

Voici un livre dont le titre promet beaucoup, et dont l'exécution tient toutes les promesses. M. Stéphen de La Madeleine, ancien récitant (premier sujet à la chapelle et à la musique du roi Charles X), a consacré la profonde expérience d'une vie d'artiste à relier entre eux tous les enseignemens qui nous viennent de la vieille Italie, et que l'Italie, comme le dit le savant écrivain, n'a que trop oubliés elle-même. Il a dévoilé, commenté, expliqué tous les secrets de l'art dont les traditions, nous le reconnaissons avec lui, tendent à se perdre et à s'éteindre.

M. Stephen de La Madeleine, en dotant la vocale d'un traité qui réunit toutes les connaissances utiles aux chanteurs, a donc comblé une lacune immense dans les théories de l'enseignement, et il a rendu à la cause de l'art un service inappréciable. Grâce à lui, le chant, dont la science repose sur des données beaucoup plus certaines qu'on ne le croit communément, a maintenant ses règles précises qu'il ne sera plus permis de méconnaître sans commettre un crime de lèse-révérance envers tous les grands maîtres qui se sont succédé depuis Porpora.

Les théories de M. de La Madeleine contiennent d'excellens traités sur les différentes parties de la science du chant. Ces traités, écrits d'un style ferme, clair et parfois un peu épigrammatique, s'enchaînent et se relient si bien entre eux, qu'en procédant du connu pour arriver à l'inconnu, chaque pas est le résultat parfaitement défini du pas précédent. La lumière se fait graduellement pour le lecteur, qui passe, sans de trop grands efforts d'intelligence, de l'exposé des causes premières, des principes purement physiologiques, aux théories des effets esthétiques, c'est-à-dire à l'exercice de l'art. C'est ainsi que l'explication de l'appareil vocal conduit l'éminent théoricien, à travers un dédale de définitions anatomiques (dont il a soin de donner le fil à ses lecteurs), jusqu'au mécanisme de la voix, qui explique les difficultés matérielles de l'art. Puis il passe à l'application de ce mécanisme et il arrive tout naturellement aux obstacles de la prononciation, dont il fait un exposé plein de lucidité en promenant une vive lumière sur tous les vices de la parole. L'articulation parfaitement normale le conduit à l'expression, qui est à elle seule un traité tellement ingénieux, rationnel et précis, qu'il suffirait à classer M. de La Madeleine parmi les maîtres dont il analyse d'une manière si supérieure les précieuses doctrines. – Après avoir examiné les principes de l'accentuation, et même ceux du goût, qu'on n'avait soumis jusqu'à présent à aucune règle, et qui a cependant ses données positives comme ses préceptes constans, l'auteur se livre à des réflexions générales sur l'enseignement public et particulier. Il rend un hommage mérité au Conservatoire de Musique, auquel il doit lui-même les premiers élémens de son savoir; puis il indique les moyens de donner à ce magnifique établissement des développemens qui rendraient ses études plus profitables encore à la vocale. – M. de La Madeleine aborde ici la question des anciennes maîtrises qu'il voudrait voir remplacer par des écoles communales; cette partie de son livre n'est pas la moins remarquable.

Enfin l'ouvrage se termine par des considérations pleines d'intéressans détails sur l'hygiène particulière aux chanteurs, dont toutes

les parties sont développées *secundum artem* avec une hauteur de vue, une précision orthodoxe qui ont concilié à l'auteur les plus éminens suffrages.

Dire toutes les sciences auxquelles touche ce livre, toutes les études profondes et variées qu'il a nécessitées, toutes les difficultés qu'il a vaincues, me mènerait trop loin. Je n'ai prétendu que faire un exposé succinct de ce beau travail qui restera l'expression la plus complète de l'art, et qui honore une époque que tant d'erreurs tendent à déconsidérer.

Inutile de dire que les *Théories complètes du chant* sont approuvées par l'Institut et par le Conservatoire. Les journaux spéciaux, si divisés entre eux sur toutes les questions d'art, se sont accordés pour proclamer l'éclatant succès de ce livre, et ce n'est pas un mince mérite pour M. de La Madeleine que d'avoir mis ces messieurs d'accord, ne fût-ce qu'une fois.

Après avoir parlé de la théorie du chant, parlons de *mélodies*.

Je suis un peu comme cet enfant à qui l'on présenta un jour des pièces de monnaie d'argent de toutes sortes, depuis l'écu de six francs jusqu'à la petite pièce de cinq sous, pour savoir laquelle il choisirait. L'enfant choisit la pièce de cinq sous, non par discrétion, – le pauvre petit n'en connaissait pas plus la valeur que la valeur des plus grosses, – mais il prit la pièce de cinq sous comme la plus menue, la plus gentille, la plus mignonne. Je veux parler aujourd'hui de M. Berlioz, et, parmi ses œuvres, je choisis à dessein ses *Mélodies*. Certes, si je voulais parler des grandes productions vocales et instrumentales de ce maître, l'occasion ne me manquerait pas. Les échos d'Exeter-hall me serviraient au besoin. Non que j'aie assisté à quelqu'une des magnifiques séances que M. Berlioz a données à Londres: mais je connais ces belles partitions de *Roméo et Juliette*, de la *Damnation de Faust*, du *Requiem*, etc., etc. Je les ai entendues, je les ai lues et relues, et s'il me prenait la fantaisie d'en entretenir les lecteurs, je le ferais peut-être avec quelque connaissance de cause. Mais il ne s'agit pas de cela. Il me plaît de tourner ma lorgnette du côté du petit bout, et de considérer un instant le talent de M. Berlioz, lorsque, pour se reposer des amples développemens de la symphonie ou du drame, il se réduit aux simples et modestes proportions de la *mélodie*.

– Comment! diront quelques uns, M. Berlioz a donc fait des *mélodies*? C'est fort singulier! Et nous qui pensions que ce compositeur ne pouvait marcher qu'avec une armée de trombones, de timballes, de grosses caisses, qu'avec toute l'artillerie de Sax!...

– Oui, Messieurs, M. Berlioz a composé des *mélodies*, des romances même; il a eu l'audace d'écrire pour une ou deux voix accompagnées d'un piano ou d'une guitare. Vous rappelez-vous, lecteur, cette charmante *Lettre* dans laquelle Montesquieu nous montre un de ses Persans se promenant dans Paris en costume oriental, et entendant dire à chaque pas sur son passage: «Il faut avouer qu'il a l'air bien Persan?» Puis, lorsqu'il a endossé l'habit à l'européenne, si par hasard il lui échappe de faire connaître sa qualité de Persan: «Ah! ah! Monsieur est Persan! C'est une chose extraordinaire! Comment peut-on être Persan?»

C'est exactement cela. Si M. Berlioz n'avait jamais fait que des *mélodies*, soyez sûr qu'on ne manquerait pas de dire: Il faut avouer que les *mélodies* de M. Berlioz sont pleines de distinction et de charme. C'est un genre qui lui va à merveille, et à la façon dont il s'en tire on voit qu'il réussirait sans peine dans un genre plus élevé. – Mais M. Berlioz a fait de grandes symphonies instrumentales, des symphonies dramatiques ou bien des drames symphoniques, une messe des morts, des ouvertures dans lesquelles il a su atteindre les limites connues du grandiose. Comment veut-on, après cela, que M. Berlioz ait pu faire des *mélodies*?

Et cependant ce sont de vraies *mélodies*, dans le sens musical et réel du mot, que les *mélodies* de M. Berlioz. Ce sont des chants suaves, purs, tendres, fiers ou mélancoliques, qui expriment avec noblesse et vérité une certaine situation de l'âme. Et si je m'applaudis d'avoir à en rendre compte aujourd'hui, ce n'est pas qu'elles appartiennent à un ordre de conception inférieur à celui des autres compositions de l'auteur; c'est, au contraire, parce que dans un cadre restreint et néanmoins complet, et malgré une extrême simplicité de moyens, la pensée du musicien s'y dessine aussi largement, aussi complètement qu'alors qu'elle a pour interprète toutes les voix et les sonorités de l'orchestre, elle se montre parfois légère, gracieuse et aérienne.

La *Stratonice* de Ingres est-elle inférieure, sous le rapport de la conception, au martyr de saint Symphorien et au plafond d'Homère? Les diverses pièces qui composent le volume des *Méditations* et celui des *Feuilles d'Automne* ne suffisent-elles pas pour placer leurs auteurs au nombre des grands poètes? N'y a-t-il pas autant d'idées, autant de verve, de grâce et d'abandon, de richesses harmoniques, de trésors mélodiques dans les *Soirées musicales* de Rossini que dans la plupart de ses opéras italiens? Et si Schubert n'avait écrit que ses admirables *Lieder*, que dis-je? que le *Roi des Aulnes* [*Erlkönig*], la *Religieuse* [*Die Nonne*], les *Astres* [*Die Sterne*], le *Corbeau* [*Die Krähe*], la *Jeune Fille et la Mort* [*Der Tod und das Mädchen*], l'*Ave Maria*, cela ne suffirait-il pour lui assigner un rang distingué parmi les grands musiciens de l'époque?

Toutefois il n'y a aucune analogie à établir entre les *mélodies* de M. Berlioz et celles de Rossini et de Schubert; elles diffèrent des unes et des autres encore plus que celles-ci ne diffèrent entre elles. Transcrivez en effet les *Soirées musicales* pour le piano ou pour le violon; faites-en des *romances sans paroles*, vous aurez des morceaux de musique charmants, qui n'auront perdu que ce que perd naturellement toute mélodie en passant de la voix aux instrumens. Faites le même chose pour Schubert, ou bien adaptez ses chants à diverses paroles, les *mélodies* n'en souffriront pas notablement. Il n'en est pas de même pour celles de M. Berlioz. La musique y fait tellement corps avec les paroles; elle s'incruste, qu'on me passe l'expression, si bien dans le texte poétique, que l'une ne peut aller sans l'autre, et que je doute que la meilleure traduction ne portât pas atteinte à tous deux. Dans le recueil intitulé: *Nuits d'Été*, dédié à M^{lle} Louise Bertin, celui, sans contredit, où M. Berlioz a fait preuve de plus d'invention et

d'originalité (d'autres diront d'excentricité, et j'expliquerai bientôt pourquoi), cette observation est surtout frappante.

Quelque opinion que l'on se forme du talent poétique de M. Th. Gautier, on ne saurait contester à cet écrivain la richesse des images, un sentiment de la forme qui se manifeste par un coloris très vif, un instinct prodigieux des mots et de la manière dont ils se reflètent les uns dans les autres. Rien de tout cela, images, coloris, formes, reflets, n'a échappé au compositeur. Chacun de ces éléments amène sa note juste et rayonne dans son accord propre. Il y a plus: dans quelques unes de ces cantilènes, dans la *Mort d'Ophélie*, et mieux encore, dans le *Cimetière au clair de lune*, non seulement la musique s'incarne dans les paroles, comme je viens de le dire, mais la mélodie est insaisissable si l'on veut la considérer indépendamment de l'harmonie ou de l'accompagnement, qui souvent est moins un accompagnement qu'une simple tenue, un murmure indistinct et vague. La notion même de mélodie se trouve ici transformée; c'est moins une succession d'intonations qu'une succession d'accords qui, tout simples et naturels qu'ils soient en eux-mêmes, se réfléchissent et se répercutent les uns dans les autres de mille façons étranges et inattendues. Mais en analysant de semblables procédés, gardons-nous d'y toucher indiscretement et de trop appuyer sur des choses d'une contexture si fine et si délicate.

On ne peut du reste jeter une plus aimable variété que ne l'a fait M. Berlioz dans l'ensemble de cette œuvre. Ses *Chants d'Irlande*, paroles de M. Gounet, d'après Thomas Moore, les *Fleurs des Landes*, tirées en partie du délicieux poème de *Marie*, de M. Brizeux; les *Nuits d'été*, inspirées par M. Th. Gautier; les *Tristia*, les *Feuillets d'album*, ont chacun un caractère particulier, bien que les pièces dont ces divers recueils se composent soient fort dissemblables entre elles. L'*Irlande* nous offre la *Belle voyageuse* et l'adorable ballade *Hélène*, à deux voix. Les *Fleurs des Landes* contiennent les *Champs* et le *Jeune pâtre breton*, lequel, avec la *Captive*, a été traité délicieusement par M. H. Reber avec cette légère pointe d'archaïsme qui ne fait que rendre plus piquante sa mélodie toujours si heureuse et si naturelle. La *Villanelle*, le *Spectre de la rose*, *Sous les lagunes* ['Sur les lagunes'], *l'Île inconnue*, *l'Absence*, appartiennent aux *Nuits d'été*. Plusieurs de ces mélodies ont été instrumentées après coup par l'auteur; je dis après coup, et cela se conçoit: la pensée musicale de M. Berlioz est sans cesse bercée par les timbres de l'orchestre. On lui dira peut-être de faire pour toutes ce qu'il a fait pour le *Pâtre*, la *Captive*, *Sarah la baigneuse*, *l'Absence*. Pour mon compte, j'en serais fâché, et je préfère la simplicité du premier jet à l'embellissement, quoique très réel, de seconde main. *Parvoque potentem*.

Pour chanter les *mélodies* de M. Berlioz, il ne suffit pas de se mettre au piano, d'ouvrir le livre et de fredonner tant bien que mal le chant, en se contentant d'un à-peu-près. C'est peu d'être chanteur, accompagnateur, musicien consommé; tout cela est indispensable, sans doute; mais ce qu'il faut avant tout, c'est pénétrer le sens de l'auteur, c'est s'assimiler son style, c'est ne pas se laisser rebuter par certaines rencontres harmoniques dures et choquantes au premier abord; car, bien que les accords employés par le compositeur ne soient pas certainement de son invention; bien qu'ils

soient, comme les mots du Dictionnaire, à l'usage de tout le monde, il y a, comme diraient les théoriciens, dans la manière dont ces accords sont enchaînés et groupés, des *attractions*, des *appellations* absolument nouvelles qui donnent lieu à de singuliers effets de tonalité. C'est ainsi que l'écrivain, que le poète, que le musicien se crée une langue à lui dans la langue universelle, et, sans rien changer fondamentalement aux élémens dont elle se compose, découvre entre eux des rapports jusqu'alors inaperçus. Toute œuvre d'art sérieuse exige une étude, et malheur à celle qui n'en demande aucune. Il est bien juste que ce qui coûte tant de peine à un auteur coûte quelque effort d'attention à l'auditeur; cela est nécessaire pour se mettre au point de vue de l'artiste, pour exposer le tableau dans son jour, *tabulas bené pictas collocare in bono lumine*, comme dit Cicéron [Cicero], et, pour me servir d'une expression familière à M^{me} de Sévigné, pour *donner à chaque chose les tons qui lui conviennent*.

Etudiez donc les mélodies de M. Berlioz; surtout ne fermez pas le livre à la vue d'une combinaison ou trop nue ou trop compliquée; peu à peu, en vous laissant doucement aller à la pensée du compositeur, vous entrerez sous le charme, et vous serez tout surpris d'éprouver un attrait sympathique pour des grâces intimes et des beautés d'accent tout à fait indépendantes des formes mélodiques et harmoniques.

En parlant ainsi, je vais au-devant de ce reproche d'excentricité si fréquemment adressé à M. Berlioz.

Il est une foule d'esprits, même distingués, aux yeux desquels un type d'art adopté à une époque donnée doit servir de modèle et de règle invariable à toutes les époques. Ils n'admettent pas qu'une pensée, qu'une inspiration nouvelle, en se faisant jour dans le domaine de l'art, amène une transformation, non des élémens sur lesquels l'art repose, mais dans la manière dont ils se combinent et s'associent. Il n'est pas douteux que J.-J. Rousseau, par cela seul qu'il avait introduit dans la littérature française le sentiment de la nature, n'eût été désavoué par les grands maîtres du dix-septième siècle, qui n'avaient point ou que très peu connu cette source de beautés. M. Sainte-Beuve nous montrait l'autre jour cet excellent M. Walckenaër publiant en 1803, et dans l'intention de faire pièce à l'*Atala* de Chateaubriand, une nouvelle intitulé *Eugénie*, dont les personnages, suivant le même M. Walckenaër, avaient le mérite de *parler français*. Le *français* du bonhomme Walckenaër opposé au jargon barbare de Chateaubriand est une assez bonne plaisanterie. «Ce Chateaubriand, dit M. Sainte-Beuve, *qui semblait alors ne point parler français*, revenait et nous ramenait par des hauteurs un peu escarpées et imprévues à la grande et forte langue.» Eh! mon Dieu! n'est-ce pas là ce qui s'est reproduit à toutes les époques, dans tous les genres, dans tous les ordres d'idées? Ainsi des musiciens, ainsi de Beethoven, de Weber, de Rossini lui-même, et de M. Berlioz enfin, qui ont tout d'abord *semblé ne point faire de la musique*, et chez qui nous avons surpris ces attractions, ces appellations d'intervalles et d'accords dont je parlais tout à l'heure, par lesquelles ils ont en définitive retrempe la musique à sa véritable origine, aux inflexions et aux accentuations de la parole. *Ce n'est pas de la musique!* Combien de fois n'avons-nous pas entendu appliquer ces paroles à certaines parties du

Freyschütz [*Freischütz*], à la symphonie avec chœur et aux derniers quatuors de Beethoven! Vous figurez-vous le jeune élève sortant tout ému d'une séance du Conservatoire où l'on avait joué la symphonie en *la*, et qui, venant manifester son admiration à quelque vénérable professeur, à quelque gros bonnet du lieu, recevait en pleine poitrine cette réponse péremptoire: *Ce n'est pas de la musique!* Le mot, du reste, est bien trouvé. Il dispense de tenir compte de l'œuvre elle-même et de l'impression qu'elle produit sur une partie du public. Mais patience! De pareils arrêts émanés de *messieurs les gens de goût* n'ont pas grande portée. Laissez écouler seulement un quart de siècle. L'artiste et ses détracteurs seront morts peut-être. Qu'importe? Les noms de Weber et de Beethoven sont immortels comme celui de Chateaubriand.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	1 JULLET 1852
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1
Title of Article:	REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	<i>Théories complètes du chant</i> , par M. Stéphen de La Madeleine. – Mélodies de M. H. Berlioz: <i>Irlande, Fleurs des Landes, Feuilletts d'album, Tristia, Nuits d'été.</i>
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None