaiblissant les accessoires de tous les objets, les parties si contrastées de ce palais immense qui doivent être d'accord par leur fond, paraissent de très loin n'offrir que les oppositions que l'on doit y remarquer, et se ressembler autant les uns aux autres que les ornements d'une riche galerie.

Il est aisé de voir, d'après cela, qu'on doit trouver dans les chœurs des contrastes bien plus grands et bien plus sensibles que dans tout autre morceau de musique ; mais d'ailleurs comment ne les y rencontrerait-on pas ? Les images devraient y être bien peu vives, si représentant un si grand nombre de sentiments différents, elles ne faisaient pas naître des effets bien contrastés. Les chœurs sont de grandes masses que le musicien doit faire mouvoir d'une manière très sensible : comment pourrait-il mieux y parvenir qu'en agrandissant tous les temps de son mouvement, en mettant plus d'intervalles entre les différents points de repos, c'est-à-dire en marquant davantage les oppositions ?

Ce n'est pas seulement dans le chant, dans ce qui constitue le fond des chœurs, que l'on doit retrouver ces oppositions bien sensibles ; elles doivent encore paraître dans tout ce qui appartient à ces mêmes chœurs, dans leurs accompagnements, dans leur rythme ; et s'il peut être permis au musicien de hasarder quelquefois des traits gigantesques, de ne pas assez fondre ses nuances, d'employer des passages trop brusques, de faire succéder les diverses images avec trop de rapidité, et de faire contraster les tableaux avec trop de force, c'est surtout dans ce qui peut tenir aux accompagnements et au rythme des chœurs. Que ce même rythme, que ces accompagnements, ainsi que les proportions des phrases, présentent plus que jamais cette grandeur et cette hardiesse qui vont si bien à la tragédie. Mais finissons par la considération la plus importante à faire, relativement aux chœurs.

Ils doivent toujours être en scène ; et pour cela que le musicien les considère sous un nouveau point de vue ; qu'il regarde un chœur comme un seul personnage ; ce nouvel interlocuteur sera censé exprimer ses sentiments par un monologue, lorsqu'au milieu d'une fête, d'un sacrifice, d'une pompe solennelle, il occupera seul le théâtre : ou bien il sera considéré comme un personnage introduit avec d'autres acteurs, et destiné à dialoguer avec eux, de quelque

manière que ce puisse être. Que le musicien le traite alors comme un véritable personnage ; qu'il peigne son jeu muet, au moins si la pantomime attire assez l'attention ; qu'il emploie même des couleurs plus vives que pour un simple interlocuteur ; qu'il le fasse chanter d'une manière plus ou moins mesurée, plus ou moins accentuée ; qu'il emploie les diverses sortes de récitatif, suivant les différentes affections qu'il aura à peindre, et comme il ferait pour un véritable interlocuteur ; et qu'il n'oublie jamais seulement qu'il doit tout agrandir.

Représentons-nous, par exemple, le moment de la tragédie d'Alcione, où l'enchanteur Isménor oblige les magiciens qui sont sous ses ordres à quitter leurs antres ténébreux, et à venir réunir leurs charmes aux siens. À sa voix redoutable ils accourent de tous côtés au milieu du désert affreux où ils doivent se livrer à leurs conjurations ; ils arrivent avec une sorte de joie féroce. *Éprouvez notre ardeur fidèle*, disent-ils avec les mouvements d'une gaieté sauvage. *Parlez, commandez-nous*, ajoutent-ils pendant que toutes les parties expriment par un rythme marqué, le trouble qui les accompagne sans cesse ; et tout d'un coup s'entassant autour de leur chef qui, malgré tout son pouvoir, a de la peine à repousser leurs flots, ils lui répètent d'un ton bas, lugubre, sépulcral, effrayant, et en employant un grand unisson, *parlez, commandez-nous*.

Isménor comme effrayé de leur nombre, de leurs mouvements rapides, et du ton imposant de leurs voix, ne peut que leur redonner son premier ordre, pendant que des cris aigus, et des sons sautillants expriment l'agitation inquiète de cette foule de magiciens qui souffrant sans cesse lorsqu'ils ne peuvent faire souffrir, toujours troublés, toujours incertains, toujours actifs, toujours véhéments, se réunissent, se séparent, se rejoignent, se pressent, s'entassent, se divisent de nouveau. On croirait voir agitées les vagues noires et épaisses de cette mer sulfureuse qui répand sans cesse des feux et des exhalaisons infectes, lorsque les vents déchaînés bouleversent sa surface empestée. *Nous allons signaler pour vous notre pouvoir et notre zèle*, reprennent les magiciens en employant un unisson terrible secondé par tout l'orchestre, en partant des sons les plus bas, et en s'élevant insensiblement pour parvenir à des cris sauvages. Au milieu de ces images noires, de ces peintures de la confusion et du désordre, Isménor ramassant tout son courage, écartant de nouveau de lui cette foule empressée et redoutable, et répétant d'un ton de voix menaçant son ordre sévère, ils lui redisent avec trouble, *parlez*.

Pour servir notre roi redoublez vos efforts, forcez l'enfer à m'apprendre son sort, leur dit Isménor aussi rapidement qu'il le peut, de crainte que leur férocité qu'il vient d'enchaîner, ne s'échappe de nouveau. Le chœur se réunissant pour ses conjurations affreuses, ne formant plus qu'un seul groupe, obéit au lieu de répondre. Qu'on puisse, en quelque sorte, remarquer toute la noirceur du

tableau présenté au milieu de l'accompagnement le plus effrayant exécuté d'un mouvement assez lent, de cris infernaux, de sons bas et sourds, qui représentent, pour ainsi dire, le retentissement des voûtes souterraines. Affermissant leurs voix avec effort, pour lui donner, en quelque sorte, plus d'autorité, la tenant dans le bas par terreur, frémissant d'avance devant les démons auxquels ils commandent, appuyant, pour ainsi dire, leurs chants les uns contre les autres, comme pour en augmenter la force, ils laissent échapper ces paroles redoutables : *Sortez démons.*

Mais déjà la nuit a répandu ses voiles les plus sombres sur l'horrible désert où ils sont entassés ; déjà on n'aperçoit plus leur troupe hideuse qu'à la pâle clarté des feux livides que la terre vomit sous leurs pas. Enveloppés dans des nuages noirs et orageux, accompagnés pour ainsi dire par les roulements sourds d'un tonnerre magique, ils ajoutent : *Que tout ressent ici l'horreur et l'épouvante.* Mais tout d'un coup interrompus par un nouvel ordre d'Isménor, ils se préparent à des conjurations nouvelles. Mais cessons de présenter des images aussi noires.

Souvent les chœurs font partie des ballets qui répandent tant de pompe, de richesses et de variété dans une tragédie lyrique. Les qualités qu'ils doivent alors offrir leur sont communes avec les airs de ballet proprement dits, avec ces morceaux de musique purement instrumentale, destinés à peindre sans le secours des voix et du chant.

Que le musicien compose ces morceaux ainsi que ses airs, ses duo, etc. Au lieu d'en faire entendre le chant principal par le moyen d'une ou de plusieurs voix, il le confiera à un instrument qu'il choisira parmi les plus doux, les plus éclatants, ou les plus graves, suivant la nature des affections qu'il devra représenter. Cet instrument dont la marche deviendra d'autant plus sensible, que toute l'attention se portera sur lui, devra, comme une voix humaine, ou s'arrêter de temps en temps, ou faire entendre des chants entrecoupés, ou offrir une mélodie soutenue, suivant ce que le musicien voudra montrer. Il faudra qu'on puisse croire entendre un bel air exécuté par une voix qui ne ferait que préférer des sons inarticulés.

Au lieu d'employer un seul instrument, le musicien placera son véritable chant dans deux ou dans trois, suivant qu'il aura à représenter plusieurs sentiments, ou à suivre la pantomime de deux ou de plusieurs danseurs ; qu'il compose enfin, lorsqu'il le voudra, un beau duo, un beau trio, etc., auquel il ne manquera que des paroles.

C'est ici que le musicien devra surtout tendre les images des affections très sensibles, n'ayant pas le secours d'une langue de convention pour augmenter la force de leur expression, et pour en ôter ce qu'il pourrait y avoir de vague. Les

airs ordinaires, soit à une, soit à plusieurs voix, pourraient, en quelque sorte, présenter de temps en temps des peintures affaiblies, afin de donner à l'âme le temps de se reposer, et de revenir des impressions trop fortes qu'elle pourrait avoir reçues. Mais dans les airs de ballet, où le musicien ayant moins de moyens de peindre, ne peut jamais craindre de peindre trop vivement, qu'il se garde bien d'employer ces images affaiblies ; qu'il ne laisse reposer l'âme des émotions qu'une peinture lui aura causées, qu'en lui offrant des images aussi fortes, mais d'un genre différent ; qu'il n'y ait aucun instant où un sentiment ne soit représenté avec la plus grande énergie, où l'on ne passe d'émotion à émotion, de surprise à surprise : si l'âme n'est pas remuée aussi fortement que dans les autres morceaux de musique, qu'elle le soit avec plus de continuité ; qu'on ne cesse jamais de la tirer hors d'elle-même ; qu'elle n'ait pas le temps de s'apercevoir qu'il manque quelque chose au pouvoir du musicien ; et que le nombre des impressions qu'elle recevra l'empêche de remarquer la moindre vivacité.

Il est aisé de voir que des airs qui par eux-mêmes jouissent de moins de puissance, doivent attirer par plus de charmes ; qu'ils doivent, s'il est possible, réunir à une plus grande unité la variété la plus riche. Mais le musicien ne pouvant pas appeler ici à son secours les différentes nuances des sentiments, puisqu'il doit toujours s'efforcer de les peindre avec vigueur, qu'il fasse beaucoup contraster le fond de ces mêmes sentiments. S'ils doivent être vus du même côté, ou pour mieux dire, représentés avec la même énergie, qu'ils soient très différents les uns des autres. Le musicien pourra parvenir à son but avec d'autant moins de peine, qu'il sera moins gêné par la pantomime des danseurs, que par les paroles des personnages.

Les airs de ballet devant être très pittoresques, présenter une grande variété et de grandes oppositions, que le musicien fasse la plus grande attention aux divers rythmes qu'il emploiera, qu'il mêlera, qu'il fera succéder les uns aux autres. Le rythme et le mouvement sont deux choses très essentielles dans les airs de ballet : ils sont les deux sources les plus abondantes des caractères qu'ils peuvent offrir. Le mouvement y règle pour ainsi dire l'ensemble de ces caractères, et le rythme en régit les détails. Ils ont d'ailleurs le plus grand rapport avec les divers moyens d'expressions que les danseurs peuvent devoir à leur art : ils les rendent plus faciles à employer, ou y opposent plus ou moins d'obstacles.

Que devons-nous ajouter ici ? Que le compositeur ne doit jamais cesser de se servir en grand de toutes les ressources de la musique, afin que les airs de ballet soient dignes de la tragédie. Ce que nous pourrions dire de plus sera aisément trouvé dans cet ouvrage par ceux qui sauront l'y chercher, ou il ne devrait pas appartenir à une poétique de la musique, il ne pourrait concerner qu'un art très lié avec celui qui nous occupe.

La musique et la danse ne peuvent toutes les deux que s'aider beaucoup, surtout si la danse, qui pendant si longtemps n'a régné au théâtre que pour le plaisir des yeux, sans aller jusqu'à l'âme, et qui ne méritait peut-être pas alors le nom d'*art*, puisqu'elle ne représentait pas la nature, continue de faire vers sa perfection les grands pas dont le public a chaque jour à se féliciter ; si par les soins des Noverre et des Gardel, les ballets continuent de devenir une suite d'expressions fidèles, de tableaux ravissants, étendus et bien liés, de pantomimes naturelles, touchantes ou terribles, de scènes bien contrastées, et découlant nécessairement l'une de l'autre ; s'ils présentent toujours un dessein bien suivi, une action une et intéressante, des allégories fines, délicates, enchanteresses, les spectacles les plus variés, les oppositions les plus marquées ; s'ils continuent de montrer, au milieu de tout un peuple rassemblé, des personnages intéressants par leurs affections ou leurs malheurs, et d'allier la noble simplicité antique à la richesse des compositions modernes ; s'ils forment toujours des ensembles qui puissent paraître isolés, et émouvoir par eux-mêmes, ou former de belles portions d'une tragédie lyrique ; s'ils continuent de ne renfermer rien d'inutile ou d'autorisé uniquement par l'usage ; de ne rien faire voir qui n'ait son but, et qui n'ait été placé d'après quelque intention ; s'ils offrent toute espèce de tableaux, en ne montrant que dans le lointain ce qu'il est trop difficile d'imiter d'une manière bien parfaite, ou dont la représentation trop fidèle pourrait révolter.

C'est aux grands maîtres que nous venons de citer, ou à leurs ouvrages, que les musiciens doivent avoir recours pour tout ce qu'ils ne trouveront pas dans cette poétique, relativement aux ballets ; qu'il nous soit seulement permis de recommander au musicien de ne jamais cesser de songer à lier les ballets avec la pièce, à les faire entrer dans l'ensemble de la tragédie, et à voiler ainsi ce qui aurait pu échapper au poète ; qu'il rappelle pour cela dans les airs de ballets, autant qu'il le pourra, les phrases les plus expressives, les plus terribles, les plus touchantes, répandues dans la pièce, et analogues aux sentiments représentés par la pantomime des danseurs.

Nous enfin parcouru les différentes parties de la tragédie lyrique ; nous l'avons vue dans son ensemble ; nous l'avons considérée sous toutes ses faces ; nous avons examiné toutes ses parties ; nous avons pour ainsi dire traité de la musique en général ; car tout se trouve dans la tragédie, et nous n'avons plus que des différences à indiquer.

Musiciens qui travaillez pour le théâtre tragique, ne cessez de réunir le noble au touchant ; composez de ces deux affections une espèce de couleur transparente, une sorte de vernis que vous répandrez sur tous les morceaux auxquels vous travaillerez : le touchant se tire de tous les signes des affections douces et mélancoliques ; et le noble, de tout ce qui retrace des idées de gloire, de fierté, de

grandeur, et de fermeté héroïque. Mais voulez-vous que vos ouvrages soient plus près de la perfection, employez le plus que vous pourrez dans votre tragédie, de ces traits frappants si familiers au génie, de ces peintures qui étonnent, de ces images si fidèles qu'elles font voir l'objet représenté, qui tiennent moins à l'emploi des moyens fournis par la musique, qu'à une manière hardie de concevoir et de peindre, qui sont le fruit du soin extrême avec lequel on recherche dans le plus profond des cœurs, tous les sentiments qui peuvent y naître à la vue d'un objet nouveau, et de l'habitude de s'en pénétrer avec promptitude, et de les rendre d'une manière vive, rapide, imposante ; et dont la magie dépend surtout de la place qu'elles occupent, et de la manière poétique de les montrer. Ne laissez jamais passer un événement remarquable, ou un sentiment intéressant et soudain, sans avoir recours à cette grande manière d'émouvoir. L'opéra d'Armide nous en offre de beaux exemples, et particulièrement dans le chœur *Poursuivons jusqu'au trépas*. Vous vous familiariserez avec ces grands moyens que vous emploierez en peintre et en poète, plutôt qu'en musicien, si vous pouvez deviner la pantomime rapide et expressive convenable aux situations que vous aurez à peindre, et si vous allez toujours chercher à déchirer le voile qui cache la nature. Ne cessez jamais de consulter cette nature, la mère de toute beauté ; voyez-la de près pour l'imiter fidèlement ; c'est ainsi que l'art que vous cultivez, et que de grands maîtres dans tant de genres ont si fort avancé, parviendra peut-être à la perfection à laquelle ils devraient atteindre. Vous aurez encore un grand moyen pour vous approcher de ce but de vos travaux, si vous ne cessez de porter la plus grande attention à ne jamais mêler ce qui appartient au tragique, au grave, au sérieux, avec ce qui convient au plaisant, à l'agréable, au comique, et à ne pas confondre les diverses expressions que la nature et l'art vous fourniront suivant la différence des tableaux que vous aurez à peindre, la grandeur de ces compositions, le cadre qui les renfermera, le lieu où ils seront vus, et les spectateurs qui devront en jouir. Nous allons, en parcourant rapidement les différents genres, essayer de reconnaître les nuances qui leur conviennent, et ce qui doit les distinguer.

De la comédie lyrique

Soit que le compositeur travaille à une tragédie ou à une comédie lyrique, il a les mêmes soins à se donner, les mêmes précautions à prendre, les mêmes défauts à éviter, les mêmes beautés à introduire ; il faut également que l'ensemble de son ouvrage soit digne d'un grand théâtre, que les différentes parties y présentent ces couleurs uniformes et ces couleurs diversifiées que nous avons vues être la source de la liaison et de la variété ; qu'il sache offrir l'image de toutes les passions et de toutes leurs nuances ; que de la réunion de ces passions il compose des caractères, les peigne avec force, les fasse contraster avec éclat, et

les soutienne jusqu'à la fin de sa tragédie : son chant doit également offrir toutes les qualités que nous avons exigées, et qui seules peuvent rendre la musique l'imitation fidèle de la nature ; les accompagnements doivent présenter la même richesse, la même variété, la même régularité, ou la même diversité dans leurs formes, les mêmes peintures, les mêmes dialogues ; l'ouverture, les récitatifs, les airs, les duo, les trio, les chœurs, etc., tout doit être fait de la même manière, composé des mêmes parties, brillant du même feu, dirigé d'après les mêmes considérations, également imaginé par le génie, ou réchauffé par le sentiment ; nous ne cesserons de le répéter. Nous avons vu tout ce qui peut constituer la musique ; nous avons considéré toutes ses parties, tous ses ornements, toute sa puissance ; nous avons tout trouvé dans la tragédie ; il ne nous reste plus qu'à montrer des variétés.

La comédie lyrique diffère de la tragédie par deux grands caractères. Elle est principalement destinée à la peinture des ridicules, des choses fines, des sentiments doux, des scènes les plus ordinaires de la vie : ce n'est point par la terreur et par des mouvements horribles qu'elle cherche à remuer les cœurs, et à atteindre son but ; elle y parvient le plus souvent en employant le charme d'une douce sensibilité, d'une gaieté paisible, d'un comique plaisant, et souvent même d'une joie folâtre. Il en résulte deux choses importantes ; la première, c'est que dans la comédie le musicien doit peindre le comique, et en quelque sorte la raillerie fine ; et secondement, qu'excepté quelques instants où des passions furieuses et terribles peuvent exercer leur empire, il doit presque toujours affaiblir ses teintes, et ne présenter les images des sentiments, que sous une espèce de voile qui leur donnera l'apparence convenable à des événements moins importants, et à des personnages moins véhéments et moins élevés.

Mais comment le musicien montrera-t-il ce qui ne fera que comique ? Il semble que tout ce qui tient à la plaisanterie et à la raillerie ne fournisse le plus souvent ni affections à peindre, ni tableaux à offrir. Comment fera donc le musicien qui n'a à son commandement que des sentiments ou des images, et qui ne peut exprimer d'aucune manière ce qui n'appartient qu'à l'esprit ? Essayons de lui indiquer différentes manières de représenter des situations, des affections, ou des événements comiques. Presque tous les grands maîtres d'Italie, et plusieurs de France ou d'autres pays, nous ont donné là dessus des exemples admirables.

Premièrement, le compositeur pourra rendre sa musique comique, et même burlesque, en répétant plusieurs fois de suite, et sans interruption, quelques passages assez saillants et assez courts pour qu'on puisse, en quelque sorte, compter toutes leurs répétitions. De même que dans la conversation quelqu'un qui redirait plusieurs fois de suite une petite phrase bien courte et bien reconnaissable, ne pourrait que produire un effet très plaisant en répétant ainsi

la même chose un grand nombre de fois et sans interruption ; de même une pensée musicale qui ne sera ni trop longue, ni trop triste, ni trop touchante, ni trop effrayante, devra paraître très comique, lorsqu'elle se montrera plusieurs fois de suite. Au moral comme au physique, c'est le propre de toutes les petites choses répétées un très grand nombre de fois, de devenir ridicules et même burlesques. Que quelqu'un se permette plusieurs fois de suite quelques petits gestes, quelques petits mouvements bien rapides et bien marqués, et certainement on le trouvera bientôt ridicule.

De même qu'une disparate très sensible entre les actions et les paroles d'un personnage devient souvent comique de la même manière que lorsqu'elle se trouve entre les volontés et les caractères de deux acteurs qui se rencontrent sur le théâtre ; de même une espèce de contradiction entre les images, doit faire naître des effets plaisants. Que le musicien cherche donc à faire contraster quelquefois ses diverses peintures beaucoup plus qu'il ne le devrait d'ailleurs : que lorsqu'on y songera le moins, on ait sous les yeux une expression nouvelle, et qu'avec la même promptitude on soit ramené devant les images dont on jouissait ; mais que non seulement le compositeur augmente ainsi les oppositions qu'il placera dans son ouvrage, mais que, pour produire un plus grand nombre d'effets comiques, il ne laisse échapper aucune occasion de peindre dans ses accompagnements les affections qui, dans une situation donnée, pourront être contraires aux sentiments indiqués par les paroles ou le chant des interlocuteurs. Lorsque les contradictions entre le chant et le sens de l'orchestre seront délicates, et ne présenteront point des nuances trop vives, le musicien peindra aisément, par leur moyen, la finesse des sentiments ; car que l'on y réfléchisse, et l'on ne verra que tout ce qui peut être regardé comme fin dans un discours, dans une conversation, dans un geste, dans l'air du visage, ne consiste que dans une espèce de petite contradiction entre ce que l'on pense et ce que l'on exprime ; et dans les passions il ne peut y avoir de fin que les petites oppositions qu'elles font naître.

Ne sera-t-il pas quelquefois permis au compositeur de faire paraître des traits étrangers à son morceau de musique pour produire des surprises extraordinaires ; d'employer des transitions inattendues, des passages en apparence vides de sens, des accompagnements trop bruyants ou trop remplis, des proportions excessives placées tout d'un coup au milieu de proportions plus petites, etc. ? Mais qu'il n'abuse jamais de ces ressources ; qu'il ne s'en serve ni trop souvent, ni trop longtemps ; et en général il aura besoin d'un tact très fin et de beaucoup de connaissances pour avoir recours aux divers moyens que nous venons de lui indiquer, et pour ne pas s'exposer lui-même au ridicule qu'il voudra peindre.

C'est dans la comédie lyrique que le musicien pourra et devra même souvent présenter les peintures les plus fidèles d'un grand nombre de petits objets, et de sons remarquables, comme les cris de divers animaux, le bruit qui peut accompagner une démarche ou des gestes plaisants. Ils deviennent plus importants dans la comédie ; ils y attirent davantage l'attention, moins élevés : et d'ailleurs ne peuvent-ils pas beaucoup servir aux peintures plaisantes ou burlesques, par leur accord ou leur opposition avec les affections et leurs images ?

Que le musicien tâche d'imiter en quelque sorte le créateur immortel de notre théâtre comique ; qu'il ne néglige rien pour surprendre toutes les finesses de la nature, pour saisir toutes les nuances du ridicule et des mœurs, pour connaître le véritable degré de force qu'il doit donner à ses tableaux, soit qu'il ne doive peindre que les sentiments doux et paisibles qui règnent ordinairement dans la comédie, ou qu'il soit obligé de représenter les passions plus impétueuses qui y sont quelquefois allumées ; qu'il descende souvent dans son cœur, mais qu'il se réunisse souvent à ses semblables. Les auteurs tragiques peuvent rarement approcher des rois et des personnages illustres dont ils doivent peindre les caractères ; mais le musicien qui travaille pour la comédie trouvera l'homme partout. Qu'il recherche tous les effets des passions ; qu'il parcoure les diverses classes de la société, elles peuvent toutes devenir le sujet de ses tableaux : qu'il voie ceux qui les composent, soumis à l'infortune comme dans les bras du bonheur ; qu'il les suive dans toutes les circonstances de leur vie, lorsque des sentiments affectueux répandent autour d'eux une douce sérénité, ou lorsque des passions atroces et criminelles les dégradent, les avilissent ou les tourmentent : qu'il aille quelquefois se reposer sous le toit rustique du laboureur trop peu connu ; il y verra mieux, il y entendra mieux la nature : qu'il ne dédaigne pas la cabane du pauvre et du malheureux : qu'il aille sous un humble chaume être le témoin de ces scènes attendrissantes qu'on ne saurait trop dérober à l'obscurité : que son cœur soit ramolli par les larmes de l'infortune et de la tendresse réunies ; qu'il apprenne à goûter le plaisir de la pitié bienfaisante et consolatrice : qu'il mêle ses pleurs à ceux de ces victimes innocentes du sort : qu'il puise au milieu des malheureux que ses secours arracheront au désespoir, cette facilité à s'attendrir qui lui sera si nécessaire : qu'il surmonte la délicatesse d'une sensibilité trop vive : qu'il pénètre jusque dans les asiles préparés par l'humanité compatissante et généreuse, à l'humanité pauvre et souffrante : que son âme émue apprenne à connaître la voix du malheur, les plaintes déchirantes d'une douleur cruelle ; et qu'il sache pour combien de plaies nous pouvons être condamnés à gémir.

On trouvera aisément, d'après ce que nous venons d'exposer et l'article suivant, ce que nous pourrions indiquer encore relativement aux drames qui tiennent le milieu entre la tragédie et la comédie, entre la tragédie et la pastorale ; et pour ce qui est des pièces de théâtre, qui n'étant pas entièrement revêtues des charmes de l'art que nous cultivons, sont uniquement mêlées de morceaux de musique qu'avons-nous besoin de dire, si ce n'est que ces différents morceaux étant séparés par des portions purement déclamées, avec lesquelles ils n'ont pour ainsi dire aucun rapport, sont comparés de plus près les uns avec les autres ? Peut-être d'après cela ont-ils besoin d'être plus diversifiés et de se ressembler moins, parce qu'ils ne sont ni précédés, ni suivis immédiatement par aucun chant qui puisse les faire ressortir ? Étant d'ailleurs entendu en quelque sorte d'une manière isolée, ne doivent-ils pas offrir chacun un ensemble, et présenter un tout beaucoup plus indépendant que dans les pièces où la musique règne depuis le commencement jusqu'à la fin ? Que nous reste-t-il maintenant à faire, que de recommander aux jeunes musiciens de méditer les différents chefs-d'œuvre dont nos théâtres s'honorent, soit dans le genre des comédies lyriques, soit dans celui des pièces mêlées de musique, d'étudier particulièrement tous ceux dont M. Grétry enrichit le public, et d'aller admirer souvent les grands acteurs auxquels la représentation en a été confiée ?

De la pastorale lyrique

Musiciens, voulez-vous savoir quelles nouvelles couleurs vous devez employer dans vos tableaux ? Transportez-vous avec nous dans ces contrées heureuses où un soleil plus voisin donne plus d'ardeur au feu du sentiment, plus de fraîcheur à la verdure, plus d'éclat à l'émail des prairies : suivez avec nous les différentes scènes que nous allons tâcher de décrire ; examinez les divers sentiments dont nous allons essayer de vous offrir la peinture ; soyez-en comme nous le témoin invisible ; pénétrez-vous de ce qui va paraître à vos yeux ; et lorsque votre âme sera bien émue, rappelez-vous ce que nous avons dit en traitant de la tragédie ; composez alors sans crainte ; livrez-vous au sentiment que vous éprouverez, et soyez sûr d'avoir saisi les nuances propres à la pastorale.

La saison brûlante règne déjà sur ces plages fortunées où l'astre de la lumière lance des rayons plus enflammés : la nature plus vive, plus puissante, y répand avec plus de profusion tous les germes de sa fécondité. La terre disparaît sous des tas plus épais de plantes vigoureuses ; les animaux pénétrés d'une chaleur plus active, impatients du feu secret qui les consume, semblent partager dans leurs mouvements la rapidité de l'éclair qui brille souvent à leurs yeux. Les êtres même insensibles participent à ce surcroît de vie ; on dirait que les eaux coulent avec plus de vitesse au milieu de ces campagnes animées.

À un jour où l'été a déployé toute sa puissance, où le soleil a joui de tout son éclat, et où il a fait pénétrer ses feux jusque dans les asiles les plus cachés, succède une nuit tranquille : avec elle le calme, le repos, et le silence descendent sur la terre rafraîchie par des vapeurs bienfaisantes. Un vent léger agitant doucement les feuillages des vastes forêts, augmente les charmes de cette retraite délicieuse et paisible. Une onde pure dont le murmure fait résonner ses bords enchanteurs, vient arroser les pieds de ces arbres antiques dont les cimes élevées et majestueuses paraissent étendre d'immenses voiles verdâtres sur l'azur foncé des cieux, agrandissant l'imagination, et font naître la rêverie et la sensible mélancolie. La lune s'avançant lentement au milieu d'un firmament semé d'étoiles, fait parvenir ses rayons blanchâtres au travers des branches touffues, et de la voûte de feuillages suspendue au dessus des eaux. Les différentes lames que présente la surface d'un bassin risée par les zéphyr, réfléchissent l'image argentée de ce flambeau des nuits. À sa clarté incertaine on distingue sur les rives humides, des fleurs que la nature ne cesse d'y faire éclore : leur couleur moins sensible que pendant le jour, offrant des nuances plus douces inspire des sentiments plus tendres. De jeunes et timides bergères, la pudeur sur le front, l'innocence dans le cœur, viennent fouler les tapis fleuris étendus sur ces bords tranquilles. Laisant flotter leurs blonds cheveux, dénouant leurs robes légères, et se plongeant dans l'onde transparente, elles vont chercher au milieu des eaux une fraîcheur qu'elles n'ont pu goûter pendant le jour. On dirait qu'elles veulent éteindre la flamme secrète qui commence à s'élever dans le fond de leurs âmes. Le bruit le plus faible fait tressaillir ces beautés craintives ; elles ne voudraient même pas exposer aux regards de l'astre de la nuit, les dons qu'elles doivent à la belle nature. Le moindre feuillage agité par le vent, les fait sortir avec précipitation du lac tranquille, et courir chercher, dans le plus épais du bois, une obscurité protectrice.

Chloé, la plus belle de ces bergères, revenant plus tard que ses compagnes des bords d'un ruisseau paisible, s'égare au milieu de la forêt ; elle ne peut quitter les lieux charmants où son amant l'a si souvent entretenue de son amour ; elle voit son bien aimé dans tous les objets qui l'entourent ; elle porte son image sur toutes les fleurs, sur toutes les feuilles ; elle n'aperçoit que lui ; elle ne pense qu'à lui ; elle le voit toujours tendre et toujours fidèle ; elle revient sans cesse vers l'arbre où Daphnis a écrit le nom de sa bien aimée ; elle ne peut s'arracher à l'illusion qui l'a séduite. Dans ce moment de délire ravissant arrive l'amant chéri que l'amour a conduit sur ses pas ; elle le voit, tressaillit, et cependant ne s'aperçoit pas qu'il ne vient que de paraître devant elle, tant il est toujours présent à son cœur et à ses yeux.

C'est ce jour même que les parents de Chloé doivent l'unir à ce qu'elle aime ? ce jour doit être le premier d'une félicité qui ne devrait point avoir de terme. Daphnis et sa tendre amante enivrés d'avance du bonheur dont ils doivent jouir, s'arrêtent au milieu de ces bois augustes et antiques. Une grotte tapissée de lierre, y offre un asile à ces deux amants ; ils s'y asseyent sur un banc de gazon ; ils ne se voient qu'à demi, parce que la nuit règne encore, et que la lune commençant à baisser, n'envoie sous ses vastes forêts que des rayons plus pâles. Leur imagination livrée à elle-même par le calme de tout ce qui les entoure, par le demi jour qui seul les éclaire, par toutes les images agréables qui paraissent voltiger autour d'eux, par le site romantique, par le lieu pittoresque où se pressant l'un contre l'autre, ils se disent avec transport qu'ils s'aimeront toujours, répand de nouveaux charmes sur l'heureux abandon dans lequel ils sont plongés. Ils oublient la nature entière ; les heures s'écoulent avec rapidité, et ils croient pour la première fois se serrer dans leurs bras et se dire qu'ils s'aiment. Avec quelle ivresse Daphnis plus passionné lit dans les yeux de Chloé plus tendre, le bonheur qu'il goûte et celui qui l'attend ! Comme ne pouvant plus résister au feu qui le dévore, il se lève plein de joie et de transports amoureux, et retombant aux genoux de sa bergère adorée, et la pressant de nouveau contre son sein, il exhale les soupirs et les accents les plus doux ! Comme leurs regards, comme leurs âmes se confondent ! Ils ne forment plus qu'un seul sentiment, qu'une seule existence ; ils ne vivent plus que par des élans communs.

Cependant une clarté plus vive se répand dans la forêt ; les oiseaux se réveillent, quittent leurs petits toits verdoyants, s'animent par un ramage varié, et vont chercher en voltigeant la nourriture de leurs tendres compagnes, et du doux fruit de leurs amours ; un vent plus frais commence à courber le haut des cimes touffues, et à faire résonner les feuilles qu'il agite ; les sons perçants du coq altier sont répétés au loin par les échos de ces lieux champêtres ; une teinte rougeâtre se mêle à la verdure ; tout annonce aux deux amants que le jour va paraître ; il faut qu'ils se quittent ; ils vont chacun de leur côté hâter le moment où ils seront unis pour n'être jamais séparés. Chloé va rejoindre ses tendres parents, Philémon et Baucis, le bonheur de ces campagnes. Combien de fois avant de quitter son amant est-elle bien aise de lui entendre redire qu'il l'aimera toujours ! Combien de fois ses regards lui expriment sa tendresse touchante ! Combien de fois elle tend à son bien aimé cette main qui bientôt doit être le gage d'une union sacrée et éternelle ! Jeunes amants ! pourquoi mêlez-vous des pleurs à vos adieux ? Pourquoi cette sombre mélancolie s'empare-t-elle de vos âmes ? Est-ce donc pour longtemps que vous allez être séparés ? Pourquoi ces tristes pressentiments, ces alarmes, ces tendres plaintes au milieu de l'expression de l'amour le plus vif ? Ils ne peuvent se quitter ; ils revolent sans cesse vers

l'autre ; ils ont besoin de se redire encore qu'ils s'aiment, qu'ils vont bientôt se revoir, qu'ils seront toujours ensemble : leur âme éprouve des mouvements inconnus ; leur cœur se déchire lorsqu'ils s'éloignent loin de l'autre ; ils s'arrachent comme par force à leurs mutuels embrassements ; ils se quittent et reviennent se serrer étroitement ; ils courent et s'étendent en quelque sorte l'un vers l'autre, pour ne pas se séparer si tôt ; leurs mains cherchent encore à se toucher ; ils s'éloignent enfin, mais ils se regardent encore ; ils ne se voient plus, et ils ne se sont pas encore détournés. Pourquoi ces larmes au moment d'une union pleine de charmes ? Se seraient-ils vus pour la dernière fois ?

Cependant ils regagnent chacun leur demeure champêtre ; Chloé court dans les bras des auteurs de ses jours calmer les tristes agitations de son âme inquiète, essuyer ses larmes, et parler de son amant. Ces vieillards respectables la pressent contre leurs seins paternels ; ils sont émus des pleurs de leur fille chérie ; ils la consolent ; ils la rassurent ; et pendant qu'ils vont tout disposer pour hâter l'union sainte, ils n'osent se confier l'un à l'autre les craintes que leur tendresse commence à leur inspirer.

Le soleil se lève, la nature reprend toute sa beauté ; les bergers et les bergères recommencent leurs travaux des champs ; les troupeaux foulent, en bondissant, l'herbe chargée de rosée : les uns courent dans le fond des vallées chercher les eaux vives et les gras pâturages ; et d'autres plus pétulants, plus vifs et plus hardis, vont sur les pointes les plus élevées des rochers escarpés, brouter sans effroi au milieu des précipices, les plantes odoriférantes qu'ils préfèrent.

Insensiblement la chaleur devient de plus en plus ardente : le soleil jouit de nouveau de tout son empire : le vent frais qui s'était levé avec l'aurore, cesse de souffler ; le feu est lancé de toute part ; tout se tait. Les troupeaux et les pasteurs affaissés sous l'ardeur du midi, cherchent en vain les bords des fontaines, ou l'abri de quelque antre écarté. La chaleur pesante a pénétré partout ; des vapeurs se condensent à l'horizon ; elles ont bientôt formé un nuage obscur qui s'avance et qui s'épaissit ; les animaux effrayés se cachent ; un calme sinistre n'est interrompu que par le retentissement sourd d'un tonnerre lointain ; l'éclair a déjà sillonné la nuée ; un trait couleur de sang a parcouru avec rapidité cette masse noire qui s'empare insensiblement de tout le ciel : tout annonce un orage violent ; il s'avance ; il s'étend ; il redouble ; les vents s'élancent avec impétuosité ; des nuées de poussière marquent leur approche, et s'élèvent vers l'orage qui s'abaisse. Le tonnerre éclate, la foudre étincelle ; un déluge d'eau va tomber ; les campagnes vont être inondées ; malheureuse Chloé pourquoi êtes-vous allée si loin du toit de votre famille chercher des fleurs pour votre bien aimé ? Pourrez-vous vous dérober à l'orage qui vous menace ? Mais déjà il est sur sa tête ; les éléments paraissent confondus ; les arbres les plus forts courbent

leur cime sous les vents violents qui les assaillent ; des torrents de feu descendant avec rapidité des nuées, se mêlent aux flots d'eau qu'elles ne cessent de répandre ; un fracas épouvantable ajoute à l'horreur et à l'effroi. Daphnis plein de trouble et d'inquiétude, ne pouvant vivre éloigné de son amante, la cherche au milieu des forêts : ni les torrents qu'il est obligé de franchir, ni les arbres déracinés avec violence et précipités autour de lui, ni la foudre qui tombe à ses pieds, rien ne peut ralentir sa recherche empressée ; il craint tout pour ce qu'il aime mille fois plus que sa vie ; il l'appelle à grands cris au milieu de ces forêts immenses ; le nom ce Chloé retentit dans ces solitudes ravagées ; la voix de son amant se mêle au sifflement des vents et au mugissement de la tempête. Il court, il se presse, il appelle de nouveau mais en vain ; il ne sait pas qu'il est si près de celle qu'il adore, et que peut-être il ne la verra que pour lui être ravi pour toujours.

Un de ces serpents énormes, le fléau des contrées ardentes, avait établi son repaire funeste au milieu de cette forêt. Animé par la faim dévorante, rendu furieux par le fracas de l'orage, il sort de sa retraite infectée ; il déploie avec force ses anneaux recouverts d'écailles éclatantes ; il fait jaillir son dard cruel ; il s'avance l'œil en feu, la tête redressée, et répandant avec violence ses mortels poisons de sa gueule ensanglantée ; il aperçoit Daphnis, se jette sur cette proie, le serre dans ses horribles contours, le perce mille fois de son aiguillon envenimé, le couvre de sang et d'une écume empestée ; et pendant qu'il reste encore assez de vie à l'infortuné Daphnis pour ressentir les tourments les plus affreux, mais qu'il ne peut plus les exprimer par le cri le plus faible, Chloé se présente à ses regards mourants. Quelle image pour un amant ! il ne songe qu'au danger de celle qu'il adore ; mais c'est en vain qu'il s'efforce de l'avertir par de sourds gémissements ; sa voix est étouffée par le monstre qui le presse avec plus de violence au milieu de ses nœuds effroyables. Chloé le voit, et à l'instant où elle veut se jeter sur son malheureux amant, la foudre éclate avec un bruit terrible, écrase à ses yeux et le monstre et son infortunée victime, et elle expire de douleur.

Cependant la tempête diminue, l'orage va exercer ailleurs ses ravages, les feux s'éteignent, les vents s'apaisent, les nuages se dissipent, la pluie cesse, le calme revient dans les champs qu'un soleil pur éclaire de nouveau. Les pasteurs et leurs compagnes ne songent plus qu'à l'hymen de Daphnis : ces âmes innocentes et tranquilles ont bientôt oublié l'orage. Auprès de la cabane de Philémon s'étend une vaste prairie ombragée par de hauts peupliers. Les pasteurs s'y rassemblent ; ils y arrivent leurs houlettes garnies de fleurs ; ils marchent au doux son des musettes ; ils élèvent au milieu de la plaine verdoyante un autel simple comme la nature et leurs cœurs ; ils déposent des

présents auprès de cet autel, l'ouvrage de leurs mains ; ils allument les feux sacrés de l'hyménée, et en formant des danses religieuses autour de ce temple rustique, ils attendent au milieu d'une joie tranquille que Philémon et Baucis leur amènent les amants qui doivent être unis.

Ils arrivent ces bons vieillards ; ils viennent bénir ce peuple qui les aime, parce qu'ils sont bienfaisants ; ils viennent être bénis à leur tour, et recevoir de leur reconnaissance, dans ce jour solennel, la plus touchante récompense de leurs vertus. Hélas ! ils sont seuls ; on ne voit point au milieu d'eux ni Daphnis, ni Chloé ; le front de ces vieillards vénérables présente, avec l'image de la sérénité, de l'innocence, celle d'une douleur secrète et d'une vive inquiétude : ah ! rien n'échappe à des cœurs paternels. En vain de jeunes bergères vêtues de blanc, et ornées de guirlandes de roses, attendent Chloé dans cette verte prairie, pour offrir à cette jeune amante la couronne de lis, symbole de candeur. Sans doute l'orage a contraint ce tendre couple à se réfugier sous quelques roches écartées ; ils veulent tous aller au devant de leurs pas ; ils prennent le chemin du bois ; et les doux chants de l'hyménée continuent. Philémon et Baucis les suivent pleins de trouble, et en hâtant les pas tardifs de leur vieillesse débile.

La troupe empressée pénètre dans la forêt ; elle cherche ; elle découvre ! quel spectacle affreux ! les deux amants inanimés étendus auprès l'un de l'autre, et à côté la dépouille sanglante du monstre. Ils demeurent immobiles de douleur, d'étonnement, de consternation et d'effroi. Les malheureux vieillards arrivent : le désespoir les frappe, et ils tombent presque sans vie auprès des restes déplorables de ce qui leur était si cher. Alors les gémissements se font entendre ; on court secourir ces vieillards infortunés, et les ranimer pour la douleur : ils se jettent sur les corps défigurés de leurs enfants chéris ; on ne peut les arracher à ce lieu funeste ; ils fouillent leurs cheveux blancs ; ils maudissent la lumière et leur vie trop longue. Cependant on leur enlève ces corps livides, ces objets d'un regret éternel.

Plongés dans la douleur la plus vive, les pasteurs se hâtent d'élever un triste monument au milieu de la forêt ; ils construisent un tombeau de gazon ; ils plantent autour, des arbres funèbres ; ils en défendent l'entrée par un haie de cyprès consacrés à la mort ; ils en font comme une espèce d'enceinte religieuse ; et lorsque la nuit a épaissi ses ombres, ils se rassemblent tous dans ce lieu sombre, lugubre et solitaire ; ils y apportent les malheureuses dépouilles des deux amants infortunés : ils veulent que ces cœurs qui brûlaient l'un pour l'autre soient à jamais réunis ; ils les renferment dans la tombe rustique ; ils éclairent cette scène de deuil par quelques branches allumées de pins sauvages.

Penché sur ce gazon devenu un objet sacré, Philémon, la tête appuyée sur ses bras défaillants, arrose de ses larmes le sang de la terre qui renferme celle qui lui

a été ravie. Son épouse à demi consumée par la violence de ses maux, se précipite et demeure couchée dans l'abandon le plus affreux au pied du froid monument. La nature semble prendre part à leur douleur, en augmentant, par des nuages noirs, l'obscurité dont ils sont environnés ; le calme effrayant de la mort règne dans cette enceinte lugubre ; les pasteurs rangés autour d'eux dans un morne silence, et dans l'attitude d'une consternation profonde, ne se permettent ni plaintes ni gémissements ; ils respectent leur douleur ; leurs regards peuvent à peine quitter la terre ; à peine se portent-ils sur les paroles de deuil que l'un d'eux vient de graver sur un tronc antique, et qu'il éclaire d'une torche funèbre. On y lit : *Aux plus tendres et aux plus malheureux des amants.*

Livre III. De la musique d'église.

De la musique des offices divins, des motets, des hiérodrames, etc.

Musiciens qui prétendez à l'auguste emploi d'annoncer à la terre la gloire du Très Haut, car telle devrait être votre noble destinée, allez en esprit vers la montagne sainte sur laquelle les oracles divins vont vous être révélés ; n'avancez qu'en tremblant ; songez que vous foulez une terre sacrée. Le Dieu dont vous voulez célébrer les merveilles, a déjà fait briller les signes de sa toute puissance sur les monts sourcilleux que vous avez devant vous. Humiliés devant sa majesté redoutable, saisis d'un effroi religieux, traversez en silence les forêts épaisses et sombres qui environnent ces montagnes escarpées ; essayez de gravir au milieu des feux, des éclairs et du fracas des foudres ; et prosternés sur le haut de ces monts privilégiés, renfermés dans la nuit obscure et mystérieuse, attendez qu'une grande voix retentissante, comme celle du tonnerre, ait daigné se faire entendre à votre cœur, que votre tête exaltée par une inspiration divine puisse créer de grandes images, et qu'au milieu de cet appareil de terreur et de puissance les anges du Très Haut vous aient en quelque sorte remis leur harpe d'or pour chanter ses bienfaits. Pleins d'un noble délire et d'un enthousiasme divin, ne pouvant plus contenir le feu sacré qui embrasera vos âmes, descendez alors vers le peuple à qui vous devrez faire entendre vos chants ; ce ne sera plus un simple mortel, mais un Dieu qui parlera par votre bouche purifiée.

Pénétrés de tous les sentiments que nous venons de dépeindre, entrez dans les temples révéérés où la gloire du Tout Puissant est célébrée ; montez sur la tribune sacrée ; rassemblez autour de vous ceux qui doivent vous aider à chanter les louanges de l'Éternel ; mêlez les sons de vos lyres à la pompe des cérémonies ; vous êtes maintenant dignes de l'auguste emploi que vous allez exercer.

Nous n'avons plus besoin de dire aux compositeurs quels moyens ils doivent employer pour porter dans les cœurs les feux des divers sentiments, pour élever les âmes, pour les attendrir, pour les remplir d'une sainte terreur. Ils connaissent déjà tous ces moyens que l'art peut leur fournir ; ils savent combien de sortes ils peuvent les manier ; comment mêler les différentes voix, comment les marier avec les divers instruments, avec ceux qui retentissent avec éclat, remuent avec force, et ceux qui par des sons plus doux et plus suaves, s'insinuent plus facilement dans les cœurs pour les ramollir ; comment donner à leurs accompagnements ces formes toujours dessinées par le sentiment, et réglées par la symétrie ; comment revêtir leurs chants d'une apparence de grandeur et de majesté, le précipiter avec un air de désordre, lorsqu'il s'agira de passions furieuses qui entraînent, ou le suspendre, et en régler la marche par

une mesure uniforme, lorsqu'ils voudront montrer des passions paisibles qui dominant avec tranquillité. Élevés maintenant dans le lieu saint, qu'ils déploient tout leur pouvoir pour émouvoir le peuple rassemblé dans ce temple. Mais avant que leurs chants montent vers les trônes célestes avec la fumée de l'encens, faisons leur encore quelques observations.

Il existe une différence essentielle entre la musique d'église, et celle que nous venons d'examiner. Dans un temple, ce ne sont point les spectateurs que le compositeur dit émouvoir : les spectateurs y sont acteurs eux-mêmes ; ce sont eux qui participent aux cérémonies saintes, ou qui en sont les ministres. Il ne faut point chercher à les mettre à la place de personnages qui ne sont qu'eux-mêmes ; il ne faut point leur représenter des événements qu'ils éprouvent, leur montrer des actions dont ils sont les témoins et les coopérateurs ; ils en savent plus qu'on ne pourrait leur en dire. Que le musicien, au lieu de placer quelques images faibles et imparfaites auprès de la réalité, ne cesse donc de devenir acteur lui-même de ces scènes sacrées et imposantes ; qu'il suive avec soin les mouvements religieux des ministres du Très Haut ; que ses sons soient analogues aux cérémonies qu'il a devant les yeux ; que son rythme accompagne la démarche des prêtres ; qu'il en ait la lenteur, lorsqu'ils s'approcheront en tremblant de l'autel où sont célébrés les redoutables mystères ; qu'il aille jusque dans le fond des cœurs de ce peuple rassemblé, chercher les divers sentiments qui y règnent ; qu'il les peigne dans sa musique ; que par là il les seconde et les fortifie ; c'est là sa vraie destination : qu'il suive avec fidélité le sens de toutes les prières adressées à l'Être suprême : que ces prières se trouvent aussi dans sa musique ; mais qu'elles y soient plus pressantes, plus véhémentes ; qu'on ne s'aperçoive pas que des chœurs sacrés ajoutent le pouvoir d'un art victorieux à la manière plus simple dont les vœux de tout un peuple se seraient élevés vers la voûte céleste ; qu'on ne s'en aperçoive du moins que parce qu'on sera pénétré avec plus de force des affections exprimées par les cantiques divins, que parce qu'on sera ému plus vivement par les sentiments tendres qui seraient pour ainsi dire demeurés cachés dans les âmes des pieux fidèles, et dont les feux s'exhaleront en liberté.

Lorsque les musiciens voudront suivre l'ordre que nous venons d'indiquer, quelles beautés ne pourront-ils pas introduire dans leurs ouvrages ? quelles oppositions sublimes ne pourront-ils pas offrir ? qu'auront-ils besoin d'aller chercher des contrastes dans des peintures froides, peu étendues, burlesques même, contraires au sens des hymnes, et où l'on ne distinguerait, au lieu d'un langage céleste, que celui d'un faible mortel peu digne de son emploi auguste, et pouvant à peine se charger de peindre les petites affections que présente le spectacle du monde ? Ah ! que le compositeur oublie tout ce qui est hors de ce

temple où le peuple est maintenant renfermé : qu'il ne voie plus que les grandes, les sublimes, les touchantes images qui lui sont offertes dans les prières sacrées. Quelle variété ne règnera pas dans ses ouvrages, s'il les peint toutes avec fidélité ; s'il fait entendre la voix touchante et plaintive de l'innocence timide qui n'ose lever les yeux vers la source de toute bonté, mais de toute justice ; les chants d'allégresse que le peuple cherche à faire parvenir jusqu'au trône du Très Haut, pour l'engager en quelque sorte à daigner descendre jusqu'à lui ; l'appareil imposant, majestueux et grave qui contrastera d'une si belle manière avec les chants de joie et de triomphe, et au milieu duquel les ministres du Tout puissant feront entendre à un peuple bon et docile les vérités consolatrices renfermées dans le livre saint émané de Dieu même.

Que le recueillement aille ensuite en augmentant ; que le musicien peigne la crainte religieuse, le saint respect, l'ardent amour qui s'emparent de tous les cœurs, à mesure que les cérémonies pompeuses du plus saint des sacrifices commencent à annoncer la venue redoutable de celui qui d'un seul mot a créé l'univers. Que ces sentiments soient assez exaltés dans les âmes, pour que l'on ne croie voir ce que la foi découvre : que des nuées resplendissantes de lumière paraissent descendre avec majesté de la voûte azurée : que l'on croie entendre de loin les chœurs célestes : que plein d'un saint effroi le peuple prosterné loin des marches de l'autel, se joigne cependant aux cantiques des légions immortelles ; qu'il ose élever sa voix et chanter trois fois les louanges du saint des saints.

À mesure que le Très Haut paraîtra descendre et remplir le temple de son immensité, que sa toute puissance se déploie ; qu'il soit précédé par les foudres ; qu'il arrive comme porté sur les ailes des vents, et que tout tremble sous le poids de sa majesté sainte. Qu'insensiblement cependant les cœurs émus se rassurent ; qu'on ne voie plus dans le Dieu terrible qu'un père bienfaisant ; qu'un voix consolatrice vienne suspendre les sons effrayants de la trompette sacrée ; qu'on croie l'entendre s'adresser à des fils chéris ; que tous ceux que la solennité rassemble élevant les mouvements de leurs âmes, s'ils n'osent pas redresser leurs têtes, adresse vers celui qui commande à la tempête, les tendres accents, les vœux touchants d'enfants respectueux, reconnaissants, fidèles ; et que dans l'expression de leurs vives et profondes affections, tous l'appellent leur père.

Quel grand tableau n'auront pas aussi les musiciens à peindre, si dans les moments moins redoutables, où les chants sacrés des hommes inspirés sont répétés par le peuple, ils doivent joindre à l'expression des sentiments dont il est animé, la peinture des merveilles de la création, des bienfaits de la bonté infinie, et de tous les événements grands, terribles ou touchants, annoncés ou racontés ? et que sera-ce encore, lorsque ce peuple rassemblé dans la même enceinte, et pénétré de sentiments bien différents, ne cherchera pas à exhaler une joie

pieuse ; mais que plongé dans le deuil et la tristesse, il suivra jusque dans sa dernière retraite le bienfaiteur chéri qu'il aura perdu ; lorsqu'il accompagnera sa cendre jusqu'à sa demeure éternelle ; lorsque saisi de consternation et d'effroi, ne proférant plus que de tristes gémissements interrompus par ses larmes il n'aura plus qu'à prier pour l'objet de ses regrets ? Qu'entouré de ce peuple en pleurs ; qu'au milieu de ce temple lugubre où un appareil de mort sera dressé, où l'œil ne distinguera plus que des voiles funèbres, où le néant et la destruction attacheront partout leurs symboles effrayants ; qu'à la vue des restes inanimés de celui qui n'avait vécu que pour répandre des bienfaits ; de ces enfants désolés, prosternés, tout en larmes, auprès des malheureuses dépouilles qu'ils veulent suivre jusqu'au tombeau ; de cette foule de spectateurs qui paraissent ne composer qu'une famille éperdue ; de ces ministres saints qui remplissant avec douleur leurs fonctions chères et terribles achèvent le sacrifice auguste et redoutable, et vont proférer les dernières paroles sur un corps livide et défiguré ; que le musicien pénétré jusqu'au fond de l'âme de toutes ces scènes d'épouvante et de désolation, gémisses avec tout ce peuple ; qu'il pleure avec lui ; que l'on n'entende sortir de l'endroit où il résidera que de tristes plaintes et des lamentations douloureuses ; qu'il suive toutes les affections mélancoliques et déchirantes dans lesquelles tous les cœurs sont plongés ; qu'il ne cherche pas à les rendre plus vives ; hélas ! elles ne resserrent que trop tous ces cœurs infortunés ; mais qu'il partage tous leurs sentiments ; qu'il offre ainsi la seule consolation qu'il soit possible de présenter dans ces moments d'effroi ; que pour s'unir davantage aux intentions sacrées, il fasse de temps en temps entendre une voix touchante ; qu'il paraisse dire à tout ce peuple ce que la religion leur dit à tous dans le fond de leurs cœurs ; qu'il cherche ainsi à adoucir leurs peines cruelles, après les avoir partagées ; qu'il tâche d'émousser les traits aigus de la douleur ; mais qu'il ne veuille pas tarir leur larmes, elles sont trop nécessaires au soulagement de leurs cœurs ulcérés ; qu'il substitue seulement une mélancolie plus douce au déchirement de leurs âmes ; qu'il leur offre des images rembrunies, mais mêlées d'un certain charme. Et au moment où la cérémonie sainte s'achève, où ces malheureux restes vont être rendus à la terre, où les frères monuments élevés par la reconnaissance vont être dispersés par le néant qui s'empare de sa proie, lorsque tout signe sensible de l'objet adoré va être effacé, que le musicien y substitue pour ainsi dire une expression attendrissante ; qu'elle soit comme l'image chérie de l'ami qui n'est plus ; qu'elle aille se graver dans tous les cœurs ; qu'elle y réside pour la consolation de tous ces infortunés ; et lorsqu'ils s'arrachent au lieu sacré où ils ne reverront même plus de froides dépouilles, lorsqu'ils sont prêts à se livrer au désespoir, qu'ils retrouvent dans leurs âmes cette image consolatrice qui tout aussi triste que leur situation cruelle, mais douée d'un grand charme, fera naître une sorte d'illusion, et rendra

plus supportable leur douleur amère. O musiciens ! que votre emploi peut devenir et touchant et sacré !

Quelquefois les offices divins sont interrompus par des chants religieux qui n'ont pas un rapport très marqué avec ce qui peut se passer dans l'église : on profère un cantique consacré depuis longtemps, soit en langue vulgaire, soit en langue sainte, et le musicien a pour lors un motet à composer ; ou bien plusieurs interlocuteurs viennent rappeler un événement religieux dans une suite de scènes ; on jouit d'une espèce de représentation théâtrale à laquelle il ne manque que la vue du lieu de la scène, la magie des décorations, la puissance de la pantomime, et c'est un hiérodrame auquel le musicien doit travailler. Le compositeur doit se proposer alors un but différent de celui que nous lui avons déjà indiqué : le peuple rassemblé dans le temple, cesse d'être acteur lui-même pour redevenir auditeur. Ce ne sont plus les sentiments de ce peuple qu'il faut que le musicien représente ; mais il faut qu'il cherche à lui inspirer des affections, qu'il peigne au cœur des fidèles les événements racontés par le cantique, ou représentés dans le hiérodrame, et qu'il montre les passions qui les ont produits. Qu'il se souvienne alors de tout ce que nous lui avons déjà dit ; qu'il fasse la plus grande attention au sens des paroles du cantique qui lui sera confié ; qu'il tâche de les distribuer, en quelque sorte, à plusieurs personnages ; qu'il mette ces interlocuteurs en scène ; qu'il établisse une espèce de dialogue par le moyen des différents versets ; qu'il forme enfin une sorte de pièce qui ne diffèrera presque en rien du hiérodrame. Et si le cantique ne renferme absolument qu'une narration ; s'il constitue un discours qui doit être toujours prononcé par les mêmes personnes, s'il est enfin possible d'en composer une ou plusieurs scènes, que le musicien lui donne la forme dramatique, en rappelant l'événement solennel pour lequel il a été composé : qu'il fasse entendre au milieu de la pompe ou du grand spectacle dont il retracera l'image, l'espèce de discours dont il doit fortifier l'expression ; et ainsi au lieu d'une simple narration qui ne ferait qu'effleurer les âmes, qu'il présente une image vive des sentiments et des événements ; que cette image pénètre profondément le peuple rassemblé dans le temple, et le force à se croire entièrement à la place du peuple saint pour lequel ces hymnes sublimes ont été inspirés aux prophètes du Dieu vivant.

Les motets doivent alors être composés par le musicien comme des hiérodramas ; et que devons-nous lui dire relativement à cette dernière espèce de pièces sacrées ? Qu'il supplée (et ceci doit lui servir pour toute sorte d'ouvrage destiné à l'église) qu'il supplée, dis-je, à l'effet de tout ce qui n'agit que par les yeux, et dont il ne pourra pas emprunter le secours, par la grandeur et la force des traits qu'il emploiera. C'est ici qu'il pourra, si je puis parler ainsi, se

servir de proportions plus grandes que nature : l'imagination s'allume si aisément lorsqu'il s'agit d'objets sacrés et religieux ; elle s'élève si aisément alors à la hauteur de tout ce qu'on peut lui présenter d'excessif. D'ailleurs un temple immense pour lequel les tableaux du musicien sont alors destinés, n'offre-t-il pas les distances les plus grandes auxquels on doive les voir ? et un grand éloignement n'efface-t-il pas dans tous les genres tout ce qui passe les bornes prescrites ? ne diminue-t-il pas les hauteurs ? ne ternit-il pas les couleurs trop vives ? ne radoucit-il pas les traits trop fortement prononcés ?

C'est ici que le musicien peut se livrer davantage au plaisir de répéter ses passages favoris, et d'avoir recours plusieurs fois aux mêmes moyens : il s'agit d'émouvoir une grande multitude ; et une grande masse n'a-t-elle pas besoin d'efforts réitérés pour être mise en mouvement ?

Tout peut-être dans la musique d'église développé plus en grand et plus à l'aise ; le musicien peut ici s'étendre comme la nature ; le temps ni l'espace ne lui manquent en aucune manière. Les spectateurs n'ont point sous les yeux un événement qui les presse, dont ils se hâtent de voir la fin, et qui les empêcherait de supporter sans impatience toute peinture trop longue ; et le musicien n'a-t-il pas un temple assez vaste, et des auditeurs assez éloignés, pour que ses développements puissent être espacés ?

La chaleur moins vive avec laquelle on doit recevoir à l'église tout ce que présentent ses musiciens, la tranquillité la plus grande du peuple, son attention moins partagée, son imagination plus recueillie, ses sens moins captivés, tout permet, tout exige même que les ouvrages composés pour le lieu saint offrent une grande richesse, des dessins compliqués, des marches savantes, une harmonie recherchée, les sinuosités, l'espèce de désordre, et tous les développements d'une fugue hardiment conçue, fièrement dessinée, et habilement colorée.

À l'égard de ces occasions rares où le peuple se rassemble dans nos temples à des heures extraordinaires, où il accourt en foule les faire retentir de chants de victoire, orner les autels du Dieu des armées, des marques glorieuses de ses exploits guerriers, déposer auprès de l'arche sainte les armes avec lesquelles il a repoussé l'ennemi qui voulait envahir ses foyers, et au milieu de transports belliqueux qui ne sont pas encore apaisés, demander les douceurs de la paix à celui qui commande à la fureur des flots, que le musicien saisi lui-même d'une noble ardeur, pénétré d'une reconnaissance religieuse, entouré des instruments éclatants qui rappellent la victoire et les combats, élève fièrement les chants de tout un peuple reconnaissant et guerrier : qu'il sache que son emploi se rapproche de celui que nous lui avons déjà désigné : qu'il n'oublie pas que s'il a de grands objets à représenter, il doit donner une nouvelle chaleur aux

sentiments qui échauffent les âmes de ces défenseurs de la patrie, et des ministres saints qui viennent consacrer leurs travaux militaires et leurs dépouilles sanglantes.

Que le compositeur se souvienne que ses fonctions sont à peu près les mêmes, quoique dans un genre bien opposé, si ce peuple au lieu de venir rendre des actions de grâces solennelles, se précipite vers la demeure sacrée du Dieu qui commande à la mort, pour arracher au danger qui le menace, le prince chéri qui le gouverne. Il peindra les sentiments tumultueux de cette grande famille en pleurs, qui craint tout pour son père ; et que chargé en quelque sorte en seul de la prière ardente que les gémissements et les sanglots renferment dans les cœurs, il se livre à l'abandon de douleur qui s'emparera de son âme ; qu'il ne songe pour ainsi dire qu'à peindre les alarmes cruelles dont tout lui offre l'image ; qu'il représente ces mouvements inquiets d'un peuple dans l'effroi, qui jette de tous côtés des regards avides qu'il détourne à l'instant, de peur d'être trop tôt instruit ; ce trouble des ministres qui peuvent à peine faire entendre des paroles sacrées, et cette consternation universelle qui dirige tous les vœux vers un seul objet ; et couvre tous les autres de ces voiles effrayants⁸. Mais qu'en toute espèce d'ouvrage destiné à l'église, le musicien ne cesse d'offrir de grands tableaux, des expressions ardentes, des proportions immenses ; et qu'en travaillant à des objets si dignes de son enthousiasme, son génie soit exalté, son âme élevée, et son imagination placée pour ainsi dire au milieu des trônes célestes.

⁸ Nous regrettons que les bornes et la nature de cet ouvrage ne nous permettent pas de citer en détail les chefs-d'œuvre destinés pour l'église, et dont la France s'honore ou jouit ; nous parlerions surtout des trois *Stabat* de Pergolèse de M. Haydn et de M. Beck, des deux Messes et du *Te Deum* de M. Gossec, du *Te Deum* de M. Floquet, etc.

Livre IV. De la musique vocale de concert et de chambre, et de la musique instrumentale

Des cantates, des airs de concert, de la chanson

Les morceaux de musique que l'on exécute dans les concerts peuvent être tirés des ouvrages destinés pour nos temples ou pour nos théâtres, ou avoir été composés exprès pour ces mêmes concerts. Nous n'avons plus besoin de parler que de ces derniers ; ils peuvent consister en airs, en duo, en trio, en chœurs, en scènes à une ou plusieurs voix, en cantates qui ne sont que des espèces de scènes qui ne renferment que des récits et des airs. En y travaillant le musicien doit suivre la même marche, prendre les mêmes précautions, se donner les mêmes soins que pour les différents ouvrages dont nous avons déjà traité. Mais le plus souvent qui doit-il amuser et intéresser pendant longtemps ? Un grand nombre de spectateurs qui n'ont devant les yeux que des musiciens, qui ne sont témoins d'aucune pantomime expressive, n'assistent à aucune représentation touchante, auxquels, en quelque sorte, on ne peut que raconter ce qu'on leur aurait montré sur un théâtre, qui n'étant point enlevés à eux-mêmes et à leurs affections particulières par la vue d'une région étrangère, et de personnages agités d'une passion violente, sont souvent tentés de s'entretenir avec ceux qui les environnent, des sentiments qu'ils apportent au concert, et auxquels on ne les arrache point. Le musicien devra donc tâcher de mettre encore plus de vivacité et de force dans ses images, d'ajouter en quelque sorte de nouvelles peintures à celles qu'il aurait faites, et de suppléer ainsi aux interlocuteurs et au lieu de la scène que l'on n'aura pas sous les yeux. Qu'il ne cesse de tout dire, et qu'il ne se repose jamais sur une pantomime qui n'existera pas, et sur des décorations qu'il ne pourra pas montrer. D'ailleurs comme les différents morceaux qu'il composera pour le concert seront exécutés tantôt à la suite l'un de l'autre, et tantôt d'une manière isolée ; comme ils ne devront ni ne pourront point toujours avoir de très grands rapports les uns avec les autres ; le musicien devra y travailler de manière que chacune de ces productions forme un seul tout, qu'on ne soit obligé de rien exécuter avant de la faire entendre, qu'on ne désire rien après en avoir joui, qu'elle contienne en elle-même assez de sources d'opposition et de variété, et qu'à sa longueur près elle puisse occuper seule tout le temps d'un concert.

Souvent les morceaux dont nous nous occupons ici seront exécutés devant un petit nombre d'auditeurs, et dans des endroits assez resserrés. Cependant comme leur véritable destination est d'intéresser dans une grande salle un très grand nombre de personnes rassemblées, le musicien donnera d'autant plus de

grandeur aux proportions et aux diverses portions de ses ouvrages, qu'il ne doit rien négliger pour en augmenter la puissance.

Ceux qui assistent à un concert non seulement cherchent à goûter jusqu'à un certain point le plaisir d'une représentation théâtrale ; non seulement ils désirent de voir le jeu et les effets des passions qui nous agitent ; mais encore étant moins transportés hors d'eux-mêmes, parce que tous leurs sens ne sont pas émus comme au théâtre, n'oubliant jamais ni leur état, ni leur pays, ni leur siècle, ils sont bien aises de jouir de la perfection à laquelle les talents peuvent être portés, d'en remarquer toutes les nuances, de distinguer l'artiste à côté des tableaux, de juger de son habileté, d'en connaître les divers degrés, de voir pour ainsi dire de près les ressorts qui lui sont cachés au théâtre, d'en découvrir l'enchaînement, d'en mesurer les proportions, d'en calculer la force. C'est au concert que le musicien pourra employer ses morceaux de musique à faire briller les diverses voix qui concourent à l'exécution de ses ouvrages, à leur fournir les moyens de se déployer avec facilité, de parcourir avec rapidité un très grand nombre de notes, de s'élever et de descendre avec vitesse, d'accentuer les différents passages, de nuancer les sons, de les radoucir, de les fondre les uns dans les autres, de les entrecouper, de les briller par des agréments, de les prolonger sans effort, de les enfler insensiblement, de remplir l'endroit le plus vaste de leurs tons harmonieux, de les affaiblir peu à peu, de les réduire à une douce tenue que l'on aura un peu de peine à distinguer, et dont on craindra à chaque instant de perdre le charme, de présenter enfin avec promptitude, variété et facilité les divers signes de nos sentiments.

Mais en composant les morceaux les plus propres à faire ressortir tout l'art et toute l'habileté des chanteurs, et à procurer ainsi le plaisir de l'admiration, à des auditeurs qui ne demandent point des émotions bien vives, que le musicien s'éloigne le moins possible du plan qu'il doit suivre en toute autre occasion, et qu'il ne cesse jamais de présenter de la variété, des oppositions, une belle harmonie, et une mélodie agréable ou touchante, etc.

Il nous reste à parler d'une espèce de petit air à laquelle on a donné le nom de chanson ; presque toujours composée d'une manière simple, elle est souvent répétée ; elle forme, à chaque fois qu'on la reprend, ce qu'on appelle un couplet ; gaie, vive, folâtre ; ou touchante, mélancolique, et même triste, elle n'a jamais représenté des passions très fortes ; elle ne les a du moins montrées que faiblement ; cependant elle peint avec une grande vérité les sentiments affectueux et tendres ; à force de chercher à s'insinuer dans nos cœurs, elle y pénètre profondément, les émeut d'une manière bien douce, et jouit quelquefois d'une grande puissance pour attendrir et faire verser des larmes.

Quelque espèce de chanson que compose le musicien, qu'il emploie les moyens les plus simples ; qu'il n'y module presque pas, pour ne pas lui donner une apparence de recherche ; qu'il ne veuille pas atteindre son but dès la première fois que l'air sera entendu ; il ne pourrait ensuite que le dépasser ; mais qu'il y parvienne insensiblement comme un amant timide auprès d'une jeune beauté.

Lorsqu'il travaillera à une chanson gaie ou vive ; lorsqu'il y célébrera les folâtres amours, les sentiments agréables, la gentillesse de l'enfance, la naïveté des jeunes bergères ; lorsqu'il la destinera à accompagner des danses ingénues, formées sur la riante verdure, par la douce confiance, le plaisir, et la vive tendresse, ou lorsqu'il voudra qu'elle accompagne la joie un peu bruyante des festins, les épanchements du sentiment satisfait, la vive et agréable loquacité de bons amis réunis par les vertus patriarcales dans un asile champêtre ; qu'il y répande un peu plus de variété ; et soit qu'elle doive aller seule, ou être accompagnée par des instruments, et être répétée par plusieurs voix chantant à l'unisson ou formant une harmonie légère, qu'il lui donne une marche un peu animée ; qu'elle offre pour ainsi dire, au milieu des élans de la joie, des images tendres et douces.

Si au contraire la chanson doit porter le nom touchant de romance, ce nom si cher à toutes les âmes sensibles, et qui leur rappelle tant de pleurs et tant de charmes, que le musicien lui donne un mouvement lent, une apparence naïve. Presque toujours la romance fut employée à raconter des événements douloureux, à peindre des affections tristes ; que le musicien se pénètre d'une douce mélancolie avant de la composer ; qu'il n'y répande que peu de notes ; qu'il ne s'y serve que de sons très rapprochés ; que la voix, en la chantant, puisse de temps en temps s'arrêter comme pour imiter la démarche incertaine du chagrin ; que l'on ne paraisse préférer qu'une complainte affectueuse : s'il s'y mêle des accompagnements, qu'ils suivent la voix sans la troubler ; qu'ils n'attirent point l'attention ; qu'ils la laissent s'attacher toute entière à cette voix touchante dont l'expression peut être augmentée, mais ne doit jamais être voilée ; qu'il se souvienne que la romance remplissait sa véritable destination, lorsque dans les temps plus simples que les nôtres, où l'innocence était plus pure, où l'amour était plus tendre, une beauté timide s'en servait pour peindre ses affections secrètes, lorsque dans une des retraites antiques de la valeur et des vertus, veillant seule à la clarté d'une lampe confidente, ou devant l'aurore dans un vallon romantique, elle l'employait pour soupirer ses tendres amours, pour parler avec les fleurs de ses craintes amoureuses, pour entretenir d'une tendresse qu'elle n'avait pas encore osé déclarer, les échos de ces lieux à demi sauvages, pour leur faire redire, en gémissant amoureusement, le nom chéri du jeune héros que son cœur adorait, et qui loin de sa patrie était allé dans les combats chercher la gloire et mériter son amante.

Des symphonies, des concerto, etc.

Il ne nous reste plus qu'à traiter de la musique instrumentale : commençons par ce qu'elle peut nous offrir de plus remarquable et de plus imposant ; examinons la symphonie, ouvrage qui peut unir tant de richesse et tant de variété à un si bel ensemble, qui peut allier à des détails si agréables et si touchants, à des chants si suaves et si enchanteurs des masses d'harmonie si puissantes par leur étendue et leur mouvement rapide, qui peut offrir toutes les images, présenter toutes les expressions, et qui est presque toujours destinée à augmenter la pompe des fêtes publiques, à retentir dans les palais des rois, et à augmenter l'intérêt dans les vastes théâtres élevés pour la scène tragique.

Le musicien privé en la composant de la magie des voix, ne pouvant imiter que faiblement leurs accents si touchants et si vrais, ne doit rien négliger pour suppléer par la réunion de plusieurs petits pouvoirs particuliers, à la grande puissance qui lui manque ; qu'il joigne ensemble tous les ornements qu'il pourra employer pour remplacer la grande beauté qu'il ne pourra pas montrer. Quelque vives que soient les peintures offertes par une symphonie, il sera aisé de voir qu'elles ne seront que des images vagues. L'on pourra être ému par le tableau de toutes les passions, éprouver tous les sentiments, être témoin pour ainsi dire de toutes les affections ; mais il sera bien difficile, et presque toujours impossible de reconnaître le fonds des événements par lesquels on sera ému, de savoir à qui appliquer le vif intérêt que l'on prendra, et de ne pas ignorer de qui l'on partagera les affections touchantes ou terribles. Le musicien n'en sera que plus obligé de peindre avec énergie, et de chercher à compenser, par des couleurs plus vives et un plus grand nombre d'images, le plaisir que donne une représentation bien déterminée : s'il ne peut pas peindre un tableau d'histoire, qu'il offre dans les objets isolés qu'il présentera les expressions les plus fortes et les plus agréables ; et pour détruire jusqu'à un certain point les mauvais effets des expressions vagues des symphonies, qu'il y établisse l'ensemble le plus parfait.

Une symphonie est ordinairement composée de trois morceaux de musique : le premier est plus noble, plus majestueux, plus imposant ; le second plus lent, plus touchant, plus pathétique ou plus agréable ; et le troisième plus rapide, plus tumultueux, plus vif, plus animé ou plus gai que les deux autres.

Le musicien composera chacun de ces trois morceaux en particulier, comme s'il travaillait à un grand air où une ou plusieurs voix chercheraient à exprimer des affections plus ou moins vives : il remplacera ces voix par le premier violon, ou par d'autres instruments aisés à distinguer ; de temps en temps il cherchera à imiter les accents de la voix humaine par des instruments susceptibles d'inflexions douces ou pathétiques, et jouant à l'octave l'un de l'autre : il

observera pour la coupe, pour les proportions, pour les accompagnements de ces morceaux, tout ce que nous lui avons dit en traitant des airs, des chœurs, etc. Mais ensuite il faudrait qu'il ne les considérât que comme trois grands actes d'une pièce de théâtre, qu'il crût travailler à une tragédie, à une comédie, ou à une pastorale, suivant le but particulier de sa symphonie, qu'il pût se rendre compte des divers sentiments dont les images y seraient répandues, que toutes ces affections formassent un tout naturel, et composassent une espèce de drame. Le premier morceau, celui que l'on appelle l'*allegro* de la symphonie, en présenterait pour ainsi dire l'ouverture et les premières scènes ; dans l'*andante* ou le second morceau, le musicien placerait la peinture des événements terribles, des passions redoutables, ou des objets agréables qui devraient faire le fonds de la pièce ; et le dernier morceau, auquel on donne communément le nom de *presto*, offrirait les derniers efforts de ces passions affreuses ou touchantes ; le dénouement s'y montrerait aussi, et l'on verrait à sa suite la douleur, l'effroi et la consternation qu'inspire une catastrophe funeste, ou la joie, le bonheur et le délire que feraient naître des événements agréables et heureux.

L'on distribuerait en plusieurs scènes, les trois espèces d'actes que l'on formerait ; l'on y répandrait une grande variété, des oppositions marquées, et cette chaleur toujours croissante qui fait l'âme de toute pièce de théâtre.

Pour qu'on pût en quelque sorte y distinguer différents interlocuteurs, on choisirait dans l'orchestre les instruments les plus saillants, et dont la nature conviendrait le mieux aux caractères qu'on aurait feints ; on s'en servirait pour former des espèces de dialogues accompagnés par tout le reste de l'orchestre ; tantôt un seul instrument parlerait, pour ainsi dire, et l'on verrait une sorte de monologue ; et tantôt en se réunissant ils formeraient des espèces de scènes à plusieurs personnages ; et lorsqu'on aurait besoin d'introduire des chœurs dans le drame, tout l'orchestre jouant d'une manière plus bruyante et plus marquée, représenterait une multitude qui joindrait ses clameurs aux cris des passions des personnages les plus intéressants.

Il faudrait pour cela que le musicien ne plaçât dans les instruments qui tiendraient lieu d'interlocuteurs, que des images d'affections plus ou moins vives ; qu'il sût habilement reconnaître la succession, l'accroissement ou l'affaiblissement naturel des passions humaines ; et que lorsqu'il dessinerait son espèce de drame, et qu'il le composerait d'une suite de sentiments se développant, se resserrant, ou naissant les uns des autres, il n'assignât à ces passions d'autre ordre que celui de la nature.

Mais en composant ces espèces de pièces, soit qu'il ait tiré son sujet de quelque grand événement connu, ou qu'il l'ait entièrement imaginé, il ne formera jamais

les scènes que de ce qui peut être montré par la musique ; il n'offrira que des affections ou des tableaux physiques. Ce sera en quelque sorte un ballet pantomime qu'il devra dessiner, et mettre ensuite en musique, en partageant son ouvrage en trois grandes portions formées par les trois morceaux d'une symphonie, auxquels il pourra laisser à peu près leur caractère ordinaire. Il y aura cependant cette différence, qu'il n'aura pas, comme dans un ballet, la ressource du spectacle, des décorations, du jeu des danseurs, et que sa musique devant lui appartenir en entier, il ne pourra pas employer ces airs connus dont on se sert dans les ballets pantomimes, dont on croit entendre de nouveau les paroles, dont l'expression est par là bien déterminée, et dont on comprend bien le véritable sens⁹.

Quand bien même le compositeur ne parviendrait pas à faire reconnaître ses intentions, n'en dirait-il pas toujours assez pour se faire écouter avec plus d'intérêt, pour captiver davantage l'attention, pour attacher perpétuellement et l'esprit et le cœur, pour faire rechercher avec soin ce qui pourrait n'être pas tout à fait désigné, pour qu'on s'empressât de deviner le mot de l'énigme, de connaître le véritable lieu de la scène, le fonds des événements, le nom et les caractères des personnages représentés, tous les objets enfin qu'il aurait cherché à montrer, et dont on dévoilerait à chaque instant quelque partie ? D'ailleurs n'est-ce pas prescrire au musicien la seule manière de donner aux passions qu'il représentera, et à leurs tableaux, leur véritable ordre ? Et aurions-nous pu lui indiquer un moyen plus puissant d'offrir des images plus animées, plus variées, plus opposées l'une à l'autre, d'être lui-même plus pénétré de son sujet en composant, et plus embrasé des passions dont il voudra répandre les feux ?

Souvent une symphonie devra être entendue au milieu d'une nuit tranquille : le musicien l'aura composée pour concourir à former ce genre de concert auquel on a donné le nom de *sérénade*, soit que les instruments les composent seuls, ou que l'on entende des voix qui s'élèvent au milieu de bosquets embaumés, répandent mille charmes sur le silence de la nuit, et font glisser pour ainsi dire dans un air pur, une harmonie suave et un mélodie agréable.

Que le musicien n'oublie jamais que c'est l'amour qui inventa la sérénade : un amant malheureux ou timide imagina d'emprunter le secours d'un art magique, pour faire parvenir ses accents amoureux jusqu'à l'objet chéri aux pieds duquel il ne pouvait aller porter l'hommage d'un cœur brûlant et fidèle ; il chercha à les rendre plus doux par la distance, plus touchant par le calme des nuits. Que le

⁹ Il y a déjà longtemps qu'un amateur de mes amis, aussi bon littérateur que musicien habile (M. de la Font du Cujula), a eu et m'a communiqué l'idée de composer les morceaux de musique instrumentale, comme des espèces de drames. Cette idée qu'il développera peut-être dans quelque ouvrage, a déjà été réalisée avec succès dans un concert d'une ville étrangère et célèbre.

musicien consacre à l'amour ce qui en fut l'ouvrage : qu'on croie entendre un hymne en l'honneur de ce dieu des jeunes cœurs ; que tout y soit tendre comme l'amour, intéressant comme le sentiment, timide, frais comme les bocages, doux comme les parfums des fleurs : que l'on croie jouir des chants variés du rossignol, ce premier et tendre chanteur des concerts de la nature ; que l'on y distingue les mouvements d'une douce mélancolie, d'une rêverie agréable, quelquefois de la joie animée, de l'amour satisfait, ou de l'espérance enhardie, mais jamais les teintes fortes des passions terribles : que le musicien préfère les sons des instruments à vent qu'il est si agréable d'entendre lorsqu'ils ont été réfléchis, et rendus plus harmonieux par les bois, les collines et les eaux : que quelquefois il emploie les instruments des guerriers, mais que le plus souvent il donne à son ouvrage un éclat semblable à celui qu'un beau clair de lune répand sur de vertes campagnes : que tous les sentiments, inspirés par un ciel serein où brillent mille feux, soient aussi peints par le musicien ; mais qu'il n'oublie pas que c'est presque toujours la voix d'un amour innocent et tendre qu'il doit faire parvenir à un cœur que l'on cherche à toucher.

Quelquefois le musicien destinera sa symphonie pour une fête brillante, pour l'entrée des rois ou des héros dans quelque vaste enceinte préparée pour leur triomphe ou leurs plaisirs : que le musicien en agrandisse alors tous les traits ; qu'il adopte les instruments retentissants ; qu'il croie travailler pour le théâtre, et devoir peindre dans son orchestre l'arrivée pompeuse d'un guerrier illustre, ou du chef d'un grand peuple ; mais qu'il élève d'autant plus son imagination, et qu'il avive d'autant plus ses couleurs, que la réalité est au-dessus de la fiction, et l'objet représenté au-dessus de la peinture la plus fidèle.

Lorsque le musicien voudra que sa musique devenue militaire retentisse à la tête des armées, qu'il emploie uniquement les instruments à vent plus faits pour les sons belliqueux, parce qu'ils imitent de plus près les clameurs de la guerre. Que le rythme soit très marqué ; que le chant soit à grands traits et facile à saisir ; que l'on le retienne sans peine : ne s'unira-t-il pas plus aisément par là avec toutes les impressions analogues aux combats ; et toutes les fois qu'il sera entendu, avec quelle force ne réveillera-t-il pas les images martiales ? Que de temps en temps la musique montre les espèces d'élévations subites qu'offrent les accents de ceux qui brûlent d'un beau feu, et qui s'animent mutuellement ; qu'elle présente l'image des élans de la gloire ; et que le mouvement tantôt vif et rapide comme le désir ardent de guerriers invincibles, et tantôt retenu comme la valeur que la prudence modère, soit toujours réglé sur la vitesse avec laquelle les évolutions des troupes doivent être exécutées.

Lorsque sur la fin de la saison des fruits les frimas commencent à régner, la terre est jaunie par des tas immenses de feuilles tombées des arbres dépouillés ; les

forêts ne présentent plus que des branches grisâtres ; les hôtes de ces bois naguère verdoyants, se rassemblent auprès des étangs et des fontaines, pour aller chercher ensemble des climats plus doux ; de légers glaçons commencent à s'attacher aux cimes desséchées, et l'astre de la lumière ne paraît plus que comme un globe rouge au travers du voile épais que les brouillards étendent : le compositeur jaloux de toute espèce de puissance, voudra peut-être alors augmenter par son art le plaisir vif et varié d'une chasse brillante ; ou dans quelque saison que ce soit, il désirera de retracer l'image de ce divertissement royal destiné pour les grands courages, pour les cœurs héroïques, et pour tous ceux qui chargés du pesant fardeau de la conduite des peuples, cherchent pour quelques instants un repos qu'ils ne peuvent trouver que loin de la pompe du trône, que dans le silence des vastes forêts, et pour ainsi dire dans la société de la nature, de cette grande souveraine qui règne sur tous les êtres comme ils dominant sur les humains.

Le musicien n'adoptera que les instruments qui par leur son belliqueux pourront représenter la guerre dont la chasse est l'image, et qui peuvent être assez aisément transportés pour servir aux chasseurs dans leurs courses rapides. Que les chants soient très simples ; que leurs différentes portions puissent être répétées par les échos des bois sans se nuire ; qu'ils soient éclatants et fiers ; qu'ils expriment les divers sentiments dont les chasseurs sont animés ; qu'ils s'adaptent à tous les mouvements de la chasse ; qu'ils en augmentent la vivacité pour ajouter au plaisir ; et qu'en se mêlant aux clameurs, ils leur donnent le véritable ton qu'elles doivent avoir pour aller retentir dans des cœurs généreux, et en seconder les transports.

Quelquefois les symphonies, ainsi que les airs, sont destinées à mettre dans tout leur jour les talents des musiciens dont l'exécution est digne d'être admirée, et à donner aux auditeurs tous les plaisirs qu'ils peuvent goûter. Elles prennent alors le nom de concerto ou de symphonies concertantes, suivant qu'elles doivent faire paraître avec avantage un instrument ou plusieurs. Le musicien sépare pour cela chaque morceau de sa symphonie en plusieurs grandes portions ; il remplit les intervalles par des traits plus ou moins longs, plus ou moins difficiles à exécuter, et pendant lesquels les instruments qu'il veut faire dominer sur les autres ne sont accompagnés que par l'harmonie la plus légère et la plus propre à faire ressortir le chant qu'ils profèrent. Les trois morceaux qui composent ordinairement une symphonie présentant chacun un caractère différent, permettront au musicien de faire briller, dans plusieurs genres, les instruments dont il voudra que l'on déploie toute la puissance : mais qu'il crée toujours des morceaux aussi agréables et aussi expressifs qu'il le pourra, qu'il consulte, pour remplir plus sûrement ses intentions, non seulement la nature des instruments

qu'il fera réciter, mais encore le genre de talent de ceux qui devront exécuter sa musique : qu'il tâche de ne pas perdre de vue les différents objets que nous lui avons déjà indiqués, et particulièrement ce que nous lui avons exposé en parlant des airs propres à montrer l'habileté des chanteurs.

Nous ne pouvons terminer cet article sans recommander aux musiciens l'étude des symphonies, des concerto, et des symphonies concertantes des Gossec, des Beck, des Janson, des Davaux, des Sterckel, et d'autres compositeurs que le public nommera sans peine, et que nous pourrions citer pour bien d'autres ouvrages.

Des duo, trio, quatuor, sonates, etc.

Nous avançons vers le but de notre carrière ; nous n'avons plus qu'à traiter de cette partie de la musique instrumentale, plus particulièrement destinée à nos demeures et aux plaisirs des musiciens. Compositeurs, voulez-vous vous pénétrer de la situation où vous devez être pour travailler au genre de musique dont il nous reste à parler ? transportez vous en esprit sur le bord d'une rivière tranquille et limpide qui, dans les jours fleuris du printemps le plus doux, promène nonchalamment ses ondes argentées sur des tapis de verdure. Auprès de ses rives émaillées s'élève l'habitation paisible et fortunée d'amis réunis par les liens les plus doux : ils sont venus sur les bords de ce fleuve sinueux avant que l'astre du jour ait atteint le faite d'un ciel sans nuages ; ils se sont rassemblés sous des berceaux touffus ; ils y respirent la fraîcheur du matin, les odeurs suaves de la saison, et l'amour des compagnes adorées dont la présence anime leurs douces jouissances. C'est auprès de ces objets si chers ; c'est sous les yeux de la beauté tendre et fidèle ; c'est en goûtant tous les plaisirs que peuvent donner la belle nature, l'amour et l'amitié constante, qu'ils vont confier aux instruments qu'ils feront résonner eux-mêmes, le soin d'exprimer leurs sentiments, celui de parler à leurs amis et à leurs amantes : c'est dans ce séjour champêtre orné de toutes les grâces d'une nature printanière, qu'éloignés de tout ce qui pourrait troubler leur félicité pure, doucement enivrés des sentiments les plus tendres, ils vont remplacer leur langage touchant par le langage plus animé d'une musique céleste. Musiciens, n'oubliez jamais que maintenant votre musique n'est faite en quelque sorte que pour ceux même qui doivent l'exécuter. Les duo, les trio, les quatuor, toute espèce de musique instrumentale, récitante ou de chambre, n'est que la conversation de ces amis fidèles, de ces amants heureux. Que le musicien n'en compose jamais qui ne pût servir à leurs entretiens charmants. Que ses ouvrages soient semblables, quant au fond, aux airs destinés pour les voix, ou, pour mieux dire, aux symphonies dont nous venons de parler ; que divisés de même en trois morceaux de

caractères différents, ils présentent le plus possible la forme dramatique avec tous ses charmes ; que l'on y reconnaisse la marche des passions, et en quelque sorte celle d'une action intéressante ; que l'on y remarque un commencement, un milieu, une fin, des développements, une espèce d'intrigue, un dénouement ; ou, pour mieux dire, que ceux qui l'exécuteront y puissent suivre toutes les parties d'un drame dont ils seront les acteurs.

Si l'on cherche à y faire paraître les instruments avec éclat, que l'on se rapproche le plus possible des précautions que nous avons indiquées ; qu'on n'y rencontre point de passages uniquement destinés à être entendus de loin, et à retentir dans de grands vaisseaux : tout y doit être vu de près, et par conséquent plus soigné, plus nuancé, plus fondu, plus radouci, plus délicat. Si les grandes images y sont offertes, qu'en quelque sorte elles ne paraissent grandes que par comparaison ; que représentant avec fidélité les plus grands objets, elles soient cependant peu étendues en elles-mêmes ; que l'on y peigne si l'on veut une tempête affreuse, mais qu'on la peigne en miniature ; qu'elle n'occupe qu'un petit espace ; que les divers instruments imitent presque toujours des voix humaines ; et que ces voix soient celle d'amis tendres qui, sur des gazons fleuris, s'entretiennent aux pieds de leurs amantes adorées. Qu'on croie remarquer des traits d'esprit dans leur conversation, mais que dans le fond ils ne soient que des nuances légères de sentiments fins et délicats ; que tout y soit l'image de quelque affection ; que tout l'ouvrage paraisse pénétré d'une chaleur douce ; que de temps en temps on y soit entraîné avec rapidité, et qu'à une agitation plus ou moins vive, succède un repos agréable, un calme enchanteur, une langueur touchante, une volupté pure ; qu'au milieu de tous ces sentiments on oublie tout, et qu'on goûte, sans s'en apercevoir, le plaisir d'une existence molle, et d'une espèce de demi-sommeil plein de charmes.

Quelquefois la musique n'est destinée qu'à un seul instrument. Si le musicien veut l'employer alors à faire paraître l'habileté d'un artiste ; s'il veut mêler à des expressions touchantes, des passages d'une exécution difficile, ou propres à faire ressortir le talent ; si enfin il cherche à composer ce que l'on a appelé *sonate*, il saura assez comment se conduire d'après tout ce que nous lui avons déjà indiqué.

S'il désire uniquement de peindre des sentiments ; s'il veut uniquement produire de ces ouvrages auxquels on a donné le nom de *pièces de musique*, qu'il ait recours le plus possible à la manière de composer les duo, les trio, etc. et à la forme dramatique que nous lui avons tant recommandée. Nous en avons assez dit maintenant, pour n'avoir besoin de lui parler de la destination de ces pièces.

Elles sont faites pour dissiper l'ennui de la solitude, pour suspendre les peines, pour calmer l'agitation que donnent les affaires, pour délasser après les travaux

utiles, pour apaiser les feux des passions. Il devrait y en avoir qui exprimassent d'une manière vive toutes sortes de sentiments ; l'homme isolé pourrait, dans toutes les situations de son âme, en trouver à l'unisson de ses affections ; en les exécutant il se ferait illusion ; il croirait entendre un ami qui partagerait ses peines ou ses plaisirs, et qui de sentiment en sentiment le conduirait par une pente douce et naturelle, de la peine ou de la gaieté trop vives, de l'ennui, de l'indifférence, ou de l'accablement et de la lassitude, au calme de l'âme et au repos du cœur. La beauté sensible et malheureuse, qui aurait à pleurer l'infidélité d'un amant, croirait avoir trouvé une âme compatissante touchée de ses maux ; elle pleurerait plus abondamment en commençant d'avoir recours aux consolations de l'art enchanteur ; mais ses larmes seraient moins amères, les agitations de son cœur un peu calmées, l'espérance et la paix ne s'éloigneraient pas entièrement d'elle, lorsqu'elle aurait goûté, pendant quelques moments, les charmes d'une musique amie.

Il faudrait que le compositeur, se mettant entièrement à la place de ceux auxquels il destinerait ses ouvrages, imaginât tout ce que leurs cœurs leur dicteraient, si cherchant à modérer ou à ranimer leurs affections, ils étaient doués de cette heureuse facilité de créer avec promptitude que nous admirons dans des compositions plus grandes et plus sublimes, lorsque les Séjan, les Charpentier, les Couprin, les Balbatre etc., nous rassemblent dans nos temples pour nous y pénétrer à leur gré de divers sentiments.

Nous venons de promener nos regards sur le vaste champ de la musique ; nous avons tâché d'en examiner de près les différentes parties ; nous avons posé la dernière pierre d'un monument que nous venons d'essayer d'élever à la gloire de l'art. Des mains plus habiles érigeront de nobles trophées où nous n'avons pu que ramasser avec peine quelques masses éparses. Prêts à cesser de parler à ceux qui cherchent à courir la carrière de la musique, qu'il nous soit encore permis de dire à ces jeunes émules dont nous avons surtout cherché à enflammer les âmes : Voulez-vous parvenir à créer des ouvrages immortels ; voulez-vous que la postérité reconnaissante couronne vos statues, et conserve avec respect vos chefs-d'œuvre ? n'oubliez pas qu'il reste encore bien des efforts à tenter ; que malgré tout l'éclat dont on revêt tous les jours la musique, elle n'a pas encore atteint à sa perfection ; qu'elle n'est pas encore cette langue universelle entendue si aisément de tous les cœurs, peignant avec tant de vivacité les nuances de tous les sentiments ; méditez longtemps l'ensemble de vos ouvrages, et apprenez surtout à le manier sans peine ; examinez longtemps votre sujet, et soyez sûr d'avoir bien vu toutes ses faces, avant de commencer à travailler ; pénétrez-vous vivement de ce que vous voudrez représenter ; voyez clairement avant de peindre : offrez sans cesse quelque expression, quelque image, quelque sentiment ; que l'on ne puisse rien ôter de vos traits sans diminuer de leur force ; introduisez dans vos productions les beautés dont elles doivent briller, mais surtout retranchez en tout ce qui serait utile, tout ce qui ne ferait qu'étouffer les germes que vous y auriez déposés ; établissez une ligne de division bien sensible entre les différents genres que vous pourrez avoir à traiter ; n'employez jamais pour un de ces genres les couleurs destinées à un autre ; ne confondez jamais le pastoral avec le comique, et le tragique avec le sacré, et ce qui n'est qu'une froide narration, avec une peinture animée ; distinguez pour ainsi dire la prose qui raconte, d'avec la poésie qui fait voir ; sachez retoucher plusieurs fois vos ouvrages ; pensez toujours, en y travaillant, à la distance à laquelle ils doivent être entendus ; allez souvent échauffer vos têtes devant les productions immortelles de ceux qui vous auront précédés : pleins d'une admiration respectueuse, d'une noble hardiesse, d'une émulation vive, et d'un désir courageux de marcher sur les traces de ces hommes célèbres ; ne cessez d'étudier les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Leo, des Durante, des Jomelli, des Haffe, des Handel, des Lulli, des Rameau, des Gluck, des Piccini, des Sacchini, des Haydn, des Gossec, des Grétry, des Philidor, des Bocherini, des Paesiello, des Anfossi, des Beck, des Nauman, des Salieri, des Bach, des Traetta, des le Moine, et de tant d'autres auxquels nous rendons ici hommage avec bien du plaisir, et sur les exemples desquels nous nous serions appuyés en tant d'endroits, si nous n'avions pas voulu laisser au public qui jouit de leurs ouvrages, le plaisir de deviner tout ce que nous aurions dit. Contemplez aussi les chefs-d'œuvre de

tous les arts ; élevez vos idées à la vue de toutes les nobles productions de l'esprit humain ; allumez-les au feu des génies qui ont éclairé et vivifié la terre, et allez admirer toutes les beautés de la nature ; tâchez de surprendre les secrets de sa marche et de ses sentiments ; accoutumez vos yeux à fixer son éclat. Puisse, ce que je vous adresse encore, remplir vos âmes de ce beau délire qui inspire les productions sublimes ! puissent les accents d'une voix qui a osé se faire entendre au milieu de tant de grands maîtres, faire naître dans vos cœurs le feu du sentiment ! Trop heureux d'avoir été destiné à animer vos jeunes courages, et d'avoir vu de loin des moisons réservées pour des mains plus fortunées ; si je vous ai indiqué de fausses routes, des guides plus sûrs viendront vous montrer des chemins plus faciles : quelques étincelles que j'aurai fait jaillir, serviront peut-être à allumer les feux qu'ils placeront pour vous sur les sentiers de la gloire : j'aurai donc aussi contribué à la perfection de l'art ; et lorsque sur la fin de ma course, qu'une faible santé abrègera peut-être, mes forces diminuées ne me laisseront voir que de loin les succès des artistes couronnés, avec quel enthousiasme ne mêlerai-je pas une voix débile aux acclamations qu'ils feront naître ; et retrouvant dans mon cœur toute sa chaleur première, avec quel transport n'applaudirai-je pas à des triomphes auxquels je les aurai le premier appelés ! Mais en rassemblant pour la gloire et l'utilité de l'art quelques blocs grossièrement taillés, et en y inscrivant les noms de ceux qui ont acquis des droits à l'admiration publique, qu'il me soit permis d'y graver les noms augustes des souverains de ma patrie ; qu'il me soit permis de me livrer au plaisir si touchant de dire que le moment où j'ai adressé quelques réflexions aux jeunes artistes, était celui où un roi bon et juste travaillait au bonheur du monde en faisant celui de ses sujets, où une reine si digne d'être adorée aimait et faisait fleurir les arts, et où ils trouvaient autour du trône des protecteurs aussi éclairés qu'illustres. Mon cœur sera du moins satisfait en terminant mon ouvrage ; et après avoir éprouvé en le composant le plus grand des malheurs, après avoir été condamné à des regrets éternels par la perte d'un père chéri, le modèle de toutes les vertus, les derniers mots que je proférerai, ces dernières expressions d'une vénération respectueuse, pénétreront mon âme de la plus douce des consolations. Ô artistes ! ô vous tous qui vous consacrez à l'art enchanteur de la musique, rendez-lui toute sa dignité, tout son véritable éclat ; rapprochez-le de sa vraie destination, de celle de soulager les misères humaines, de répandre mille charmes autour de nous, de faire oublier les malheurs privés et les calamités publiques par des jouissances pures rendues plus vives par le partage, ou senties plus profondément dans le calme de la solitude : et soit que vous travailliez pour nos théâtres ou pour nos demeures, ou que vous réserviez votre musique pour nos temples sacrés ; méritez de nouveaux hommages en ne faisant jamais naître dans nos âmes que les passions utiles, la vertu, le courage généreux, le

dévouement héroïque, la vive sensibilité, l'amitié constante, la tendresse pure et fidèle, la tendre pitié, et l'humanité bienfaisante.

À Paris le 30 novembre 1784.

FIN.